

Ano 4 N. 7 - Jun 2020
ISSN 2527-080X

REVISTA ÉPICAS



ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

Apresentação - p. 4
<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7>
Présentation - p. 8
<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7>

Homenagem especial a Junito Brandão - Hommage spécial à Junito Brandão - Special tribute to Junito Brandão - Homenaje especial a Junito Brandão - p. 12

ENTREVISTA DO MITÓLOGO E PROFESSOR JUNITO BRANDÃO A CARLINDA NUÑEZ FRAGALE - p. 13
<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7>

Dossiê A epopéia antiga e as novas épicas - L'épopée antique et les nouvelles épopées - The ancient and the new epic poetry - La epopeya antigua y las nuevas epopeyas - p. 21

OS TIMBIRAS: UM PROJETO E SEUS PERCALÇOS - Roberto Acízelo de Souza - p. 22
<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7.2236>

UMA NAÇÃO SE FAZ COM LITERATURA - Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - p. 37
<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7.3753>

A MÁQUINA DO MUNDO E O HEROÍSMO DE VASCO DA GAMA - Cleber Vinicius do Amaral Felipe - p. 54
<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7.5472>

PALIMPSESTOS ÉPICOS NA ANTÍGONA, DE STRAUB & HUILLET - Fernando de Mendonça - p. 73
<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7.7384>

Dossiê 2 - Projet Épopée (Dir. Florence Goyet) - Artigos traduzidos- Dossier 2 - Projet Épopée (Dir. Florence Goyet) - Articles traduits - p. 85

ÈŠUA, UČAR-KAJ, AK-BYRKAN E OUTROS. O RENASCIMENTO ÉPICO NA REPÚBLICA DE ALTAI (SUL DA SIBÉRIA) - Clément Jacquemoud. Trad. Antonio Marcos Trindade e Christina Ramalho - p. 86
<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7.86121>

"A MAIOR OBRA DE QUE A NATUREZA HUMANA É CAPAZ". O QUE É UMA EPOPEIA NO SÉCULO XVIII? - Dimitri Garncarzyk. Trad. Christina Ramalho, Margarida Maria Araujo Bispo e Marie Madeleine Dupon - p. 122
<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7.122148>

BOUBOU ARDO GALO, UMA INTERPRETAÇÃO SONGAI-ZARMA - Sandra Bornand. Trad. Antonio Marcos Trindade e Christina Ramalho - p. 149
<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7.149165>

Seção livre - Sección libre - Séction libre - Free section - p. 166

MUTATIONS ET MÉTAMORPHOSES DE L'ÉPIQUE AU FOUTA-DJALON - Amadou Oury Diallo - p. 167
<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7.167180>

ENTRE A GUERRILHA E A LITERATURA: DIMENSÕES ÉPICAS NO ROMANCE *MAYOMBE* DE PEPETELA - Daynara Lorena Aragão A. Côrtes e Jeane de Cássia Nascimento Santos - p. 181
<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7.181194>

RÉGIO, 50 ANOS DEPOIS, AO ESPELHO DAS ARTES E DAS LETRAS - Annabela Rita - p. 195
<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7.195207>

O QUIXOTISMO METAFÍSICO DE LEONARDO COIMBRA E TEIXEIRA DE PASCOAES - Renato Epifânio - p. 208
<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7.208212>

ANÍBAL MACHADO, HOMEOPETA - Manuela Ribeiro Barbosa - p. 213
<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7.213237>

Resenha - Reseña - Revue critique - Critical review - p. 238

A LÁGRIMA DE UM CAETÉ, DE NÍSIA FLORESTA: EDIÇÃO ATUALIZADA COM NOTAS E ESTUDO CRÍTICO DE CONSTÂNCIA LIMA DUARTE - Luana Santana - p. 239

Relatos de pesquisa/ Reportes de investigación/ Comptes rendus de recherche/ Research reports - p. 244

A TRADIÇÃO ORAL NA REPRODUÇÃO DA EPOPEIA CLÁSSICA AS *ARGONÁUTICAS* DESDE A COLONIZAÇÃO PORTUGUESA DOS CAMPOS DO RIO REAL À ATUAL TOBIAS BARRETO - Margarida Maria Araujo Bispo - p. 245
<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7.245255>



SOSA, Ana Alexandra Alves de; NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate.
Apresentação. In: **Revista Épicas**. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 4-7.
ISSN 2527-080-X.

APRESENTAÇÃO

Ana Alexandra Alves de Sousa
(Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)
Carlinda Fragale Pate Nuñez
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Vem a lume *ÉPICAS* 7. Trata-se, na verdade, da nona edição da revista do CIMEEP, tendo em vista o número especial, publicado no mesmo ano do exemplar fundador, 2017, e o volume especial de 2019, concomitante ao número 6. Em três anos e meio, nove edições testemunham a vastidão do campo teórico, a vitalidade do gênero e a adesão de pesquisadores de várias procedências, discutindo questões sob diferentes perspectivas epistemológicas.

Abrimos este repertório com a homenagem ao legendário, já em vida, professor de Latim, Grego e respectivas literaturas, JUNITO DE SOUZA BRANDÃO, que há 25 anos partiu, para se tornar imortal. Nossa homenagem, aqui, é repercutir sua voz, voz que encantava plateias e fazia devotos ao mundo clássico. Hoje, no Olimpo onde ele se encontra, receberá os aplausos de seus eternos discípulos.

Exaltar a pujança do épico faz, agora, todo o sentido. No momento em que o mundo enfrenta a sua ilíada, dá combate a exércitos de microrganismos invisíveis e de periculosidade pandêmica, “entre perigos e guerras esforçados, mais do que prometia a força humana”, finalizar este número é cumprir um destino, seguir o *épos* e as repercussões da voz poderosa de Calíope. Não foi menos aventurosa a travessia dos poemas homéricos pelas idades. Sobreviveram em papiros e nas novas narrativas, personagens e espécies artísticas inovadoras, beneficiários do prestígio do antigo, para afirmá-lo ou negá-lo, mas, de qualquer forma, por ele referidos.

As tradições antigas legaram a seus descendentes não só um patrimônio temático e formal, mas também o mérito de fazê-las sobreviver, renascer modificadas e atualizar-se. Inspiradores de adaptações, apropriações, releituras, traduções culturais, sob novos preceitos estéticos e em novas mídias, num inesgotável processo de reinvenção e reciclagem, os poemas homéricos se firmaram como um espaço epistemológico, que interage com a Geografia, a História, a Antropologia, a Política, as Artes. O mito, como matéria prima mesclada à história, ganha seu mais nobre rendimento na forma poética. Neste número de *ÉPICAS*, várias vertentes do épico, da Antiguidade aos dias atuais, foram contempladas.

Quatro ensaios integram o dossiê “A epopeia antiga e novas épicas”, abordando a *Nachleben*¹ do gênero e da tradição heroica, em obras da literatura pós-clássica e já pós-tudo. Abre a seção o artigo de Roberto Acízelo de Souza (UERJ), que analisa o “caso” *Os Timbiras* de Gonçalves Dias, projeto de quase “uma vida inteira e que não foi”². Acízelo levanta hipóteses, confronta opiniões da crítica, chega a conclusões e propõe novas formas de abordagem do poema épico que só teve quatro cantos publicados e perdeu a chance de exaltar as glórias de uma nação indígena brasileira.

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (UFMG) demonstra a eficácia de recorrer a metaplasmos na tradução da *Ilíada* de Homero, tomando por base o uso estético que Guimarães Rosa dá às marcas dialetais presentes no *Grande Sertão: veredas*. Em ambos os casos, há um processo tradutório que visa preservar a diversidade original das obras, principal razão de sua universalidade e autonomia estética.

¹ Impossível não evocar a Aby Warburg (1866-1929), talvez o mais apaixonado historiador da arte e da civilização greco-romana, neste contexto.

² Do poema “Pneumotórax”, do poeta modernista brasileiro Manuel Bandeira (1886-1968), publicado em *Libertinagem* (1930).

A seguir, numa abordagem que parte da peculiaridade de, em *Os Lusíadas*, o herói Vasco da Gama se pautar pela conduta do patriarca bíblico Abraão, Cleber Vinicius do Amaral Felipe (INHIS-UFU) relê o *tópos* da “Máquina do Mundo”, à luz do providencialismo monoteísta e do *éthos* judaico-cristão de Vasco da Gama.

Uma Antígona reconcebida pelo casal de cineastas Jean-Marie Straub & Danièle Huillet é estudada por Fernando de Mendonça (Universidade Federal de Sergipe) pela perspectiva da convergência de elementos presentes em versões dramatúrgicas da jovem labdácida, a saber, de Sófocles, Hölderlin e Brecht.

O dossiê 2, dirigido por Florence Goyet (Université Grenoble Alpes), é uma seção da *Revista Épicas* que apresenta versões em português de artigos publicados na revista *Le Recueil Ouvert*, do *Projet Épopée*. Essas traduções contribuem para ampliar consideravelmente o contato com obras épicas e estudos críticos de diferentes partes do mundo. Neste número temos “Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan e outros. O renascimento épico na República de Altai (sul da Sibéria)”, de Clément Jacquemoud (Doutor Associado ao Centre d'Études en Sciences Sociales du Religieux [CéSor], l'EHESS, Paris); “‘A maior obra de que a natureza humana é capaz’. O que é uma epopeia no século XVIII?”, de Dimitri Garncarzyk (Université Paris III - Sorbonne Nouvelle); e “Boubou Ardo Galo, uma interpretação songai-zarma”, de Sandra Bornand (Chargée de recherche - LLACAN-UMR 8135-CNRS-INALCO).

Integram a seção livre cinco artigos. Amadou Oury Diallo (Université de Ziguinchor, Senegal) apresenta a épica de Futa Djalom, uma região montanhosa no centro da Guiné, focalizando o impacto de transformações sócio-político-religiosas nos relatos épicos tradicionais, ao longo da ampla temporalidade percorrida por estes. Com a flecha do tempo em sentido inverso, Daynara Lorena Aragão Côrtes e Jeane de Cássia Nascimento Santos (Universidade Federal de Sergipe) identificam marcadores épicos no romance *Mayombe* (1980) de Pepetela, cuja ação transcorre durante a Guerra de Libertação de Angola. Outra experiência de epicidade é identificada por Annabela Rita (Universidade de Lisboa), ao rastrear abundantes vestígios biográficos de José Régio dispersos na própria obra, uma aventura que congemma vida e literatura, memória coletiva e pessoal, enfim, o maravilhoso oriundo de uma vida literária entretecida a um repertório de ações autoficcionais. Renato Epifânio (Instituto de Filosofia da

Universidade do Porto) se detém na metáfora do “Quixote do Infinito”, empregada por Leonardo Coimbra (1883-1936), na verdade, um epíteto de crentes, em debates filosóficos sobre a fé, uma metaforologia que precede à de Hans Blumenberg³. Encerra esta seção o texto de Manuela Ribeiro Barbosa (jornalista e doutora em Letras pela UFMG), que evidencia, na escrita escurrita e comunicativa do cronista brasileiro Aníbal Machado (1894-1964), elementos de oralidade dos narradores antigos, bem como cenas que tematizam a grandiosidade do pequeno, traços peculiares de sua prosa poética.

Contamos ainda com uma resenha de Luana Santana (graduanda de Letras da Universidade Federal de Sergipe) sobre a edição atualizada do poema *A Lágrima de um caeté*, de Nísia Floresta, acompanhada de notas e do estudo crítico da Professora Constância Lima Duarte. A importância da publicação está diretamente ligada à da autora, uma precursora dos movimentos de emancipação feminina no Brasil. Nísia Floresta (1810-1885) foi um ícone em diversas frentes: das ideias abolicionistas e republicanas às práticas educacionais que ela defendeu; das obras literárias em diversos gêneros aos ensaios e textos teóricos sobre temas relevantes àquela época e ainda hoje.

A edição se encerra com o relato de pesquisa da Professora Margarida Maria Araújo Bispo (Rede Estadual de Ensino do Estado de Sergipe), a respeito da tradição oral na reprodução de *As Argonáuticas* (séc. III a.C.) de Apolônio de Rodes, no período que vai da colonização portuguesa à atualidade, na outrora denominada Campos do Rio Real (século XVI) e hoje cidade de Tobias Barreto, no estado de Sergipe.

Com este elenco, desejamos a nossa(o)s leitora(e)s que desfrutem das *pervivências*⁴ do épico nas letras e artes da posteridade homérica aqui apresentadas. E que nos mantenhamos sãos para novas odisséias, pois, como sabiamente vaticinou a articulista Manuela Ribeiro Barbosa, “o Coronavírus não terá a palavra final”.

³ Filósofo alemão fundador da disciplina mencionada e pesquisador da história dos conceitos (*Begriffsgeschichte*). De sua imensa obra, destacam-se, para os estudos épicos, *Arbeit am Mythos* (Trabalho do mito, 1979) e *Höhlenausgänge* (Saídas da caverna, 1984).

⁴ Tomamos de empréstimo o vocábulo castelhano, em circulação entre classicistas e pesquisadores da recepção clássica, por expressar mais que sobrevivência: a durabilidade futura e móbil do *pervivente*.



SOUSA, Ana Alexandra Alves de; NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate.
Présentation. In: **Revista Épicas**. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 8-11.
ISSN 2527-080-X.

PRÉSENTATION

Ana Alexandra Alves de Sousa
(Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)
Carlinda Fragale Pate Nuñez
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

La *ÉPICAS* 7 se dévoile. Il s'agit, en fait, de la neuvième édition de la revue du CIMEEP, compte tenu du numéro spécial, paru la même année de l'exemplaire fondateur, 2017, et du volume spécial 2019, concomitant au numéro 6. En trois ans et demi, neuf éditions témoignent de l'immensité du champ théorique, de la vitalité du genre et du soutien de chercheurs d'origines diverses, débattant de problématiques sous différents angles épistémologiques.

Nous avons ouvert ce répertoire en rendant hommage au légendaire, déjà vivant, professeur de Latin, Grecque et respectives littératures, JUNITO DE SOUZA BRANDÃO, parti il y a 25 ans, pour devenir immortel. Notre hommage ici est de faire résonner votre voix, une voix qui a enchanté le public et fait des adeptes du monde classique. Aujourd'hui, de l'Olympe où il se trouve, il recevra les applaudissements de ses disciples éternels.

Exalter la force de l'épopée est désormais parfaitement logique. Au moment où le monde fait face à son iliade, en combat des armées de micro-organismes invisibles et de dangerosité

pandémique, «entre dangers et guerres dures, plus que promis par la force humaine», mettre fin à ce numéro est en train de réaliser un destin, suivant l'*epos* et les répercussions de la voix puissante de Calliope. La traversée des poèmes homériques à travers les âges n'était pas moins aventureuse. Ils ont survécu sur papyrus et de nouveaux récits, personnages et espèces artistiques innovantes, bénéficiaires du prestige de l'ancien, pour l'affirmer ou le nier, mais, en tout cas, évoqué par lui.

Les traditions anciennes ont légué à leurs descendants non seulement un patrimoine thématique et formel, mais aussi le mérite de les faire survivre, de renaître modifiés et de se mettre à jour. Les poèmes homériques ont inspiré adaptations, appropriations, réinterprétations, traductions culturelles, sous de nouveaux préceptes esthétiques et dans les nouveaux médias, dans un processus inépuisable de réinvention et de recyclage, et se sont imposés comme un espace épistémologique, qui interagit avec la Géographie, l'Histoire, l'Anthropologie, Politique, Arts. Le Mythe, en tant que matière première mélangée à l'histoire, acquiert sa plus noble performance sous forme poétique. Dans ce numéro d'ÉPICAS, plusieurs aspects de l'épopée, de l'Antiquité à nos jours, ont été envisagés.

Quatre essais font partie du dossier «L'épopée ancienne et la nouvelle épopée», abordant le *Nachleben*⁵ du genre et de la tradition héroïque, dans des œuvres de littérature post-classique et post-tout. La section s'ouvre avec l'article de Roberto Acízelo de Souza (UERJ), qui analyse le «cas» *Os Timbiras* de Gonçalves Dias, un projet de «presque une vie et qui n'a pas été»⁶. Acízelo soulève des hypothèses, confronte des opinions critiques, tire des conclusions et propose de nouvelles façons d'aborder le poème épique qui n'a publié que quatre cantos et a perdu la chance d'exalter la gloire d'une nation indigène brésilienne.

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (UFMG) démontre l'efficacité du recours aux métaplasmes dans la traduction de *l'Iliade* d'Homère, basée sur l'utilisation esthétique que Guimarães Rosa donne aux marques dialectales présentes dans la *Grande Sertão: veredas*. Dans les deux cas, il existe un processus de traduction qui vise à préserver la diversité originale des œuvres, principale raison de leur universalité et de leur autonomie esthétique.

Ensuite, dans une approche qui part de la particularité de, à *Os Lusíadas*, le héros Vasco da Gama est guidé par la conduite du patriarche biblique Abraão, Cleber Vinicius do Amaral

⁵ Il est impossible de ne pas évoquer à Aby Warburg (1866-1929), peut-être l'historien de l'art et de la civilisation gréco-romaine le plus passionné de, dans ce contexte.

⁶ Du poème "Pneumotórax", du poète moderniste brésilien Manuel Bandeira (1886-1968), publié en *Libertinagem* (1930).

Felipe (INHIS-UFU) relit la «Machine du Monde», à la lumière du providentialisme monothéiste de Vasco da Gama et de l'*ethos* judéo-chrétien.

Une Antigone repensée par le couple de cinéastes Jean-Marie Straub & Danièle Huillet est étudiée par Fernando de Mendonça (Universidade Federal de Sergipe) pour la perspective de la convergence des éléments présents dans les versions dramaturgiques du jeune labdácida, à savoir, par Sófocles, Hölderlin et Brecht.

Dossier 2, dirigé par Florence Goyet (Université Grenoble Alpes), est une section de *Revista Épicas* qui présente des versions portugaises d'articles publiés dans la revue *Le Recueil Ouvert*, du Projet Épopée. Ces traductions contribuent à élargir considérablement le contact avec les œuvres épiques et les études critiques de différentes parties du monde. Dans ce numéro, nous avons « Ěšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan e outros. O renascimento épico na República de Altai (sul da Sibéria) », par Clément Jacquemoud (Docteur associé au Centre d'Études en Sciences Sociales du Religieux, CéSor, à l'EHESS à Paris); « “A maior obra de que a natureza humana é capaz”. O que é uma epopeia no século XVIII? », par Dimitri Garncarzyk (Université Paris III - Sorbonne Nouvelle); et « Boubou Ardo Galo, uma interpretação songai-zarma », par Sandra Bornand (Chargée de recherche - LLACAN-UMR 8135-CNRS-INALCO).

La section libre comprend cinq articles. Amadou Oury Diallo (Université de Ziguinchor, Sénégal) présente l'épopée de Futa Djalom, une région montagneuse du centre de la Guinée, mettant l'accent sur l'impact des transformations socio-politico-religieuses sur les récits épiques traditionnels, sur la grande temporalité couverte par ces derniers. Avec la flèche du temps à l'envers, Daynara Lorena Aragão Côrtes et Jeane de Cássia Nascimento Santos (Universidade Federal de Sergipe) identifient des marqueurs épiques dans le roman de Pepetela *Mayombe* (1980), dont l'action se déroule pendant la Guerre de Libération de l'Angola. Une autre expérience épique est identifiée par Annabela Rita (Universidade de Lisboa), tout en traçant d'abondantes traces biographiques de José Régio dispersées dans l'œuvre elle-même, une aventure qui allie vie et littérature, mémoire collective et personnelle, bref, le merveilleux issu d'une vie littéraire entrelacé avec un répertoire d'actions d'auto-fiction. Renato Epifânio (Instituto de Filosofia da Universidade do Porto) se concentre sur la métaphore du «Quichotte do Infinito», utilisé par Leonardo Coimbra (1883-1936), en fait, une épithète de croyants, dans les débats philosophiques sur la foi, une métaphorologie qui précède celle de Hans Blumenberg⁷.

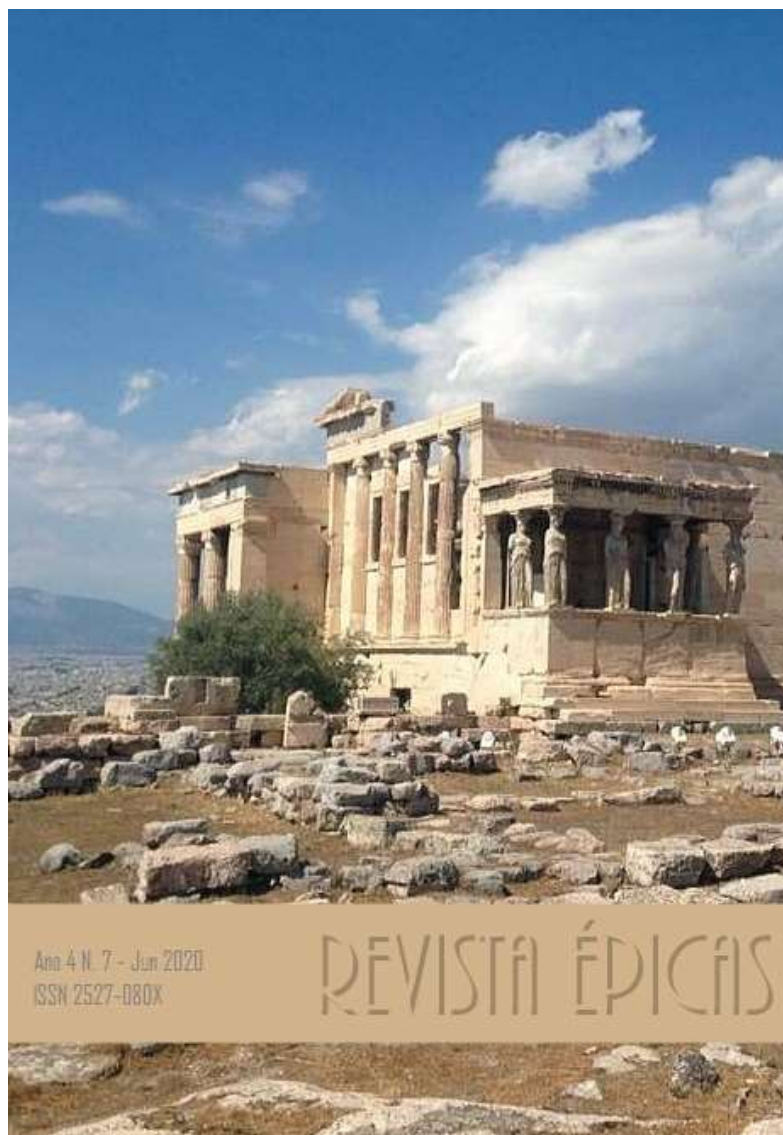
⁷ Philosophe allemand fondateur de la discipline mentionnée et chercheur en histoire des concepts (*Begriffsgeschichte*). De son immense œuvre, se démarquer, pour des études épiques, *Arbeit am Mythos* (*Trabalho do mito*, 1979) et *Höhlenausgänge* (*Saídas da caverna*, 1984).

Cette section clôt le texte de Manuela Ribeiro Barbosa (journaliste et docteur en littérature à l'UFMG), qui met en évidence, dans l'écriture fluide et communicative du chroniqueur brésilien Aníbal Machado (1894-1964), des éléments d'oralité des narrateurs anciens, ainsi que des scènes qui ont pour thème la grandeur du petit, les traits particuliers de sa prose poétique.

Nous avons également une revue critique de Luana Santana (étudiante de premier cycle en lettres à l'Universidade Federal de Sergipe) sur l'édition mise à jour du poème *A Lágrima de um caeté*, de Nísia Floresta, accompagnée de notes et d'une étude critique du professeur Constância Lima Duarte. L'importance de la publication est directement liée à celle de l'auteur, une précurseur des mouvements d'émancipation des femmes au Brésil. Nísia Floresta (1810-1885) était une icône sur plusieurs fronts: des idées abolitionnistes et républicaines aux pratiques éducatives qu'elle défendait; des œuvres littéraires dans différents genres aux essais et textes théoriques sur des thèmes pertinents à cette époque et encore aujourd'hui.

L'édition se termine par le rapport de recherche du professeur Margarida Maria Araújo Bispo (Réseau d'Éducation de l'État de Sergipe), concernant la tradition orale dans la reproduction de *Les Argonáuticas* (3e siècle avant JC) par Apolônio de Rodes, dans la période qui va de la colonisation portugaise à aujourd'hui, dans ce qui était autrefois appelé Campos do Rio Real (XVIe siècle) et aujourd'hui la ville de Tobias Barreto, dans l'État de Sergipe.

Avec ce casting, nous souhaitons à nos lecteurs de profiter des expériences épiques dans les lettres et les arts de la postérité homérique présentés ici. Et que nous nous maintenions en bonne santé pour une nouvelle odyssée, car, comme l'écrivain Manuela Ribeiro Barbosa l'avait sagement prédit, «le Coronavirus n'aura pas le dernier mot».



Homenagem especial a Junito Brandão
Hommage spécial à Junito Brandão
Special tribute to Junito Brandão
Homenaje especial a Junito Brandão



NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Entrevista do mitólogo e professor Junito Brandão a Carlinda Fragale Pate Nuñez. In: **Revista Épicas**. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 13-20. ISSN 2527-080-X.

ENTREVISTA DO MITÓLOGO E PROFESSOR JUNITO BRANDÃO A CARLINDA FRAGALE PATE NUÑEZ

INTERVIEW DU MITOLOGUE ET PROFESSEUR JUNITO BRANDÃO À CARLINDA FRAGALE PATE NUÑEZ

Carlinda Fragale Pate Nuñez
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Com o propósito de prestar uma homenagem ao mitólogo e professor Junito Brandão (Aperibé, 1924 - Rio de Janeiro, 1995), recupero aqui a entrevista a mim concedida por ele, que foi publicada com o título “Entre os deuses e os heróis”, no jornal *Tribuna da Imprensa*, no dia 22 de maio de 1995, uma semana depois do dia de seu falecimento.

Faço essa homenagem recuperando imagens da publicação, na forma da página na íntegra, e em imagens separadas, que permitirão a leitura integral do texto. Apresento também algumas imagens de meu arquivo pessoal, para registrar as publicações mais importantes de Brandão.

Tribuna

Rio, Segunda-feira, 22 de maio de 1995

Tribuna

O BIS publica entrevista inédita de Jun

Entre os deus

Carlinda Pate Nuñez

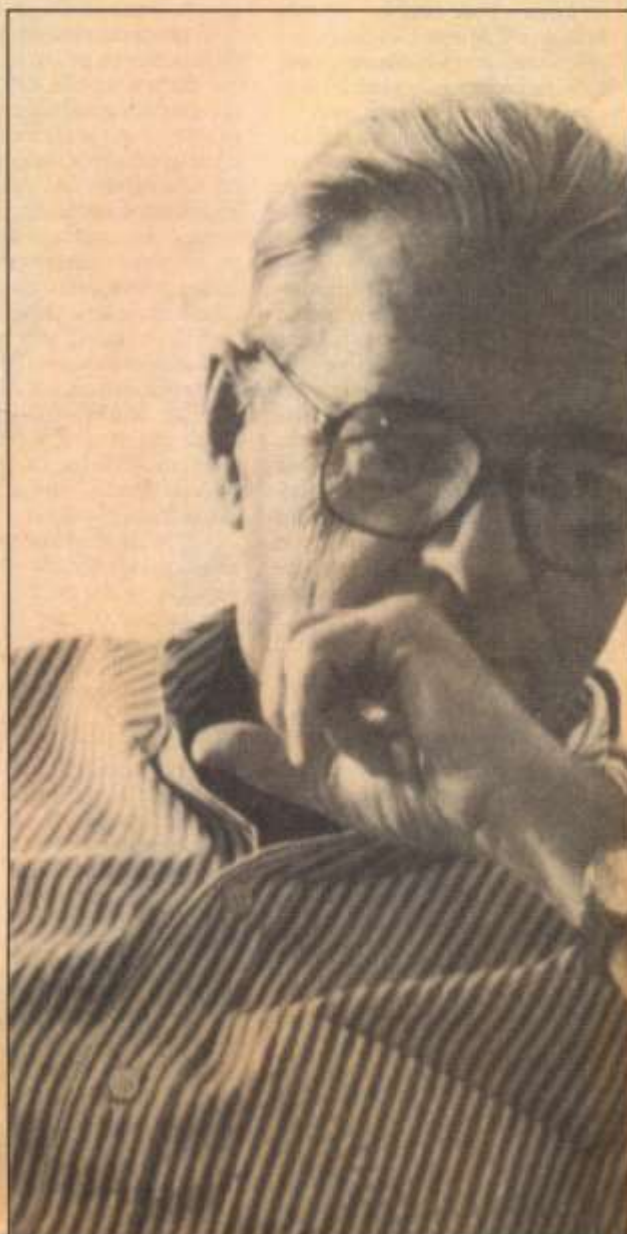
Cortejado por todos quanto se sentem atraídos pelos carismas do mito, Junito de Souza Brandão era pródigo quando solicitado a discorrer sobre seu tema preferencial. Não bastasse a intimidade do especialista com a matéria mítica, em duas situações específicas o mitólogo parecia sentir-se em condições excepcionais para tratar do assunto: falando a seus alunos ou, sozinho, mergulhado nos desvãos da história, isto é, entre os deuses e heróis que a cultura nunca deixou de reverenciar.

A intensa produção acadêmica do estudioso da cultura clássica dá provas da incomum fertilidade deste âmbito das ciências da Antiguidade, mas não deixa também de testemunhar a dedicação exclusiva que o mestre, escritor, conferencista, pesquisador e tradutor dedicava ao mundo greco-latino.

Junito unia a indefectível generosidade para com os discípulos ao prazer de discutir sobre mito e mitologia, como fez ao conceder uma entrevista a Carlinda F. Pate Nuñez, professora de Língua e Literatura Grega da Universidade Santa Úrsula e colaboradora sua na Uerj. O BIS a publica hoje em homenagem ao mestre, quando será celebrada a missa de sétimo dia em sua intenção, às 12h, na capela da PUC-RJ.

TRIBUNA BIS - O senhor teria uma definição para mito?

JUNITO DE SOUZA - Vou-lhe dizer simplesmente o que concluí: trata-se o mito de um sistema que tenta, de maneira



conclui: trata-se o mito de um sistema que tenta, de maneira mais ou menos coerente, explicar o mundo e o homem. Opondo-se complementarmente ao lógos, o mythos integra a linguagem humana. O lógos, sendo um raciocínio, procura convencer, acarretando no ouvinte a necessidade de julgar. O mythos não possui outro fim senão a si próprio. Acredita-se nele ou não, à vontade, por um ato de fé, se o mesmo parece "belo" ou verossímil, ou simplesmente porque se deseja dar-lhe crédito. Assim é que o mito atrai, em torno de si, toda a parte do irracional no pensamento humano, sendo, por sua própria natureza, aparentado à arte, em todas as suas criações. Não há domínio algum do helenismo que não tenha recorrido constantemente a ele. Mas o mito é também um sistema de comunicação. Donde não se pode defini-lo simplesmente pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a proferem.

Que mitos teriam mais repercussão nas literaturas modernas?

Acho que, se começamos tomando por base o mito grego e, sobretudo, o teatro, passando por Sêneca, em Roma, me parece que os mitos que se tornaram definitivos na literatura ocidental, enfocados como obra literária, não só, mas como iconografia, estátuária, música e arte em geral, seriam, sem marcar ordem de importância: Édipo, Ifigênia, Medéia, Orfeu e Eurídice, Eros e Psíquê, as Electras, que você enfocou em sua tese de Doutorado, e um mito que se tornou uma espécie de obsessão a partir de Dante, o mito escatológico. A escatologia entrou numa espécie de modismo universal. Por onde você vai, tropeça no problema da escatologia. Começaram a nascer todos os tipos de religiões possíveis e imaginárias na ânsia de explicar o além.

Mas esta busca pela vida pós-tumular não seria uma preocupação grega que vem desde Hesíodo, quando propõe o mito de Pandora e diz que o último dom guardado na caixa prescrita é a esperança?

Toda mensagem de Pandora, dos olhos verdes que ficaram presos à tampa da caixa, é a grande mensagem escatológica do mundo ocidental, que os hindus também apregoavam, não como na poética de Hesíodo, mas que já

O professor de mitologia planejava pesquisar as heroínas gregas e romanas.

"Só compreendo o mito por comparação quando não há possibilidade, por simbolização. A simbologia, no mito, é tudo. O mito tem uma espécie de alma, que é o symbolon. Em não é mito, é mitografia"

estava lá. Desde o primeiro homem, a grande preocupação foi que ele se tornou mortal. Se ele morre, o que há de ser depois?

Esta é uma preocupação que os gregos sempre tiveram.

E a que Jung vai chamar um dos maiores arquétipos da psicologia moderna. Thánatos, ao lado de Eros. Com Jung isto fica muito claro: os dois olhos verdes de Pandora representam, eles próprios, a escatologia.

Já que o senhor mencionou Jung, quais seriam os teóricos do mito que consideraria mais importantes para os estudos literários?

A começar pelo grande amigo de Jung, no qual ele se apoiou miticamente, sem dúvida o húngaro Károli Kerényi. Este é, a meu ver, o maior mitólogo universal. Ninguém o suplantou. Eu mesmo tinha muita vontade de traduzir um de seus livros, intitulado "Os mitos". Depois dele, há a grande analisanda de Jung, Marie Louise Von France, que muitos alegam não ser mitóloga. Há ainda Mircea Eliade, que tanto contribuiu para esta área de estudos, há pouco desaparecido. Dentre os vivos, destacaria três grandes: Jean-Pierre Vernant, James Hillmann e uma mulher extraordinária que esteve em São Paulo, Jean Shinoda Bolen. Na França, falecido recentemente, Georges Dumézil. Este é o grande comparativista do mito. Só ele chegou ao âmago da questão, pelo conhecimento que possuía de línguas orientais. Foi o primeiro grande comparativista que o mundo conheceu.

Podemos então dizer que o mito transcende a cultura que o gera?

Nunca se pode estudar o mito

isoladamente. Só compreendo o mito por comparação ou, quando não há possibilidade, por simbolização. A simbologia, no mito, é tudo. O mito tem uma espécie de alma, que é o symbolon. Em si, ele não é mito, é mitografia. Só existe o mito na sua aplicabilidade. Caso contrário, transforma-se o mito, como o fez, aliás com valor, Monteiro Lobato. É o mito como mitografia, no qual não se acredita, ou o mito evemerizado, como os gregos conheceram, nos fins do séc. IV a.C etc... Enfim, o mito tem uma finalidade não em si mesma, mas de conjunção do lógos com o mythos. Entre estas duas palavras, de fato, não há grande distinção. Elas estão muito ligadas, entrelaçadas.

Qual é, afinal, a etimologia da palavra mito?

Seria uma palavra onomatopáica, com duas sílabas my my, com um sufixo - tho, mais a desinência sigma, assim apareceu, ultimamente, não no dicionário, mas em revista, por Frisk e Chantraine, informação recente, que ainda não chegou até nós. Então, mito, decorrente deste my-my, estaria ligado ao verbo myein, que significa calar a boca, guardar segredo. Daí "mistério". Térion, em grego, é "local". Neste caso, o local do segredo, uma verdade revelada a poucos. Donde mito é o lógos sagrado. São sinônimos.

Por que se repete este my-my?

A reduplicação está aí apenas para mostrar que o mito nasceu, certamente, deste eco, que refaz o próprio ato de segregar.

A que ou a quem se deve o esvaziamento do mito?

Há dois grandes responsáveis.

io ou,
lização.
m uma
si, ele

“Tenho dois caminhos de pesquisa que espero ter tempo de vida para terminá-los. O primeiro seria um dicionário histórico-mítico-etimológico do feminino. Outra é um dicionário etimológico das palavras portuguesas oriundas do grego”

Junito Brandão

Na Grécia, não fora o povo já com o mito arraigado, ele teria sido extirpado: o epicurismo materialista e o filósofo Evêmero (fins do séc. III a C.). Por incrível que pareça, a Igreja Católica foi uma das grandes salvadoras do mito, porque o dessacralizou, conservando-o. Basta abrir Luís de Camões. No “Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana”, quando trata do verbete Sibila, incluiu todo o diálogo de uma comédia de Gil Vicente, o “Auto de Cassandra”, em que Cassandra é tida como uma sibila e que faz revelações. Ou seja, dessacralizou-se Cassandra e, por isso, as sibilas estão no teto da Capela Sistina, também dessacralizadas. Da mesma forma, as sibilas comparecem no poema inteiro de Camões. De qualquer maneira, o cristianismo vai salvar o mito. Na Grécia, seria o contrário, a dessacralização seria o fim do mito, porque não se poderia pensar no mito esvaziado de seu conteúdo sagrado. O cristianismo entendeu e muito se aproveitou de aspectos externos do mito. Como soube se aproveitar do dia 25 de dezembro, festa em Roma do Sol Invicto, que é Mitra. Vai-se dizer que o cristianismo tem um sol invicto infinitamente maior que Mitra, que é Cristo. E colocou-se o Natal no dia 25 de dezembro por esse motivo.

Há diferença entre o mito grego e o mito latino?

Total. Aí está o problema. Para o grego, o mito é uma encenação de que resulta um ritual. Ou seja, repetindo o que disseram Dumézil, Kerényi e Mircea Eliade, tem-se, na Grécia, o mito em dois momentos: um narrativo, que era feito em determinadas horas e para determinadas pessoas, por um determinado in-

divíduo - o “lógos” do mito, de que resultava uma ritualização; o romano partiu do contrário: da ritualização para o mito. Primeiro o ritual: o mito é secundário para o romano. Para este, um deus não ter história não tem a menor importância.

O senhor pode ilustrar isto?

Há uma deusa que faz a criança nascer em linha reta - ela se chama Prosa; e há uma deusa, Versa, que é invocada quando a mulher está para dar à luz para não atrapalhar o trabalho de Prosa, cujas etimologias são óbvias. Você poderia perguntar: qual é o mito de Versa? Não existe. Outro exemplo: o grande deus latino Vaticanus, cuja função era ensinar a criança a falar corretamente, porque confundiam vaticanus com vagitanus, do verbo vagire. O mito deste deus também não existe. Há um outro que, para a mulher não ser estéril, vigia a concepção. Chama-se Concívio, do verbo concipere, conceber. Só a mulher na Grécia podia ser estéril, do que o grego não tem culpa, já que a esterilidade masculina só foi descoberta há pouco tempo. Da mesma forma, este deus não tem mito.

Quais são suas novas frentes de estudo? O que é que o senhor está fazendo agora?

Tenho dois caminhos de pesquisa que espero ter tempo de vida para terminá-los. O primeiro seria um dicionário histórico-mítico-etimológico do feminino. Há mulheres extraordinárias, no âmbito da história da cultura, totalmente desconhecidas ou ignoradas. O que dizer de Safo? E as pessoas que citam o lirismo sáfico? Modernamente se descobriram fragmentos de oito poetisas líricas da Grécia antiga. Nin-

guém fala de Corina, uma dessas banidas da história. E Cleópatra? E Aspásia? Só para falar na Grécia. Além delas há as grandes damas romanas, comprovadamente históricas. Esta é uma idéia. Outra é um dicionário etimológico das palavras portuguesas oriundas do grego. Poucas línguas têm este dicionário. E, neste momento, estou fazendo um estudo da tetralogia de Wagner, pois aí está toda a base do mito nórdico. Sem nenhuma influência grega, os arquétipos são idênticos. É impressionante. O mito nórdico é o mito indoeuropeu. As similitudes não se devem a influências gregas, mas ao berço comum, que quero demonstrar. Por exemplo: as Normas, que me impressionam demais no mito nórdico. Elas correspondem às Queres gregas e às Parcas latinas. São três também. Quanto à função, são muito mais poéticas do que na Grécia ou em Roma. Na Grécia, uma segura o fuso e puxa o fio; a outra sorteia o nome, e a terceira corta este fio. No mito nórdico, as Normas tecem os fios dos sonhos de Erda, que é a Mãe-Terra. Uma imensa poesia. E os sonhos de Erda são a projeção da verdade.

Ou seja, a chave do mito volta a ser o “lógos”. O segredo está no discurso.

Exatamente. Pretendo recuperar isto, pois, mesmo na Europa, o mito nórdico é menos estudado que os mitos clássicos. Como a tradição dos estudos clássicos lá é muito forte, o mito nórdico fica sob uma neblina, e ninguém escala mais o Wáhlhalla (que, em alemão, significa o vale dos caídos, segundo a etimologia que proponho), o grande palácio de Odin, para onde iam os heróis, cujos últimos suspiros eram colhidos pelas Valquírias.

na BIS

a Imprensa

Não pode ser vendido separadamente

Junito Brandão, falecido há uma semana es e os heróis

O mestre do imaginário mítico

Dalma Nascimento

Os meios intelectuais do Brasil perderam na semana passada um dos mais expressivos especialistas em mitologia greco-latina: Junito de Souza Brandão. Ele foi professor emérito, como poucos, no âmbito das letras clássicas, tendo lecionado em várias universidades do Rio, como a Santa Úrsula, a PUC, Gama Filho e a Uerj.

De fato, Junito Brandão representou um marco, tanto nas salas de aula quanto nas inúmeras obras que publicou, tais como: "Mitologia grega", em três volumes, "Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega", em dois volumes (ambos da editora Vozes), "Dicionário da religião romana", "Teatro grego" (volume um: "Origem e evolução", volume dois: "Tragédia e comédia"), "De Homero a Jean Cocteau", "Helena, o eterno feminino", e "Mito e religião dos latinos", além de inúmeras traduções de textos teatrais.

Com sua palavra fluente, de natural beleza e humorísticas tiradas, ele possuía o raro dom de seduzir o auditório, sempre superlotado, discorrendo sobre temas da antiga Hélade. Qualquer assunto por ele exposto transmutava-se em prazerosa viagem, quer recontasse épicas passagens da Guerra de Tróia ou das aventuras de Ulisses, quer dramatizasse, pela magia da fala, episódios

imortais do teatro grego.

O tema da mulher - sobretudo o da mulher do mundo arcaico - foi também objeto de aprofundada análise, desenvolvido em conferências e transformado no livro "Helena, o eterno feminino". Vinculando a história da esposa de Menelau a uma estrutura sócio-religiosa opressora da força da mulher, ele dialogou com as coordenadas culturais da época para discutir por que ela foi tão aviltada nos relatos literários.

Também o estudo do mito - como energia criadora, sobretudo à luz de Jung, ou interpretado como narrativa, fábula - constituiu uma das suas mais fervorosas paixões intelectuais. Fascinando a fantasia dos alunos com míticos enredos, o mestre os expunha com clareza, profundidade e erudição, mesclados a um extraordinário espírito de síntese comunicativa.

Em densa leveza, Junito Brandão trazia sempre os remotos tempos da Grécia e de Roma para o momento presente, conferindo a eles sabor de atualidade. Tal artifício didático, conjugado a tantos outros de sua rica personalidade, sem dúvida auxiliaram-no a divulgar, entre o público de todas as idades, os pilares fundamentais da cultura do Ocidente, do qual todos somos herdeiros.

Dalma Nascimento é professora de Literatura Comparada da UFRJ e doutora em Teoria Literária



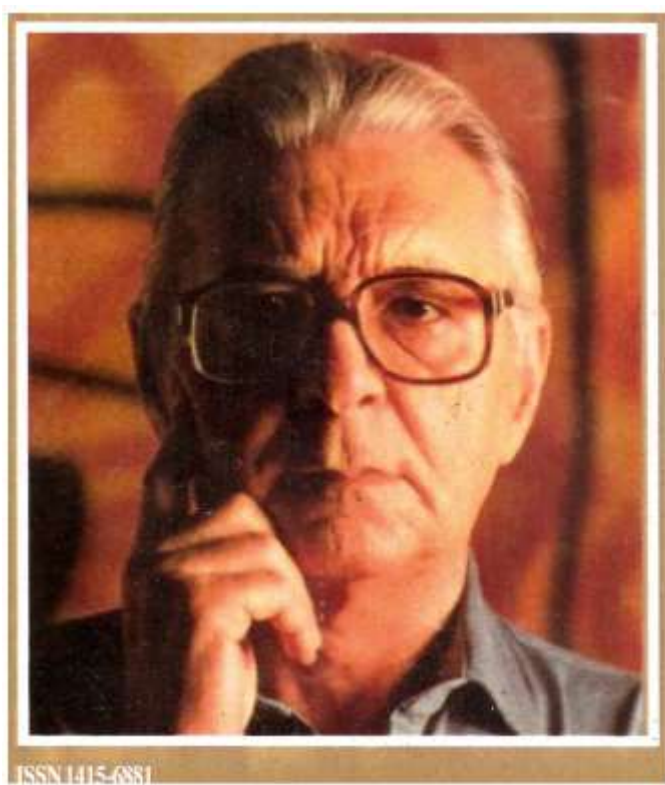


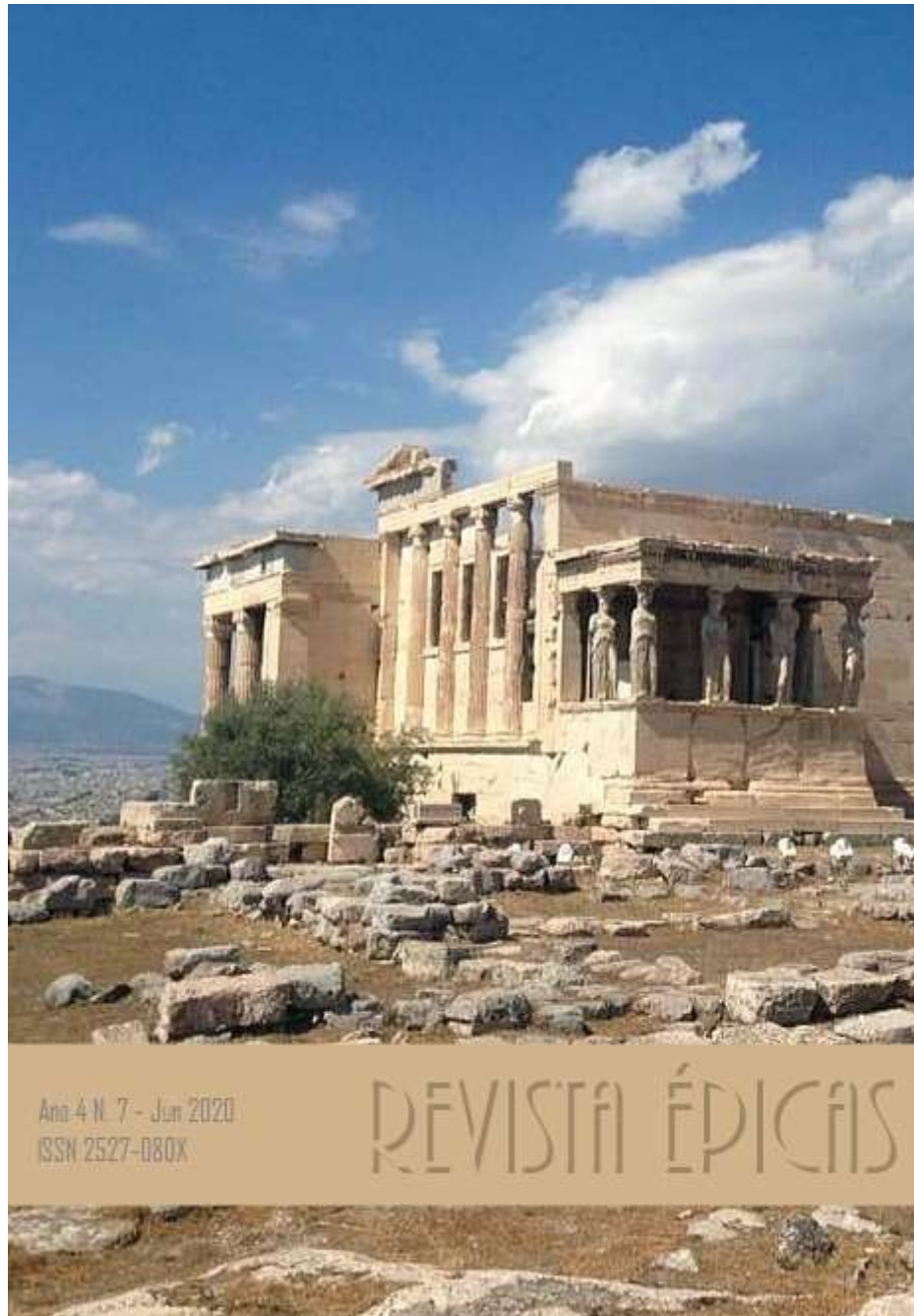
Imagem 1: De arquivo particular.



Imagem 2: De arquivo particular.



Imagem 3: De arquivo particular.



A epopeia antiga e as novas épicas
L'épopée antique et les nouvelles épopées
The ancient and the new epic poetry
La epopeya antigua y las nuevas epopeyas



SOUZA, Roberto Acízelo de. *Os timbiras*: um projeto e seus percalços. In: **Revista Épicas**. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 22-36. ISSN 2527-080-X.

OS TIMBIRAS: UM PROJETO E SEUS PERCALÇOS⁸

OS TIMBIRAS: UN PROJECT E SON CONTRETEMPS

Roberto Acízelo de Souza
(UERJ/CNPq/FAPERJ)

RESUMO: *As timbiras*, de Gonçalves Dias, por sua condição de poema que permaneceu incompleto, são analisados quanto à sua concepção original, às circunstâncias de sua publicação e ao estágio de desenvolvimento em que estavam na época. Sua recepção e as motivações e consequências da opção do autor pela forma épica também são estudadas.

Palavras-chave: Romantismo; modernidade; epopeia.]

RESUMÉ: *Les timbiras*, de Gonçalves Dias, en raison de leur condition de poème qui a restée incomplète, sont analysés au regard de leur conception originale, des circonstances de leur publication et du stage d'élaboration dans lequel ils se trouvaient alors. Leur réception et les motivations et les conséquences de l'option de l'auteur pour la forme de l'épopée sont également étudiées.

Mots-clés: Romantisme; modernité; épopée.]

1

O estudo crítico-analítico de composições literárias incompletas impõe, por motivos evidentes, satisfações preliminares relativas à sua concepção inicial, bem como às circunstâncias de sua publicação e ao estágio de elaboração em que então se encontravam. No caso de *Os timbiras*, há fontes de informação que bastam para um esclarecimento suficiente dessas questões.

O poeta cogitava escrever a obra já em 1844, conforme declara em carta a um amigo:

⁸ Versão reduzida de texto apresentado na Seção 6 (Narrativa épica e modernidade) do 13º Congresso de Lusitanistas Alemães, realizado de 11 a 14 de setembro na Universidade de Augsburg.

Ando a estudar para compor um Poema – é por agora – a ‘minha obra’. Quero fazer uma coisa exclusivamente americana – exclusivamente nossa – eu o farei talvez – já que todo mundo hoje se mete a inovar – também eu pretendo inovar – inovarei – criarei alguma coisa que espero em Deus, os nossos não esquecerão (apud BANDEIRA, 1952, p. 81-82).

Três anos depois, já tinha principiado a redigir o texto, cujo plano expõe em carta a outro amigo, com humor e autoironia:

Imaginei um poema... como nunca ouviste falar de outro: magotes de tigres, de quatis, de cascavéis; imaginei mangueiras e jabuticabeiras copadas, jequitibás e ipês arrogantes, sapucaieiras e jambeiros, de palmeiras nem falemos; guerreiros diabólicos, mulheres feiticeiras, sapos e jacarés sem conta: enfim, um gênese americano, uma *Ilíada brasileira*, uma criação *recriada*. Passa-se a ação no Maranhão e vai terminar no Amazonas com a dispersão dos timbiras; guerras entre eles e depois com os portugueses. O primeiro canto já está pronto, o segundo começado (apud BANDEIRA, 1952, p. 81).

Foi prosseguindo no projeto, provavelmente com intermitências, tanto que, em 1851, durante viagem de estudos que fez ao Maranhão e à Amazônia, aproveitou para colher material visando continuar a composição do poema, segundo informa seu amigo e primeiro biógrafo, Antônio Henriques Leal (cf. 1874, p. 282).

A publicação, restrita aos quatro primeiros cantos, ocorreu em 1857, sendo sinal claro de que o poeta tinha a intenção de arrematar a obra o fato de que, conforme o mesmo Henriques Leal (ibid., p. 282), persistiu na busca de informações pertinentes para a execução do seu plano, durante as novas viagens que empreendeu às “províncias do norte”, de 1859 a 1861. E tais esforços não seriam em vão, pois o biógrafo declara que, dos dezesseis cantos planejados, “vi[u] em 1853 doze, já copiados a limpo”, e que, em outubro de 1857, o poeta lhe fez a leitura de seis deles. E acrescenta:

[...] noutras ocasiões, principalmente quando estive comigo no Maranhão em 1861, falou-me dele [do poema], como quem já o houvesse concluído, faltando-lhe apenas as modificações que pretendia fazer-lhe depois de sua visita às regiões amazônicas, onde os indígenas aproximavam-se de seu estado primitivo (ibid., p. 282).

O motivo por que se decidira a publicar o poema antes de sua conclusão explicou o autor no corpo de uma carta dirigida a pessoa do seu círculo: “Se a coisa não tem de merecer aceitação, não vale a pena gastar a minha vida preocupado com essa ideia: assim, publico em folheto, para dar continuação depois. Se for aceito, cobrarei alma nova para a continuação; se não, tomo naturalmente outro caminho” (apud Bandeira, 1952, p. 137).

Antônio Henriques Leal (1874, p. 282-283), no entanto, magnificando um pouco essa explicação, vê na estratégia de publicação fragmentária do poema razões de ordem mais complexa. Não as comprova, porém, com pronunciamentos do próprio poeta, propondo-as como parte de sua resposta à crítica devastadora que Bernardo Guimarães fizera à obra:

[...] não [...] pretend[ia] publicar [os cantos do poema] senão em fragmentos, como praticara lord Byron com o *D. Juan*, ou como Goethe, que consumiu vinte e quatro anos para concluir o *Fausto*. Foi levado de igual pensamento e para ouvir e aproveitar os conselhos e alvites da crítica ilustrada e desapaixonada e conhecer a impressão que causaria no público [...] obra de tanto momento que deu à estampa os cantos que conhecemos. Só depois disto é que reuniria em volume o poema completo, retocado, limado e conforme ao que lhe apontassem de mais sensato e melhor.

O projeto de *Os timbiras*, contudo, não chegaria a alcançar plena execução. Como só dispomos de informações biográficas acerca do seu desenvolvimento até 1861, é possível formular, com base nos dados conhecidos, duas hipóteses sobre seu estado a partir do ano de 1862.

Uma possibilidade é que, não obstante o desânimo com a vida literária que o poeta manifesta já em 1850, na carta-dedicatória que abre o volume dos seus *Últimos cantos*, o abandono do projeto se teria dado somente a partir de 1862, pois, como vimos, no ano anterior ele ainda confienciara a Henriques Leal seu empenho em concluir o poema. É que, desde então, não teria mais sossego na vida, com a saúde gravemente comprometida, o desfecho de uma crise conjugal que se arrastava e até certa instabilidade na investidura das comissões oficiais de pesquisa que o governo imperial costumava atribuir-lhe, o que muito lhe fragilizava as finanças.

Pode ser, porém, que tivesse persistido na ideia de publicar o poema até o fim da vida. Depõem a favor dessa hipótese duas circunstâncias: 1.^a – na referida carta-dedicatória de 1850, embora declare em extinção a “fé e o entusiasmo [...] que alumia[vam] [suas] composições”, também afirma que “por mais algum tempo continuar[ia] [na luta], variando apenas o sentido dos [seus] cantos” (Dias, 1959, p. 352); 2.^a – consta que manuscritos seus – entre os quais não chega a ser implausível que estivessem os cantos inéditos de *Os timbiras* – perderam-se no naufrágio de que foi vítima.

Assim, dos primeiros lampejos sobre a composição, em 1844, até sua morte, em 1864, ou, segundo a outra hipótese aventada, até o abandono definitivo do projeto, que terá ocorrido, como vimos, por volta de 1862, o poeta, se não “gast[ou] [...] a vida preocupado com essa ideia”, a ela dedicou em torno de vinte

ou dezoito anos, o que não é pouco para uma existência de quarenta e um. É plausível, pois, o que afirma Henriques Leal (1874, p. 281-282) sobre a grande frustração que lhe terá causado deixar inconclusa a epopeia que concebera:

[...] uma vez completo e concluído esse poema épico, seria a joia mais valiosa de sua esplendente coroa, fechando, assim, como pretendia, o mirífico ciclo de suas composições poéticas com tão soberbo troféu.

Era nela que librava suas mais alentadas esperanças, e tendo para si que seu poema firmaria ainda mais sua reputação, [...] tencionava dar-lhe todo o desenvolvimento possível no que respeitava ao caráter, usos, costumes, superstições e lendas dos nossos indígenas, descrevendo ao mesmo tempo quanto há de maravilhoso e magnificante na natureza brasileira – nos seus rios, nos seus lagos, nas suas montanhas, na sua flora e na sua fauna [...].

Ora, considerando esse conjunto de suposições e indícios, inclinamo-nos a dar crédito ao testemunho de Antônio Henriques Leal, biógrafo acatado pelo rigor das pesquisas documentais que lastreiam seus escritos. Assim, julgamos que Gonçalves Dias efetivamente escreveu pelo menos os doze cantos do poema que Henriques Leal declara ter visto na posse do poeta em 1853. Os quatro restantes para a integralização do texto é bem razoável supor que os tenha composto ao longo dos onze anos que lhe restavam viver. Não chega a ser, pois, excesso de imaginação acreditar que o poeta trouxesse consigo da Europa, em 1864, na sua viagem de volta à terra natal, o manuscrito completo de *Os timbiras* pronto para publicação, o qual teria ou desaparecido no naufrágio, ou se extraviado depois, com o sumiço da mala em que provavelmente estava guardado.

Seja lá como for, a circunstância de o poema ter ficado inconcluso determinou, como era de esperar, uma recepção crítica rarefeita. Vamos percorrê-la, concentrando-nos nas poucas fontes que se ocuparam mais especificamente com o texto.

2

As primeiras avaliações surgem logo após a publicação da obra (em 1857, portanto), sendo irrestritamente laudatórias. Com os critérios para juízos críticos sobre lançamentos literários próprios da época – compromisso nacionalista e fidelidade à cor local –, Joaquim Manuel de Macedo e Francisco Otaviano, em folhetins mais noticiosos do que analíticos, limitam-se a exaltar as qualidades do autor e do poema. Dois anos mais tarde, porém, Bernardo Guimarães empreende, com os mesmos critérios, comentários propriamente analíticos, numa série de quatro folhetins. Seu julgamento contrasta por completo com as impressões de Macedo e Otaviano, pois, para o autor mineiro, a obra constitui fracasso absoluto, pelos muitos defeitos de língua e métrica que apresentaria.

No período romântico, além dessas considerações jornalísticas, feitas, como diz Bernardo Guimarães (1859b, p. 2), “ao correr da pena”, seguem-se, no âmbito propício a estudos mais meditados constituído pelos tratados de história da literatura, as páginas dedicadas a Gonçalves Dias n’*O Brasil literário*, de Ferdinand Wolf. Quanto a *Os timbiras*, o historiador austríaco reconhece “[o] talento do poeta [...] na beleza dos versos e na dicção como em numerosos detalhes” (1955 [1863], p. 267), mas,

por motivos evidentemente determinados por suas notórias relações de amizade com Gonçalves de Magalhães e mesmo com D. Pedro II, considera o poema inferior à *Confederação dos tamoiós*, por não ter tomado, diferentemente do que teria feito Magalhães, “um acontecimento histórico de grande alcance, [que permitisse] ressaltar o contraste da vida e dos costumes índios com as qualidades e os defeitos da civilização dos brancos [...]” (ibid., p. 267). De resto, o ponto de vista de Wolf sobre o poema é, como diríamos hoje, sumamente eurocêntrico, a ponto de ele estranhar – e censurar – o radical “americanismo” de Gonçalves Dias: “Esta predileção por tudo o que é indígena de tal modo tocou o poeta que ele queixa-se de a América ter entrado em comunicação com a Europa, e não vê mais que os maus lados da civilização que vem deste continente” (ibid., p. 267). Trata-se, ainda que com claro viés de reprovação, do primeiro reconhecimento do caráter crítico que assinala o indianismo gonçalvino, bem distinto da orientação adotada por José de Alencar em suas criações indianistas, que apresentam as relações entre as “raças” indígena e europeia não como um choque de civilizações, mas como uma espécie de encontro providencial.

Um segundo tempo da recepção crítica de Gonçalves Dias inaugura-se com Sílvio Romero. A partir dele, com o “critério etnográfico”, cuja introdução nos estudos da literatura nacional ele credita a si mesmo (cf. Romero, 1953 [1888], p. 1002), o escritor maranhense passa a ser considerado “um dos mais nítidos exemplares do povo, do genuíno povo brasileiro [...], o tipo do mestiço físico e moral, [pois] era filho de português e mameluca, [...], descendia das três raças que constituíram a população nacional e representava-lhes as principais tendências” (ibid., p. 1000). Como tal – garante o crítico –, estaria plena e *naturalmente* credenciado a realizar os ideais do nacionalismo literário: “A nacionalidade da literatura brasileira só pode ter uma solução: – acostar-se ao gênio, ao verdadeiro espírito popular, como ele sai do complexo de nossas origens étnicas” (ibid., p. 1006). José Veríssimo (1969 [1916], p. 163), por sua vez, embora introduzindo um cauteloso *parece*, referendou a ideia: “Gonçalves Dias é nas nossas letras um dos raros exemplos comprobatórios da falaz teoria da raça. *Parece* que nele se reuniam as três de que se formou o nosso povo” (grifo nosso). Não é diferente, por fim, o pensamento de Ronald de Carvalho (1968 [1919], p. 220), que credita o talento do poeta para cantar o índio e a natureza do Brasil ao “sangue que lhe corria nas veias, e onde se cruzavam as tendências das três raças produtoras do mestiço brasileiro [...]”.

Como se vê, nos pronunciamentos críticos antes analisados, proferidos até a década de 1860, por conta da necessidade de preservar o decoro então vigente não se mencionam as origens do poeta, pois seria embaraçoso, para a sociedade da época, admitir que fosse mestiço um indivíduo reconhecido pela elite branca como grande escritor. A crítica pós-romântica e naturalista, porém, persistindo nos mesmos

princípios do período romântico – nacionalismo e cor local como critérios de valor –, passa a dar relevo especial ao que chamaríamos hoje *lugar de fala*, e, assim, a condição de mestiço – e das três raças –, longe de constituir um estigma, transforma-se em credencial, que teria conferido a Gonçalves Dias legitimidade plena para “pintar [...] animados quadros da terra americana” (Romero, 1953 [1888], p. 1017), dada a “formação biológica do [seu] talento” (ibid., p. 1027), ou seu “brasileirismo [contido] na massa do sangue” (Veríssimo, 1969 [1916], p. 169).

Particularmente quanto a *Os timbiras*, apesar de menções ligeiras, ambos os críticos, formulam juízos elogiosos. Romero (1953 [1888], p. 1010) resguarda-se de analisar o poema, alegando seu caráter de fragmento, mas valoriza em especial seus “pedaços líricos” (ibid., p. 1010) e força descritiva, transcrevendo-lhe um longo trecho do qual afirma: “É sóbrio; mas é belo; a simplicidade aqui não é filha da pobreza, mas sim da doce placidez do espírito” (ibid., p. 1019). Veríssimo (1969 [1916], p. 166), por sua vez, admitindo que a obra “cedia[...] ao preconceito do poema épico da tradição portuguesa”, julga, contudo, que o fazia “com manifesta superioridade”, pois apresentaria “inspiração [...] mais sincera [...], [p]or ventura impulsad[a] por um recôndito sentimento de sua alma de caboclo, avivado pela nostalgia do ‘filho do bosque’ ”. E conclui: “[N]enhum poeta brasileiro, em prosa ou verso, teve em grau igual ao de Gonçalves Dias o sentimento do nosso índio e do que lhe constituía a feição própria” (ibid., p. 167).

Quanto à crítica do século XX, até meados da década de 1950 ainda encontramos juízos presos ao “critério etnográfico” romeriano, vendo na poesia de Gonçalves Dias uma autenticidade que só sua condição de mestiço poderia explicar. É o que se lê em Haroldo Paranhos (1937) e Cassiano Ricardo (1969 [1956]). No entanto, cremos encontrar-se em Lúcia Miguel-Pereira (1942, p. 127) um ponto de inflexão na fortuna crítica do poeta, com sua tese de que a autenticidade do índio gonçalvino é antes estética e literária do que histórica e antropológica:

Que importa para a poesia, para a emoção despertada, que “I-Juca-Pirama” tenha ou não morrido de acordo com o rito dos selvagens? Que a marabá fosse ou não realmente desprezada pelos índios puros? Que as lutas dos timbiras com os gamelas sejam ou não históricas?

O fim da poesia não é a verdade formal – e sim a essencial – e Gonçalves Dias seria bem pobre poeta se os seus índios fossem meras ilustrações de teses etnográficas.

Mas, ao contrário, se nunca tivessem existido selvagens no Brasil, “I-Juca-Pirama”, “Marabá” e *Os timbiras* e todas as Americanas conservariam inteiramente o seu valor poético, transmitiriam o mesmo entusiasmo, a mesma emoção.

Não é outro o ponto de vista de Antônio Cândido, que firma de vez a virada da recepção crítica de Gonçalves Dias para o seu terceiro tempo. Assim, embora o professor Cândido, como é notório,

permaneça identificado com a perspectiva nacionalista do romantismo na sua tese sobre a literatura brasileira como sistema, rejeita o “critério etnográfico”, tomando a produção literária não como registro verista ou manifestação emocionalmente autêntica, mas como criação ficcional esteticamente orientada. Para ele, pois, “[o] índio de Gonçalves Dias não é mais *autêntico* do que o de Magalhães ou o de Norberto pela circunstância de ser mais índio, mas por ser mais poético” (Cândido, 1971 [1959], v. 2, p. 85).

Com relação especificamente a *Os timbiras*, são escassos os estudos analíticos feitos no século XX, tanto quanto, aliás, os datados do Oitocentos. Fora as referências sumárias, favoráveis – Paranhos (1937), Bandeira (1952) e Moisés (1985) – ou restritivas – Bosi (1970), Merquior (1977) Castello (1999) –, considerações um pouco mais desenvolvidas só encontramos em Ackerman (1964 [1938]), Lúcia Miguel-Pereira (1943), Cassiano Ricardo (1969 [1956]) e Antônio Cândido (1971 [1959]).

Ackerman oferece minuciosa paráfrase do texto, descrevendo as ações canto a canto. Não deixa, porém, de fazer observações críticas pertinentes, centradas nas intenções do autor e nos processos narrativos, dramáticos e descritivos por ele acionados. Além disso, põe em relevo a dissidência constituída por Gonçalves Dias em relação à narrativa conciliadora que, na época, já se ia tornando hegemônica, representada pelo indianismo conforme praticado por autores como Joaquim Norberto e José de Alencar. A propósito dessa questão, assim se pronuncia o professor alemão:

Até certo ponto, essa obra [*Os timbiras*] pode também ser interpretada como protesto da natureza e de seus íncolas contra o conquistador, que, depois de roubar a terra ao vencido, escravizou o primitivo habitante. Às vezes os versos do poema soam como suspiros de saudade de tempos que se passaram, de lugares queridos que nunca se hão de rever, de florestas desaparecidas e de uma vida que se extinguiu. Talvez se possa chamar de pessimismo cultural a este sentimento que inspira ao poeta esse protesto (ACKERMAN, 1964 [1938], p. 114).

Bem menos extenso é o comentário de Lúcia Miguel-Pereira, que se atém a observações sobre a expectativa de Gonçalves Dias quanto ao poema, fornece os dados históricos em que se baseia o enredo e especula sobre os motivos por que o poeta não o concluiu. No mais, formula um juízo de valor, reconhecendo na composição mérito apenas relativo: “Há [...] majestade e sopro épico no tom geral, porém não aquela grandeza que empolga e subjuga – a marca da epopeia. Mas é inegável que, se está longe de ser uma *Ilíada*, encerra trechos realmente inspirados sobre a natureza, sobre a vida e os costumes primitivos” (Miguel-Pereira, 1943, p. 129).

Cassiano Ricardo, por sua vez, parte de um resumo do enredo, a que se segue análise basicamente estilística do texto, não sem concessões a muito impressionismo, o que transparece, por exemplo, na avaliação crítica que faz da composição: “O poema [...] se desenrola vigoroso, salpicado de trechos líricos admiráveis. A narrativa é cheia de cor e movimento, não obstante o verso medido, o verso branco” (Ricardo, 1969 [1956], p. 87).

Por fim, Antônio Cândido, em sua análise, avalia muito negativamente o poema, chegando a afirmar que a publicação dos quatro cantos “depõe contra o [...] critério [do poeta]” (1971 [1959], p. 93). Assim, considera *Os timbiras* “poesia dura, pouco inspirada”, e, “como estrutura, confuso, prolixo, inferior ao *Caramuru* e o *Uruguai*”, sendo “o verso não raro desarmonioso e prosaico” (ibid. p. 93). Ameniza, porém, suas severas restrições ao poema, julgando “tratar-se mais de um malogro épico, no sentido estrito, do que poético [...], pois as partes líricas, marginais à narrativa, são frequentemente admiráveis, contando-se algumas entre o que de melhor escreveu” (ibid., p. 94).

3

Até esse terceiro tempo se estende a história da recepção crítica de Gonçalves Dias, e mais particularmente do seu projeto de epopeia apenas parcialmente realizado. No entanto, para além da parte por assim dizer consolidada que essa história apresenta, é possível entrever-se o despontar de um novo momento nesse percurso, configurado em contribuições mais recentes: *Gentis guerreiros: o indianismo de Gonçalves Dias* (1988), de Cláudia Neiva de Matos, e *Gonçalves Dias: o poeta na contramão – literatura e escravidão no romantismo brasileiro* (2010), de Wilton José Marques. O primeiro estudo dedica-se a analisar, para usarmos os termos do próprio autor, suas “poesias americanas”, isto é, o subconjunto de sua obra constituído pelas composições indianistas. O segundo, por sua vez, embora não traga subsídios diretos para a nossa questão específica – *Os timbiras* –, pois toma por objeto o fragmento de prosa poética

Meditação (1846), consagrado a encenar as tensões étnicas entre negros e brancos no Brasil escravocrata, julgamos imprescindível referir, à medida que constitui marco importante de um momento novo das interpretações do escritor maranhense.

Gentis guerreiros propõe-se estudar as relações entre ideologia e estética na obra do poeta, rejeitando o que a autora chama “visões totalizantes”. Com esse objetivo, pelo próprio vocabulário técnico que mobiliza – no qual ocupam lugar destacado termos como “etnocentrismo”, “construção cultural”, “Diferença”, “Semelhança”, “Mesmo” –, o ensaio se alinha com os estudos culturais, prefigurando tendência que só faria fortalecer-se na universidade brasileira nas três últimas décadas. O estudo conclui pela existência de um projeto social e político conservador subjacente à obra poética e histórico-etnográfica de Gonçalves Dias: no fundo, mediante dissimulações estetizantes de uma

“ideologia aristocrática, feudal, elitista, [...], descontente com a ‘desordem política’ de seu tempo” (Matos, 1988, p. 82), tanto a poesia como os estudos científicos do autor apontariam para a urgência de “restabelecer a Moral e a Ordem do passado na modernidade burguesa decaída” (ibid., p. 81), pelo exemplo da sociedade indígena, idealizada pela combinação da “mítica do cavaleiro feudal à do bom selvagem” (ibid., p. 28). Breve análise de *Os timbiras* é conduzida nessa chave, sendo o poema considerado “não [...] dos maiores êxitos do indianismo gonçalvino” (ibid., p. 31), no que ele se diferenciaria das demais composições congêneres do autor, avaliadas como “lindos poemas” (ibid., p. 83), não obstante o fato de que, neles, “a identidade do Outro desaparece, absorvida pela imagem projetada do Mesmo [...]” (ibid., p. 83).

Gonçalves Dias: o poeta na contramão, por seu turno, também se inscreve no âmbito dos estudos culturais, na sua proposta de, como diz o segundo segmento do subtítulo da obra, analisar as relações entre “literatura e escravidão no romantismo brasileiro”. A posição do autor, contudo, com relação ao significado político da obra de Gonçalves Dias, diverge completamente do que se lê em *Gentis guerreiros*. Assim, em vez de um pensamento conservador, Gonçalves Dias, muito pelo contrário, teria produzido “uma obra literária que se caracteriza não apenas por ser avessa às expectativas românticas oficiais, mas, sobretudo, por trazer em si todos os elementos necessários à explicitação das várias mazelas sociais do Brasil oitocentista, o que, por tabela, traduz-se num gesto incontestado de denúncia” (Marques, 2010, p. 267).

Não é nosso propósito iniciar aqui o debate sugerido por essas leituras, que, ao mesmo tempo que se aproximam por um propósito comum – examinar os aspectos ideológicos implicados pela parte da obra de Gonçalves Dias dedicada aos dois segmentos politicamente não hegemônicos na formação da sociedade brasileira: ameríndios e africanos –, chegam, como se vê, a resultados tão divergentes. No entanto, para a configuração plena de um quarto tempo na história da recepção crítica de Gonçalves Dias – que, a nosso ver, esses dois estudos inauguram – essa controvérsia constitui ponto de partida incontornável. Da nossa parte, por ora, para não nos transviarmos do nosso objetivo, digamos apenas que, como não parece possível que o poeta tenha sido reacionário no que tange à questão do índio e progressista no que concerne à do negro, parece-nos que o simples fato de ter-se dedicado a essas duas etnias em seus empenhos intelectuais, num tempo em que a sociedade brasileira se mostrava tão hostil para com ambas (certamente, mais ainda para com o negro), já indicia sua posição avançada em matéria de pensamento social. No mais, reconhecendo embora que esse problema precisa ser melhor estudado, parece-nos mais consistente a tese do *poeta na contramão* do que a dos *gentis guerreiros*.

Voltemos, porém, a *Os timbiras*, a fim de arrematarmos nossas considerações, fixando-nos agora nas motivações e consequências da opção de Gonçalves Dias pela forma da epopeia.

Vimos que o poeta concebeu o projeto da obra por volta de 1844. Nessa altura, o prestígio da poesia épica ainda se mantinha elevado no Brasil, e de certo modo assim se conservaria até mais ou menos o início da década de 1870. Comprovam o fato os elogios de que o gênero era objeto sistemático nos compêndios escolares de poética então em uso, os quais, ao mesmo tempo, mostravam-se bastante reticentes em relação ao romance, a espécie narrativa em ascensão na época. Ora, o estudante Gonçalves Dias – como, de resto, as sucessivas gerações de alunos brasileiros do Oitocentos – certamente foi leitor assíduo dessas fontes de informação, cuja autoridade muito deve ter contribuído para a definição de suas preferências literárias.

Se isso é perfeitamente compreensível, surpreende um pouco, contudo, que o poeta não se tenha deixado abalar, em sua estima pela epopeia, com o desgaste crescente dessa modalidade de poesia, correlativa e proporcional à ascensão do gosto pelo romance. Como se sabe, um marco nesse processo se deu em 1856, quando da publicação de *A confederação dos tamoiós*, de Gonçalves de Magalhães, alvo da famosa demolição crítica de José de Alencar publicada naquele mesmo ano, entre cujos argumentos principais figurava a ideia de que o romance, e não a epopeia, constituía a forma por excelência adequada para a nascente literatura brasileira. Na ocasião da ruidosa polêmica suscitada pelas “Cartas” de Alencar, por sinal, Gonçalves Dias escreveu de Lisboa a D. Pedro II, agradecendo ao monarca por lhe ter enviado um exemplar do livro de Magalhães. Na carta, confessa não ter gostado do poema, mas refere um episódio em que tomou as dores do autor:

Estávamos uma meia dúzia em casa do Sr. [Alexandre] Herculano, e eu tratava de defender o nosso poeta, que estava ali sendo vítima de exageradas censuras: exageradas, digo, quando se aprecia o seu merecimento em geral. [...]

O Sr. Herculano, que não entrara na discussão, abriu o volume, leu duas coisas, e achando alguma que lhe não agradava, voltou-se para mim com alguma vivacidade, mandando que matasse ao meu colega.

Disse-me ele: ‘Mate-me esse homem. Mate-mo.’

E conclui: “Era a mesma voz que eu tinha ouvido no começo da minha carreira, e como da primeira vez, rompendo espontânea da abundância do coração. Vim para casa ler os borrões do meu poema. Estou com mais medo, mas também com mais vontade de o acabar” (Dias, 2007 [1856], p. cxlii-cxliii). Assim, seu juízo negativo sobre o poema de Magalhães nada tinha a ver com a circunstância de

tratar-se de uma epopeia, sendo antes motivado, como ele declara na mesma carta, pela “versificação frouxa, [...] imagens pouco felizes, [...] linguagem por vezes menos grave, menos própria de tal gênero de composições” (ibid., p. cxl). Persistia inabalável, portanto, seu apreço pelo épico, o que explica a retomada dos “borrões do [seu] poema” – *Os timbiras*, seguramente – e a “vontade de o acabar”, temeroso do julgamento de Herculano, mas ao mesmo tempo estimulado pela possibilidade de merecer novamente os aplausos do escritor português, a exemplo do que ocorrera dez anos antes, quando publicara os seus *Primeiros cantos*. A parte até então composta do texto – os quatro cantos iniciais – o poeta os daria a público logo no ano subsequente, 1857, mas, dessa vez, provavelmente para sua decepção, Herculano não se pronunciou.

No entanto, em boa medida, parece claro que um dos motivos por que os juízos críticos acerca do poema ficaram muito abaixo das expectativas do autor – além, naturalmente, da circunstância de a obra ter permanecido incompleta – é justamente o anacronismo do seu gênero. Nesse sentido, pronunciaram-se José Veríssimo (1969 [1916], p. 166), que afirma, em tom de reparo, ter a composição “cedi[do] ao preconceito do poema épico da tradição portuguesa”, bem como Haroldo Paranhos (1937, p. 98), segundo o qual “sua feição épica [estava] em desacordo com o momento em que foi produzid[a]”. Por outro lado, diversos analistas assinalam certo desencontro entre o talento do poeta e a forma épica, tanto que *Os timbiras* se destacariam justamente por suas passagens líricas, ou mesmo só se salvariam por elas. Compartilham dessa opinião Sílvia Romero (1953 [1888], p. 1010), Manuel Bandeira (1952, p. 225), Cassiano Ricardo (1969 [1956], p. 87 e 90), e Antônio Cândido (1971 [1959], v. 2, p. 94) afirma – citemos o trecho mais uma vez – “tratar-se mais de um malogro épico, no sentido estrito, de que um malogro poético, [...] pois as partes líricas, marginais à narrativa, são frequentemente admiráveis, contando-se algumas entre o que de melhor escreveu”. De fato, tem razão o crítico, ao assinalar que “o poema, como estrutura, [é] confuso, prolixo”, apresentando “entrecho [...] delineado sem muita clareza”, bem como “cenas [...] longas e redundantes” (ibid., p. 94). Os momentos líricos, porém, são, na verdade, conforme diz Cândido, “admiráveis”, como se verifica, por exemplo, nas aberturas dos cantos segundo e terceiro, respectivamente descrições do anoitecer e da aurora, executadas à perfeição, de acordo com padrões do romantismo. Vejamos os trechos:

Desdobra-se da noite o manto escuro:
Leve brisa subtil pela floresta
Enreda-se murmura, – amplo silêncio
Reina por fim. Nem saberás tu como
Essa imagem da morte é triste e torva,
Se nunca, a sós contigo, nunca a pressentiste⁹

⁹ Na edição-fonte, “pressentisse”. Suspeitando do erro, corrigimos, referendados, de resto, pela que se lê em outra edição que tínhamos à mão: *Poesias de A. Gonçalves Dias*. Nova ed. organizada e revista por J. Norberto

Longe deste zunir da turba inquieta.
No ermo, sim; procura o ermo e as selvas...
Escuta o som final, o extremo alento,
Que exala em fins do dia a natureza!
O pensamento, que incessante voa,
Vai do som à mudez, da luz às sombras
E da terra sem flor, ao céu sem astro.
Semilha a fraca luz, qu'inda vacila
Quando, em ledos sarau, o extremo acorde
No deserto salão geme, e se apaga!
(Dias, 1959 [1857], p. 486).

Era a hora em que a flor balança o cálix
Aos doces beijos da serena brisa,
Quando a erva soberba alteia o colo,
Rochando apenas o tapiz¹⁰ relvoso;
Quando o sol vem doirando os altos montes,
E as ledas aves à porfia trinam,
E a verde coma dos frondosos cerros
Move o perfume, que embalsama os ares;
Quando a corrente meio oculta soa
De sob o denso véu da parda névoa;
Quando nos panos das mais brancas nuvens
Desenha a aurora melindrosos quadros
Gentis ornados com listões de fogo;
Quando o vivo carmim do esbelto cáctus
Refulge a medo abrilhantado esmalte,
Doce poeira de aljófradas gotas,
Ou pó subtil de pérolas desfeitas.

Era a hora gentil, filha de amores,
Era o nascer do sol, libando as meigas,
Risonhas faces da luzente aurora!
Era o canto e o perfume, a luz e a vida,
Uma só coisa e muitas, – melhor face
Da sempre vária e bela natureza:
Um quadro antigo, que já vimos todos,
Que todos com prazer vemos de novo.
(ibid., p. 497).

Enfim, conforme o tempo demonstraria, *Os timbiras*, talvez até mesmo se tivesse sido publicado na íntegra, estava destinado ao esquecimento, a exemplo, aliás, de outras epopeias brasileiras do século XIX, que há muito tempo ninguém lê, e que jazem nas estantes como letras mortas, em boa medida como decorrência de sua inadaptação às circunstâncias da modernidade literária. É o caso não só de *A confederação dos tamoios* (1856), mas também de *Os filhos de Tupã* (1863), de José de Alencar, de *Colombo* (1866), de Manuel de Araújo Porto Alegre, e de *O Guesa*, de Joaquim de Sousa Andrade.

de Souza Silva, e precedida de uma notícia sobre o autor e suas obras pelo cônego doutor Fernandes Pinheiro. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1910 [1870]. Ver tomo II, p. 167.

¹⁰ Na edição-fonte, “matiz”. Suspeitando de que o correto seria “tapiz” (sinônimo poético de “tapete”), corrigimos com o referendo da mesma edição citada na nota anterior.

Quanto a Gonçalves Dias, permanece lembrado, lido e estimado pelos seus; mas não o poema em que tão custosa e persistentemente trabalhou anos a fio, alimentando seu desejo de glória literária, e sobre o qual, esperançoso, declarou: “criarei alguma coisa que espero em Deus, os nossos não esquecerão”.

Referências bibliográficas

ACKERMANN, Fritz. **A obra poética de Gonçalves Dias**. Tradução de Egon Schaden. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964 [1938].

ALENCAR, José de. Cartas sobre *A confederação dos tamoios* [1856]. In: _____. **Obra completa**. Introdução geral de M. Cavalcânti Proença. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. V. 4.

AMORA, Antônio Soares. **O romantismo: 1833-1838/1878-1881**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969 [1967].

BANDEIRA, Manuel. **Gonçalves Dias: esboço biográfico**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1952.

BANDEIRA, Manuel. **Gonçalves Dias: poesia**. 7. ed. Revisão crítica, em consulta com o autor, por Maximiano de Carvalho e Silva. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 4. ed. São Paulo: Martins, 1971 [1959]. 2 v.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira**. 13. ed. Prefácio de Medeiros e Albuquerque. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1968 [1919].

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade**. São Paulo: Edusp, 1999. V. 1.

DIAS, Gonçalves. Carta a D. Pedro II datada de 13/09/1856. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **A confederação dos tamoios**. Organização de Maria Eunice Moreira e Luís Bueno. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. p. cxi-cxliii.

DIAS, Gonçalves. **Poesia completa: e prosa escolhida**. Com estudos de Manuel Bandeira, Antônio Houaiss e Alexandre Herculano. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

GUIMARÃES, Bernardo. À morte de Gonçalves Dias: canto elegíaco. In: _____. **O índio Afonso**; seguido de “A morte de Gonçalves Dias: canto elegíaco”. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, [1873]. p. 123-142.

GUIMARÃES, Bernardo. *Os timbiras*, poema do Sr. A.G. Dias. In: **A Atualidade: Jornal Político, literário e noticioso**. Rio de Janeiro, ano I, n. 55, p. 3, 8 out. 1859.

_____. _____. *A Atualidade: Jornal Político, literário e noticioso*. Rio de Janeiro, ano I, n. 56, p. 2, 15 out. 1859.

_____. _____. *A Atualidade: Jornal Político, literário e noticioso*. Rio de Janeiro, ano I, n. 57, p. 2-3, 26 out. 1859.

_____. _____. *A Atualidade: Jornal Político, literário e noticioso*. Rio de Janeiro, ano I, n. 58, p. 2-3, 31 out. 1859.

GULLAR, Ferreira. **Gonçalves Dias**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010.

- LEAL, Antônio Henriques. Biografia de A. Gonçalves Dias. In: DIAS, A. Gonçalves. **Obras póstumas**. Precedidas de uma notícia de sua vida e obras pelo doutor Antônio Henriques Leal. São Luís do Maranhão: [s.n.], 1868. V. 1, p. XI-LXIV.
- LEAL, Antônio Henriques. XVI: Antônio Gonçalves Dias. In: _____. **Panteon maranhense**: ensaios biográficos dos maranhenses ilustres já falecidos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874. V. 3.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. A semana. In: **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 335, p. 1, 6 dez. 1857.
- MAGNE, Augusto, S.J. **Princípios elementares de literatura**: volume primeiro – teoria literária. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1935.
- MARQUES, Wilton José. **Gonçalves Dias – o poeta na contramão**: literatura e escravidão no romantismo brasileiro. São Carlos, SP: Edufscar, 2010.
- MATTOS, Cláudia Neiva de. **Gentis guerreiros**: o indianismo de Gonçalves Dias. São Paulo: Atual, 1988.
- MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- MONTELLO, Josué. **Gonçalves Dias**: ensaio biobibliográfico. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1942.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **A vida de Gonçalves Dias**: contendo o Diário inédito da viagem de Gonçalves Dias ao Rio Negro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1985. V. 2 (Romantismo).
- OTAVIANO, Francisco. Páginas menores. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, n. 334, p. 1, 7 dez. 1857.
- PARANHOS, Haroldo. **História do romantismo no Brasil**: 1830-1850. São Paulo: Ed. Cultura Brasileira, 1937.
- PINHEIRO, [Joaquim Caetano] Fernandes. **Curso elementar de literatura nacional**. 2. ed. melhorada. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1883 [1862].
- PINHEIRO, [Joaquim Caetano] Fernandes. Notícia sobre a vida e a obra d'Antônio Gonçalves Dias. In: DIAS, Gonçalves A. **Poesias**. 7. ed. Nova ed. organizada e revista por J. Norberto de Sousa Silva e precedida de uma notícia sobre o autor e suas obras pelo cônego doutor Fernandes Pinheiro. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1910 [1870]. V. 1, p. 21-37.
- PINHEIRO, [Joaquim Caetano] Fernandes. **Resumo de história literária**. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, [1873]. V. 2.
- REIS, Francisco Sotero. **Curso de literatura portuguesa e brasileira**: professado por Francisco Sotero dos Reis no Instituto de Humanidades da Província do Maranhão [...]. Maranhão: [s.n.], 1866-1873. V. 4 (1868) e v. 5 (1873).
- RICARDO, Cassiano. Gonçalves Dias e o indianismo. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). **A literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969 [1956]. V. 2, p. 65-129.
- ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. 5. ed. Organizada e prefaciada por Nélon Romero. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953 [1888]. V. 3.
- ROQUETTE-PINTO, E[dgar]. Gonçalves Dias e os índios. In: SOARES, José Carlos de Macedo et alii. **Gonçalves Dias**: conferências da Academia Brasileira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1948. p. 83-93.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969 [1938].

TREECE, David. **Exilados, aliados, rebeldes**: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Nankin; Edusp, 2008 [2000].

VERÍSSIMO, José. Gonçalves Dias. In: _____. **Estudos de literatura brasileira**: 2.ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1977 [1901]. p. 19-26.

_____. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 5. ed. Prefácio de Alceu de Amoroso Lima. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969 [1916].

WOLF, Ferdinand. **O Brasil literário**: história da literatura brasileira. Tradução, prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1955 [1863].



BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Uma nação se faz com literatura. In: **Revista Épicas**. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 37-53. ISSN 2527-080-X.

UMA NAÇÃO SE FAZ COM LITERATURA A NATION IS MADE WITH LITERATURE

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa¹¹
Universidade Federal de Minas Gerais
CNPq/Fapemig

RESUMO: O artigo pretende discutir a potência de uso dos metaplasmos em textos literários. Eles são vistos como instrumento para quebrar preconceitos culturais e linguísticos. A discussão avaliará o uso do recurso em dois autores: João Guimarães Rosa (**Grande Sertão: Veredas**) e Homero (**Ilíada**). Vamos realçar a riqueza do processo no sentido de ver tais alterações como componentes do panorama linguístico de uma nação. Sugerimos que reproduzir esteticamente a diversidade de uma comunidade linguística é ato político. Durante a discussão, utilizamos metaplasmos para, na tradução de trechos da **Ilíada**, ensaiar o que chamamos de *fantasias metaplasáticas*.

Palavras-chave:

ABSTRACT: The article aims to discuss the power of using metaplasms in literary texts. They are seen as a linguistic tool to break discrimination and linguisticism. The discussion will evaluate the use of the tool in two authors: João Guimarães Rosa (**Grande Sertão: Veredas**) and Homer (**Iliad**). We will highlight the richness of the process in the sense of seeing it as national linguistic panoramas. In this sense, we suggest that aesthetically reproducing of the diversity of a linguistic community is a political act. During the discussion, we used metaplasms to, in the translation of excerpts from the **Iliad**, rehearse what we call *metaplastic fantasies*.

Keywords:

A potência dos metaplasmos será assunto deste artigo. Eles, na literatura, serão vistos como instrumento linguístico, seja para democratizar a representação artística de falares e tipos diversos de

^{*1} Professora Titular de Língua e Literatura Grega da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig). E-mail de contato: tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com.

uma nação, seja para quebrar preconceitos culturais e linguísticos e estabelecer territórios estéticos¹² equivalentes a partes de uma extensão territorial heterogênea e diversificada que fala uma variante do português, a saber, o brasileiro.

A discussão avaliará o uso do recurso em textos de dois autores: João Guimarães Rosa e Homero. Nosso objetivo é realçar a riqueza do processo no sentido de vê-lo como artifício para caracterizar, incorporar e agregar diferenças. Para entender a prodigalidade do vário, Paul Ricoeur é um bom exemplo. Ao repensar o mito de Babel lido como “catástrofe linguística irremediável” (RICOEUR, 2012, p. 35)¹³, punição de Deus e “prodigalidade nefasta”, segundo Steiner (apud RICOEUR, 2012, p. 34), o estudioso pondera:

(...) eu gostaria de retornar à interpretação do mito de Babel, que não gostaria de fechar com a ideia de catástrofe linguística infligida aos humanos por um deus ciumento de seu sucesso. Também é possível ler esse mito, como aliás todos os outros mitos de começo que levam em conta situações irreversíveis, como a constatação sem condenação de uma separação originária. (...).

Para dar mais força a essa leitura, lembrarei com Umberto Eco que a narrativa de *Gênesis* 11, 1-9 é precedida pelos dois versículos numerados de *Gênesis* 10, 31-32, em que a pluralidade das línguas parece ser considerada como um dado simplesmente factual. (...).

(...) não há nenhuma recriminação, nenhuma deploração, nenhuma acusação: “IHVH – Adonai os dispersa de lá sobre a face de toda a terra. Eles cessam de construir.” Eles cessaram de construir! Maneira de dizer: é assim. (...) A partir dessa realidade da vida, traduzamos! (...) Certo, há uma necessidade: se queremos começar, viajar, negociar, mesmo espionar, é preciso dispor de mensageiros que falam a língua dos outros (RICOEUR, 2012, p. 42-45).

Gostaríamos de prolongar a citação e registrar os inúmeros bons *insights* do filósofo francês acerca da tarefa de traduzir, mas sejamos comedidos. Ricoeur é apenas mote para ampliar o assunto e passar de tradução para a variação linguística. Para a urgência de ouvir a fala dos outros. Do estudioso, basta-nos realçar sua proposta de ver o mundo por um lado positivo e concluir, sem demagogia, que o mito de Babel nos apresenta um ato original de pujança vital. Deste modo, entendemos que a diferença possibilita a felicidade de poder traduzir e de praticar a “hospitalidade linguística” (RICOEUR, 2012, p. 49).

Portanto, para nossa reflexão que reúne tradução e dialetação, vamos admitir que a diversidade original é riqueza, não punição e que dentro dessa pluralidade, fartura, abundância, há não apenas diferenças entre os falares das nações, mas também, diferenças e variações dentro de um mesmo falar, de uma mesma língua; diferenças internas, fecundas e ricas.

¹² De acordo com Luiz Costa Lima, Oto Marquard (1989) teria sido o responsável pela criação da expressão “território estético”, quando, tratando das mudanças ocorridas no Renascimento, discorre sobre a emigração das “boas obras” do campo religioso para o profano. Marquard afirma que, devido à Reforma, “as boas obras tinham de emigrar do território religioso para o recém-criado território estético, para que pudessem manter sua relevância soteriológica.” (Marquard apud Costa Lima, 2008, p. 208). Nós, ao utilizarmos a expressão, sugerimos que a literatura tem poder para criar “territórios estéticos” nacionais que, reunidos pelo sistema literário, forjam (modelam, fabricam e inventam) a identidade de um país.

¹³ Ricoeur sempre em tradução de Patrícia Lavelle.

É desse modo que julgamos, sem temor, que a incorporação de dialetos regionais – como fez Homero em seus poemas e como, defendemos, pode ser feito nas traduções de Homero – seria importante e útil para o Brasil. E, neste sentido, sugerimos a reprodução estética da diversidade linguística na tradução das epopeias gregas. Buscamos o caminho para fazê-lo através de escolhas lexicais cuidadas – a exemplo de Guimarães Rosa – sem distorções ortográficas ou “erros”, que não caracterizam qualquer variedade linguística específica, mas, ao contrário, acabam por estigmatizá-las.

Guimarães Rosa é, portanto, nosso espelho. Esboçamos traduções de excertos dos poemas homéricos comprometidas com as formas dialetais gregas neles presentes. Durante o desenvolvimento do artigo, utilizamos o recurso para, na tradução dos trechos da *Ilíada*, ensaiar (e testar) o que chamamos de *fantasias metaplasáticas*.¹⁴ Para nós, contemplar variações locais (em relação ao vocabulário e ao uso de formas arcaicas, raras ou em desuso, na manutenção de formas concorrentes de um mesmo léxico, na observação de uma pontuação peculiar para marcar rítmicas¹⁵ próprias de cada região, etc.) em textos canônicos considerados como pertencentes à “alta literatura” é um ato político.

Vê-se como lugar-comum entre os pesquisadores admitir que a característica mais marcante dos poemas homéricos (e que é, simultaneamente, a sua principal dificuldade) é a variedade de formas neles presentes,¹⁶ uma variedade maior do que aquilo que supomos ser possível em qualquer idioma falado

¹⁴ Trata-se de uma prática de tradução que estamos desenvolvendo e teorizando que consiste em traduzir Homero levando em conta as variações linguísticas propostas em seu texto. O termo “fantasia” é utilizado em razão de fazermos conjecturas analógicas na tradução. Fantasia é termo da música e metaplasático é adjetivo derivado do termo *metaplasmo*, sinônimo aqui de *variação linguística* e de alterações na estrutura vocabular. Sobre fantasia, no Dicionário Grove (tradução de E. F. Alves), lê-se: “Peça instrumental em que a imaginação do compositor tem precedência sobre os estilos e formas convencionais. (...) Os compositores do séc. XX também usaram o termo para peças instrumentais extensas (...) e para variações (...)” (Grove, 1994, p. 311); Mário de Andrade não registra o termo “fantasia” no seu *Dicionário Musical Brasileiro*, prefere falar de “variação”, que “consiste em repetir uma melodia dada, mudando, a cada repetição, um ou mais elementos constitutivos dela, de forma que apresentando uma fisionomia nova, ela permaneça sempre reconhecível na sua personalidade. É mesmo só no séc. XVIII que a variação se apresenta firmemente fixa nesse princípio de mudança de fisionomia e conservação de personalidade. No geral os músicos dos séculos anteriores se limitavam a variar, enriquecendo com enfeites a melodia, em vez de modificar a forma dum dos elementos dela (ritmo, tonalidade, harmonização, arabesco).” (Andrade, 1999, p. 550).

¹⁵ Ritmo aqui deve ser entendido de acordo com a proposta de Henri Meschonnic: “Mais do que o sentido, e mesmo aí onde o sentido das palavras aparentemente não é modificado, o ritmo transforma o modo de significar. O dito muda completamente, conforme levamos em conta este ritmo ou não, a significância ou não. (...) Isto não vale somente para os poemas.” (MESCHONNIC, 2010, p. 46 – Tradução de Jerusa Ferreira e Suely Fenerich). E ainda: “Os editores não sabem ainda hoje que a pontuação na poética de um texto é seu gestual, sua oralidade. E mesmo que ela seja apenas o feito dos tipógrafos da época, ela pertence à sua historicidade. É, por isso, oportuno examinar mais de perto como opera a identificação do falado e do oral que determina uma tal situação da leitura.” (MESCHONNIC, 2006, p. 23-24 – tradução de Cristiano Florentino).

¹⁶ Na qualidade de cronista do séc. V a.C., Heródoto dá testemunho da consciência dessa realidade da língua entre os gregos. Sobre o tema, cito trecho de estudo de Maria de Fátima Sousa e Silva (2009, p. 62): “Heródoto reconhece na língua um factor político determinante. Apesar da uniformidade linguística que reconhece entre todos os Gregos, a época clássica acentua também as diferenças dialectais que caracterizam o particularismo linguístico de certas comunidades. Ao definir o mundo iônico como um xadrez étnico, político e religioso, Heródoto distingue a língua como um factor poderoso no estabelecimento de diferenças. Destaca então quatro variantes dialectais na Iônia, que designa com a palavra ‘alterações’ (...). E passa a fazer agrupamentos ou tipos (...), que têm por base um critério geográfico: Mileto, Miunte e Priene, todas situadas na Cária, ‘falam do mesmo modo’, ou seja, ‘usam o mesmo dialecto’ (...); vem depois o grupo que se situa na Lídia (Éfeso, Cólófon, Lébedo, Teos, Clazómenas e Focéia), ‘cuja língua não tem nenhuma afinidade com as anteriores’ (...), mas que ‘entre si,

individualmente (cf. MONRO, 1828, p. 52).¹⁷ Kirk, no comentário à *Ilíada*, volume I, obra imprescindível a qualquer estudioso de épica (KIRK, 1985, p. 5), reforça a multiplicidade e a variabilidade de formas lexicais em Homero.¹⁸ Edna Maria Nascimento e Lenira Marques Covizzi têm a mesma postura acadêmica em relação a João Guimarães Rosa, assinalando-a em seu estudo, intitulado **João Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular** (2001).

Numa visão panorâmica, cartográfica, que, de caso pensado, como o Google Maps, faz “vista grossa” para as singularidades, mãos de direção no trânsito e outros detalhes, ousamos afirmar que a *Ilíada* e a *Odisseia*, resultantes da costura de múltiplas identidades locais do mundo helênico, se assemelham muito ao **Grande Sertão: Veredas** pelo menos em um aspecto: ambas se configuram como um pandemônio lexical, que se realiza através do encontro, quase natural, de formas dialetais anacrônicas – no grego, com predominância do jônico; no português, prevalecendo o mineirês. Essas formas variantes e variáveis atuam em harmonia, são tal qual rio caudaloso e fluido, de altíssima temperatura poética, magma que, advindo da profundidade criadora do substrato de uma possível língua geral humana (e quase divina, como ousaria propor Walter Benjamin, na **Tarefa do Tradutor**) faz ressurgir novas formas e recupera significados acumulados ao longo de um curso temporal de longo alcance.

Referendam a impressão relatada por nós muitos pesquisadores da área dos estudos linguísticos e da literatura comparada; apontamos, porém, para um caminho que se situa entre o literário, o filológico e o linguístico, ou melhor, traçamos um entreposto que opta por entrelaçar filologia do grego antigo, estudos literários e língua e literatura brasileira. Neste domínio, seguimos o percurso de Elizabeth Hazin, Walnice Nogueira Galvão, Maria Célia de Moraes Leonel, Teresinha Souto Ward, Edna Maria do Nascimento, Christian Werner e Patrizia Colina Bastianetto, entre outras e outros.

Qualquer pesquisador que se volte para dois monumentos literários como a *Ilíada* e o **Grande Sertão: Veredas**¹⁹, sem dificuldade achará neles inúmeras vogais duvidosas, acomodações rítmicas inusitadas, duplicações sintáticas e sonoras, metáteses, assimilações e dissimilações imprevisíveis num mesmo conjunto que, por sua vez, está registrado em língua culta de sensibilidade e beleza extraordinária. Recordamos alguns exemplos: καρδίη (*Ilíada* 14, 152) e καρδίη²⁰ (*Ilíada*, 3, 61), ἐθέλω

usam a mesma língua’ (...); por fim, as ilhas de Samos e Quios, e Eritreia, no continente, repartem-se da forma seguinte: Quios e Eritreia, situadas frente a frente, falam o mesmo dialecto (...), e Samos ‘um que é só seu’ (...).”

¹⁷ “The most striking characteristic, and the main difficulty, of the Epic dialect is the variety of forms which it employs, a variety greater than we can suppose possible in any single spoken language.” Todas as traduções, quando não mencionado o autor, são de nossa responsabilidade.

¹⁸ “The language of the poems, as has been remarked, is an artificial amalgam of words, constructions and dialect-forms from different regions and different stages in the development of Greek from the late Bronze Age until around 700 B.C.”

¹⁹ A partir de agora citado como **GSV**.

²⁰ = coração.

(*Ilíada* 18, 262) e θέλω²¹ (*Ilíada* 1, 554) para o grego e “ínterim” e “intrim” (ROSA, 2009, vol. 2, p. 42)²², “choupã” e “choupana” (ROSA, 2009, vol. 2, p. 42) para o brasileiro.

E são tantas paragoges, aféreses, síncope, vocalizações, consonantizações, apofonias, metafonias reunidas que se tem a sensação de ter sido capturado o falar natural humano em fluxo contínuo; o leitor/ouvinte é inopinadamente surpreendido pela miríade de variantes e, por isso, depara com um ritmo vertiginoso e pensa estar cara a cara com o narrador e frente a frente com a guerra, quer no cenário arcaico do cerco de Troia, quer no Sertão brasileiro.

Deste modo, se, como afirma Zumthor (1993, p. 193), “o texto escrito, uma vez que subsiste, pode assumir plenamente sua capacidade de futuro” e “o texto oral não pode, pois está muito estritamente subjugado pela exigência presente da performance”, o texto escrito que simula o oral (através dos metaplasmos e do estilo formular) participa dos efeitos de ambos (escrito e oral) e vai além, já que se situa no passado (pelo arcaísmo formular, pela escritura anterior que o fixou, etc.), no futuro e igualmente no presente.

Mas escrever literatura com metaplasmos é arriscadíssimo, exceto para gênios capazes de condensar em si a expressão de um povo. Muitos autores, elogiados por alguns, execrados por outros, se serviram de metaplasmos. Recuperemos excertos de discussão e crítica em obra de Teresinha Ward para iniciar o assunto. Ela comenta o uso de metaplasmos em textos de Bernardo Guimarães (*A escrava Isaura*, 1875) e Coelho Neto (*Rei negro*, 1914). Nos dois casos, podemos supor a procura deliberada por registrar graficamente uma pronúncia comum, intermediária ou cambiante, livre de censura poética no uso de formas distintas do português padrão. Há também em ambos uma desconstrução da ideia de escrita e da noção de oralidade. Todavia, o simples ato de escrever o que não é corrente no escrito marca uma opção nem sempre bem-sucedida. Para o primeiro, depois de estudar um pequeno trecho de conversa entre Isaura e Rosa, Ward comenta:

Em que língua falam as escravas? Nota-se que não aparecem representados os diferentes níveis sociolinguísticos que estariam presentes na situação real. O narrador e as escravas falam a mesma variedade do português. Apesar de, com outros autores românticos, incorporar alguma sugestão de oralidade (...) Bernardo Guimarães apresenta em *A escrava Isaura*, uma visão utópica e altamente idealizada do cenário e personagens. Os escravos falam um português culto-literário, indicando, talvez, a atitude do autor, o chamado “the new country syndrome” ou uma forma de compensação pela pobreza material e o atraso cultural do país (WARD, 1984, p. 25).

²¹ = quero.

²² Sobre o vocábulo não dicionarizado “intrim”, Nei Leandro de Castro (1982, p. 120) escreve: “INTRIM – Inteirinho. Grafia da transformação fonética por que passou o termo na linguagem sertaneja: inteirinho/interim/intrim (Cf. M. C. Proença, TGS)”; Nilce Sant’Anna Martins (2001, p. 276) registra: “Prov. corruptela de inteirinho.”. O significado sugerido, entretanto, não se encaixa de forma exclusiva com o contexto da narrativa, a saber, “O poço abria redondo, quase, ou ovalado. Como no recesso do mato, ali intrim, toda luz verdeja. Mas a água, mesma, azul, dum azul que haja – que roxo logo mudava. A vai, coração meu foi forte.” Nossa proposta de leitura: “intrim” corruptela de “ínterim”, do latim (adv. de tempo), utilizado como o adv. de lugar “intra” também do latim. O **Oxford Latin Dictionary** cita “*intrim” (p. 954/*intrinsecus*) como forma hipotética de “inter”.

Para o segundo, *Rei Negro* de Coelho Neto, de forma mais contundente, a pesquisadora afirma:

Embora esta passagem reproduza também a voz do narrador e de escravos no interior do Brasil, os escravos de Coelho Neto falam numa língua “realista-naturalista” com a representação literal do discurso que se desvia da norma e é considerado “inferior”. Há reprodução de formas populares antigas como *ansim*, interjeições como *uai*, representações ortográficas de variações fonética, reduções de tipo *guênta* por *aguenta*, transposições (*drumi* por *dormir*), elipse do artigo (“Dia não chega”), todas formas muito comuns na língua oral do interior, algumas representadas no discurso escrito pela primeira vez. Ora, na ansiedade de documentar ou de dar autenticidade linguística, Coelho Neto exagera o fenômeno, assinalando como dialetais várias pronúncias comuns na fala de pessoas “educadas”. (...) Nota-se também que se a fala da escrava é quase incompreensível, a língua do narrador, cheia de palavras difíceis, tão característica da prosa de Coelho Neto, não pode ser mais facilmente compreendida. A dissociação da fala do narrador da fala dos personagens contribui para realçar a fala do personagem e sugerir que o dialeto representado se distancia mais do português padrão do que realmente o é, reforçando assim o estereótipo comum nas literaturas regionalistas (WARD, 1984, p. 26).

Lidar com variantes linguísticas como elemento estético não é simples; simular uma composição complexa de possibilidades de uso com variadíssimas interpretações e influências e nunca, jamais, um universo estanque, congelado ou fossilizado é expressão de habilidade máxima. Guimarães Rosa, exemplo mais próximo de nós brasileiros, harmoniza falas na narração de Riobaldo. Como autor do Riobaldo, ele igualmente se mostra consciente da variação na fala de seu personagem, não fantasia, busca o real e usa o que o povo usa, convive e emprega tanto “difícil” quanto “difícel”, porque as duas formas existem e representam o brasileiro que fala ora uma, ora outra. Contudo, o expediente é “peixe vivo no moquém”²³:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícel, peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessossegos, estou de range rede. E me inventei neste gosto de especular idéia (ROSA, 2009, vol. 2, p. 8).

Todavia, ciente e consciente dos riscos, para estabelecer diferenças maiores e firmar denúncias, o escritor diplomata usa também os recursos de Coelho Neto e Bernardo Guimarães e destaca um caso de clara discriminação deliberada, os catrumanos.

Um deles sobressai pela fala: “Dou de comer à mea mul’ é e três fi’ó, em debaixo de meu sapé. (...)” O acúmulo em uma sentença de elementos que se desviam do português padrão cria o contraste necessário para destacar o discurso catrumano (...). (...) Como o discurso dos demais personagens, inclusive do narrador, utiliza alguns dos mesmos elementos, se bem que de forma mais esparsa, faz-se necessário exagerar sua representação para criar o contraste linguístico e daí social, entre os dois grupos representados. Devido à infrequência de casos como estes em **Grande Sertão: Veredas**, seu emprego confere-lhe uma significação especial. É difícil criar uma impressão de dignidade moral e valor em personagens que falam uma língua

²³ MARTINS, 2001, p. 339: “**MOQUÉM**. ‘peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro, não fantasêia.’ / Grelha de varas para assar ou secar carne ou peixe. // Bras., do tupi. A expr. ‘peixe vivo no moquém’ indica figuradamente ‘apuros, dificuldades, atribulações’.

que se diferencia não apenas do português padrão (do leitor e do autor) mas também da fala dos demais personagens. Usando um acúmulo de traços linguísticos estigmatizados, chama-se a atenção para o tipo de pessoa que Riobaldo chefiava e sugere-se a decadência da chefia sob seu comando (WARD, 1984, p. 31).

Também Homero tem destaques, Tersites é um exemplo. Trata-se de uma personagem que se destaca no rebaixamento. Com nome motivado – θέρσος em eólico, em jônico-ático θάρσος, a raiz de seu nome significa tanto “audácia”, “coragem” quanto “temeridade”, “imprudência”. De acordo com Chantraine, “o vocábulo, *exceto quando utilizado na variante Θάρσος*, não tem o sentido de ‘imprudência’ em Homero” (CHANTRAINE, 1963, p. 20, grifo nosso).²⁴

O nome de Tersites deve, então, tomar-se em grande parte, pelo sentido que ele implica, sendo algo como “o audacioso, o intrépido”. Ele não foi criado para designar o herói homérico. No entanto, parece que lhe convém perfeitamente. Tersites, o intrépido: sim, mas em palavras apenas para atacar os poderosos. Ele crocita sem medida (*Ilíada*, ἀμετροεπὴς ἐκολῶα 2, 212), conhece palavras desagradáveis para atacar reis, cobre Agamenão com insultos. Feio e quase aleijado, ele retoma, em tom quase vulgar as acusações que Aquiles lançou ao rei dos reis no primeiro canto (...) (CHANTRAINE, 1963, p. 22)²⁵.

Segundo Stuurman (2004, p. 183), que segue orientação de Chantraine, o personagem, disforme, quase sem cabelo, ombros caídos e pernas arqueadas, para além de seu nome motivado, “é retratado como homem de baixa posição social, não tem patronímico, nem lugar de origem. Tersites é, literalmente, um homem de nada; o fato de ele se dirigir à assembleia sem respeitar o ritual do cetro que autorizava a fala para os participantes lança dúvidas sobre a legitimidade de sua intervenção.”²⁶

Richard Martin, em texto de 1989, aponta um particular significativo para nós. Comparando o texto da fala de Nestor e Tersites, ele observa que a fala deste é quase despida de métrica em comparação com outros heróis medianos.²⁷ De acordo com Martin, “se realizada em voz alta, a fala nos impressiona e chega até nós como um texto que carece de maciça ‘correptio’²⁸, a redução de vogais

²⁴ “diversement orienté, l'audace pouvant être du courage, mais aussi de la témérité, et aussi de l'impudence. Or chez Homère le mot ne s'applique jamais à l'impudence. Dans un effort de répartition des emplois, l'attique utilise Θάρσος au sens de «confiance en soi, courage», mais la variante phonétique Θάρσος s'emploie au sens de «effronterie, impudence».”

²⁵ “Le nom de Thersite doit donc se prendre en bonne part, le sens qu'il implique étant quelque chose comme « l'audacieux, l'intrépide ». Il n'a pas été créé pour désigner le héros homérique. Toutefois il apparaît qu'il lui convient à merveille. Tersites l'intrépide : oui, mais en paroles seulement pour s'en prendre aux puissants. Il piaille sans mesure (ἀμετροεπὴς ἐκολῶα B 212), il connaît des mots malséants pour s'attaquer aux rois, il couvre Agamemnon d'injures. Laid et quasi infirme, il reprend sur un ton presque vulgaire les accusations qu'Achille lançait au roi des rois dans le premier chant (...)” Liddell-Scott: “ἀμετροεπὴς = unbridled of tongue, II.2.212, Ph.1.616.” Liddell-Scott não restringe interpretações, se o termo se aplica ao uso moral, ético, material ou técnico, isto é, fala sem métrica, sem ritmo adequado.

²⁶ “He is portrayed as a man of low social standing. He has no patronym and no place of origin. Thersites is, literally, the man from nowhere; The fact that he addresses the assembly without holding the ritual speaker's scepter casts doubt on the legitimacy of his intervention.”

²⁷ “Thersites is quite literally ‘without meter’ in his performance, markedly more so than the average hero.”

²⁸ *Correption* (HALPORN, OSTWALD, ROSENMEYER, 1963, p. 12): “In epic hexameters, hiatus between words is more common than in other meters. Where hiatus occurs, a long final vowel or diphthong is often shortened metrically. This is called epic *correption*.” [Nos hexâmetros épicos, o hiato entre as palavras é mais comum do que em outros metros. Onde ocorre o hiato, uma vogal final longa ou ditongo é geralmente encurtada metricamente. Esse [encurtamento] é chamado de *correptio* épica.]. (WEST, 1987, p. 14): “In epic, elegy, and some lyric a final long vowel or diphthong is usually shortened when the next word begins with a vowel (again,

longas e ditongos do valor métrico habitual forma uma sílaba ‘pesada’ no hexâmetro, em comparação com uma de valor breve, ‘leve’. Além disso, o trecho que está igualmente carregado de sinizese (a combinação de sons de vogais normalmente separados para produzir um único)²⁹ cria o mesmo efeito auditivo: Tersites engole suas palavras.” (MARTIN, 1989, p. 112)³⁰ O discurso de Tersites, se comparado com o de Nestor, é o que mais necessita de correções métricas.³¹ Martin grifa trechos que demandariam *correptio*, os quais, no parecer do helenista, são ‘slurs’, ‘ligaduras’, prolongamentos exagerados, sons desarticulados. A fala de Tersites é esta (*Ilíada*, 2, 225-242):

Ἀτρεΐδῃ τέο¹ δὴ αὖτ' ἐπιμέμφεαι² ἡδὲ χατίζεις;
 πλεῖαί τοι χαλκοῦ κλισίαι, πολλαὶ δὲ γυναῖκες
 εἰσὶν ἐνὶ κλισίῃς ἐξαίρετοί³ ἄς τοι Ἀχαιοὶ
 πρωτίστω⁴ δίδομεν εὖτ'⁵ ἂν πτολίεθρον ἔλωμεν.
 ἦ ἔτι καὶ χρυσοῦ ἐπιδεύεαι⁶ ὃν κέ τις οἴσσει
 Τρώων ἵπποδάμων ἐξ ἱλίου υἱὸς ἄποινα,
 ὃν κεν ἐγὼ δήσας ἀγάγω ἢ ἄλλος Ἀχαιῶν,
 ἡὲ γυναῖκα νέην, ἵνα μίσγεαι⁷ ἐν φιλότῃτι,
 ἦν τ' αὐτὸς ἀπονόσφι κατίσχεαι⁷; οὐ μὲν ἔοικεν
 ἀρχὸν ἐόντα κακῶν ἐπιβασκέμεν υἱὰς Ἀχαιῶν.
 ὦ πέπονες κάκ' ἐλέγχε' Ἀχαιῖδες οὐκέτ' Ἀχαιοὶ
 οἴκαδὲ περ σὺν νηυσὶ νεώμεθα, τόνδε δ' ἐῷμεν
 αὐτοῦ ἐνὶ Τροίῃ γέρα πεσσέμεν, ὄφρα ἴδῃται
 ἦ ῥά τί οἱ χήμεϊς⁸ προσαμύνομεν ἦε καὶ οὐκί·
 ὃς καὶ νῦν Ἀχιλῆα ἔο μέγ' ἀμείνονα φῶτα

unless there is period-end). For example: ἄνδρα μοῖ ἔννεπε Μοῦσα = _ _ _ _ _ . Na epopeia, na elegia e em algumas líricas, uma vogal longa final ou ditongo é, geralmente, encurtada quando a próxima palavra começa com uma vogal (novamente, exceto se houver final de período). Por exemplo: ἄνδρα μοῖ ἔννεπε Μοῦσα = _ _ _ _ _ . Em resumo, na fala de Tersites, as vogais longas seguidas de ditongos, para se adequarem ao metro, devem ser encurtadas.

²⁹ Sinizese (WEST, 1987, p. 14): “sometimes adjacent vowels are run together as one syllable. This is variously called synecphōnēsis, synizēsis, synaloepha or crasis. It may or not be indicated graphically. It is commonest when the first word is a monosyllable (...)” [às vezes vogais adjacentes são executadas juntas como uma única sílaba. Isso é chamado de sinefonese, sinizese, sinalefa ou crase. Pode ou não ser indicado graficamente. É mais comum quando a primeira palavra é um monossílabo (...)]. O fenômeno é também chamado, no *Aulete Digital*, de sinérese, contração.

³⁰ “If performed aloud, the speech strikes us as containing massive correption, the reduction of long vowels and diphthongs from their usual metrical value forming a ‘heavy’ syllable in the hexameter, to a ‘light’, short value. In addition, synizesis (the combining of normally separate vowel sounds to produce one) produces the same auditory effect: Thersites slurs his words.”

³¹ Os poemas homéricos são literatura escrita de base oral calcada em fórmulas. Segundo Mark W. Edwards (1986, p. 91), “[t]he essence of a formula is repetition, so it must be a ‘repeated word-group,’ and ‘the use of one word created a strong presumption that the other would follow. This degree of mutual expectancy I choose as the best differentia of the formulaic word-group.’ The word-group remains the same formula despite changes in metrical shape of its component words caused by elision or correption, inflection, shifts in meaning, changes in prefixes or suffixes, or use of alternative forms of word-stem. The formula also remains the same despite changes in the word-group arising from rearrangement of the word-order, the separation of constituent words, and the insertion, omission, or change of particles or prepositions. A formula is also capable of extension by the addition of further terms.” [A essência de uma fórmula é a repetição, assim carece haver um ‘grupo repetido de palavras’ e ‘o uso de uma palavra que crie uma forte presunção de que a outra a siga. A esse grau de expectativa mútua indico como a melhor distinção de um grupo de palavras formulares.’ O grupo de palavras é a mesma fórmula, apesar de mudanças na forma métrica de suas palavras componentes, causadas por elisão ou correção, inflexão, mudanças de significado, mudanças nos prefixos, de sufixos ou uso de formas alternativas de radical de palavras. A fórmula também permanece a mesma, apesar das mudanças no grupo de palavras decorrentes do rearranjo da ordem, da separação das palavras constituintes e da inserção, omissão ou alteração de partículas ou preposições. Uma fórmula pode também somar acréscimos pela adição de outros termos nela.]

ἡτίμησεν· ἐλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας.
 ἀλλὰ μάλ' οὐκ Ἀχιλῆϊ χόλος φρεσίν, ἀλλὰ μεθήμων·
 ἧ γὰρ ἂν Ἀτρεΐδῃ νῦν ὕστατα λωβήσαιο·

O leitor observe, por favor, algumas poucas notas que inserimos no texto grego. Elas são indicadores para marcar alguns expedientes tomados na tradução na impossibilidade de lidar com a métrica de longas e breves no português e, destarte, não poder contar com a *correptio* épica como característica de Tersites. Perdendo a *correptio*, optamos por usar o efeito da sinizese (cf. nota de rodapé 19) marcada na tradução por itálico. Além disso, observamos igualmente as formas dialetais. Algumas foram traduzidas com formas que geram efeitos similares no português, outras – as que não conseguimos encontrar formas similares ou análogas – foram compensadas em situações distintas. Apresentamos nossa tradução naquilo que chamamos de *fantasia metaplasmiática* e comentamos algumas escolhas a seguir. Antes, porém, eis a tradução:

Fil'd'Atreu, t'entouras e instas o'tra vez contra?
 Tens tuas tendas lotadas de cobre, muitas donas
 joeiradas dentro das tendas, as que os Aqueus de
 primaríssimo demos, ah, sim, que vilas tombamos.
 Hê, o mais ó, careces é d'ouro que um lá dos
 troas-doma-potro, por um *fil'd' Ílion*, livrança desse,
 um *q'eu*, ou um dos Aqueus, tivesse preado e trazido,
 ou por uma dona-moça boa pra mistura na cama, que,
 de apartado, reténs só pra ti mesmo! Não convém
 pra um *q'é* chefe trazer vasca *pr'os fil's d'Aqueus*.
 Ô carniça podre, vergonha *d'Acaias* não *d'Aqueus*,
co'as naus singremos rumo à casa, leixemos este aí
 comer as prendas dele em Troia, modos *q'ele*
 aprenda o que valem – ou não – *nosotros*.
 Ele *qu'ind'agora* Aquiles, luzeiro mui mor *q'ele*,
 afrontou no que, pra si e pra longe dele a tença rapinou.
 Ma nem num tinha *mes'no* imo do Aquileu tanta raiva,
 foi-se! Se não, *fil'd'Atreu*, derradeiro afronte era o teu!

Notas de tradução
 texto grego

referenciadas no

¹ τέο – genitivo do pronome de 2ª pessoa, singular. Traduzido por “te”, com a perda do efeito do dialeto dórico que foi compensada na aglutinação (ou crase, sinizese em sentido *lato*) “fil'd'Atreu”.

² ἐπιμέμφει – épico-jônico de ἐπιμέμφομαι no presente médio-passivo, “reclamar”, e que foi traduzido como “entourar”. Para “entourar” o *Aulete Digital* registra dois significados: 1. SC Juntar (touro) em rebanho no período da reprodução [td.] 2. Lus. Amuar(-se), zangar(-se) [td. int.] [F.: en - + touro + -ar].”

A escolha foi regida em razão de “entourar”, no sentido secundário, ser pronominal e corresponder ao significado indicado no texto grego; todavia, não se deve desprezar o primeiro sentido, que agrega leituras: Agamêmnon = touro inseminador. Observe-se que – tendo Guimarães Rosa como espelho – utilizamos de uma sintaxe pouco usual na escrita, procedimento que se encaixa na noção de ritmo de Henri Meschonnic.

³ A tradução de ἐξαίρετοι, “escolhidas”, “selecionadas”, foi motivada pela possível ambiguidade sonora em uma performance oral: “joeiradas” ≈ “joelhadas” = mulheres escolhidas a seu dispor.

⁴ Utilizamos de um superlativo derivado de “primário” em lugar de “primeiro” para causar estranhamento.

⁵ A conjunção temporal εἴτε foi traduzida de modo a ter leitura escrita (ah, sim...) e auditividade (assim) diferentes, mas acumulativas. Na leitura escrita, a expressão pende para o constativo exclamativo, na auditividade ela funciona também como marcador temporal.

⁶ ἐπιδεύει – épico-eólico-jônico de ἐπιδέω, seja no sentido de “atar”, “segurar”, como no sentido de “carecer”. A forma está no presente médio-passivo, sugerindo interesse escuso de Agamêmnon. Aqui há uma contração (-εύει ὄ-).

⁷ Segundo Monro (1929, p. 265), algumas vezes, uma sílaba breve seguida por uma cesura é tratada como longa; ainda de acordo com ele, isso dificilmente ocorre exceto quando há uma pausa de sentido. Esse é o caso de μίσγειαι e κατίσχειαι, formas de presente que, na verdade, são subjuntivos: μίσγηαι e κατίσχηαι. Observe-se que esse fenômeno raro ocorre duas vezes em poucos versos, o que demonstra uma certa idiossincrasia da fala de Tersites, a qual marcamos através de inúmeras sinizeses.

⁸ χήμεϊς = καὶ ἡμεῖς → sinizese que traduzimos como “nosotros”.

Deixemos o caso caricato de Tersites e voltemo-nos para narrativas mais coletivas, onde os dialetos funcionam mais harmoniosamente. Ponto crucial do nosso inventar: tornar-se único ainda que múltiplo e especular ideia acerca da potência dos metaplasmos nas línguas é o que agora passamos a fazer a partir da tradução da abertura do canto 21, a fabulosa peleja de Aquiles contra o rio Xanto em razão da perseguição do herói aos troianos, que tentam, desesperada e desabaladamente, escapar pelo curso fluvial. Vejamos os cinco primeiros versos.

ἀλλ' ὅτε δὴ πόρον ἶξον¹ ἐϋρρεῖος² ποταμοῖο³
Ξάνθου δινήεντος,⁴ ὃν ἀθάνατος τέκετο⁵ Ζεὺς,
ἔνθα διατμήξας⁶ τοὺς μὲν πεδίονδ' ἔ⁷ δίωκε
πρὸς πόλιν, ἧ περ Ἀχαιοὶ ἀτυζόμενοι φοβέοντο⁸
ἥματι τῷ προτέρῳ, ὅτε μαινέτο⁹ φαίδιμος¹⁰ Ἴκτωρ

Daí no que arrivaram o raso do rio'scorredoso,
do Xanto orbital que Zeus imortal jaculou, ali,
desmeiados, caçava uns planura afora rumo à
vila, pr'onde uns aqueus desvairados se visparam
dia antes, quando se malucou Heitor galarim!

¹ No primeiro verso do canto, destacamos a forma ἴξοι. Um aoristo arcaico (sigmático e com vogal temática) de ἴκω. Estratagema linguístico análogo, no português, seria usarmos, como fazem as crianças, “eu sabo” em lugar de “eu sei”, “ele fezo” em lugar de “ele fez” ou “ela bobia” em lugar de “ela bobeia”. Rosa provoca síncope na palavra áspero (asp’ro) e propõe “fantasêia” por “fantasia”. Chantaine discute a forma no §208 da *Morphologie* (1984). Seria uma mistura de imperfeito e futuro, um desiderativo antigo ou invenção da épica? Para simularmos o estranhamento homérico na tradução, utilizamos um arcaísmo português, “arribar”, com um metaplasmo inventado que remete à forma francesa “*arriver*”. Guimarães Rosa foi quem deu a pista: “ ‘Trovoeira. Que os trovões a mau retumbavam. — ‘Tá nas tosses...’ — um daqueles enxadeiro falou. Pobre dos passarinhos do campo, *desassissados*.” (grifo nosso. ROSA. *Campo Geral*, vol. 1, 2009, p. 288). Podemos citar ainda outro trecho: “Aí Zé Bebelo não discrepou pim de surpresa, parecia até que esperava mesmo aquele voto. — ‘De todo poder? Todo o mundo *lealda*?’ — ainda perguntou, ringindo seriedade. Confirmamos.” (grifo nosso. ROSA. *GSV*, vol. 2, 2009, p. 60).

² Além do metaplasmo comentado, há outro, no mesmo verso, a forma ἐὺπῖπτος que é uma contração épica particular a partir de ἐὺππε-έ-ος. O ático prefere ἐὺππεοῦς. Significa “bem cheio de correntes”. Igualmente, para marcar estranhamento épico, optamos por forma inspirada em adjetivo dicionarizado pouco usual, “corredoso”, em lugar de “repleto de correntezas” ou de “belas correntes”. Vale novamente conferir o uso do recurso semelhante em Rosa, com uso de sufixo incomum: “Dito começava a dormir de repente, era a mesma coisa que Tomezinho. Miguilim não gostava de pôr os olhos no escuro. Não queria deitar de costas, porque vem uma mulher assombrada, senta na barriga da gente. Se os pés restassem para fora da coberta, vinha mão de alma, *friosa*, pegava o pé.” (grifo nosso. ROSA. *Campo Geral*, vol. 1, 2009, p. 288); ou ainda, “Ele avermelhava os olhos? Mas com o cirro e o *vidrento*. Coração me apertou estreito. (grifo nosso. ROSA. *GSV*, vol. 2, 2009, p. 53) O escritor evita as formas habituais mais previsíveis, como “friorenta”, “frienta”, “friorlenta” e “frígida”, para adotar uma forma que traz a convergência do termo “furiosa”. Já o termo “vidrento”, regularmente dicionarizado, não remete apenas a “vidro”, o que poderia ter sido obtido pelos adjetivos “vítreo”, “vidrado”, “vidrino” e “vidroso”, mas significa “melindroso, suscetível, quebradiço, agastadiço, melindroso”, com a valiosa vantagem adicional de ser um metaplasmo para VI DENTRO.

³ Outro metaplasmo frequente em Homero é a forma ποταμοῖο, genitivo épico em lugar da forma ποταμοῦ. Ocorreu-nos para marca na tradução o índice de epicidade: associar a palavra “rio” e seu adjetivo inventando uma prótese ‘es’ para correntoso. “rio’scorrentoso” = “rio escorre/ correntoso”.

⁴ Para recuperar a grandeza épica, optamos por solenizar o adjetivo δινήεντος, “cheio de redemoinhos”, e traduzi-lo com o léxico “orbital”, que remete à órbita dos astros e sugere acúmulo e magnitude ou, ainda, parentesco com os deuses/astros, tendo em vista que Xanto é um rio-deus. A exemplo de “al” como sufixo de acúmulo, em Rosa e de uso corrente na língua: “Vez, deram até tiros: mas nada não era, só um boi loango, com muita fome e pouco sono, que veio sozinho pastando e deu a cara comprida, ali foras d’hora, no *capinzal* bom. (grifo nosso. ROSA. GSV, vol. 2, 2009, p. 161) e “Ao que, com João Goanhá de testa-chefe, saímos, uns cinqüenta, pegar uma tropa de cargueiros dos bebelos, que vinham ao descuidado, de noite, no Bento-Pedro – lugar num braço de brejo, *arrozal*.” (grifo nosso. ROSA. GSV, vol. 2, 2009, p. 156) e mais “Sentamos, por fim, num lugar mais salientado, com pedras, rodeado por áspero *bamburral*.” (grifo nosso. ROSA. GSV, vol.2, 2009, p. 71)

⁵ É um aoristo passivo com aférese do aumento. A voz passiva é mais frequente em relação ao pai, a voz ativa em relação à mãe (cf. SIDGWICK, 1880, p. 39). Na tradução utilizamos um verbo associado à força masculina de fecundação, “ejacular”, com aférese do “e”. A título de exemplo do Rosa: “Disparo que eu dava, era catando mover alheio, cujo descuido, como malandro malandreia. Nem cento-e-cinqüenta braças era o eito, *jaculação* minha.” (grifo nosso. ROSA. GSV, vol. 2, 2009, p. 139)

⁶ διατμήξας: forma derivada da raiz τεμ-/τμε com sufixo de presente em gutural (γ) τμηγ- (formação do ático é τέμνω). Utilizamos o arcaísmo “desmear” e acrescentamos no interior da palavra um “i” (epêntese). Assim, com epêntese, Rosa utiliza o verbo “malandrar” como “*malandreiar*”: “Disparo que eu dava, era catando mover alheio, cujo descuido, como malandro *malandreia*.” (grifo nosso. ROSA. GSV, vol. 2, 2009, p. 139)

⁷ πεδίονδε: paragoge do sufixo épico -δε para expressar movimento. Nossa opção foi o uso do advérbio “afora”.

⁸ φοβέοντο: imperfeito médio com aférese do aumento e alargamento da contração ática de ἐ-φοβοῦντο. A tradução pelo verbo “abispar-se”, “precaver-se, acautelar-se”, com aférese do “a” e metaplasmo do “b” pelo “v”, pretendeu provocar o efeito similar ao utilizado no grego. O verbo pareceu adequado também por ser pronominal e alcançar, por analogia, uma sensação de voz média. — “Manuelzão, a gente não puderam vir antes, este seo Vevelho dava testemunha: um boiadao que chegara e esbarrara, pra *travessar* o rio, três mil e seiscentas cabeças, boiadama dismensa, cortada em doze golpes, três mil e seiscentas reses, pra jogar n’água, na barra do Abaeté.” (grifo nosso. ROSA. *Uma estória de amor*, vol. 1, 2009, p. 371) e também: “— Lá é uma larga grande. E a ajunta do gado lá é dura... — Sendo ‘brabeza’, não vale. O que eu posso pagar é menos. Mas a viúva do Antônio Mendes não tem boi?” (grifo nosso. ROSA. *Uma estória de amor*, vol. 1, 2009, p. 406).

⁹ Verbo importante, tem raiz comum com a palavra de abertura do poema, μῆνις. μαίνετο é um aoristo da voz média com aférese do aumento. Optamos pelo pronominal “amalucar-se” (que simula uma voz média) ao qual impusemos a aférese: “malucar-se”. A genialidade de Guimarães Rosa conciliou a epêntese do verbo e a expressão idiomática “pegou a” em: “Ali esse Treciziano era fraco de paciências; ou será que estivesse curtindo mais sede do que os outros – segundo esse tremor das ventas – e pegou a *malucar*?” (grifo nosso. ROSA. *GSV*, vol. 2, 2009, p. 332)

¹⁰ Adjetivo que, segundo Liddell-Scott, entre os trágicos é aplicado só em frases épicas. Recorremos a um arcaísmo para traduzi-lo, “galarim” = no apogeu.

Esperamos ter convencido os leitores de que João Guimarães Rosa pode ajudar e ensinar a traduzir Homero: esperamos também ter-lhes apresentado um Homero inédito e vivo, parlante como Riobaldo. Podemos nos alongar por mais cinco versos, do mesmo canto XXI da *Ilíada*, quando o Pelida avança para a outra metade do exército debandado, e Hera interfere e auxilia o filho de Tétis na caçada.

τῇ ῥ'¹ οἳ γε προχέοντο² πεφυζότες,³ ἥέραⁿ δ' Ἥρη
 πίτνα⁴ πρόσθε⁵ βαθεῖαν ἐρυκέμεν⁶ ἡμίσεες δὲ
 ἐς ποταμὸν εἰλεῦντο⁷ βαθύρροον ἀργυροδίνην,
 ἐν δ' ἔπεσον⁸ μεγάλῳ πατάγῳ,⁹ βράχε¹⁰ δ' αἰπὰ¹¹ ῥέεθρα,
 ὄχθαι δ' ἀμφὶ περὶ μεγάλ' ἴαχον·

Pro delá se diantaram desbandeados, mas aí Hera
 antespargiu pojeira grossa, a modo de'storvar. E os
 outros tragados foram, rio-lítio remoinho fundo abaixo,
 grug'em mergúio rufo; turrou, pois, a estouraz corrente,
 a barranqueira à volta, ao demais, retine!

¹ Mantivemos, na tradução, a sinalefa. Tomando Rosa como espelho: “Depois chegava Siá Ia, a gorda, dona do Atrás-do Alto, meio gira, que ela mesma só falava que andava sumida: — ‘Tou *p’los* matos! Tou *p’los* matos...’.” (grifo nosso. ROSA. *Campo Geral*, vol. 1, 2009, p. 337) e, ainda, “— ‘Estais *p’ra* trás... Sabe? Negocieei um gado... Mudei meus termos! A ganhar o muito dinheiro — é o que vale... Pó *d’ouro* em pó...’ — o que ele me disse.” (grifo nosso. ROSA. *GSV*, vol. 2, 2009, p. 394)

² Mais uma vez, aférese do aumento, agora no imperfeito, que deveria, na forma regular, ser: προέχοντο. A escolha foi “adiantaram-se”, com aférese do “a”.

³ A forma regular seria “πεφευγότες”. No trecho está “πεφυζότες”, com redobro, síncope do ε e alteração do γ em ζ. Empregamos o verbo “debandar” com epêntese vocálica, “debandear”, para gerar o incômodo

de uma forma inusitada, apesar de uma ligeira mudança de significado: “debandar”, fugir; “bandear”, mudar de lado; acrescentamos igualmente um ‘s’ no prefixo ‘de’, assim: “desbandear”, que, no entanto, não está registrado como forma do português padrão. O processo se espelha no procedimento de Rosa em: “...um boiadao que chegara e esbarrara, pra *travessar* o rio, três mil e seiscentas cabeças, boiadama *dismensa*, ...” (grifo nosso. ROSA. *Uma estória de amor*, vol. 1, 2009, p. 371); sobre a troca de letras, que não reproduzimos aqui, há exemplos em Rosa: “Boiada chegava? Não, boiada nenhuma, só o *Simião* Faço, mais seu irmão *Jenuário*, e outros, voltando daí de rumos, depois de semana.” (idem, *ibidem*)

⁴ ἄερα, forma épica de ἡέρα. Aqui usado no sentido arcaico de “poeira”; utilizamos o arcaísmo “pojeira/poeira” para evocar efeito similar. Também Rosa faz uso desse arcaísmo: “Tinha de vir, demorão ou jajão. Mas, em que formas? Chão de encruzilhada é posse dele, *espojeiro* de bestas na *poeira* rolarem.” (grifo nosso. ROSA. *GSV*, vol. 2, 2009, p. 273)

⁵ πίτνα, vocábulo usado somente nessa forma de 3ª pessoa do singular do imperfeito épico sem aumento, a forma regular é ἐπίτνα de πτνάω (forma contrata) ou πίτνημι (com grau zero) do verbo πετάννυμι. Inventamos e aglutinamos “espargir” com preposição “ante” na forma latina. O verbo tem uma forma única para a 1ª pessoa do singular do presente do indicativo, “eu esparjo”, e é regularmente usado na 3ª pessoa do singular do imperfeito, “ele espargiu”. Em Rosa esse verbo é também usado na 3ª pessoa do plural: “E entreguei o escrito a Zé Bebelo – minha mão não *espargiu* nenhum tremor. O que regeu em mim foi uma coragem precisada, um desprezo de dizer; o que disse: – “O senhor, chefe, o senhor é amigo dos soldados do Governo...” E eu ri, ah, riso de *escárneo*, direitinho; ri, para me constar, assim, que de homem ou de chefe nenhum eu não tinha medo. E ele se *sustou*, fez espantos.” (grifos nossos para dois metaplasmos interessantes, *escárneo* por *escárnio* e *sustou* por *sustar* mesmo ou *assustar*. ROSA. *GSV*, vol.2, 2009, p. 217-218)

⁶ Forma poética, jônica, em lugar de πρόσθεν. Contemplamos o termo na formação do neologismo “antespargiu”. De Rosa: “E o animal dele, o gateado formoso, deu que veio se esbarrar *ante* mim.” (grifo nosso. ROSA. *GSV*, vol. 2, 2009, p. 280)

⁷ Infinitivo épico de ἐρύκω, reter, ἐρύκεμεν (formas mais usuais: -εμεναι, -ειν). Utilizamos a expressão adverbial “a modo de” + o verbo “estorvar” no seu significado arcaico, a saber, “causar estorvo” com aférese, “storvar”.

⁸ Imperfeito médio contrato de εἰλέω, εἰλεῦντο, por εἰλοῦντο (conjugação regular: εἰλούμην, εἰλοῦ, εἰλεῖτο, εἰλούμεθα, εἰλεῖσθε, εἰλοῦντο). Utilizamos o verbo “tragar”, “beber de um só gole, comer avidamente”, suplente na conjugação do verbo “trazer”. Em Rosa, com o sentido de “não tolerar”: “E isso de que me serve? Águas, águas. O senhor verá um ribeirão, que verte no Canabrava – o que verte no

Taboca, que verte no Rio Preto, o primeiro Preto do Rio Paracatu – pois a daquele é sal só, vige salgada grossa, azula muito: quem conhece fala que é a do mar, descritamente; nem boi não gosta, não *traga*, eh não.” (grifo nosso. ROSA. GSV, vol.2, 2009, p. 49)

⁹ Aoristo 3 de πίπτω. Ver comentário ao termo ἵξον. Na tradução o que era verbo virou expressão adverbial, “em mergulho”, para a qual utilizamos um metaplasmo por transformação de consoante em vogal -> mergulho -> mergúio. A tradução não foi denotativa, mas, sim, uma aproximação sonora: mergúio \cong μεγάλω. O adjetivo μεγάλω, por sua vez, foi traduzido com o verbo “gruir”, “correr fazendo algazarra”, o significado de barulho intenso se mantém. Em GSV lê-se: “Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, *gruge*; cada cachoeira, só tombos.” (grifo nosso. ROSA. GSV, vol.2, 2009, p. 19)

¹⁰ πατάγος - “estrondo”, traduzido por nós como “rufo”.

¹¹ βράχε, aoristo épico sem aumento de βράχω, “ressoar”, a forma regular seria ἔβραχε. Utilizamos a forma “aturrear” = “fazer barulho aos ouvidos” ou, mesmo, “esturrar” = “rosnar, resmungar, ficar exaltado”, ambas com aférese, no caso de “aturrear”, supõe-se, além da aférese, síncope da vogal “e”. A forma “turrar” existe, significa “bater cabeça, teimar, polemizar”. Estamos intencionalmente, trabalhando com todos estes significados.

¹² αἰτός, épico de αἰύς, “extremo, alto” que traduzimos para captar a forma particular do épico com um sufixo aumentativo raro para o adjetivo, que se esperaria como “estrondosa”, e não “estouraz”.

Considerações finais

Esperamos que, com a apresentação de possibilidades tradutórias por meio de *fantasias metaplasáticas*, o leitor julgue razoável afirmar que “um galo sozinho não tece uma manhã”³², ou melhor, que uma só forma de falar não é expressão de uma nação. Afirmamos que Homero – se é que podemos assumir sua individualidade, o que afinal fizemos, para efeito prático de referência – e Guimarães Rosa compuseram suas obras em linguagem artificial, sofisticada, escrita e quiçá nunca falada, mimetizada de oral com plenitude de variantes linguísticas. Nesse contexto, utilizar-se de *fantasias metaplasáticas* para traduzir Homero é reconhecer um expediente valioso praticado pelo escritor mineiro, o qual nos serve como modelo para tradução. Linguagem ritmada e repertoriada, com toda a potência lexical e sintática de um povo misturado. Vale o que Monro afirma, a propósito do rapsodo: “Essa multiplicidade de formas gramaticais só pode ser explicada pela consideração de que a linguagem da poesia épica era mais do que um dialeto: era um *estilo* altamente cultivado e, consequentemente, de certa forma, um estilo convencional, no qual as formas mais antigas eram preservadas pela força da

³² Verso de João Cabral de Melo Neto (2008, p. 319) em “Tecendo a manhã”.

tradição poética.” (MONRO, 1828, p. 53)³³ Com o mesmo estilo, finalmente, concluímos que, de fato, Rosa, ao espelhar o bardo, ensinou-nos a ler, ouvir e traduzir Homero do grego para o português.

Referências bibliográficas

CASTRO, Nei Leandro. **Universo e vocabulário do Grande Sertão**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

CHANTRAINE, Pierre. **Morphologie historique du grec**. Paris: Éditions Klincksieck, 1984.

CHANTRAINE, Pierre. A propos de Thersite. In: **L'antiquité classique**, Tome 32, fasc. 1, págs. 18-27, 1963.

FRIEDRICH, Paul; REDFIELD, James. Speech as a Personality Symbol: The Case of Achilles. In: **Language**, Vol. 54, No. 2, p. 263-288, 1978.

LIMA Luiz Costa. **O controle do imaginário & afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy**. Companhia das Letras: Rio de Janeiro, 2008.

EDWARDS, Mark W. Homer and Oral Tradition: The Formula, Part I. **Oral Tradition**, 1/2, págs. 171-230, 1986. Disponível em: https://admin.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/1ii/2_edwards.pdf. Acesso em 20/02/ 2020.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, v. 12, n. 20-21, p. 144-186, 2006. Disponível em: https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_guimar__es_rosa. Acesso em: 20/02/2020.

HALPORN, James W.; OSTWALD, Martin; ROSENMEYER, Thomas. **The meters of Greek and Latin Poetry**. London: Methuen & Co., 1963.

HAZIN, Elizabeth. De Aquiles a Riobaldo: ação lendária no espaço mágico. In: **Revista da Anpoll**, nº 24, vol 1, p. 291-303, 2001. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/issue/view/1/showToc>. Acesso em: 20/02/2020.

HOMER. **Iliad I**. With an essay on Homeric Grammar and notes by David B. Monro. Oxford: Clarendon Press, 1828.

KIRK, G. S. **The Iliad: a commentary Vol. I, Books 1-4**. Cambridge: University Press, 1985.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. O texto rosiano. In: Grácia-Rodrigues, K; Belon, A. R; Rauer. (Org.). **O universal e o regional: literatura em perspectiva 1**. Campo Grande: Ed UFMS, 2009, v. 1, p. 83-100.

MARTIN, Richard P. **The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad**. Ithaca/London: Cornell University Press, 1989.

MARTINS, Ana Luíza Costa. Via e viagens: a elaboração de *Corpo de Baile* e *Grande Sertão*: veredas. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, v. 12, n. 20-21, p. 187-235, 2006. Disponível em: https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_guimar__es_rosa. Acesso em: 20/02/2020.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

³³ “This multiplicity of grammatical forms can only be explained by the consideration that the language of Epic poetry was more than a dialect: it was a highly cultivated and consequently in some degree a conventional style, in which older forms were preserved by the force of poetical tradition.”

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem, ritmo e vida**. Extratos traduzidos por Cristiano Florentino. Revisão de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.

MONRO, David B. **A Grammar of The Homeric Dialect**. Oxford: Clarendon Press, 1891.

MONRO David B. **Iliad**: books I-XII (with an introduction, a brief Homeric grammar, and notes). Oxford: University Press, 1929.

NETO, João Cabral de Melo. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 2008.

PHARR, Clyde. **Homeric Greek**: a book for beginners. Boston/New York/Chicago: D. C. Heath & Co. Publishers, 1920.

NASCIMENTO, Edna Maria F. S.; COVIZZI, Lenira Marques. **João Guimarães Rosa - Homem Plural, Escritor Singular**. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2ª Ed. Mai/2001.

Oxford Latin Dictionary. Oxford: Clarendon Press, 1968.

RICHARDSON, Nicholas. **The Iliad**: a commentary Volume VI: books 21-24. Cambridge: University Press, 2000.

RICOEUR, Paul. Sobre Tradução. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012

ROSA, João Guimarães. “Grande Sertão: Veredas”. **Ficção Completa**. Vol. 2. Organização de Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, p. 7-395, 2009.

ROSA, João Guimarães. “O espelho”. **Ficção Completa**. Vol. 2. Organização de Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, p. 446-464, 2009.

ROSA, João Guimarães. **Entrevista com Walter Friedrich Höllerer**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ndsNFE6SP68>. Acesso em 02/12/2017.

SILVA, Dora Ferreira da. Às margens de Rosa. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. v. 12, n. 20-21, p. 59-60, 2006. Disponível em: https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_guimar__es_rosa. Acesso em: 20/02/2020.

SMYTH, Herbert. **Greek Grammar**. New York: American Book Company, 1920.

Souza, Marisa Giannecchini Gonçalves de. Olhos de ver, olhos de enganar. In: **Itinerários**: Revista de Literatura, n. 8, p. 113-122, 1995. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/107397>. Acesso em: 19/02/2020.

SPERBER, Susi Frankl. As palavras de chumbo e as palavras aladas. In: **Floema**. Ano II, n. 3, p. 137-157, 2006.

SIDGWICK, Arthur. **Homer's Iliad: book XXI**. Oxford/Cambridge: Revingtons, 1880.

SILVA, Maria de Fátima. Língua, Identidade e Convivência étnica nas *Histórias* de Heródoto. In: **Humanitas**, 61, p. 59-82, 2009.

STUURMAN, Siep. The Voice of Thersites: Reflections on the Origins of the Idea of Equality. **Journal of the History of Ideas**, Vol. 65, N. 2, págs. 171-189, 2004.

WEST, M. L. **Introduction to Greek Metre**. Oxford: Clarendon Press, 1987.

ZILLY, Berthold. Procuro chocar e estranhar o leitor, *Grande Sertão*: Veredas – a poética da criação e da tradução. In: **Revista Fronteiras**. nº 19, p. 4-31, dez. 2017.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: A “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro (Parte I) Jerusa Pires Ferreira (Parte II). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. A máquina do mundo e o heroísmo de Vasco da Gama. In: **Revista Épicas**. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 54-72. ISSN 2527-080-X.

A MÁQUINA DO MUNDO E O HEROÍSMO DE VASCO DA GAMA

THE WORD'S MACHINE AND THE HEROISM OF VASCO DA GAMA

Cleber Vinicius do Amaral Felipe
INHIS - UFV

RESUMO: não é novidade a esta altura dizer que Camões imitou a poesia greco-romana, especialmente as epopeias de Homero e Virgílio. No entanto, a conduta de Vasco da Gama nem sempre se ajusta às ações de Aquiles ou Odisseu, pois no século XVI há uma concepção providencialista de tempo, isto é, supõe-se a existência de um Deus único e onipresente que assiste aos desconcertos do mundo. Sendo assim, o presente artigo desdobra-se em três momentos. No primeiro, retoma-se um modelo de conduta nem sempre considerado pelos leitores que se debruçam sobre a epopeia lusíada, qual seja, o de Abraão. Em seguida, o episódio da máquina do mundo tornou-se objeto de estudo, pois ajuda-nos a compreender o providencialismo e suas características. Por fim, o *étos* de Vasco da Gama é analisado de perto, com o intuito de pensar que tipo de herói protagonizou a epopeia camonianiana.

Palavras-chave: *Os Lusíadas*; providencialismo; heroísmo.

ABSTRACT: It is not new at this time to say that Camões imitated Greco-Roman poetry, especially the epics of Homer and Virgil. However, the conduct of Vasco da Gama does not always adjust to the actions of Achilles or Odysseus because in the sixteenth century there is a providential conception of time, that is, the existence of a unique and ubiquitous God that assists the world's disconcerts is assumed. Thus, this article unfolds in three moments. In the first, a model of conduct is not always considered by readers who are leaning on the Lusíadas epic, namely Abraham. Then, the episode of the world machine became the object of study, because it helps us to understand the providentialism and its characteristics. Finally, the *ethos* of Vasco da Gama is analyzed closely, in order to think what kind of hero starred in the epic Camonianian.

Keywords: *Os Lusíadas*; providentialism; heroism.

Introdução

Com *Os Lusíadas* (1572), Camões elaborou um canto épico que tem por matéria a harmonia do organismo social português, e não um herói detentor de atributos sobre-humanos. Sua poesia, por outras palavras, canta a coesão do corpo místico e, concomitantemente, o respeito às hierarquias, condições sem as quais não haveria concórdia entre os membros do reino lusitano. Se Vasco da Gama assumiu o protagonismo no que diz respeito à viagem ultramarina rumo às Índias, é porque soube não apenas lutar pela ordem geral, mas também aceitar o lugar hierárquico que lhe foi designado. A presença do herói, neste caso em particular, supria a falta “física” do rei e, ao mesmo tempo, encarnava seu “corpo político” e tudo o que ele representava.³⁴ Por outro lado, ele também agia como instrumento da Providência, muitas vezes contando com o amparo do Criador ao longo de seu itinerário.

Embora tenha imitado poetas gregos e latinos, muitas vezes recorrendo aos atributos grandiosos dos heróis homéricos para amplificar a nobreza lusitana, a conduta de Vasco da Gama assemelha-se também (e sobretudo) ao comportamento das personagens bíblicas. É o caso, por exemplo, de Abraão, que se comporta

como perfeito fiel e devoto de Javé, e apenas Dele: como perfeito monoteísta. Em tudo o que nos é relatado sobre ele e, depois, sobre seus filhos, jamais se invocam aqueles “deuses estrangeiros”, não há o menor vestígio do politeísmo que governava em toda parte os espíritos e corações (...). É apenas a Javé que ele consagra um culto, erigindo-Lhe, aqui e ali, altares para oferecer-Lhe sacrifícios (BOTTÈRO, 2011, p.242).

De acordo com Jean-Louis Ska, o objetivo de Odisseu era retornar à pátria e reencontrar seus familiares, percurso contrário àquele assumido por Abraão, que partiu com sua família deixando a casa de seu pai e sem perspectiva de retorno. Se, no primeiro caso, a vida proporciona um itinerário tumultuoso repleto de provas, mas ao final conduz o herói de volta ao mundo conhecido, para Abraão a promessa tem por objeto o desconhecido, ou seja, corre-se o risco de tudo perder:

Ulisses volta para casa e encontra seu pai Laerte; Abraão deixa seu pai e vai para longe de sua casa, definitivamente. Ulisses encontra seu filho Telêmaco; Abraão é convidado a sacrificar seu filho. Ulisses volta para libertar a fiel Penélope dos pretendentes que querem desposá-la; Abraão parte para um destino desconhecido com uma esposa estéril, que não lhe garantiu descendência (SKA, 2009, p.25).

Há, portanto, uma distância considerável entre a odisseia do herói grego e o êxodo do patriarca que partiu de Ur dos caldeus para constituir uma família em terras longínquas. Em se tratando particularmente do mais antigo antepassado do povo de Israel, é preciso levar em consideração o contexto no qual a narrativa foi construída. De acordo com Thomas Römer, os acontecimentos de 597 e

³⁴ Sobre a relação entre o herói e o rei, ver: (LUZ, 2007, p.558-560).

587/586 a.C. produziram uma “crise” na identidade coletiva judaica, causando o desmoronamento dos pilares tradicionais “que suportavam a coerência ideológica e política de um Estado monárquico no Oriente Próximo antigo” (RÖMER, 2017, p.208), afinal, o templo havia sido destruído e o rei, deportado. Os israelitas buscaram superar a crise em andamento, especialmente grupos associados à aristocracia judaíta. Como se sabe, Ciro II, rei da Pérsia, depois de assumir o controle do território babilônico, adotou uma postura de tolerância em relação às populações submissas, permitindo que os exilados voltassem para suas terras e restaurassem os cultos locais. Foi no interior da *Golah*, desse grupo de judeus que retornaram do exílio, que surgiu uma parcela importante dos textos bíblicos que procurou explicar não apenas a destruição de Jerusalém, mas também o papel de Javé neste acontecimento.

A história deuteronomista, que se desdobra nos livros de Josué, Juízes, Samuel e Reis³⁵, foi escrita por funcionários de alguma forma inspirados pelas reformas religiosas promovidas à época de Josias (648-609 a. C.). Incomodados com o fim da monarquia, eles buscaram explicar o que ocasionou o exílio babilônico, retomando a história de Moisés e avançando até a destruição de Jerusalém e a deportação da aristocracia. Foram eles os responsáveis pela retomada dos antigos rolos da época assíria e pela organização da sua história. Os acontecimentos negativos que culminaram no exílio foram apresentados como desdobramento da desobediência do povo e de seus chefes diante dos termos da aliança firmada com Yahweh. Assim, a divisão da monarquia em dois reinos e, posteriormente, as invasões assíria e babilônica, teriam sido ocasionadas pelo próprio deus dos israelitas, como forma de punir os transgressores que praticavam idolatria, ou seja, se “prostituíam” adorando divindades estrangeiras. Logo, não se trata de uma vitória dos deuses babilônicos, mas de uma manipulação dos estrangeiros por parte de Yahweh para punir a inconstância e os pecados dos israelitas. Prepara-se o terreno, portanto, para afirmações de cunho propriamente monoteísta.

Abraão parece reunir em si virtudes que faltaram à sua descendência, como fé, fidelidade e constância (perante os desígnios divinos). Embora seja comum a afirmação de que não há heroísmo entre as personagens bíblicas, parece-nos verossímil pensar que, no caso de uma religião monoteísta, configura-se um novo *éthos*, um novo comportamento. Este comportamento fica ainda mais claro quando levamos em consideração os escritos sacerdotais, que foram redigidos por membros do clero no início da época persa. Sua perspectiva encontra-se presente, por exemplo, em boa parte dos textos que compõem a Torá, como é o caso dos livros de Gênesis, Êxodo e Levítico. Para os autores sacerdotais, o único tempo que conta é o das origens (origem do mundo, tempo dos Patriarcas e de Moisés). Não interessa a eles a história da monarquia, tampouco a perda da terra, assuntos tão caros à perspectiva

³⁵ O livro de Josué descreve a conquista da terra prometida; o livro dos Juízes dedica-se às vicissitudes das tribos de Israel durante um período agitado, marcado por invasões e ocupações estrangeiras; com os livros de Samuel, assistimos ao início da monarquia, primeiro com Saul e depois com Davi. Os livros dos Reis narram os principais eventos do reinado de Salomão e depois dos reinos divididos, encerrando com a queda de Samaria e, posteriormente, de Jerusalém.

deuteronomista. As regras que importam à escrita sacerdotal encontram-se impostas desde as origens: a interdição de consumir sangue (estabelecida após o dilúvio), a circuncisão (ordenada por Abraão), a Páscoa, assim como as leis rituais e sacrificiais. É com o movimento sacerdotal que o discurso segregacionista da história deuteronomista passa a ser atenuado, dando abertura para um monoteísmo inclusivo que pensa Yahweh como criador de todos os povos.

Segundo a narrativa sacerdotal, todas as instituições culturais e rituais são dadas aos Patriarcas e a Israel antes da organização política de Israel, o que quer dizer que não há necessidade nem de terra, nem de reino para poder venerar Yahweh de maneira adequada. Esse desacoplamento do culto de Yahweh das instituições políticas e da ligação com a terra prepara, de certa maneira, a ideia de uma separação entre o domínio do religioso e o domínio do político (RÖMER, 2017, p.220).

O papel desempenhado por Abraão encontra-se alinhado a esta concepção sacerdotal da divindade, como fica claro no episódio envolvendo o sacrifício de Isaque, no qual o patriarca demonstrou constância na fé. O caráter incondicional da promessa feita a Abraão, uma vez que Yahweh não exigiu qualquer contraparte, ajusta-se a uma perspectiva monoteísta, acentuada especialmente por meio dos escritos sacerdotais.

Para compreender melhor o papel desempenhado por Vasco da Gama, além de levar em consideração a personagem bíblica supracitada, é preciso compreender as características de uma história providencialista e as virtudes que integravam o *éthos* do protagonista de Camões. Para tanto, investigaremos o episódio da máquina do mundo e algumas ações de Gama retratadas no poema. Parte-se da hipótese de que o poeta emulou as epopeias antigas, retomando características dos antigos heróis greco-romanos, mas também imitou modelos de comportamento afinados ao texto bíblico, destacando virtudes que outrora fundamentaram o *éthos* de Abraão, como constância na fé, obediência etc.

A máquina do mundo

Pensemos, agora, nas especificidades da história cristã portuguesa: em primeiro lugar, é preciso levar em consideração que o tempo, no século XVI, é considerado criação de Deus. Sendo assim, todas as ações de Vasco da Gama incluem, necessariamente, a presença de Deus, que se repete em todas as diferenças históricas. Não há punição que não Lhe diga respeito, não há acontecimento no qual Ele não esteja presente. Há, porém, limitação humana, pois o homem não entende com clareza os sentidos da justiça divina. Se todos os momentos históricos são análogos, justamente por implicarem a identidade de Deus, deduz-se que a história pode ensinar maneiras de agir conformadas à vontade da Providência. O episódio da máquina do mundo, situado nos cantos finais da epopeia, pode ajudar a compreender este sentido providencialista da história portuguesa.

Antes de apresentar-lhe a máquina do mundo, Tétis lançou uma advertência a Vasco da Gama:

Faz-te mercê, *barão*, a Sapiência
Suprema de, *cos* olhos corporais,
Veres que não pode a vã ciência
Dos errados e míseros mortais.
Segue-me firme e forte, com prudência,
Por este monte espesso, tu *cos* mais.”
Assim lhe diz, e o guia por um mato
Árduo, difícil, duro a humano trato.
(CAMÕES, 2008, X, 76).

De acordo com Hansen, Vasco da Gama contemplou a “forma invisibilíssima ou substância metafísica do universo”, algo que não poderia ser apreendido pela ciência humana. O herói é convidado a seguir, com prudência, os passos de Tétis. Neste caso, a reta razão de Gama seria iluminada pela Graça divina, Causa Primeira. A prudência, portanto, apenas seria possível caso a ação do protagonista se ajustasse aos desígnios da Providência. O mato “Árduo, difícil, duro a humano trato”, de acordo com Hansen, é uma “figuração que encontramos em textos platônicos dos séculos XV e XVI” (HANSEN, 2005, p.184). No caso, o mato seria uma alegoria da vida sensível, que é temporariamente deixada de lado. É possível notar uma aproximação entre este episódio d’*Os Lusíadas* e o terceto inicial da *Divina Comédia*: “No meio do caminho em nossa vida, / eu me encontrei por uma selva escura/ porque a direita via era perdida” (ALIGHIERI, 2005, p.31). De acordo com Vasco Graça Moura, a selva representa os erros e desvios da condição humana. Há, portanto, um nexos entre os dois passos, pois os protagonistas Dante e Vasco da Gama abandonam aquilo que é próprio da condição humana para participar de outro plano, inacessível aos “errados e míseros mortais”. Ambas as personagens, com “olhos corporais”, testemunham, graças à intervenção da Providência, eventos que escapam à “vã ciência”.

A máquina do mundo é apresentada como um artifício. O termo máquina, do grego *mékhané*, designa “qualquer invenção produzida com arte pela inteligência artificiosa, a *métis*” (HANSEN, 2005, p.185). De acordo com Hansen, a “forma do universo revelada na máquina do mundo é artifício do engenho divino, que a gera com razão, doutrina e ordem. A máquina do mundo é o universo fabricado artificialmente pelo engenho de Deus, o autor máximo” (HANSEN, 2005, p.185). Hansen, em seguida, afirma que ela é

finita, como efeito e signo fabricados por artifício divino, mas ilimitada [...] Sua racionalidade atesta que é divina a arte inventada pelo Arquétipo, a pura esfera inteligível, nua, pura e invisível de Deus. Absolutamente indeterminado e inacessível à razão humana, Deus a cerca com seus nove coros de anjos, movendo-a com Amor (HANSEN, 2005, p.186).

A máquina reproduzida por Camões é etérea e elemental: a parte etérea é celestial, feita da “quintessência imutável e lúcida”; a parte elemental, por sua vez, “corresponde aos orbes compostos dos quatro elementos pitagóricos, ar, terra, água e fogo” (HANSEN, 2005, p.186). Na sua epopeia, Camões retrata os orbes planetários, indica a complexidade de seu curso, afirma a imobilidade da Terra e discorre sobre os quatro elementos dos quais ela é feita.

Debaixo deste grande Firmamento,
Vês o céu de Saturno, Deus antigo;
Júpiter logo faz o movimento,
E Marte abaixo, bélico inimigo;
O claro Olho do céu, no quarto assento,
E Vênus, que os amores traz consigo;
Mercúrio, de eloquência soberana;
Com três rostos, debaixo vai Diana.

Em todos estes orbes, diferente
Curso verás, nuns grave e noutros leve,
Ora fogue do Centro longamente,
Ora da Terra estão caminho breve,
Bem como quis o Padre onipotente,
Que o fogo fez e o ar, o vento e neve,
Os quais verás que jazem mais adentro
E têm co Mar e Terra por seu centro.
(CAMÕES, 2008, X, 89-90).

Estes versos provavelmente foram emulados em *Prosopopeia*, pois também aqui são descritos os quatro elementos que formam o Universo e a configuração das Estrelas Fixas, tal como foi preconizada por Ptolomeu:

O marchetado Carro do seu Febo
Celebre o Sulmonês, com falsa pompa,
E a ruína cantando do mancebo,
Com importuna voz, os ares rompa.
Que, posto que do seu licor não bebo,
À fama espero dar tão viva trompa,
Que a grandeza de vossos feitos cante,
Com som que ar, fogo, mar e terra espante.
(TEIXEIRA, 1972, p.125).

As luzentes estrelas cintilavam,
E no estanhado mar resplandeciam,
Que, dado que no céu fixas estavam,
Estar no licor salso pareciam.
Este passo os sentidos preparavam
Àqueles que d’amor puro viviam,
Que, estando de seu centro e fim ausentes,
Com alma e com vontade estão presentes.
(TEIXEIRA, 1972, p.126).

Apropriando-se da cosmologia de Ptolomeu, Camões e Bento Teixeira aderiram ao geocentrismo, ou seja, a Terra, esférica e imóvel, foi situada no centro do universo. Em torno dela girariam os nove orbes materiais. Para Ptolomeu, os planetas não reproduzem círculos perfeitos, mas trajetórias muito complexas que podem ser matematicamente calculadas. Na sequência, encontra-se o Céu das Estrelas Fixas, mencionado por Tétis na estrofe 88, e o Primeiro Móvel, que gira e faz mover os outros orbes. Acima dele, por fim, localiza-se o Empíreo, que é feito de éter imaterial e guarda as almas puras. A luz que exala “cega o olhar sensível e a razão humana, incapazes de vê-lo e entendê-lo” (HANSEN, 2005, p.187).

Camões admitiu, como bom escolástico, a impossibilidade de definir Deus: “[...] o que é Deus, ninguém o entende, / Que a tanto o engenho humano não se estende” (CAMÕES, 2008, X, 80, p.302). Dante Alighieri insistiu nesta propriedade indescritível do Artífice quando adentrou o último círculo do Paraíso. O Empíreo, no caso, “é pura Luz intelectual – pois vem de Deus, Intelecto infinito – plena de Amor infinito, verdadeira Alegria do Bem que transcende toda doçura” (HANSEN, 2010, p.36). A figura circular que chega aos olhos de Dante e de Camões repõe a antiga definição de Deus como “círculo infinito e perfeito que tem o centro em toda parte e a circunferência em nenhuma” (HANSEN, 2005, p.186). Dante, no caso, entende o enigma sem poder descrevê-lo com palavras. Em Camões, Deus, que também é comparado ao círculo infinito e perfeito, “desce pelos vários orbes circulares e finitos como Amor da sua Forma invisibilíssima, que neles participa analogicamente” (HANSEN, 2005, p.186).

Torquato Tasso também mencionou e descreveu o Empíreo, reafirmando a cosmologia ptolomaica e, provavelmente, emulando a *Commedia* de Dante:

No empíreo se assentava; além do augusto
Orbe que são juízo não governa,
Donde tudo compõe e ordena, justo
E bondadoso com razão superna,
Da eternidade sobre o sólio augusto
Com três luzes fulgindo numa eterna.
Estão-lhe aos pés, com grande acatamento,
Natura, fado, tempo, movimento,

E o espaço, e aquela que aniquila e torna
Em fumo o ouro, as glórias, a conquista,
Como na altura apraz; nem a transtorna
A cólera dos homens; não na avista.
De resplendor tão vivo Ele se adorna,
Que da maior pureza ofusca a vista.
Imortais infinitos o rodeiam,
Que iguais desigualmente se recreiam.
(TASSO, 1998, IX, 56-57).

Tasso menciona o orbe que o juízo humano não apreende, pois é regido pela “razão superna”. As “três luzes” aludem à trindade, figurada por Dante da seguinte maneira: “E na profunda e clara substância/ do alto lume três círculos vi vir/ de três cores e de uma continência” (ALIGHIERI, 2005, XXXIII, 115-117, p.884-885). O resplendor que orna o Criador “ofusca a vista”, afirmou o poeta. Nota-se que, tal como Dante e Camões, Tasso utilizou a metáfora da luz para justificar a impossibilidade de descrever aquilo que a razão humana não governa. Isto confirma o quão privilegiado foi Vasco da Gama ao contemplar as feições da “máquina do mundo”, artifício supremo:

Aqui um globo vêem no ar, que o lume
Claríssimo por ele penetrava,
De modo que o seu centro está evidente,
Com a sua superfície, claramente.

Qual a matéria seja não se enxerga,
Mas enxerga-se bem que está composto
De vários orbes, que a Divina verga
Compôs, e um centro a todos só tem posto.
Volvendo, ora se abaixe, ora se erga,
Nunca se ergue ou se abaixa, e num mesmo rosto
Por toda a parte tem; e em toda a parte
Começa e acaba, enfim, por divina arte.
(CAMÕES, 2008, X, 77-78).

Dante, Camões e Tasso afirmaram poeticamente que a essência de Deus, “que é absolutamente sublime, invisível, indizível e impensável” (HANSEN, 2010, p.40), é indefinível. Na estrofe 78 do canto X, Camões adota a definição euclidiana da esfera como “superfície de revolução produzida pelo movimento da circunferência em torno do diâmetro, movimento que faz que os círculos cresçam até o meridiano e depois diminuam” (HANSEN, 2005, p.186). Quando Deus se mostra a Dante e permite que Vasco da Gama testemunhe a máquina do mundo, as luzes e o esclarecimento são apenas “prefácios de sombra”, ou seja, é impossível aos olhos mortais entender uma Essência que a razão humana desconhece. A Luz absoluta, que se manifesta surpreendentemente no canto XXXIII do *Paraíso* e se apresenta a Dante como enigma, “ofusca a vista”, nas palavras de Torquato Tasso, e em Camões “a vista cega” (CAMÕES, 2008, X, 81, p.302). O olhar humano contempla somente aquilo que a razão consegue assimilar, ou seja, é impossível que um homem consiga desmembrar o artifício que fundamenta a máquina do mundo, pois “Quem cerca em derredor este rotundo/ Globo e sua superfície tão limada,/ É Deus” (CAMÕES, 2008, X, 88, p.302).

A organicidade da obra de Camões parece, em alguns momentos, se explicar em retrospecto, ou seja, há passagens iniciais que só entendemos com propriedade ao final do poema. Após falar do Empíreo, Camões discorreu sobre Deus, “que por segundas/ Causas obra no Mundo, tudo manda”

(CAMÕES, 2008, X, 85, p.304). Esta causa segunda muitas vezes é incorporada pelos deuses pagãos. Tétis afirma que a encenação das deidades mitológicas pretende somente deleitar a audiência. Para tanto, a deusa nega a si própria quando admite: “eu, Saturno e Jano, / Júpiter, Juno, fomos fabulosos, / Fingidos de mortal e cego engano” (CAMÕES, 2008, X, 82, p.303). A poesia está para terminar, e a alegoria já não se faz mais necessária.

A máquina do mundo é finita, sendo um artifício da Providência, mas é ilimitado por conter informações e revelações que o “olho físico” não contempla a não ser em ocasiões muito especiais. Virgílio, alegoria da Razão, e Beatriz, alegoria do amor, orientam Dante rumo à contemplação daquilo que o ser vivo não pode apreender e, por isso, os enigmas são parcialmente compreendidos. Da mesma forma, a Causa Segunda representada pela deusa Tétis convida Vasco da Gama a contemplar uma imagem artificiosa e, no entanto, invisível à razão humana, que é passageira. A máquina do mundo, que pode ser entendida como o maior de todos os artifícios da epopeia de Camões, dissimula o verdadeiro aspecto da Causa Primeira e, ao mesmo tempo, desengana aquele que a contempla. O Amor orienta os itinerários do protagonista, a razão ajuda o leitor a “ver” a partir do olhar prudente do narrador e a ordenação/disposição dos quadros forja uma memória e retrata os vários estágios da condição humana.

Camões, na esteira de Dante, adota a concepção ptolomaica, que

tinha sido desmentida pelas navegações do século XV [...] quando Camões termina *Os Lusíadas*, em 1567, as inovações e a velha fidalguia já tinham sido substituídas pela Inquisição, pela censura intelectual, pela perseguição religiosa e pela mentalidade mercantil. O canto presente faz a apologia do projeto imperial da conquista do mundo pela fé e pelas armas, e, simultaneamente, o poeta afirma que vem cantar “a gente surda e endurecida”, na estrofe 145 do Canto X (HANSEN, 2005, p.191).

A poesia camoniana precisou passar pela censura inquisitorial e adaptar-se à ortodoxia então vigente. Os elementos teológicos e políticos que conferiam sentido à máquina do mundo deveriam ser manuseados com prudência. Hansen adverte:

A alegoria da máquina é, nesse sentido, um meio poético-metafísico com que Camões figura a alma portuguesa em estado de receptividade extática da unidade invisível do divino. A união sexual dos navegantes com as ninfas aquáticas e a de Vasco da Gama com Tétis alegorizam o casamento de Portugal com o mar. A visão da máquina do mundo alegoriza seu contato extático com o princípio metafísico, o Bem para além do movimento aparente das esferas, que fundamenta e orienta providencialmente a união e a viagem por meio de Vênus, seu instrumento ou causa segunda. Em outras partes, o episódio da máquina do mundo fundamenta o domínio físico do mar e das novas terras da África, da Ásia e da América como domínio físico teológico-político da monarquia católica sobre regiões e religiões gentias e infieis, divinizando a história de Portugal (HANSEN, 2005, p.191).

Quando contemplam o artifício divino por meio da máquina do mundo, Dante e Vasco da Gama assimilam a verdade sem poder dizê-la. Quando apreciam aquilo que a razão humana não pode inventariar, o leitor apreende a pintura poética sem poder defini-la. Assim como Dante, Vasco da Gama inicialmente presenciou trevas, infortúnios, labores e perigos. Ao final da trajetória, ambos se afastam da “selva” que representa a condição humana para participar de um plano Providencial repleto de luz e esclarecimento. A finalidade que Dante atribui à *Commedia*, em uma carta dirigida ao seu protetor Cangrande della Scala, parece orientar também os itinerários d’*Os Lusíadas*: “remover os que vivem nesta vida do estado de miséria e levá-los para o estado de felicidade” (HANSEN, 2010, p.11).

As revelações sobre a máquina do mundo só ocorreram ao final da jornada do herói, depois de ter passado por grandes desventuras. De acordo com Corte-Real, a Providência comumente age de forma misteriosa:

Quem poderá fugir futuros males,
Sucessos desastrados, fins ocultos?
Ou quem pode alcançar altos mistérios
Que a suma providência assim atribui?
Com vãos prometimentos nos engana
O mundo lisonjeiro, falso e breve:
Com fantásticos bens que num momento
Trazidos entre as mãos se nos consomem.
Enlevados andamos, prometendo
Sempre a nosso desejo ledó efeito,
E no meio de um mar profundo e largo
De pensamentos vãos nos engolfamos.
Com próspera esperança, um bem ditoso
Afirmamos, nas coisas mais incertas,
Sem nos lembrar já mais a ordem tão triste
Da nossa humana, fraca natureza.
Andemos sobre aviso, e vigiemos:
Que o sacro Redentor assim ensina,
Pois o dia cruel, e hora tão forte
Da furibunda morte não se alcança.
(CORTE-REAL, 1594, p.86)

Priorizar os bens mundanos em prol dos bens duradouros implica ignorar que, no fim, todos vão ser julgados a partir dos mesmos critérios:

Vede os confusos montes dos defuntos
No mundo vede que tudo é possível,
Os vulgares, e os nobres vereis juntos
Com estrago espantoso, e mal terrível.
Neste dia cruel vereis transuntos
Desta vida mortal o caso horrível,
Que o pobre, o rico, e fraco, e o que é mais forte
São todos em geral iguais na morte.
(CORTE-REAL, 1594, p.165)

Após desenganar-se perante as aparências, o mais seguro seria contar com a intervenção de Deus:

Incerto é o fim das coisas, e o sucesso
Do mal, ou bem futuro a nós oculto,
Pois temos, por passar tão vários casos:
Chamar sempre por Deus é o mais seguro.
(CORTE-REAL, 1594, p.127)

Os mistérios podem ser apreendidos de formas variadas, como deixa ver o poeta ao discorrer sobre a maneira como o vulgo os concebe:

Assim no céu está determinado
Por um juízo altíssimo escondido,
Chamam-lhe os rudes estrela, ou fado,
Sorte, ou destino mísero influído.
Mas Deus é o que nos põe no ledó estado,
Nos abate também no avorrecido,
Como quer a sua alta providência,
Que nele está o saber, nele a potência.
(CORTE-REAL, 1594, p.165)

Seria próprio do néscio, portanto, levar em consideração as aparências e perder de vista o verdadeiro bem:

Ó fraca natureza, ó saber fraco
De todos os mortais, ó erro cego
Que por seguir um vício, perca o homem
O bem que só para ele está guardado.
Triste miséria humana, que não sente
Numa doce aparência, a morte amarga,
E em verdes frescas ervas, a serpente
Venenosa, e cruel, não vê escondida.
(CORTE-REAL, 1594, p.64)

De um lado, há o altíssimo juízo de Deus, oculto aos olhos, mas manifesto na história; de outro, a cegueira do vulgo, que enxerga o que lhe apetece e despreza o bem duradouro. A poesia parece retirar dos exemplos históricos e/ou fabulosos os fundamentos ou predicados deste sentimento. Com encômios e vitupérios, proporciona-se o desengano do leitor. Onde muitos contemplam uma contradição (epopeia/antiepopeia), poder-se-ia observar a proposta de uma harmonia cósmica centrada no reto direcionamento do amor e sintetizada artificialmente no globo da etérea e elementar máquina do mundo.

O heroísmo de Vasco da Gama

António José Saraiva atribuiu às personagens d'*Os Lusíadas* falta de vida e ânimo, supondo a inexistência do heroísmo entre elas. O autor desconfia que o foco da narrativa sejam as deidades mitológicas, e não Vasco da Gama e seus pares. Muitas vezes as personagens mitológicas, sob o efeito de prosopopeia, são consideradas aquelas que realmente agem no decorrer das narrativas épicas. Saraiva afirma que os deuses não são “simples retórica, mas as figuras com que se ata e desata a própria fábula do poema” e considera que “n'*Os Lusíadas* não há outras personagens vivas senão os deuses”, o que delega aos heróis um papel de meros coadjuvantes, que “limitam-se a presenciar, a esperar e a agradecer” (SARAIVA, 1980, p.158-166). Se entendermos na mitologia uma função alegórica, que muitas vezes dá a entender a presença dos desígnios da providência, a afirmação de Saraiva se justifica. Contudo, o herói não apenas presencia, espera e agradece como também lê, nas entrelinhas, a matéria providencial e age como instrumento de Deus, para a materialização de suas vontades. Vejamos como estes elementos aparecem no poema.

A fidelidade ajuíza os homens quanto aos caminhos retos que devem ser percorridos. Os súditos deveriam incorporar os desígnios que partiam da Coroa portuguesa e abraçá-los independentemente da ocasião. Quando desembarca nas proximidades da cidade de Melinde, por exemplo, Vasco da Gama é bem recepcionado, mas, precavido, o herói opta por não desembarcar de imediato e envia um emissário até o rei para justificar a sua conduta:

E não cuides, ó Rei, que não saísse
O nosso Capitão esclarecido
A ver-te ou a servir-te, porque visse
Ou suspeitasse em ti peito fingido;
Mas saberás que o fez, *por* que *comprisse*
O regimento, em tudo obedecido,
De seu Rei, que lhe manda que não saia,
Deixando a frota, em nenhum porto ou praia.

E, porque é de vassalos o exercício,
Que os membros têm, regidos da cabeça,
Não quererás, pois tens de Rei o ofício,
Que ninguém a seu Rei desobedeça [...];
(CAMÕES, 2008, II, 83-84)

Camões recorre à metáfora do corpo místico para discorrer sobre a função da “cabeça” do reino e de seus “membros”. É obrigação do súdito, portanto, cumprir o regimento que lhe compete e manter-se fiel a ele. No caso, o emissário afirma ao rei que Gama não nutria suspeitas em relação à sua boa intenção quando se recusou a desembarcar, mas o fez por respeito à cabeça do reino.

Após a deliberação do emissário, o rei de Melinde se mostra impressionado com a fidelidade de Vasco da Gama:

[...] E o Rei ilustre, o peito obediente
Dos Portugueses na alma imaginando,
Tinha por valor grande e mui subido
O do Rei que é tão longe obedecido.
(CAMÕES, 2008, II, 85)

Apesar de desejar o desembarque imediato dos navegantes lusitanos, o rei aceita a resolução do herói, pois reconhece na postura de Vasco da Gama algo ilustre a ser preservado:

De não sair em terra toda a gente,
Por observar a usada preeminência,
Ainda que me pese estranhamente,
Em muito tenho a muita obediência.
Mas, se lho o regimento não consente,
Nem eu consentirei que a excelência
De peitos tão leais em si desfaça,
Só por que o meu desejo satisfaça.
(CAMÕES, 2008, II, 87)

O rei de Melinde tem em alta estima a preeminência, ou seja, o respeito às ordens superiores. Na sua posição de rei, esta disposição de ânimo é essencial para a articulação e administração de um Império. Ele, então, age de maneira contrária à de Baco: longe de criar qualquer ressentimento contra os portugueses, ele coloca em segundo plano suas vontades e prioriza a determinação dos visitantes estrangeiros. A ausência de vaidade demonstra a boa disposição do rei, ao contrário dos mouros que, até então, haviam travado conhecimento com Gama e sua tripulação. É sob a égide deste juízo prudente que, posteriormente, o rei mouro e o herói lusitano travariam amizade. Por outro lado, se o rei de Melinde mostra-se surpreendido, é por desígnio providencial que ilumina seu entendimento. Nesta leitura, Vasco da Gama age como instrumento que apresenta ao infiel a verdade por intermédio da Revelação. Não por acaso, o poeta deixa transparecer a centralidade do papel desempenhado pelo rei em questão, referindo-se a ele como “Rei mais amigo”, “Sublime Rei”, “Rei benigno”, “Rei ilustre”, “Rei Pagão”, e “Pagão benigno”.

A fidelidade, na épica camoniana, é recompensada pela obrigação da reciprocidade, isto é, o ato de servir pressupõe certos benefícios àquele que serve como, por exemplo, em ocasiões nas quais o rei confia ao súdito uma grande responsabilidade. O poeta d’*Os Lusíadas* contempla este lugar comum recorrendo à tópica da amizade que se estabelece entre o rei português e o nauta Vasco da Gama, quando este último é designado para liderar a empresa ultramarina:

E com rogo e palavras amorosas,
Que é um mando nos Reis que a mais obriga,
Me disse: “As cousas árduas e lustrosas
Se alcançam com trabalho e com fadiga;
Faz as pessoas altas e famosas
A vida que se perde e que periga,
Que, quando ao medo infame não se rende,
Então, se menos dura, mais se estende.

Eu vos tenho entre todos escolhido
Para uma empresa, qual a vós se deve,
Trabalho ilustre, duro e esclarecido,
O que eu sei que por mi vos será leve.”
Não sofri mais, mas logo: “Ó Rei subido,
Aventurar-me a ferro, a fogo, a neve,
É tão pouco por vós, que mais me pena
Ser esta vida cousa tão pequena.”
(CAMÕES, 2008, IV, 78-79)

Neste episódio, o rei D. Manuel menciona a bravura e a experiência de Vasco da Gama e, por isso, lhe concede uma missão ilustre. Antes disso, o rei disserta sobre a necessidade e o valor do “trabalho”, quando visa o bem-estar geral: é esta motivação que, de fato, confere glória e fama aos homens munidos de princípios, garante o rei. Recorrendo ao lugar da amizade, o rei concede ao protagonista trabalho “ilustre, duro e esclarecido”. Estas instruções e o reconhecimento movem o herói que, animoso, acata as designações prontamente. Ao final, o poeta recorre à tópica da brevidade da vida, presente, por exemplo, nos poemas de Homero, como no caso em que é retratado o ressentimento de Aquiles perante a sua condição de mortal. Havia uma fronteira intransponível que distinguia a condição humana da condição das divindades: o homem, na épica de Homero, sabe que terá vida curta, enquanto os deuses viviam eternamente. Em Camões, este lugar recobra outra dimensão: a imortalidade da alma, possibilidade cristã de salvação e vida eterna. Esta finalidade seria alcançada se o vassalo cristão se dispusesse a cumprir seu legado, definido, legitimado e sugerido pelo rei, representante de Cristo na terra e detentor de um lugar sacro e hierarquicamente sem equivalência.

Em outro momento, quando a nau de Vasco da Gama foi castigada por uma tempestade, o protagonista recorreu ao remédio “santo e forte” e lamentou, como era costume, a morte em alto-mar:

Vendo Vasco da Gama que tão perto
Do fim de seu desejo se perdia,
Vendo ora o mar até o Inferno aberto,
Ora com nova fúria ao céu subia,
Confuso de temor, da vida incerto,
Onde nenhum remédio lhe valia,
Chama aquele Remédio santo e forte,
Que o impossível pode, desta sorte:

“Divina Guarda, angélica, celeste,
Que os Céus, o Mar e Terra senhoreias:
Tu, que a todo Israel refúgio deste
Por metade das águas Eritréias;
Tu, que livraste Paulo e defendeste
Das sirtes arenosas e ondas feias,
E guardaste, cos filhos, o segundo
Povoador do alagado e vácuo mundo:

Se tenho novos medos perigosos
Doutra Cila e Caríbdis já passados,
Outras Sirtes e baxos arenosos,
Outros Acroceráunios infamados,
No fim de tantos casos trabalhosos,
Por que somos de Ti desamparados,
Se este nosso trabalho não Te ofende,
Mas antes Teu serviço só pretende?

Oh! Ditosos aqueles que puderam
Entre as agudas lanças Africanas
Morrer enquanto fortes sustiveram
A santa Fé nas terras Mauritanas!
De quem feitos ilustres se souberam,
De quem ficam memórias soberanas,
De quem se ganha a vida, com perdê-la,
Doce fazendo a morte as honras dela!”
(CAMÕES, 2008, VI, 80-83).

Como se pode ver nestas oitavas, além da passagem dos hebreus pelo Mar Vermelho, Camões faz menção à tempestade bíblica que acometeu Paulo e ao dilúvio. Com o propósito de amplificar o terror vivenciado pelos marinheiros, o poeta imita a *Eneida* e uma ode de Horácio ao mencionar os monstros mitológicos e descrever o movimento das ondas. Vênus, causa segunda, foi a responsável pelo abrandamento da fúria dos ventos, que atacavam a nau como “touro indômito”.

As ações de Vasco da Gama muitas vezes reforçam a hierarquia política e, portanto, as ambições de seu rei. Em outros momentos, quando se vê ameaçado, o protagonista solicita intervenção divina. Mas seria lícito dizer que o *éthos* de Gama é absolutamente pautado na virtude da prudência? Convém entender, a princípio, como o conceito de prudência foi concebido no tempo de Camões. Em trabalho sobre a prudência nos escritos de Aristóteles, Pierre Aubenque afirma que a existência do homem prudente precede a determinação da essência/natureza da prudência (*phrónesis*), isto é, o homem prudente não é apenas o intérprete da reta regra, mas o portador vivo da norma e, portanto, a personificação da regra. Esta deve ser entendida como critério definidor da justa medida que, por sinal, é discernível somente aos olhos do homem dotado de *phrónesis*. O homem prudente é o único capaz de fornecer um julgamento reto e, por esse motivo, consegue deliberar bem tendo em vista uma ação

circunstancial e contingente. Por outras palavras, não há prudência sem, antes, haver um modelo de conduta a ser seguido. A vida feliz, finalidade última que tangencia a ética aristotélica, envolve justamente a superação das finalidades particulares e a priorização dos bens humanos. Por esta razão, Aristóteles faz do homem o centro de sua ética sem divinizá-lo, como nos lembra Aubenque. A prudência, então, seria “o substituto propriamente humano de uma Providência que falha” (AUBENQUE, 2008, p.155).

Desta forma, a *phrónesis* é entendida como uma disposição prática responsável pelo reconhecimento das virtudes morais. Felipe Charbel afirma que a escolha (*proairesis*) é central na definição do agir prudente em Aristóteles, pois é por meio dela que se recorre aos meios adequados para se atingir o fim proposto. Assim, não basta “saber o que é justo e nobilitante. É preciso, acima de tudo, *saber escolher o justo*, transformá-lo em ação e conduta”, o que é possível através da “ponderação de cada acidente, de cada lance fortuito a que os homens estão sujeitos” (TEIXEIRA, 2008, p.60). O desejo de ser bom e de ocasionar o bem principia a resolução acertada e o cálculo racional a ser aplicado perante a contingência das coisas humanas.³⁶

Tomás de Aquino também busca entender o conceito de prudência. Em 2005, Jean Lauand editou um tomo da *Suma Teológica* no qual o teólogo, em diálogo com Aristóteles, discorreu sobre o conceito em questão. Ele define esta virtude como *recta ratio agibilium* (reta razão aplicada ao agir), uma forma de razão prática que leva o homem a priorizar o bem comum em detrimento de suas vontades particulares (AQUINO, 2005, p.156-171). Esta premissa afina-se aos dizeres de Aristóteles quando, em sua *Ética a Nicômaco*, afirmou que a sensatez é a capacidade de agir com prudência e temperança, o que implica levar em consideração o bem-estar geral (ARISTÓTELES, 2009, p.132-134). A valorização do bem comum, conceito que integra a matriz das reflexões de Aquino sobre a prudência, implica o abandono das vaidades, dos laços profanos e iníquos, e a total devoção ao corpo místico da Igreja que, em tese, deveria ser regido organicamente, de modo a unir todos os seus agregados/subordinados em torno de protocolos inteiramente cristãos. Tal como o corpo humano, que deve manter seus membros em harmonia para não haver prejuízos no seu funcionamento, também a Igreja deveria unir os fiéis e expurgar ou expulsar os contrários. Pode parecer contraditório, mas o livre-arbítrio, neste caso, deve servir à subordinação voluntária do sujeito à conformidade do bem-estar humano.

A prudência em Aristóteles seria uma virtude intelectual que possibilitaria a orientação das ações humanas, tendo em vista o seu teor incerto e, na maioria das vezes, imprevisível. Tomás de Aquino, por sua vez, afirma que a prudência é parte de um modelo de conduta inteiramente afinado à vontade da

³⁶ A noção de *kairos*, entendida como tempo oportuno ou ocasião favorável, indica “o bem segundo o tempo, ou ainda, o tempo enquanto nós o consideramos bom”. Ver: (AUBENQUE, 2008, p.193-229).

Providência. Este modelo reproduz os desígnios divinos ainda que pautado nas limitações humanas, tratando-se, portanto, de um atributo que se situa entre a virtude intelectual e a virtude moral.³⁷

Prosseguindo com nossa análise, se seguirmos os passos de Hélio Alves, as atitudes de Gama não seriam pautadas na virtude ético-política da prudência. Para ele, há um desajuste entre o retrato do protagonista pintado n'*Os lusíadas* e as descrições do mesmo presentes nas crônicas históricas, que consideram Gama um homem prudente e sábio. No caso da epopeia, estariam ausentes os qualificativos necessários para a configuração de um herói que, pelo contrário, chega mesmo a reproduzir certas ações viciosas. Dentre as imprudências que Hélio Alves encontra espalhadas pelo poema, destaca-se a falta de tato diplomático do capitão, descuidado a ponto de maldizer os turcos (com quem os povos de Moçambique mantinham relações amigáveis) e contradizer a crença do xeque. Assim, o ódio dos mouros seria devido não ao Cristianismo, mas à maneira como o capitão-mor se manifestou frente a eles. O poeta, portanto, teria desconstruído o caráter e a conduta do herói, esvaziados da prudência que cronistas como Fernão Lopes de Castanheda e João de Barros lhe quiseram atribuir. Muitas de suas faltas, no entanto, acabaram sendo compensadas pela intervenção dos deuses mitológicos, como Vênus. Embora o poeta lhe atribua qualidades grandiosas, as ações do protagonista, segundo Alves, não corresponderiam às virtudes que Camões valorizava.³⁸

Para alegar a falta de prudência demonstrada no modo como Vasco da Gama conduziu suas ações, Hélio Alves diz que mesmo uma conduta condenável pode reforçar um *éthos* prudente, pela inversão. Por outras palavras, com a denúncia de um falso herói, poder-se-ia reforçar o padrão ético encomiado pelo aedo. A prudência que faltou a Gama não deixaria de reforçar uma determinada retórica prudencial.

Falar de um “falso herói” levando-se em consideração os deslizes mencionados por Alves seria, contudo, exagero. Se os deuses mitológicos intervêm para sanar as falhas do protagonista, isto decorre do papel nuclear exercido por Deus, que utiliza Gama como seu arauto. Camões incorporou o sentido providencial da história não apenas para justificar o uso do maquinário mitológico, mas também para retratar os limites do homem português. A conduta de Gama não é impecável, mas sua subserviência à vontade providencial, refletida na virtude da caridade, assegura seu amparo e o posterior sucesso da empresa. Isto porque ele é um dentre os vários instrumentos que Deus mobiliza para obrar em Seu nome.

³⁷ É necessário dizer que o aristotelismo, em seu início, se mostrou incompatível com a noção da verdade revelada, ou do Deus-criador, próprias do cristianismo. Tomás de Aquino não segue à risca as premissas aristotélicas, mas promove uma releitura delas, o que serve para se pensar os escritos posteriores. É provável que boa parte da doutrina de Santo Tomás de Aquino tenha vínculos, também, com o pensamento platônico, o que nos leva a rever o anacronismo que atribui a Agostinho uma veia platônica, e a Tomás de Aquino uma postura puramente aristotélica. Sugerimos a leitura de: (KOYRÉ, 1991, p.22-45).

³⁸ Ver: ALVES, 2001, p. 449-511.

Considerações finais

As ações de Gama, vivenciadas a bordo do navio ou em terras orientais, devem ser compreendidas a partir de uma concepção providencialista da história portuguesa. No limite, é este providencialismo que ilumina sua experiência e seu desempenho heroico. A sua *persona* só pode ser entendida sob uma perspectiva católica contrarreformada, pois Camões emulou a filosofia aristotélico-tomista, edificando uma conduta afinada à reta razão, à moderação dos afetos, de modo que não há nele o ímpeto guerreiro de um Aquiles, mas a humildade própria de um agente da Providência que, simultaneamente, atua como braço da realeza. Não é por outro motivo que, ao final do poema, os portugueses se unem às ninfas para selar a vitória sobre os mares, tornada possível graças ao amparo divino, figurado poeticamente por meio de deidades romanas. Afirma-se, por um lado, a impossibilidade de contemplar a Causa Primeira, emanção de pura luz que impossibilita a visão, e apregoa-se a necessidade de evitar os vícios e pecados, que levam à cegueira por eliminar a razão e priorizar os apetites, as paixões. Não se trata de falta de heroísmo, mas da presença de um herói “mediano”, pois no ponto médio encontrar-se-ia, de fato, a orientação da ação virtuosa. O sublime, outrora presente na conduta magnífica de um guerreiro semidivino ansioso por fama perene, sob o monoteísmo que moveu Abraão e, depois, Gama, torna-se atributo exclusivo da divindade.

Referências bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Introdução, tradução e notas de Vasco Graça Moura. São Paulo: Editora Landmark, 2005.
- ALVES, Hélio J. S. **Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista**. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução do grego de António de Castro Caeiro. São Paulo: Atlas, 2009.
- AUBENQUE, Pierre. **A prudência em Aristóteles**. Tradução de Marisa Lopes. São Paulo: Discurso Editorial, Paulus, 2008.
- BOTTÉRO, Jean. **No começo eram os deuses**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- CAMÕES, L. **Os Lusíadas**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- CORTE-REAL, Jerónimo. **Naufrágio de lastimoso sucesso de perdição de Manuel de Sousa de Sepúlveda, e Dona Lianor de Sá sua mulher e filhos, vindo da Índia para este reino na nau chamada o galeão grande S. João que se perdeu no cabo de boa Esperança, na terra do Natal**. Lisboa: oficina de Simão Lopes, 1594.
- HANSEN, João Adolfo. A máquina do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HANSEN, João Adolfo. Notas de leitura. In: ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010.

KOYRÉ, Alexandre. Aristotelismo e Platonismo na Filosofia da Idade Média. In: **Estudos de História do Pensamento Científico**. Tradução de Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991, p. 22-45.

LUZ, Guilherme Amaral. Produção da concórdia: a poética do poder na América portuguesa (sécs. XVI-XVIII). In: **Varia Historia**, Belo Horizonte: UFMG, v. 23, n. 38, 2007, p. 558-560.

RÖMER, Thomas. **A origem de Javé**: o Deus de Israel e seu nome. Tradução de Margarida Maria Cichelli Oliva. São Paulo: Paulus, 2017.

SARAIVA, António José. **Luís de Camões**: estudo e antologia. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.

SKA, Jean-Louis. **Abraão e seus hóspedes** - o patriarca e aqueles que creem no Deus único. Tradução de Odila Aparecida de Queiroz. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

TASSO, T. **Jerusalém Libertada**. Tradução de José Ramos Coelho. Organização, introdução e notas de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

TEIXEIRA, B. **Prosopopéia**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1972.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. **Timoneiros**: retórica, prudência e história em Maquiavel e Guicciardini. Tese de doutoramento. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. **A prudência**: a virtude da decisão certa. Tradução, introdução e notas de Jean Lauand. São Paulo: Martins Fontes, 2005.



MENDONÇA, Fernando de, Palimpsestos épicos na *Antígona*, de Straub & Huillet. In: *Revista Épicas*. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 73-84. ISSN 2527-080-X.

PALIMPSESTOS ÉPICOS NA *ANTÍGONA*, DE STRAUB & HUILLET

EPIC PALIMPSESTS IN *ANTÍGONA*, OF STRAUB & HUILLET

Fernando de Mendonça³⁹
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

RESUMO: Com o intuito de verificar possibilidades de atualização épica no filme *Antígona* (Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1992), pela maneira como se conectam as vozes e o tempo histórico de seus tradutores textuais (Sófocles, Hölderlin e Brecht), esta reflexão objetiva ampliar as discussões em torno do cinema épico. Para isso, serão retomadas algumas importantes leituras críticas (RANCIÉRE, 2012; DELEUZE, 2007; DANEY, 2007) sobre a filmografia dos realizadores, tomando como base a imagem do palimpsesto (GENETTE, 2006) enquanto símbolo das estéticas modernas.

Palavras-chave: Cinema Épico. Cinema e Literatura. Jean-Marie Straub & Danièle Huillet. *Antígona*.

ABSTRACT: In order to verify possibilities of epic updating in the film *Antígona* (Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1992), by the way the voices and the historical time of their textual translators (Sófocles, Hölderlin and Brecht) are connected, this objective reflection broaden discussions around epic cinema. For this, some important critical readings (RANCIÉRE, 2012; DELEUZE, 2007; DANEY, 2007) about the filmography of the directors will be taken up, based on the image of the palimpsest (GENETTE, 2006) as a symbol of modern aesthetics.

Keywords: Epic Cinema. Cinema and Literature. Jean-Marie Straub & Danièle Huillet. *Antígona*.

³⁹ Doutor em Letras – Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco (2014), e Professor Adjunto na Universidade Federal de Sergipe (DELI / PPGL). Contato: nandodijesus@gmail.com

Introdução

A reflexão que aqui delineamos sobre o filme *Antígona*, dirigido pelo casal de cineastas Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, lançado em 1992, ganha forma a partir de algumas considerações partilhadas durante a II Jornada do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épico. Na ocasião, o imaginário legado pelos realizadores foi apresentado dentro do contexto épico, muito caro e frequente em sua carreira, com menção a outros filmes, igualmente situados nesta perspectiva. Aqui, atemo-nos a uma obra específica que se revela, a partir da matéria épica, como formada por inúmeras camadas de expressão, atualizando inquietações antigas dentro de novas possibilidades midiáticas.

Assumimos o princípio do cinema épico como uma das múltiplas validações do gênero dentro das artes contemporâneas, avançando para questões mais localizadas e intrinsecamente vinculadas aos nomes de Straub & Huillet. O apreço pelas matrizes literárias identificado na produção do casal, integralmente originária de fontes textuais e estéticas adaptadas para o domínio audiovisual, reforça a recorrente visita aos anseios épicos antigos, ecoando sempre uma política cinematográfica de íntima relação com os problemas de seu tempo (o séc. XX). Nesse sentido, importa que tomemos como ponto de partida a leitura filtrada pelas posturas do teatro épico, brechtiano, igualmente frequente em todas as realizações dos Straub. Aquilo que se manifesta desde seu primeiro curta-metragem (*Machorka Muff*, 1963) como uma estilística de transição dos parâmetros de Brecht, do teatro para a forma audiovisual, ganha profundidade inquestionável em sua versão de *Antígona*, pelo que escolhemos iniciar a sua abordagem a partir deste paradigma primordial.

O Paradigma Brechtiano

A memória da humanidade para os sofrimentos passados é espantosamente curta. Sua imaginação para os sofrimentos por vir é quase menor ainda. / É essa insensibilidade que temos que combater. / Porque a humanidade é ameaçada por guerras, que comparadas com as que se passaram são ensaios, e elas virão sem dúvida alguma, se aqueles que publicamente as preparam, não se lhes corta as mãos.⁴⁰

Bertolt Brecht (1952)

A última imagem de *Antígona*, fazendo uso do frequente recurso que o cinema de Straub & Huillet dedica ao tratamento de textos literários, por meio de imagens que enquadrem diretamente a palavra escrita, orienta o princípio da leitura que aqui pretendemos ao seu manuseio da matéria épica. Encerrar a metragem de sua película com um texto tão expressivo em relação à memória e ao tempo sofrido durante o pós-guerra, culmina um caráter fílmico indissociável ao imaginário que já se assumia

⁴⁰ Tradução para o português transcrita do Catálogo CCBB (2012).

primeiramente pela refletida e proposital escolha de a fonte para as filmagens de *Antígona* ser a tradução, como sempre polêmica, que o dramaturgo alemão Bertolt Brecht dedicou à célebre peça. É muito importante situar que essa versão, datada de 1948, foi responsável por atualizar e redimensionar todo um legado clássico grego para os anseios modernistas, confirmando-se como uma tradução que finalmente nos permite a aproximação de uma personagem mítica ao cânone trágico, dentro de uma perspectiva que assumimos como de tonalidade épica.

O modelo da poética brechtiana representa uma influência definitiva ao cinema dos Straub, por sua justa posição de romper consciências da estética e da política a favor de novas percepções do lugar histórico que as formas da arte ocupam. Há uma sintonia de intenções que conecta absolutamente todo o fazer fílmico deste casal em relação aos paradigmas do teatro épico. Sobre essa questão, Jacques Rancière, também a partir de uma leitura do cinema realizado pelos diretores sobre os quais nos concentramos, define ser este, “o paradigma de uma arte que substitui as continuidades e progressões próprias do modelo narrativo e empático por uma forma quebrada que procura expor as tensões e contradições inerentes à apresentação das situações e ao modo de formular seus dados, desafios e soluções.” (RANCIÈRE, 2012, p. 122). Pelo que o filósofo afirma serem os filmes de Straub & Huillet mais sistemáticos em relação ao distanciamento de Brecht, do que aqueles feitos por Jean-Luc Godard, outro realizador referencial para o âmbito de tais discussões, no cinema do séc. XX, e a quem o filme *Antígona* também é dedicado. Segundo Rancière, é possível classificar a filmografia dos Straub como pós-brechtiana, por avançar como nenhuma outra, alguns dos principais problemas levantados pelo teatro épico. Tal designação se confirma pela maneira como a palavra é encenada neste cinema – não apenas no sentido visual de materializar textos na imagem, como já vimos, mas também de explorar dimensões da oralidade e da retórica num sentido dramático que aproxima e expande uma espécie de neutralização da voz, o que também ultrapassa as propostas de outro importante realizador, Robert Bresson –, assim como pelo caráter irresoluto das tensões narrativas colocadas em cena, marca fundante da estilística strauberiana.

Trazer à luz o texto de Brecht apresentado na conclusão desta *Antígona* fílmica, como princípio de análise para todo o efeito proposto, requer igual menção ao tratamento sonoro incluído durante a exposição das palavras em seu enquadramento final. Enquanto lemos o texto em tela, nossa audição é assaltada por um inusitado ruído de helicóptero em voo muito próximo. Rompimento culminante das expectativas com as quais até então lidávamos, em um filme com *décor* de época restrita a um contexto histórico onde tal efeito sonoro seria algo completamente impensável. Ao menos, dentro de padrões mais clássicos à encenação cinematográfica. A potência dessa intrusão sonora, no desfecho da *Antígona*

de Straub & Huillet, lança seu público numa espécie de fenda temporal, despertando a consciência de que não apenas ao término da projeção voltamos ao séc. XX, mas de que também durante ela somos constantemente lembrados de que esta é uma *Antígona* do presente. Escutar o som de uma aeronave tão específica, durante a leitura de um texto claramente político e historicamente determinado (1952), torna-se um mecanismo infalível de resgate e retorno à memória da guerra. Efeito que condiz, também no âmbito sonoro, com os ideais de ruptura e distanciamento (à transparência narrativa) característicos ao teatro épico.

Nesse sentido, cabe lembrar que a concepção sonora dos filmes sempre foi resultado de extremo rigor e experimentação por parte dos Straub. Nada lhes passa de maneira gratuita ou dentro de uma lógica naturalizada pelos ditames do cinema industrial. Em uma entrevista primeiramente publicada na revista de música italiana *Gong*, em novembro de 1975, Jean-Marie Straub teceu as seguintes afirmações sobre sua compreensão do som no cinema: “O mundo sonoro é muito mais vasto do que o mundo visual. (...) A maioria das ondas contidas num filme provém do som. (...) As ondas que um som transmite não são apenas ondas materialmente sonoras. As ondas das ideias, dos movimentos, dos sentimentos também passam pelo som.” (STRAUB, 2012, p. 92-93). Logo, há uma ideia muito forte condicionando a audição do helicóptero em voo, ao término de *Antígona*. Trata-se de um som igualmente pós-brechtiano, que potencializa a materialidade da palavra escrita, encerrando este filme num ponto culminante de enfrentamento.

Optamos pela linearidade invertida de reflexão ao filme, começando por sua última imagem (visual e sonora), devido ao complexo grau de síntese que ela concentra em relação ao projeto estilístico de Straub & Huillet. A percepções ‘não treinadas’ ao imaginário do casal, alguns dos elementos dispostos no decorrer de suas obras podem passar de maneira despercebida. Por isso, quando nos deparamos com situações mais exacerbadas de experimentação, como no caso desse desfecho, torna-se produtivo começar iluminando tais brechas. Na duração de *Antígona*, por exemplo, há outros detalhes que enraízam a materialidade do séc. XX, mas que podem exigir um grau de atenção, ou mesmo de revisão insistente ao filme, para que se tornem manifestos. Um caso que também pode ser constatado em outros longas do casal, de contexto histórico antigo, é a presença de tecnologias que não condizem à verossimilhança da narrativa encenada.

As filmagens de *Antígona* foram integralmente realizadas no espaço real do Teatro de Segesta, localizado na Sicília e que remonta à arquitetura greco-helenística do séc. III a. C., um lugar construído para também tirar proveito dos avantajados horizontes que lhe contornam a circunferência, com panoramas de mares e colinas naturais. Straub & Huillet afirmam (2016) ter selecionado essa localização

para extrair dela uma materialidade única da antiguidade, presente tão somente nas pedras que, há milênios, já ganharam encenações dos originais de Sófocles. O que surpreende e se revela quase paradoxal na encenação de sua *Antígona*, é que eles não se esforçam para apagar do espaço os registros do tempo, seja o antigo, como também o contemporâneo. Algumas de suas tomadas mais elevadas – ressaltando-se que todas, em absoluto, determinam como eixo do ponto de vista da câmera uma interna ao diâmetro do teatro, seja à altura terrestre do palco, seja a 4 metros de elevação – deixam ver ao fundo as regiões da Sicília, sem tentativa de ocultar qualquer elemento próprio daquela paisagem. Assim, enquanto o primeiro plano de algumas cenas enfoca os atores durante a sua interpretação da peça, com todo o rigor textual e visual de retomada à Antiguidade, é possível perceber, na profundidade de campo, elementos que nos devolvem o séc. XX, como carros e meios de transporte que se movem em uma velocidade denunciadora do contemporâneo. Em relação ao enquadramento resultante, são pontos minúsculos no espaço da imagem, mas eles estão lá, permitidos pela profundidade ampliada da perspectiva.

É possível falar sobre alguma sintonia de intenções junto ao neorrealismo italiano, para esta inspiração que os Straub demonstram ter ao testar os limites que a objetiva da câmera alcança, vinculando-os a uma apropriação (sempre política) da economia igualitária que pretendem ao olhar. Por mais que o valor da profundidade de campo não possa ser determinado de maneira unívoca ou de inconteste ampliação aos efeitos de realidade (AUMONT; MARIE, 2006), há nele um tratamento que desafia as distâncias e suas possibilidades de representação, no que concerne a um efeito de real. Nos exemplos mencionados de imagens que permitam, em *Antígona*, visualizar horizontes com um grau de precisão suficiente para localizar o presente histórico, Straub & Huillet elevam a percepção ocular de uma distância máxima (*punctum remotum*) ao sentido pós-brechtiano que já identificamos como nuclear ao seu processo de adaptação.

Tais considerações culminam no que dois importantes ‘pensadores cinematográficos’ sintetizam a respeito do preciso trabalho identificado em filmes como este; é fundamental retornar aos nomes de Gilles Deleuze, na filosofia, e Serge Daney, na crítica, quando o assunto é a obra dos Straub. Do primeiro, em sua proposição da *Imagem-tempo* (2007) como marca do cinema moderno, temos que um filme de Straub & Huillet sempre inaugura novos sentidos para a legibilidade da imagem, acorando-a dentro de uma percepção que chega a chamar de arqueológica e tectônica. Fala-se aqui de uma sobreposição de camadas que, segundo o filósofo, desperta os fantasmas do presente. Compreensão que, mesmo tomada a partir de uma visão ampla da filmografia em questão, facilmente localizamos na superfície de *Antígona*, inclusive no que já iluminamos do filme, aqui. É disso que tratam as provocações, na imagem e no som,

da estética strauberiana: de restaurar urgências adormecidas, inclusive, anestesiadas pela própria indústria do espetáculo. Não é exagero afirmar que absolutamente qualquer plano fílmico do casal se erige como ponto de resistência, numa quase proposta de heroísmo épico que se dedica a proteger, antes de tudo, a integridade primeira do aparato cinematográfico. Pelo que sempre importa uma reafirmação da autonomia e complexidade deste elemento básico (o plano) em um filme dos Straub.

À questão: o que é um plano straubiano?, podemos responder, como um manual de estratografia, que é um corte que comporta as linhas pontilhadas de *facies* desaparecidos e as linhas cheias dos que ainda tocamos. A imagem visual, em Straub, é a rocha. (...) Nesse sentido, a imagem arqueológica, ou estratificada, é, ao mesmo tempo, *lida* e vista. (...) a leitura é uma função do olho, uma percepção de percepção, uma percepção que não apreende a percepção sem também apreender o avesso, imaginação, memória ou saber. [... Em Straub,] é um novo sentido de 'legível' que aparece para a imagem visual, ao mesmo tempo que o ato de fala torna-se por si mesmo imagem sonora autônoma. (DELEUZE, 2007, p. 290-291).

Como notamos, é habitual que se tratem nesse cinema os princípios da imagem visual e da imagem sonora de maneira particular, pois, ainda que subsistam dentro de um paralelismo e sincronia inescapáveis à ontologia da matéria fílmica, crescem em seus efeitos pelo justo tratamento intercambiável que recebem. Dar forma aos discursos pretensamente desaparecidos, renovar caminhos aos gêneros e expressões que arriscavam adormecer entre as camadas do tempo – onde enfatizamos a matéria épica –, são resultados de uma composição artística consciente de sua construção cumulativa. Perceber um plano dos Straub, mais do que simplesmente encadear uma trama narrativa, representa uma espécie de tomada de consciência, de continuidade aos registros de tradições que permanecem vivas e ansiando por buscas e formas condenadas à irresolução.

Serge Daney, representante maior da tradição crítica legada pela *Cahiers du Cinéma*, em suas reflexões sobre aquilo que definiu como uma 'pedagogia strauberiana', enfatiza o caráter não apaziguado dos filmes do casal – de onde sempre se retorna ao termo de um cinema de resistência. “Enraizar os filmes, as imagens, as vozes, é para os Straub levar a sério a *heterogeneidade* do filme. E sem esse enraizamento, o fato de uma imagem ser possível apenas lá e em nenhuma outra parte não é apenas uma questão de língua e de voz.” (DANEY, 2007, p. 100). O enraizamento proposto por Daney, a ser completo pela desagregação e o deslocamento que tais filmes causam dentro da história do cinema, também ecoa o sentido arqueológico deleuziano. Aprofundam-se as dimensões de alteridade que buscam reverberar na lógica dos Straub, ou seja, ganham novos contornos sua apropriação de fontes antigas que não cessam de dialogar com o presente. Eis a conversa que transcende língua e voz, manifestando-se por meio de formas que se entrelaçam em sentidos muito específicos. Onde localizamos a consciência da arte em palimpsesto como uma resposta que emana da própria constituição de *Antígona*, na leitura que ganha dentro do contexto cinematográfico.

Palimpsestos Épicos

Como já esclarecemos, a importância de situar Straub & Huillet a partir de uma perspectiva brechtiana, revela-se imperativa não apenas pela recorrência aos paradigmas do teatro épico e dos efeitos de quebra propostos pelo dramaturgo, localizáveis na filmografia geral dos cineastas. Essa é uma necessidade que se acentua no caso de *Antígona*, por se tratar de uma adaptação da tradução versada por Brecht, cabe agora acrescentar, não diretamente da tragédia grega que compunha o ciclo tebano de Sófocles, escrita no séc. V a.C., mas a partir de outra tradução que também rendeu históricas controvérsias, realizada pelo poeta Friedrich Hölderlin, em 1804.

Ao tratar o percurso das conflitantes versões de *Antígona*, George Steiner (2008) recorda que Hölderlin foi o responsável por uma atualização de tradições gregas como talvez não houvesse acontecido, até o seu tempo. Há mesmo um tipo de violência em seu texto, com erros e desvios propositais que não foram bem recebidos por contemporâneos como Goethe e Schiller. O primeiro entusiasta daquele empenho, o filósofo Hegel, abriu caminhos de interpretação ao constatar que tal feito arrancava uma obra indispensável ao espírito moderno de um 'sono dogmático', preconizando uma legião de futuros admiradores que também em breve definiriam os rumos do pensamento, em ordem filosófica e estética (Nietzsche, Benjamin, Heidegger, entre outros). Steiner percebe que Hölderlin alcançara um contraponto ao equilíbrio estilístico do humanismo renascentista, o que seria justamente a força de atração para um artista como Brecht, conhecido por seu engajamento ético.

Assim, o que identificamos nesta conjunção de vozes, não diz respeito somente aos desdobramentos formais que cada um dos artistas-tradutores legou. Também importa um grande destaque para a conexão de tempos em suas dores históricas, na maneira como todos irão confluir ao ponto culminante do filme dos Straub. Ora, considerando que até mesmo Sófocles, primeiro autor da peça em registro escrito, também traduzia em sua tragédia uma lenda tebana que já corria gerações pela oralidade, inaugurando uma incontornável rede de questionamentos sobre o direito natural⁴¹, verificamos que cada um dos autores referenciados por Straub & Huillet encontrou em *Antígona* um caminho de enfrentamento muito valioso para representar o seu contexto histórico. Sófocles, diante das guerras e do direito greco-romano; Hölderlin, sob o impacto da Revolução Francesa; Brecht, assolado pela tragédia de Stalingrado; Straub & Huillet, indignados contra a Guerra do Golfo. Movimento cíclico que ganha dimensões épicas, a cada nova atualização, confirmando a tendência ao palimpsesto de vozes que se caracteriza como recorrente às estéticas do séc. XX.

⁴¹ Apesar de não nos dedicarmos a uma análise do enredo, cabe lembrar que a peça toma por base narrativa o desejo que Antígona, filha de Édipo, possui de enterrar o seu irmão Polínice, morto em guerra e declarado como traidor pelo rei de Tebas, Creonte, que também é tio de Antígona. Não alcançando seu intento, e condenada à morte, Antígona se suicida, o que desencadeia as mortes de seu noivo e de Eurídice, respectivamente, filho e esposa de Creonte, finalmente só, suplicando aos deuses por socorro.

Nesse sentido, e estabelecendo primeiramente a questão épica que nos é prioritária aqui, cabe salientar que a abrangência de tal expressão ganha validade de aplicação nas experiências do século recente. Nem em Sófocles, nem em Hölderlin, seria possível recorrer ao épico sem um desvio do gênero. O que de alguma forma já se anunciava nas entrelinhas trágicas daquelas versões de *Antígona*, somente encontra o equilíbrio necessário para subsistir entre o histórico, o maravilhoso, o literário e o heroico, a partir do distanciamento e redimensionamento da matéria mítica que concentra essa narrativa. O hibridismo das formas modernas, pelo teatro e pelo cinema épicos, dinamiza as tradições da epopeia aprofundando o aspecto nacionalista que se sobrepõe dentro deste modo literário como em nenhum outro. E justamente por ser a forma cinematográfica, um dos meios mais expressivos das identidades nacionais no séc. XX, o encontro com um projeto tão demarcado como o de Straub & Huillet resulta numa experiência radical de atualização épica dentro da contemporaneidade.

Se, em Brecht, já se operava uma fissura em relação à vontade dos deuses e do irreversível destino enquanto controle absoluto dos indivíduos em jogo, inclusive porque a própria unidade da peça, fosse de seu enredo, fosse dos caracteres em cena, acompanhava um renovado princípio de fragmentação que cindia o caráter trágico num múltiplo de coletividades e, por isso, com maior potencial de identificação nacional; agora, no filme dos Straub, temos a restituição do plano maravilhoso, e simultaneamente de todos os demais, ao domínio supremo da palavra e de como ela vem se manifestar por meio da forma audiovisual. É um consenso, na fortuna crítica do casal, a compreensão de que não há elemento mais significativo em seu cinema do que a materialidade da palavra (no que em termos semióticos se completa pelo eixo de significado, significância e significante; e no paralelo audiovisual pelo eixo do visível, do sonoro e da ideia). Nos termos gerais da pedagogia strauberiana, Daney (2007) já indicava que todo o projeto fílmico dos Straub se concentrava em preencher o tempo da palavra. Em relação mais direcionada ao que de específico se realiza em *Antígona*, temos que esse é um filme ancorado:

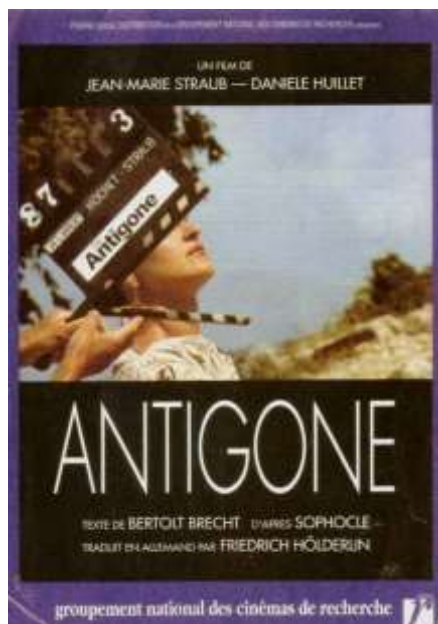
(...) na antiga crença grega da corporeidade da palavra. O corte entre os planos, ditado por parâmetros pré-determinados como a tonalidade e dicção das falas, jamais submetido ao imperativo da causalidade espaço-temporal da narrativa clássica, coloca o texto em um primeiro plano virtual em relação à imagem, construindo a diegese do filme em cima da enunciação das palavras. (BO, 2013, p. 69).

Logo, se esta é uma leitura distanciada por inúmeras versões que se interpõem ao original de Sófocles, também podemos concluir, de maneira paradoxal, que se trata da versão que mais profundamente reencontra o princípio de crença na palavra que subsistia e motivava as criações literárias gregas. Diferença e repetição que avançam no diálogo entre as formas clássicas, manifestando o que também pode ser identificado como uma pós-moderna diluição de fronteiras. Um exercício de amálgama, para recorrer a um termo chave das atuais teorias do épico, como constatamos:

São cada vez mais contundentes os registros de obras cuja ‘feição épica’ remete para uma necessária reflexão sobre os modos de permanência desse amálgama, no qual Mito, História e Literatura se interpenetram num produto estético híbrido, marcado pela convivência entre lirismo e narração e pela presença de novas formas de heroísmo, nacionalismo e identidade cultural. Assim sendo, cabe, ainda nesse espaço de afirmação das bases teóricas e críticas que compõem e delineiam as feições da historiografia épica pretendida, aprofundar as considerações sobre os três componentes que, ao lado da dupla instância de enunciação, traduzem a permanência do gênero épico através dos tempos: os planos histórico, maravilhoso e literário ou estético, sem deixar, ainda, de considerar o fenômeno do heroísmo épico que não deixa de ser, de certo modo, a face mais visível da natureza híbrida desse amálgama. (RAMALHO, 2007, p. 179).

Possivelmente, o momento na *Antígona* dos Straub que mais evidencia tal capacidade de síntese, encontra-se em seu desfecho, pelo que lhe demos tamanha ênfase de abordagem. O abrupto corte no enredo da peça, assim como seu desfecho elíptico (não vemos o cadáver de Antígona, enquanto a morte de Eurídice nem é mencionada, o que reforça o esvaziamento dos efeitos trágicos em detrimento de uma aproximação mais consciente das matrizes épicas), encerra uma espécie de clímax da amálgama épica na exposição do texto de Brecht ao som dos helicópteros. É como se já não fossem os deuses a pairar sobre a humanidade, mas uma força tecnológica que, aos moldes divinos, traz simultaneamente a redenção e a mais completa destruição.

Também pela consciência do amálgama chegamos à forma do palimpsesto, um dos símbolos mais produtivos das modernas teorias da narratologia. A imagem elaborada por Gerard Genette (2005), de encontrar na superfície antiga dos pergaminhos um paralelo ao que se verifica nas artes do séc. XX, encontra plena aplicabilidade no filme que aqui abordamos. Como acontecia na leitura dos pergaminhos raspados para uma posterior reescrita, Straub & Huillet não escondem o antigo sob o novo, dando a ver cada um dos ecos que se sobrepuseram, seja dos autores que traduziram a peça, cada um à sua época, como das épocas em si mesmas, que já apresentamos como devidamente materializadas pelas imagens e sons. O princípio da hipertextualidade, sob diversos aspectos, irmana igualmente a ‘literatura de segunda mão’ ao que se experimenta em um efeito de *mise en abyme*, provocado pelos Straub desde a confecção e divulgação do pôster oficial de seu filme, como demonstra a digitalização abaixo, colhida nos *Writings* do casal:



Para além da sobreposição indicativa das autorias que se conectam à adaptação fílmica, chama atenção a maneira como o perfil da atriz principal (Astrid Ofner) é cortado pela claquete de filmagem. É como se, já na apresentação do longa, os Straub pretendessem realçar a importância de se manter em mente que, durante a projeção, o olhar espectador não deve perder a consciência de estar na presença de uma matéria fílmica repleta de referências externas. Uma abolição da transparência narrativa, concordância formal entre o teatro épico brechtiano e as teorias modernas do cinema (DELEUZE, 2007). Igualmente, uma confirmação do palimpsesto que desdobra a matéria escritural *ad infinitum*, assim como da vertigem causada pela estrutura *en abyme*. Ora, é impossível não lembrar com o encaixe de autores que se traduzem reflexivamente de uma das imagens mais caras ao contexto do abismo heráldico, como também dos palimpsestos: diante de *Antígona*, o filme, somos levados a desencavar as camadas de vozes e textos como se abrissemos caixinhas chinesas ou brincássemos com *matrioskas* russas. O percurso é labiríntico e autorreferencial, potencializado pela especularidade intrínseca ao efeito citado. Cumprindo uma prerrogativa da intencionalidade épica contemporânea, reabrem-se assim problemas antigos, sob novas proposições estéticas.

Considerações Finais

"Fazer a revolução também é restituir coisas muito antigas que foram esquecidas."
Charles Péguy

A epígrafe acima serviu de abertura a um dos filmes mais desafiadores de Straub & Huillet: *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1968 – o ano da revolução). Diante do que aqui refletimos, bem se pode concluir que se trata de uma premissa síntese para toda a carreira do casal, em igual concordância ao conceito de circularidade cultural das imagens míticas (RAMALHO, 2007), uma das bases que nos permite aproximar as atualizações do épico em torno da forma cinematográfica. Nosso intuito, por enquanto, ainda não consiste em verticalizar análises fílmicas dentro do trabalho dos Straub, mas expandir o potencial intertextual de sua obra por meio de leituras que conectem as matrizes épicas como fundantes, a exemplo do explanado em “Atualizações do Épico no Cinema de Straub & Huillet” (MENDONÇA, 2020).

De textos gregos ao imaginário bíblico, de Brecht a Pavese enquanto representantes modernos, as fontes literárias não saturam o cinema de Straub & Huillet distanciando-o de uma autonomia própria. Pelo contrário, confirmam-se justamente em suas origens e na predisposição a não se permitir seu esquecimento, uma consciência audiovisual realmente liberta de imposições externas ao que provenha tão somente da inquietação estética.

Incontáveis caminhos permanecem por se iluminar e trilhar, na compreensão de um cinema épico que não se conforme apenas ao modelo do espetáculo e das superproduções. Nos Straub, reencontram-se elementos motores à epopeia antiga que posicionam o heroico muito além de sua aparência aventureira. Trata-se de um cinema onde o movimento é testado em conformidade ao que também sempre moveu a palavra literária. Um encontro de imagens que reacende e perpetua o caráter revolucionário de fazer e pensar as artes. Este sim, um movimento de proporções épicas.

Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Traduzido por Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006.
- BO, João Lanari. Straub/Huillet e Antígona: o rigor do mito. **Devires**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 62-73, jan./jun. 2013.
- DANEY, Serge. Um túmulo para o olho (pedagogia strauberiana). **A rampa: cahiers du cinéma**, 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 99-105.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Traduzido por Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Traduzido por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2005.
- MENDONÇA, Fernando de. Atualizações do épico no cinema de Straub & Huillet. In: VILA MAIOR, Dionísio; FONTES, Maria Aparecida (Orgs.). **Multiculturalismo épico**. Lisboa: CLEPUL, 2020. p. 63-74.

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

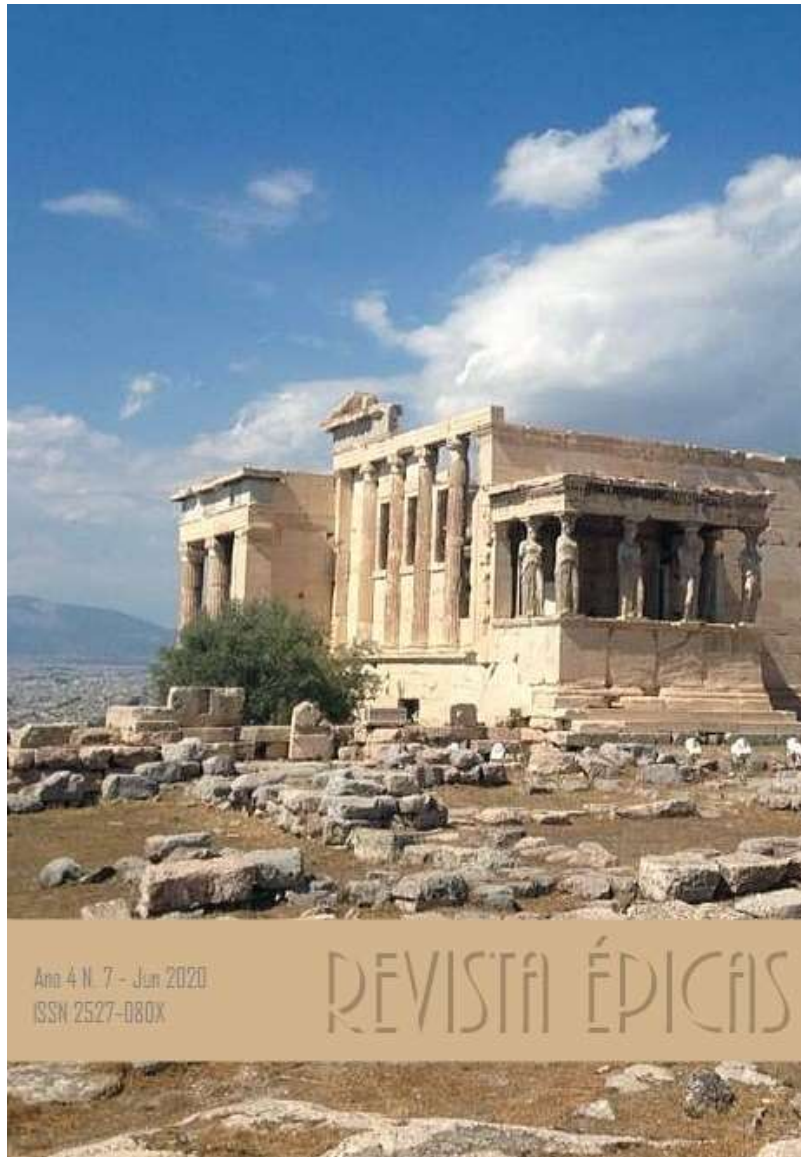
RANCIÉRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Traduzido por Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

STEINER, George. **Antígonas**. 2 ed. Lisboa: Antropos/Relógio d'água Editores, 2008.

STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. **Antígona** [Filme/DVD]. Paris: Editions Montparnasse. 1992.

_____. Sobre o Som. [Entrevista concedida a] Enzo Ungari. In: GOUGAIN, Ernesto; et al. (org.) **Straub-Huillet**. [Catálogo] São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil. p. 92-104.

_____. **Writings**. New York: Sentence Press, 2016.



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



JACQUEMOUD, Clément. Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan e outros. O renascimento épico na República de Altai (sul da Sibéria). Trad. Antonio Marcos Trindade e Christina Ramalho. In: **Revista Épicas**. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 86-121. ISSN 2527-080-X.

**ÈŠUA, UČAR-KAJ, AK-BYRKAN E OUTROS.
O RENASCIMENTO ÉPICO NA REPÚBLICA DE ALTAI (SUL DA SIBÉRIA)⁴²**

**ESHUA, UCHAR-KAY, AK-BYRKAN AND OTHERS.
EPIC REVIVAL IN ALTAY REPUBLIC (SOUTH SIBERIA)**

Clément Jacquemoud⁴³
Centre d'Études en Sciences Sociales du Religieux (CéSor)

Este artigo é dedicado à memória do *kajčy* Sarimaj Určimaev (1964-2016)

⁴² Artigo publicado na *Le Recueil Ouvert*, com título original: “Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Le renouveau épique en République de l’Altaï (Sibérie méridionale)”. Referência original completa: JACQUEMOUD, Clément, Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Le renouveau épique en République de l’Altaï (Sibérie méridionale). In: **Le Recueil Ouvert** [En ligne], mis à jour : 11/10/2017, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/269-esua-ucar-kaj-ak-byrkan-et-les-autres-le-renouveau-epique-en-republique-de-l-altaï-siberie-meridionale>.

⁴³ Dados sobre o autor que constam na publicação original: Clément Jacquemoud é doutorando em Antropologia na Escola Prática de Estudos Avançados de Paris (Laboratório GSRL). Desde 2005, ele trabalha na República de Altai em parceria com os nativos da região. Sua pesquisa, baseada, em parte, em mais de três anos passados no campo, concentra-se na renovação da prática de recitar épicos no canto de garganta. Ele também realiza uma análise comparativa dos rituais dentro dos vários movimentos religiosos presentes na região, concentrando-se no impacto do turismo e da política federal russa no relacionamento dos altaianos com seu território. Publicações: Kögudej-Mergen, héros de Maadaj-Kara, et le chamane. In : **Gornyj-Altaj: problemy bilingvizma v polikul’turnom prostranstve. Materialy Meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii. g.Gorno-Altajsk** 28-30 Ijunja 2011 goda, Gorno-Altajsk State University Press, 233-236, 2011 ; Altaj-Buučaj, héros épique de l’entre-deux siècles. In : **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines**, 45, en ligne : <http://emscat.revues.org/2292> ; **Les Altaïens, peuple des montagnes de Sibérie**. Ed. Fondation Culturelle – Musée Barbier-Mueller & Somogy Genève – Paris (também na versão em inglês), 2011 ; *L’Altaï*, une utopie en construction, Mouvements religieux et sentiments autochtones. In : SAVELLI, D. & SAMSON, Normand de Chambourg D. (Ed.), a publicar. N. T. Atualmente o professor Jacquemoud é Doutor Associado do Centre d’Études en Sciences Sociales du Religieux (CéSor) EHESS em Paris.

Resumo: No atual contexto pós-soviético, os altaianos estão renovando suas práticas religiosas, que se diversificaram, variando de "neoxamanismo" a "neoburcanismo", passando pelo budismo e pelo cristianismo evangélico. Dentro de cada um desses movimentos, existem músicos que se definem como *kajčy* (literalmente "cantor de garganta") – termo que outrora designava cantores épicos. Apresentando-se como herdeiros da arte da recitação, memorizando textos épicos, agora escritos, porém também criando suas próprias histórias correspondentes aos valores transmitidos por sua visão de mundo, para nós, esses novos bardos parecem dar uma nova vida a um gênero fortemente experimentado pelo período soviético. Nossa análise procura determinar em que medida o canto de garganta *kaj*, modo vocal específico por meio do qual se executa a epopeia em Altai, contribuiu para ampliar o tipo de público por quem esses textos são ouvidos, ao mesmo tempo em que passou a influenciar na transformação do relacionamento que os altaianos costumavam manter com sua herança cultural. Na primeira parte, abordaremos as características da recitação ritual de poemas épicos, as transformações sofridas durante o período soviético e a maneira pela qual o canto de garganta se insere na globalização. Numa segunda parte, focalizaremos uma recitação "à moda antiga" do bardo Èmil Terkišev. Mostraremos o papel relevante do público e o renascimento da prática da recitação, bem como o fato de os textos dos músicos responderem diretamente às expectativas do público. Numa terceira parte, a análise se concentrará em vários textos que mostram que a polifonia (Bakhtin), que Goyet demonstrou ser crucial no texto épico tradicional, atualmente é "dispersa" na multiplicidade de produções em canto de garganta.

Palavras-chave: *kajčy*, epopeia altaiana; epopeia dispersa.

Abstract: In a post-Soviet context, Altaian people engage new religious practices. These practices are diverse, from "neo-Shamanism" to "neo-Burkhanism", encompassing Buddhism and evangelical Christianity. Some musicians are engaged in each of these different religious movements. They present themselves as *kaychi* (literally "throat singer", a term which traditionally defines epic singers), and then as heirs of the tradition of epic recitation. These new bards learn epics from written texts, but also create their own, which match with their new worldview. They consequently seem to give new life to a kind of practices – one very harshly tested during the Soviet period. My analysis aims to determine to what extent the throat singing *kay*, the specific vocal tone employed for the recitation of epics in Altai, contributed to enlarge the public of the epics and to anew the relationship of the Altaians to their cultural patrimony. I look first at the features of the ritual recitation of epics, and at the transformations that occurred during the Soviet period. I will also present the way throat singing *kay* is incorporated within the framework of globalization. In a second part, I will focus on a recitation "in an olden times way" by the bard Emil Terkischev. I will demonstrate the prominent role of the auditory in the revitalization of the practices of recitation, and that the musicians sing texts which are directly answering to the public's expectations. In a third part, my analysis will provide a few texts which show that the inherent polyphony of the traditional epic text (as defined by Bakhtin), determined as crucial by Goyet when the political and social status quo is to be challenged) is nowadays "scattered" in the multiplicity of "throat sung" productions.

Keywords: *kajčy*, Altaian epic poetry; scattered epic.

Introdução

A poesia épica do povo altaiano passou por profundas transformações entre os séculos XIX e XXI. De fato, depois de ter sido marcada pela primeira vez pelo contato com os primeiros colonos russos e pelo cristianismo, transmitido por missionários ortodoxos, depois pelo burcanismo, um movimento religioso local que rapidamente se espalhou, a epopeia (como seus atores) enfrentou a onda da coletivização soviética. Graças ao crescente interesse pelo canto de garganta em que se baseia, a epopeia parece superar as previsões sobre seu desaparecimento e está voltando à economia de mercado da Federação Russa.

Em um estudo anterior⁴⁴, apresentamos a maneira pela qual certos textos épicos altaianos foram transformados em relação ao advento do burcanismo, na virada do século XX. Este artigo é uma continuação desse estudo, concentrando-se nas circunstâncias contemporâneas em que a epopeia é empregada em Altai. Estimamos que as diferentes produções orais em canto de garganta, atualmente acessíveis à audição, podem reivindicar serem consideradas epopeias. Com efeito, estamos diante de um caso de epopeia “dispersa”, conforme definido por Florence Goyet e Jean-Luc Lambert⁴⁵. Por um lado, como veremos, a reflexão realizada em 2014, em torno dessa questão, nos leva a perceber uma influência do contexto de enunciação no conteúdo dos textos. Por outro, os numerosos textos oferecidos ao ouvinte revelam as muitas possibilidades para se pensar sobre a atual identidade e a crise socioeconômica pela qual os nativos altaianos estão passando, crise iniciada pela brutal perda de marcos e valores ocorrida durante o período soviético e caracterizada por uma alta taxa de desemprego, alcoolismo na população e um forte retorno da religiosidade.

Em outros termos, parece-nos interessante questionar como as performances musicais contemporâneas, que empregam muitos critérios tradicionais de execução da epopeia, podem ser consideradas formas renovadas do épico. Para fazer isso, analisaremos as consequências de uma tentativa contemporânea de recitação épica “à moda antiga”. Esse caso nos parece exemplar, em relação à influência do público sobre o texto. Em um segundo momento, ampliaremos nossa reflexão para um conjunto de textos muito significativos, cuja utilização nos parece característica das execuções épicas em Altai atualmente. Em nossa opinião, esse corpus contribui para a renovação do que F. Goyet chama de

⁴⁴ JACQUEMOUD, Clément. Altaj-Buučaj, herói épico entre os dois séculos. In : **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines** 45, Épopée et millénarisme : transformation et innovation, section 1 : L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne : <http://emscat.revues.org/2292>.

⁴⁵ Ver GOYET, Florence e LAMBERT, Jean-Luc. Introduction. In : **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines** 45, Épopée et millénarisme : transformation et innovation, section 1 : L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société, sob a direção de F. Goyet e J. L. Lambert, 2014. Disponível em: <https://emscat.revues.org/2265>), consulta em 30 de setembro de 2016. A epopeia é apresentada como “uma ferramenta para pensar as transformações da sociedade ». Ver, em particular : GOYET, Florence. De l'épopée canonique à l'épopée “dispersée” : à partir de l'*Illiade* ou des *Hôgen* et *Heiji monogatari*, quelques pistes de réflexion pour les textes épiques notés. Disponível em: <http://emscat.revues.org/2366>.

“epopeia dispersa”, no qual a polifonia épica se desdobra em uma multiplicidade de produções. O fato é comum na Sibéria e, em nosso estudo anterior, já havíamos percebido essas ocorrências em Altai desde o início do século XX. Contudo, antes de chegar ao cerne da questão, apresentaremos primeiro o contexto, depois consideraremos as transformações que ocorreram no gênero durante o período soviético, antes de focar finalmente os vários exemplos contemporâneos significativos mencionados anteriormente.

Elementos de contextualização: os povos de Altai e suas epopeias

Os altaianos constituem um dos cinco grupos étnicos de língua turca⁴⁶ que vivem na República de Altai, uma pequena entidade administrativa na Federação Russa. Essa região está localizada nas montanhas de Altai, nos confins meridionais da Sibéria e na fronteira do Cazaquistão, China e Mongólia. Até o período soviético, os grupos étnicos altaianos tinham uma tradição épica, porém permaneceu viva apenas entre os grupos de Altai do Sul, os Altaj-kiži e os Telenguites. Atualmente, ninguém no norte da pequena região é capaz de executar nem mesmo um trecho épico.

1.1 As características da epopeia altaiana

As epopeias altaianas são textos longos que adotam uma estrutura métrica aliterada de versos no início de uma frase e um paralelismo sintático, narrando as fabulosas aventuras de um herói através de cenas típicas. Na maioria das línguas vernaculares turcas do sul da República (altaiano, telenguite, tchelkane, koumandine e teleoute), esses textos são geralmente chamados de *kaj-čörčök*⁴⁷. Esse composto, que literalmente significa “conto [recitado / realizado em] canto de garganta”, destaca um fator essencial, que é a técnica de execução. De fato, se os linguistas russos traduziram *kaj-čörčök* por *epos* (“épico”, no sentido de “texto de tema heroico”), nenhum dos termos do composto vernacular determina essa qualidade do conto: *čörčök* significa em altaiano qualquer tipo de história, heroica,

⁴⁶ A divisão desses grupos remonta ao século XIX e a distinção se baseava em critérios linguísticos, áreas de distribuição e meios de subsistência predominantes (embora não exclusivos) na época. Podemos assim distinguir grupos que vivem principalmente da caça e coleta nas florestas do norte de Altai (Toubalars, Tchelkanes e Koumandines), grupos do sul (Altaj-kiži e Telenguites), que são tradicionalmente considerados pastores transumanos. Os Teleoutes, que vivem no norte, fora da República, são, por sua língua e modo de vida, geralmente associados a grupos no sul. Os Chors estão linguística e culturalmente relacionados aos grupos do norte, mas também vivem fora da República de Altai, principalmente no sul montanhoso e arborizado do que é hoje o Oblast de Kemerovo. Alguns desses grupos são indígenas, enquanto outros dizem que migraram para a região apenas no início do século XVII, durante o período Dzoungare (ŠERSTOVA, Ljudmila Ivanovna, **Burhanizm: istoki ètnosa i religii** [Burcanismo: as fontes étnicas e religiosas]. Tomsk: Tomskij gosudarstvennyj universitet, 2010, mapa 1). O território dos altaianos foi gradualmente integrado à Rússia imperial entre 1756 e 1865, e então uma entidade administrativa autônoma nasceu na era soviética. Atualmente, cerca de um terço dos aproximadamente 200.000 habitantes da República de Altai são de etnias indígenas, enquanto a maioria da população é composta de russos que se estabeleceram na região entre os séculos XIX e XX.

⁴⁷ Existe uma variante semelhante em altaiano: *kajlap ajdar čörčök* “conto contado no canto de garganta” (PUHOV, Innokentij Vassil’evič, “Altajskij narodnyj geroičeskij èpos” [O épico popular heroico altaiano]. In: **Maadaj-Kara, Altajskij geroičeskij èpos**. Moscou: Nauka, 1973, p. 22). Citamos, a título de contraexemplo, o nome do épico nas línguas turcas dos vizinhos da República de Altai: em khakas *alyptyg nymah*; em chor *alyptyg nybak*; em touva *maadyrlyg tool*.

maravilhosa, história de animais ou outra. O termo *kaj*, por outro lado, que é justaposto a ele, indica a técnica com a qual a história deve ser expressamente recitada: no canto de garganta⁴⁸.

Enquanto isso, o bardo é chamado *kajčy* “cantor de canto de garganta”⁴⁹, e seu ato de execução do texto heroico é chamado *kajčy kajlap t'at*, “o cantor do canto de garganta canta a canção de garganta”⁵⁰. Portanto, essa técnica de canto em particular é muito específica e inerente ao que podemos traduzir como “epopeia”. Os bardos altaianos (como os chors) geralmente acompanham sua canção épica com a melodia regular e agitada de um alaúde de duas cordas, o *topšuur*. O canto de garganta e o *topšuur* são, portanto, as características essenciais da recitação, que tornam a canção épica⁵¹.

⁴⁸ Esta técnica de canto em particular é frequentemente associada às chamadas técnicas de “canto difônico”, das quais difere, no entanto, por sua “guturalidade”. Reichl também fala de “vozes guturais” (REICHL, Karl. O épico oral turco da Ásia Central. In: *Études mongoles et sibériennes*, 32, 2001, p. 131). Em um trecho de uma epopeia cantado por um grupo de músicos contemporâneos AltajKAJ, podemos ouvir, além de uma introdução tradicional (oração ao instrumento), o canto de garganta tradicionalmente usado para recitação. Após um interlúdio de uma harpa de boca (instrumento também conhecido como trompe ou berimbau de boca), algumas passagens finais do canto difônico permitem que se sinta a diferença entre essas duas técnicas vocais. (<https://www.youtube.com/watch?v=s1FVD0fGNBA>).

⁴⁹ Dyrenkova esclareceu sobre os Chors: “contadores de histórias particulares, os *kajčy* cantam poemas heroicos e cada um tem seu próprio repertório e maneira de cantar” (DYRENKOVA, Nadežda Petrovna. *Šorskiy Fol'klor* [Coro folclórico]. Moscou: Léningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1940, p. XXXVII). O sufixo -čy é geralmente um sufixo especial ou profissional (BASKAKOV, Nikolaj Aleksandrovič & TOŠČAKOVA, Taisija Makarovna. *Ojrotsko-russkij slovar'* [Dicionário Oirote-Russo], Moscou: OGIZ, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Inostrannyh i Nacional'nyh Slovar'ej, [1947] 2005, p. 242; 245). *Kajčy* é, portanto, literalmente o “especialista em canto de garganta”.

⁵⁰ Entretanto, existem outras expressões para descrever o ritual entre os povos vizinhos, como em chor: *nybaq salarya* (“largue o conto”) ou *nybaq yzarya* (“envie o conto”) (DYRENKOVA. *Šorskiy Fol'klor. op. cit.*, p. XXXVII). Embora esteja amplamente presente na área turco-mongol, o canto de garganta não era usado em todos os lugares para recitar o épico: contos épicos podiam ser recitados sem uma voz de garganta (como procedem os bardos altaianos Tabar Čačijakov e Saldabaj Savdin). Contudo, essa maneira de usar os textos não foi valorizada, pois as mulheres poderiam muito bem recitar dessa maneira (ver nota 9). “O épico em que a voz de garganta é usada e, às vezes, apresenta intencionalmente harmônicos, é encontrado nas práticas quirguizes, khakasses, kalmoukes, turcomanas, azerbaidjanas, e entre os cazaques e os Karakalpaks do Uzbequistão”, especifica J. Curtet (CURTET, Johanni. *La transmission du höömij, un art du timbre vocal : ethnomusicologie et histoire du chant diphonique mongol*. Tese de doutorado, sob a supervisão de Alain Desjacques. Rennes: Universidade Rennes 2, 2013, p. 139).

⁵¹ O *topšuur* é um instrumento de cordas dedilhadas, cujo nome pode derivar do mongol *tovših* “fazer vibrar, dedilhar” (CURTET. *La transmission ...*, *op. cit.*, p. 200). Cumpre observar que a melodia repetida, usada para acompanhar recitações épicas, é frequentemente descrita como “monótona” por etnomusicólogos (REICHL, O épico oral..., *op. cit.*, p. 137). Essa “monotonia”, comparada à surpreendente originalidade dos rituais xamânicos, pode ser a razão do interesse tardio na performance do ritual épico e nos textos. Os contadores de histórias chors *kajčy* recitavam os épicos acompanhados por um *kaj komys*, um alaúde em todos os aspectos semelhante ao *topšuur* dos altaianos (DYRENKOVA, *Šorskiy Fol'klor, op. cit.*, p. X-XV). Certos grupos, porém, não fazem desse modo: assim os grupos dos bouriates, khakasses ou mongóis. Os Buryats são grupos de falantes da língua mongol que vivem nas margens do Lago Baikal. Embora eles também usem o canto de garganta, seus bardos originalmente realizam o épico sem nenhum acompanhamento, ou mais tardiamente, o fazem usando um *huur* antigo (HAMAYON, Roberte. *La chasse à l'âme – Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien* [A Caçada à alma - Esboço de uma teoria de xamanismo siberiano]. Nanterre: Sociedade de Etnologia, 1990, p. 171-174). Os khakasses são grupos de falantes da língua turca (Katchines, Sagaïs, Koibales, Beltires e Kyzyles) que vivem na República da Khakassia, a qual faz fronteira com a República Altai. Conquanto eles também pudessem usar um *topšuur*, seus bardos *hadjžy* geralmente recitavam seus épicos acompanhados por uma cítara *čatkan* colocada sobre os joelhos (BUTANAEV, Viktor Jakovlevič & BUTANAEVA, Irina Isaevna. *Hakasskiy istoričeskij fol'klor* [O folclore histórico khakasse], Abakan, 2001; MAJNOGAŠEVA, Valentina Evgen'evna. *Hakasskiy geroičeskij isès* “Altyn-Aryg” [O épico heróico khakasse “Altyn-Aryg”]. In: *Altyn-Aryg, Hakasskiy geroičeskij èpos*. Moscou: Nauka, 1988, p. 498-499; STOJANOV, Anatolij Konstantinovič. *Isskustvo hakasskih hajdži* [A arte dos hajdži khakasses]. In: *Altyn-Aryg, Hakasskiy geroičeskij èpos*. Moscou: Nauka, 1988, p. 577). Para recitar suas epopeias, os mongóis usam uma voz diferente chamada *argil* (CURTET. *La transmission...*, *op. cit.*, p. 130) e acompanham sua canção

Nas sociedades da área mencionada, que são altamente patrilineares e virilicais, ser bardo é um status que é transmitido na linhagem do pai⁵². No entanto, acredita-se, é o caso de alguns bardos nessa área, que a voz singular e o instrumento acompanhante, às vezes o próprio texto, são recebidos dos espíritos⁵³. Esses bardos, em contato com esse mundo espiritual que R. Hamayon chama de

com o violino “com a cabeça de cavalo” *morin huur* (ou *hiil huur*; MARSH, Peter K. **The Horse-head Fiddle and the Cosmopolitan Reimagination of Tradition in Mongolia**. Nova York, Londres: Routledge, 2009, p. 27), encontrados em Altai sob o nome de *ikili* (o objeto não tem o mesmo trabalho ornamental, no entanto). Diz-se que uma história executada sem uma canção de garganta ou um instrumento é recitada “a pé” (ver nota 7). Somente contos executados a cavalo, portanto cantados e acompanhados por um *topšuur*, têm uma eficácia simbólica. Veremos mais adiante quais eram especificamente os efeitos esperados, quando o canto era executado dessa forma.

⁵² Diz-se que a voz particular do bardo passa de geração em geração e, portanto, quem o transmite não pode mais cantar (HARVILAHTI, Lauri. Altai Oral Epic. In: **Oral Tradition**, 15, 2, 2000, p. 218), até morrer (FUNK, Dmitri Anatol'evič. **Miry šamanov i skazitelej. Kompleksnoe issledovanie teleutskih i šorskih materialov** [Os mundos dos xamãs e dos bardos. Estudo complexo de materiais dos teleutes e dos chors]. Moscou: Nauka, 2005, p. 261). Em Altai, o bardo que recita o canto de garganta deve ser necessariamente um homem, por várias razões. Por um lado, a técnica vocal contribuiu para a eficácia do ritual. A história mantém o nome de muitos contadores de histórias (KONUNOV, Arkadij. **Altajdyn Kajčylary - Kajčy Altaja** [Os *kajčy* de Altai]. Gorno-Altai: Ministerstvo Kul'tury Respubliki Altaj, Respublikanskij Centr Narodnogo Tvorčestva, Nauatno-Issued Altaistiki im SS Surazakova, 2010, 68 p.), E Funk (**Miry šamanov ...**, *op. cit.*, p. 277-278), entre os Chors, costuma-se falar de “meio épico”, quando são citadas mulheres que conhecem os textos, sabem recitá-los e são direta ou indiretamente ligadas aos bardos (esposa, filha ou irmã). Entre os mongóis, Pegg (PEGG, Carole. **Ritual, Religion and Magic in West Mongolian (Oirad) Heroic Epic Performance**. In: **British Journal of Ethnomusicology**, Vol. 4, 1995, p. 90) lembra que algumas mulheres conheciam histórias, tinham participado do treinamento do marido ou tinham contribuído com o treinamento dos filhos. Contudo, em todos os casos, a técnica vocal para recitar a epopeia, o canto de garganta, não foi (e ainda não é) recomendada para elas: entre os mongóis, além de sua suposta incapacidade física (Curtet, **A transmissão ...**, *op. cit.* p. 345; ideia compartilhada pelo khakasses: STOJANOV, “Isskustvo ...”, *op. cit.*, p. 581-582), o perigo geralmente temido era infertilidade (PEGG, Carole. **Mongolian Conceptualisations of Overtone Singing (xoomii)**. In: **British Journal of Ethnomusicology**, Vol. 1, 1992, p. 43-44). Durante minha pesquisa em Altai, apesar de me lembrar de que eles tiveram seus filhos e não estavam mais arriscando nada naquele nível, os “músicos” entrevistados enfatizaram o perigo da infertilidade acima de todos os efeitos sociais (arquivo particular) de sua prática do cantar de garganta (RM, testemunho gravado em 01/02/2011 em Gorno-Altai; N. O. È., Depoimento registrado em 25/07/2012). De modo que, para voltar à eficácia do ritual, os caçadores, quando vão recitar a epopeia, nunca levam uma mulher para caça. Durante nossa pesquisa de mestrado, levantamos a hipótese de que essa proibição poderia estar ligada à participação de clãs em territórios de caça: “conceder o direito de cantar [o épico] a uma mulher que vem de outro clã é deixar para ela as ‘rédeas’ na obtenção da sorte com a caça, pois ela estabelecerá uma relação com o espírito mestre dos lugares do clã do marido” (JACQUEMOUD, Clément. **Barde et chamane, Étude anthropologique comparative de deux spécialistes rituels en République d'Altai (Sibérie méridionale)** [Bardo e xamã, Estudo antropológico comparativo de dois especialistas em rituais na República de Altai (sul da Sibéria)]. Tese de mestrado II. Paris: Escola Prática de Estudos Avançados, 2009, p. 83-84). Segundo J.-L. Lambert (comunicação pessoal), uma mulher não pode trazer sorte à caça. Segundo R. Hamayon, a proibição de caçar acompanhado de mulheres está ligada ao sangue menstrual (HAMAYON. **La chasse...**, *op. cit.*, p. 392-395), e “as meninas só podem conhecer a epopeia, se for necessário que elas a conheçam, para transmiti-la por sua vez; porém, na véspera da caça ao cervos, elas não devem executá-la ritualmente, ou seja, não devem “chamá-la”, quer dizer: não devem invocar os heróis épicos para a comunidade” (*op. cit.*, p. 176). A questão da prática feminina de recitar a epopeia, que vai além da estrutura deste artigo e sobre a qual estamos trabalhando em outros lugares, consiste, portanto, em esclarecer se é o uso do texto como tal ou a técnica da execução performática que provavelmente prejudicará a mulher que está executando o canto ou mesmo toda a comunidade.

⁵³ ŠEJKIN, Jurij Il'ič e NIKIFOROVA, Vera Semenovna. **Altajskoe èpičeskoe intonirovanie** [A entonação épica altaiana]. In: **Altajskie geroičeskie skazanija**. Novosibirsk: Nauka, 1997, p. 51; FUNK, **Miry šamanov...**, *op. cit.*, p. 366. Com efeito, os espíritos, freqüentemente percebidos nos sonhos, podem oferecer “cordas vocais de cobre” ou, em certos casos em que o “destino” está em jogo, escolher entre os atributos do xamã e do bardo (BUTANAEV, Viktor Jakovlevič. **Tradicionnyj šamanizm Xongoraja** [O xamanismo tradicional de Khongorai]. Abakan: Izd-vo Hakasskogo Gosudartsvennogo Universiteta im NF Katanova, 2006, p. 62; FUNK. **Miry šamanov...**, *op. cit.*, p. 264-265). Assim, um cantor khakasse disse que tinha a opção de escolher entre uma roupa de xamã e instrumentos musicais. Segundo ele, se tivesse escolhido o tambor, ele se tornaria um xamã, o que prova de que maneira a epopeia e o xamanismo podem estar ligados na Sibéria (Funk, *idem*).

“sobrenatural”⁵⁴, são considerados *èèlū-kajčy* [mestres contadores de histórias]. Assim, nessa sociedade, que tem uma visão xamânica do mundo, a ênfase é colocada no vínculo particular que une certos artistas e o mundo espiritual. Quando o bardo canta, a voz que ele usa não é a sua voz natural. Essa voz permite que ele entre em contato com os espíritos⁵⁵, porém também permite afirmar que um espírito se expressa através dele e o inspira a cantar.

Portanto, antes da era soviética, a epopeia não era um texto que se podia cantar levianamente, pois sua recitação envolve forças sobrenaturais. E, como em qualquer sociedade xamânica, os espíritos não devem ser invocados sem motivo. As expectativas estão associadas à recitação épica, como a chance de caçar ou de se recuperar de uma doença⁵⁶. Eles colocam em contato o mundo espiritual e o mundo dos homens e devem se beneficiar das melhores condições a serem cumpridas. Em toda a área turco-mongol, as regras em torno da recitação são numerosas: só pode ocorrer à noite, durante a estação fria, mais precisamente após o aparecimento da constelação das Plêiades no céu noturno⁵⁷. Segundo Šejkin e Nikiforov, nenhum ritual xamânico deve ser realizado paralelamente a outro evento⁵⁸.

Outra regra muito importante é que a epopeia deve ser cantada por inteiro. O bardo pode ser penalizado se ele não cantar o texto completo ou omitir certas partes⁵⁹. Os espíritos que deram voz ao

⁵⁴ HAMAYON. *La chasse...*, *op. cit.*, p. 331-332.

⁵⁵ LEBENDINKSIJ, Lev Nikolaevič. Isskustvo uzljau u baškir [A arte dos *uzlau* entre os Bachkires]. In: **Sovetskaja Muzyka**, 4, 1948, p. 51, citado por Stojanov, "Isskustvo ...", *op. cit.*, p. 578.

⁵⁶ HAMAYON. *La chasse...*, *op. cit.*, p. 182-183; Funk, *Miry šamanov...*, *op. cit.*, p. 253; Šejkin e Nikiforov, "Altajskoe ...", *op. cit.*, p. 54; materiais de campo 2011. O bardo altaiano Akčabaj Markov, convocado para a Segunda Guerra Mundial, relatou ter cantado épicos para se tranquilizar e ser protegido de balas durante os combates (ŠEJKIN e NIKIFOROV, "Altajskoe...", *op. cit.*, p. 54). Guerra e outras calamidades são, nas palavras de Bardo Saldabaj Savdin, as condições para o aparecimento de *kaj* (ŠEJKIN e NIKIFOROV. "Altajskoe ...", *op. cit.*, p. 52). Em certo sentido, isso se vincula às hipóteses de F. Goyet em relação às situações que favorecem o surgimento do épico: "Quando colocamos as epopeias em seu contexto histórico", o primeiro resultado é perceber que o mundo onde eles se desenvolvem é abalado por uma intensa crise política" (GOYET, Florence. L'épopée. In: **Vox Poetica**, 2009, online: <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/goyet.html>, acesso em 10/10/2013).

⁵⁷ HAMAYON. *La chasse...*, *op. cit.*, p. 167, para os Buryats. As epopeias dos Buryat são chamadas *ülger* (ou *ül'ger*, *ülger*), um termo que significa "modelo, exemplo". É sabido que a época do ano em que os Buryats cantam epopeias é a estação fria. Todavia, o fato de *ülger* ser o nome da constelação das Plêiades em altaiano [e mais geralmente em turco comum, de acordo com L. Bazin (BAZIN, Louis. **Les systèmes chronologiques dans le monde turc ancien** [Sistemas cronológicos no antigo mundo turco]. Budapeste: Akadémiai Kiadó, Paris: Edições do CNRS, 1991, p. 504)], nos leva a crer que os épicos altaianos devem ter sido recitados ao mesmo tempo. *Ülger sös* (lit. "palavra sábia") significa "provérbios" em altaiano. Composto por apenas duas linhas, eles geralmente entram na composição de poemas épicos. Aqui encontramos a idéia de sabedoria e exemplaridade transmitida pelos épicos, e a observação feita pelo *kajčy* Nogon Šumarov sobre eles ("eles contêm muita sabedoria") assume então seu significado completo (entrevista 03/2007).

⁵⁸ Embora geralmente sejam percebidos como opostos (BUTANAEV. **Tradicionnyj šamanism ...**, *op. cit.*, p. 64; ŠEJKIN e NIKIFOROV, "Altajskoe ...", *op. cit.*, p. 53), xamãs e bardos são assistidos pelos mesmos espíritos auxiliares *tös* (FUNK, **Miry šamanov ...**, *op. cit.*, p. 265), e, entre os Chors, os antigos xamãs podiam se tornar bardos (DYRENKOVA. *Šorskiy fol'klor*, *op. cit.*, p. 441). Contudo, de acordo com A. G. Kalkin (ŠEJKIN e NIKIFOROV, *idem*), os dois especialistas não devem realizar rituais ao mesmo tempo. De fato, a história contada pelo bardo provavelmente agradará os espíritos auxiliares do xamã (da mesma maneira como esses espíritos inspiram o canto para os destinatários da epopeia). O xamã, portanto, corre o risco de não encontrar o caminho e falhar em recuperar o mundo dos homens se seu espírito não estiver presente para ajudá-lo (JACQUEMOUD. **Bardo e xamã...**, *op. cit.*).

⁵⁹ BUTANAEV. **Tradicionnyj šamanism...**, *op. cit.*, p. 63; DYRENKOVA. *Šorskiy fol'klor*, *op. cit.*, p. XXXIX; FUNK. **Miry šamanov...**, *op. cit.*, p. 266; HARVILAHTI, Lauri. **The Holy Mountain. Studies on Upper Altay Oral Poetry**. Helsingue: Suomalainen Tiedekatemia Academia Scientiarum Fennica, 2003. Durante uma noite na casa de um amigo *Kajčy* convertido ao protestantismo evangélico, ele se ofereceu para ser gravado recitando a epopeia de

bardo Tortobaev acrescentaram: “Não encurte as epopeias. Se você cantar apenas a metade do canto, nós encurtaremos sua vida”⁶⁰. Para outro bardo, eles dizem: “O herói do seu conto não voltou para casa, ele ainda está no topo da montanha. Você já contou muitas histórias sem terminá-las, já deixou muitos heróis com dor, agora vai morrer!”⁶¹. Heróis épicos também são vistos como entidades sobrenaturais capazes de honrar e punir o bardo. Como em uma cerimônia xamânica, eles não podem ser invocados sem nenhuma razão e é necessário lhes agradecer e conduzi-los de volta ao lar, depois de invocá-los.

A concordância de regras estritas torna a recitação do texto heroico um ritual, um processo cuja eficácia é esperada. Enfim, devemos salientar que, como os heróis das epopeias de Buryat analisados por R. Hamayon, os quais por sua diversidade sugerem que “as epopeias, em vez de apenas representarem uma norma ideal, são a representação do princípio de um padrão ideal de uma sociedade ou comunidade”⁶², a epopeia altaiana transmite valores e regras que devem ser inspirados e, por conseguinte, podem assumir um significado identitário para aqueles que o cantam. Vamos agora ver até que ponto o épico poderia ter desempenhado um papel significativamente unificador em Altai no século XX.

1.2 A epopeia no início do século 20, uma mudança de forma e conteúdo

O início do século XX viu o surgimento de um movimento messiânico e milenar em larga escala entre os nativos de Altai chamado burcanismo, termo derivado do nome da então venerada divindade Ak-Bourkhan. Diz-se que essa divindade se dirigiu aos nativos de Altai através de seu mensageiro Ojrot-Khan⁶³. O surgimento do movimento levou à expulsão dos xamãs que estavam à frente da cena religiosa. Os bardos se tornaram extremamente importantes dentro da nova corrente religiosa, tanto que alguns

Očy-Bala aprendida em um livro. Já era tarde, eu estava pensando em ir para a cama, porém o interesse óbvio pela proposta me deu coragem. Então ele começou a tocar o *topšuur*, enquanto eu virava as páginas do livro que ele estava lendo, à medida que cantava. Depois de mais de mil linhas de recitação lenta e monótona, quase sendo abandonado pelas minhas últimas forças, esqueci de virar as páginas enquanto meu amigo me empurrava regularmente para me acordar. Fiquei me perguntando quanto tempo isso iria durar quando finalmente parasse. Ele justificou a duração de sua execução pelo fato de não poder terminar seu canto até ter trazido a heroína de volta para casa para fazê-la dormir.

⁶⁰ FUNK. *Miry šamanov...*, op. cit., p. 344.

⁶¹ BUTANAEV. *Tradicionnyj šamanism...*, op. cit., p. 63.

⁶² “The very existence of different types of heroic models suggests that the epics represent the principle of an ideal norm of a society or community rather than a particular ideal norm, since the details of the norm may change from one type to another” (HAMAYON, Robert. The Dynamics of the Epic Genre in Buryat Culture – a Grave for Shamanism, a Ground for Messianism. In: JANSEN, Jan & MAIER, Henk M. J. (éd.). **Epic Adventures – Heroic Narrative in the Oral Performance Traditions of Four Continents**. Münster: LIT Verlag, 2004, p. 56-57).

⁶³ Analisando a figura lendária de Ojrot-khan, percebemos que ela personifica os khans do “império” de Oirate (ou Khanat dzoungar, 1616-1756) cujos feitos são transmitidos de geração em geração (ZNAMENSKI, Andrei. Power of Myth: Popular Ethnonationalism and Nationality Building in Mountain Altai. 1904-1922. In: **Acta Slavica Iaponica**, 22, 2005, p. 31). Ak-Bourkhan significa “Buda branco” ou “divindade branca” em mongol. Burcanismo é o nome russo dado ao movimento, ao passo que, entre os nativos, ele é chamado Ak-T’arj (“Fé / Maneira de fazer branco”) ou Altaj-T’arj (“Fé / Maneira de fazer altaiana”). Convém observar, a esse respeito, que os altaianos, diferentemente de seus vizinhos mongóis ou touvas, não foram tão intensamente convertidos ao budismo ao longo da história. É por isso que o nome Bourkhan está associado em Altai apenas ao movimento religioso burcanista. Ak-Bourkhan e Ojrot-khan são figuras algumas vezes completamente assimiladas entre si.

se tornaram *t'arlykčy*, “mensageiros”. Esses personagens, que têm o status de sacerdote, conduziam os rituais. Eles estavam em contato com as novas divindades ou espíritos do movimento, como Ak-Bourkhan, e seus enviados Ojrot-khan, Khan-Altaj e outros, de quem eles disseram ter recebido textos de louvor (*alkyš*)⁶⁴. Sua prática do canto de garganta acompanhado do alaúde *topšuur*, critérios essenciais para a performance épica, foi estendida a esse novo contexto religioso para a recitação dessas orações de bênção, muitas vezes imbuídas de um forte tom lírico. Convém notar que, como S. Jacquesson indica para os Quirguizes, não há também em Altai “diferença formal entre o verso épico e o de canções ou lamentações líricas, por exemplo”. Daí uma forte porosidade entre os estilos épico e lírico, podendo as “ferramentas poéticas”⁶⁵ serem aplicadas indiferentemente a um ou outro gênero.

O movimento burcanista é marcado em grande parte pelo nacionalismo. De tal modo que, em uma canção de louvor dedicada a Ojrot-Khan, o mensageiro é apresentado como um herói por vir, que virá combater os russos, devolver Altai aos altaianos e libertá-los da condição de colonos⁶⁶. Embora o texto seja mais curto que um poema épico, a maneira como a divindade é encenada evoca claramente os heróis épicos⁶⁷: da figura difusa do herói histórico nasce a divindade, que por sua vez é heroica.

Ao mesmo tempo, os textos épicos refletem cada vez mais a influência de movimentos religiosos concorrentes na região (burcanismo, cristianismo, e em menor grau, budismo). Observamos, portanto, transformações na representação de certos heróis: ainda que sejam sempre vistos como salvadores de um povo oprimido, eles assumem a forma de Messias investidos com a missão de libertar seus contemporâneos do jugo de um colonizador⁶⁸. Também notaremos a passagem de um tempo épico para o presente, marcado pelo envolvimento do bardo com o seu público, através do uso de um “nós” coletivo.

1.3 O período soviético, ou o desaparecimento progressivo de uma tradição

Durante o período soviético, muitas mudanças ocorreram na prática da recitação. Os bardos que antes podiam ser convidados por diferentes clãs, em função de sua fama, também sofreram os efeitos da coletivização e contribuíram na construção do socialismo. Os mais famosos tornaram-se figuras emblemáticas do regime, apesar das deficiências físicas que afetam muitos deles, as quais levaram

⁶⁴ Os textos foram “recebidos” na forma de orações recitadas durante os rituais. Podemos perceber essa prática, ainda em andamento no movimento contemporâneo, como um caso típico de *canalização*.

⁶⁵ JACQUESSON, Svetlana. Les bardes kirghiz : initiations, apprentissages, pratiques [Bardos quirguizes: iniciações, aprendizagens, práticas]. Comunicação durante o seminário de Revel, Nicole e Servan-Schreiber, Catherine. **Les épopées : littératures de la voix. Apprentissages et fonctions** [As epopeias: literaturas da voz. Aprendizagens e funções]. Paris: Centro de Pesquisa em Oralidade, 1999, p. 14.

⁶⁶ DANILIN, Andrej Grigor' evič. **Burhanizm, iz istorii nacional'no-osvoboditel'nogo dvizenija contra Gornom Altae** [Burcanismo. História de um movimento nacional libertador na Altai montanhosa]. Gorno-Altaiisk: Ak Čeček, 1993, p. 95.

⁶⁷ Também é possível citar um texto coletado por A. G. Danilin, intitulado Prière à tous les esprits-héros [Oração a todos os espíritos-heróis] (*Molitva vsem duham bogatyrjam*), dirigido às diferentes divindades dos panteões xamânicos e burcanistas altaianos (ŠUNU, Ojrot. Ülgen, Üč Kurbustan...), mas também aos heróis épicos (Altan Topčy, Ak Ančy, Gezer...) e até ao imperador Constantino! (Arquivos A. G. Danilin, do Instituto de Etnografia N. Mikluho-Maklaj da Academia Russa de Ciências, f. 15, p. 413, ano de 1927-1936, op. 1, ed. Khr. 10).

⁶⁸ JACQUEMOUD. “Altaj-Buučaj, ...”, *op. cit.*

aqueles que as tinham a serem considerados impróprios para o trabalho – pois a constituição física era um critério essencial na URSS. Por exemplo, em reconhecimento à sua contribuição para o esforço comunista, os bardos altaianos N. U. Ulagašev e A. G. Kalkin foram convidados a Moscou para serem condecorados⁶⁹.

Muitos folcloristas também procuraram os bardos para escrever seus textos. A “pesquisa folclórica” (russo *fol’kloristika*) desse período, embora seja antes de mais nada uma continuação da ciência folclórica da era pré-revolucionária, não demorou muito para percebê-los como pessoas influentes e tentar usá-los como um meio de propaganda⁷⁰. Assim, Ulagašev e Kalkin, para citar apenas alguns, produziram canções para a glória dos heróis do Partido (Lenin e Stalin em particular), sobre os temas da guerra ou glorificando os sucessos do país⁷¹.

Por outro lado, os textos épicos coletados durante esse período podem ser bastante diluídos, devido à sua potencial falta de relevância para a visão soviética. Em sua atividade como folclorista, o *kajčy* T. B. Šinžin esteve em contato com os últimos grandes bardos altaianos⁷² e, segundo ele, esses bardos passavam a se autocensurar, quando percebiam que o assunto da conversa se tornava ofensivo ou inadequado ao contexto político⁷³ (entrevista realizada em 01/01/2011).

⁶⁹ Assim, o bardo N. U. Ulagašev recebeu em 1939 o “Distintivo de Honra” (russo *Znak Početa*) (DEMČINOVA, Mira. Alčinovna, Vvedenie [Introdução]. In: **Skazitel' Nikolaj Ulagašev: Altajskie geroičeskie skazaniia**. Gorno-Altaišk: Ministerstvo Kul'tury Respubliki Altaj, Gosudarstvennoe naučnoe učreždenie Respubliki Altaj “Naučno-Issledovatel'skij Institut Altaistiki im. S. S. Surazakova”, 2011, p. 9), que reconhece conquistas no campo da literatura, enquanto A. G. Kalkin foi condecorado em 1948 com uma distinção honorária (russo *Početnaja gramota*) (SURAZAKOV, Sazon Sajmonovič. Biografija skazitelja A.G. Kalkina [Biografia do bardo A. G. Kalkin]. In: **Maadaj-Kara, Altajskij geroičeskij èpos**. Moscou: Nauka, 1973, página 441; Šinžin, Ivan (Tanispaj) Boksurovič, *Skazitel' A.G. Kalkin* [O bardo A. G. Kalkin], Gorno-Altaišk, Gorno-Altajskij Naučno-Issledovatel'skij Institut Istorii, Jazyka i Literatury, 1987, p.17). Kalkin também se apresentou várias vezes no palco e seus textos foram coletados pelos turcologistas V.A. Gordlevskij e N. A. Baskakov durante sua performance na Casa Pan-Soviética de Criação Popular (*Vsesojuznyj dom narodnogo tvorčestva im. N. K. Krupskoj*; Surazakov, *idem*).

⁷⁰ Sobre o papel dos folcloristas soviéticos durante o período stalinista, pode-se fazer referência ao artigo de T. G. Ivanovna (IVANOVNA, Tatiana Grigorievna. Literatura oral narrativa e seu uso no período stalinista. In: **Etnologia francesa**, XXVI, 4, 1996 727-737).

⁷¹ SURAZAKOV. “Biografija ...”, *op. cit.*, p. 442. Aqui está um trecho de uma canção partidária do bardo N. U. Ulagašev (original em russo):

V nebe ptica letit

No céu um pássaro voa

S blestjaščimi stal'nymi kryl'jami

Com asas de aço brilhantes

Mudryj, velikij Stalin

O sábio e grande Stalin

Poslal eë k nam na Altaj

Nós o enviamos para Altai

(KOPELOV, Afanasij Lazarevič. *Kajčy* N. U. Ulagašev [O *kajčy* N. U. Ulagašev]. In: **Sibirskie ogni**, 1, 1941, p. 130).

Podemos ver que, nesse contexto, os textos que comemoram os heróis do Partido estão alinhados com os textos burcanistas, em particular através do uso de um “nós” coletivo.

⁷² T. B. Šinžin não é o único folclorista altaiano a ser considerado um bardo: foi precedido em particular por P. V. Kučijak (1897-1943) e S. S. Surazakov (1925-1980).

⁷³ Inspirado pelas observações de Reynolds sobre os bardos do Egito (REYNOLDS, Dwight F. **Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition**. Ithaca: Cornell University Press, 1995, 304 p.), K. Reichl apontou que os bardos da Ásia Central poderiam muito bem “modificar a narrativa para chamar a atenção dos ouvintes ou fazer comentários sobre eles. Se alguém adormece durante a recitação, o bardo faz o

Se o conteúdo dos textos mudou, o papel das barreiras, o contexto de execução e o modo de transmissão também mudaram. Passando da tenda para o palco, os especialistas em rituais gradualmente ganharam o status de artistas, o que se reflete tanto em suas viagens quanto nas decorações, mas também na maneira como agora usavam seus textos. De fato, ainda que tenham sido convidados a recitar durante simpósios pela URSS ou no âmbito de pesquisas em institutos, sua prática foi então vista como completamente desconectada do contexto muito particular que contribuiu para sua especificidade (épico recitado à noite, inverno, na íntegra, enfrentando um grande público etc.). Por outro lado, a ênfase dada à singularidade vocal na execução do canto levou à folclorização deste último: enquanto a prática do canto de garganta, acompanhado do alaúde *topšuur*, começou a ser ensinada nas escolas de música, foram feitas tentativas para integrá-los nas orquestras clássicas⁷⁴. A técnica teve precedência sobre o texto, enfatizando o virtuosismo musical, em vez do conhecimento de milhares de versos da poesia épica.

Consequentemente, a prática da recitação épica durante o período soviético, que podemos considerar como um tipo de prática musical, é "extraída de seu contexto comum e transposta no palco". E essa música, "não é executada *fora* de uma determinada estrutura, ou seja, não é executada em um espaço neutro e privado de referências; ao contrário, de fato ela é executada em um *novo* contexto: um contexto para o qual a performance foi reformatada e, de certa forma, higienizada para atender aos códigos e padrões de sua representação cênica"⁷⁵. Nessa lógica de adaptação, a prática será acompanhada de transformações em todos os níveis. De modo que, diante da chegada da eletricidade, rádio e Centros culturais, e após a coletivização que manteve os "trabalhadores" afastados das atividades de caça, os altaianos passaram a se sentir menos inclinados a se reunirem em torno dos bardos⁷⁶. Com a diminuição progressiva de sua audiência, a prática de execução épica declinou, o número de cantores épicos diminuiu e o importante trabalho de memorização foi interrompido. Os textos, que anteriormente, depois de escritos, eram transmitidos de forma oral, desapareceram gradualmente,

herói adormecer e depois o acorda com gritos, o que, é claro, também acorda o ouvinte adormecido" (REICHL, "O épico oral...", *op. cit.*, p. 129).

⁷⁴ As primeiras tentativas datam da década de 1930 (HOHOLKOV, Vladimir Fedorovič. **Muzykal'nye instrumented Gornogo Altaja** [Os instrumentos musicais da Altai montanhosa., Gorno-Altai, 2004, p. 8).

⁷⁵ AUBERT, Laurent. Como expor a música e o que ela diz. In: DESROCHES, Monique, PICHETTE, Marie-Hélène, DAUPHINE, Claude, SMITH, Gordon E. (ed.). **Territoires musicaux mis en scène**. Montreal: Imprensa da Universidade de Montreal, 2011, p. 23, para ambas as citações.

⁷⁶ Convém lembrar também que os bardos foram convidados a tocar pelo *baj* (gente rica e notável) (KALAČEV, A.. Neskol'ko slov o poëzii telengitov [Algumas palavras sobre a poesia dos telenguites]. In: **Živaja Starina**, 3- 4, 1896, p. 490). De modo que todos se reuniam em torno desse *baj* anfitrião para ver e ouvir o rapsodo, que às vezes vinha de muito longe e, por isso, passava vários dias no acampamento. Em relação aos quirguizes, Radloff (RADLOFF, Friedrich Wilhelm. **Proben der Volksliteratur Dernördlichen Stämme: Theil V** [Amostras de literatura popular das tribos do norte]. São Petersburgo, 1885, citado por JACQUESSON, "Les bardes...", *op. cit.*, p. 2) relata que, além de sua proteção, do fornecimento da alimentação e do abrigo, o anfitrião geralmente oferecia ao bardo um cavalo como forma de recompensá-lo pelo seu trabalho, e o entusiasmo desse *baj* podia mesmo levá-lo, como ocorria às vezes, quando ele se encontrava sob o efeito fascinante da recitação, a jogar seu casaco no bardo.

assim como os bardos foram sendo substituídos por artistas-músicos e a fatura dos instrumentos tradicionais começou a ser retrabalhada e adaptada aos objetivos cênicos⁷⁷.



Dois *topshuur* trabalharam para destacar sua etnia (acima o de N. Šumarov, coberto com uma pele “decorada por um xamã”, e abaixo, nas mãos de *kajčy* A. Turlunov, uma obra de A. Ėnčinov, renomado músico e luthier)



⁷⁷ Segundo Hoholkov (*Muzykal'nye ...*, *op.cit.*, p. 8), a modernização do instrumento ocorreu em 1939-1940 sob a responsabilidade de P. A. Šošin. Notaremos, em particular, a presença de trastes, nylon ou mesmo cordas de metal, no lugar de cordas de crina de cavalo, e uma fina placa de madeira no corpo do instrumento, em vez de uma membrana de pele de veado.

1.4 Do fim da URSS à ressurreição da epopeia?

Desde a década de 1980, o canto de garganta tem sido associado principalmente à onda de "conjuntos tradicionais", que apareceram em toda a Rússia nessa época⁷⁸. Atualmente, mais e mais jovens altaianos estão se voltando para essa prática. Ela é ensinada em escolas de música da república, e até escolas especializadas foram criadas para transmiti-la⁷⁹, possibilitando integrar a escola de música de Abakan, na vizinha República de Khakassie⁸⁰, ou o Conservatório de Novossibirsk. A formação eventualmente permite que a pessoa consiga se tornar um funcionário do Estado, trabalhando como professor de música em escolas ou em uma das muitas Casas de Cultura, ou como artista no Teatro Nacional. Também podemos citar a possibilidade de ela iniciar uma carreira internacional. Com efeito, o canto de garganta não deixou de encontrar um lugar no interesse contemporâneo da chamada música "do mundo" ou "étnica". Além do interesse de um público ocidental em busca de exotismo e "autenticidade", fascinado por essas vozes incomuns, existem inúmeros nomes internacionais que, em períodos de gravação, formaram dueto com artistas altaianos, uma prática que é parte de uma dimensão totalmente "glocal", "isto é, onde o local e o global se misturam, influenciam-se mutuamente e de maneira plural"⁸¹.

Os ocidentais associam bastante esse tipo de música aos movimentos de desenvolvimento pessoal e da Nova Era, nos quais ele é frequentemente apresentado como uma das técnicas do xamanismo, com efeitos benéficos e até virtudes meditativas para quem o utiliza⁸². De modo que, para

⁷⁸ Em Altai podemos citar o conjunto inovador "Čuja", criado em 1968, e o conjunto "Altai", fundado em 1986 por Vladimir E. Končev, que mais tarde se tornou Ministro da Cultura. Os membros mais proeminentes de "Altai", Nogon Šumarov e Bolot Bajrišev, são hoje considerados internacionalmente como os "embaixadores" do *kaj* altaiano e se apresentam em todo o mundo com músicos de renome.

⁷⁹ Podemos citar a Escola de Música e Artes, ou a Oficina altaiana para meninos de "Altai" (ru. *Altajskaja studija mal'čikov "Altaj"*), criado por V. E. Končev.

⁸⁰ Convém observar que estudar a prática do canto de garganta, em uma paisagem cultural em que ele foi usado de maneira diferente de como existe em seu contexto original, pode levar o estudioso a correr o risco de abandonar, como J. During salienta, um bom número de "aspectos extramusicais que constituem a própria essência de uma tradição", bem como fazer o pesquisador reduzir a música a formas e técnicas (DURING, Jean, *Globalisations de l'ère préindustrielle et formatage de l'oreille du monde. L'écoute de l'ethnomusicologue* [Globalizações da era pré-industrial e formatação do ouvido do mundo. Ouvindo o etnomusicólogo]. In: BOUËT, J. & SALOMOS, M. (Ed.). **Musique et globalisation : Musicologie Ethnomusicologie** [Música e globalização: Musicologia Etnomusicologia]. Paris: L'Harmattan, 2011, p. 61).

⁸¹ REGNAULT, Madina. Encenação de heranças musicais em La Réunion e Mayotte. In: DESROCHES, Monique. *Musique touristique et patrimoine à la Martinique*. In: DESROCHES, Monique, PICHETTE, Marie-Hélène, DAUPHINE, Claude, SMITH, Gordon E. (éd.), **Territoires musicaux mis en scène**. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 109, citando Schuerkens, Ulrike, "The Sociological and Anthropological Study of Globalization and Localization", *Current Sociology*, vol. 51, n.º 3-4, 2003, p. 209-222. Podemos mencionar novamente N. Šumarov e B. Bajrišev, que trabalharam com músicos da Suíça e do Japão, respectivamente, bem como o conjunto altaiano "AltajKAJ", fundado em 1997 por U. Yntaev, que gravou um disco com a Orquestra Filarmônica de Praga (2007), outra durante uma turnê pelos Estados Unidos (2006). Esses dois álbuns são percebidos localmente como um índice indiscutível de sucesso. Do lado dos vizinhos da República de Altai, o grupo Huun Huur Tu e o cantor Sainkho Namtchylak, de Touva, colaboram regularmente com grupos alemães ou americanos.

⁸² A associação entre canto de garganta e xamanismo continua a ser determinada, caso a caso, para os povos dispersos do Tibete ao Ártico, via Ásia Central (ver, em relação a esse assunto, a tese de J. Curtet dedicada à

jovens praticantes altaianos, novas perspectivas, muitas vezes vistas como vantajosas, estão agora associadas ao que uma vez caracterizou a prática da recitação épica: notoriedade, sucesso financeiro, viagens ao exterior⁸³ não são mais vistos como mitos inacessíveis... Eles são cada vez mais numerosos para ocorrer a cada verão nas bases turísticas, diante de um público estrangeiro neófito completamente surpreso. Por conseguinte, faz sentido que o etnólogo altaiano S. Tjuhteneva veja no turismo e no interesse ocidental pela chamada música "étnica" as principais razões que levaram ao renascimento local (e, portanto, à sobrevivência) da prática do canto de garganta⁸⁴.

A título de comparação, M. Desroches indica que, na Martinica, os espetáculos turísticos participam da conservação, revitalização e integração da prática musical viva que, de outra forma, se tornaria uma espécie de "patrimônio fossilizado, pouco executado pelos atores da herança viva"⁸⁵. Ela também postula que a música e os shows apresentados para turistas são um vetor importante na construção da identidade cultural⁸⁶. A atração das novas gerações de altaianos pelo canto de garganta é efetivamente justificada por seu lado "étnico". Faz parte da dinâmica atual, presente em quase toda parte na Sibéria, mesmo no mundo, de renovado interesse pelas culturas nacionais, tendendo a destacar as práticas locais altamente simbólicas, os aspectos históricos e as "raízes", contrabalançando, desse modo, os efeitos da globalização. Consequentemente, apesar de suas transformações ao longo do tempo, a prática musical altaiana, e em particular a do canto de garganta *kaj*, tornou-se um marcador de identidade distintivo, ajudando a vincular todos os grupos étnicos de Altai a uma memória coletiva e a um espaço simbólico e mitológico comum.

origem do canto mongol *höömij*; Curtet, *A transmissão...*, *op. cit.*). Ao contrário de outras regiões onde é praticada (Mongólia, Touva), raramente ouvi falar das virtudes benéficas do canto de garganta em Altai, além da perspectiva da Nova Era. Contudo, pude ver o jovem *kajčy* A. Közörököv, infelizmente falecido muito cedo, usando sua música em rituais de cura (MT 2011; Konunov, *Altajdyn Kajčylary ...*, *op. cit.*, p. 8). Hoje em dia, essa idéia é disseminada principalmente no caso da Rússia, pela mídia "mainstream", em programas ou documentários de "choque". Como exemplo, citaremos o vídeo "Altaj – Put' v Šambalu" (Altai, o caminho para Shambala: https://www.youtube.com/watch?v=CjPe5t7PB_U), no qual o jovem músico altaiano A. Čičakov apresenta-se na casa de uma avó russa doente das pernas, que, após ouvir o canto, sente imediatamente seus benefícios! Quanto às chamadas virtudes meditativas do canto, se elas não são novas em relação aos altaianos [Anohin já falou sobre elas no início do século 20 (citado por ŠUL'GIN, Boris Mihajlovič. Ob altajskom kae [Sobre o *kaj* altaiano]. In: **Maadaj-Kara, Altajskij geroičeskij èpos**. Moscou: Nauka, 1973, p. 459)], é provável que essa ideia, de que existam tais virtudes, tenha se espalhado por todo o mundo através do budismo e, mais particularmente, pelos discos das canções dos monges tibetanos do mosteiro de Gyütö (*rGyud-stod*). Já ouvi o público europeu de músicos altaianos, touvas e mongóis, dizer que foi "transportado" pela música ou que experimentou um "estado de transe" durante os shows. O vídeo acima mencionado também contribui, do lado russo, para a disseminação de tais ideias, mas também para que o povo de Altai, como um todo, seja visto como budista.

⁸³ As turnês estrangeiras, muitas vezes combinando oficinas de canto com concertos, são importantes fontes de renda.

⁸⁴ TJUHTENEVA, Svetlana Petrovna. **Zemlja, Voda, Han-Altaj : Ètničeskaja kul'tura Altajcev v XX veke** [Terra, água, Han-Altai: a cultura étnica dos altaianos no século 20]. Elista: Izdatel'stvo Kalmyckogo Universiteta, 2009, p. 51-52.

⁸⁵ DESROCHES, Monique. Musique touristique et patrimoine à la Martinique. In : DESROCHES, Monique, PICHETTE, Marie-Hélène, DAUPHINE, Claude, SMITH, Gordon E. (Ed.). **Territoires musicaux mis en scène**. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 73.

⁸⁶ DESROCHES. "Musique...", *op.cit.*, p. 62 ; p. 73.

O fenômeno da patrimonialização, no sentido de se apropriar de uma prática cultural e reivindicar a herança inerente a essa prática, é um exemplo claro da revitalização da prática de execução épica sob uma perspectiva "étnica". É confirmado na República de Altai pelo decreto do governo de 14 de maio de 2015, sobre a "Adoção de um registro nacional dos bens patrimoniais da cultura imaterial da República de Altai" no qual aparecem, além de certas práticas religiosas, o caráter de *kajčy*, sua arte, seus contos e seus instrumentos. O decreto deve ser visto como um primeiro passo para a inclusão do *kaj* altaiano na lista de patrimônio mundial imaterial da UNESCO⁸⁷. Localmente, a patrimonialização também é realizada através de distinções criadas para recompensar a arte dos bardos. É o caso do Prêmio G. I. Tchoros-Gourkine, que, desde 1991, homenageia as personalidades de Altai que trabalham nos campos culturais, políticos e artísticos, e pelo qual alguns músicos-*kajčy* foram homenageados (Aržan Kōzörököv em 1999, Conjunto AltajKAJ em 2004, Raisa "Taṅdalaj" Modorova em 2010, Sarimaj Určimaev em 2013). Mais recentemente (2011), vimos o Prêmio A. G. Kalkin, em homenagem ao último grande bardo da região, dedicado especialmente às pessoas que trabalham para a conservação e disseminação de práticas artísticas na república (pesquisas também podem ser reconhecidas)⁸⁸.

O evento principal desta patrimonialização da prática do canto de garganta e da recitação épica contemporânea permanece, todavia, o Encontro Internacional de Cantores Épicos (*Kajčylardyŋ telekejlik Kurultajy*), uma competição realizada anualmente e durante a qual os praticantes confrontam-se exibindo suas proezas, tanto vocais (técnicas de canto) quanto intelectuais (através do conhecimento de extratos épicos aprendidos de cor nos livros ou na criação de obras originais). A realização do evento, o crescente número de participantes de todo o mundo e, acima de tudo, a participação das mulheres testemunham a mania contemporânea da técnica vocal do *kaj*. Para dar mais força a essa tendência, a cada ano é destacada a idade do participante mais jovem (9 anos até o momento⁸⁹).

Ao mesmo tempo, ao distinguir as diferentes técnicas de canto de garganta (ou canto difônico), a competição contribui para o alargamento da paleta vocal associada à recitação épica: de fato, vimos que o *kaj* só poderia ser gutural, e só recentemente a recitação épica conseguiu integrar outras técnicas vocais (*sygyt*, *höömei*, *borbannadyr...*), importadas das áreas vizinhas de Altai (Touva e Mongólia em particular)⁹⁰. Essa circulação entre culturas vizinhas é um caso típico do que J.-L. Amselle caracteriza como

⁸⁷ **Postanovlenie Pravitel'stva Respubliki Altaj ot 14.05.2014 n°140 "Ob utverždenii gosudarstvennogo reestra ob"ektov nematerial'nogo kul'turnogo nasledija Respubliki Altaj"** [Despacho do Governo da República de Altai n° 140 de 14/05/2014 "Sobre a ratificação da lista oficial de bens do patrimônio cultural imaterial da República de Altai]. No total, são listados 21 bens culturais, incluindo práticas religiosas e "personagens mitológicos" (como divindades veneradas) de diferentes sistemas de representação (xamanismo, burcanismo, tengriismo...). As discussões sobre a inscrição do *kaj* altaiano na lista do patrimônio mundial imaterial já começaram com representantes das regiões vizinhas de Altai, onde também é praticado o canto de garganta (site de informações <http://www.gorno-altaisk.info/news/49917#more-49917>, de 26/02/2016, acessado em 28/02/2016).

⁸⁸ Decreto n° 173-u do Presidente e do Chefe do Governo da República de Altai, de 28/06/2011.

⁸⁹ Com relação à idade em que começar a recitar o épico, o pai do bardo quirguiz Jusup o alertou para não "contar as façanhas [de Manas] até que ele tenha mais de 40 anos. Um jovem não deve dizer o épico" (citado por Jacquesson "Os bardos ...", *op. cit.*, p. 23).

⁹⁰ Nos referimos ao vídeo mencionado na nota 5.

“conexão”⁹¹, a qual atesta a intensidade das trocas e as múltiplas inspirações que giram em torno do épico e que contribuem para sua renovação. Nesse sentido, podemos ver que a busca pela autenticidade não é mais feita apenas pelos turistas, senão que se tornou também uma questão importante para as populações locais, e está em processo permanente de construção.

1.5 O *kajčy*, protótipo do músico altaiano contemporâneo?

Uma observação importante deve ser feita sobre os músicos-cantores “de garganta” contemporâneos. A partir do momento em que o músico faz uso desse tipo de música, ele se apresenta rapidamente como – ou é qualificado como – *kajčy*, independentemente da idade e de seu conhecimento de textos épicos. Cumpre observar que, em relação aos textos épicos, muitas vezes ouvimos atualmente em Altai que não há mais um *kajčy* capaz de recitar um poema épico inteiro⁹². E, como se fosse para confirmar esse boato, a maioria dos cantores de garganta que conhecemos memorizou apenas trechos épicos dos textos editados (porém, como veremos, um deles, Termil Terkišev, recentemente tentou fazer uma recitação na sua totalidade⁹³).

Os extratos aprendidos pelos bardos são cantados em diferentes contextos, muitas vezes politizados, após o período soviético. Além das bases turísticas, podemos ouvir alguns versos retirados de um épico durante a competição de que falamos ou durante concertos comemorativos de uma data histórica, para a inauguração de um prédio público ou salão temático. Contudo, o canto de garganta também faz parte da vida cotidiana dos habitantes da república e pode ser ouvido em segundo plano em comerciais de TV ou em rádio para lojas locais⁹⁴.

Na medida em que o contexto muda, o status do artista evolui, de maneira que podemos legitimamente fazer a pergunta sobre a caracterização deste último. De fato, os cantores contemporâneos de garganta, que não confinam sua prática musical apenas à recitação épica “tradicional”, podem ser chamados de *kajčy*? Editando coleções de músicas, como os bardos tibetanos

⁹¹ AMSELLE, Jean-Loup, **Branchements. Anthropologie de l’universalité des cultures** [Conexões. Antropologia da universalidade das culturas]. Paris: Flammarion, 2001.

⁹² Também observado pelo folclorista altaiano A. Konunov (*Altajdyn Kajčylary ...*, *op. cit.*, p. 9). Vários músicos contemporâneos se apresentam como *kajčy* nas coletâneas musicais que eles publicam por si mesmos. Convém acrescentar que, de acordo com os altaianos, alguns *kajčy* contemporâneos às vezes têm apenas um conhecimento superficial da língua altaiana!

⁹³ A tentativa de E. Terkišev ocorreu à noite, em público, durante o festival de Èl-Ojyn no verão de 2014. Cabe observar, contudo, que, em 2003, os músicos do grupo AltajKAJ já se revezavam há mais de 4 horas para conquistar o recorde mundial na categoria maior execução em poesia épica em *kaj* (<http://www.vesti.ru/doc.html?id=18429>, acessado em 10/04/2017).

Sabemos que foi o épico de Maadaj-Kara que foi recitado, porém não temos mais informações sobre como foi realizado. Provavelmente, foi apenas um trecho, tendo cada um dos músicos aprendido uma parte do texto completo. De fato, leva cerca de uma hora para recitar 1000 versos; sabendo que o épico conta 7738 versos, estimamos que sua recitação completa levaria de 6 a 8 horas.

⁹⁴ Isso inclui anúncios de TV e rádio produzidos pela agência de comunicação local Planeta-Servis, ou a tela gigante localizada na Praça Lenin, em Gorno-Altai, que transmite anúncios utilizando o canto de garganta.

dos quais N. Gauthard⁹⁵ fala, participando de documentários sobre suas práticas, atuando “*dans une contemporanéité en lien avec les phénomènes de globalisation, notamment avec l’utilisation des nouvelles technologies de l’information et de la communication*” [numa contemporaneidade ligada aos fenômenos da globalização, notadamente com o uso de novas tecnologias da informação e comunicação], desenvolvendo “*dans une contemporanéité en lien avec les phénomènes de globalisation, notamment avec l’utilisation des nouvelles technologies de l’information et de la communication*” [novos processos de transmissão e [demonstrando] que sabem usar as ferramentas da “modernidade” para apropriar-se de novos territórios de mídia além das fronteiras [de Altai]”, os músicos altaianos são sempre *kajčy*⁹⁶? Abertos à música pop ou ao rock, gêneros dos quais ele aceitam influência para suas composições, tentando sintetizar motivos tradicionais e sonoridades sintéticas ou envolvendo uma infinidade de instrumentos eletroacústicos, eles ainda podem levar o nome desses especialistas em rituais do passado? Não obstante, devemos ressaltar que essas experiências sonoras, do ponto de vista de seu público, são preferíveis à monotonia de uma recitação épica⁹⁷. Admitamos desde já que a formação de conjuntos contemporâneos, como AltajKAJ, Novaja Azija ou Tala, inspirados nos hits internacionais do momento, dão um “soco” no canto de garganta e no *topšuur*, trazendo linhas de baixo e ritmos acelerados. De maneira que, a pergunta do intérprete, que merece ser feita, permanece pendente no momento.

Uma recitação “à moda antiga”. Quando o desenvolvimento do público transforma a epopeia

Como mencionamos anteriormente, o *kajčy* È. Terkišev recentemente tentou recitar um épico na sua totalidade. Não poderíamos deixar de voltar a essa noite em particular, fruto do desejo de implementar um ideal de execução épica, motivo pelo qual nos permitimos falar de recitação “à moda antiga”. Essa tentativa parece-nos uma boa ilustração do lugar do épico em Altai atualmente e é um excelente exemplo da influência que o público pode ter sobre o texto.

No festival Èl-Ojyn de 2014, o *kaj* esteve presente, como sempre, através do Encontro Internacional de Cantores (*Kajčylardyň telekejlik Kurultajy*), que mencionamos acima. A competição, como dissemos, é marcada por concursos oratórios envolvendo a técnica e o conhecimento de extratos de épicos, aprendidos em livros publicados. Parte da competição é dedicada à criação individual, entretanto os participantes permanecem poucos e geralmente fazem parte da geração de *kajčy* experientes, já reconhecidos. È Terkišev é um deles, ele decidiu marcar o ano com uma pedra branca, renovando o conceito de “vigília épica”, recitando, durante duas horas, a epopeia Aлып-Manaş, que

⁹⁵ GAUTHARD, Nathalie. L'Épopée tibétaine de Gesar de Gling. Adaptation, patrimonialisation et mondialisation [A epopeia tibetana de Gesar de Gling. Adaptação, patrimonialização e globalização]. In: **Cahiers d'ethnomusicologie**, 24, 2011, p. 186.

⁹⁶ GAUTHARD, “L'Épopée...”, *op. cit.*

⁹⁷ Confesso que não encontrei, durante minha pesquisa, pessoas ouvindo, apenas por prazer, recitações de poemas épicos em CD.

aprendeu em um livro⁹⁸. De forma que, à meia-noite, no meio de julho, algumas pessoas se reuniram em um *yurt* (tenda ou cabana circular usada pelos pastores mongóis) para ouvir o bardo. Confortavelmente instalado em uma pele de carneiro na parte de trás do yurt (o *tör*, local de honra), o qual fora montado numa elevação que destacava o bardo em relação ao seu público, È. Terkišev cantou com o alaúde *topšuur*, que ele acabara de ganhar no mesmo dia, na categoria “Mestre da arte do bardo”⁹⁹.



È Terkišev durante a recitação do épico de Aлып-Манаш (Elo, distrito de Ongudaj, junho de 2014). Podemos ver no final do braço do instrumento a placa que condecora o cantor com o título de “Mestre da arte do bardo”.

Não havia nada de “tradicional” na plateia reunida: ao mesmo tempo, viam-se os nativos, que assistiam ao show pop dado no palco principal do festival, e a grande maioria da plateia, por sua vez composta de estrangeiros, turistas que passavam ou etnólogos e folcloristas, todos portando câmeras e gravadores. É a qualidade desse público, em grande parte neófito e especialmente pouco familiarizado com a língua altaiana – se não for completamente desconhecedor dela –, que torna a recitação não empolgante como era nos velhos tempos¹⁰⁰, fazendo com que ela seja sentida, ao contrário, como tediosa e às vezes até sonolenta?

O fato é que, ao tomar a iniciativa de recriar uma recitação épica à “moda antiga”, em um contexto sociocultural e econômico completamente diferente, diante desse público absolutamente distinto do público das execuções do passado, È. Terkišev e os tomadores de decisão da noite “transformaram a tradição”. Sabemos que o papel essencial da epopeia é disponibilizar ao público as

⁹⁸ Duas horas de canto correspondem aproximadamente a 2000 versos.

⁹⁹ Os instrumentos conquistados durante a competição são sistematicamente fabricados por A. Ènčinov, artesão e músico em Koš-Agač.

¹⁰⁰ KALAČEV (“Neskol'ko slov...”, *op. cit.*, p. 490) para TELENGUITES, Dyrenkova (Šorskij Fol'klor, *op. cit.*, p. XXXVII-XXXVIII) para CHORS, Jacquesson (“Les bardes...”, *op. cit.*, p. 2) para os Quirguizes, cabe mencionar como os bardos são incentivados pelo público, quando eles cantam episódios particularmente emocionantes.

várias possibilidades de saída da crise¹⁰¹. Nesse caso, estamos nos afastando dessa concepção do texto épico, já que não era ele o centro das atenções. Na verdade, inacessível ao público estrangeiro, aprendido de cor de uma fonte escrita – e, portanto, disponível para todos aqueles que sentissem a necessidade de ter um conhecimento detalhado dele, o épico de certa forma “desapareceu” do evento. O público neófito, que pôde assistir a recitações no início do dia, durante a competição épica de cantores, não possuía as chaves para avaliar o domínio da língua e a demonstração de um vocabulário rico, critérios fundamentais, para avaliar a arte do bardo no contexto tradicional, que determinavam a qualidade de sua recitação. Somente a duração e o contexto da performance, talvez o timbre da voz, permitiram ao público distinguir Terkišev de seus colegas ouvidos à tarde. Quanto à escassez do público nativo, essa levanta algumas questões: revela uma falta de interesse contemporâneo por parte dos altaianos pelo “material épico”¹⁰²? Seria a resposta para o fato de uma recitação desse tipo ser considerada por eles como “não mais relevante”, uma vez que lembra demais as recitações do passado sem ser uma delas, devido exatamente a tudo isso que as fazia tão distintas das recitações atuais (a época da execução, a “eficácia” esperada que difere ...)?

A ausência dos jovens cantores de garganta, os quais também já haviam participado da competição, pode ser considerada ainda mais surpreendente. Conquanto se interessem pela música tradicional, sabemos que a geração jovem, que se banha em um território cada vez mais inclinado à russificação (mídia, videogame, comércio...¹⁰³), também é resistente a longos textos épicos. À medida que os jovens vão destacando o domínio do conhecimento “técnico” (canto de garganta, peça musical), o conhecimento ritual (textos) vai sendo deixado de lado em suas práticas¹⁰⁴. Todavia, como M.-F. Mifune diz sobre o ritual *bwiti* entre os Fang, “*les connaissances rituelles sont à la base de la pratique rituelle et, réciproquement, la pratique rituelle est un support de mémorisation et d’actualisation de ces connaissances*”¹⁰⁵ [o conhecimento ritual é a base da prática ritualística e, inversamente, a prática do

¹⁰¹ GOYET, Florence et LAMBERT, Jean-Luc Lambert. Introduction. In : *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 45. Épopée et millénarisme : transformation et innovation, section 1 : L’Épopée, un outil pour penser les transformations de la société. Sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne : <https://emscat.revues.org/2265>, § 5.

¹⁰² Acrescentemos que as incessantes idas e vindas de boa parte do público do yurt testemunharam o sentimento de monotonia gerado pela recitação, sentimento que já mencionamos acima e que consideramos como a causa do pouco interesse atualmente dedicado ao épico.

¹⁰³ Embora o altaiano seja o idioma oficial da república da mesma maneira que o russo, os documentos oficiais não são traduzidos para esse idioma. Apesar de falado em casa nas aldeias, não é usado para educação geral e é ensinado em toda parte como língua estrangeira. O único jornal nacional em altaiano, *Altajdyr Čolmony* (A Estrela de Altai), aparece uma vez por semana. Na televisão, o primeiro canal federal vai ao ar apenas alguns minutos por dia, para o tempo de que deveria dispor um boletim de notícias.

¹⁰⁴ Após minha participação em cursos e em entrevistas a jovens estudantes de escolas de música, posso, sem hesitar, afirmar que, se forem seduzidos pela prática musical e pela técnica do canto de garganta, provavelmente sua motivação não durará muito, sobretudo quando eles perceberem que terão, se escolherem esse caminho, que memorizar centenas de versos!

¹⁰⁵ MIFUNE, Marie-France. Rite et performance dans le culte du *bwiti* chez les Fang du Gabon [Rito e performance no culto do *bwiti* entre os Presas do Gabão]. In : DESROCHES, Monique, PICHETTE, Marie-Hélène, DAUPHINE, Claude, SMITH, Gordon E. (Ed.). *Territoires musicaux mis en scène*. Montréal : Presses de l’Université de Montréal, 2011, p. 307.

ritual é um meio para memorizar e atualizar esses conhecimentos]. Por consequência, testemunharíamos, de acordo com a fórmula de M. Mauss¹⁰⁶, uma ruína desse “fato social total”, que é uma recitação épica, devido à renovação fragmentada de apenas alguns aspectos, além disso amputados do elo responsável por ligá-lo à tradição. Assim, a performance de Terkišev, que pode ser entendida mais como uma resposta à busca de exotismo e autenticidade que emana de um público estrangeiro e neófito do que como uma solicitação indígena, questiona o conceito de patrimônio, ao mesmo tempo em que é um testemunho convincente da influência do público sobre a epopeia.

Devido à não compreensão do texto pelo público, questiona-se por que se tornou importante para o bardo realizar uma recitação na sua totalidade. Ele realizou um ritual? Ele esperava, segundo era comum acontecer no passado, alcançar outro público, como o mundo dos espíritos por exemplo? E, se sim, qual a eficácia esperada de um texto recitado em um contexto temporal, sociocultural e econômico totalmente diferente? Se houve um ritual, podemos vê-lo de várias maneiras: como uma espécie de “ritual de passagem” para o turista que, imerso em uma recitação “à moda antiga”, terá experienciado a sensação de ter vivido um momento único – e poderá exclamar “eu estava lá!” –, porém também como um “rito de compartilhamento”, conforme definido por M. Regnault, e no qual encontramos “*une base d’accord commun implicite entre le [visiteur étranger], qui cherche à vivre une expérience nouvelle, et l’hôte local, qui accepte de partager sa culture*”¹⁰⁷ (uma base de concordância implícita entre o [visitante estrangeiro], que procura viver uma nova experiência, e o anfitrião local, que aceita compartilhar sua cultura).

Nesse sentido, o bardo È. Terkišev também não estava em desvantagem: é inegável que esse desempenho lhe permitiu mostrar singularidade entre seus pares. Seu status de grande bardo já estava bem estabelecido localmente; a noite acabou lhe servindo como uma oportunidade para ele renovar suas distinções e estabelecer esse status. Além disso, alcançando um público estrangeiro com uma verdadeira “proeza”, ele se apresentou de uma maneira notável e, quem sabe, se havia um produtor escondido no meio do público, ele pode ter aberto as portas para uma carreira internacional¹⁰⁸.

Finalmente, pode-se perguntar se a ausência de um público nativo, a ignorância dos códigos de conduta por parte do público estrangeiro (que não se beneficiou de nenhuma introdução real sobre o que estava acontecendo) nem foi “guiado”, quanto às regras de comportamento no yurt, nem também

¹⁰⁶ MAUSS, Marcel. Essai sur le don. Formes et raisons de l’échange dans les sociétés primitives [Ensaio sobre o presente. Formas e razões para o intercâmbio nas sociedades primitivas]. In : *L’Année Sociologique*, 1923-1924, p. 30-186 [également : édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, en ligne : <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>].

¹⁰⁷ REGNAULT. “Mise en scène ...”, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰⁸ Pelo menos, no nível da República de Altai, Terkišev não poderia ser mais reconhecido do que de fato já é. Também sabemos que o sistema de distinção funciona dentro de uma lógica de revezamento e que o bardo não pode ser coroado “Mestre da arte do bardo” pela segunda vez (materiais de campo 2011). Com relação à sua “proeza vocálica”, não devemos esquecer que a técnica do canto de garganta mobiliza músculos da garganta que raramente são usados e que, portanto, em sua duração, tal canto prova ser muito difícil.

convidado a encorajar o bardo durante a recitação...), não resultariam em uma espécie de reunião perdida entre o bardo e seu público? Posto que se possa pensar que essa performance é estruturante socialmente, na verdade ela resulta em uma espécie de sentimento de negócios inacabados para a maioria dos atores, um sentimento paradoxal porquanto, durante muito tempo em Altai, uma epopeia não havia sido “concluída”. As questões levantadas pela performance estudada refletem, pois, as transformações que afetaram a prática da execução épica que, enfatizamos mais uma vez, parecem-nos de fato resultar da influência do público sobre a obra recitada. Também é possível detectar essa influência nas breves recitações de trechos a que qualquer visitante de Altai pode assistir regularmente, e sobre as quais agora nos deteremos. Não obstante, essas novas produções, em vez de serem vistas como produções da epopeia propriamente dito, deveriam ser vistas mais como aquilo que F. Goyet vem chamando de “trabalho épico” e se enquadram no que pode ser caracterizado como “epopeia dispersa”¹⁰⁹.

Uma (nova) epopeia dispersa?

A breve visão histórica e o exemplo acima nos permitiram compreender até que ponto, durante o século XX, a poesia épica passou do nível do *ritual*, ao qual estão associadas muitas regras e valores, à *performance cênica*, não menos imbuída de simbolismo, contudo desprovida de fundo xamânico. Vimos que as transformações que ocorreram, os novos contextos e as formas de executar o épico se devem tanto à influência dos movimentos locais pelo renascimento da cultura nacional, quanto à manifestação internacional de interesse pelas técnicas musicais singulares de recitação. Desse modo, esses fatores refletem a relação que os altaianos têm com seus textos épicos e sugerem que a técnica do canto de garganta e o domínio do alaúde *topšuur* têm precedência sobre os textos e seu conteúdo. Apesar disso, se desejamos aprofundar um pouco essa relação a partir de um ângulo contemporâneo, é essencial ampliar nosso corpus e insistir em certos textos em particular e em seus contextos de uso. Com efeito, certos textos recentes, cantados em *kaj* em ocasiões singulares, parecem-nos corresponder perfeitamente a um caso de “epopeia dispersa”. A polifonia desenvolvida anteriormente na estrutura da narrativa épica, que forma a base da “obra épica” e “[permite] representar perante o ouvinte todas as soluções políticas possíveis, incluindo soluções completamente novas que nada mais na época tornava possível vislumbrar”¹¹⁰, desdobra-se através de uma multiplicidade de textos, cada um oferecendo uma saída para a atual crise política e socioeconômica, propondo o teste dessas soluções através do corpus épico completo. De fato, os diferentes tipos de música, executados na voz de garganta e acompanhados pelo alaúde *topšuur* por músicos que afirmam ser *kajčy*, formam simultaneamente um conjunto. Ouvidos

¹⁰⁹ GOYET & LAMBERT “Épopée et millénarisme ...”, *op. cit.*

¹¹⁰ GOYET & LAMBERT. “Introduction...”, *op. cit.*, § 5.

pelo público em vários contextos, eles testemunham, em nossa opinião, a presença desse trabalho épico, no sentido de que sua combinação dá origem à polifonia, condição essencial, de acordo com F. Goyet, para o surgimento de uma nova epopeia¹¹¹.

O corpus que estudamos abrange uma ampla variedade de textos que, embora não possam ser sistematicamente caracterizados como “epopeias”, ainda assim mantêm um “tema heroico”. De modo que falaremos de uma epopeia considerando-os juntos, como um todo. Cada um deles vem de um contexto religioso diferente e as expectativas sobre eles estão ligadas ao seu uso. Vimos que o retorno da religiosidade no final da era soviética foi caracterizado em Altai por uma oferta abundante de correntes (religiosas) diferentes. Atualmente, essa situação tem gerado fortes tensões ideológicas entre esses movimentos, abalando a república: enquanto o budismo está fazendo um avanço na cidade, junto à intelligentsia nativa, os habitantes das aldeias do centro, sem se sentirem preocupados, recorrem a práticas neoburcanistas¹¹² ou se convertem a diferentes correntes originárias do protestantismo evangélico. Ainda existem alguns altaianos que dizem ser xamanistas. Poucos nativos adotam a ortodoxia, especialmente percebida como a religião “russa”. Os textos nos quais trabalhamos vêm de músicos mais ou menos envolvidos nesses diferentes movimentos: um é evangélico, outro monge budista, um terceiro neoburcanista, e o último não professa uma obediência religiosa específica, embora mantenha uma visão xamânica do mundo.

Uma análise detalhada dessas formas inovadoras e intrigantes mostra que, como os textos que as precederam, elas são capazes de ajudar a pensar sobre a situação de crise atrás mencionada e atualmente vivida pelo povo altaiano. Esses textos e os contextos em que estão inseridos são, do nosso ponto de vista, ferramentas que nos ajudam a pensar, porquanto todos manifestam expectativas políticas ligadas ao movimento religioso do qual emanam e respondem, cada um a seu modo, ao relacionamento que o público contemporâneo de Altai tem com a tradição de recitar. O todo que eles formam constrói a visão da sociedade, confronta a agitação sociopolítica e oferece os meios para responder a esses problemas, revelando ao público uma gama de possibilidades diversas. De alguma forma, esse todo preenche as condições de possibilidade de um épico moderno.

¹¹¹ GOYET . “De l’épopée ...”, *op. cit.* ; Goyet, Florence, “L’épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d’épopée”, *Le Recueil Ouvert*, 2016, en ligne : <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projet-epopee/revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice>, consulté le 2/05/2017. Selon l’auteure, l’épopée moderne “peut se déployer dans tous les genres, à condition qu’elle soit populaire, politique et polyphonique”[Segundo a autora, o épico moderno “pode ser utilizado em todos os gêneros, desde que seja popular, político e polifônico] (Goyet, “L’épopée ...”, *op. cit.*, résumé).

¹¹² O “neoburcanismo” tenta atualizar as práticas rituais burcanistas do início do século XX. O movimento apareceu já há alguns anos na República de Altai, e desenvolve-se principalmente sob a bandeira do grupo ativista religioso Ak-T’arj (“caminho branco”), ele mantém uma atividade política muito forte, especialmente contra o budismo e o cristianismo, religiões percebidas por seus membros como importadas e impostas pelos tomadores de decisão política.

3.1 Uma epopeia cristã

O primeiro texto estudado é particularmente significativo: intitulado *Ėšua*, narra principalmente a história de Jesus¹¹³. Foi composto por um músico convertido ao pentecostalismo. A história, portanto, toma forma em um contexto de intensa cristianização, que é o da conversão. O autor segue o *kajčy* do passado, pois afirma ter recebido este texto em um sonho. Contudo, ele não teria sido inspirado pelos espíritos, senão diretamente pelo Espírito Santo, o que é compreensível, tratando-se de um pentecostal¹¹⁴. Há também uma introdução tradicional, caracterizada pela destreza no uso do alaúde *topšuur*. O subtítulo do texto é *kaj-soot'yn* "conto [recitado em] canto de garganta"¹¹⁵, o que implica que estamos lidando aqui com uma "epopeia cristã".

Os temas desenvolvidos na narrativa são de fato fortemente cristãos. Os principais eventos do Antigo e do Novo Testamentos estão condensados lá. Observamos, todavia, que esses temas permanecem próximos aos encontrados em muitos das epopeias altaianas observadas durante o século XX: um "paraíso" é ameaçado por um inimigo que sacode a harmonia original e causa sua ruptura. O casal inicial, forçado a deixar seu país, deve dar à luz o libertador, e as expectativas são proclamadas: então um herói predestinado aparecerá. Enquanto os heróis altaianos geralmente nascem de forma milagrosa, de um casal já idoso, sem filhos, e na ausência de seu pai que está caçando há meses, *Ėšua* aqui, por sua vez, também nasce de modo milagroso de uma mãe virgem. Além disso, sua infância é extraordinária: ao passo que nos outros textos o herói cresce muito rapidamente e possui uma força sobre-humana, no nosso caso, *Ėšua* deslumbra os antigos com sua grande sabedoria. Cercado por seus 12 *alyp* ("heróis, cavaleiros"), o herói confronta-se então com seu inimigo, o qual, entretanto, consegue conquistar um bom número de apoiadores de sua causa. *Ėšua* vai à luta, porém logo perde sua vida também¹¹⁶, o que, como os heróis épicos altaianos, permite que ele ressuscite. Enfim, a história termina com o retorno do herói ao território em que nasceu, esse "paraíso perdido" que, no nosso caso, será o Paraíso celeste. O texto termina com uma expectativa messiânica de seu retorno, como podemos encontrar em alguns épicos relacionados ao burcanismo¹¹⁷.

Essa narrativa contemporânea pode ser comparada com a epopeia de Altaj-Buučaj, na qual o herói se torna Messias e libertador de um povo oprimido. Como Altaj-Buučaj (e os outros heróis épicos altaianos), *Ėšua* é chamado de *baatyr* ("cavaleiro"), o que o coloca no mesmo nível desses personagens.

¹¹³ *Ėšua* significa Jesus em hebraico.

¹¹⁴ Entrevista realizada em maio de 2011.

¹¹⁵ O termo *soot'yn* é sinônimo do termo *čörčök* "conto" (BASKAKOV & TOŠČAKOVA, *Ojrotsko ...*, op. cit., p. 130). Segundo um informante (06/2017), também denota a transmissão de um ensinamento, de uma moral, como uma fábula.

¹¹⁶ Seu inimigo é chamado *Ėrlik*, nome dado em homenagem à divindade que rege o mundo inferior (inferno), no sistema de representações altaianas, e que às vezes é apresentado como responsável pela morte das pessoas. Nesse caso, mesmo que não haja menção explícita a uma crucificação, *Ėšua* morre em *Tuu baš*, a "montanha da cabeça", ou seja, o Gólgota.

¹¹⁷ É o caso de várias versões do épico de Altaj-Buučaj (Jacquemoud, "Altaj-Buučaj, ..." , op. cit.).

R. Hamayon, referindo-se a A. Dundes¹¹⁸, nos diz que “*le merveilleux de la naissance est l’un des traits qui autorisent à reconnaître dans la vie de Jésus la présence d’un modèle héroïque classique*”¹¹⁹ [o nascimento maravilhoso é um dos traços que nos permitem reconhecer na vida de Jesus a presença de um modelo heróico clássico].

Pode-se perguntar por que alguns episódios muito importantes na vida de Jesus não aparecem. Pode-se, por exemplo, citar a traição de Judas. Nesse caso, sabendo que a traição e o envenenamento do herói são assuntos pouco frequentes nas epopeias altaianas¹²⁰, essa ausência é facilmente explicada. Todas essas características permitem afirmar que estamos na presença de um texto imbuído de um tom épico profundamente marcado, oferecendo também uma forma de compromisso entre o tema épico clássico e a mensagem cristã. Ambos se encontram misturados e podem ser percebidos pelo ouvinte.

Além disso, se considerarmos que o contexto, no qual esse texto costuma ser usado, é muito específico, toda a dimensão política dessa “epopeia” contemporânea se revela. De fato, apesar de considerado um artista talentoso, o músico, por ser membro de um movimento religioso considerado uma “seita” na Rússia, não costuma ser convidado a intervir e cantar em manifestações oficiais. Não obstante, ele é convidado pelas várias paróquias da vasta comunidade evangélica da Rússia e, às vezes, viaja de um extremo ao outro da Federação para recitar sua “epopeia” nas igrejas. De maneira que o texto profundamente religioso é assimilado a um ritual de louvor ao “Altíssimo”. E pode também ser visto como uma forma renovada dos épicos do passado, destinado a atrair as boas graças dos espíritos da floresta durante a caça.

Existe uma versão em DVD do canto. Gravuras de Albrecht Dürer inseridas no filme acompanham esse relato da vida de Jesus. Porém, também podemos ver o músico realizando sua recitação na frente de um cume nevado, à margem de um córrego da montanha ou até ajoelhado diante de uma grande chama, decorações que são todas imagens do Altai (ver a sobrecapa). A inserção de quadros referentes ao sistema tradicional de representação altaiano adiciona peso simbólico significativo ao texto: ele não é mais apenas cristão, antes reivindica ser também tipicamente altaiano, o que também reforça sua inserção no contexto tradicional de recitação de poemas épicos. Para concluir este ponto, acrescentemos que a compra de uma cópia do disco também não é um ato sem sentido: pelo contrário, apóia a posição

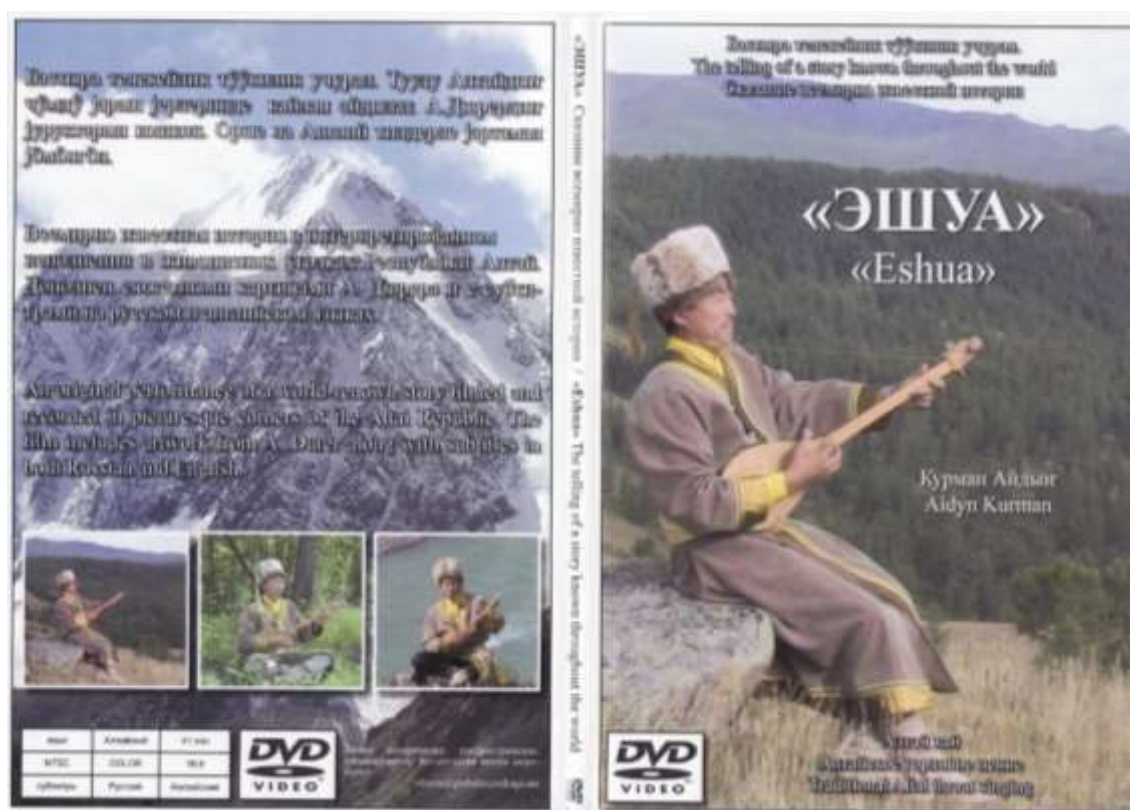
¹¹⁸ DUNDES, Alan. The Hero Pattern and the Life of Jesus. In: **Essays in Folkloristics**. Delhi : Folklore Institute, 1978, p. 223-270.

¹¹⁹ HAMAYON, Roberte. La “tradition épique” bouriate change tout en étant facteur de changement. In : **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines 45, Épopée et millénarisme : transformation et innovation**, section 1 : *L’Épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne : <http://emscat.revues.org/2277>. Acessado em 30 de junho de 2014, § 41.

¹²⁰ JACQUEMOUD, “Altaj-Buučaj, ...”, *op. cit.* Pode-se dizer que, em certo sentido, a história é atualizada em Altai, visto que também não há menção a romanos e a judeus. Por outro lado, o tema do dilúvio é brevemente abordado, bem como o é tanto o profeta João, que batiza o herói Êšua, quanto a peregrinação deste no deserto, como as tentações do diabo por ele sofridas, assim como também suas habilidades enquanto agente de milagres, seus ensinamentos e sua ressurreição.

dos convertidos, em relação à situação política e religiosa contemporânea de Altai e à sua ação reivindicativa. Em outras palavras, adquirir o DVD e ouvir a música equivalem a expressar expectativas para um futuro melhor, como podem ter sido as canções de louvor burcanistas do início do século XX, semelhantes às epopeias.

Finalmente, o canto de garganta é novamente destacado aqui, e seu uso nos permite ver, no contexto religioso do cristianismo, um ritual comparável ao dos poemas épicos do passado. Obviamente, espera-se uma eficácia simbólica desse ato, que se une ao das orações e louvores do cristianismo. Além disso, como um presente de Deus, não pode haver uso recreativo do texto. Por conseguinte, entendemos esse texto – que articula posições antagônicas – e seu contexto de uso como exemplos concretos e sólidos, demonstrando a continuidade e a renovação da tradição de recitação épica e como testemunho da influência do público sobre o conteúdo do texto. Ao apresentar o cristianismo evangélico como um dos caminhos possíveis para sair da crise, percebemos esse texto como uma voz dentro de um todo polifônico, o que corresponde bem ao que F. Goyet definiu como “trabalho épico” em uma epopeia moderna “dispersa”.



Capa do DVD Êšua por A. Kurman e fotografias do autor ilustrando seu texto datilografado. Notemos a abundância de símbolos referentes ao sistema de representação popular (o sol, a lua, o rio, as montanhas, a pele de ovelha na qual o bardo recita ...)



3.2 Uma canção de louvor a Ak-Bourkhan

O segundo texto contemporâneo que pudemos estudar é uma canção de louvor dedicada à divindade Ak-Bourkhan, uma figura associada ao movimento religioso burcanista. Originalmente composto por E. M. Čapyev (1910-2001), o texto é definido como música e cantado como canto de garganta por S. Určimaev, um monge budista que também se apresenta como *kajčy*.

Interessante por diversas razões, o texto pode antes de tudo ser comparado aos textos épicos por sua forma, e encontramos nos caracteres mencionados (*Ak-Bourkhan*, *Altaj-èèzi*, *Üč-Kurbustan* e *Kajrakan*) certas características dos heróis dos épicos: eles têm roupas com botões (*topčylu*) e cinto (*kur*), elementos essenciais na visão de mundo altaiana, associados respectivamente a uma vida longa e uma barriga cheia¹²¹. A divindade Ak-Bourkhan desce do céu em um arco-íris (a cavalo?), tem um coração (*t'ürektü*), um umbigo (*kindiktü*) e sobrelanceiras (*kirbiktü*)¹²². Finalmente, o livro de sutras mencionado (*altyn sudur bičiktü* “com um livro de sutras de ouro”) está presente em muitos épicos do início do século XX¹²³. Tudo isso, bem como o canto de garganta e o alaúde *topšuur*, para a execução performática, nos ajudam a inscrever esse texto na continuidade da tradição de recitação de poemas épicos.

Contudo, ao retomar esse texto, o músico budista contemporâneo substitui a divindade suprema do burcanismo, inserindo o poema em um contexto budista¹²⁴. Entre os testemunhos convincentes, lembraremos o mantra *Om mani padme hum* pronunciado no final do canto e a menção do livro de sutras. É claro que se pode perguntar se essas referências são de autoria do autor ou do cantor¹²⁵. O fato é que, no atual contexto religioso apresentado acima, a associação desse texto ao budismo pode assumir uma coloração política. De fato, na imaginação dos altaianos, Ak-Bourkhan e as outras divindades mencionadas provêm do burcanismo, um movimento religioso libertador, anticolonial e fortemente anti-russo. Substituir essas entidades em um canto (de um campo?) budista só pode provar ser uma tentativa de fortalecer o estabelecimento local do movimento religioso, à medida que contribui para a disseminação de suas ideias. Por fim, percebemos que o budismo também é apoiado pela intelligentsia atual no poder.

Estamos, portanto, testemunhando uma completa inversão de perspectiva. Os melhores tempos esperados do burcanismo estão agora associados à veneração de um Ak-Bourkhan budista. Mais peso é acrescentado a essa recuperação quando Ak-Bourkhan é aproximado da figura do mestre do povo de

¹²¹ JACQUEMOUD, Clément. **Les Altaïens, peuple turc des montagnes de Sibérie** [Os altaianos, povo turco das montanhas da Sibéria]. Genebra-Paris: Fundação Cultural - Museu Barbier-Mueller, Somogy, 2015, p. 120.

¹²² Os heróis geralmente não têm um umbigo, o que ajuda a associá-los a seres extraordinários e a atribuir uma origem divina a eles. Em contraste, Ak-Bourkhan “com umbigo e coração” tende a se aproximar mais da humanidade.

¹²³ Em Altai, no passado, pessoas alfabetizadas (que haviam estudado em mosteiros mongóis) eram chamadas *sudurčy*, ou seja, pessoas capazes de ler *sudur*, sutras budistas (KOS'MIN, Vitalij Konstantinovič. *Mongolian Buddhism's Influence on the Formation and Development of Burkhanism in Altai*. In: **Anthropology & Archeology of Eurasia**, 45(3), 2006-7, p. 59). Vemos nesse livro um testemunho da influência do burcanismo. Frequentemente, o filho do herói pede à nova esposa de seu pai que lhe diga onde está sua noiva predestinada, uma resposta que ela encontra consultando um livro de sutras *sudur bičik*.

¹²⁴ Deve-se notar também que a organização budista local, à qual o músico é afiliado, também leva o nome de Ak-Bourkhan.

¹²⁵ A origem do texto pode realmente ser questionada. Até onde consegui saber, parece que seu autor, um conhecido letrista do período soviético que escreveu muitas canções para a glória do Partido, oferece paradoxalmente um texto com uma forte conotação religiosa. Čapyev poderia muito bem ter participado dos últimos rituais burcanistas da década de 1920, ter ocultado secretamente o texto da oração até o relaxamento religioso da década de 1980 e, depois, tê-lo publicado. Ele também poderia apenas tê-lo escrito. Dentro desse contexto, a pergunta sobre se o mantra foi ou não originalmente observado por Čapyev, é, portanto, totalmente pertinente.

Altai, o espírito Altaj-èèzi, entidade que traz felicidade e atualmente é venerada pela maioria dos altaianos¹²⁶. Enfim, o canto está disponível para venda em CD e, como no DVD de Ėšua, há problemas semelhantes aqui em relação à sua compra. Pois que uma solução política é apresentada com esse texto, sem dúvida menos radical ou mesmo oposto ao preconizado um século antes pelos burcanistas, essa solução consiste em sugerir o ingresso em um movimento religioso mundial, ao mesmo tempo reconciliando-se com o poder local e até mesmo beneficiando-se de seu apoio.

Uma observação final pode ser feita sobre o canto de garganta usado. Como vimos acima, hoje em dia essa técnica está fortemente associada ao budismo, os famosos monges tibetanos do mosteiro Gyütö a usam para recitar seus mantras. O canto de garganta, portanto, contribui para a inscrição desse texto, ao mesmo tempo na continuidade de uma tradição local, quanto por dar mais força à recuperação da divindade e sua inserção nessa religião mundial. De modo que este texto altaiano encontra idealmente seu lugar em um continuum religioso budista muito amplo e torna possível fazer dessa religião uma segunda voz (caminho!) para sair da crise.

3.3 Učar-kaj, entidade inspiradora dos bardos neoburcanistas

O terceiro caso que apresentamos vem do movimento religioso Ak-T'anj (que caracterizamos como “neoburcanismo”). Os cantos desse movimento são recitados no contexto do ritual sazonal por um especialista que também se define como *kajčy*. A atmosfera é muito solene e, sem dúvida, é possível esperar eficácia do rito de execução. O louvor é dirigido a Altai, na forma da entidade espiritual Khan-Altaj¹²⁷. A peculiaridade desses textos, novamente recitados no canto de garganta, é que eles são totalmente improvisados. De fato, o cantor diz que está em contato com a entidade espiritual *Učar-kaj* (a “canção de garganta voadora”¹²⁸), que fala através dele durante o ritual. Aqui encontramos uma das principais ideias dos épicos do passado, a saber, a de que os bardos que cantam a canção o fazem por inspiração dos espíritos. Convém observar que essa capacidade do bardo também faz parte de seu movimento religioso. Com efeito, o neoburcanismo é, entre seus membros, caracterizado pela presença recorrente do dom da escrita automática (*channeling/canalização*). Esse testemunho de vínculos diretos entre os seguidores do movimento contemporâneo e entidades espirituais, incluindo Khan-Altaj, contribui para manifestar uma continuidade em relação ao movimento burcanista tal como ele era em suas origens.

¹²⁶ Altaj-èèzi é venerado não apenas pelos burcanistas, mas também pelos xamanistas e às vezes ainda pelos convertidos à ortodoxia (ou seja: à Igreja Ortodoxa Russa).

¹²⁷ Também chamado de Bij-Altaj (“Rico Altai”). Khan-Altaj pode ser considerado como o nome “original” do espírito de Altai, usado no burcanismo no início do século XX. Atualmente é bastante obsoleto, abandonado em favor de sua designação Altaj-èèzi (Tjuhteneva, *Zemlja, Voda ...*, op. cit.).

¹²⁸ Deve-se notar que a etimologia do termo *kaj* também se refere à idéia de “voar para longe, deslizar, ferver” (BASKAKOV & TOŠČAKOVA. *Ojrotsko ...*, op. cit., p. 67).

Essa continuidade também é encontrada no tom reivindicador de outros textos neoburcanistas. Em verdade, textos “inspirados” mostram uma virulência surpreendente contra a atual situação sociopolítica, apresentando Altai como a pátria dos altaianos, que foi arrancada deles e anexada pela Rússia, e que se encontra hoje em dia, por um propósito político, artificialmente mantida em estado de pobreza.

Por conseguinte, mesmo que não estejamos aqui na presença de textos claramente de tonalidade épica, a entidade Khan-Altaj anteriormente cantada pelos bardos burcanistas aparece, todavia, como uma entidade libertadora. Nesse sentido, os textos, colocando-se na continuidade do movimento burcanista tal como esse se apresentava nas origens, mergulham os participantes do ritual em seu contexto de surgimento, ou seja, em um contexto marcado por uma situação de profunda crise de identidade.

3.4 Cantar uma canção “épica”?

Outros textos contemporâneos desenvolvidos por músicos posando como *kajčy* também chamaram nossa atenção. Essas são as canções *Kaj čörčöktiŋ tynyžy* (“A alma das epopeias”), *Altaj kaj* (“A canção de garganta de Altai”) e *Baatyrdyŋ sözi* (“As palavras do cavaleiro”) de Èmil’ Terkišev¹²⁹, e *Sanbaškaj* (“Epopeia estranha”) de Karyš Kergilov¹³⁰. Esses textos, muito curtos, são executados no canto de garganta seguindo a continuidade da tradição de recitação épica, contudo fazem isso trilhando caminhos distintos. Enquanto Terkišev canta as recitações do passado à beira do fogo, narra o aparecimento de cavaleiros em Altai e os perigos que aguardam a geração jovem (esquecimento das tradições, alcoolismo ...), Kergilov se demorará nos excessos do mundo contemporâneo e, forçando a nota, fará de seus anfitriões, mesmo os mais grosseiros, os novos heróis do nosso tempo. Esses músicos, assumindo uma forma estilística e uma maneira de execução da epopeia, a partir de textos significativos, colocam em palavras “*questionnements identitaires, tels que le ressentiment par rapport au passé colonial et le contexte socioéconomique*” (REGNAULT, 2011, p. 109) [questões de identidade, como o ressentimento em relação ao passado colonial e ao contexto socioeconômico]. Eles tornam a música um espaço de crítica social.

Por sua abordagem única do gênero, esses textos, combinados com os apresentados acima, formam um todo, sugerindo uma situação de crise, e cada um oferece, à sua maneira, uma solução política para sair dela, fazendo com que o público tenha que levar em consideração essa diversidade no

¹²⁹ TERKIŠEV, Èmil’. *T’üregimde – Kaj, T’aŋarym – Altaj* [No meu coração – o *kaj*, Mon t’aŋar – l’Altai]. Gorno-Altaiisk: Edição do autor, 2009, p. 12-14, 20 e 72. O *t’aŋar* é um tipo de canto tradicional de Altai.

¹³⁰ KERGILOV, Karyš. *Kuulgazyn èles* [Um momento mágico], Gorno-Altaiisk, Edição do autor, 2007, p. 36-42. Podemos deduzir que, ao brincar com as palavras *sanbaška* “estranho” e *kaj* “canto de garganta”, o autor esteja querendo transmitir a ideia de uma espécie de épico contemporâneo.

momento de apreciar cada texto. Este conjunto não apenas renova a epopeia, senão também constitui sua polifonia.

Conclusão

Como parte de nossa análise, focando a poesia épica altaiana em sua dimensão contemporânea, vimos primeiro como ela era realizada no passado. Essa abordagem nos permitiu determinar que o canto de garganta, no qual a execução é considerada um elemento de alta relevância, bem como o acompanhamento do alaúde *topšuur* eram suas principais características. O modo vocal específico e o instrumento acabaram por ser os fios de nossa análise, que se estenderam ao longo dos séculos XX-XXI. De fato, durante todo esse período (marcado em particular pelo controle do regime soviético sobre as culturas nacionais), a prática da recitação épica passou por muitas transformações: os instrumentos evoluíram, foram inseridos em orquestras nacionais, os bardos se tornaram profissionais e sua música em particular, enquanto se expandia em novos tons, foi gradualmente relegada a um tipo de sobrevivência folclórica. Essas transformações deram origem, do nosso ponto de vista, ao que J. During chamou de “*mouvement de déterritorialisation des motifs régionaux reterritorisés au plan de l’art*”¹³¹ [movimento de desterritorialização de motivos regionais reterritorializados em termos de arte]. Ao mesmo tempo, os textos também foram diluídos para entrar no quadro do pensamento político do regime.

Desde a queda da URSS, as culturas nacionais conheceram uma tremenda abertura para o mundo, e a prática do canto de garganta se globalizou, tornando-se, para muitos povos da região de Altai, um emblema cultural. Desejando saber se essa ênfase no canto foi praticada em detrimento do conteúdo dos textos, examinamos as diferentes condições sob as quais ele foi usado na República de Altai. Observamos então que as epopeias não são mais recitadas, exceto em fragmentos, enquanto o timbre singular de vozes é rasgado, numa dinâmica de patrimonialização¹³², entre características identitárias e argumento turístico. Além disso, a ampliação dos contextos em que o canto de garganta está agora inscrito é caracterizada por um cenário eminentemente político, “bardos” contemporâneos usando essa técnica vocal para manifestar seu posicionamento religioso ou realizar críticas sociais, por meio de textos inspirados no épico, mas repensados. Tudo isso atesta uma “renovação do épico” que, por um lado, atende às expectativas do público a que esses textos se destinam e, por outro lado, abraça em sua dinâmica de difusão as novas mídias e tecnologias de informação e comunicação.

De forma que, sem querer generalizar a epopeia em toda a produção oral contemporânea de Altai, deve-se reconhecer que o gênero inspira essas novas formas, algumas das quais permanecem

¹³¹ DURING, “Globalisations ...”, *op. cit.*, p. 45.

¹³² No sentido de se apropriar de uma prática cultural e reivindicar a herança inerente a essa prática (GAUTHARD “L’Epopée...”, *op. cit.*, p. 173).

altamente rituais. Elas estão ligadas à epopeia por sua técnica de execução, pelos temas heroicos que destacam e, sobretudo, pelas palavras que realçam uma situação de crise. Mesmo que o público local nem sempre fale de “epopeias” para caracterizá-los, a maioria dos textos despertará nele, para citar F. Goyet, “un éblouissement en tant que récit de hauts faits caractérisé par un grandissement et un souffle “épiques”, et [va apparaître] comme une mise en ordre du réel (style formulaire, scènes-type, fin déjà connue)”¹³³ [um deslumbramento semelhante ao que ocorre em um conto de fatos caracterizados por um crescimento e uma respiração “épicas” e [aparecerá] como uma ordenação da realidade (estilo de forma, tipo de cena, final já conhecido)”. É através dessa pluralidade de novas formas, pois, que vemos o “trabalho épico”, “*dynamique qui, dans un certain nombre de grandes épopées, permet de faire émerger la nouveauté politique*”¹³⁴ [dinâmico que, em um certo número de grandes epopeias possibilita que surjam novidades políticas. Além disso, nos perguntamos se a “polifonia” interna do texto épico, definida por F. Goyet como “*capacité du récit à faire coexister des voix contradictoires sans en récuser aucune*”¹³⁵ [capacidade da narrativa de fazer coexistirem vozes contraditórias sem se questionar nenhuma delas], não é finalmente encontrada atualmente “extirpada” na multiplicidade de performances inspiradas no épico.

Com efeito, numa forma épica “dispersa”, esses textos seriam as novas ferramentas intelectuais que propõem as diferentes opções políticas oferecidas a todos para superar a atual crise de identidade em Altai. A “articulação de posições antagônicas, embora todas sustentáveis em uma dada situação histórica”¹³⁶, parece, portanto, estar distribuída entre todas as produções dos cantores contemporâneos de “garganta” de Altai e contribui para o fato de a jovem geração estar interessada em sua rica herança oral. Enquanto os textos longos narrando as extraordinárias aventuras de um herói perdem a aura e tendem a desaparecer no mundo digital, o gênero renasce em textos curtos, porém capazes de desempenhar o papel do épico antigo, fazendo com que o ouvinte vislumbre as diferenças políticas possíveis.

Referências bibliográficas

Archives A. G. Danilin de l’Institut d’ethnographie N. N. Mikluho-Maklaj de l’Académie des Sciences de Russie.

AMSELLE, Jean-Loup. *Branchements. Anthropologie de l’universalité des cultures*. Paris : Flammarion, 2001.

¹³³ PROVINI, Sandra. Resumo da intervenção de Florence Goyet: Penser sans concepts : fonction de l’épopée guerrière [Pensar sem conceitos: a função da epopeia guerreira. In: *Camena*, 4, 2008, online: http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/CR-FGoyet_epopee-guerriere.pdf, acessado em 15/04/2017.

¹³⁴ GOYET, “Do épico...”, *op. cit.*, § 1.

¹³⁵ GOYET, “Do épico...”, *op. cit.*, § 12.

¹³⁶ PROVINI, “Resumo...”, *op. cit.*

AUBERT, Laurent. Comment exposer la musique et que lui faire dire. In : DESROCHES, Monique, PICHETTE, Marie-Hélène, DAUPHINE, Claude, SMITH, Gordon E. (Ed.). **Territoires musicaux mis en scène**, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 13-40.

BASKAKOV, Nikolaj Aleksandrovič & TOSCAKOVA, Taisija Makarovna. **Ojrotsko-russkij slovar'** [Dictionnaire Oïrote-russe], Moscou, OGIZ, Gosudarstvenoe Izdatel'stvo Inostrannyh i Nacional'nyh Slovaroj, [1947] 2005.

BAZIN, Louis. **Les systèmes chronologiques dans le monde turc ancien**. Budapest : Akadémiai Kiadó, Paris, CNRS éditions, 1991.

BUTANAEV, Viktor Jakovlevič. **Tradicionnyj šamanizm Xongoraja** [O xamanismo tradicional de Khongorai]. Abakan: Izd-vo Hakasskogo Gosudartsvennogo Universiteta im NF Katanova, 2006.

BUTANAEV, Viktor Jakovlevič & BUTANAEVA, Irina Isaevna. **Hakasskij istoričeskij fol'klor** [Le folklore historique khakasse]. Abakan, 2001.

CURTET, Johanni. **La transmission du höömij, un art du timbre vocal : ethnomusicologie et histoire du chant diphonique mongol**. Tese de doutorado, sob a supervisão de Alain Desjardes. Rennes: Universidade Rennes 2, 2013.

DANILIN, Andrej Grigor' evič. **Burhanizm, Iz istorii nacional'no-osvoboditelnogo dviženija contra Gornom Altae** [Burcanismo. História de um movimento nacional libertador na Altai montanhosa]. Gorno-Altaisk: Ak Čeček, 1993.

DEMČINOVA, Mira Alčinovna. **Vvedenie, Skazitel' Nikolaj Ulagašev : Altajskie geroičeskie skazanija** [O bardo *Nicolas Ulagašev* : contos heroicos altaianos]. Gorno-Altaisk: Ministerstvo Kul'tury Respubliki Altaj, Gosudarstvennoe naučnoe učreždenie Respubliki Altaj "Naučno-Issledovatel'skij Institut Altaistiki im. S. S. Surazakova", 2011.

DESROCHES, Monique. Musique touristique et patrimoine à la Martinique. In : DESROCHES, Monique, PICHETTE, Marie-Hélène, DAUPHINE, Claude, SMITH, Gordon E. (éd.), **Territoires musicaux mis en scène**. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 61-74.

DUNDES, Alan. The Hero Pattern and the Life of Jesus" [A figura do herói e a vida de Jesus]. In : **Essays in Folkloristics**. Delhi : Folklore Institute, 1978, p. 223-270.

DURING, Jean. Globalisations de l'ère préindustrielle et formatage de l'oreille du monde. L'écoute de l'ethnomusicologue [Globalizações da era pré-industrial e formação do ouvido do mundo. Ouvindo o etnomusicólogo]. In: BOUËT, J. & SALOMOS, M. (Ed.). **Musique et globalisation : Musicologie Ethnomusicologie** [Música e globalização: Musicologia Etnomusicologia]. Paris: L'Harmattan, 2011, p. 39-68.

DYRENKOVA, Nadežda Petrovna. **Šorskij Fol'klor** [Coro folclórico]. Moscou: Léningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1940.

FUNK, Dmitri Anatol'evič. **Miry šamanov i skazitelej. Kompleksnoe issledovanie teleutskih i šorskih materialov** [Os mundos dos xamãs e dos bardos. Estudo complexo de materiais dos teleoutes e dos chors]. Moscou: Nauka, 2005.

GAUTHARD, Nathalie, "L'Épopée tibétaine de Gesar de Gling. Adaptation, patrimonialisation et mondialisation [A epopeia tibetana de Gesar de Gling. Adaptação, patrimonialização e globalização]. In: GOYET, Florence. L'épopée. In: **Vox Poetica**, 2009, online: <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/goyet.html>, acesso em 10/10/2013.

GOYET, Florence. De l'épopée canonique à l'épopée "dispersée" : à partir de l'*Illiade* ou des *Hōgen* et *Heiji monogatari*, quelques pistes de réflexion pour les textes épiques notés. In : **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines 45, Épopée et millénarisme : transformation et innovation**, section 1 : *L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne : <http://emscat.revues.org/2366>

GOYET, Florence e LAMBERT, Jean-Luc. Introduction. In : **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines 45. Épopée et millénarisme : transformation et innovation**, section 1 : *L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, sob a direção de F. Goyet e J. L. Lambert, 2014. Disponível em: <https://emscat.revues.org/2265>), consulta em 30 de setembro de 2016.

GOYET, Florence. L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée. In : **Le Recueil Ouvert**, 2016, en ligne : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projet-epopee//revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice>.

GOYET, Florence. Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière [Pensar sem conceitos: a função da epopeia guerreira]. In: **Cameneae**, 4, 2008, online: http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/CR-FGoyet_epopee-guerriere.pdf, acessado em 15/04/2017.

HAMAYON, Roberte. The Dynamics of the Epic Genre in Buryat Culture – a Grave for Shamanism, a Ground for Messianism. In: JANSEN, Jan & MAIER, Henk M. J. (Ed). **Epic Adventures – Heroic Narrative in the Oral Performance Traditions of Four Continents**. Münster: LIT Verlag, 2004, p. 53-66.

HAMAYON, Roberte. **La chasse à l'âme – Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien** [A Caçada à alma - Esboço de uma teoria de xamanismo siberiano]. Nanterre: Société d'ethnologie, 1990.

HAMAYON, Roberte. La "tradition épique" bouriate change tout en étant facteur de changement. In : **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines 45, Épopée et millénarisme : transformation et innovation**, section 1 : *L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne : <http://emscat.revues.org/2277>.

HARVILAHTI, Lauri. Altai Oral Epic. In: **Oral Tradition**, 15, 2, 2000, p. 215-229.

HARVILAHTI, Lauri. **The Holy Mountain. Studies on Upper Altay Oral Poetry**. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia Academia Scientiarum Fennica, 2003.

HOHOLKOV, Vladimir Fedorovič. **Muzykal'nye instrumenty Gornogo Altaia** [Os instrumentos da música do Altai montanhoso]. Gorno-Altaiisk: autoédition, 2004.

IVANOVNA, Tatiana Grigorievna. La littérature orale narrative et son utilisation dans la période stalinienne. In : **Ethnologie française**, XXVI, 4, 1996, p. 727-737.

JACQUEMOUD, Clément. **Barde et chamane, Étude anthropologique comparative de deux spécialistes rituels en République d'Altai (Sibérie méridionale)** [Bardo e xamã, Estudo antropológico comparativo de dois especialistas em rituais na República de Altai (sul da Sibéria)]. Mémoire de Master II [Tese de mestrado II]. Paris: École Pratique des Hautes Études, 2009.

JACQUEMOUD, Clément. Altaj-Buučaj, herói épico entre os dois séculos. In : **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines** 45, Épopée et millénarisme : transformation et innovation, section 1 : L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne : <http://emscat.revues.org/2292>.

JACQUEMOUD, Clément. **Les Altaïens, peuple turc des montagnes de Sibérie** [Os altaianos, povo turco das montanhas da Sibéria]. Genebra-Paris: Fundação Cultural - Museu Barbier-Mueller, Somogy, 2015.

JACQUESSON, Svetlana. Les bardes kirghiz : initiations, apprentissages, pratiques [Bardos quirguizes: iniciações, aprendizagens, práticas]. Comunicação durante o seminário de Revel, Nicole e Servan-Schreiber, Catherine. **Les épopées : littératures de la voix. Apprentissages et fonctions** [As epopeias: literaturas da voz. Aprendizagens e funções]. Paris: Centro de Pesquisa em Oralidade, 1999.

KALAČEV, A. Neskol'ko slov o poèzii telengitov [Algumas palavras sobre a poesia dos Télenguites]. In: **Živaja Starina**, 3-4, 1896, p. 489-500.

KERGILOV, Karyš. **Kuulgazyn èles** [Um momento mágico], Gorno-Altaïsk, Edição do autor, 2007.

KONUNOV, Arkadij. **Altajdyn Kajčylary - Kajčy Altaja** [Os kajčy de Altai]. Gorno-Altaïsk: Ministerstvo Kul'tury Respubliki Altaj, Respublikanskij Centr Narodnogo Tvorčestva, Nauatno-Issued Altaistiki im SS Surazakova, 2010.

KOPTELOV, Afanasij Lazarevič. Kajčy N. U. Ulagašev. [O kajčy N. U. Ulagašev]. In: **Sibirskie ogni**, 1, 1941.

KOS'MIN, Vitalij Konstantinnovič. Mongolian Buddhism's Influence on the Formation and Development of Burkhanism in Altai. In: **Anthropology & Archeology of Eurasia**, 45(3), 2006-7, p. 43-72.

LEBENDINKSIJ, Lev Nikolaevič. Isskustvo uzljau u baškir [A arte dos *uzlau* chez les Bachkires]. In: **Sovetskaja Muzyka**, 4, 1948.

MAJNOGAŠEVA, Valentina Evgen'evna. Hakasskij geroičeskij èpos "Altyn-Aryg"[L'épopée héroïque khakasse "Altyn-Aryg"]. In: **Altyn-Aryg, Hakasskij geroičeskij èpos**. Moscou: Nauka, 1988, p. 490-534.

MARSH, Peter K. **The Horse-head Fiddle and the Cosmopolitan Reimagination of Tradition in Mongolia**. Nova York, Londres: Routledge, 2009.

MAUSS, Marcel. Essai sur le don. Formes et raisons de l'échange dans les sociétés primitives [Ensaio sobre o presente. Formas e razões para o intercâmbio nas sociedades primitivas]. In : **L'Année Sociologique**, 1923-1924, p. 30-186 [également : édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, en ligne : <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>].

MIFUNE, Marie-France. Rite et performance dans le culte du bwiti chez les Fang du Gabon [Rito e performance no culto do bwiti entre os Presas do Gabão]. In : DESROCHES, Monique, PICHETTE, Marie-Hélène, DAUPHINE, Claude, SMITH, Gordon E. (Ed.). **Territoires musicaux mis en scène**. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 295-310.

PEGG, Carole. Ritual, Religion and Magic in West Mongolian (Oirad) Heroic Epic Performance. In: **British Journal of Ethnomusicology**, Vol. 4, 1995, p. 77-90.

PEGG, Carole. Mongolian Conceptualisations of Overtone Singing (xoomii). In: **British Journal of Ethnomusicology**, Vol. 1, 1992, p. 31-54.

PROVINI, Sandra. Résumé de l'intervention de Florence Goyet : Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. In : **Camenae**, 4, 2008, en ligne : http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/CR-FGoyet_epopee-guerriere.pdf.

PUHOV, Innokentij Vassil'evič, "Altajskij narodnyj geroičeskij èpos" [O épico popular heroico altaiano]. In: **Maadaj-Kara, Altajskij geroičeskij èpos**. Moscou: Nauka, 1973.

RADLOFF, Friedrich Wilhelm. **Proben der Volksliteratur Dernördlichen Stämme: Theil V** [Amstras de literatura popular das tribos do norte]. São Petersburgo, 1885.

REGNAULT, Madina. Mise en scène des patrimoines musicaux à La Réunion et à Mayotte. In: DESROCHES, Monique. Musique touristique et patrimoine à la Martinique. In : DESROCHES, Monique, PICHETTE, Marie-Hélène, DAUPHINE, Claude, SMITH, Gordon E. (éd.), **Territoires musicaux mis en scène**. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 93-112.

REICHL, Karl. O épico oral turco da Ásia Central. In: **Études mongoles et sibériennes**, 32, 2001, p. 7-162.

REYNOLDS, Dwight F. **Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition**. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

SCHUERKENS, Ulrike. The Sociological and Anthropological Study of Globalization and Localization. In: **Current Sociology**, Vol. 51, n° 3-4, 2003, p. 209-222.

STOJANOV, Anatolij Konstantinovič. Isskustvo hakasskih hajdži [A arte dos *hajdži* khakasses]. In: **Altyn-Aryg, Hakasskij geroičeskij čpos**. Moscou: Nauka, 1988, p. 577-590.

SURAZAKOV, Sazon Sajmonovič. Biografija skazitelja A.G. Kalkina [Biografia do bardo A. G. Kalkin]. In: **Maadaj-Kara, Altajskij geroičeskij èpos**. Moscou: Nauka, 1973, p. 439-442.

EJGIN, Jurij Il'ič e NIKIFOROVA, Vera Semenovna. Altajskoe èpičeskoe intonirovanie" [A entonação épica altaiana]. In: **Altajskie geroičeskie skazanija**. Novosibirsk: Nauka, 1997, p. 47-70.

ŠERSTOVA, Ljudmila Ivanovna, **Burhanizm: istoki ètnosa i religii** [Burcanismo: as fontes étnicas e religiosas]. Tomsk: Tomskij gosudarstvennyj universitet, 2010.

ŠINŽIN, Ivan (Tanispaj) Boksurovič. **Skazitel' A. G. Kalkin** [O bardo A. G. Kalkin]. Gorno-Altajsk: Gorno-Altajskij Naučno-Issledovatel'skij Institut Istorii, Jazyka i Literatury, 1987.

ŠUL'GIN, Boris Mihajlovič. Ob altajskom kae [Sobre o *kaj* altaiano]. In: **Maadaj-Kara, Altajskij geroičeskij èpos**. Moscou: Nauka, 1973, p. 454-459.

TERKIŠEV, Èmil'. **T'üregimde – Kaj, T'anarym – Altaj** [No meu coração – o *kaj*, *Mon t'anar – l'Altai*]. Gorno-Altajsk: Edição do autor, 2009.

TJUHTENEVA, Svetlana Petrovna. **Zemlja, Voda, Han-Altaj : Ètničeskaja kul'tura Altajcev v XX veke** [Terra, água, Han-Altai: a cultura étnica dos altaianos no século 20]. Elista: Izdatel'stvo Kalmyckogo Universiteta, 2009.

ZNAMENSKI, Andrei. Power of Myth: Popular Ethnonationalism and Nationality Building in Mountain Altai. 1904-1922. In: **Acta Slavica Iaponica**, 22, 2005, p. 25-52.

Referências on-line

<http://www.gorno-altaisk.info>

<http://www.vesti.ru/doc.html?id=18429>

Video da canção “Kajčylar” [Le dialogue des bardes] de l’ensemble AltajKAJ, extraída do álbum **XXI century** (2006) : <https://www.youtube.com/watch?v=s1FVD0fGNBA>

Video **Altaj – Put’ v Šambalu** [Altaï, le chemin pour le Shambhala],

on-line: https://www.youtube.com/watch?v=CjPe5t7PB_U.



GARNCARZYK, Dimitri. “A maior obra de que a natureza humana é capaz”. O que é uma epopeia no século XVIII? Trad. Christina Ramalho, Margarida Maria Araujo Bispo e Marie Madeleine Dupon. In: *Revista Épicas*. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 122-148. ISSN 2527-080-X.

**“A MAIOR OBRA DE QUE A NATUREZA HUMANA É CAPAZ”¹³⁷.
O QUE É UMA EPOPEIA NO SÉCULO XVIII?**

**“LE PLUS GRAND OUVRAGE DONT LA NATURE HUMAINE SOIT CAPABLE”.
QU’EST-CE QU’UNE ÉPOPÉE AU 18^e SIÈCLE?”¹³⁸**

Dimitri Garncarzyk¹³⁹
CERC, Sorbonne Nouvelle

RESUMO: O status da epopeia produzida no século XVIII em muitos países europeus (principalmente na França, Inglaterra ou Polónia) foi amplamente determinada por uma relação com os textos abrangidos pela poética clássica, que por sua vez pode ser definida como a combinação de uma perspectiva prospectiva da literatura (isto é, o

¹³⁷ Artigo publicado na *Le Recueil Ouvert*, com título original: “Le plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable”. Qu’est-ce qu’une épopée au 18^e siècle ?”. Referência original completa: GARNCARZYK, Dimitri, «“Le plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable”. Qu’est-ce qu’une épopée au 18^e siècle ?», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 11/10/2017, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/277--le-plus-grand-ouvrage-dont-la-nature-humaine-soit-capable-qu-est-ce-qu-une-epopee-au-18e-siecle>.

¹³⁸ Margarida Maria Araújo é professora de Língua Portuguesa, Redação e Literatura nas redes: Estadual de Sergipe e Municipal de Tobias Barreto, Sergipe. Mestra em Literatura e Recepção pela Universidade Federal de Sergipe/UFS, Graduada em Letras/Português pela UFS e pós-graduada em Planejamento Educacional pela Universidade Salgado de Oliveira. Irmã Marie Madeleine Dupon é enfermeira graduada pelo “Institut de Nursing Sainte Elisabeth”, Namur, Bélgica.

¹³⁹ Dados informados na versão original em francês (2017): Dimitri Garncarzyk é professor associado de literatura moderna, formado em inglês e mestre em pesquisa em Literatura Comparada. Vencedor do prêmio do século XVIII pelo SFEDS (2013) e uma bolsa Thiers (2017-2018), atualmente está concluindo a redação de uma tese de doutorado em Literatura Geral e Comparada (CERC, Sorbonne Nouvelle) sobre o gênero épico na Europa do Iluminismo, da Inglaterra à Polónia e Sérvia. Seu trabalho se concentra principalmente na produção e teoria da epopeia na Europa moderna, especialmente na Europa Central (“Est-il “si aisé” d’améliorer la *Henriade* ? Petit traité de “misologie””, atelier de théorie littéraire du site Fabula : <http://www.fabula.org/atelier.php?Misologie>, 2010 ; “Ce feu brûlant de la poésie que le génie seul peut allumer” : sur une traduction de la *Myséide* aujourd’hui perdue, et une autre par le poète lui-même, mais inachevée. In : Yen-Mai Tran-Gervat (Dir.). *Traduire en français à l’âge classique*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 195-210).

planejamento de epopeias ainda a serem escritas) associada a uma interiorização dos textos do passado (a crítica das epopeias antigas e modernas). O presente estudo discute as diferenças metodológicas existentes entre as poéticas do século XVIII que operam nesse enquadramento teórico: se todos concordam que sua função é articular a recepção do patrimônio e da criação contemporânea, eles fazem isso de diferentes maneiras para definir a epopeia que permanece como “a maior obra de que a natureza humana é capaz”.

Palavras-chave: Teoria épica; Século XVIII; Epopeias antigas; Epopeias modernas.

RESUME : Le statut de l'épopée dans une partie de l'Europe du 18^e siècle (en France, en Angleterre, en Pologne) est largement déterminé par un rapport aux textes qui relève de la poétique classique, laquelle peut être définie comme une prospection des possibles de l'écriture (la planification d'épopées à venir) associée à une intériorisation des textes du pass (la critique des épopées antiques et modernes). Cette étude s'intéresse aux différences méthodologiques qui existent entre différents poéticiens du 18^e siècle qui opèrent dans ce cadre théorique : si tous s'accordent à considérer que leur fonction est d'articuler la réception du patrimoine et la création contemporaine, ils s'y prennent de différentes manières pour définir l'épopée qui reste alors “le plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable”.

Mots-clés : Théorie épique; XVIII siècle; Épopées anciennes; Épopées modernes.

Introdução. Em que se fala de uma tese em andamento sobre a epopeia, o classicismo na Europa e H. R. Jauss

Uma tese: Teorias e práticas da epopeia de Boileau a Ignacy Krasicki

Na origem da tese que estamos prestes a concluir, intitulada *Théories et pratiques de l'épopée de Boileau à Ignacy Krasicki* [Teorias e práticas da epopeia de Boileau a Ignacy Krasicki] (registrada desde 2012¹⁴⁰), encontramos uma teoria e um evento.

A teoria é a de textos possíveis. Iniciada por Michel Charles em *L'Arbre et la source*¹⁴¹ [A Árvore e a fonte] e *Introduction à l'étude des textes* [Introdução ao estudo de textos], teve continuidade em particular sob o impulso de Marc Escola e Sophie Rabau¹⁴², e consiste em considerar a teoria literária como a invenção das práticas de escrita: uma perspectiva que visa esboçar possibilidades futuras de escrita¹⁴³. Na obra de Michel Charles, essa atitude não é não apenas teórica, mas se incorpora na história, sendo, segundo esse crítico, característica do “sistema clássico” (mais ou menos o do mundo literário francês do século XVII) constituído na “cultura retórica”, ou seja, “une culture où la lecture est tournée vers une écriture” [uma cultura na qual a leitura é voltada para a escrita]¹⁴⁴.

O evento é a querela de Homero que opôs, na ocasião da publicação de sua tradução da *Ilíada* de Homero, na década de 1710, a erudita Anne Dacier e o acadêmico Antoine Houdar de La Motte. O

¹⁴⁰ Em: <http://www.theses.fr/s79646>.

¹⁴¹ CHARLES, Michel. *L'Arbre et la Source*. Paris : Seuil, “Poétique”, 1985 ; *Introduction à l'étude des textes*, Paris : Seuil, “Poétique. ”, 1995

¹⁴² Notadamente em ESCOLA, Marc; RABAU, Sophie (Dir.). *Théorie littéraire et textes possibles. La Lecture littéraire*. Paris : Klincksieck, 2005, e ESCOLA, Marc (Dir.). *Théorie des textes possibles*. Amsterdam: Rodopi, 2012.

¹⁴³ Ver a introdução de ESCOLA, Marc; RABAU, Sophie (Dir.). *Théorie littéraire et textes possibles*, *op. cit.*, p. 9 sqq. : “Inventer la pratique”.

¹⁴⁴ CHARLES, Michel, *L'Arbre et la Source*, *op. cit.*, p. 185. N.T. Procuramos manter as citações do autor em sua forma original.

acadêmico “retraduziu” a *Ilíada*, não do grego (que ele prontamente admitiu ignorar¹⁴⁵), mas do texto francês de Anne Dacier. Enquanto a erudita traduziu a prosa para seguir melhor o estilo de Homero, La Motte restabeleceu o alexandrino, sem o qual não se podia falar de um *poema* épico; enquanto Anne Dacier fez um trabalho volumoso contendo os vinte e quatro cantos da *Ilíada* acompanhados de “Notas” filológicas, a versão de La Motte, desprovida de paratexto, reduziu o poema para doze cantos. Em suma, enquanto Anne Dacier traduziu a *Ilíada* de Homero, com comentários, La Motte compôs *L’Iliade, poème français*¹⁴⁶.

Em torno da herança homérica, assim, confrontados, no início do segundo dos “séculos clássicos”, dois textos *possíveis*¹⁴⁷, cada um propondo uma definição singular da relação entre a antiga herança literária e a criação literária moderna. O episódio da querela de Homero mostra claramente a que ponto a *prospectiva* que constitui a reflexão poética da “era retórica” está ligada a uma retrospectiva histórica e cultural: explorar a possibilidade da escritura é avaliar o valor de uma herança. As paixões envolvidas na querela são proporcionais à importância do gênero, porque a epopeia é o gênero supremo (da poesia narrativa em Aristóteles e, depois das poéticas do Renascimento, a poesia apenas¹⁴⁸).

O evento da querela de Homero, portanto, constitui uma crise na teoria dos textos possíveis – que coincide com o que Paul Hazard chamou de “la crise de la conscience européenne” [a crise da consciência europeia]¹⁴⁹. Daí duas perguntas às quais nossa tese pretende responder: por um lado, esse tipo de debate excede as fronteiras da França e, por outro lado, quais valores (literários, e mais amplamente intelectuais e sociais) o debate sobre o gênero épico colocou em cena no século XVIII?

A resposta (afirmativa) à primeira questão é bastante fácil e marca o ponto de partida para a constituição de um corpus europeu de textos teóricos (de poética) sobre o gênero épico, mas também, já que a poética é tão prospectiva de textos que virão como apropriação de textos do passado, de poemas épicos do século XVIII. Deixaremos a segunda em suspenso no momento, mas delinearemos, na conclusão deste estudo, uma resposta inicial.

1.1 Um corpus: poetas e poéticas clássicas

A ideia, apresentada como “clássica” por Michel Charles, de uma poética prospectiva fundada na retomada da herança antiga, ainda é amplamente difundida na Europa do século XVIII – na França,

¹⁴⁵ Ver o capítulo consagrado a sua incompetência linguística no pedido de desculpas de sua abordagem: HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine. *Réflexions sur la critique*. Paris : Du Puis, 1715, [1^{ère} partie], “De l’ignorance du grec”, p. 56 sqq.

¹⁴⁶ Estes são os títulos das primeiras edições: *L’Iliade d’Homère, traduite en françois, avec des remarques, par Madame Dacier*. Paris : Rigaud, 1711, 3 vol. ; *L’Iliade. Poème. Avec un discours sur Homère. Par Monsieur de la Motte, de l’Académie Française*. Paris: Grégoire Dupuis, 1714, 1 vol.

¹⁴⁷ Mantivemos os registros em itálico presentes no texto original.

¹⁴⁸ La Renaissance a, de fait, retiré à la tragédie la prééminence que lui conférait Aristote pour mettre l’épopée à sa place. Ver, por exemplo, SCALIGER, Julius Cæsar. *Poetices libri VII*, [Genève], apud Petrum Santandreamum, 1594, p. 14 : “*Epicum, quod idcirco omnium est princeps, quia continet materias universas*”.

¹⁴⁹ HAZARD, Paul. *La Crise de la conscience européenne* [1935]. Paris: Le livre de Poche, 1994.

evidentemente, mas também na Inglaterra por Pope, Addison e Johnson, ou na Polônia, na segunda metade do século, onde o classicismo stanislaviano (*Klasycyzm Stanisławowski*) se desenvolveu a partir da leitura de críticos franceses e ingleses.

De fato épico, o texto fundador é sem dúvida o *Traité du poème épique* [Tratado do poema épico] (1675) do padre René Le Bossu. A influência desse texto ainda era perceptível em 1728, quando um tratado poético intitulado *Peri Bathous* apareceu na Inglaterra, devido a um certo Martin Scriblerus. O capítulo 15 deste tratado é intitulado “*A Receipt to make an Epic Poem*” [Receita para compor um poema épico] e começa da seguinte forma:

*An epic poem, the critics agree, is the greatest work human nature is capable of. They have already laid down many mechanical rules for compositions of this sort, but at the same time they cut almost off almost all undertakers from the possibility of ever performing them ; for the first qualification they unanimously require in a poet, is a genius. I shall here endeavour (for the benefit of my countrymen) to make it manifest, that epic poems may be made without a genius, nay without learning or much reading. This must necessarily be of great use to all those who confess they never read, and of whom the world is convinced they never learn*¹⁵⁰.

[Um poema épico, concordam os críticos, é a maior obra de que a natureza humana é capaz. Eles já estabeleceram muitas regras mecânicas para composições desse tipo, mas, ao mesmo tempo, eliminam quase todos os empreendedores da possibilidade de executá-las; pois a primeira qualificação exigida por unanimidade em um poeta é ser um gênio. Eu me comprometeri aqui (em benefício de meus compatriotas) a tornar claro que é possível fazer um poema épico sem ser um gênio, e mesmo sem ter aprendido ou muita leitura. Isso deve necessariamente ser de grande utilidade para todos aqueles que confessam que nunca leram e sobre quem o mundo está convencido de que nunca aprendem.]

O capítulo se propõe a examinar as diferentes *partes* do poema épico: a fábula, os episódios, a moral alegórica, os costumes, as máquinas e as descrições.

Tal como está, esse capítulo contém uma dupla definição de epopeia. É antes de tudo um gênero literário, identificável por uma série de características formais e temáticas que são específicas a ele: vamos chamá-la de uma definição genérica de epopeia, detalhada como uma “receita”. Mas, como enfatiza a exórdia do capítulo, esse gênero em particular ocupa um lugar eminente na ordem da criação literária e, geralmente, entre os empreendimentos humanos: o consenso crítico faz com que seja “a maior obra de que a natureza humana é capaz”.

Martin Scriblerus é o duplo satírico do poeta e poeticista Alexander Pope, autor em 1711 do muito sério *Essay on Criticism* [Ensaio sobre Crítica], no qual poderíamos ler: “*Some [critics] dryly plain, without Invention’s aid,/ Write dull receipts how poems may be made*” [Alguns (críticos) secamente simples, sem a ajuda da Invenção, /Escrevem receitas tediosas sobre como poemas podem ser feitos]¹⁵¹.

¹⁵⁰ POPE, Alexander. *Peri Bathous* [1728]. In: **The Major Works**. Pat Rogers (Ed.). Oxford: OUP, “Oxford World’s Classics”, 2008, p. 233-234. N. T. O autor do artigo, Dimitri Garncarzyk, apresenta uma versão em francês da citação.

O *Peri Bathous* (cujo título da paródia é o sublime tratado de Longino, *Περὶ ὕψους*, popularizado pela tradução de Boileau no final do século XVII) exemplifica o trabalho dos maus críticos denunciados na poética séria: é uma pseudopoética sem invenção, assim como Scriblerus sugere escrever *sem gênio*.

Essa passagem de *Peri Bathous* destaca uma das principais dificuldades da poética na era clássica. Por um lado, como Michel Charles explica,

[...] *l'âge rhétorique est par excellence l'âge de l'invention, de la production, dans la mesure où il déculpabilise autant qu'il est possible l'auteur et dédramatise l'écriture, dans la mesure où il va aussi loin qu'il est possible dans l'idée que tout le monde peut pratiquer la littérature.*¹⁵²

[...] a era retórica é por excelência a era da invenção, da produção, na medida em que exonera tanto quanto possível o autor e dramatiza a escrita, na medida em que vai o mais longe possível na ideia de que todos possam praticar literatura.]

Se, de fato, se pode incluir a leitura dos modelos nas receitas, qualquer um pode compor poemas épicos; mas o risco é obviamente distorcer a epopeia na operação. Por outro lado, os poetas clássicos, conscientes desse perigo, exigem do aspirante a poeta uma qualidade individual impensada: o gênio. Essa dupla exigência leva ao paradoxo satirizado por Pope, que, como tradutor de Homero, o poeta heroico, muito provavelmente pensa *sinceramente* que a epopeia é uma obra poética de grande valor.

A epopeia, no início do século XVIII, é, portanto, objeto de admiração (consenso crítico), do qual surge um desejo (que a poética, ou receita, permitiria satisfazer); mas o entusiasmo deste relato prático (no sentido de que, sem estar satisfeito com a leitura, ele imagina a composição) é temperado por uma intuição: a poética pode produzir epopeias, ou algo mais é necessário? Se, em suma, a receita de Scriblerus *não é suficiente* para explicar o que é uma epopeia, como fazê-la?

Será, portanto, uma questão de percorrer um corpus europeu de discursos sobre a epopeia, que, com exceção da do padre Batteux, será obra de poetas épicos como Voltaire, Pope, Danois Ludvig Holberg e o polonês Ignacy Krasicki. Não nos voltaremos à escolha desses autores e sua incorporação a um classicismo internacional, desenvolvido em toda a Europa a partir da recepção do “momento clássico” (Alain Génétiot) do final do século XVII francês, de que já tratamos em outro momento¹⁵³.

Distinguiremos, em um ponto importante, nossa abordagem da de Michel Charles. Lá onde ele fala de “sistema” clássico, nós preferiremos aqui falar de *tecnologia* clássica. A palavra, emprestada do historiador do romance Nicholas D. Paige¹⁵⁴, não implica sobredeterminações antropológicas ou sociais, nem a ideia de coerência interna que conota o *sistema* de palavras; ele enfatiza a dimensão prática e funcional da abordagem clássica. Pope é um bom exemplo: enfatizar os paradoxos teóricos da poética

¹⁵² CHARLES, Michel. *L'Arbre et la source*, op. cit., p. 186.

¹⁵³ Nós nos permitiremos fazer referência a esse assunto em nosso artigo “Comment peut-on être classique? Les classicismes français et stanislavien entre histoire littéraire et poétique”. In: **Annales de l'Académie polonaise de sciences – Centre scientifique à Paris**, n°18, Paris: Académie polonaise des sciences, décembre 2016. Disponível em:

http://paris.pan.pl/fr/images/stories/pliki/PDF/Roczniki/R18/Annales%2018%20cz-2_105-116.pdf.

¹⁵⁴ Ele propõe isso na introdução de seu livro **Before Fiction. The Ancient Regime of the Novel**. Pittsburgh: UPP, 2011.

em *Peri Bathous* não o impede de trabalhar com as ferramentas intelectuais que ele fornece em *Essay on criticism* ou de compor *The Rape of the Lock*. Lá onde a ideia de sistema define adeptos e oponentes, a de tecnologia propõe um retrato do poeta ou do crítico em engenharia: a prática da poesia é uma bricolagem entre a herança cultural antiga, a ambição teórica e os desejos contemporâneos. Esses diferentes fatores se combinam, em função das personalidades e dos contextos, para produzir discursos diferentes, sobre quais parece possível propor uma tipologia.

1.2 Uma ferramenta: Hans Robert Jauss e a tipologia de metodologias genéricas

Aqui tentaremos responder a uma pergunta aparentemente simples: como definimos, no século XVIII, a epopeia? Como acabamos de salientar, no entanto, a amplitude do cronotopo em consideração (a Europa do século XVIII) proíbe qualquer definição *excessivamente* unificadora. Se os autores do corpus que montamos compartilham seu uso da tecnologia clássica (que, por outro lado, é rapidamente rejeitada pelos alemães, o que justifica sua ausência em nosso estudo), suas abordagens diferem significativamente. Aqui gostaríamos de dar conta da plasticidade da concepção clássica da poesia épica.

Dividiremos, para isso, as definições do poema épico de nossos autores em três categorias, pelas quais somos gratos a Hans Robert Jauss. Em um artigo intitulado “*Littérature médiévale et théorie des genres*” [Literatura medieval e teoria dos gêneros]¹⁵⁵ (que, ao menos, investe tanto na teoria quanto na literatura medieval), esse crítico sugere, sem se aprofundar nela, uma tipologia das maneiras de definir gêneros literários. Essas definições podem ser feitas “de um ponto de vista normativo (*ante rem*)”, “classificador (*post rem*)” ou “histórico (*in re*), ou seja, “*dans une continuité, où tout ce qui est antérieur s’élargit et se complète par ce qui suit*” [em uma continuidade, na qual tudo isso anterior alarga e é completado pelo que se segue]¹⁵⁶.

O último tipo de definição ganha o apoio de Jauss; ela consiste em não conceder aos gêneros “*aucun autre caractère de généralité que celui qui apparaît dans leur manifestation historique*” [qualquer outro caráter de generalidade além daquele que aparece em sua manifestação histórica]¹⁵⁷, ou seja, ao considerar apenas dados empíricos (textos *existentes*), enquanto os organiza como uma rede intertextual, permite-se que se evite “*l’esthétisme de la critique immanente*” [o estetismo da crítica imanente]¹⁵⁸, ou seja, definições com conceitos fechados, encerrados no círculo hermenêutico de uma abordagem puramente monográfica. Ela consiste em considerar como constitutivo do gênero não apenas os pontos comuns, mas também as variações existentes entre as obras que o definem; gênero, em outras palavras, é considerado aqui como uma noção relevante, mas plástica.

¹⁵⁵ JAUSS, Hans Robert. *Littérature médiévale et théorie des genres*. Trad. Éliane Kaufholz. In : Gérard Genette et Tzvetan Todorov (Ed.). *Théorie des genres*. Paris: Éditions du Seuil, “Points essais”, 1996, p. 37-71.

¹⁵⁶ Op. cit., p. 43.

¹⁵⁷ Op. cit. p. 42.

¹⁵⁸ Op. cit. p. 40

Jauss não detalha precisamente as implicações dos outros dois tipos de definições. Parece-lhe claro que as definições *ante rem* cobrem, *grosso modo*, a abordagem clássica das categorias genéricas, caracterizada por sua confiança na “*universalité normative du canon des genres*” [universalidade normativa do cânone dos gêneros]¹⁵⁹. Consideraremos aqui que uma definição *ante rem* é baseada em uma série de critérios (de ordem estilística, temática, quantitativa etc.) *a priori* o que a obra deve satisfazer, no todo ou em grande parte, para justificar seu pertencimento genérico. Essa abordagem parece ser caracterizada por uma forma de *realismo* genérico (as categorias genéricas existiriam em si mesmas e independentemente de seu conteúdo); mas isso não fornece nenhuma resposta sobre os meios disponíveis para a crítica identificarem esses critérios.

Quanto à definição *post rem*, ela parece mais vaga do que as duas anteriores. Toda operação crítica não acontece após o fato e todo trabalho sobre os gêneros não é, por definição, classificação? Faz-se necessário provavelmente compreender aqui que os critérios de classificação não preexistem à obra classificada (*ante rem*), e tampouco são extraídos dela pela análise monográfica e serial do trabalho (*in re*): a definição *post rem* limita-se ao *registro* de uma etiqueta genérica proposta pela recepção da obra. Tal definição é construída pela recepção, sem que haja a ambição de orientá-la e, em suma, constitui uma solução teoricamente falível da abordagem genérica: ela pode ser levada a acolher obras díspares em suas categorias, sem procurar, em particular, refinar a classificação ou alterar os critérios.

A tipologia de Jauss é, certamente, de interesse essencialmente heurístico, e não é certo que os críticos que leremos pratiquem esse ou aquele tipo de definição exatamente no sentido em que Jauss a teria entendido. Ela é, no entanto, particularmente produtiva e fornecerá uma visão geral dos movimentos de crítica épica no século XVIII.

***Ante rem*: o que a epopeia deve ser**

No século XVIII, apesar do espírito de reforma que parece largamente dominá-lo, permanece na verdade uma reflexão poética amplamente *clássica* – o que implica que, de fato, nos gêneros literários, ele não partiu nem tão francamente nem tão massivamente quanto pode-se pensar nas definições *ante rem*. A maneira de praticar essas definições não é necessariamente a mesma que a de Le Bossu ou a de Boileau; mais uma vez, não se trata de assinar um sistema, mas de operar dentro da mesma *tecnologia*, em que as definições normativas fazem parte das ferramentas padrão. A seu modo, essas definições constituem poderosos instrumentos intelectuais; elas permitem, por exemplo, delinear em poucas palavras o perfil de uma literatura desconhecida, como o padre Pons fez em relação à poesia indiana:

¹⁵⁹ Ibid.

*À l'égard de la grande poésie, ou des poèmes de différentes espèces, la nature étant la même partout, les règles sont aussi à peu près les mêmes. L'unité d'action est moins observée dans leurs Pouzânam et autres poèmes, qu'elle ne l'est en particulier dans Homère et Virgile. J'ai pourtant vu quelques poèmes, et entre autres le d'Harmapouranam, où l'on garde plus scrupuleusement l'unité d'action.*¹⁶⁰

[Em relação à grande poesia, ou poemas de espécies diferentes, a natureza sendo a mesma em todos os lugares, as regras também são aproximadamente as mesmas. A unidade de ação é menos observada em seus *Pouzânam* e outros poemas, do que em Homero e Virgílio. No entanto, tenho visto alguns poemas, e outros, de *Harmapouranam*, nos quais se mantém escrupulosamente a unidade da ação.]

Para o comparatista de hoje, a aplicação do critério neo-aristotélico de unidade de ação à poesia indiana pode parecer incongruente; mas para o curioso leitor do século XVIII, este parágrafo fornece informações preciosas: uma categorização genérica ("grande poesia", portanto mais ou menos épica), um critério ("unidade de ação"), uma referência canônica ("Homero e Virgílio"). A comparação é justificada por uma fundação nessa espécie de regras (com algumas variações: "aproximadamente a mesma") que, se hoje soam como etnocêntricas, garantiram no século XVIII a igual dignidade crítica de literatura recém-descoberta.

Examinaremos aqui dois discursos constitutivos da abordagem *ante rem*, datados do século XVIII: Alexander Pope, que, em *Essay on criticism*, descreve a manifestação na história das regras fundadas na natureza; e Charles Batteux, tradutor de Aristóteles, que propõe uma breve epistemologia da obra do crítico.

2.1 Pope: a fábula do jovem Virgílio

Em *Essay on criticism* de 1711, Pope justifica, de maneira séria e particularmente abstrata, o tipo de poética normativa da qual o *Peri Bathous* é a sátira, na forma do que pode ser chamado de fábula do jovem Virgílio¹⁶¹. Como o título do poema indica, o objetivo não é fornecer as regras da arte, mas as do discurso sobre a arte, e não devemos esperar uma definição muito precisa do que épico é *concretamente*; a obra, no entanto, deixa muito claro o que uma epopeia *deve ser*.

*When first young Maro in his boundless mind
A work t' outlast immortal Rome designed,
Perhaps he seemed above the critic's law,
And but from Nature's fountains scorned to draw :
But when t' examine every part he came,
Nature and Homer were, he found, the same :
Convinced, amazed, he checks the bold design,*

¹⁶⁰ Lettre du père Pons, missionnaire de la Compagnie de Jésus, au p. Du Halde de la même Compagnie. À Careical, sur la côte de Tanjaour, aux Indes orientales, ce 23 novembre 1740. In : **Lettres édifiantes et curieuses, écrites des Missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus**. Paris: p. G. Le Mercier, t. XXVI, 1743, p. 227-228.

¹⁶¹ A ideia de se ler essa passagem como "Pope's fable of a young Virgil" é proposta em : NISBET, Hugh B. ; RAWSON, Claude (Ed.). **The Cambridge History of Literary Criticism**, t. IV, "Editors' preface", p. xvi.

*And rules as strict his laboured work confine,
As if the Stagyrite o'erlooked each line
Learn hence for ancient rules a just esteem;
To copy Nature is to copy them.*¹⁶²

[Quando o jovem Virgílio em sua ilimitada mente
concebeu uma obra que sobreviveria à Roma imortal,
Talvez ele parecesse estar acima da lei dos críticos,
E tirar apenas da natureza suas fontes:
Mas quando ele examinou cada parte,
Natureza e Homero eram, ele descobriu, o mesmo:
Convencido, encantado, ele tempera sua audácia,
e faz seu trabalho entrar em regras tão estritas
como se o Estagirita tivesse relido todos os versos.
Aprenda, portanto, a apreciar com justiça as regras antigas;
Copiar a natureza é copiá-las.]

Os vs. 130 a 138 contêm o conto (narração da carreira de Virgílio); os vs. 139-140 a lição (no imperativo), que convida os poetas à imitação dos antigos, sendo estes últimos exemplos da prática poética contemporânea (“*hence*”), porque agiam de acordo com a natureza; a repetição de “*copy*” sublinha essa transitividade. A ideia é clássica, típica do Partido dos Anciãos, e mostra pouca originalidade.

A contribuição de Pope está mais na história. As duas primeiras linhas enfatizam a grandeza de Virgílio, enquanto enfatizam que ainda está por vir: Virgílio ainda é jovem e, portanto, ainda não alcançou a previsão oximorônica (sobrevivendo à Cidade imortal). Essa glória futura se deve à liberdade infinita (“*boundless*”) de Virgílio, que o livraria das regras pelas quais o crítico (“*the critic*”), caráter abstrato (por enquanto), é o depositário? A natureza está sempre disponível: portanto, não há necessidade de se preocupar com a mediação do metadiscurso. Esse design arrojado é moderado apenas pela *lecture* [leitura] de Homero; leitura analítica, em que o poeta latino divide o poema em partes (“*every part*”). A leitura de Homero tem um duplo efeito sobre ele. O maravilhamento (“*amazed*”) é o efeito normal da epopeia (porque “*l’épopée fait naître l’admiration*”¹⁶³ [a epopeia gera admiração]); aqui a convicção (“*convinced*”) a precede: a emoção é antes de tudo intelectual (e o maravilhamento que se segue é provavelmente tanto um “*eurêka !*” poético quanto um sentimento estético). A grandeza de Virgílio o tornou capaz de acessar a Natureza: foi por isso que ele percebeu que Homero não é um prisma essencial entre a natureza e a posteridade, mas uma *manifestação* da própria Natureza (aquele que, não tendo predecessor, teve que tirar “das próprias fontes da natureza”). Portanto, não há mais conflito entre o gênio de Virgílio e as leis críticas, que são incorporados no final do conto em Aristóteles (“*o Estagirita*”).

¹⁶² POPE, Alexander. An Essay on Criticism. In: in **The Major Works**, *op. cit.*, p. 22. N. T. O autor do artigo apresentou uma versão, em francês, do poema citado.

¹⁶³ BATTEUX, Charles. **Cours de Belles-lettres, ou principes de la littérature**. Nouvelle édition. Paris : Desaint et Saillant, 1753, t. II, p. 11.

Este último, tendo derivado as regras da primeira poética da leitura de Homero, também operava de acordo com a natureza.

Em resumo, natureza é o termo comum de todos esses autores: Aristóteles e Virgílio poderiam ter trabalhado com a natureza, mas o trabalho fundador de Homero os salvou desse problema. A garantia deste modelo é a secundariedade do teórico: a imitação de Homero é suficiente para Virgílio, e Aristóteles, mais que uma referência, é uma garantia de que o texto o mostra olhando majestosamente por cima do ombro (“esquecido”) por Virgílio. As gerações seguintes podem assim dispensar a teoria e considerar a *Eneida* como um comentário de Homero: “*Still with itself compared, his text peruse ;/And let you comment be the Mantuan Muse.*”¹⁶⁴ [Ainda comparando-o com ele mesmo, compile seu texto; e deixe seu comentário ser a Musa do Mantuano].

Em resumo, a fábula de Virgílio apenas ilustra o início de um processo que é a manifestação do eterno na história e que não tem motivo para deixar de funcionar. O golpe de gênio aqui é abster-se de qualquer anotação sobre o que é *concretamente* uma epopeia conforme essas regras da natureza e, ao mesmo tempo, evitar qualquer risco de *receita*; a leitura de *textos* é a única perspectiva admissível, e o local, se não uma revelação, é, pelo menos, uma compreensão inacessível por outros meios. O conhecimento da epopeia é, nesse sentido, um conhecimento prático.

2.2 Batteux: o trabalho de Aristóteles

Se alguém não quer ficar satisfeito com uma nova leitura de Homero e se deseja tirar proveito do trabalho de Aristóteles, deve justificar a abordagem poética. Como Aristóteles obteve acesso a essas regras *a priori*?

Na introdução aos Quatro Poetas, o Padre Batteux descreve como o processo aristotélico funciona. Trata-se de justificá-lo contra ataques, como os dos “*Modernes de la Querelle*” [Modernos da Querela entre Antigos e Modernos], que contestariam o valor do próprio corpus que racionaliza a teoria, invalidando assim o valor de um discurso com base em sua análise.

*Lorsque Aristote entreprit d’écrire une poétique, toutes les idées relatives à la poésie étaient préparées : il y avait des modèles dans tous les genres, en très grand nombre, exécutés par les plus grands maîtres. [...] Dans une si grande multitude d’ouvrages, on pouvait trouver toutes les variétés et toutes les beautés possibles du genre. On dira qu’on y trouvait encore plus les défauts. Cela pouvait être. Mais, quand il est question de former un art, c’est-à-dire, d’indiquer à des artistes ce qu’ils doivent faire ou éviter pour avoir du succès, les défauts observés servent autant que les beautés. Ils servent plus, parce qu’ils font sortir plus fortement la règle. La poésie était donc assez avancée du temps d’Aristote, pour qu’il fût en état d’en poser les vrais principes, et d’en développer les détails.*¹⁶⁵

[Quando Aristóteles se comprometeu a escrever uma poética, todas as ideias relacionadas à poesia estavam preparadas: havia modelos em todos os gêneros, em muito grandes números,

¹⁶⁴ POPE, Alexander. An Essay on Criticism. In: **The Major Works**, *op. cit.*, p. 22.N. T. O autor do artigo apresenta uma versão em francês do trecho citado.

¹⁶⁵ BATTEAUX, Charles. **Les Quatre Poétiques**. Paris : Saillant ; Nyon : Desaint, “Avant-propos”, 1771, t. I, p. 2-3.

executado pelos maiores mestres. [...] Dentro dessa multiplicidade de obras, é possível encontrar todas as variedades e todas as belezas possíveis do gênero. Podemos, contudo, dizer que parece que havia ainda mais falhas nele. Poderia ser. Mas, quando se trata de formar uma arte, ou seja, dizer aos artistas o que eles devem fazer ou evitar para ter sucesso, os defeitos observados servem tanto quanto as belezas. Eles servem mais, porque divulgam a regra com mais força. A poesia estava, portanto, suficientemente avançada no tempo de Aristóteles, para que ele estivesse em posição de estabelecer seus verdadeiros princípios e desenvolver seus detalhes.]

O primeiro ponto levantado pelo padre Batteux é a justificativa do corpus. A poética, nesse sentido, é uma abordagem da organização de textos do passado, da qual Batteux elogia os próprios defeitos, dando às imperfeições das obras um maior valor heurístico do que suas qualidades. A crítica que se segue ao agrupamento do corpus não é, portanto, uma apologética, se ela lê os textos para identificar os “defeitos” e as belezas; é a etapa preliminar na produção de padrões que deve “formar uma arte”. A retrospectiva, portanto, anuncia a prospecção do campo de possibilidades, que assume a forma de instruções que antecedem os novos textos poéticos e os orientam de acordo com o gosto do público (a relevância da regra advinda do “sucesso” que ela garante).

Modelos e contra modelos são, portanto, usados para ilustrar “regras”; a questão remanescente é como os defeitos aparecem, se aparecerem nos textos das testemunhas que servem para formar o padrão. Duas respostas diferentes podem ser dadas a essa pergunta.

O primeiro é histórico. Batteux justifica Aristóteles em um contexto em que o abundante florescimento da literatura grega antiga já constituía um reservatório de “ideias relacionadas à poesia”, uma espécie de pré-consciência teórica coletiva que Aristóteles explicaria essencialmente. O corpus era grande o suficiente para permitir comparações de padrões e desvios; sem mencionar que os testemunhos antigos dos “sucessos” dos autores tornam possível identificar quem eram “os maiores mestres” da época e os opõem aos autores medíocres.

Uma segunda resposta seria que os critérios de gosto são encontrados na própria natureza e são as intuições do tipo platônico que procedem dos julgamentos fundadores de Aristóteles. A imitação da natureza é, para Batteux, o “mesmo princípio” que funda todas as artes, mas também forma o gosto e o julgamento que permitem, intuitivamente e depois racionalmente, para apreciá-los. A rejeição do relativismo, portanto, serve, em uma síntese paradoxal, para justificar a autoridade do texto antigo.

Este simples parágrafo do Padre Batteux é indicativo da grande tensão que atravessou o empreendimento teórico no século XVIII. Em perspectiva, visa regular a produção contemporânea e alinhá-la ao gosto do público; mas, ao mesmo tempo, prossegue aplicando princípios racionais, cuja existência atemporal deve ser assumida para que eles preexistam os textos que permitem julgar. Adota

uma postura moderna: o gosto do dia é o mais racional que apareceu na história da humanidade. Ao mesmo tempo, o padre Batteux continua sendo um “professor de antiguidades”, impulsionado pelo amor aos textos: a poética pode, portanto, ser apenas retrospectiva, ou seja, indutiva (e não silogística). O problema que ela encontra aqui é que, se os textos que ela está estudando contêm falhas, eles não são suficientes para uma padronização. Ao resistir às desculpas sistemáticas dos antigos praticados, por exemplo, por Anne Dacier (de cujos entusiasmos ele também zomba), o padre Batteux herda os problemas dos modernos tanto quanto os dos antigos.

In re: tudo o que a epopeia pode ser

As definições associam novamente a preocupação monográfica à abordagem serial: o trabalho redefine o gênero, concebido como uma categoria plástica, mas não é *sui generis*, o que equivaleria a negar a relevância da noção de gênero (ela é a esse tipo de conclusão radical que Croce chega), enquanto Jauss sustenta que o gênero participa tanto da composição quanto da recepção da obra. Esta é sem dúvida a definição mais dinâmica de gêneros literários na tipologia de Jauss, e também a que oferece mais espaço para a transformação de cânones e, portanto, talvez a mais perigosa para a tecnologia clássica.

O poder desse tipo de definição foi particularmente apreciado por um dos primeiros filólogos medievais do século XVIII, Étienne Barbazan (1696-1770). Para legitimar a epopeia medieval, ele propõe refazer a definição de gênero fora da estrutura aristotélica (mas ainda observando um critério clássico, a extensão):

*Nos anciens poètes français ne se bornaient point à un seul genre de poème ; ils en composaient de différentes espèces. Il nous reste encore des poèmes de leur façon, auxquels nous pouvons donner le nom d'épiques, quoiqu'ils ne soient point faits selon les règles prescrites par Aristote, qui paraissent leur avoir été inconnues. Tels sont le poème de la vie d'Alexandre, composé par Lambert li Cors, et par Alexandre de Paris ; celui de la vie du Connétable Duguesclin, fait par Cuvelier ; et celui de la conquête de Jerusalem, dont Renax est Auteur. Chacun de ces poèmes contient environ dix-huit à vingt mille vers.*¹⁶⁶

[Nossos antigos poetas franceses não se limitavam a um único tipo de poema; eles são compostos de espécies diferentes. Ainda temos poemas à sua maneira, aos quais podemos dar o nome de épicos, embora não sejam feitos de acordo com as regras prescritas por Aristóteles, que lhes parecem desconhecidas. Estes são os poemas da vida de Alexandre, compostos por Lambert li Cors e por Alexandre de Paris; a da vida do *Connétable Duguesclin*, feita por Cuvelier; e o da conquista de Jerusalém, da qual Renax é o autor. Cada um desses poemas contém cerca de dezoito a vinte mil versos.]

A necessidade de reformar a categoria épica aparece pela primeira vez no que diz respeito à diversidade genérica da poesia medieval; o apego dos vários poemas (que hoje se enquadram nas

¹⁶⁶ BARBAZAN, Étienne. **Fabliaux et contes des poètes français des XIII, XIV et XV^{es} Siècles, Tirés des meilleurs Auteurs**. Paris : Vincent, 1761, “Préface”, p. xiii-xiv.

categorias de canção de gesta ou romance antigo) à categoria de receitas épicas de uma dupla preocupação de legitimar um novo corpus para o público e à economia de categorias em relação à crítica: em qual vemos a dimensão serial da abordagem. Quanto à sua dimensão monográfica, estão indicadas algumas páginas abaixo:

[...] quoique les Auteurs ne paraissent point s'être formés sur les beaux modèles de l'antiquité, on retrouve néanmoins dans quelques-uns de leurs ouvrages, des traces des Anciens ; et dans ce dont ils ne sont redevables qu'à leur propre fond, il y a des traits qui feraient honneur à notre siècle.¹⁶⁷

[...] embora os Autores não pareçam ter sido formados nos bons modelos da antiguidade, encontramos, ao menos em algumas de suas obras, traços dos Antigos; e nisso eles são devedores apenas de seus próprios méritos, existem ali características que honrariam nosso século.]

Se a comparação com os Antigos é legitimadora, é apenas um apêndice do surgimento de um critério monográfico ("seu próprio histórico"), que convida a uma leitura em que o prazer da novidade tem precedência sobre o reconhecimento.

Vamos nos concentrar aqui no exame de duas metodologias *in re*: a primeira é a implementada por Voltaire no *Essai sur la poésie épique* [Ensaio sobre a poesia épica], que constitui um exemplo perfeito dessa abordagem; a segunda diz respeito à maneira como o poeta dinamarquês Ludvig Holberg (1684-1754), autor de uma epopeia cômica, considera que seu trabalho faz parte do corpus épico do século XVIII.

3.1 Voltaire: da definição histórica ao auto pedido de desculpas

A estrutura do *Essai sur la poésie épique* [Ensaio sobre a poesia épica] (primeira versão em inglês: 1728, versão autorizada em francês: 1732) de Voltaire é reveladora do processo: um primeiro capítulo, "*Des différents goûts des peuples*" [Os diferentes gostos dos povos], é dedicado ao gênero épico em geral (e em particular para limitar os critérios *a priori*), quando os seguintes são dedicados a uma longa série de poetas épicos (Homero, Virgílio, Lucano, Trissino, Camões, Tasso, Don Alonzo de Ercilla e Milton). A partir de uma definição mínima do gênero, cada autor é, portanto, objeto de uma monografia, inserida em uma série que redefine o gênero em cada nova etapa (e é claro que não é exaustivo). Vamos nos concentrar particularmente aqui na metodologia desenvolvida no primeiro capítulo, que começa com um ataque às definições normativas do classicismo.

La plupart [des commentateurs] ont discoursé avec pesanteur de ce qu'il fallait sentir avec transport ; et quand même leurs règles seraient justes, combien peu seraient-elles utiles ! Homère, Virgile, le Tasse, Milton, n'ont guère obéi à d'autres leçons qu'à celles de leur génie. Tant de prétendues règles, tant de liens, ne serviraient qu'à embarrasser les grands hommes dans leur marche, et seraient d'un faible secours à ceux à qui le talent manque. Il faut courir

¹⁶⁷ Op. cit., p. xxvii-xxviii

*dans la carrière, et non pas s'y traîner avec des béquilles. Presque tous les critiques ont cherché dans Homère des règles qui n'y sont assurément point.*¹⁶⁸

[A maioria (dos comentaristas) falou com gravidade sobre o que se deveria sentir com a transposição; e mesmo que suas regras fossem justas, quão poucas seriam úteis! Homero, Virgílio, Tasso, Milton dificilmente obedeceriam a outras lições além das de seu gênio. Tantas regras, tantos elos, só serviriam para embarçar os grandes homens em sua marcha e seriam de pouca ajuda para os que não têm talento. Dever-se-ia correr pelas pedreiras, não se arrastar de muletas. Quase todos os críticos procuraram regras em Homero que certamente não estão lá.]

A crítica, em suma, é uma racionalização que dissectiona o corpus antigo. Em modelo que parte da forma para o sentido, Voltaire substitui o do impulso individual do gênio e, ao fazê-lo, mina a relação descomplexada da era retórica com a composição, distinguindo entre “grandes homens” e “aqueles a quem lhes falta o talento”.

Se alguns indivíduos valem (poeticamente) mais que outros, sua individualidade é, no entanto, composta. Ela comporta uma parte de eleição (talento ou gênio individual), mas também depende de fatores contextuais: o poeta é tributário dos costumes de seu país, do conhecimento de seu tempo, das restrições de sua língua. O poema épico deriva, portanto, tanto da inspiração individual quanto das determinações socio-históricas. A abordagem comparatista, desse ponto de vista, tem o desafio de não testar a universalidade das regras, mas, ao contrário, tornar aparente a variedade das obras:

Si un de ceux qu'on nomme savants, et qui se croient tels, venait vous dire : « Le poème épique est une longue fable inventée pour enseigner une vérité morale, et dans laquelle un héros achève quelque grande action, avec le secours des dieux, dans l'espace d'une année » ; il faudrait lui répondre : Votre définition est très fautive, car, sans examiner si l'*Illiade* d'Homère est d'accord avec votre règle, les Anglais ont un poème épique dont le héros, loin de venir à bout d'une grande entreprise par le secours céleste, en une année, est trompé par le diable et par sa femme en un jour, et est chassé du paradis terrestre pour avoir désobéi à Dieu. Ce poème cependant est mis par les Anglais au niveau de l'*Illiade*, et beaucoup de personnes le préfèrent à Homère avec quelque apparence de raison.¹⁶⁹

[Se um daqueles chamados eruditos, e que se acreditam assim, vierem lhe dizer: "O poema épico é uma longa fábula inventada para ensinar uma verdade moral, e na qual um herói realiza uma grande ação, com a ajuda dos deuses, no espaço de um ano"; você teria que responder: sua definição é muito falsa, porque, sem examinar se a *Ilíada* de Homero concorda com sua regra, os ingleses têm um poema épico cujo herói, longe de superar um grande empreendimento pela ajuda celestial, em um ano, é enganado pelo diabo e por sua esposa em um dia, e é expulso do paraíso terrestre por ter desobedecido a Deus. Esse poema, no entanto, é trazido pelos ingleses ao nível da *Ilíada*, e muitas pessoas o preferem a Homero com alguma aparência de razão.]

Antes da genialidade individual de Milton, foi a aprovação geral do público inglês que deu à *Paradise Lost* a legitimidade necessária para impor uma redefinição do gênero. Toda a teoria clássica é confrontada com o problema da genialidade, como vimos na introdução; mas Boileau, Pope e os

¹⁶⁸ VOLTAIRE. Essai sur la poésie épique. In: **The Complete Works of Voltaire**. Oxford: Voltaire Foundation, t. 3B, p. 398.

¹⁶⁹ Op. cit., p. 398-399.

defensores da poética normativa são capazes de fornecer definições de gênio compatíveis com a ideia de norma. A verdadeira originalidade de Voltaire como comparatista é dar ao contexto do autor maior legitimidade do que à genialidade do indivíduo e à abstração de normas. Essa importância do fator histórico na poética é herdada dos argumentos dos apologistas de Homero durante a discussão. Se Anne Dacier, por exemplo, aderiu a um conceito *ante rem* do poema épico (seguindo de perto as teorias de Le Bossu), sua abstração não lhe permitiu atenuar o que Larry Norman chama de “o choque do antigo”: a contextualização assim, tomou um lugar crescente e limitou cada vez mais o lugar do discurso teórico abstrato.

Voltaire leva esse movimento de valorização do contexto a ponto de defender um *nominalismo genérico*: categorias genéricas são rótulos que condicionam *um certo tipo de recepção* antecipada que *um certo tipo de conteúdo*:

Le poème épique, regardé en lui-même, est donc un récit en vers d'aventures héroïques. Que l'action soit simple ou complexe ; qu'elle s'achève dans un mois ou dans une année, ou qu'elle dure plus longtemps ; que la scène soit fixée dans un seul endroit, comme dans l'Illiade ; que le héros voyage de mers en mers, comme dans l'Odyssée ; qu'il soit heureux ou infortuné, furieux comme Achille, ou pieux comme Énée ; qu'il y ait un principal personnage ou plusieurs ; que l'action se passe sur la terre ou sur la mer ; sur le rivage d'Afrique, comme dans la Lusiada ; dans l'Amérique, comme dans l'Araucana ; dans le ciel, dans l'enfer, hors des limites de notre monde, comme dans le Paradis de Milton ; il n'importe : le poème sera toujours un poème épique, un poème héroïque, à moins qu'on ne lui trouve un nouveau titre proportionné à son mérite. Si vous vous faites scrupule, disait le célèbre M. Addison, de donner le titre de poème épique au Paradis perdu de Milton, appelez-le, si vous voulez, un poème divin, donnez-lui tel nom qu'il vous plaira, pourvu que vous confessiez que c'est un ouvrage aussi admirable en son genre que l'Illiade.

*Ne disputons jamais sur les noms. Irai-je refuser le nom de comédies aux pièces de M. Congrève ou à celles de Calderon, parce qu'elles ne sont pas dans nos mœurs ?*¹⁷⁰

[O poema épico, visto por si só, é, portanto, uma história em verso de aventuras heroicas. Se a ação é simples ou complexa; se termina em um mês ou um ano ou dura mais; que a cena seja fixada em um só lugar, como na *Ilíada*; que o herói viaje de mar a mar, como na *Odisseia*; que ele seja feliz ou infeliz, furioso como Aquiles ou piedoso como Enéias; se existe um personagem principal ou mais; se a ação ocorre em terra ou no mar; na costa da África, como em *Os Lusíadas*; na América, como em *Araucana*; no céu, no inferno, além dos limites do nosso mundo, como no *Paraíso* de Milton; não importa: o poema sempre será um poema épico, um poema heroico, a menos que encontremos um novo título proporcional ao seu mérito. Se você está com escrúpulos, disse o famoso Sr. Addison, para dar o título de poema épico ao *Paraíso Perdido* de Milton, chame-o, se quiser, de um poema divino, dê o nome que quiser, desde que você confesse que é uma obra tão admirável em seu gênero quanto a *Ilíada*.

Nunca discutamos sobre nomes. Devo recusar o nome das comédias das peças do Sr. Congrève ou do Calderon, porque não estão em nossos costumes?]

O aumento do corpus (isto é, a extensão do termo *poema épico*) tem como corolário o enfraquecimento de sua intenção (o número e o grau de precisão de seus critérios). Isso tem a vantagem

¹⁷⁰ Op. cit., p. 401-402.

significativa de evitar o tipo de contorção interpretativa para a qual os proponentes da doutrina normativa são empurrados.

Voltaire, no entanto, é sensível ao perigo apresentado por sua abordagem: ele corta, no espaço e no tempo, subconjuntos humanos que, portanto, correm um risco de essencialização à qual ele é filosoficamente contrário (esse tipo de risco não existe no sistema anterior, que considera que as regras são fundamentadas na natureza). Portanto, é apropriado substituir as definições normativas insatisfatórias por uma nova definição, baseada na natureza humana: o objetivo da pergunta e a dificuldade é saber o que as nações educadas têm em comum e em que elas se diferem. Voltaire propõe, assim, um certo número de características da epopeia, e encontra nessa ocasião o registro deôntico da poética normativa:

*Un poème épique doit partout être fondé sur le jugement, et embelli par l'imagination : ce qui appartient au bon sens appartient également à toutes les nations du monde. Toutes vous diront qu'une action une et simple, qui se développe aisément et par degrés, et qui ne coûte point une attention fatigante, leur plaira davantage qu'un amas confus d'aventures monstrueuses. On souhaite généralement que cette unité si sage soit ornée d'une variété d'épisodes qui soient comme les membres d'un corps robuste et proportionné. Plus l'action sera grande, plus elle plaira à tous les hommes, dont la faiblesse est d'être séduits par tout ce qui est au delà de la vie commune. Il faudra surtout que cette action soit intéressante, car tous les cœurs veulent être remués ; et un poème parfait d'ailleurs, s'il ne touchait point, serait insipide en tout temps et en tout pays. Elle doit être entière, parce qu'il n'y a point d'homme qui puisse être satisfait s'il ne reçoit qu'une partie du tout qu'il s'est promis d'avoir.*¹⁷¹

[Um poema épico deve, sobretudo, ser fundado no julgamento e embelezado pela imaginação: o que pertence ao senso comum também pertence a todas as nações do mundo. Tudo dirá que uma ação única e simples, que se desenvolve facilmente e gradualmente, e que não custa uma atenção cansativa, agrada mais do que um monte confuso de aventuras monstruosas. Existe um desejo geral de que esta unidade sábia seja adornada com uma variedade de episódios que sejam como membros de um corpo robusto e proporcional. Quanto maior a ação, mais ela agrada todos os homens, cuja fraqueza será seduzida por tudo o que está além da vida comum. Acima de tudo, essa ação terá que ser interessante, porque todos os corações querem ser movidos; além disso, um poema perfeito, se não tocasse, seria insípido em todos os momentos e em todos os países. Ela deve ser inteira, porque não há homem que possa ficar satisfeito se receber apenas uma parte do todo que se prometeu que teria.]

Racionalidade, ornamentos ficcionais, unidade de ação, episódios, nobreza, vicissitudes, desfecho: Voltaire recupera, a todo custo, os critérios mais clássicos, embora formulados da maneira mais filosófica e geral possível, para escapar do tecnicismo dos termos da poética aristotélico-horaciana dos clássicos, que testemunham uma ancoragem contextual específica:

*Telles sont à peu près les principales règles que la nature dicte à toutes les nations qui cultivent les lettres ; mais la machine du merveilleux, l'intervention d'un pouvoir céleste, la nature des épisodes, tout ce qui dépend de la tyrannie de la coutume, et de cet instinct qu'on nomme goût, voilà sur quoi il y a mille opinions, et point de règles générales.*¹⁷²

[Essas são apenas as principais regras que a natureza dita para todas as nações que cultivam letras; mas a máquina do maravilhoso, a intervenção de um poder celeste, a natureza dos

¹⁷¹ Op. cit., p. 402-403.

¹⁷² Op. cit., p. 403.

episódios, tudo isso depende da tirania do costume, e desse instinto que chamamos de gosto, é isso que existem milhares de opiniões, e sem regras gerais.]

Voltaire, portanto, propõe uma definição mínima capaz de acomodar todas as características contingentes das obras: é forte o suficiente para resistir à extrema disparidade de documentos empíricos, mas flexível o suficiente para integrar essa disparidade em seus próprios critérios. Voltaire, nisso, oferece uma definição *in re*, e seus critérios, que são amplamente herdados da poética normativa, não alteram o desejo de plasticidade teórica que ele expressa.

Se essa plasticidade é a principal vantagem da definição teórica de Voltaire, ela também é responsável pelo principal fator de prazer na leitura de epopeias: certamente, o comparatismo permite identificar critérios suficientemente gerais para serem universais, mas é no espetáculo da variedade de obras e das sociedades humanas que reside sua verdadeira vantagem.

Il n'y a point de monuments en Italie qui méritent plus l'attention d'un voyageur que la Jérusalem du Tasse. Milton fait autant d'honneur à l'Angleterre que le grand Newton. Camoëns est en Portugal ce que Milton est en Angleterre. Ce serait sans doute un grand plaisir, et même un grand avantage pour un homme qui pense, d'examiner tous ces poèmes épiques de différente nature, nés en des siècles et dans des pays éloignés les uns des autres. Il me semble qu'il y a une satisfaction noble à regarder les portraits vivants de ces illustres personnages grecs, romains, italiens, anglais, tous habillés, si je l'ose dire, à la manière de leur pays.¹⁷³

[Não há monumentos na Itália que mereçam a atenção de um viajante mais do que a *Jerusalém* de Tasso. Milton faz tanta honra à Inglaterra quanto o grande Newton. Camões é em Portugal o que Milton é na Inglaterra. Sem dúvida, seria um grande prazer, e até uma grande vantagem para um homem que pensa, examinar todos esses poemas épicos de natureza diferente, nascidos em séculos e em países distantes um do outro. Parece-me que há uma nobre satisfação em olhar para os retratos vivos desses ilustres personagens gregos, romanos, italianos e ingleses, todos vestidos, se me atrever a dizer, no estilo de seu país.]

A epopeia, do gênero universal que domina o edifício abstrato da hierarquia dos gêneros na poética normativa, torna-se aqui a expressão privilegiada do gênio singular dos povos.

Essa valorização do contingente tem também uma função apologética. Se cada poema é único e, além disso, "*il est honteux pour nous [Français], à la vérité, que les étrangers se vantent d'avoir des poèmes épiques, et que nous, qui avons réussi en tant de genres, nous soyons forcés d'avouer, sur ce point, notre stérilité et notre faiblesse*"¹⁷⁴ [é vergonhoso para nós (franceses), na verdade, que os estrangeiros se vangloriem de ter poemas épicos e que nós, que conseguimos tantos gêneros, sejamos obrigados a admitir, neste ponto, nossa esterilidade e nossa fraqueza], o poema que registrará a França após a série de poemas analisados no ensaio merecerá a curiosidade comparativa do público universal e a gratidão particular do público francês. O padre Batteux, considerando que Voltaire, ao propor uma definição desse tipo, propõe redefinir o gênero em função de seu poema, em vez de se curvar a padrões dos quais ele não é mestre, o acusa de falta de sinceridade:

¹⁷³ Op. cit., p. 409-410.

¹⁷⁴ Op. cit., p. 492-493.

Que ne mettait-il de bonne grâce en titre *Apologie de ma Henriade*. Il a fait ce poème avant de savoir les règles, et ensuite il veut faire des règles sur son Poème, et pour cela renverser toutes les idées communes, par un paralogisme farci d'une érudition étincelante, jetée rapidement pour en dérober le faux.¹⁷⁵

[Por que ele não colocou graciosamente no título *Apologia à minha Henriade*. Ele fez esse poema antes de conhecer as regras e, em seguida, deseja criar regras sobre seu poema, e, com isso, isso anular todas as ideias comuns, por um paralogismo recheado de uma erudição cintilante, jogada rapidamente para encobrir o falso.]

3.2 Holberg: no trabalho individual

A definição *in re*, histórica, segundo Jauss, é uma definição que confere à contingência um lugar amplo. Em contraste com as definições *ante rem* que constroem um objeto ideal do qual textos singulares devem se aproximar, ele se adapta às obras e, ao fazê-lo, legitima a individualidade poética. As reflexões de Ludvig Holberg sobre seu poema heroico *Peder Paars* (uma *Eneida* em um copo de água, que conta uma navegação incrível no Kattegat) ilustram essa nova atenção dada ao particular.

Na primeira de suas cartas autobiográficas a um homem ilustre (*Epistula ad virum perillustrem*), Holberg observa em 1728:

*Complexus sum non ita pridem quartet libris historiam Petri Paarsii, satyra poematis in eos dirigitur, qvi opera sunt in nihilo scribendo, quique famæ and adsignare conantur, quæ in silencio ac obscurecendo Repositor esse maxime debent; vereor, ne tela, quæ in alios torsi, em mim eodem jure retorqueantur [...]*¹⁷⁶.

[Dividi a história de *Peder Paars* em quatro livros, não faz muito tempo; essa sátira do poema é dirigida contra aqueles que cuidam de escrever sobre nada e que querem prometer à glória coisas que absolutamente devem se limitar ao silêncio e à obscuridade. Temo que as características que direcionei para os outros sejam corretamente referidas para mim (...).]

A coincidência da data com a publicação do *Peri Bathous* deve ser realmente vista apenas como coincidência. A mesma carta contém o relato da estadia de Holberg em Londres e Oxford em 1706-1708, na qual a literatura ocupa muito pouco lugar. De qualquer forma, esta breve passagem (tomada no exórdio da carta) resume o projeto de *Peder Paars* com uma crítica aos grandes mestres que lembram as do inglês Pope. Eles se esforçam para preencher um formulário; é nesse sentido que eles “estão ocupados escrevendo sobre nada [*operosi sunt in nihilo scribendo*]”, e o tipo de “glória [fama]” que eles esperam é obviamente proporcional ao tamanho do gênero em que eles estão tentando operar.

A descida da forma, no sentido, é criticada aqui em termos que lembram Voltaire (o pequeno mestre se inclina sob o peso do grande gênero) e Pope (a *operosi* sugere trabalhos trabalhosos e

¹⁷⁵ BATTEAUX, Charles. *Parallèle de la Henriade et du Lutrin*. Paris, s. n., 1748, p. 61.

¹⁷⁶ HOLBERG, Ludvig. *Ludovici Holbergii ad virum perillustrem *** epistola* [Første levnedsbrev, 1728]. As obras integrais de Ludvig Holberg (tanto latinas como dinamarquesas) foram objeto de uma edição crítica muito completa que pode ser encontrada online no seguinte endereço: holbergsskrifter.dk._N.T. Quanto ao trecho citado, o autor do artigo apresentou uma versão em francês, a partir da qual fizemos a versão em português.

mecânicos): a empresa está, em todo caso, condenada à obscuridade. Se Pope, também conhecido por *Scriblerus*, executou a *reductio ad absurdum* dos tratados poéticos, Holberg parece considerar *Peder Paars* como a *reductio ad absurdum* dos poemas produzidos no modelo mecanicista de Scriblerus.

Em uma carta autobiográfica amplamente posterior, Holberg também comenta a tradução de sua obra para o alemão¹⁷⁷:

*Jeg kan her ikke forbigå, at melde noget om den tyske oversættelse af Peder Paars. At samme Oversættelse stikker ikke saa meget i øjnene, som den Danske Original, er ingen Under, thi deslige Skrifter tabe all deres dyd udi fremmed klædning. Det vilde gå ligeså til med den engelske Hudibras og andre skrifter af samme natur, hvilke derudover ikke blive oversatte. Jeg laster ikke oversætterens arbejde. Jeg er ej heller beqvem nok til at dømme om det tyske sprog. Jeg vil kun alleene sige, at deslige komiske Poemata ingen anseelse have uden i hjemgjorde klæder, hvorudover jeg stedse haver rådet fra dette skrifts oversættelse.*¹⁷⁸

[Não posso deixar de fazer alguns comentários sobre a tradução alemã de *Peder Paars*. Que esta tradução não capture tanto os olhos quanto o original dinamarquês não surpreende, pois escritos desse tipo perdem toda a sua virtude em roupas estrangeiras. O mesmo se aplica ao *Hudibras* inglês e a outros escritos da mesma natureza que, como resultado, não são traduzidos. Não culpo o trabalho do tradutor. Eu próprio não sou absolutamente competente para julgar a língua alemã. Eu direi apenas que poemas cômicos como esse não têm apelo fora de suas roupas domésticas, e é por isso que sempre me pronunciei contra a tradução deste trabalho.

Aqui encontramos a ideia do traje, querido por Voltaire, em um argumento relativístico cuja extrema consequência é a recusa da tradução. Mas Holberg ainda está falando de uma epopeia? Não é em nome da moral e dos costumes, mas sim no poder cômico do poema, que ele recusa a tradução. Se é, na tradução alemã (*Heldergedicht*) como no original dinamarquês (*poema heroico-comicum*, *heroisk-comisk poema*), um poema heroico, os dois componentes genéricos parecem não ter a mesma importância.

Isso pode parecer ainda mais surpreendente, uma vez que o poema é literalmente costurado a partir de citações da *Eneida* e de outros textos da tradição épica, escritos nos holandeses dinamarqueses por Holberg e relatados pelo próprio autor (embora por através de complexa ficção editorial) em notas que acompanham o texto: “*Ach, slip en kratig Vind, og havet for mig rør! (b)/ Incute vim ventis etc. Virg*”¹⁷⁹

O verso dinamarquês (“Ah, envie um vento forte e levante as ondas para mim!”¹⁸⁰) Está explicitamente associado ao hipotexto virgiliano (“libera a força dos ventos ...”). Esse mecanismo é o da paródia, no sentido de Asconius, ou seja, nas palavras do padre Sallier, “*l’application toute simple de quelques vers connus, ou d’une partie de ces vers*” [a simples aplicação de alguns versos conhecidos ou

¹⁷⁷ **Peder Paars ein komisches Hedengedicht**. Leipzig: Franz Christian Mumme, 1750

¹⁷⁸ HOLBERG, Ludvig. **Epistola 447. Epistler** [1754]. Disponível em : <http://holbergsskrifter.dk>. N.T. O autor do artigo apresentou versão em francês do trecho citado, na qual baseamos nossa versão em português.

¹⁷⁹ HOLBERG, Ludvig. **Peder Paars** [1721], I, i, v. 163. Disponível em: <http://holbergsskrifter.dk>.

¹⁸⁰ N.T. Versão em português baseadas na versão em francês apresentada pelo autor do artigo.

parte desses versos] a uma nova situação¹⁸¹, e não parece ser incompatível com a tradução. Portanto, há algo mais, sem dúvida devido à ideia de Holberg da genialidade da língua dinamarquesa, que argumenta contra a tradução.

De qualquer forma, Holberg considera que o valor de sua epopeia depende do que é, e não do que poderia ou deveria ser: ele o escreve em reação a um sistema poético em que a forma precede o significado, e valoriza o aspecto mais contingente, que é a forma linguística (que era um moderno muito moderno como La Motte durante a briga de Homero). A combinação desses dois critérios o tornaria um modelo de definição em si, se fosse um poema puramente heroico: mas um poema heroico é necessariamente definido em relação a um cânone que ele desvia e que lhe fornece objetivo. *Peder Paars* não é uma proposição épica positiva, mas sim (de maneira bastante análoga ao *Peri Bathous*) um desvio particularmente poderoso das formas e ideias contemporâneas.

Post rem: isto é uma epopeia

A literatura polonesa da segunda metade do século XVIII é dominada pelo classicismo stanislaviano (*klasycyzm stanisławowski*). Boileau e Pope são leituras privilegiadas, e suas ideias, combinadas com as de Aristóteles e Horácio, alimentam o *Sztuka rymotwórcza* (*Poetic Art*, 1788), de Franciszek Xawery Dmochowski (1762-1808). A epopeia, como na *Poetic Art* de Boileau, é tratada no terceiro canto deste poema didático e retoma amplamente as palavras do poeta francês: em suma, parece que esse classicismo do final do século subscreve uma definição *ante rem* do gênero épico.

Esse é sem dúvida o caso de Dmochowski, mas as coisas ficam complicadas quando passamos por *O Rymotwórstwie i rymotwórcach* [Sobre poesia e poetas], o trabalho teórico póstumo do poeta épico mais importante do período, Ignacy Krasicki (1735. -1801). É uma leitura rápida do capítulo que esse herdeiro dos debates estéticos do século XVIII dedica ao épico que focalizaremos aqui.

*

Gostaríamos de argumentar aqui que a definição proposta por Krasicki, se trai um apego profundo à ideia normativa (Krasicki é afinal colega íntimo de Dmochowski) e parece em vários aspectos (notadamente a forma do capítulo) se inspirar em *Essai* de Voltaire, é, em última análise, uma definição *post rem*, uma definição em que o investimento teórico (intenção) é limitado ao máximo em favor da acumulação de elementos.

É assim que o capítulo se abre: não com uma reflexão teórica geral sobre o épico, mas sobre uma arqueologia do gênero:

Rodzaj ten wierszy, ledwo nie spółczesnym pierwszemu nazwać można ; jak bowiem tamten z winnej czci najwyższej Istności, ten z szacunku, zadziwienia i wdzięczności pochodził, i dotąd

¹⁸¹ SALLIER, Claude. Discours sur l'origine et le caractère de la parodie. In : **Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres**. Paris : Imprimerie Royale, 1733, t. XVII, p. 400 ; cf. o comentário de Asconius a Cícero. In : **Verrem actio prima**, X.

też ma pobudki. Bohaterskim się nazywa, ponieważ celem jego jest obwieszczać czyny pamięci godne znamienitych mężów. Równie jak w ćwiczonych, i w dzikich narodach pieśni takowe składane bywały. Prostota gminu, która się mało od dziczy różni, zachowała je u siebie, i dotąd zachowuje w każdym prawie kraju : tak dalece, iż gdyby te dумы zebrane i ściśle roztrząszone były, może stąd dziejopisowie, osobiwie w wydobyciu kraju każdego pierwiastków, wiele korzystać mogli.¹⁸²

[Difícilmente é possível não apresentar esse gênero poético como contemporâneo do primeiro; como, de fato, o outro [ode, tratado no capítulo anterior], derivado da digna honraria prestada ao Ser Supremo, este deriva-se da estima, do espanto e do encanto, e é a isso que ele também convida. Ele é chamado de *heroico* porque seu objetivo é divulgar as ações dignas da memória de homens notáveis. Tais poemas foram compostos tanto entre as nações policiadas quanto entre os selvagens. A simplicidade do povo, que pouco difere da dos selvagens, os preservou ali e ainda os preserva em todos os tipos de países: é provável que, na medida em que esses cantos fossem coletados e discutidos com precisão, os historiadores pudessem muito disso, principalmente no que diz respeito às origens de cada país.]

A epopeia forma com a letra religiosa um díptico que se refere a sentimentos primordiais e apoia a comemoração dos atos da humanidade (quando a ode é responsável, de diferentes maneiras, pela comunicação com a divindade). Em vez de considerar os critérios que permitem o reconhecimento de gênero, Krasicki afirma desde o início sua universalidade: o gênero é aqui *dado* a serviço de um propósito antropológico mais amplo do que o objeto de construção discursiva. A epopeia também não é limitada, como ainda era o caso de Voltaire, às “nações educadas”: a definição ecoa as reflexões antropológicas do século e dá à epopeia, acima de tudo, o valor documental cujos principais beneficiários são “historiadores [*dziejopisowie*]” e não críticos ou poetas.

Portanto, difícilmente ficaremos surpresos ao ver Ossian citado antes de Homero:

Na czele takowych pieśni kłaść można dумы Ossjana, ciągłym wieków podaniem zachowane w Szkocji, i które niedawno zebrane i podane do wiadomości powszechnej, rozmaitością, zwięzłością i dzielnością wyrazów swoich, zadziwiają czytelników¹⁸³

[Pode-se colocar à frente de poemas desse tipo os cantos de Ossian, preservadas na Escócia em constante passagem pelos séculos até os dias atuais, que, recentemente coletadas e trazidas ao conhecimento de todos, encantam seus leitores com a variedade, a concisão e ousadia de suas expressões.]

O tipo de charme que os cantos de Ossian exercem sobre o leitor contemporâneo se deve a um fascínio pela matéria humana bruta da qual eles se fazem testemunhas: e se o mesmo discurso primitivista pudesse ser realizado, a partir da querela, sobre os heróis Homero, ele sofreria das racionalizações retrospectivas às quais foi submetido.

¹⁸² KRASICKI, Ignacy. *O Rymotwórstwie i Rymotwórcach in Dzieła Ignacego Krasickiego*. Edycja nowa i zupełna przez Franciszka Dmochowskiego. Warszawa : Gröll, 1802, t. III, p. 10. N.T. O autor do artigo apresenta versão em francês na qual nos baseamos para a versão em português.

¹⁸³ Ibid. O autor do artigo apresenta versão em francês na qual nos baseamos para a versão em português.

O gesto crítico aqui é muito diferente do que vimos até agora: a afirmação da existência de gênero (nos tempos e lugares mais distantes) serve como evidência, mas dificilmente parece precisar ser comprovado. O conceito de regras aparece apenas no terceiro parágrafo:

Prawidła wiersza bohaterskiego w powszechności te są : naprzód, iżby rzecz obwieszczający wyrażał zadziwienie powieścią swoją ; iżby jedną osobę wziął na cel pierwszy, i nad to najszczególniej się zastawiał, tak jak wystawuje Homer w Iliadzie Achillesa, w Odysei Ulissa. Osoba, która za cel bierze, ma być godna uwielbienia osobliwego, i drugiej znamienitszej nad nią, iżby w dziele nie było.

*Nie zdaje się trzymać tego prawidła Wirgiliusz w Eneidzie, Tasso w Jerozolimie, a co najnieprzystojniej, Milton w Raju utraconym, gdzie diabeł pierwsze miejsce trzyma.*¹⁸⁴

[As regras dos poemas épicos são geralmente as seguintes: em primeiro lugar, ao tratar seu assunto, que se faça com que a narrativa leve ao maravilhamento; que se tome apenas uma pessoa como matéria e que se fale sobre isso em todos os detalhes, como Homero fez com Aquiles na *Iliada* ou de Ulisses na *Odisseia*. A pessoa que tomamos como matéria deve ser digna de uma admiração particular, e não haverá na obra alguém mais notável que ela!

Não parece que essas regras sejam seguidas por Virgílio na *Eneida*, por Tasso em *Jerusalém*, e o que é particularmente inaceitável, por Milton no *Paraíso Perdido*, em que o Diabo ocupa o primeiro lugar.]

O poema heroico é definido por seu herói: essa primeira regra é coerente com a definição antropológica do poema proposta na abertura do capítulo. O tratamento do herói está então sujeito a uma definição *a priori*: deve ser (a) o objeto único do poema, (b) tratado em todas as suas facetas e (c) incorporar valores positivos (pelo menos, levando em conta o primeiro parágrafo, em relação à sua comunidade de referência). O breve parágrafo seguinte lista as violações da regra de Virgílio, de Tasso [que não respeita (a) e, portanto, provavelmente também não (b), embora em escalas diferentes] e de Milton [que negligencia (c)]. Essa última ofensa é a mais grave, e é notável que ela se situa em um plano antropológico (ela afeta o valor comemorativo do poema) mais que poético (o tratamento do objeto).

Ainda mais notável é o tom neutro e prático desse parágrafo e a ausência de qualquer notação deontológica ou reserva genérica: obviamente, a existência de entorses tão graves não afeta o status de epopeia dos textos considerados. Daí duas soluções: ou a entorse desse critério não é proibitiva, ou o rótulo genérico de “poema épico” é atribuído a esses textos de maneira amplamente independente de sua conformidade com uma poética analítica. Tendo adquirido a importância do critério nas próprias palavras de Krasicki (é o primeiro e é constitutivo do título genérico), parece que se trata aqui de registrar na maioria dos graus de regularidade em comparação a um padrão tradicional, mas não decisivo, dentro de um corpus composto de critérios que se enquadram em outro campo que não o da poética.

Por que observar essas diferenças, se suas consequências são anedóticas? Sugerimos que essa é uma forma de nostalgia da poética normativa. O parágrafo a seguir é um exemplo:

¹⁸⁴ Op. cit., p. 10-11. O autor do artigo apresenta versão em francês na qual nos baseamos para a versão em português.

*Rytm ma być poważny, żywy, i tak rzecz opiewający, iżby czytający zdawał się patrzeć na to, co mu się przed oczyma stawia. Przenosi w tej mierze Homero nad następców swoich, i z niego najwłaściwiej wziął pochop Horacjusz do pierwiastkowego sztuki swojej rymotworskiej wyrazu, iż równie malarstwu rymotwórstwo być powinno : ut pictura poesis erit.*¹⁸⁵

[O ritmo deve ser sério, animado e tornar o assunto tão lisonjeiro que, ao ler, é preciso ter a impressão de ver o que está diante de nossos olhos. Como chefe Homero prevalece sobre seus sucessores, e foi ele quem inspirou Horácio na máxima fundamental de sua arte poética, que a poesia deve ser semelhante à pintura: *ut pictura Poesis erit.*]

Pode parecer contraditório exigir que o ritmo do poema seja sério (*poważny*) e animado (*żywy*) *ao mesmo tempo*. A leitura mais simples é considerar que os dois qualificadores se aplicam em momentos diferentes e que esta é uma síntese dos conselhos de Boileau: “Soyez vif et pressé dans vos narrations. / Soyez riche et pompeux dans vos descriptions [Seja vivo e rápido em suas narrações. / Seja rico e pomposo em suas descrições]¹⁸⁶.

De qualquer forma, Homero domina aqui o corpus – onde encontramos o julgamento de Pope: “*Homer is universally allowed to have had the greatest Invention of any writer whatever*”¹⁸⁷ [Homero é universalmente autorizado a ter a maior Invenção de qualquer escritor de qualquer tempo] “, e de Homero o deslizamento é rápido em direção à tradição poética ocidental e à topografia horaciana. Em um parágrafo encontram-se assim concentradas as referências ao cânone épico (Homero) e à poética normativa (Horácio e Boileau).

A ideia da tecnologia clássica assume todo o seu significado aqui. É evidente que Krasicki, como Dmochowski, está ligado (provavelmente mais por convicção real do que por simples conformismo) aos instrumentos intelectuais da poética normativa; mas seu texto (pelo contrário, desta vez, ao de Dmochowski), atesta as dificuldades que ele experimenta em usá-los em novos objetos (ossianos, por exemplo) que reformaram radicalmente a maneira de definir o gênero épico. A poética krasickiana não mostra mais o espírito sistêmico que emergiu dos textos de Pope, mas definitivamente constitui uma “bricolagem” teórica”, usando as mesmas ferramentas.

Encontraremos, sobre o critério da unidade de lugar, o mesmo funcionamento:

*Jedność miejsca, lubo ściśle zachowana w Iliadzie, w Odysei i Eneidzie nie znajduje się : tamta bowiem Ulissesa podróże ta Eneasza z Azji przez Afrikę do Europy przeniesienie obwieszcza. Milton tam stawia osoby i rzeczy, gdzie go tylko rozbujana myśl unosi. Nie traci jednak szacunku swojego, gdy wielokrotne błędy żywością wyrazów i opisać nagradza*¹⁸⁸

[A unidade de lugar, embora observada com precisão na *Ilíada*, não é encontrada na *Odisseia* e na *Eneida*: porque a primeira trata das jornadas de Ulisses, a segunda com a jornada de

¹⁸⁵ Op. cit., p. 11. O autor do artigo apresenta versão em francês na qual nos baseamos para a versão em português.

¹⁸⁶ BOILEAU-DESPREAU, Nicolas. *Épîtres. Art poétique*. Lutrin. Charles-Henri Boudhors (Ed.), Paris : Les Belles Lettres, 1967, p. 103.

¹⁸⁷ “Preface”. In: POPE, Alexander (Trad.). *The Iliad of Homer* [1715]. Steven Shankman (Ed.), London: Penguin, 1996, p. 3.

¹⁸⁸ KRASICKI, Ignacy. *O Rymotwórstwie i Rymotwórcach*, op. cit., p. 11-12. O autor do artigo apresenta versão em francês na qual nos baseamos para a versão em português.

Enéias da Ásia para a Europa via África. Milton coloca seus personagens e objetos onde apenas seu pensamento exaltado o leva. Porém, não perde seu valor quando seus inúmeros erros são compensados pela vivacidade de seus truques e descrições.]

O estilo discutido acima salva Milton aqui, que, portanto, atende apenas a um dos três critérios discutidos (tratamento do herói, estilo e unidade do lugar), cada um dos quais é aparentemente uma condição suficiente, mas nunca necessária para o reconhecimento do gênero épico. Krasicki torna-se cada vez mais crítico (ou seja, leitor informado) e cada vez menos poético (praticante de uma ciência da composição, que convidava seus leitores a adotar em relação às obras o ponto de vista genético do poeta em ação).

*Najpierwszy, i co do czasu i co do wytworności, pisarz dzieł bohaterkich jest Homer. Dzieła jego prawidłem się stały dla następców, i mimo ich sławę, wartości i pierwszeństwa swojego ni tracą. Zdaje się, iż wysiliło się przyrodzenie na pierwszym wstępie, gdy tyle wieków następnych, jeszcze przewyższeniem Homera zaszczyścić nie mogły.*¹⁸⁹

[O primeiro autor de obras heroicas, tanto no tempo como por suas realizações, é Homero. Suas obras se tornaram uma regra para seus sucessores e, apesar da glória desses últimos, não perderam nem seu valor nem sua preponderância. Parece que a natureza deu toda a sua força ao primeiro, e nos tantos séculos que se seguiram os outros não souberam se distinguir ultrapassando Homero.]

Aqui a natureza transcendente de Pope desaparece: se Homero tem o status de cânone, é basicamente por padrão. O primitivismo homérico prevalece aqui sobre a ambição normativa.

O capítulo adota um formato muito próximo do *Essai* de Voltaire: Krasicki continua os exames de poetas individuais: Homero, Virgílio, Silius Italicus, Claudiano, Trissino, Dante, Tasso, Ariosto, Milton, Klopstock, Camões e Voltaire. Entre esses, alguns estão nas fronteiras de gênero. Quanto ao *Punica* de Silius Italicus: “c’est à peine si le souffle poétique se donne parfois à reconnaître et à sentir dans cet ouvrage; il faudrait ainsi plutôt l’appeler une histoire en vers”¹⁹⁰ [difícilmente se às vezes é dado o fôlego poético para reconhecer e sentir nessa obra; deveria ser assim chamada de história em verso] – o que implica que *nenhum* dos critérios acima é encontrado lá: portanto, não há razão suficiente para considerar o *Punica* como um épico. Quanto a Dante, ele destaca o critério quase etnológico que agora consagra um texto como epopeia:

*Ściśle rzecz biorąc, dzieło Danta Aligerjusza do poematów heroicznych nie powinno. Że jednak jemu sława wzniesienia języka należy, a zaś w dziele są takie niektóre opisy, któreby w tym rodzaju pisania mogły mieć miejsce, osadzać go gdzieindziej nie zdaje się.*¹⁹¹

[Considerando o tema de perto, a obra de Dante Alighieri não deve ser computada entre poemas épicos. Porque, no entanto, pertence a ela a glória de ter ilustrado a língua italiana, e considerando que em sua obra há algumas descrições que poderiam ter seu lugar nesse gênero de escrituras, não parece aconselhável classificá-la de outro modo.]

¹⁸⁹ Op. cit., p. 12. N.T. O autor do artigo apresenta versão em francês na qual nos baseamos para a versão em português.

¹⁹⁰ N. T. Sem referência.

¹⁹¹ Op. cit., p. 17-18. N. T. O autor do artigo apresenta versão em francês na qual nos baseamos para a versão em português.

(Aí se revela toda um destaque ao critério estilístico ao lado do critério nacional).

No final do capítulo, vem um breve desenvolvimento sobre o gênero herói-cômico (*poema krotofilne*). É claro que o debate está ativo desde Boileau; mas, como Holberg testemunha, a classificação de poemas herói-cômicos como propriamente épicos estava longe de se estabelecer em meados do século XVIII. Note-se que os critérios enfraquecidos de Krasicki não são incompatíveis com a admissão de *Secchia*, *Le Lutrín* ou *The Rape of the Lock* no corpus épico; e pode-se supor que a importância estatística desse subgênero no século XVIII exigisse que uma teoria *post rem* o explicasse, o que é relativamente simples¹⁹².

Conclusão

Tiraremos, dessas rápidas leituras da metodologia poética do século XVIII, duas conclusões que podem parecer opostas, mas que são de interesse primário para nossa própria maneira de teorizar o gênero épico e de receber discursos críticos de épocas distantes.

A primeira é que parece resolutamente ilusório resistir à ideia de que, no século XVIII, está ocorrendo uma forma de transição teórica que leva a massa de críticos da poética normativa mais realista (segundo a qual categorias de gênero existem mais ou menos independentemente de seu conteúdo) a uma crítica cada vez mais posteriorista (na qual o crítico constata o conteúdo do gênero antes de tentar estabelecer os critérios). Essa alteração da relação com a categorização está associada a uma mudança de relação com o trabalho poético: do esforço para se adaptar a um modelo mais ou menos abstrato e exigente, sobre o qual o cânone fornece uma visão geral no primeiro caso, ao surgimento de uma individualidade excepcional que assume a singularidade nacional no segundo. Nesse sentido, vemos claramente a concepção nacional e romântica da poesia narrativa, que críticos alemães como Herder também começaram a expressar antes mesmo de Krasicki propor sua revisão da poética.

A segunda conclusão é que essa mudança teórica não constitui uma mudança radical de paradigma. As definições *ante rem* alimentam-se, no século XVIII, do espírito empírico, e uma definição *in re*, como a de Voltaire, reconstrói critérios universais. A mais perigosa, para a tecnologia clássica, é finalmente a definição *post rem* de Krasicki, porque é a mais fraca no nível poético (da intenção) e porque possui o maior corpus (a maior extensão) a coletar. Os gêneros devem corresponder a *alguma coisa*, e se são cada vez menos apreciados em termos de critérios poéticos, é porque outros (etnográficos) os substituíram mais ou menos discretamente (o papel de Ossian é determinante). No entanto, Krasicki

¹⁹² Notemos que para um defensor de poéticas normativas como Batteux, *Le Lutrín* é uma verdadeira epopeia e, como tal, uma comparação perfeitamente aceitável com *Henriade*; cf. BATTEAUX, Charles. *Parallèle*, *op. cit.*

deseja, sem dúvida, salvar a noção de regularidade, e sua obra como crítico (que não aborda apenas a epopeia) testemunha isso abundantemente, assim como sua obra como poeta épico. Seria muito artificial tentar formalizar seu pensamento como um *sistema* condescendente em considerar o apego de alguém à tecnologia clássica como simplesmente anacrônico.

A disciplina poética, como a era clássica a moldou, alimenta-se muito mais de disfunções do pensamento do que de sua coerência. A poética épica de Krasicki é um exemplo de uma tentativa sincera de síntese entre a mudança de perspectiva da antiguidade (clássica ou nórdica), a produção épica do século XVIII e a evolução do sentimento estético na Europa. Ao se obstinar, embora timidamente, a transmitir critérios abstratos de julgamento crítico, Krasicki impõe às obras um contexto que é um obstáculo ao maravilhamento incondicional, e possivelmente à melhor maneira de fazer da epopeia um denominador comum da humanidade.

Referências bibliográficas

Lettres édifiantes et curieuses, écrites des Missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus. Paris ; p. G. Le Mercier, t. XXVI, 1743.

BARBAZAN, Étienne (Éd.). **Fabliaux et contes des poètes français des XIII, XIV et XV^{es} Siècles, Tirés des meilleurs Auteurs.** Paris : Vincent, 1761.

BATTEUX, Charles. **Parallèle de la Henriade et du Lutrin.** Paris : s. n., 1748.

BATTEUX, Charles. **Cours de Belles-lettres, ou principes de la littérature.** Nouvelle édition. Paris : Desaint et Saillant, 1753, 4 t.

BATTEUX, Charles. **Les Quatre Poétiques.** Paris : Saillant, Nyon, Desaint, “Avant-propos”, 1771, 2 t.

BOILEAU-DESPREAU, Nicolas. **Épîtres. Art poétique. Lutrin.** Éd. Charles-Henri Boudhors. Paris : Les Belles Lettres, 1967.

CHARLES, Michel. **L'Arbre et la Source.** Paris : Seuil, “Poétique”, 1985.

CHARLES, Michel. **Introduction à l'étude des textes.** Paris : Seuil, “Poétique”, 1995.

DACIER, Anne (Trad.). **L'Iliade d'Homère, traduite en français, avec des remarques, par Madame Dacier.** Paris, Rigaud, 1711, 3 vol.

ESCOLA, Marc ; RABAU, Sophie (Dir.). **Théorie littéraire et textes possibles. La Lecture littéraire.** Paris : Klincksieck, 2005.

ESCOLA, Marc (Dir.). **Théorie des textes possible.** Amsterdam : Rodopi, 2012.

GARNCARZYK, Dimitri. Comment peut-on être classique ? Les classicismes français et stanislavien entre histoire littéraire et poétique. In : **Annales de l'Académie polonaise de sciences – Centre scientifique à Paris**, n°18, Paris, Académie polonaise des sciences, décembre 2016, en ligne : http://paris.pan.pl/fr/images/stories/pliki/PDF/Roczniki/R18/Annales%2018%20cz-2_105-116.pdf.

HAZARD, Paul. **La Crise de la conscience européenne [1935].** Paris : Le livre de Poche, 1994.

HOLBERG, Ludvig. *Verke.* holbergsskrifter.dk.

HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine. **Réflexions sur la critique.** Paris : Du Puis, 1715.

HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine (Trad.). **L'Iliade. Poëme. Avec un discours sur Homère. Par Monsieur de la Motte, de l'Académie Française.** Paris, Grégoire Dupuis, 1714.

JAUSS, Hans Robert. Littérature médiévale et théorie des genres. Trad. Éliane Kaufholz. In : GENETTE, Gérard ; TODOROV, Tzvetan (Éd.). **Théorie des genres.** Paris : Éditions du Seuil, "Points essais", 1996, p. 37-71.

KRASICKI, Ignacy. **Dzieła Ignacego Krasickiego.** Edycja nowa i zupełna przez Franciszka Dmochowskiego. Warszawa, [Gröll], 1802, t. III.

PAIGE, Nicholas D. **Before Fiction. The Ancient Regime of the Novel.** Pittsburgh: University of Pennsylvania Press, 2011.

POPE, Alexander (Trad.). **The Iliad of Homer** [1715]. Éd. Steven Shankman. London: Penguin, 1996.

POPE, Alexander. **The Major Works.** Éd. Pat Rogers, Oxford: OUP, "Oxford World's Classics", 2008.

SALLIER, Claude. Discours sur l'origine et le caractère de la parodie. In : **Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres.** Paris : Imprimerie Royale, t. XVII, 1733.

SCALIGER, Julius Cæsar. **Poetices libri VII,** [Genève], apud Petrum Santandreamum, 1594.

VOLTAIRE. **The Complete Works of Voltaire.** Oxford: Voltaire Foundation, t. 3B.



BORNAND, Sandra. Boubou Ardo Galo, uma interpretação songai-zarma. Trad. Antonio Marcos Trindade e Christina Ramalho. In: *Revista Épicas*. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 149-165. ISSN 2527-080-X.

BOUBOU ARDO GALO, UMA INTERPRETAÇÃO SONGAI-ZARMA¹⁹³

BUBU ARDO GALO, A SONGHAY-ZARMA READING¹⁹⁴

Sandra Bornand¹⁹⁵

CNRS, COMUE Sorbonne Paris Cité,
INALCO-CNRS, UMR 8135 LLACAN

(Linguagem, Línguas e Culturas da África Negra)

RESUMO: Este artigo dialoga com o de Christiane Seydou, por confrontar as interpretações do mesmo personagem histórico-lendário: Boubou Ardo Galo, por griots de diferentes culturas e idiomas – Fulas¹⁹⁶ do Mali e Zarma do

¹⁹³ Artigo publicado na *Le Recueil Ouvert*, com título original: “Boubou Ardo Galo, une interprétation songhay-zarma”. Referência original completa: BORNAND, Sandra. Boûbou Ardo Galo, une interprétation songhay-zarma. In: *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour : 11/10/2017, URL : <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/273-boubou-ardo-galo-une-interpretation-songhay-zarma>.

¹⁹⁴ Registro da autora em rodapé do artigo original: “Este texto se beneficiou dos conselhos e revisões de Boubé Saley Bali, Elara Bertho, Florence Goyet, Jean-Luc Lambert e Christiane Seydou. Meus agradecimentos a todos”.

¹⁹⁵ Sandra Bornand é pesquisadora do LLACAN (Linguagem, Línguas e Culturas da África Negra, UMR 8135). Antropóloga linguista, trabalha em práticas linguísticas, inclusive literárias, nas sociedades songai-zarma (Níger), a fim de entender o social através da linguagem. Entre seus trabalhos sobre a epopeia estão: *Le Discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger*. Paris: Karthala, 2005. Além dos artigos: : Une narration à deux voix. Exemple de coénonciation chez les *jasare* songhay-zarma du Niger. In : *Cahiers de littérature orale* 65 “Autour de la performance”, 2009, p. 39-63. Mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 11 décembre 2016. <http://clo.revues.org/1104>; DOI : 10.4000/clo.1104 ; Hommage aux Peuls ou comment dire l’indicible en pays zarma. In : BAUMGARD, Ursula & DERIVE, Jean (éd.). *Paroles nomades. Écrits d’ethnolinguistique africaine*. Paris : Karthala, 2005, p. 319-340 ; Niger : une étude de l’idéologie de l’ostentation dans la société zarma ‘traditionnelle’ et moderne : l’exemple des relations entre nobles et *jasare*. In : *Nouveaux Cahiers de l’IUED*, 15, 2004, p. 87-105.

¹⁹⁶ Segundo Xina Smith de Vasconcellos, tradutora da biografia de BÂ (Amadou Hampâté. *Amkoullel, o menino fula*. 3ª ed. São Paulo: Palas Athena: Acervo África, 2013, p. 18), a etnia africana, designada pelo termo francês peul, costuma ser traduzida na literatura inglesa como fulani, na francesa como peul e na de língua portuguesa como fula. Esta tradução adota, na esteira de Vasconcellos, esta última forma, fula, para designar essa etnia africana, em respeito ao seu uso corrente em língua portuguesa. (NT).

Níger. Na área fula, a epopeia de Boubou Ardo Galo está na encruzilhada entre o período pré-islâmico e a era da *diina* (Estado Islâmico). O personagem condensa toda a ambiguidade dessa situação e seu imenso sucesso é completamente paradoxal. Boubou de fato incorpora resistência ao Islã e lealdade ao *Pulaaku* (ideologia “identitária” fula), e ainda assim seu sucesso não enfraqueceu entre os Fulas, notórios propagadores do Islã no Sahel. Na área zarma, essa epopeia faz parte das chamadas histórias de “distração”, distintas daquelas relativas aos verdadeiros heróis zarma, cuja função é exaltar seus descendentes. Na história de Boubou Ardo Galo, contada pelos griots zarma, a oposição do personagem ao Islã se confunde com sua luta contra os Fulas, representados aqui pelos principais responsáveis pela implantação do Islã nessa região.

Palavras-chave: Contexto radiofônico; epopeia fula; zarma griot; Níger; reinterpretação ideológica.

ABSTRACT: The articles by Christiane Seydou and Sandra Bornand review the interpretations of one particular historical-legendary character: Bubu Ardo Galo, by griots of different cultures and languages – Fulani of Mali and Zarma of Niger. In the *fulbe* area, the epic of Bubu Ardo Galo is at the turning-point between the pre-islamic period and the time of the *dina*. The character embodies all the ambiguity of this situation, and its immense success is completely paradoxical. Boubou in fact embodies resistance to Islam and loyalty to *pulaaku* (the typical “Fulani ideology”) yet his success remains undiminished among the Fulani who are known for spreading Islam in the Sahel. In the Zarma area this epic is part of the so-called tales “of distraction” (*faakaaray deede*), distinct from those that relate to the Zarma heroes whose function is to exalt their descendants. In Bubu Ardo Galo’s account, as told by the Zarma griots, the character’s opposition to Islam is confused with his struggle against the Fulani, embodied here by those most responsible for the spread of Islam in the area.

Keywords: Radio context; Fula epic; zarma griot; Niger; ideological reinterpretation.

Preâmbulo relativo aos artigos de Christiane Seydou e Sandra Bornand

A presença de um mesmo herói na produção épica de duas populações africanas distintas já é questionável. Ainda mais quando, estudando a gesta desse herói – Boubou Ardo Galo –, em sua própria sociedade de origem, os Fulas, descobrimos que ele apresenta uma ambivalência assumida, uma vez que incorpora resistência ao Islã, em uma população que inclui os últimos fundadores das teocracias islâmicas na África Ocidental, e, no entanto, apesar disso, continua a ser celebrado pelos griots até hoje. Outra curiosidade: ele emigrou para os relatos épicos de uma população, os Songai-Zarma, a qual, precisamente, teve que lutar contra a islamização imposta pelos Fulas.

*Ao estudar esse caso, parece que o cerne do problema está principalmente no público em questão. Na área fula de onde ele vem, esse personagem, que está na encruzilhada do período pré-islâmico e da era da *diina* (Estado Islâmico), encarna toda a ambiguidade dessa situação – a resistência ao Islã e a lealdade ao *pulaaku* (ideologia “identitária” fula) se confundem nessa figura – o que, sem dúvida, explica seu tratamento paradoxal e celebridade ininterrupta entre os Fulas, notórios propagadores do Islã no Sahel. Na área songai-zarma, essa epopeia faz parte das chamadas histórias de “distração”, distinta daquelas concernentes aos verdadeiros heróis songai ou zarma, os quais têm a função de exaltar seus descendentes, e a oposição do personagem ao Islã se confunde com a luta dos Zarma contra os Fulas, representados aqui pelos principais responsáveis pela implantação do Islã nessa região: os Fulas de Macina e El Hadj Omar, o “conquistador toucouleur”¹⁹⁷.*

¹⁹⁷ Segundo nos informou Bornand, a partir de Seydou, os “toucouleur” são um subgrupo fula, que fala uma variante da língua, o Pulaar.

O tratamento que cada griot (tanto entre os Fulas quanto entre os Zarma) dá à apresentação do personagem – durante vários episódios em que, diante de situações conflitantes, ele conhece destinos contraditórios – sugere que as diferentes orientações adotadas para cada versão são altamente dependentes do público-alvo; o que, a propósito, revela um fato determinante em sociedades com tradição oral ainda operando ativamente na transmissão do patrimônio literário africano.

Destinadas ao público fula, as versões mantêm, não sem uma certa confusão, Boubou Ardo Galo em seu status de personagem icônico, próprio a todo herói épico, como a personificação do pulaaku (ou seja, como aquele que encarna o código de conduta do povo fula); uma vez que o papel sociocultural das performances épicas ainda é reviver no auditório, através da forma textual, vocal e musical desses relatos épicos, um reconhecimento exaltado dos valores que constituem sua unidade e solidariedade.

Destinadas ao público zarma, as versões, lidando com um herói que não pertence à população-alvo, permitem liberdade de tratamento, impossível quando o personagem heroico é songai ou zarma. As transmissões por rádio, em particular, destinadas a um público indiferenciado, têm duas vantagens: por um lado, podem adotar um tratamento menos orientado para a exaltação da identidade (como são as histórias de ancestrais ou guerreiros), evitando assim o risco de criar tensão dentro de uma audiência que é impossível de identificar e inacessível; por outro lado, podem mudar ou até transpor a situação épica para crises narrativas contemporâneas: crises sociais, religiosas ou políticas; e o caráter de Boubou Ardo Galo, a encarnação do pulaaku é, portanto, particularmente bem-vinda por despertar o sentimento de independência, quando o Níger¹⁹⁸ experimenta tensões com a Líbia e com o estabelecimento de um islamismo wahhabi¹⁹⁹ (ortodoxo).

A epopeia de Boubou Ardo Galo também é contada no Níger para um público de língua songai. É interessante, então, perguntar-se por que esse público aprecia esse canto que coloca em cena somente personagens do povo Fula.

Com efeito, eu identifiquei nada menos do que quatro griots que contaram essa história em língua songai²⁰⁰. Também foi transmitido nos anos 80 pela rádio nacional nigerina e continua sendo transmitido atualmente pela rádio privada.

Para este trabalho, estarei interessada na versão mais conhecida, produzida para o rádio por Djado Sékou, um *jasare* (historiador griot e genealogista zarma) famoso por ter tornado a narração no rádio sua especialidade. Para concluir minha análise, no momento oportuno, compararei essa versão

¹⁹⁸ O artigo aborda o contexto histórico e literário do Níger (República do Níger, capital Niamey, gentílico: nigerino/a). Não confundir com a Nigéria (República Federal da Nigéria, capital Abuja, gentílico: nigeriano/a). (NT).

¹⁹⁹ Obviamente, mantemos para cada item a grafia específica da área considerada (exemplo: Chêkou Âmadou entre os Fulas e Sékou Amadou entre os Songai Zarma, Boubou com ou sem sotaque ...). (Nota da autora).

²⁰⁰ Falo aqui da “língua songai”, como os linguistas geralmente fazem para designar o *continuum* ou a “família de línguas” agrupando as diferentes línguas songai e zarma. No Níger, a maioria dos linguistas fala da “língua songai-zarma” para evitar qualquer debate de identidade.

com outras duas de outro *jasare*, Djéliaba Badjé: uma versão completa, que eu mesma gravei; a outra foi feita para o rádio, mas cobre apenas a segunda parte da epopeia contada por Djado.

Elementos de contextualização

Para que possamos entender esse fenômeno, gostaria de apresentar em poucas palavras o Songai-Zarma e as relações que eles têm com os Fulas.

Cerca de 22% da população nigerina faz parte da chamada songai-zarma-dendi²⁰¹, a segunda maior população do Níger, atrás dos Hauçá. Embora reivindiquem em seus discursos uma aristocracia de origem diferente, Songai, Zarma e Dendi compartilham uma estrutura social idêntica, um certo patrimônio cultural e uma mesma língua²⁰².

1.1 Historicamente

Embora a origem dos Songai e dos Dendi seja bem conhecida, os Zarma são descritos como “um povo que surgiu por mutação das margens ocidentais do Império Songai, um dia no século XVI, com (fato singular) sua história, sua religião, suas particularidades”²⁰³. Após um conflito com os Fulas²⁰⁴, eles teriam migrado para as regiões que atualmente ocupam o oeste do Níger. Chegaram pela primeira vez a Sargane, ao norte da capital Niamey, e depois continuaram sua migração para o sul, eventualmente ocupando uma vasta terra de cerca de 60.000 km²²⁰⁵. Os Zarma são cercados ao norte pelos Tuaregues, ao noroeste pelos Songai, ao leste pelos Hauçá, ao sudoeste pelos Gourmantchés e Fulas e ao sul pelos Dendi.

No século XVII, os Fulas, que vieram, segundo Boubé Gado²⁰⁶, de Macina, estabeleceram-se pela primeira vez de maneira pacífica no país zarma (Zarmataray), todavia, desde o advento de Ousmane Dan Fodio no país hauçá (1804), realizaram saques contra o Zarma e tomaram o poder no leste. A partir de então, a região viveu em guerra até a chegada dos franceses no final do século XIX. À beira do rio, a situação era diferente: Zarma e Fulas viveram em paz, principalmente por causa de Alfa Mahamane Diobbo, marabu (ou seja: líder espiritual islâmico) fula de Say, cuja autoridade moral e espiritual foi reconhecida pelos dois lados. Alguns chefes zarma nessa área ocasionalmente se juntaram aos Fulas para combater outros chefes zarma no leste²⁰⁷.

²⁰¹ Sobre o conjunto songai-zarma-dendi, ler: OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. Unidade e diversidade do conjunto songai-zarma dendi. In: **Assentamento e migrações. Anais da primeira conferência internacional**, de 26 a 29 de setembro de 1995. Parakou e Niamey: CEHLTO, 2000, p. 139.

²⁰² Sobre essa unidade linguística e sobre os elementos da variação, ver: BORNAND, Sandra. **Vamos falar sobre Zarma. Uma língua do Níger**. Paris: L'Harmattan, 2016.

²⁰³ MOUNKAÏLA, Fatimata. **Mito e história na gesta de Zabarkane**. Niamey: CEHLTO, 1989, p. 5.

²⁰⁴ Outras versões se referem aos Tuaregues e não aos Fulas.

²⁰⁵ Se Zarmaganda (literalmente “terra de Zarma”) é a terra de escolha, Zarmataray (literalmente “país de Zarma, sendo/condição de Zarma”) é a terra da expansão.

²⁰⁶ GADO BOUBÉ, Le Zarmatarey. **Contribuição para a história das populações entre o Níger e Dallol Mawri**. Niamey: Estudos nigerianos 45, 1980.

²⁰⁷ Para mais detalhes sobre a história da região, ler: IDRISSE, Kimba. **Guerras e sociedades. As populações do Níger ocidental no século XIX e suas reações à colonização (1896-1906)**. Niamey: Estudos nigerianos 46, 1981.

De qualquer forma, os Fulas foram os agentes da islamização dos Songai-Zarma. Atualmente, eles compartilham um território comum com os Zarma²⁰⁸; contudo, conflitos recorrentes permanecem (especialmente no leste). De fato, se os Fulas são principalmente pastores, os Zarma são, em sua maioria, agricultores, e nem sempre é fácil atravessar os rebanhos dos primeiros²⁰⁹.

1.2 Linguisticamente

No Níger, songai-zarma (como é chamado no Níger) e fula são considerados idiomas nacionais (assim como hauçá e sete outras línguas) aos quais é adicionado o francês, que é o idioma oficial.

Embora existam muitos empréstimos recíprocos entre songai e fula, essas duas línguas não têm características comuns: a primeira é uma língua com sistema tonal (com dois níveis e quatro tons), do tipo isolante, com morfologia fraca, enquanto a segunda é, ao contrário, uma língua aglutinativa, sem tons.

No Níger, na maioria das vezes são os Fulas que adotam o idioma dos outros falantes da região em que vivem para interagir, a tal ponto que acontece – embora não muito frequentemente, porém numa constância suficiente para que isso seja observado – de filhos de fulas não falarem mais a língua de seus pais. Se os Songai-Zarma, que vivem entre os Fulas, conseguem entender e falar a língua destes últimos, eles geralmente recorrem a língua deles apenas como último recurso, quando seu interlocutor não fala songai²¹⁰.

1.3 Socialmente

As sociedades songai-zarma, muito hierárquicas, são marcadas por uma separação entre homens livres e escravos. Embora a escravidão não exista mais atualmente, a discriminação social contra os descendentes de cativos continua²¹¹.

Essa dicotomia se torna tricotômica quando levamos em conta os *jasare* (griots genealogistas e historiadores de origem soninké, considerados mestres-griots). Não pertencendo nem ao grupo de “nobres” nem ao de “cativos”²¹², esses griots se diferenciam dos outros griots-quémandeurs (*ɲwaarayko*), especialmente por sua origem soninké, que lhes confere um aprendizado longo e muito estruturado, capacitando-os à enunciação de discursos históricos e ao domínio do alaúde de três cordas

²⁰⁸ Existem até casamentos mistos entre Fulas que vivem em Zarmataray e Zarma, a partir do rio.

²⁰⁹ Esses conflitos são particularmente intensos durante a transumância sazonal que coincide com a estação da colheita. No Boboye, a rivalidade é ainda mais alimentada pelas consequências dos conflitos ocorridos no século XIX entre os Fulas e Zarma.

²¹⁰ Isso precisa ser verificado; essas são observações contextuais e não uma pesquisa sociolinguística.

²¹¹ Sobre essa dicotomia, ler: OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. **As sociedades Songai-Zarma (chefes, guerreiros, escravos, camponeses...)**. Paris: Karthala. 1984; sobre a perpetuação da ideologia aristocrática nos círculos econômico e político, cf. KOMLAVI HAHONOU, Eric. Cultura política, escravidão e descentralização. A vingança política dos descendentes de escravos no Benin e no Níger, In: *Política Africana* 111, 2008, p. 169-186.

²¹² As designações “nobre” e “cativo” são do francês africano e correspondem a “homem livre” (*burcin*) e “escravo” (*banɲa*).

(*moolo*)²¹³. Os *jasare* colocam suas habilidades discursivas e memoráveis a serviço de homens livres; seu repertório, particularmente rico e variado, inclui vários gêneros discursivos: genealogias (*kaayi ceeyan*: literalmente “chama dos ancestrais”), louvores (*zamu*), epopeias (*wangaari deede*, literalmente “relatos de guerreiros”), relatos de ancestrais (*kaayi deede*), relatos de distração (*faakaaray deede*).

O interesse surpreendente dos Songai-Zarma pelas epopeias fulas

Combinando investigação etnográfica e análise de discurso, pude listar várias razões que justificam esse interesse dos Songai-Zarma pelas epopeias fulas. Primeiro, como vimos, os Songai-Zarma sempre mantiveram relações com os Fulas, seja na região de origem (no que hoje é a República do Mali) seja em seus territórios atuais.

Do ponto de vista das representações sociais, os Fulas constituem, aos olhos da etnia Songai-Zarma, um povo próximo e distante. Eles são próximos pela localização geográfica, porque compartilham o mesmo território por alguns séculos. Essa proximidade gera algumas semelhanças entre eles, especialmente quando abordamos certos traços sociais, também compartilhados, é verdade, com outros povos da África Ocidental: além da mencionada dicotomia entre homens livres e escravos, acima mencionada, e da presença de um griot genealogista e historiador, mencionarei essa característica essencial, que é o sentimento de modéstia, também chamado de “vergonha” (*haawi* em zarma), que impõe enfaticamente o total controle das emoções. Esse sentimento, altamente valorizado, tanto entre os Songai-Zarma quanto entre os Fulas²¹⁴, distingue o homem livre, que, como se diz, sem a sentir, “conhece a vergonha” do escravo (ou de seus descendentes).

A alteridade reside no fato de serem dois povos com origens e história distintas: os criadores fulas, geralmente nômades, opõem-se aos agricultores sedentários e aos Estados fulas do século XIX, que são islamizados, enquanto os pequenos chefes songai-zarma, freqüentemente, são refratários ao Islã. Isso explica a representação ambivalente que os Songai-Zarma ainda hoje têm dos Fulas:

Ao mesmo tempo, respeitados, valorizados ou admirados (por causa de sua antiga hegemonia política: será fácil dizer dos aristocratas fulas que eles são “mais” nobres do que qualquer outra pessoa; também por causa do papel que desempenharam na propagação do Islã) e ao mesmo tempo alvo de zombaria ou sarcasmo, seja por causa de seu modo de vida diferente (tanto como pastores de ovelhas, quanto como pastores da religião), seja porque são considerados como tendo um caráter enganoso e desonesto²¹⁵.

No entanto, é provavelmente nesse contraste entre semelhança e alteridade que reside o interesse dos griots songai-zarma pelas epopeias fulas. Os Fulas estão próximos o suficiente – geograficamente e por seus valores – para serem familiares aos ouvintes, e essa proximidade torna a

²¹³ Sobre os diferentes tipos de griots, cf. BORNAND, Sandra. **O Discurso do Griot genealogista entre os Zarma do Niger**. Paris: Karthala, 2005.

²¹⁴ Isso faz parte deste *pulaaku* de que Christiane Seydou fala.

²¹⁵ Olivier de Sardan, J-P., “Unidade e diversidade ...”, *op. cit.*, p. 139.

moral disseminada em histórias cujos heróis, tempo e lugar são de outros lugares, dignas de crédito. Todavia, eles também são diferentes o bastante para que se possa permitir uma liberdade de tom que o griot não permitiria em epopeias que evocam heróis songai-zarma.

Essa liberdade também é possível, porque o objetivo perlocucionário das histórias varia de acordo com o tipo de herói encenado. Assim, os relatos dos quais os heróis são songai ou zarma, contados a seus descendentes, são chamados de *wangaari deede* “relato do guerreiro” ou *kayayi deede* “relato dos antepassados”, ao contrário – em resumo – dos contos cujos heróis são estrangeiros, os quais são considerados *faakaaray deede*, ou “relatos de distração”²¹⁶.

Essa mudança de gênero, às vezes para a mesma história, implica uma mudança no objetivo perlocucionário; quando o griot relata as façanhas de um herói zarma ou songai, ele procura vincular seus descendentes ao ancestral deles e, desse modo, provocar um sentimento de exaltação: lembrá-los de onde eles vêm causa uma forte emoção e deve levar os ouvintes a adotar um comportamento digno de seus ancestrais (bravura, generosidade etc.), já que, em essência, eles herdaram essas qualidades. O “relato de distração”, por outro lado, pretende ser recreativo, mesmo que retenha sua função de ensinar e incentivar o bom comportamento social. Suas características a aproximam do conto (*jandi*), contudo, ao contrário desse, a “história de distração” mantém um caráter histórico e é percebida como verdadeira, devido, em especial, à sua narração por griots.

Há, no entanto, outra razão para optar por contar a história de um herói fula. A ética do griot não lhe permite relacionar o que provavelmente criaria tensões em seu público songai-zarma. Portanto, ele deve adaptar constantemente seu discurso, ou mesmo censurar certas partes dele, dependendo da identidade de seus ouvintes, a fim de controlar o risco de discórdia que ele poderia representar para a comunidade. Um provérbio zarma não diz: “Um mau discurso é como fogo no mato: você sabe quando ele começa, porém nunca quando pára”? Ora, a epopeia que nos interessa foi gravada e transmitida no rádio. Diante de um público anônimo, que é impossível identificar, o griot geralmente opta por “relatos de distração”²¹⁷, porque são mais consensuais, a ponto de os jovens Zarma – que têm apenas um conhecimento radiofônico dos relatos dos griots – pensarem que não há épopeias em sua cultura.

Essa escolha de um relato cujos heróis são estranhos às pessoas que formam o público ouvinte é, assim, uma estratégia do griot que visa distanciar a narrativa histórica para remover apenas sua substância – sua moral – sem arriscar prejudicar a harmonia social às vezes frágil.

²¹⁶ BORNAND, Sandra. *Le Discours ...*, op. cit. ; BORNAND, Sandra. Chamando os ancestrais: práticas e memória discursiva entre os Zarma do Níger. In: *Textual* 56, 2009, p. 107-137.

²¹⁷ Os únicos relatos sobre Songai e Zarma contados no rádio dizem respeito a Askia Mohammed, o ancestral fundador da dinastia songai Maíga, e Mali Béro, o ancestral mítico dos Zarma. A história de um guerreiro zarma que lutou no país de Gourounsi (agora Gana) foi gravada no rádio, porém raramente é transmitida.

A história de Boubou Ardo Galo, do contexto histórico à performance

A epopeia de Boubou Ardo Galo interessa especificamente ao público songai-zarma, porque fala da islamização da região e das revoltas produzidas na sociedade fula pelo confronto entre os valores da sociedade pré-islâmica e aqueles que trouxe a nova religião. A região songai-zarma passou por uma crise idêntica e permanece preocupada, no momento da narração, com as questões da articulação entre a cultura “tradicional” e a prática religiosa. Contá-la como uma história que afeta os Fulas – agentes da islamização dos Songai-Zarma – o épico se torna, portanto, um recurso particularmente eficaz em chamar a atenção de seu público para o que está em jogo.

O país songai-zarma sofreu várias ondas sucessivas de islamização. Se o Islã foi introduzido pela primeira vez no país songai no século X pelos comerciantes, sua posição permaneceu marginal (até o início do século XIX e sob a liderança de grandes líderes religiosos islâmicos fulas, os marabus, no país Songai-Zarma)²¹⁸. Firmemente implantado nos principados localizados às margens do rio ou nas áreas de trânsito, o Islã era uma minoria nas outras regiões, que permaneceram fortemente apegadas às religiões locais. Paradoxalmente, a colonização, que desempenhou um papel determinante na expansão do Islã, foi percebida como um fator de unidade e um meio de distinção em relação ao poder francês, e sua progressão foi tanto geográfica quanto social (“a cosmogonia, a lei, a moralidade islâmica gradualmente vão começando a permear a vida cotidiana, mesmo que isso custe uma mistura com a cultura pré-islâmica”²¹⁹). Essa implantação não foi bem recebida em todos os lugares e, como J. Rouch²²⁰ relata, os locais de oração muçulmanos foram incendiados periodicamente até pelo menos a década de 1950; contudo, o Islã se tornou cada vez mais importante no território songai-zarma.

Do ponto de vista do contexto da performance, a situação das comunicações via rádio é incomum²²¹ para um griot e ela coloca-lhe dificuldades específicas. Acostumado a falar para um público que ele identifica e ao qual ele adapta com habilidade seu discurso, a fim de respeitar seu contrato tácito de não incomodar ninguém, o griot deve aqui lidar com todas as possibilidades: os Songai-Zarma não formam uma única entidade, nem em suas relações com os Fulas, nem em seus vínculos com o Islã; além disso, essa epopeia pode ser ouvida por qualquer um que entenda o songai, inclusive pelos Fulas da região.

²¹⁸ Sobre as relações entre Zarma e Fula ao longo dos séculos, ver IDRISSE, Kimba. **Guerras e sociedades...**, op. cit.

²¹⁹ OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. **As sociedades songai-zarma**, op. cit., p. 274.

²²⁰ ROUCH, Jean. **A Religião e a magia songai**. Bruxelas: Instituto de Sociologia e Antropologia Social, Edições da Universidade de Bruxelas, 1989.

²²¹ Sobre narração de griots em um contexto de rádio, ver BORNAND, Sandra. Uma narração para duas vozes. Exemplo de coenunciação entre os *jasare* songai-zarma do Níger. In: **Cadernos de literatura oral** 65 “Em torno da performance”, 2009, p. 39-63. Online, 01 de março de 2013, acessado em 11 de dezembro de 2016. <http://clo.revues.org/1104>.

Essa epopeia é registrada em um contexto religioso e político tenso. Se, ao recontar, em 1987, o épico de Boubou Ardo Galo no rádio, Djado Sékou estava falando – embora as práticas pré-islâmicas persistissem – para um público muçulmano, diferentes movimentos estavam em confronto:

- A obediência sufi, a mais importante até meados da década de 1990, é representada por duas irmandades, a Qadiriyya e a Tijâniyya (respectivamente designadas no épico por Hamdallaye e Xeique El Hadj Omar);
- O movimento Izala²²², de obediência wahhabi (ou seja: ao islamismo ortodoxo), confidencial nos anos 1980, desenvolveu-se rapidamente com o advento da política multipartidária no início dos anos 1990, devido a um afrouxamento do controle estatal sobre as forças, políticas ou religiosas, capazes de minar sua autoridade.

A coexistência entre os Tijâni e os Izala não é fácil, e conflitos recorrentes foram observados na década de 1980.

Do ponto de vista político, essa epopeia foi contada alguns meses antes da morte do general Seyni Kountché, no poder desde seu golpe militar em 1974. Se o general havia abordado taticamente os países árabes por causa de sua religião comum, ele queria manter o controle das autoridades religiosas, porque via nos movimentos muçulmanos possíveis vetores de rebelião. É preciso dizer que o período foi instável para a ditadura nigerina, que estava enfrentando tensões com o regime líbio de Kadhafi, o qual teria financiado vários golpes abortados. É nesse contexto que a epopeia de Boubou Ardo Galo foi gravada e transmitida pela “Voz do Sahel”, a estação de rádio oficial, transmitida em todo o país²²³.

Além disso, há relações tensas entre Djado Sékou, o narrador, e Seyni Kountché, o qual anteriormente já havia censurado um de seus épicos, o de El Hadj Omar. Considerando um tanto vulgar a parte sobre Boubou Ardo Galo, o general pediu ao griot que fornecesse uma versão mais adequada, no que foi atendido pelo narrador²²⁴. Kountché também criou, da mesma forma como havia feito em relação à religião, a “Associação de Griots do Níger”, a fim de exercer controle sobre esse grupo socioprofissional.

²²² “Izala é um diminutivo usado para *Izala bid’a wa iqamatul Sunna*, que inicialmente era uma organização cujo objetivo era a restauração da Sunna do profeta Muhammad, removendo todas as ‘inovações dignas de culpa’ das práticas islâmicas. Como tal, ela se destacou particularmente por sua oposição às irmandades sufis.” (SOUNAYE, Abdoulaye. A ‘boate’ islâmica: CD e DVD no coração da re-islamização da Nigéria. In: **Ethnographiques.org**, edição 22, maio de 2011: As ferramentas de um Islã em mudança. Re-islamização e moralização no sul do Saara, número 22 – maio de 2011, nota 1, <http://www.ethnographiques.org/2011/Sounaye>).

²²³ Atualmente, as epopeias são transmitidas sobretudo em rádios privadas.

²²⁴ O resultado é precisamente a versão do épico analisada neste artigo.

Uma reinterpretação ideológica

Para mostrar como os griots songai-zarma reinterpretam “a instauração de uma nova²²⁵ ideologia” em Macina, aqui está um breve resumo do épico na versão de Djado Sékou²²⁶.

Pensando que poderia converter Boubou Ardo Galo, o último chefe não muçulmano da região, o chefe fula de Macina, Sékou Amadou deu a ele sua filha Takaldé Waldé em casamento. O guerreiro aceita a garota, todavia, por bravura, continua sendo ainda mais incrédulo, e Sékou Amadou se vê forçado a declarar guerra contra ele. Essa atitude de Sékou Amadou não será boa para ele, porque Boubou Ardo Galo o derrotará e o humilhará, oferecendo-o como escravo a seu griot e o proibirá de praticar sua religião. Sua provação irá durar dois anos, até que Boubou Ardo Galo finalmente resolva libertá-lo.

Para vingar o pai, Takaldé Waldé empurra o marido para a guerra contra o único chefe que poderia derrotá-lo: El Hadj Omar, o grande guerreiro muçulmano toucouleur. Boubou Ardo Galo o enfrenta, apesar de uma profecia que prevê derrota para ele; o que efetivamente acaba acontecendo com sua morte na batalha. El Hadj acaba capturando Hamdallaye, capital de Macina, e decapita Amadou Amadou, filho de Sékou Amadou, culpado de ter recebido o guerreiro “pagão”, seu cunhado, que se refugiara em sua casa.

El Hadj, em seguida, faz uma peregrinação a Meca. Lá, ele mostra que domina o Alcorão melhor que os árabes e revela a eles que quem dirige a oração não é outro senão seu antigo inimigo, o general francês Faidherbe. Os árabes reconhecem sua superioridade antes que ele retorne, após algumas aventuras, ao seu reino.

Nas versões contadas pelos dois griots songai-zarma, Djado Sékou e Djéliba Badjé, encontramos a ambiguidade, já descrita por Christiane Seydou, entre um apego aos valores “tradicionais” e a prática do Islã. No entanto, há duas diferenças significativas:

- Boubou Ardo Galo luta contra o estado teocrático de Hamdallaye e contra o conquistador muçulmano de Futa Toro, El Hadj Omar.
- A epopeia não para com a morte de Boubou Ardo Galo, porém continua com as aventuras de El Hadj em Medina e Meca, uma oportunidade para o narrador defender a superioridade de um “Islã negro” sobre os árabes.

Assim, os personagens de Boubou Ardo Galo e El Hadj Omar não puderam, historicamente, se encontrar. Como então entender esse anacronismo que leva a um duplo confronto?

²²⁵ Ver o artigo de Seydou já citado anteriormente.

²²⁶ O épico contado por Djéliba varia apenas em alguns detalhes. Apenas os levantarei na medida em que sejam significativos para o meu propósito.

Boubou Ardo Galo, uma figura importante da resistência

Esse artifício permite colocar Boubou Ardo Galo no centro dos dois principais eventos que perturbaram Macina no século XIX: a islamização e a queda de Hamdallaye. O anacronismo contribui para destacar uma figura de resistência e a transforma em um grande herói, tanto melhor quanto permite que Djado e Djéliba proponham uma comparação explícita entre Boubou Ardo Galo e El Hadj Omar, o último grande conquistador muçulmano da África Ocidental. Citemos Djado:

A esposa de Boubou Ardo Galo] olhou ao redor do mundo e viu que seu marido só era correspondido por El Hadj Omar do Futa [...]” (Djado, v. 580)

Esta é a história de Boubou Ardo Galo e El Hadj Omar do Futa” (v. 1506).

Observamos, ao longo da epopeia, outras semelhanças entre esses dois personagens:

- ambos são elogiados pelo narrador griot;
- cada um possui no relato um griot de sua própria religião;
- ambos saem vitoriosos de pelo menos um confronto (Boubou contra Sékou Amadou, El Hadj contra Boubou e Amadou Amadou, às vezes confundidos na epopeia com Sékou Amadou, seu pai).

Os líderes de Hamdallaye – Sékou Amadou e Amadou Amadou – não são elogiados pelo narrador, nenhum griot é mencionado ao lado deles e eles são derrotados por Boubou Ardo Galo e El Hadj Omar. Além disso, nem Djado nem Djéliba lhes dedica algo, em seu repertório épico. Pode-se dizer que esses dois líderes aparecem, em ambas as versões, como personagens secundários, em relação aos heróis principais. São os narradores que, valorizando-os, fazem com que eles possam desempenhar seu papel com mais força: os líderes de Hamdallaye são definidos como “santos” cuja conduta é impecável e heroica, mesmo que isso acabe por levá-los à derrota e à morte.

Todavia, dedicando explicitamente a epopeia a Boubou Ardo Galo²²⁷ e não a El Hadj Omar, por muito presente que este esteja na história, Djado e Djéliba glorificam é a Boubou Ardo Galo, considerado por eles um guerreiro resistente, representante do espírito de independência. Essa é uma oportunidade para esses grupos reativarem valores familiares aos ouvintes de língua songai. Os Fulas são exemplos que eles invocam, quando se trata de falar sobre autocontrole, senso de honra ou independência de espírito, três valores também importantes para o Songai-Zarma²²⁸.

Mais ainda, a epopeia de Boubou Ardo Galo deve ser reinterpretada à luz da situação nigerina e das questões que a atravessam no momento da narrativa, em particular a articulação entre a cultura “tradicional” e a religião muçulmana.

²²⁷ Ao mencionar seu nome no início e no final da narração, bem como pelos elogios que lhe são feitos e pela descrição de sua genealogia.

²²⁸ Sobre as representações dos Fulas entre os Songai-Zarma, ver BORNAND, Sandra. *Le Discours ...*, op. cit.

Quando um griot conta uma epopeia ou um relato de um ancestral de um de seus descendentes, é sempre necessário estabelecer o elo entre as gerações e mostrar sua continuidade, apesar da ruptura causada pela colonização: “Se não fosse pela época dos Brancos, ele seria capaz dos mesmos gestos que seu antepassado”, sentencia o griot. Essa afirmação é uma maneira de reafirmar que, nos países songai-zarma, herdamos poder como herdamos qualidades, mesmo que algumas delas – como bravura na guerra – não sejam mais expressas atualmente, ainda que seja possível expressá-las de forma diferente²²⁹.

Assim como a colonização, a islamização trouxe uma profunda ruptura na sociedade songai-zarma e, embora o griot não diga: “Se não fosse pela era muçulmana”, os ouvintes também interpretam a epopeia de Boubou Ardo Galo nos seguintes termos: há claramente um antes e um depois da islamização. Esse pressuposto – “se não fossem os novos tempos” – não apenas revela uma ruptura entre dois mundos distintos por suas referências; ele também nos mostra uma continuidade, a dos atos de resistência e bravura, já que cada um dos dois heróis se rebela contra o que os outros procuram impor: Boubou Ardo Galo enfrenta o Islã do povo de Hamdallaye e El Hadj Omar luta contra os árabes que se atrevem a escrever que existem dez mil pessoas semelhantes a ele em Meca.

Desse modo, como a comparação de Boubou Ardo Galo com El Hadj Omar reforça o caráter heroico do guerreiro de Macina, o inverso – a comparação de El Hadj com Boubou Ardo Galo - mostra continuidade nesses dois heróis fulas: sua recusa de dominação externa. Porém, com uma nuance: El Hadj Omar concorda em servir a Deus, o que Boubou Ardo Galo sempre rejeitou (isso não o faz dizer que o Islã é uma “prática de escravos”?).

Esses dois personagens aparecem, portanto, como figuras de resistência. É dessa maneira enfática que suas imagens ressoam no momento da narrativa. O próprio governo apela ao espírito de independência dos nigerianos, mesmo quando o país está passando por um período de instabilidade política e religiosa significativa: repercussões da violência religiosa no norte da Nigéria²³⁰, repetidas tentativas de golpe de Estado (pilotadas, como se sabe, por Kadhafi²³¹), temores de uma intervenção francesa²³² contra o regime do general Kountché, que mostra hostilidade tanto ao modelo ocidental quanto ao líbio.

²²⁹ Para uma análise dos discursos dos griots e das relações entre enunciador e enunciadore, *ibidem*.

²³⁰ O movimento Izala foi criado no norte da Nigéria em 1978 e seu discurso circula entre esses dois países, principalmente através da Rádio Karuna (rádio do Norte da Nigéria nas línguas hauçá, fula, kanuri e árabe), onde o pregador se posiciona como o principal oponente da Tijâniyya e Qadiriyya. Para mais detalhes, consulte: BRIGAGLIA, Adera. A Rádio Kaduna Tafse (1978-1992) e a Construção de imagens públicas de estudiosos muçulmanos na mídia nigeriana. In: **Revista de Estudos Islâmicos** 27, 2007, p. 173-210.

²³¹ Sobre as tensões com a Líbia, ver: GRÉGOIRE, Emmanuel. **Tuaregues do Níger. O destino de um mito** [1981]. Paris: Karthala, 2010.

²³² Sobre a história do Níger, ler a edição número 38 da **Política Africana** dedicada ao Níger, coordenada por Raynaut, Claude e Robert Buitenhuijs e intitulada *Níger: Crônicas de um Estado, Política Africana* 38, junho de 1990, bem como o artigo: VAN WALRAVEN, Klaas. Operação Soma: A Conexão Francesa e o golpe de estado de Seyni Kountché no Níger em abril 1974. Tradução Alice Judell. In: **Política Africana** 134, 2014, p. 133-154.

Essa continuidade entre os dois guerreiros também é explícita em outro ponto importante: a presença de um griot ao seu lado; um griot que permanece o tempo inteiro à sua disposição, porque se o griot de Boubou Ardo Galo encoraja seu mestre a práticas não-muçulmanas, o segundo, por sua vez, acompanha El Hadj Omar em sua *jihad* e em sua peregrinação a Meca. Sabendo que Seyni Kountché era cauteloso com os griots, especialmente sabendo que eles eram sempre mais contestados pelos líderes religiosos muçulmanos, os marabus, podemos ver nessa presença exibida a vontade do griot de tornar seu papel essencial e, em particular, de mostrar que é “útil” ao Islã: ele não é o companheiro de quem liderou a *jihad* na África Ocidental, de quem demonstrou sua superioridade sobre os sábios de Meca? A transmissão da epopeia via rádio torna-se, desse modo, uma tribuna.

De fato, fortalecidos pela progressiva islamização das populações, certos líderes religiosos muçulmanos songai-zarma, os marabus, acusam os griots de, antes da chegada do Islã²³³, terem pertencido aos *Jâhiliyya*. Como muçulmanos alfabetizados, esses chefes espirituais, os marabus, oferecem uma identidade cultural e religiosa radicalmente diferente da transmitida pelos griots. Essa competição de conhecimento e habilidades cria um antagonismo entre esses dois grupos durante as cerimônias, porque, para afirmar seu poder na sociedade songai-zarma, certos marabus (esses líderes religiosos muçulmanos) não hesitam em difamar publicamente os griots. Para isso:

- Eles descrevem o griotismo como “atividade ociosa” e acusam os griots de viverem intimamente ligados ao povo (esse argumento tem ainda mais peso do que aquele usado pelo próprio Kountché²³⁴);
- Eles acusam os griots de evocarem o período pré-islâmico e de serem seus representantes, certamente em menor grau que o *ziima* (“sacerdotes” das religiões nativas).
- Eles acusam muitos griots de ofenderem a Deus, quando louvam simples seres humanos, porém também de mentirem desavergonhadamente, ao pontuarem suas histórias de forma exagerada. Essas acusações mais recentes são ainda mais eficazes, quando são acompanhadas de ameaças ao além, como as seguintes: aqueles que persistem nesses caminhos serão desfigurados durante o Último Julgamento ou, pior, queimarão por toda a eternidade nas chamas do inferno.

Os griots, por sua vez, não se utilizam dessa política quase sistemática de difamação, uma vez que eles próprios são muçulmanos e perderiam muito crédito se mostrassem oposição declarada aos

²³³ Note que a versão de Djéliba, contada alguns anos depois em um período de maior tensão entre griots e marabus, é ainda mais violenta.

²³⁴ Mesmo que na verdade ele visasse mais os “falsos griots”.

defensores do dogma²³⁵. Diante desses ataques, suas reações são diversas: entre o abandono da prática do griotismo, o abandono apenas de relatos ou as tentativas de legitimar as práticas que consideram compatíveis com Islã. Os griots que continuam praticando, usam epopeias para mostrar sua importância e legitimar sua presença, como é particularmente o caso aqui, quando o griot se representa como um ator-chave, tanto na sociedade pré-islâmica quanto na muçulmana²³⁶.

O narrador griot, portanto, procura invalidar os argumentos dos religiosos:

- Ele toca os seguidores de Tijâniyya, descrevendo-se como o companheiro de um respeitado representante do Islã na África Ocidental, um santo e um Tidjani erudito, todo-poderoso e capaz de superar seu rival em Qadiriyya, além dos estudiosos árabes de Medina e Meca.
- Ele toca os Izala, com mente wahhabi (fiel ao islamismo ortodoxo), mostrando que seus colegas em Meca não conseguiram perceber que foram levados à oração por um homem incircunciso.
- Mas ele também afeta seus “clientes” em potencial, os homens livres, quando mostra que um bom griot é uma arma e proteção para quem o possui. Isso é ainda mais evidente em Djéliba, para quem a vitória sobre Boubou Ardo Galo somente fora possível com a eliminação de seu griot.

A demanda pelo “Islã negro”: o episódio de El Hadj nos lugares sagrados do Islã

Essa epopeia, nas duas versões que tenho, não é apenas a de Boubou Ardo Galo; ela contém também a gesta de El Hadj Omar, a qual parece inseparável das gestas de Boûbou Ardo Galo, como se um só assumisse seu verdadeiro significado em sua associação com o outro. Há muito tempo me pergunto sobre o interesse que os griots têm em expor esses dois relatos em conjunto para nós, e em particular o que aconteceu aqui no episódio de El Hadj Omar em Medina e Meca. Desta vez, os griots anunciam contar a epopeia de Boubou Ardo Galo.

Ao articular os dois relatos e colocá-los em uma perspectiva histórica mais ampla, descobrimos caminhos interessantes. Essa epopeia mostra a passagem entre dois mundos de referência: um passado, o outro em formação, e cada um dos heróis simboliza um dos pólos. O primeiro, Boubou, é o “animista” que resiste ao Islã e é heroico justamente por ser o último bastião de um mundo fadado a desaparecer. O segundo, El Hadj Omar, é o conquistador muçulmano – que passou pelo Níger – e espalhou o Islã por

²³⁵ Embora às vezes o façam, em particular narrando brigas entre marabus (e enfatizando a união entre os griots); ou lembrando que os marabus os criticam por eles receberem presentes que lhe são dados por sua atividade, apesar de eles, os marabus, fazerem o mesmo.

²³⁶ Paralelamente à lenda do primeiro griot, companheiro do profeta e reconhecido por Maomé como sendo tão poderoso que, pelo poder de seus louvores, o profeta poderia acordar da morte.

toda a África Ocidental. Sua aura é tal que ele se mostra invencível, tanto no campo de batalha quanto no nível religioso (seu conhecimento excede em muito o dos grandes sábios). A perfeição de El Hadj Omar reflete evidentemente em Boubou Ardo Galo, porque, em última análise, não há vergonha em ser derrotado por um herói assim.

E esse personagem de El Hadj, que desmistifica os colonos franceses (ele mostra as intrigas do general Faidherbe em Meca, também este, por seu turno, um grande herói da conquista colonial), que supera os estudiosos árabes por seu conhecimento religioso, que ninguém, nem mesmo os heróis do mundo antigo, pode derrotá-lo na guerra, não é uma maneira de lembrar os “negros” (*boro bi*: pessoa / negro) – tantas vezes mencionados nesse episódio –, sua dignidade, seu orgulho e sua legitimidade, diante desses dois principais fatores de influência, a saber: o mundo ocidental e o mundo árabe?

Ao fazer uma peregrinação a Meca, El Hadj Omar faz atos de contrição e de submissão a Deus. E, como Djado Sékou menciona, não é de avião que ele empreende a jornada. Assim o verdadeiro desafio constitui originalmente o Hadj: vários meses de périplo e a incerteza de voltar vivo. Ao embarcar nessa jornada, El Hadj Omar reconhece ter pecado quando destruiu Hamdallaye e deseja receber o perdão divino por ter feito isso. Todavia, ele obterá mais: abrindo os olhos dos líderes religiosos muçulmanos, os marabus, de Meca, revelando sua falta de cultura e orgulho, ele se torna um sábio e supera em todos os pontos os wahhabis (isto é, islamistas ultraconservadores) que afirmam retornar às fontes do Islã, porém rezam por Faidherbe, um incircunciso.

A mensagem transmitida pode ser assim resumida: “nossos fundamentos são melhores que os seus”, uma maneira de enviar aos crentes de língua songai uma mensagem de desconfiança em relação ao Izala (então geralmente hauçá), de obediência wahhabi (ou seja, ao islamismo ortodoxo), depois de o fundador deste, o Xequie Aboubakar Goumi, ter qualificado os sufis de “pagãos”. Como se vê, as reivindicações da época e o sonho de Kountché de produzir um forte islamismo nigeriano devem ser lidos em filigrina, ou seja, percebendo-se suas tramas complexas.

Conclusão

No início deste artigo, fiz a seguinte pergunta: como o tratamento da história e sua reinterpretação ideológica entre os Fulas poderia ser objeto de relatos em outra população? O exemplo que escolhemos para ilustrar nos mostra como uma epopeia cujos protagonistas são heróis fora da população-alvo é interessante para os griots, especialmente quando eles falam via rádio, onde não têm acesso ao público e, portanto, não podem se adaptar a ele em tempo real.

Ao narrar uma epopeia que não diz diretamente respeito aos que o escutam, o griot não se sente mais preso em uma rede de obrigações de dizer e exaltar a linhagem; ele pode então propor regimes de pensamento contemporâneo mais inovadores, diante das crises na sociedade nigerina (tensões de identidade, geopolíticas, religiosas, sociais ou culturais). É uma questão, na epopeia estudada aqui, tanto de como despertar o sentimento de independência entre os nigerianos de língua songai (o país então experimenta tensões com seu vizinho líbio e com a França, o país que o colonizou), quanto de propor uma referência cultural específica, em particular com a demanda pelo “Islã negro” e um apelo para manter o griot no papel central que ele ocupa na sociedade.

Essa operação de narrar o presente, por meio de um discurso considerado como “distração”, é, portanto, realizada com mais eficácia, pelo fato de esses assuntos estarem vivos e de o público ser particularmente sensível a eles. A epopeia é, para usar os termos de Florence Goyet (2006), essa “máquina de pensar” que os ouvintes integram e a partir da qual uma ideologia é construída. O que pode ser mais eficiente, para a consecução desse objetivo, do que uma rádio nacional que o propague amplamente?

Referências bibliográficas

- BORNAND, Sandra. **Le Discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger**. Paris : Karthala, 2005.
- BORNAND, Sandra. Hommage aux Peuls ou comment dire l’indicible en pays zarma. In : U. BAUMGARD, U. ; DERIVE, J. (éd.) **Paroles nomades. Ecrits d’ethnolinguistique africaine**. Paris : Karthala, 2005, p. 319-340.
- BORNAND, Sandra. **Parlons zarma. Une langue du Niger**. Paris : L’Harmattan, 2016 (1^{ère} édition : 2006).
- BORNAND, Sandra. Appeler les ancêtres : pratiques et mémoire discursive chez les Zarma du Niger. In : **Textuel** 56, 2009, p. 107-137.
- BORNAND, Sandra. Une narration à deux voix. Exemple de coénonciation chez les *jasare* songhay-zarma du Niger. In : **Cahiers de littérature orale** 65 “Autour de la performance”, 2009, p. 39-63. Mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 11 décembre 2016, <http://clo.revues.org/1104>.
- BRIGAGLIA, Adera. The Radio Kaduna Tafse (1978-1992) and the Construction of public images of Muslim scholars in the Nigerian media. In: **Journal for Islamic Studies** 27, 2007, p. 173-210.
- DECALO, Samuel. **African Historical Dictionary of Niger**. New York, London: African Historical Dictionaries 20, The Scarecrow Press, Inc. Metucken, 1979.
- GADO BOUBE. **Le Zarmatarey. Contribution à l’histoire des populations d’entre Niger et Dallol Mawri**. Niamey : Études nigériennes 45, 1980.
- GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonctions de l’épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari**. Paris : Champion, 2006.

GREGOIRE, Emmanuel. **Touaregs du Niger. Le destin d'un mythe** [1981]. Paris : Karthala, 2010.

Idrissa, Kimba, *Guerres et sociétés. Les populations du 'Niger' occidental au XIX^e siècle et leurs réactions face à la colonisation (1896-1906)*, Niamey, Études nigériennes 46, 1981.

Komlavi Hahonou, Eric, "Culture politique, esclavage et décentralisation. La revanche politique des descendants d'esclaves au Bénin et au Niger", *Politique Africaine* 111, 2008, p. 169-186.

Mounkaïla, Fatimata, *Mythe et histoire dans la geste de Zabarkane*, Niamey, CEHLTO, 1989.

O'Brien, Susan M., "La charia contestée : démocratie, débat et diversité musulmane dans les "États charia" du Nigeria", *La politique africaine : théories et pratiques* 49, 1981.

Olivier de Sardan, Jean-Pierre, *Concepts et conceptions songhay-zarma. Histoire culture société*, Paris, Nubia, 1982.

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. **Les Sociétés songhay-zarma (Niger, Mali). Chefs, guerriers, esclaves, paysans**. Paris : Karthala, 1984.

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. Unité et diversité de l'ensemble songhay-zarma-dendi. In : **Peuplement et Migrations. Actes du premier colloque international**, 26-29 septembre 1995. Parakou, Niamey : CEHLTO, 2000, p. 75-98.

RAYNAUT, Claude et Robert Buitenhuijs (éd.). **Le Niger : Chroniques d'un État, Politique Africaine 38**, juin 1990.

ROUCH, Jean. **La Religion et la magie songhay**. Bruxelles : Institut de Sociologie Anthropologie sociale, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989.

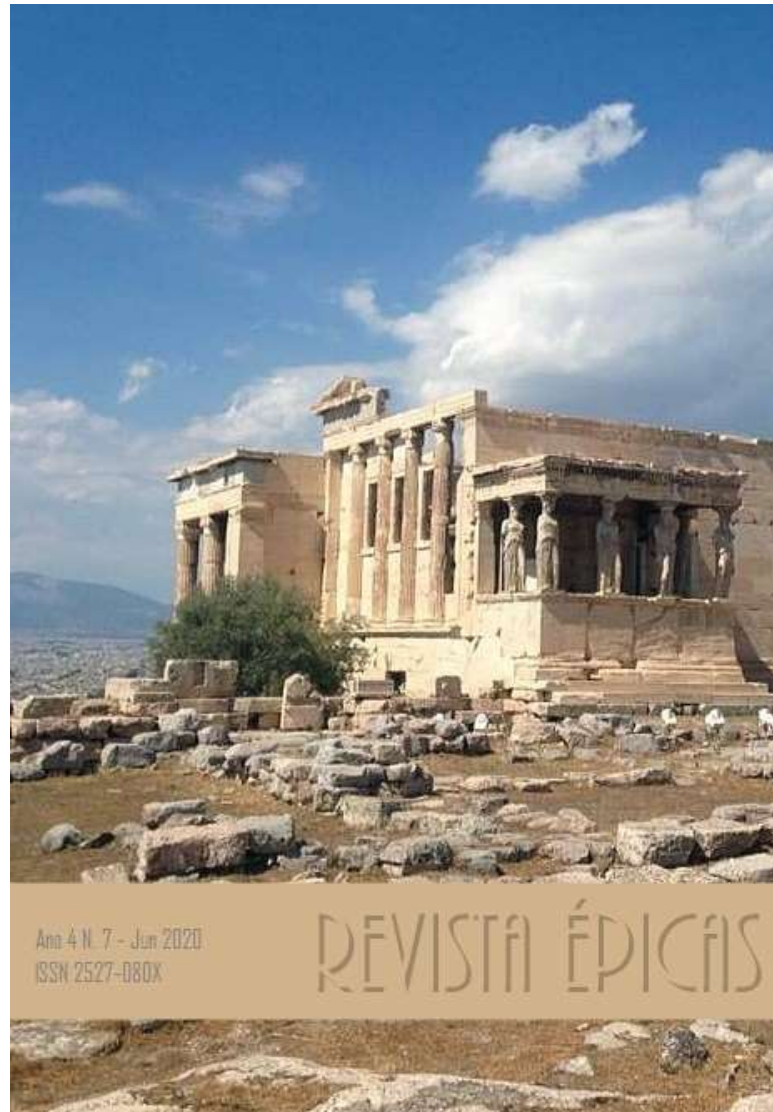
SEYDOU, Christiane. **L'épopée peule de Boûbou Ardo Galo. Héros et rebelle**. Paris : Karthala, 2010.

SEYDOU, Christiane. Boûbou Ardo Galo, ou les vicissitudes d'un héros épique peul. In : **Recueil ouvert**, 2017.

SOUNAYE, Abdoullaye. La "discothèque" islamique : CD et DVD au cœur de la réislamisation. In : **Ethnographiques.org** 22, 2011, en ligne : <http://www.ethnographiques.org/2011/Sounaye>.

SOUNAYE, Abdoullaye. L'Islam au Niger : éviter l'amalgame. In : **L'Humanitaire** 28, 2011, en ligne : <http://humanitaire.revues.org/index1023>.

VAN WALRAVEN, Klaas (traduction Alice Judell). Opération Somme : La French Connection et le coup d'État de Seyni Kountché au Niger en avril 1974. In : **Politique Africaine** 134, 2014, p. 133-154.



Seção livre
Sección libre
Séction libre
Free section



DIALLO, Amadou Oury. Mutations et métamorphoses de l'épique au Fouta-Djalon. In: **Revista Épicas**. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 167-180. ISSN 2527-080-X.

MUTATIONS ET MÉTAMORPHOSES DE L'ÉPIQUE AU FOUTA-DJALON

MUTAÇÕES E METAMORFOSES DO ÉPICO EM FOUTA-DJALON

Amadou Oury Diallo
Université Assane Seck, Ziguinchor, Sénégal

RESUME: L'épique connaît au Foûta-Djalon trois âges déterminés par l'évolution historique de la société. Cette évolution est le point nodal des mutations et des métamorphoses du genre. Dans le contexte traditionnel, les poètes épiques restent fidèles aux canons classiques et exaltent les héros ayant marqué la théocratie. Pour leur part, quelques lettrés et érudits célèbrent les figures saintes de l'Islam à travers des épopées hagiographiques et savantes. Dans les nouvelles épopées, le genre survit en se renouvelant et en s'adaptant au contexte : les récits sont empreints de satires et de parodies. La poésie traditionnelle et la musique apparaissent comme les nouveaux espaces où chevauche l'épique.

Mots-clés : Fouta-Djalon ; Épopées hagiographiques ; Musique.

RESUMO: A epopeia em Fouta-Djalon conhece três idades determinadas pela evolução histórica da sociedade. Essa evolução é o ponto nodal das mutações e metamorfoses do gênero. No contexto tradicional, os poetas épicos permanecem fiéis aos cânones clássicos e exaltam os heróis que marcaram a teocracia. Por sua parte, alguns letrados e eruditos celebram as figuras sagradas do Islã através de epopeias hagiográficas e *savantes*. Nas novas epopeias, o gênero sobrevive renovando-se e adaptando-se ao contexto: as histórias estão cheias de sátiras e paródias. A poesia e a música tradicionais aparecem como os novos espaços onde se situa o épico.

Palavras-chave: Fouta-Djalon ; Epopeias hagiográficas ; Música.

Introduction

L'épopée est, de façon générale, intimement liée à l'histoire et au mythe. Les théoriciens partent souvent de cette double dimension pour établir la classification des récits épiques (MADELENAT, 1986, KESTELOOT, 1997, DERIVE, 2002). Pour le cas du Foûta-Djalón, les récits mettent en avant la dimension historique. L'histoire impériale²³⁷ fournit à l'épopée sa matière et détermine pour une grande part son évolution. L'épopée comme performance littéraire qui exalte la mémoire collective se définit autant par l'ancrage historico-mythique que par la situation du griot, poète épique.

L'évolution de la société semble être à l'origine de celle du genre épique. Les mutations ainsi que les métamorphoses de l'épique sont d'abord dues aux bouleversements sociopolitiques occasionnés par la colonisation. La production épique du Foûta-Djalón peut même être classée en trois catégories : les épopées traditionnelles, les épopées savantes et les nouvelles épopées.

Dans cette étude, les mutations et les métamorphoses de l'épopée seront envisagées à travers ces trois âges de l'épique. Mais il faut dire que la situation du griot constitue un point nodal qui détermine toute l'évolution du genre. Nous brosserons d'abord le contexte historique du griot, nous mettrons ensuite en lumière les conséquences des bouleversements sociopolitiques, puis nous passerons en revue les mutations et les métamorphoses de l'épique dans les différentes catégories susmentionnées.

Notre réflexion va se baser sur un large corpus épique allant des productions narratives²³⁸ aux compositions musicales²³⁹, en passant par l'hymne national²⁴⁰.

Le griot

Au Foûta-Djalón, comme dans bon nombre de sociétés africaines, le griot est le producteur attitré et spécifique de l'épopée. Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng notent que « la seule condition nécessaire pour qu'il y ait production d'épopée dans des sociétés orales était l'existence d'artistes spécialisés, dont le métier était la mémoire, la conservation, la récitation, l'exaltation des hauts faits de princes ou héros nationaux (...) » (KESTELOOT et DIENG, 1997, p. 52).

L'énonciateur de l'épopée appartient à une catégorie sociale endogamique appelée *awluube* comportant trois sous-catégories bien hiérarchisées : les *ñamakalaabe*, les *jeliibe* et les *farbaabe*.

Les *ñamakalaabe* sont des guitaristes et des chansonniers ambulants qui évoluent au gré des cérémonies sociales dont ils sont les animateurs. Les *jeliibe*, eux, occupent une position intermédiaire. Spécialistes de la musique, ils jouent les instruments tels que le balafon (*balan*), la guitare à trois cordes

²³⁷ Le Foûta théocratique fut fondé en 1725.

²³⁸ Amadou Oury Diallo, 2009, *Épopée Foûta-Djalón, la chute du Gâbou*, Paris, L'Harmattan ; Maladho Siddy Baldé, 2016, *L'épopée de Bokar Biro selon Farba Kéba Sow de Labé*, Paris, L'Harmattan ; Amadou Oury Diallo, 2014, *L'enfant prodige*, inédit ; *Les almâmis de la maison des Soriyâ* par Farba Sek (pp. 54-83) et *Les Diallo du Labé* par Farba Ibrâhîm », (pp. 84-135) in Alfâ Ibrâhîm Sow, 1968, *Chroniques et récits du Foûta Djalón*, Paris : Librairie C. Klincksieck.

²³⁹ Baaba Maal, 1999, *L'Épopée d'El-Hadj Omar Taal*, Le Ndiambour.

²⁴⁰ Les hymnes guinéen et malien.

(*goni*), la guitare à quatre ou cinq cordes (*keroona*), ou la harpe-luth (*koora*). Les grands musiciens d'aujourd'hui sont souvent issus de ce groupe.

Les *farbaabe* occupent, pour leur part, le niveau le plus élevé et côtoient l'aristocratie. Alfâ Ibrâhîm Sow les décrit comme « des lettrés qui ont étudié et traduit le Coran, en ont fait l'exégèse, connaissent la théologie et le droit musulmans, participent aux discussions littéraires auprès des autres lettrés de la société, généralement à la mosquée de la province après la prière du vendredi. Attachés aux familles oligarchiques des almâmis et des alfâs, ils suivaient ces chefs à travers leurs déplacements, ne jouaient jamais d'un instrument²⁴¹, ont des élèves et des disciples parmi les autres griots ou *awluube* (*gawlo* au sing.) et portent le titre de *farba* ou maître-griot » (SOW, 1968, p. 11). Ils sont les maîtres de la parole publique, politique et poétique. Ils exercent également les fonctions de conseillers, d'historiographes, de généalogistes et d'ambassadeurs.

Comme régulateur social, le griot ou *farba* (sing. de *farbaabe*) est investi de fonctions considérables. Ils sont les véritables spécialistes de l'épopée, du mythe, de la généalogie épique, etc. Ils sont les détenteurs de la tradition historico-mythique et de la performance épique. Eu égard à toutes ces fonctions, les *farbaabe* exercent une grande influence sur les affaires du royaume. Par exemple, évoluant à la cour royale et auprès des dignitaires, qui les entretiennent en échange de services, ils exercent, comme dit Barry (2004), un poids moral considérable sur les mœurs politiques et sociales dans la vie de la cité.

L'origine historique des griots peuls suscite une certaine interrogation : sont-ils peuls ou non ? Pour Christiane Seydou, les griots du Mâcina sont d'origine étrangère : « L'épopée est, chez les Peuls, l'apanage d'une catégorie particulière de griots, les *maabuube*, qui sont aussi des tisserands. Les Peuls qui, dans leur société nomade traditionnelle, n'ont pas d'artisans « castes », ont adopté, une fois sédentarisés, les classifications des populations qu'ils côtoyaient ; et tout en continuant de considérer les griots comme originellement non-Peuls, ils les reconnaissent comme les détenteurs attitrés de leur patrimoine épique (...) » (SEYDOU, 1988, p. 19). De son côté, Thierno Diallo affirme que les *jeliibe* du Foûta-Djalon viennent du Manding et les *awluube* du Boundou et du Fouta Tôro (DIALLO, 1971, p. 90). Ce point de vue est corroboré par les renseignements fournis²⁴² par la veuve de Farba Ibrâhîma Ndiâla (Seck). D'après cette source, les grands-parents des *awluube*, venus du Boundou, se sont d'abord s'installés à Koumbiya dans le Gaoual puis à Timbo, la capitale du Foûta théocratique. Les patronymiques des *awluube* du Foûta-Djalon sont Niane, Sow, Dieng, Seck, Mbaye, Thiam et Diop.

Quant à l'origine mythique des griots, selon plusieurs versions, c'est au cours d'un voyage de deux frères dans la haute brousse que le cadet, tenaillé par la faim, se plaignit auprès de son grand frère

²⁴¹ En fait, c'est là une erreur de la part de Sow. Le Farba peut bien jouer du *hoddu* (luth), par lequel il accompagne sa narration ; il peut arriver qu'un autre joue et l'accompagne.

²⁴² Entretien avec Bintou Râbi Seck, Conakry, mars 2018.

qui, partit lui chasser quelque gibier, n'en trouva pas et, pour ne pas faillir à son devoir d'aîné, coupa une partie de sa cuisse qu'il grilla et offrit à l'affamé pour apaiser sa faim. Ne cessant d'être questionné sur les causes de sa démarche boiteuse, l'aîné finit par avouer. Touché par ce geste, le cadet décida d'être son laudateur en se constituant griot. C'est ainsi que les mythes expliquent la naissance du griot dans la société peule (NGAIDE, 1978, p. 171, SOW TÉLÉMAQUE, 1916, p. 275-278).

La fonction du griot est héréditaire. Un griot pour être reconnu doit effectuer une formation pendant de longues années. Selon Farba Abbâssi Seck, le jeune apprenti commence par suivre son maître dans ses différentes pérégrinations au gré des cérémonies. Au cours de ces déplacements, il apprend à écouter, à mémoriser, à comprendre les protocoles régissant les cérémonies et à se familiariser avec les personnages importants. Chaque performance de son maître au cours d'un événement est pour lui une occasion d'apprentissage à mettre à profit. L'histoire et la connaissance de la société (la structuration sociale, les origines, la généalogie des familles, les relations entre les lignées, les personnages importants, les secrets et les tabous, etc.) sont les premiers rudiments que le jeune griot assimile. Parallèlement à cette formation, il apprend les sciences religieuses pour pouvoir commercer dans cette société où le pouvoir et son exercice sont définis avant tout par la religion. Il acquiert ainsi l'usage de l'écriture qui vient se greffer à l'oralité.

L'existence et la fonction du *farba* étaient intimement liées au pouvoir en place. Cet état de fait explique l'évolution du genre dans la plupart des cultures africaines, en particulier au Foûta-Djalon. Du fait du colonialisme, les sociétés africaines ont subi de bouleversements profonds, dont le plus important est la déstructuration sociopolitique qui a démembré la société. Les conséquences ont été dramatiques pour les *farbaabe* qui, après la disparition des chefferies traditionnelles, se retrouvèrent comme un poisson hors de l'eau. La disparition des royaumes et des empires entraîna celle de nombreux *farbaabe*. Le peu qui en restait survécut tant bien que mal. La transmission et la continuité du métier qui, rappelons-le, sont héréditaires, se sont estompées dans de nombreux cas. Au lendemain de bataille de Pétel Djiga (le rocher des vautours) le 14 novembre 1896 à Porédaka qui marque la fin de la théocratie du Foûta-Djalon, la situation des poètes épiques change radicalement. C'est ainsi que, par exemple, Farba Moûmini Seck vivant jusque-là à Timbo, la capitale, dû aller se fixer en Sierra Léone²⁴³, où il a continué son œuvre au milieu de la diaspora peule. Son fils, Farba Ibrâhîma Ndiâla, y a appris les arcanes du métier et y a produit l'*Épopée du Foûta-Djalon*.

²⁴³ Entretien avec Bintou Râbi, la veuve de Farba Ibrâhîm Ndjâla, Conakry, mars 2018.

Les épopées traditionnelles

Il convient d'abord de faire un rappel théorique sur les éléments constitutifs de l'épique. Si le genre peut avoir certaines variations relatives au temps et à l'histoire des sociétés, il existe des traits spécifiques qui déterminent la poétique des récits. Ces traits sont généralement l'emploi du mètre héroïque (pour l'épopée occidentale), le caractère narratif du poème, la composition étendue autour d'une action « entière et complète », sous forme d'épisodes avec des péripéties merveilleuses et imitant des actions de haute valeur morale (KESTELOOT, 1971, p. 21).

Pour Daniel Madelénat l'épopée se définit et se distingue en tant que parole qui se forge dans la récitation orale, une performance mettant en scène un poète-exécutant, narrateur omniscient et objectif, en face d'un auditoire réactif ; sa composition est marquée par une unité et une complexité épisodique, une syntaxe paratactique et une rhétorique formulaire et hyperbolique (MADELENAT, 1986, p. 23-24).

À côté de ces traits, il faut évoquer le contexte de production et d'énonciation de l'épopée au Foûta-Djalón. L'épopée en tant que récit des faits ou gestes héroïques est essentiellement liée à la guerre. Ainsi les *farbaabe* entouraïent-ils les combattants dans les veillées d'arme en galvanisant leur fibre patriotique par la puissance rhétorique du discours épique. Comme gardien des exploits héroïques, ils accompagnaient les guerriers dans les champs de bataille pour noter leurs moindres faits et gestes afin de relater plus tard le déroulement de la guerre, mais surtout pour flatter leurs égos et accroître leur courage devant les troupes adverses. L'épopée s'énonçait aussi dans des circonstances paisibles telles que les fêtes d'intronisation des rois ou des chefs de province, les cérémonies funèbres pendant lesquelles les poètes déclament, sous forme d'oraison, la généalogie épique du défunt, etc.

Ce contexte énonciatif est celui de l'épopée classique. Après la colonisation, la donne a changé. Les poètes ont trouvé de nouveaux cadres pour leur performance. Le cas du récit *Épopée du Foûta-Djalón* est très illustratif du changement advenu. Ce récit s'ouvre ainsi :

« - Eh ! Farba Abâssi,
Moi, Farba Ibrâhîma Ndiâla,
Je suis assis à Mombema,
Chez l'honorable Diâby de Koyin.
Il dit qu'il veut que je lui parle de ce qu'il veut entendre ;
Il veut que je lui parle de ce qu'il connaît.
- Oui.
Intermède.
- Il veut connaître
L'histoire du Foûta-Djalón,
À travers ma parole, moi Farba Ndiâla.
- Oui » (DIALLO, 2009, p. 41-43).

Dans cet incipit, le poète épique, Farba Ibrâhîma Ndiâla, met en place le protocole narratif avec ses différentes instances : énonciateur, répondeur, auditoire, temps et lieu. Par sa dimension spatio-temporelle, ce protocole narratif différencie du contexte traditionnel d'avant la colonisation. En effet, au lieu d'être énoncée dans les circonstances précédemment décrites, l'épopée est dite au cours d'une veillée organisée chez l'honorable Diâby.

D'après Farba Abbâssi, le griot qui fait office de répondeur au récit, l'honorable Diâby de Koyin, un millionnaire enrichi dans l'extraction de pierres précieuses (or et diamant), avait invité Farba Ibrâhîma Ndiâla à son domicile à Mombéma, en Sierra Leone. La veillée devait avoir lieu dans son salon, mais il y eût tellement de monde qu'elle fut déplacée dans la cour. Le récit fut enregistré, pour la première fois, durant cette veillée. La « prestation » du griot eut un succès immense et sa performance se diffusa grâce aux cassettes comme une trainée de poudre au sein de la diaspora peule du Foûta-Djalon de Sierra Leone. Quelques temps après, son œuvre franchit les frontières du pays et devient populaire dans les autres milieux peuls.

Ordinairement, la veillée est le moment propice de l'énonciation du conte, mais avec le changement intervenu dans la société, elle l'est aussi pour l'épopée. Le fait que l'épopée soit enregistrée est en soi une nouveauté. Si la fixation fossilise l'œuvre, elle la sauve néanmoins de la perte, modifie les conditions de sa réception et de son actualisation. Grâce à sa variabilité, l'œuvre orale est appelée à une perpétuelle récréation, chaque actualisation se différenciant des précédentes, les modifications allant jusqu'à estomper l'identité de l'œuvre (Zumthor, 1983 : 245). Mais à partir du moment où l'œuvre sort de la bouche de son interprète ou exécutant pour être domestiquée dans un support (disque, cassette, magnétophone, etc.), il y a une séparation non seulement entre l'artiste et son œuvre, mais également entre l'artiste et son auditoire. Désormais, l'artiste n'a plus le moyen d'interagir avec l'auditoire ni celui d'intervenir *hic et nunc* sur son œuvre comme il le faisait durant une performance authentiquement orale. Analysant le rôle des médias dans l'évolution de la performance, Paul Zumthor écrit : « disque, magnétophone, cassette ou radio, les médias auditifs tendent à éliminer, avec la vision, la dimension collective de la réception. En revanche, ils touchent individuellement un nombre illimité d'auditeurs. (...) »

La performance s'est intériorisée. En dépit de l'usage que l'on en fait couramment en groupe (spécialement en vue de la danse), ces médias s'accordent mieux ainsi à l'audition solitaire et, le cas échéant, critique » (ZUMTHOR, 1983, p. 238).

L'enregistrement de l'épopée modifie complètement les modalités de réception du récit. De performance théâtralisée, vivante et donnant la possibilité d'une interaction entre exécutant et public, l'œuvre, finie et immuable, s'offre une fois pour toutes.

Il faut dire enfin que ces épopées traditionnelles demeurent vivantes dans la mémoire collective et font souvent l'objet d'actualisations et d'adaptations par la poésie orale et la musique qui se nourrissent de la sève épique.

La poésie orale – les chants populaires et les hymnes principalement – constitue un lieu de refuge important de l'épique en Afrique noire. Ce n'est pas un hasard si les hymnes nationaux du Mali, de la Guinée et d'autres pays proviennent d'airs épiques, donc de la poésie épique : Soundiata Kéita²⁴⁴ et Alpha Yaya Diallo. L'écrivain Seydou Badian Kouyaté qui a composé l'hymne national malien affirme s'être « inspiré d'un air du XIII^e siècle, un air qui figurait dans l'épopée de Soundiata Keita (fondateur de l'empire du Mali) » (PERRET, 2010). Quant à l'hymne guinéen, il est né dans des circonstances particulières. Convoqués à Conakry pour une conférence nationale par le Gouverneur Ballay qui voulait s'assurer leur collaboration, tous les chefs locaux de la Guinée vinrent de partout. Alpha Yaya, lui, arriva le dernier « avec une escorte incroyablement étoffée autant qu'imposante et dans un faste inégalé. Sa suite répartie en six groupes fit son entrée à raison d'un groupe par jour, afin de tenir la capitale en émoi admiratif. Le sixième jour, à la tête d'un cortège composé de notables, de marabouts et de griots (tous à cheval) chantant ses louanges, il fit lui-même son entrée, caracolant sur un superbe coursier blanc, unique en son genre » (SANO, 1963). Alpha Yaya ravit ainsi la vedette à tout le monde :

Conakry n'avait d'yeux et d'oreilles que pour le « prince charmant » dont le faste, la générosité et la singulière fascination étaient devenues le thème des conversations courantes ». Il s'en est fallu de peu que la conférence passât au second plan tellement le roi peul avait cristallisé l'attention autour de lui. C'est dans ce climat euphorique que le griot Korofo Moussa, venant de Kissidougou, « décida d'aller saluer et amuser « l'homme du jour » qu'il trouva majestueusement assis sur une chaise dominant la foule bigarrée accourue à ses côtés » (SANO, 1963).

C'est dans ces circonstances que Korofo Moussa improvisa un chant en l'honneur d'Alpha Yaya. Le chant connut une fortune incroyable puis que « à peine né, l'air d'Alpha Yaya fut appris, chanté et joué par tous les griots descendus à Conakry pour la conférence. En quelques jours, la capitale toute entière – foyer de rayonnement – le fredonna. Dibi, le griot personnel d'Alpha Yaya s'entraîna aussitôt à l'exécuter dans le meilleur style (...) Et au retour des délégations dans leurs régions respectives, comme une traînée de poudre le chant se répandit rapidement de proche en proche jusque dans nos moindres villages » (SANO, 1963). C'est ainsi qu'est né l'hymne national guinéen.

Les épopées savantes

Après les épopées traditionnelles, la deuxième phase d'évolution de l'épique correspond à des œuvres qui se définissent par leur caractère savant et qui sont élaborées généralement par des érudits :

²⁴⁴L'épopée de *Soundiata* a donné l'hymne national du Mali, et celle du *Kajoor*, le chant de la Jeunesse du Sénégal, p. 66, cf. L. Kesteloot, *Les épopées d'Afrique noire*, op. cit. et Christiane Seydou, « épopée et identité », art. cit., p. 14.

prédicateurs illuminés, lettrés musulmans ou maîtres griots. Les épopées de cette catégorie concernent les figures prophétiques ou saintes (Mahomet, Idris, David, Ali, Housseyni, etc.) et appartiennent à la veine religieuse ou mystique. Elles forment un cycle centré sur le thème de la sainteté. Énoncés tantôt en arabe suivi de sa traduction en pulaar, tantôt en pulaar, ces récits s'inspirent de l'hagiologie islamique et allient l'écriture à l'oralité. Ils sont produits par des conteurs érudits qui adoptent souvent une posture d'exégète, de moraliste et d'historiographe. Le passage suivant décrit le combat entre Ali, le cousin du Prophète, et Amrou, dans la célèbre bataille de Khaybar opposant Mahomet et Abû Jahl, le « père de l'ignorance » :

Ils se soulevèrent, ils se.... Une... vilaine. Amrou vit que son élan ressemblait à celui d'un grand épervier qui plonge pour ravir des poules. Il dit à sa copine de descendre et de s'éloigner car celui qui fonçait sur lui n'allait pas le manquer. (...) Amrou s'élança, Badara²⁴⁵ s'élança, ils se cognèrent *rap* ! D'où ils venaient, les gens émirent de grands cris. Une nuée de poussière s'éleva autour d'eux tel un brouillard. Les mécréants prièrent leurs idoles pour que la poussière disparût et qu'ils eussent des nouvelles d'Amrou, les croyants prièrent Allah et son Prophète pour que la poussière disparût et qu'ils eussent des nouvelles du seigneur Ali. La poussière disparut. Ils virent que personne n'avait même pas enlevé un seul cheveu à l'autre. Leur empoignade ressemblait à un choc d'éléphant dans la forêt. Après, Badara s'élança de nouveau, Amrou s'élança, ils se cognèrent *rap* ! D'où ils venaient, les gens émirent de grands cris. Amrou souleva très haut une lance qu'il brandit et qu'il projeta contre le seigneur Ali. Celui-ci tira son destrier, le fit cabrer, la lance se flanqua sur terre. Badara se posa sur terre et s'apprêta à lui rendre le coup. Lui aussi brandit la lance, la souleva haut et la projeta contre Amrou. Celui-ci se mit à imiter son action : son cheval à lui se cabra, mais la lance d'Ali se planta dans sa poitrine, la fendant en deux parties qui s'abattirent chacune d'un côté. Amrou se releva et lui dit : « Attends que je cherche un autre cheval puisque tu as tué le mien ». Le seigneur Ali répondit : « Je ne te poursuivrai que quand tu mettras trop de temps à revenir ; tu ne me trouveras pas ailleurs qu'ici. (...) »

Dans sa fuite, Amrou rencontre Satan qui, se faisant passer pour un messager divin envoyé à sa rescousse, le convainc de continuer le combat :

Amrou croisa Satan qui portait un grand boubou, coiffé du bonnet de l'hypocrisie et tenant une canne. Il lui demanda : « Où vas-tu ? » - « C'est de celui-là dont m'avait prévenu ma mère dans sa divination ». Satan lui dit : « C'est moi qu'on appelle l'ange Gabriel. C'est Dieu qui m'envoie pour te dire de persévérer car tu vas bientôt vaincre Ali. (...) ».

Il s'élança et vint. Le seigneur Ali l'aperçut-il venir, qu'il quitta son destrier et le trouva sur le sien. Il s'agrippa à sa main droite et la tordit si bien qu'il ouvrit grande sa bouche et montra ses dents. Amrou lui dit : « Si tu ne lâches pas prise, mon âme en sortira de sitôt ». Il lui répondit : « Je ne relâcherai point ; dis ce que tu n'as jamais dit pour que je te laisse en vie »²⁴⁶. Amrou dit : « Point de divinité si ce n'est Allah ». Ali tint fermement sa gorge et lui : « Tu n'achèveras pas cette parole car en te tuant alors, j'aurais tué un croyant ». Il prit le pommeau de son sabre et s'apprêtait à tuer Amrou, mais Allah ne le permit pas²⁴⁷. Amrou dit : « Il ne convient point de remercier Allah, mais plutôt demander d'être absout ». Ali tira le sabre, mais vit qu'il ne bougeait pas. Il se saisit d'Amrou par ses dents, le traina une bonne distance. Il enlevait de son dos des lambeaux de chair d'une longueur d'un empan qu'il jetait par terre, Amrou finit par dire : « Je te demande pardon ! Je te demande pardon ! » Ali lui rétorqua : « Me demandes-tu pardon avant Dieu et son ami ? » (DIALLO, 2020).

²⁴⁵ Surnom affectif d'Ali.

²⁴⁶ C'est-à-dire : « professe la foi ».

²⁴⁷ Le sabre refusa de sortir.

Les récits de cette veine islamique sont généralement courts et portent sur des épisodes choisis, rarement sur le parcours entier des personnages concernés. Le Coran et l'hagiologie prophétique constituent le substrat narratif de ces récits que le caractère érudit et la dimension rendent ésotériques, voire mystiques et moins accessibles au public n'ayant pas une certaine culture arabo-islamique.

Les nouvelles épopées

La situation qui prévaut à la fin de la théocratie conduit l'épopée à se renouveler et à s'adapter au contexte nouveau. Sous la colonisation, l'épopée entretient le souffle patriotique et devient le refuge des peuples vaincus. L'exaltation des héros du passé devient quelque chose d'apaisant qui apporte une certaine consolation. C'est ainsi que l'on peut

considérer l'épopée comme une des modalités possibles de la mise en œuvre du processus par lequel les communautés humaines transforment leurs défaites en des sortes de victoires. Non pas des victoires sur les autres (ils acceptent les défaites et le disent), mais plutôt sur eux-mêmes, en se sublimant à travers leurs héros (LY, 2002, p. 245).

Les épopées traditionnelles sont réactualisées, les gloires du passé convoquées comme des motifs de consolation ou de refuge par rapport aux jougs du présent : le souvenir des héros du passé et de leurs exploits constitue une source d'inspiration et de réconfort pour les peuples dominés. Les figures épiques traditionnelles ont joué un rôle fédérateur et unificateur dans les colonies. Ce n'est pas un hasard si, après les indépendances, les travaux universitaires et la publication d'épopées a connu un essor considérable en Afrique.

Mais les récits qui relèvent à proprement parler du domaine de la néo-épopée, pour le cas du Foûta-Djalou, sont des œuvres hybrides tenant de l'épopée et d'autres genres tels que le conte, la poésie religieuse et la chronique. Le récit « *L'enfant prodige* » est à cet égard un cas illustratif.

Cette œuvre, comme les épopées traditionnelles, tire son ancrage de l'histoire théocratique, notamment des luttes intestines qui opposèrent les deux branches dynastiques (soriya et alphaya) entre 1781 et 1793. Cet épisode des tensions internes, point de départ de la fiction narrative et toile de fond, n'est qu'un prétexte parce que l'objet réel du récit est les événements des années 1980-90. Farba Ibrâhîma Ndiâla, chef de file des maîtres griots et grand producteur d'épopées, a vécu les événements tragiques de la guerre civile en Sierra Léone. Il dénonce à travers *L'enfant prodige* les troubles qui naissent de la confiscation du pouvoir. C'est là un changement radical et une évolution inédite de l'épique parce que, jusque-là, le ton de l'épopée est plutôt encomiastique, mais en mettant en scène un matamore qui

brille par ses excès, le poète renverse la logique narrative de l'épopée traditionnelle en parodiant le genre et en y greffant subtilement les traits du conte animalier comme la façon de nommer les personnages (*Mamadu mo hulataa* : Mamadou-l'intrépide, *Boobo Malaado* : L'enfant bienheureux, *Faatumata-biidaane* : Fâtoumata-la-génie). Le fait aussi que l'enfant prodige, soit élevé et initié par un *djinn* dans une grotte est un motif de la fable animalière. Ajoutons à cela l'indétermination spatio-temporelle de l'intrigue narrative qui est ordinairement une des propriétés du conte. L'incipit du récit est, à ce propos, très évocateur :

Intermède musical

C'est ce jour-là...

Intermède musical

Après que son oncle maternel fut venu, celui-ci dit : « Maintenant, Mamadou, je veux que tu ailles de ma part, toutes affaires cessantes, Chez le roi païen, lui dire de me chercher, à l'aube, Un fagot de bois, et qu'il me l'amène, sinon, j'irai Lui faire embrasser l'Islam ».

Ce jour-là, ensuite, Mamadou ne s'en retourna pas
Prendre un boubou ; il ne s'en retourna pas
Et ne fit rien d'autre.

Il la regarda et dit : « *Faatumata-biidaane*, lève-toi et ferme la porte ;
Mon oncle maternel m'a commissionné (DIALLO, 2014).

Pour s'apparenter au conte, le récit de *L'enfant prodige* n'en garde pas moins les traits épiques dont les plus saillants sont l'air musical et les prouesses dont Boobo Malaado fait montre tout au long de l'histoire. Il y a ainsi dans ce récit une sorte d'hybridation de l'épopée et du conte ; cette hybridation s'opère au moyen d'une transformation qui efface certains traits épiques tels que le protocole énonciatif et le cadre spatio-temporel dont nous avons déjà évoqué les effets narratifs.

Par ailleurs, le fait que le griot adopte une posture de satiriste est une des facettes de cette néo-épopée. Si l'épopée traditionnelle exalte les actes de bravoure d'un héros désintéressé qui se bat moins pour sa gloire personnelle que pour celle de l'honneur de la patrie, avec Boobo Malaado les choses sont tout autres : la gloire personnelle vient avant toute autre chose. L'appât du gain s'avère être ce qui le motive dans sa lutte de reconquête du pouvoir. Après sa victoire contre son oncle, Boobo Malaado se fait couronner pendant une cérémonie fastueuse inouïe : il fait orner son itinéraire de chaînes d'or et son passage de couvertures de laine (DIALLO, 2014). Sa mégalomanie est telle que, pour se convaincre des délices du pouvoir, il décide de faire porter à dos d'homme les vaches de sa mère depuis leur ancien domicile jusqu'au palais :

Boobo Malaado dit : « S'il est vrai que le pouvoir est agréable,
Je veux qu'on porte ma mère et qu'on l'amène ici,
Que les vaches qui sont là-bas soient portées et amenées ici.
Tout ce que j'ai laissé chez nous, je veux
Que rien ne vienne ici de soi-même (DIALLO, 2014).

Tel est Boobo Malaado, personnage singulier qui, par sa démesure, apparaît comme un héros épique à qui il manque toutefois certains attributs pour ressembler trait pour trait au héros de l'épopée traditionnelle. Comme attributs lui faisant défaut, il y a la noblesse morale et le désintéressement. La noblesse morale est un caractère épique, une grandeur d'âme dont le héros fait preuve en toute situation. Elle interdit les actes qui avilissent ou rabaissent moralement devant l'opinion générale. Dans l'épisode de sa rencontre avec le vieil homme qui avait l'habitude de ne pas répondre aux salutations, Boobo Malaado l'injurie et l'humilie devant ses fils :

Boobo Malaado se retourna alors vers le vieux,
Et leurs regards se croisèrent.
Il dit : « Vieux, avez-vous passé la journée en paix ? »
Le vieux se tut.
Il dit : « Vieux, avez-vous passé la journée en paix ? »
Le vieux se tut.
Il dit : « Vieux, as-tu passé la journée en paix ?
Vieux, c'est à toi que je demande si tu as passé la journée en paix ! »
Le vieux se tut.
Il dit : « Vieux, ton cul alors ! (DIALLO, 2014).

Par ces actes d'irrespect, de grossièreté et d'abus de la force, Boobo Malaado apparaît comme un avatar dégénéré du héros épique traditionnel. L'évolution de l'épique a entraîné une métamorphose de la figure du héros. Comme sa visée est satirique, le récit de *L'enfant prodige* procède à une parodie de l'épique pour mieux dépeindre les nouvelles figures du pouvoir de l'Afrique contemporaine. Ces nouvelles figures de héros sont présentées comme des matamores et des contres modèles.

En outre, aujourd'hui, si l'épopée survit, c'est grâce surtout à la musique et à la poésie orale qui reprennent à leur compte quelques figures héroïques et épisodes épiques. Ces deux genres participent à entretenir la mémoire et le souffle épiques. C'est comme si on assistait à une migration de l'épique dans la musique traditionnelle et moderne. De fait, du début des indépendances à nos jours, les récits épiques consacrés à des personnages historiques tels que Soundiata, Samba Guéladiégui, Samory Touré²⁴⁸, Alpha Yaya, Almamy Oumar, Bocar Biro, Elhadj Omar²⁴⁹, Cheikh Ahmadou Bamba et Lat Dior sont repris par les musiciens dans des chansons qui rappellent et exaltent leurs exploits héroïques. Baaba Maal, un des grands chanteurs peuls, ouvre comme suit son album musical « L'Épopée d'El-Hadj Omar Taal » dont le titre est évocateur :

« Mesdames et Messieurs, à l'occasion du bicentenaire de la naissance d'El Hadj Omar Taal, le « Daade Leñol » a composé ce titre en guise d'hommage respectueux à la mémoire d'un illustre fils d'Afrique dont la sublime épopée marquera à jamais le souvenir de ses semblables. De sa glorieuse existence rapportée par l'Histoire impartiale, la postérité en retient les traits d'une figure légendaire, l'exemple achevé de l'élévation spirituelle dévouée à la rédemption des peuples et des nations. De nombreuses anecdotes conservées par la tradition magnifient à travers les âges sa singulière destinée qui se manifesta dès l'aube de sa vie » (MAAL, 1999).

²⁴⁸ Kouyaté Sory Kandia, 1970, *L'épopée du mandingue*, vol. 1.

²⁴⁹ Cf. <http://chantshistoiremande.free.fr/Html/taara.php>

La musique devient ainsi le terrain propice où la mémoire épique trouve son refuge. C'est une évolution naturelle car le chant musical, de par sa nature poétique même, appartient au genre de la poésie orale qui est constituée en grande partie par l'épique et l'héroïque. L'air musical aussi qui est une part essentielle de l'épique est le point de jonction entre la musique et l'épopée. Le fait enfin que les chanteurs soient souvent issus de la catégorie des griots favorise l'échange entre la musique et l'épopée. La musique joue un grand rôle dans la transmission et la conservation de la tradition épique dans la mesure où c'est elle qui permet à la grande masse de la population d'avoir accès à la mémoire des faits héroïques. En réactualisant les faits épiques sous forme de chanson, la musique revitalise le genre dont elle constitue un vecteur essentiel de pérennisation dans la mémoire collective. Elle contribue, par ailleurs, à rendre toujours vivant le souffle épique à travers les airs musicaux qui, loin d'être de simples accompagnements mélodiques, sont très utiles et même indispensables dans la culture peule pour l'exaltation des figures héroïques car rien d'autre ne définit mieux un personnage épique que sa devise musicale (SEYDOU, 1977). Par exemple, l'air musical « tarra » a été repris puis renouvelé par plusieurs chanteurs à travers le temps :

La tradition veut que ce soient les griots Diabaté qui aient renouvelé le chant « Taara » ; au tout début, au plus loin que remonte l'Histoire, la « Tarra » fut dédiée à Lamido Dioulbé, chef de Nioro ; mais après la conquête de cette cité, les griots Diabaté renouvelèrent le chant « Taara » en l'honneur d'El Hadj Omar, puis après sa mort, pour Ahmadou, et enfin pour Makki Tall, ses fils les plus célèbres qui furent de farouches résistants à la colonisation française²⁵⁰.

Il faut noter, par ailleurs, qu'à l'échelle continentale, de nombreuses autres figures héroïques ont été célébrées par la musique²⁵¹ et même mises en scène par le roman²⁵² ainsi que le théâtre²⁵³ qui contribuent ainsi à les immortaliser.

Conclusion

L'évolution de l'épique au Foûta-Djalon correspond à trois âges : les épopées traditionnelles, les épopées savantes et les nouvelles épopées. Le changement socio-politique est le facteur déterminant des mutations et des métamorphoses de l'épique. Si les bouleversements de la structure de la société traditionnelle ont fortement impacté sur la situation du griot, celui-ci a néanmoins pu survivre durant

²⁵⁰ <http://chantshistoiremande.free.fr/Html/taara.php>

²⁵¹ Amy Koita, *Best Of* – vol. 1 – Sazima/Sonima – ref. : SMCD1408 (le titre « Hampaté Bah » est une composition fondée sur le thème de « Taara » ; Sidiki Diabaté, D. Sissoko, B. Kouyaté : *Cordes Anciennes*, 1970 (« Sundjata », « Tara » ; Kouyaté, Sory Kandia, 1970 et 1973, *L'épopée du Mandingue*, vol. 1 et 2, Label : Éditions Bolibana.

²⁵² Diop, Boubacar Boris, 2010, *Le cavalier et son ombre*, Paris, Philippe Rey ; Diop, Boubacar Boris, 1980, *Les tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan ; Seck Samb, Rahmatou, 2016, *Fergo : tu traceras ta route*, Dakar, Abis.

²⁵³ KA, Abdou Anta. *Les Amazoulous*, Paris : D.A.E.C., 1972; Condetto Nénékhaly-Camara, 1970, *Continent-Afrique suivi de Amazoulous*, P.J. Oswald ; Djibril Tamsir Niane, 2009, *Sikasso ou la dernière citadelle*, Abidjan : NEI-CEDA, Conakry : SAEC ; Amadou Cissé Dia, 1987, *Les derniers jours de Lat Dior*, Paris, Présence Africaine, Nathan ; Mamadou Seyni Mbengue, 1970, *Le procès de Lat Dior*, Paris : D.A.E.C. ; Bernard Dadié, 1970, *Béatrice du Congo*, Paris, Présence africaine et Cheikh Aliou Ndao, 1973, *Le fils de l'almami*, Paris, L'Harmattan – Oswald et Senghor, Léopold Sédar, 1990, « Chaka » Œuvre poétique, Paris, Seuil, pp. 122-137.

une certaine période, adapter son œuvre et adopter de nouvelles attitudes par rapport à la nouvelle donne.

Les épopées traditionnelles se rapportent à des héros historiques ayant marqué l'histoire impériale. Dans ces récits, la dimension historique prévaut sur celle mythique. Ces œuvres subsistent grâce à la fixation dans des supports magnétiques ou électroniques.

Dans les épopées savantes, les récits du cycle islamique revisitent l'histoire et l'hagiologie de certaines figures saintes et prophétiques. Dites en arabe et en *pulaar*, ces épopées hagiographiques sont des productions savantes qui s'adressent davantage à l'élite intellectuelle.

Quant à la néo-épopée, elle est marquée par un ensemble de récits qui s'affranchissent des contraintes ou des règles classiques de l'épopée ; formés à partir d'une hybridation de l'épopée classique et le conte, certaines nouvelles épopées sont très satiriques et témoignent d'un certain engagement de leur « auteur ».

Aujourd'hui, les nouvelles formes de l'épique sont à chercher dans la poésie orale et la musique.

Références bibliographiques

- BALDE, Maladho Siddy. **L'épopée de Bokar Biro selon Farba Kéba Sow de Labé**, Paris : L'Harmattan, 2016.
- BARRY, Alpha Ousmane. Mode d'expression poétique et stratification sociale dans l'état théocratique du Fouta Djallon. In : **Semen**, 18, 2004. [En ligne : <http://journals.openedition.org/semen/2294>].
- DERIVE, Jean. **L'épopée : unité et diversité d'un genre**. Paris : Karthala, 2002.
- DIA, Amadou Cissé. **Les derniers jours de Lat Dior**. Paris : Présence Africaine, Nathan, 1987
- DIABATE, Sidiki, D. SISSOKO, B. KOUYATE. **Cordes Anciennes**. Buda, 1970.
- DADIE, Bernard. **Béatrice du Congo**. Paris : Présence africaine, 1970.
- DIALLO, Amadou Oury. **Traditions épiques du Foûta-Djalon**. inédit, 2020.
- DIALLO, Amadou Oury. **Histoire et fiction, contextes, enjeux et perspectives : récits épiques du Foûta-Djalon**. Thèse unique de 3^e cycle, Université Nice Sophia Antipolis, tome 2, inédit, 2014.
- DIALLO, Amadou Oury. **Épopée du Foûta-Djalon : la chute du Gâbou**. Version peule de Farba Ibrâhîma Ndiâla. Paris : L'Harmattan/IFAN-OIF, 2009.
- DIALLO, Thierno. **Les institutions politiques du Foûta Dyalon au XIX^e siècle (Fii laamu alsilaamaaku Fuuta Jaloo)**. Dakar : IFAN, 1972.
- DIOP, Boubacar Boris. **Le cavalier et son sombre**. Paris : Philippe Rey, 2010.
- DIOP, Boubacar Boris. **Les tambours de la mémoire**. Paris : L'Harmattan, 1980.
- FARBA, Ibrâhîm. Les Diallo du Labé. In : SOW, Alfâ Ibrâhîm. **Chroniques et récits du Foûta Djallon**. Paris : Librairie C. Klincksieck, 1968, p. 84-135.
- KA, Abdou Anta. **Les Amazoulous**. Paris : D.A.E.C., 1972.
- KESTELOOT, Lilyan. **Les Épopées d'Afrique noire**. UNESCO, Karthala, 1997.

- KOITA, Amy. **Best Of – vol. 1 – Sazima/Sonima** – ref. : SMCD1408.
- KOUYATE, Sory Kandia . **L'épopée du Mandingue**. vol. 1 et 2, Label : Éditions Bolibana, 1970/1973.
- LY, Amadou, 2002. La victoire des vaincus : l'épopée d'Afrique comme discours compensatoire d'une communauté vaincue. In : **Littérales**, n° 29, Paris X-Nanterre, p. 243-252.
- MAAL, Baaba. **L'Épopée d'El-Hadj Omar Taal**. Le Ndiambour, 1999 (Album musical).
- MBENGUE, Mamadou Seyni. **Le procès de Lat Dior**. Paris : D.A.E.C., 1970.
- NDAO, Cheikh Aliou. **Le fils de l'almami**. Paris : L'Harmattan – Oswald, 1973.
- NENEKHALY-CAMARA, Condetto. **Continent-Afrique suivi de Amazoulous**. P.J. Oswald, 1970.
- NGAÏDE, Mamadou Lamine. **Étude historique, thématique et stylistique de deux récits peuls**. Mémoire de Maîtrise. Université de Dakar, 1978.
- NIANE, Djibril Tamsir. **Sikasso ou la dernière citadelle**. Abidjan : NEI-CEDA, Conakry : SAEC, 2009.
- PERRET, Thierry. **Objet des indépendances : un hymne national**. En ligne : <http://www.rfi.fr/fr/contenu/20100305-objets-independances-hymne-national>, 2010.
- SANO, Mamba. De la mélodie populaire « Alpha Yaya » à l'Hymne national « Liberté », In : **Recherches africaines**, n° 2-3, Avril-Septembre, 1963, p. 28-32, disponible en ligne sous l'Url : <http://www.webguinee.net/bibliotheque/archives/rechAfric/1963/2-3/AYHymneNational.html>.
- SECK SAMB, Rahmatou. **Fergo : tu traceras ta route**. Dakar : Abis, 2016.
- SEK, Farba. Les almâmis de la maison des Soriyâ. In : SOW, Alfâ Ibrâhim. **Chroniques et récits du Foûta Djalon**,. Paris : Librairie C. Klincksieck, 1968, p. 54-83.
- SENGHOR, Léopold Sédar. Chaka. In : **Œuvre poétique**. Paris : Seuil, 1990, p. 122-137.
- SEYDOU, Christian. Épopée et identité : exemples africains. In : **Journal des africanistes**, tome 58, fascicule 1, 1988, p. 7-22.
- SEYDOU, Christiane. La devise dans la culture peule : évocation et invocation de la personne. In: CALAME-GRIAULE, Geneviève (dir.). **Langage et cultures africaines : essais d'ethnolinguistique**. Paris : Maspero, 1977.
- SOW, Alfâ Ibrâhim. **Chroniques et récits du Foûta-Djalon**. Paris : Klincksieck, 1968.
- SOW TELEMAQUE, Hamet. Origine des griots. In : **Bulletin de l'Enseignement de l'Afrique Occidentale Française, Gorée**. Imprimerie du Gouvernement Général, 1916, 4^e année, n ° 25, juin, p. 275-278.
- ZUMTHOR, Paul. **Introduction à la poésie orale**. Paris : Seuil, 1983.



CÔRTEZ, Daynara L. A.; SANTOS, Jeane de C. N.. Entre a guerrilha e a literatura: dimensões épicas no romance *Mayombe* de Pepetela. In: *Revista Épicas*. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 181-194. ISSN 2527-080-X.

ENTRE A GUERRILHA E A LITERATURA: DIMENSÕES ÉPICAS NO ROMANCE *MAYOMBE*, DE PEPETELA

ENTRE LA GUERRILLE ET LA LITTÉRATURE: DIMENSIONS ÉPIQUES DANS LE ROMAN *MAYOMBE* ROMANCE, PAR PEPETELA

Daynara Lorena Aragão Côrtes²⁵⁴
Jeane de Cassia Nascimento Santos²⁵⁵
Universidade Federal de Sergipe

RESUMO: O romance *Mayombe* (1980) nos traz em seu enredo a reconstituição da Guerra de Libertação de Angola por meio da atuação de personagens guerrilheiros em disputa pela libertação política nacional. O plano histórico da guerra, contemporâneo ao período de escrita da obra, envolve uma estrutura narrativa polifônica, cuja multiplicidade de vozes e perspectivas apresenta a diversidade interna que compunha os grupos políticos locais com destaque ao MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola. Neste texto, investigamos como o trabalho estético se funde às orientações políticas empregadas, uma vez que a disposição dos elementos épicos de narração, proposição, invocação, dedicatória e epílogo arquitetam o desenvolvimento heroico de alcance mitológico, e como o heroísmo histórico individual associado ao coletivo assume na tessitura narrativa *pepeteliana* uma *africanidade* de cunho combativo. Para isso, fizemos uso, sobretudo, das contribuições teóricas de Mikhail Bakhtin (2002), Anazildo Vasconcelos da Silva (1984), Christina Ramalho (2013, 2016), Maria Aparecida Santilli (1985), Tania Macêdo e Rita Chaves (2007).

Palavras-chave: *Mayombe*; Pepetela; Literatura épica; Identidade nacional.

RÉSUMÉ: Le roman *Mayombe* (1980) apporte dans son intrigue la reconstitution de la guerre de libération de l'Angola par l'action de guérilleros en litige pour la libération politique nationale. Le plan historique de la guerre, contemporain de la période d'écriture de l'œuvre, implique une structure narrative polyphonique, dont la multiplicité des voix et des perspectives présente la diversité interne qui a constitué les groupes politiques locaux en mettant l'accent sur le MPLA - Mouvement Populaire pour la Libération de l'Angola. Dans ce texte, nous étudions comment le travail esthétique fusionne avec les orientations politiques utilisées, depuis la disposition d'éléments

²⁵⁴ Mestre em Estudos Literários (UFS, 2020).

²⁵⁵ Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP, 2007). Professora-Associada do Curso de Letras da Universidade Federal de Sergipe.

épiques de narration, proposition, invocation, dévouement et épilogue architectent le développement héroïque de portée mythologique, et comment l'héroïsme historique individuel associé au collectif suppose dans le tissu narratif pépétélien une africanité de nature combative. Pour cela, nous avons principalement utilisé les contributions théoriques de Mikhail Bakhtin (2002), Anazildo Vasconcelos da Silva (1984), Christina Ramalho (2013, 2016), Maria Aparecida Santilli (1985), Tania Macêdo et Rita Chaves (2007).

Mots clés: *Mayombe*; Pepetela; Littérature épique; Identité nationale.

Considerações iniciais

O angolano nascido em Benguela, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, mais conhecido como Pepetela, é um autor reconhecido nacional e internacionalmente. Alguns dos muitos prêmios recebidos fizeram com que a sua popularidade e a expansão da sua produção recebessem um alcance significativo. Destaca-se, entre eles, a conquista, em 1997, do Prêmio Camões, considerado um dos títulos de maior prestígio dentro do cenário cultural literário da língua portuguesa.

No Brasil, a recepção da literatura *pepeteliana* é abrangente. São muitas as universidades que acolhem o desenvolvimento de trabalhos de graduação e pós-graduação com base na escrita do autor sob diversos vieses. A (re)construção de Angola é, certamente, um dos temas que mais saltam no meio dessa fortuna crítica que tem muito a se desenvolver, ganhando novos rumos interpretativos acerca tanto da produção particular do autor quanto da coletiva da literatura angolana.

Tratar das dimensões épicas do romance *Mayombe*, de primeira publicação em 1979, requer confrontar guerrilha e literatura, visto que o plano histórico e o plano maravilhoso são literariamente engendrados, no fio narrativo que contempla a Guerra de Independência Angolana (1961-1974). Sendo esses três planos – o histórico, o maravilhoso e o literário – categorias fundamentalmente inerentes à criação épica, vale ressaltar que o próprio conjunto da obra de Pepetela traz essa característica de interpenetrar história e mito por meio da criação estético-literária, com destaque para a representação da guerra. Nesse sentido, lembramos a obra *A geração da utopia* (1992), na qual o cenário de guerra ocupa as páginas do romance nos apresentando cronologicamente os meandros históricos pré e pós independentistas que datam os anos de 1961 a 1991 entre Lisboa e Luanda.

A união entre a literatura e a guerra é tema caro no panorama literário mundial do século XX. Sobretudo, pelo fato de termos testemunhado relatos de duas grandes catástrofes que, direta e indiretamente, feriram a todas e todos globalmente. As duas grandes guerras – Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e Segunda Guerra Mundial (1939-1945) – colocaram no cenário mundial o nível último da crueldade em face da ideia de humanidade, tal como, por comparação, ocorreu com a colonização na África e nas Américas e as consequências deixadas desde o século XV até a contemporaneidade.

Na leitura da passagem para a chamada “era da modernidade” pelos avanços técnicos, Walter Benjamin, em *Documentos de cultura, documentos de barbárie* (1986), tece considerações importantes

a título de introdução das análises desenvolvidas no decorrer deste trabalho. Vejamos a sua interpretação acerca das transformações próprias desse período antagônico de grandes avanços, mas também de grandes retrocessos:

Jamais houve experiências tão desmoralizadas como as estratégicas pela guerra de trincheiras, as econômicas pela inflação, as físicas pela fome, as morais pelos donos do poder. Uma geração que ainda fora à escola de bonde puxado por cavalos, viu-se desabrigada, numa paisagem onde tudo, exceto as nuvens, havia mudado, e em cujo centro, num campo de forças de explosões e correntes destruidoras, estava o minúsculo e frágil corpo humano. Uma miséria totalmente nova se abateu sobre o homem com esse desenvolvimento monstruoso da técnica (BENJAMIN, 1986, p. 195).

O cenário caótico mundial, sob a perspectiva de um olhar centrado na Europa, aponta para esse ser esfacelado diante dos horrores de um período marcado por tragédias resultantes de disputas econômicas no desenvolver de uma conjuntura geopolítica em duelo contínuo pela expansão e dominação de territórios.

Simultaneamente, no abrir de portas do século XX, a África Lusa, ainda sob domínio colonial, padecia de situação semelhante, que advinha de um passado escravocrata duradouro, que deixou fronteiras marcadamente expressas em toda uma população mundial em diáspora. O colonialismo revelava a sua mais cruel face em resposta às organizações independentistas que surgiam na luta pela emancipação política. Fora, como escreveram Tania Macêdo e Rita Chaves em *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Angola* (1985), um período de resistência também literária que começava a despontar (MACÊDO; CHAVES, 2007, 1985, p. 26).

Em Angola, nesse contexto, as organizações de escritores moviam-se à medida que o projeto de uma Angola independente tomava força. A construção da identidade nacional mediava as disputas narrativas. Na década de 1940, sistematicamente, a circulação de textos acontecia por meio, principalmente, de revistas, entre as quais se inclui *Mensagem* (1949) e *Cultura* (1957). O objetivo central dos novos canais de comunicação era a “busca da redefinição e valorização dos dados básicos de caracterização nacional. Os escritores propunham-se à alfabetização e melhoria das condições culturais do operário, a diversificadas atividades no setor da cultura nacional” (SANTILLI, 1985, p. 15).

Essa geração, no entanto, não se afastou da oratura. Ao contrário, buscou, por meio da oralidade, construir formas de superação aos novos impasses. Assim, surgiu o movimento “Vamos descobrir Angola” que marcou o ano de 1948. Foi esse grupo que viria a influenciar a geração de vinte anos depois. É o caso da Geração de 1960, a qual Pepetela fez parte. Desse modo, trataremos do enredo do romance *Mayombe* a partir da estrutura épica narrativa aliada ao elemento espaço, cuja simbologia mítica da floresta – compondo o plano maravilhoso – acolhe a guerrilha a partir de um olhar que vem de dentro. Ou seja, de alguém que assistiu e viveu o conflito na busca pela emancipação somente outorgada em 1975.

A Guerra de Independência Angolana (1961-1974): uma matéria épica?

Segundo Christina Ramalho, em *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013) um dos aspectos que definem a natureza épica de uma obra é a presença temática de uma matéria épica, ou seja, de um tema em que história e mito estão imbricados, daí a importância de se reconhecerem os planos histórico e maravilhoso em obras épicas e, principalmente, compreender como o autor ou a autora que criou o texto épico – e este é o “plano literário” da obra – articulou esses dois planos. Nesse sentido, cabe ressaltar que mesmo matéria épicas que tenham origem na oralidade (definindo uma oratura) não prescindem de mecanismos de seleção e exclusão de fatos e de trabalho com recursos da expressão oral para “contar” ou “relatar” essas matérias.

Em “Método de abordagem ao poema épico” (2016), Ramalho destaca que o plano histórico de uma epopeia é composto através de recursos de referenciação de que o plano literário dispõe para compor uma revisitação de determinado evento histórico, criando (e recriando) seus cenários à luz das motivações de quem o escreveu. São versões/recriações de eventos que podem ser explicitamente referenciados, quando a obra informa diretamente fontes históricas nas quais se baseou, ou que podem estar diluídos na escrita literária, sem a preocupação de sublinhar essas fontes. Por isso, essa presença do plano histórico, elaborado pelo plano literário, não apresenta “formas abstratas”, mas interpretações de fatos concretos por meio de formas poéticas autônomas, que, entretanto, não perdem o vínculo com a história como fato. O plano literário, portanto, envolve o investimento na densidade semântica das simbologias e metáforas que o próprio enredo agrega.

Algumas características inscrevem a elaboração dos planos histórico e maravilhoso no épico tomados a partir da voz que narra, seja o eu-lírico/narrador – quando a obra se trata de uma epopeia, caracterizada pela dupla instância de enunciação – ou o narrador épico — quando a obra é um romance épico. Entre essas características estão a apresentação do tema ou matéria épica. Essa apresentação é teoricamente nomeada como “proposição épica”.

A observação da presença da proposição épica em uma obra envolve três parâmetros: a forma de inserção da apresentação da matéria épica no corpo da obra; o conteúdo em si; e o possível centramento da proposição em determinado(s) aspecto(s) da matéria épica. Desdobram-se, por conseguinte, nas epopeias: a proposição não nomeada integrada ao primeiro canto; a nomeada em destaque e em forma de prosa; a nomeada em destaque e em forma de poema; as proposições múltiplas, dispersas ou multifragmentadas; e a proposição ausente. O conteúdo de uma proposição pode ser referencial, simbólico ou metalinguístico. Quanto ao centramento da proposição, pode-se reconhecer o enfoque no feito heroico; na figura do herói; no plano histórico; no plano maravilhoso; e mesmo no plano literário; além das proposições em que a matéria épica é trabalhada em sua dimensão mais ampla (RAMALHO, 2016, p. 21).

Sendo essas categorias importantes na composição do gênero em debate, nota-se a importância de abandonar a dualidade que defende a existência do épico e do não-épico por meio do purismo de um padrão clássico legítimo. Contrariamente, faz-se necessário identificar “os elementos básicos inerentes à natureza épica do discurso e, a partir daí, [procurar] estabelecer as mudanças geradas pela influência de novas concepções literárias” (RAMALHO, 2016, p. 19).

No que se refere ao romance de Pepetela escolhido para a leitura aqui proposta, *Mayombe* (1979), é fácil nele reconhecer a presença dos aspectos épicos elencados por Ramalho. Assim, podemos dar à obra um tratamento crítico que a reconheça como uma narrativa épica e, a partir disso, verificar a plausibilidade de reconhecer e mesmo dimensionar se e como as categorias *invocação*, *divisão em cantos*, *plano histórico*, *plano maravilhoso*, *plano literário* e *heroísmo épico* nela se fazem presentes. Mas faz-se necessário fundamentar melhor essa associação entre *Mayombe* (1979) e o épico.

Com as modificações impressas pelo tempo, o gênero épico seguiu se reinventando, trazendo à produção literária manifestações discursivas e nuance estruturais diversificadas. O hibridismo, como marca da produção literária contemporânea, é o tom de tais textos que seguem ampliando o repertório. Em tal caso, a partir das modificações empreendidas por uma “semiotização épica do discurso”, estudo desenvolvido por Anazildo Vasconcelos da Silva nos anos de 1980, percebemos os ganhos de perspectivas crítico-evolutivas da epopeia. Logo, isso fez diferenciar a épica da narrativa de ficção cujo trajeto de ambas é contrastante no arcabouço da literatura ocidental (SILVA, 1984).

Uma epopeia, pela perspectiva de Anazildo Silva (1984), define-se, em primeiro plano, como obra que desenvolve uma matéria resultante da fusão de duas dimensões, real e mítica, que é, por isso, capaz de atribuir significados ao(s) evento(s) histórico(s). Além disso, uma epopeia possui a dupla instância de enunciação, por ser um poema e, ao mesmo tempo, por contar (narrar) uma história. Segundo o autor, o retorno às definições clássicas aristotélicas, às narrativas homéricas e lusitanas (no que se refere aos estudos das literaturas em língua portuguesa), trabalhadas de modo dialógico e reconhecendo o movimento de trânsito entre o passado e o presente e as marcas trazidas pelas transformações sociais e estéticas do mundo, permitem destituir da produção épica a rigidez que lhe foi conferida por uma tradição teórica que ignorou ou deu pouca relevância às transformações do gênero e às formas híbridas. Silva salienta que chamar um romance épico de epopeia se trata de um equívoco teórico, visto que o romance não possui a instância de enunciação lírica. No entanto, a nomeação “romance épico” é adequada sempre que uma obra do gênero desenvolve uma matéria épica.

Por esse prisma, como analisar a introdução de um gênero originalmente ocidental na formação da literatura africana de língua portuguesa, especificamente, da literatura angolana? Contextualizando a produção *pepeteliana*, Inocência Mata em “Pepetela: um escritor (ainda) em busca da utopia” reflete:

Num tempo distópico, atravessado pelo desencanto e pela perda da inocência, o tempo pós-colonial, Memória e História são agora matrizes do novo discurso da identidade cuja topologia passa também pela revitalização de um passado e o questionamento de um passado mítico, construído sobre uma mística do heroísmo e do épico, em que radica o discurso nacionalista (MATA, 1999, p. 253)

A fase embrionária do discurso literário *pepeteliano*, em um período de intensas repressões, já apresenta os encaminhamentos do que viria a ser o retorno à história de forma mítica. As condições históricas dentro de um fervilhar de disputas, cuja ação anticolonial enredou as ações coletivas sistematizadas, a exemplo da atuação da Geração de 1960 como um paradigma, ofereceram um arranjo simbólico-imagético fecundo para a literatura de guerra como um projeto nacional. Buscar na tradição ocidental esse impulso faz todo sentido, tendo em vista o mais conhecido conflito bélico narrado na *Ilíada* e na *Odisseia*.

Passar pelo crivo da nacionalização dos bens materiais e imateriais com a forte influência europeia por meio do processo de aculturação de um passado sob dominação colonial foi o grande desafio. A influência ocidental exercida, nesse caso, não retira o caráter legítimo da unicidade e do engenho empregado à construção da *angolanidade* no campo da arte literária. Contrariamente, ainda é possível visualizar aproximações de ordem discursiva, embora exista um lapso de tempo significativo entre os reconhecidos escritores do épico clássico e a geração que compunha a luta política independentista. Atenta-se à escrita em versos retomada nas palavras de Ana Mafalda Leite: “Formalmente, os poemas épicos africanos aglomeram vários gêneros, microgêneros ditirâmbicos, canções populares, amplificando-se e orientando a matéria histórica para o mito” (LEITE, 1987, p. 38).

Diante disso, o estudo de Anazildo Vasconcelos da Silva supracitado recebe uma outra dimensão. A partir de pesquisas que focam nas marcas épicas na produção literária angolana, são lançados no além-mar, ao encontro da África, aspectos que comprovam os laços existentes entre a tradição épica ocidental e a escrita de Pepetela, em particular, pela formatação estrutural e discursiva do romance *Mayombe*.

Em *Mayombe*, os elementos estruturantes da narrativa – enredo, narrador, personagem, tempo e espaço – são abordados a partir do enfoque nas culturas angolanas ligadas às etnias locais e à tradição oral. Carlos Ervedosa, por exemplo, na introdução de *Roteiro da literatura angolana*, explana essa marca, pois, a literatura dos povos de Angola “possui, tal como a música, a dança, ou a escultura, uma função social milenarmente estabelecida, mas acusa já, em variados aspectos, uma evolução, quer de forma, quer de tema, acompanhando as formas sócio-económicas” (ERVEDOSA, 1979, p. 7). No entanto, uma travessia que também agrega as influências externas é reconhecível a partir de leituras mais abrangentes.

Essa travessia acontece, na Literatura Brasileira, por exemplo, por meio de um projeto reconhecido pelo público leitor após a realização da Semana de Arte Moderna (1922), sob égide do projeto de “antropofagia cultural”, teorizado por Oswald de Andrade. No cerne da literatura angolana do século XX, distante dos grandes feitos ocidentais, o espaço mítico é africano – a floresta do Mayombe – e o personagem heroico é negro e coletivo – guerrilheiros que compunham a ação anticolonial. No entanto, estruturalmente, essas representações guardam correspondência com a tradição épica universal que, seja na forma oral (ainda fortemente presente no contexto africano como um todo) seja na forma de uma produção épica literária, reflete a própria experiência humano-existencial. Em *Mayombe*, os planos histórico e maravilhoso estão diluídos, mas não deixam de trazer à tona simbologias retóricas, líricas e ficcionais, tal como Ramalho (2016) tratou no plano de orientação para identificação das dimensões épicas no texto literário.

Passaremos, a seguir, às considerações sobre especificidades de *Mayombe* que a aproximam do épico.

Entre a emaranhada teia do Mayombe: o cenário épico na narrativa *pepeteliana*

Direcionando nosso olhar para o espaço mítico da floresta de Mayombe, lembramos que a referência geográfica da floresta Mayombe de densa vegetação úmida se expande por quatro países: República Democrática do Congo, República do Congo, Gabão e Angola. Todos eles em hemisférios diferentes, uns ao sul e outros ao norte, cuja região montanhosa e fronteira acolhe uma diversidade de espécies da fauna e da flora. Esse cenário recheado de mistérios compôs a obra de Pepetela que evidenciou a menção ao espaço como destaque por meio do título.

Destarte, a luta de libertação política iniciada em 1961 ocorreu em muitos espaços, transformando-os em campos de ação. O movimento de guerrilha angolano, iniciado no interior, expandindo-se para a capital, obteve o seu ponto de insurgência mais alto nos dez primeiros anos, cuja ação declarada contra o império português tomou as ondas dos rádios, sendo maior parte deles comandados pela direção do MPLA – Movimento Popular de Angola, e da população por via direta em luta armada e indireta na contribuição com mantimentos e proteção das ações. Homens e mulheres compunham um exército que se subdividia em vários grupos, os quais são citados na obra em destaque o MPLA e a UPA – União das Populações de Angola, depois transformado no partido FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola. O foco, no entanto, se estende à perspectiva somente dos guerrilheiros, todos homens, do primeiro movimento citado. A ação da única mulher que enreda a trama é da personagem Ondina que compunha o MPLA, atuando como educadora da base de formação.

Os espaços que compunham estruturalmente a obra e a ação das personagens concentram-se, basicamente, entre Mayombe, a floresta que abriga o grupo de guerrilheiros comandados pelo comandante Sem Medo, e a Dolisie, referência direta à cidade pertencente à República do Congo, local estabelecido como um centro administrativo de questões relacionadas à organização interna do MPLA. Na composição híbrida do grupo que mesclam-se entre “Kikongos” e “Kimbundos”, os personagens que compunham a ação, colocando-se como narradores em primeira pessoa, além do comandante, são Teoria, Milagre, Mundo Novo, Muatiânvua, Chefe de Depósito, André, Chefe de Operações, Lutamos e o Comissário Político. As alcunhas seguem uma tradição das organizações de esquerda no mundo, cuja nomeação acontece por via da avaliação coletiva, protegendo a identidade de registro.

Importa-nos compreender os recursos épicos, por meio do discurso empreendido por Pepetela, ao tratar da representação do espaço da floresta por meio da mitificação alcançada pelo Mayombe e pelos personagens guerrilheiros. O narrador em terceira pessoa ora passa para primeira, na transição íntima das personagens, ora distancia-se pela apresentação do espaço, indica o local de amparo da base guerrilheira. Observemos:

O Mayombe tinha aceitado os golpes dos machados, que nele abriram uma clareira. Clareira invisível do alto, dos aviões que esquadriavam a mata, tentando localizar nela a presença dos guerrilheiros. As casas tinham sido levantadas nessa clareira e as árvores, alegremente, formaram uma abóbada de ramos e folhas para as encobrir. Os paus serviram para as paredes. O capim do teto foi transportado de longe, de perto do Lombe. Um montículo foi lateralmente escavado e tornou-se forno para o pão. Os paus mortos das paredes criaram raízes e agarraram-se à terra e as cabanas tornaram-se fortalezas. E os homens, vestidos de verde, tornaram-se verde como as folhas e castanhos como troncos colossais. [...] Assim foi parida pelo Mayombe a base guerrilheira (PEPETELA, 2013, p. 67).

A fusão das características da floresta e das personagens agrega-se ao plano de ação costurado em toda a narrativa. A constituição de um “novo homem” é relacionada à formação de uma nova nação, que é realizada pela guerra e pela humanização suscitada a partir da íngreme experiência na vegetação densa. A situação limite entre a vida e a morte revela os mais íntimos desejos e sensações na revelação de si mesmo. Tal circunstância Pepetela viveu.

O heroísmo individual, por via das ações justificadas em primeira pessoa, e o heroísmo coletivo, devido à atuação em grupo motivada pela aspiração comum de lograr da independência política, colocam à mostra os elementos básicos discursivos ligados à tradição épica. Vejamos o que diz Ramalho sobre o heroísmo épico:

Quanto à ação heroica [...] é interessante observar se a mesma se relaciona diretamente a feitos bélicos e/ou políticos; feitos aventureiros; feitos redentores; feitos artísticos; feitos cotidianos; feitos alegóricos e feitos híbridos. Essa classificação considera a ação heroica em termos gerais (RAMALHO, 2016, p. 30).

Partindo dessa classificação, observamos que, no romance, os guerrilheiros atravessam e executam feitos bélicos e aventureiros, os quais dialogam com um “fazer artístico” dado pela criatividade na elaboração de alternativas para manterem-se vivos em meio às circunstâncias mais perversas; como a ausência de amparo estrutural que inclui a moradia e a alimentação, assim como, pelo drible na carência suscitada pela solidão. Na continuidade, temos a passagem que denota a caracterização heroica dos guerrilheiros encorajados pela mística da floresta, desafiando Zeus:

A mata criou cordas nos pés dos homens, criou cobras à frente dos homens, a mata gerou montanhas intransponíveis, feras, aguaceiros, rios caudalosos, lama, escuridão, Medo. A mata abriu valas camufladas de folhas sob os pés dos homens, barulhos imensos no silêncio da noite, derrubou árvores sobre os homens. E os homens avançaram. E os homens tornaram-se verdes, e dos seus braços folhas brotaram, e flores, e a mata curvou-se em abóbada, e a mata estendeu-lhes a sombra protetora, e os frutos. Zeus ajoelhado diante de Prometeu. E Prometeu dava impunemente o fogo aos homens, e a inteligência. E os homens compreendiam que Zeus, afinal, não era invencível, que Zeus vergava à coragem, graças a Prometeu que lhes dá a inteligência e a força de se afirmarem homens em oposição aos deuses. Tal é o atributo do herói, o de levar os homens a desafiarem os deuses. Assim é Ogun, o Prometeu africano. (PEPETELA, 2013, p. 68)

A solidariedade tecida em meio à persistência na guerrilha revela a leitura acerca dos laços construídos mesmo diante das diferenças culturais, nomeadas de “tribalismos” quando não reconhecidas de modo agregador, mas também dos laços afetivos amorosos que incluem os sentimentos de amor e ódio em um jogo de oposição linguística. Sem Medo, em diálogo com o Comissário Político, único de nome revelado João, define: “O amor é um duelo. Mas o amor realizado é também uma combinação. [...] O amor é uma dialética cerrada de aproximação-repúdio, de ternura e imposição. [...] Não há nada pior no homem que a falta de imaginação. É o mesmo no casal, é o mesmo na política” (PEPETELA, 2013, p. 91). Assim, o hibridismo não impede o reconhecimento de um heroísmo coletivo.

Quanto ao plano literário, o traço predominantemente narrativo em prosa não elimina da escrita um traço poético associativo. O hibridismo, nesse caso, se estabelece tanto pela caracterização das personagens, quanto pelo uso da linguagem que mescla motivações heroicas à tradição oral característica da formação literária nacional. São eles heróis motivados por grandes paixões, cuja coragem ultrapassa a fronteira estabelecida pela dominação.

Mesmo diante disso, conforme indica Tania Macêdo e Rita Chaves, há uma forte aproximação dessa produção com o texto jornalístico devido ao momento que Angola atravessava. As pesquisadoras apontam que era preciso reescrever as histórias dos povos, sob a perspectiva do homem africano, não mais como tivera sido nos textos coloniais. Portanto, abandona-se o estereótipo e se insere um cenário heterogêneo. As autoras defendem: “A literatura angolana que reivindica a sua especificidade nacional ao mesmo tempo em que aponta para a necessidade de autonomia da colônia, não se choca, antes acompanha, o texto jornalístico e, de certa maneira, “nasce” com ele” (MACEDO; CHAVES, 2007, p. 36).

Uma das razões que comprovam que a prosa poética traz em sua composição traços característicos do campo discursivo jornalístico é, justamente, o fato de ter sido *Mayombe* um romance que nasceu de um comunicado de guerra, função atribuída ao escritor Pepetela enquanto guerrilheiro.

Na continuidade, os conflitos contemporâneos à escrita não se pulverizam ao grande tema, a guerra de independência, mas desaguam nas ambiguidades existentes no entorno dos guerrilheiros: entre heróis e vilões. Distantes das construções imagéticas dos guerrilheiros, de modo positivo ou negativo frente à tarefa histórica, atentemos ao fato de serem eles homens capazes de vergarem o deus-Mayombe aos pés, tornando-se protagonistas lendários, tal qual a leitura de Comissário Político a respeito da atuação do Comandante Sem Medo: “para se manter ele próprio, teria de ficar ali, no Mayombe. Terá nascido demasiado cedo ou demasiado tarde? Em todo o caso, fora do seu tempo, como qualquer herói de tragédia” (PEPETELA, 2013, p. 247).

A atuação épica dos personagens demanda um cenário alusivo ao discurso. Assim, Pepetela o faz. Cada parte da floresta é destacada como pequenas partículas capazes de formar um universo natural místico. As ambientações do espaço são constituídas a partir de enigmas desvendados pelos guerrilheiros que desafiam as coroadas de árvores, descobrindo-se na jornada. A terra recebe a cor verde, mantendo-se por muito tempo escura, visto a impenetrabilidade solar, causando na sensação térmica um estado de umidade perene.

É desse modo que o narrador ambientaliza o espaço épico do deus-Mayombe. Segue sucinto mapeamento: “Só o fumo podia libertar-se do Mayombe subir, por entre as folhas e as lianas, dispersando-se rapidamente no alto, como água precipitada por cascata estreita que se espalha num lago” (PEPETELA, 2013, p. 13); “O Mayombe não deixava penetrar a aurora, que, fora, despontava já. As aves noturnas cediam o lugar no concerto aos macacos e esquilos. E as águas do Lombe diminuía de tom, à espera do seu manto dourado” (2013, p. 17); “Às seis horas escureceu totalmente e eles ainda não tinham descido a montanha. O resto foi feito quase de rastros, na escuridão da montanha traiçoeira, a chuva fustigando o rosto” (2013, p. 46); “A mata era húmida, pingando ainda das folhas. O chão era um pântano escorregadio” (2013, p. 48); “A água estava fresca, quase fria. No Mayombe é sempre cristalina, pois são rios de montanha que correm sobre as pedras” (2013, p. 147); “Angola apresentava-se atrás deles com a forma de montanhas cobertas de mata, o cume afogado nas nuvens” (2013, p. 151); “Como estará o Mayombe? Verde, como sempre” (2013, p. 184); “O dia já nascia e a fronteira estava diante deles. A fronteira manifestava-se por uma linha de montanhas coroadas de árvores” (2013, p. 204); “Só às seis horas os primeiros conseguiriam infiltrar-se pelas copas das árvores, recriando o verde do Mayombe” (2013, p. 211).

Com uma linguagem repleta de subjetividade, as imagens espaciais são construídas por meio da mitificação do cenário e das personagens em trânsito. Além da unidade de ação que permeia o primeiro e o último capítulo, o romance *Mayombe* é também uma narrativa de reflexão sobre a guerra. Lapsos de calma também formam o enredo. São nessas passagens que a intimidade das personagens se revelam, colocando à mostra o modo como interpretavam os encaminhamentos do feito bélico. Isso acontece, maiormente, na atuação do personagem Sem Medo, configurando o que poderíamos chamar de um *alter ego* do próprio autor dado o sentimento de desencanto quanto ao cenário político pós independência, e pelo fio de esperança deixado na menção à necessidade de adesão à luta.

Diante disso, as novas perspectivas de futuro já apontam para uma fase progressista da história angolana, a qual Sem Medo anuncia em seu leito de morte, ferido em combate: “Olha! A classe operária adere à luta... Já vencemos...” (PEPETELA, 2013, p. 242). Concomitante à afirmação, Maria Santilli situa: “É a ideologia da resistência que já insinua. [...] São já os tempos de recrudescimento da repressão, em consequência dos focos de luta armada pela libertação da África” (SANTILLI, 1985, p. 17-22). E, em especial, sobre a produção *pepeteliana*, afirma:

Em *Mayombe*, Pepetela desenvolve técnicas de ficção que acentuam a literariedade de seu novo texto, revelam a maturidade artística do Escritor, mas que não deixam de resultar num painel, também didático, das tensões internas nos quadros da luta de libertação, quando da guerrilha nas matas do Mayombe. As várias vozes que se alternam na narrativa, questionando-se umas às outras, convertem o texto num corajoso debate, cujo princípio está na perspectiva de autocrítica com que a realidade angolana é, então, apreendida (SANTILLI, 1985, p. 22-23).

A experiência da guerra é apreendida simbolicamente pela entrega da vida ao território. De semelhante forma à trajetória dos personagens Comandante e Lutamos, que morreram em meio à floresta do Mayombe, sendo realizado o desejo de sepultamento do primeiro no campo de batalha, o escritor Mia Couto constrói a narrativa da personagem protagonista de “As flores de novidade”, que integra a obra *Estórias abensonhadas* (1994). A dissolução do império português, em decorrência da guerra em sua mais alta resistência africana, é feita por meio dos filhos rendidos aos sacrifícios últimos acarretados pela desintegração da nação: “A vida de Sem Medo esvaía-se para o solo do Mayombe, misturando-se às folhas em decomposição. [...] As flores de mafumeira caíam sobre a campá, docemente, misturadas às folhas verdes das árvores. Dentro de dias, o lugar seria irreconhecível. O Mayombe recuperaria o que os homens ousaram tirar-lhe” (PEPETELA, 2013, p. 244).

Considerações finais

À vista das análises feitas acerca das dimensões épicas no romance *Mayombe*, notamos como o caráter híbrido da tradição mescla características muito particulares da formação da literatura angolana. A introdução da Guerra de Independência (1961-1974) por meio dos feitos heroicos dos protagonistas enreda uma trama de aventuras mitológicas, cujo diálogo entre a tradição oral das etnias africanas e a tradição ocidental grega é realizado como uma fusão entre culturas em um contexto de intensas trocas.

Sabemos, no entanto, que essas trocas culturais não devem ser lidas pela ótica da romantização. É como Toni Morrison, em *The origin of others* [A origem dos outros], refletiu acerca das táticas de domínio: “Cultura, características físicas e religião eram e são, entre todos, precursores de estratégias para a ascendência e o poder” (MORRISON, 2019, p. 47).

As imposições, as assimilações e as reivindicações por meio de signos adaptados à luz de uma visão africana no centro do desenvolvimento narrativo são partes de um processo de reconstrução da *angolanidade*, uma vez submetidas às diversas formas de aculturação executadas pelo colonialismo. Nota-se pelo questionamento de Muatiânvua em discurso direto, um dos guerrilheiros em combate: “De que tribo?, pergunto eu. De que tribo, se eu sou de todas as tribos, não só de Angola, como de África? [...] A que tribo angolana pertence a língua portuguesa?” (PEPETELA, 2013, p. 121).

Diante disso, a construção de uma sociedade nova, nos parâmetros teóricos que orientam a *práxis* do grupo, é transformadora. Pretende-se, com a conquista da libertação, edificar novas estruturas sociais que culminariam em novas formas de socialização. Se a Geração de 1960 compartilhava dessas ideias, a partir de um projeto de intensa dedicação no erguer de um plano nacional, no qual Pepetela fora participante ativo, as futuras gerações acabaram por refletir os já trilhados caminhos. Essa volta a uma tradição literária traduz bem aquilo que significou uma “vitalidade cultural de Angola”, conforme escreveu Carlos Ervedosa em *Roteiro da literatura angolana* (1979).

Em relação às marcas do épico, como a dimensão mitológica do “deus-Mayombe” é o espaço que, ao passo que ampara a guerrilha, também, recebe uma conotação maior a partir dessa personificação/divinização, a estrutura do romance acompanha as formas épicas marcadas pelo hibridismo do próprio gênero, conforme defendem Anazildo da Silva e Christina Ramalho (2015) ao tratar dos aspectos estruturantes da epopeia.

A *narração* heroica envolve guerrilheiros na batalha pela conquista da independência nacional. É certo que sujeitos fragmentados, cada um com a sua trajetória particular, se unem a um projeto coletivo de nacionalização das riquezas e reestruturação do país. O enredo é iniciado por uma *dedicatória* que, logo, enuncia: “Aos guerrilheiros do Mayombe,/ que ousaram desafiar os deuses/ abrindo um caminho

na floresta obscura,/ Vou contar a história de Ogun,/ o Prometeu africano” (PEPELA, 2013, p. 9). A *proposição*, por sua vez, é feita a partir do cenário que situa os personagens que compunham a operação de guerra no entre as folhas e as lianas, cuja pulverização do foco narrativo intitulado “Eu, o narrador [...]” plurivocaliza o relato (BAKHTIN, 2002). O fragmento – “E os guerrilheiros perceberam então que o deus-Mayombe lhes indicava assim que ali estava o seu tributo à coragem dos que o desafiavam” (PEPETELA, 2013, p. 68) – traduz a *invocação* de dois importantes símbolos: Zeus, divindade maior do Olimpo, e o Prometeu Africano, simbiose dos mitos que enredaram as narrativas literárias ocidentais, agora, a partir da perspectiva anticolonial africana. Já no *epílogo* narra-se em primeira pessoa a partir do Comissário Político, João, em lamento pela morte de Sem Medo, líder do grupo. É a “metamorfose” a tônica na construção de heróis fragmentados e em crise, tal qual o romance contemporâneo evidencia, como segue: “Em todo o caso, fora do seu tempo, como qualquer herói de tragédia. [...] contemplo o passado e o futuro. E vejo o quão irrisória é a existência do indivíduo. É, no entanto, ela que marca o avanço no tempo” (PEPETELA, 2013, p. 247).

A partir das categorias (narração, dedicatória, proposição, invocação e epílogo) na ordenação de um texto em prosa, a construção do estilo épico mantém o entrelace entre o plano literário, histórico e o plano maravilhoso. Embora não seja dividido em cantos, mas, sim, em cinco capítulos – “A missão”, “A base”, “Ondina”, “A surucucu” e “A amoreira” – é mantida a função episódico-narrativa, espacial, temática e simbólica que pode ser encontrada em muitas epopeias (SILVA; RAMALHO, 2015, p. 23).

Em síntese, Pepetela no alvorecer do movimento de guerrilha, no qual fora produzido o romance *Mayombe*, é traduzido até a atualidade como um autor que tem muito a dizer sobre os encaminhamentos políticos e, sobretudo, estéticos das escritas literárias angolanas. Continua sendo ele um porta-voz daqueles que viveram os horrores da guerra, se encantaram politicamente e desencantaram com o contexto de pós independência sem, no entanto, perder a esperança. Desse modo, o campo de ação *pepeteliano*, agora excepcionalmente a literatura, segue ecoando nacional e internacionalmente por entre os “barulhos imensos no silêncio da noite” (PEPETELA, 2013, p. 68).

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Documentos da cultura, documentos da barbárie**. São Paulo: Cultix, 1986.

COUTO, Mia. **Estórias abensonhadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da literatura angolana**. Lisboa: Edições 70, 1979.

LEITE, Ana Mafalda. A discursividade épica em Mayombe de Pepetela. In: **Literaturas africanas de língua portuguesa**: compilação das comunicações apresentadas durante o Colóquio sobre Literatura dos Países Africanos de Língua Portuguesa. Org. Manuel Ferreira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 35-43.

MATA, Inocência. Pepetela: um escritor (ainda) em busca da utopia. **SCRIPTA**, Belo Horizont, v. 3, n. 5, p. 243-259, 2º sem. 1999.

MACEDO, Tânia. CHAVES, Rita. **Literaturas de língua portuguesa**: marcos e marcas – Angola. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MORRISON, Toni. **A origem dos outros**. Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

PEPETELA. **A geração da utopia**. São Paulo: LeYa, 2013.

PEPETELA. **Mayombe**. Rio de Janeiro: LeYa, 2013.

RAMALHO, Christina. Método de abordagem ao poema épico. In: **Teoria e prática de leitura do texto literário**. Organização de Carlos Magno Gomes e Jeane de Cássia Nascimento Santos. São Cristóvão: Editora UFS, 2016.

RAMALHO, Christina. Poemas épicos: estratégias de leitura. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Estórias africanas**: história e antologia. São Paulo: Ática, 1985.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Semiotização literária do discurso**. Rio de Janeiro: Elo, 1984.

SILVA, Anazildo; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira**. Aracaju: ArtNer Comunicação, 2015.



RITA, Annabela. Régio, 50 anos depois, ao espelho das Artes e das Letras. In: **Revista Épicas**. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 195-207. ISSN 2527-080-X.

RÉGIO 50 ANOS DEPOIS, AO ESPELHO DAS ARTES E DAS LETRAS

RÉGIO 50 YEARS LATER, TO THE MIRROR OF ARTS AND LETTERS

Annabela Rita

Universidade de Lisboa-FL-CLEPUL

RESUMO: A partir de alguns textos representativos e de diferente genologia de José Régio, pretende-se, com este artigo, observar o modo como a autorrepresentação autoral se funde com a representação da identidade nacional, ou se constitui sua figuração, entretecendo as componentes (auto)biográfica, filosófica, nacional e estética. Assim, o sujeito poético tende a projectar-se em imagens *fusionais* que vibram no diálogo das Artes e das Letras, convocando a memória colectiva para nela se inscrever *autoramente*, articulando tradição e inovação, ética e estética, nacional e individual, vida e morte, liberdade e fatalidade, etc..

Palavras-chave: Régio; Arte; (Auto-)representação; Cânone; Identidade; Comunidade.

ABSTRACT: Based on some representative texts and of different genology by José Régio, this article intends to observe the way in which authorial self-representation merges with the representation of national identity, or constitutes its figuration, interweaving the (self) components biographical, philosophical, national and aesthetic. Thus, the poetic subject tends to project itself into fusion images that vibrate in the dialogue between Arts and Letters, calling on collective memory to authorally inscribe itself, articulating tradition and innovation, ethics and aesthetics, national and individual, life and death, freedom and fatality, etc.

Keywords: Régio; Art; (Self-) representation; Canon; Identity; Community.

Dedicatória em ano de centenário:

A Jacinto do Prado Coelho (1920-84), meu professor e quase orientador, que me propôs para tese de mestrado a *Confissão dum homem religioso - páginas íntimas* (1971). Perdido o Mestre, não segui a sugestão, mas evoco-o aqui com saudade.

“O sol fundira em oiro a névoa fria;
Num banho de oiro, a terra jaz, prostrada;
/.../

Já, no céu roxo, o sol, que ardeu, se esfria;
Cai, no silêncio, a tarde repousada;
/.../

No ar molhado e absorto, ascende a lua;
/.../

...Até que fala Alguém a quem não minto:
/.../”
José Régio (“Pobres”)

Sob a luminosidade indecível de Impressão (1972)²⁵⁶, de Claude Monet, culminar de uma série de *levants* e de *couchants de soleils* de Eugène Delacroix, Eugène Boudin, Johan Barthold Jongkind ou William Turner²⁵⁷, “L’après-midi d’un faune” (1876), de Stéphane Mallarmé, ilustrado por Édouard Manet, monólogo sobre o onírico e sensual despertar de um fauno após os seus encontros com ninfas, constituiu-se como texto simbólico e expressivo de uma modernidade estética dominada pelo olhar ébrio e reflexivo, em simultâneo, beirando abismos de alucinação e espanto. Fauno com tão diversa e vasta configuração estética numa linhagem que passa por autores como Agostino Carracci (1557-1602), Filippo Lauri (1623-1694), Arnold Böcklin (1827-1901), Peter Basin (1793-1877), Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), Carlos Schwabe (1866-1926) até Debussy. E Claude Debussy ritmou-lhe o sonolento despertar em *Prélude à l’après-midi d’un faune* (1892-94), mote do bailado *L’après-midi d’un faune* de Vaslav Nijinsky²⁵⁸, que os coreografou para os Ballets Russes e protagonizou na sua estreia (Théâtre du Châtelet, Paris, 1912)... A imagem parece flutuar no diálogo das artes, associada, também, ao almoço na relva de Manet (1862-63), tão convocador de longa anterioridade pictórica (de Giorgione a Ticiano e Rafael, dentre outros)²⁵⁹ e que tantos celebraram com homólogos (desde Cézanne, Monet,

²⁵⁶ Que adquire o subtítulo no catálogo: Claude Monet: “Impressão, nascer do sol”, obras-primas impressionistas. Collectible Card Series. Atlas Kustannus, 1994/1997. Depois, observar-se-á uma oscilação entre a interpretação de sol nascente ou pôr-do-sol.

²⁵⁷ Robert Schnerb, *Le XIXe siècle. L’apogée de l’expansion européenne (1815-1914)*, Presses universitaires de France, 1955, p. 218. Depois, outros os tematizarão, como Monet (*Soleil couchant sur la seine à Lavacourt, effet d’hiver*, 1880, *Pont de Waterloo: soleil à travers le brouillard*, 1903).

²⁵⁸ Coreografado por Vaslav Nijinsky para os Ballets Russes.

²⁵⁹ *A Tempestade* (c. 1508). de Giorgione, *O Concerto Campestre* (c. 1510), de Giorgione ou Ticiano, a gravura do *Julgamento de Paris* (c. 1515), de Marcantonio Raimondi com desenho de Rafael, *Bacanal* (between 1627 and 1628), de Nicolas Poussin, *La Partie Carrée*, (c. 1713), de Antoine Watteau.

Gauguin, Hugues ou Tissot até Max Ernst e Picasso), até noutras artes (a novela *L'Oeuvre*, 1885-86, de Émile Zola, e o filme de Jean Renoir, em 1959).

Será no quadro dessa *indecidibilidade* perceptiva de quando “O sol fundira em oiro a névoa fria” que o verbo regiano acolherá, fusionalmente, as representações de si e do mundo, de si no mundo, do mundo em si, mas também de um *além* e aquém de si e *do real tangível*. Representações por onde se insinua, em fantasia dramática de baile de máscaras evocadoras da velha *Commedia dell'arte* (“Três Máscaras”²⁶⁰), um “poeta infeliz”-Pierrot²⁶¹, máscara cuja progressiva transparência deixará perceber o rosto...

Revisitemos José Régio (1901-1969) em dupla autorrepresentação: a comunitária e a individual que dela emerge e nela se inscreve.²⁶² Sempre, talvez, sobreimpressa no modelo cristológico que atravessa a cultura portuguesa e informa as obras de alguns autores maiores do nosso cânone: o da sua identificação com o arquetípico *Filho do Homem* (1961), como o sinalizam a epígrafe de *Poemas de Deus e do Diabo*, retirada da *Imitação de Cristo* (“Neste abismo é que tu me fazes conhecer a mim mesmo.”) e a imensa colecção de crucifixos em que se envolveu, como se fossem o seu Sudário de espinhos... bem o insinua Ventura Porfírio no retrato *Poeta de Deus e do Diabo* (Casa Museu de Portalegre), onde o cone luminoso projecta o modelo religioso nas mãos escreventes do nosso autor, assumidamente auto-representado em *Biografia* (1929, poesia), *Confissão dum homem religioso - páginas íntimas* (1971) e em *Páginas do diário íntimo* (1994), em especial.

(Auto)biografia

“O Fado nasceu um dia,
quando o vento mal bulia
e o céu o mar prolongava,
na amurada dum veleiro,
no peito dum marinheiro
que, estando triste, cantava,
que, estando triste, cantava.”

Fado Português²⁶³

José Régio

²⁶⁰ Originalmente publicado na *presença* (1934), depois, ampliado, e reunido a “O Meu Caso” e “Mário ou Eu Próprio - o Outro” na coletânea *Três Peças em um Acto* (1957). Cf. Maria José M. Madeira D’Ascensão (PDF) *Entre a Identidade e a Máscara: um Estudo de “Três Máscaras” de José Régio* [https://www.researchgate.net/publication/296637979_Entre_a_Identidade_e_a_Mascara_um_Estudo_de_Três_Mascaras_de_José_Regio].

²⁶¹ José Régio, “Três Máscaras”, *Obra Completa: Teatro II*, Lisboa, INCM, 2005, p. 261.

²⁶² José Régio. *Poesia I*, *Obra Completa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. Contém os livros *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), *Biografia* (1929), *As Encruzilhadas de Deus* (1936), *Fado* (1941) e um estudo introdutório de José Augusto Seabra, “José Régio, Um Poeta em Estado Místico”. *Poesia II*, *Obra Completa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001. Contém os livros *Mas Deus É Grande* (1945), *A Chaga do Lado* (1954), *Filho do Homem* (1961), *Cântico Suspenso* (1968), *Música Ligeira* (volume póstumo, 1970) com notas de Alberto de Serpa, *Colheita da Tarde* (volume póstumo, 1971) organizado e anotado por Alberto de Serpa e *16 Poemas Não Incluídos em Colheita da Tarde* (volume póstumo, 1971) com próêmio e notas de Alberto de Serpa.

²⁶³ <https://natura.di.uminho.pt/~jj/musica/html/amalia-10.html>.

“Fado Português”, de Régio. Musicado por Alain Oulman e cantado pela voz dolente de Amália (*Fado Português*, 1965)²⁶⁴ e, mais tarde, por Mariza e Dulce Pontes (Álbum *Caminhos*)²⁶⁵, evocadas por Fernando Pereira²⁶⁶, balançado ao ritmo dos ventos da saudade sombreada em *Barco Negro* nas vozes de Amália (1955), Mariza (2001), Ney Matogrosso e tantos outros... eis a história de uma identidade colectiva em que a individual se projecta e inscreve, marcada pelo mesmo tónus, pela mesma tragicidade, pela mesma ânsia batida pelos limites. Eis a versão regiana desse “fado português” (Património Imaterial da Humanidade da UNESCO desde 2011) bebido na “Nau Catrineta” da memória colectiva multiplamente revisitada e reconfigurada²⁶⁷ na sua irresistível hermenêutica da História de Portugal, como acontece, com Almada, “Futurista e tudo...”, que nos oferece, como última imagem de que partia além-mar ou de lá chegava, *memento* de uma identidade, o seu tríptico “Lá vem a Nau Catrineta, que tem muito que contar” da Gare de Alcântara (1943): imagem de *outrora* em que o *agora* do visitante se projecta numa imagem fusional de um *outroragora* nacional singular (“Lá vem a nau Catrineta que tem muito que contar! Ouvide, agora, senhores, uma história de pasmar”)²⁶⁸. Imagem confirmando um pacto selado em Ourique e heraldicamente codificado em bandeira assim desafiadoramente erguida em finisterra europeia na recta final do ciclo bélico das 2 Guerras Mundiais. “Nau Catrineta” musicada e cantada após a revolução dos cravos, por Fausto Bordalo Dias (1979)²⁶⁹, Vitorino (1991)²⁷⁰, Paulo Bragança (1992)²⁷¹, Nuno da Câmara Pereira (2018)²⁷² e outros²⁷³. “Nau Catrineta” cujas velas sopradas pelos ventos da saudade dos que ficam e dos que partem embebe as artes nacionais, instituindo-se uma forma de *arte de ser português*, arte perscrutada por Pascoaes (1915) e caricaturada por Alberto Pimenta (1978)²⁷⁴ sob esse título. Um *nacional* folheado por Régio em *Fado* (1941).

No “Fado Português”, Régio-marinheiro, saudoso da sua origem (“Ai, que lindeza tamanha,/ meu chão, meu monte, meu vale,/ de folhas, flores, frutas de oiro”), geográfica e cultural, com ecos da

²⁶⁴ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=qbuF8wfOWL4>. Foi o único poema de José Régio interpretado por Amália, mas Vitor Pavão dos Santos considerava que enunciava o modo como ela encarava o fado. (“*O fado da tua voz. Amália e os poetas*, Lisboa, Bertrand Editora, 2014).

²⁶⁵ Cf. Álbum *Caminhos*: <https://www.youtube.com/watch?v=wIOTiqrgd94>.

²⁶⁶ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=JscJxYUGbz8>.

²⁶⁷ Garrett. *Romanceiro de Almeida Garrett*. S.l.: Ulisseia, 1997, pp. 354-355. Almeida Garrett recolheu o poema, acreditando referir-se ele a viagem que, em 1565, trouxe Albuquerque Coelho de Olinda (Brasil) para Lisboa

²⁶⁸ Cf., dentre muitos estudos sobre o assunto: Vilma Fernanda Séves de Albuquerque Silvestre. O fado e a questão da identidade, Lisboa, Universidade Aberta, 2015 [https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4837/1/TD_VilmaSilvestre.pdf]

²⁶⁹ Do álbum *Histórias de Viazeiros* (1979) [<https://www.youtube.com/watch?v=EDF9rEv9dbw>]

²⁷⁰ Álbum *Nau Catrineta · Lua Extravagante* (1991).

²⁷¹ No álbum *Camões, As Descobertas... E Nós* (1992), de José Cid e outros.

²⁷² Álbum *Nau Catrineta* (2018).

²⁷³ Síntese da fábula da “Nau Catrineta” por Luísa Antunes em <http://multimediausaz.blogspot.pt>: e <https://www.youtube.com/watch?v=lpPRBY6bByU>.

²⁷⁴ Refiro-me à série televisiva de 10 episódios da RTP 1, que, em 1978, caricaturou os costumes e os vícios portugueses através de episódios ficcionais encenados [<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/arte-de-ser-portugues-episodio-1/>].

trovadoresca canta em “frágil veleiro” “a canção magoada” “dos desejos” pungentes, “do lábio a queimar de beijos/ que beija o ar, e mais nada”... Régio respondendo a outro marinheiro velando “à proa de outro veleiro”, “que, estando triste, cantava”, sempre rejeitando o pacto faustiano (“Que minh’alma é só de Deus,/ O corpo, dou-o eu ao mar”), autor a outros respondendo numa cultura encarada como *a never ending conversation* (Wendy Steiner)...

Trata-se de uma figuração complexa num complexo sentimento europeu que Portugal, frente avançada dessa Europa aventureira de que é “cabeça” (Camões) ou “rosto” (Pessoa), sua sinédoque, protagoniza, simboliza e refracta. E trata-se, também, de auto-representação regiana.

Europa, princesa fenícia dos velhos mitos, vai dando origem a renovado e metamórfico imaginário onde a tópica da aventura e do mar se mantém. Como profecia (*Europa uma Profecia*, 1794, de William Blake), glosada pelas suas nações, como Portugal, que alinha na sua bibliografia *A chave dos Profetas* e *História do Futuro* (séc. XVII), de António Vieira, *Os Lusíadas* (1572), *Peregrinação* (1614), a *História Trágico-Marítima* (1735), a *Mensagem* (1934), etc.. Ou *Uma Aventura Inacabada* (2004) para Zygmunt Bauman. Ou uma ideia, como para George Steiner (*A Ideia de Europa*, 2004). Ou os seus mitos, como destaca Vasco Graça Moura (*A Identidade Cultural Europeia*, 2013). Ou os valores e ideais que concebeu e elaborou: hoje, em irreconhecimento, como defende Rob Riemen (*O Regresso da Princesa Europa*, 2016). Ou moribunda, como anuncia Douglas Murray (*A Estranha Morte da Europa*, 2017). Ou... no cruzamento de outrora em que o destino de Édipo consumou a 1ª parte, o sentimento é sempre contraditório e complexo.

Deitada nos mapas antropomórficos, a Europa observa o continente seguinte, África, e o espelho oceânico em que o infinito se projecta. E confronta, reflexivamente, a Esfinge dos enigmas existenciais... *Pensadora* diante de outra. E, se o abismo oceânico lhe devolve uma imagem invertida, especular, a extensão continental oferece-lhe refrações de si, replicada na topografia diversa e nas nacionalidades que nesta vão emergindo, como é o caso de Portugal.

Uma Europa ao espelho. Tópica da Arte renascentista, que configurou o seu ideal e medida de beleza numa Vénus na sua *toilette* (Rodin, Boucher, Lemoyne, Réattu, Cazes, Bouguereau, Bénard, Callet, Fantin-Latour, Regnault, etc.). Por vezes, uma Vénus a observar-nos, dissimuladamente, através do espelho, como no caso da de Diego Velázquez (*A Toilette de Vénus*, 1647-51)²⁷⁵, alongada de costas em pose sensual diante de um espelho que Cupido lhe segura, ou como a de Peter Paul Rubens (Vénus ao espelho, c. 1614-15).

Num Portugal sinedóquica, replicante e simbolicamente encarado como frente avançada da Europa aventureira, eis um sinal dessa identidade continental face ao mar no painel *Vasco da Gama e*

²⁷⁵ Natasha Wallace defende não visar o retrato nem o mito, mas de constituir uma imagem da beleza absorpta em si mesma (Natasha Wallace, “Venus at her Mirror” (17 de novembro de 2000). JSS Virtual Gallery [http://jssgallery.org/Other_Artists/Velazquez/Velazquez_Venus_at_her_Mirror.htm])

Tétis observando a Máquina do Mundo, por Almada Negreiros (1961)²⁷⁶, na entrada da Faculdade de Letras de Lisboa, evocando o episódio camoniano da épica (*Os Lusíadas*), na confluência de longa linhagem da descoberta do mundo²⁷⁷. Linhagem projectando-se no já referido tríptico da “Nau Catrineta” de Almada, sobre uma comunidade entre sagrado, profecia e utopia, por cujos painéis o Anjo Custódio desliza, salvando o capitão que não aceita o pacto com o Diabo... A essa linhagem (cor)responde Régio com o seu “Cântico Negro” (1926) de *Poemas de Deus e do Diabo* (1951), hermenêutica, também, da existência que encara como luta entre luz e sombras (“Deus e o Diabo é que guiam, mais ninguém.”) vigorosamente dito pelo próprio²⁷⁸ e por João Villaret²⁷⁹, femininamente assumido por Maria Bethânia (1982)²⁸⁰, revisitado em sessão de Prémio Autores 2017 por Pedro Lamares²⁸¹:

Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...²⁸²

N’A *Velha Casa* (5 romances, 1945-66)²⁸³, configura-se um mundo em que a ficção autobiográfica dialoga com *Páginas do Diário Íntimo* e *Confissão dum Homem Religioso*, mas também com a lírica regiana, em geral, para fundir num mesmo sujeito, destino e sentimento um *eu* na linhagem de outros que vocalizaram o *ser-sentir-fazer* de um *Portugal em devir...* e de um sujeito autoral nele refractado²⁸⁴. E a casa regiana dialoga com tantas que a precedem e lhe sucedem nessa representação: desde as dinisianas (em especial o díptico *Uma Família Inglesa*, 1867, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, 1871), onde se efabulam e simbolizam projectos nacionais inter-classes, ao queirosiano Ramalhete d’*Os Maias* (1888), passando pela de Érico Veríssimo (*Tempo e o Vento: O Continente*, 1949, *O Retrato*, 1951, e *O Arquipélago*, 1961) à aquiliniana (*A Casa Grande de Romarigães* (1957), às de Carlos de Oliveira ou à fantástica Torre de Rúben A. (*A Torre da Barbela*, 1965), à metamórfica de Teolinda Gersão (1995) ou à de Mia Couto (*Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, 2002), para apenas mencionar algumas referências em língua portuguesa...

²⁷⁶ Cf. Reis 2008.

²⁷⁷ O *Tratado da Sphaera* de Pedro Nunes (1537) terá sido a fonte astronómica principal de Camões. O *Tratado da Sphaera* de Pedro Nunes contém cinco tratados, dois de sua autoria e três traduzidos do latim — *De Sphaera* de Sacrobosco (1472), *Theoricae Novae Planetarum* de Purbáquio (1460) e a *Geografia* de Ptolomeu (Séc. II). *De Sphaera* de Sacrobosco foi traduzido para português por diversas vezes, mas a versão de Pedro Nunes contém muitas anotações escritas nas margens das páginas, explicando, completando ou corrigindo Sacrobosco. Em caso de divergência de opinião, Camões segue as anotações de Pedro Nunes, e não o texto original de Sacrobosco, sinal inequívoco da actualidade da sua cultura científica...

²⁷⁸ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=TBCd0vuxbFo>

²⁷⁹ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=T2oQYkQrAr8&t=61s>

²⁸⁰ Cf. https://www.youtube.com/watch?v=XV_iXZFPBCK

²⁸¹ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=py7oZkL1MoQ>

²⁸² <https://viciodapoesia.com/2012/03/05/cantico-negro-de-jose-regio-1901-1969/>

²⁸³ I – *Uma Gota de Sangue*, 1945; II – *As Raízes do Futuro*, 1947; III – *Os Avisos do Destino*, 1953; IV – *As Monstruosidades Vulgares*, 1960; V – *Vidas são Vidas*, 1966).

²⁸⁴ Sobre isto, cf. Manuel José Matos Nunes. *José Régio, o eu superlativo – o ciclo romanesco “A velha casa” e outros escritos autobiográficos* (2013) [<http://hdl.handle.net/10362/10378>]

Régio epigrafa a sua **Biografia** (1929) com Nietzsche: “Quando se ama o abismo,/ é preciso ter asas”. Serão essas asas a identificá-lo no “Epitáfio do Poeta” (p.175-176), insinuando, quiçá, a aproximação às configurações angélicas da nação (Anjo de Portugal) e da poesia desse rosto “que fita” “com olhar esfíngico e fatal,/ O Ocidente, futuro do passado”:

O arcanjo de asas pandas de granito
Poisa um dedo no lábio concentrado;
Mantém-se hierático e de pé, gelado;
E o seu olhar de pedra é alheio e fito²⁸⁵.

E se, no “Epitáfio para um Poeta”, “As asas não lhe cabem no caixão!”, no “Novo Epitáfio para um Poeta” “Na terra nua,/ as asas desdobraram,/ Espigaram,/ Deram flor.”²⁸⁶ Uma moldura de asas potenciando a ficcionalidade da auto-representação que nela se desenvolverá: a de um *Filho do Homem*, “Filho do pó, já o próprio pó sou eu .../ Mas, ao terceiro dia, hei de acordar!” (“Imortalidade”). *Ecce homo*.

Porém, extraordinário que é, “Nascido do amor que há entre Deus e o Diabo”²⁸⁷, não apenas vive a clivagem e a tensão entre os opostos que o geram, mas também é palco onde outra singularidade, a da “Vocação”, irrompe, arrastando-o:

Pela noite, esse Grito alevantou-se
Dos mais escusos longes do meu ser
E eu compreendi que do teu seio o trouxe,
Mãe!, e que me era urgente obedecer (p. 95).

Biografia (1929)²⁸⁸ abre com o “Conto” onde se sintetiza e se anuncia o percurso de uma criança marcada por “enigmáticos destinos” (p. 10), insinuando, em referência de fundo a ficção tradicional da nossa infância, o inesquecível “Capuchinho Vermelho” que algumas versões fazem terminar bem e outras não. O modo é dramático, teatral, manipulando-me o olhar que foca no início desse percurso, num presente visualizador:

Vai o menino só na estrada grande,
Grande e medonha entre pinhais sombrios,
Entre uivos, roucos e bravios
Arranhando o silêncio que se expande...
/.../
Mas o menino /.../
/.../ andou /.../
Pela mão de enigmáticos destinos.

Saltar-lhe-ão lobos vis e cães de el-rei...
/.../ (p. 9)

²⁸⁵ *Op. cit.*, p. 175

²⁸⁶ Dos “Epitáfios” de *Filho do Homem*, Porto, Portugália Editora, 1961.

²⁸⁷ José Régio. *Poemas de Deus e do Diabo*, Lisboa, Portugália Editora, 1965, p. 52

²⁸⁸ A edição utilizada foi a das “Obras Completas” da Brasília Editora, 1978.

Em “Baptismo”, esse “menino” ficcionado é assumido na primeira pessoa, o que confirma a teatralidade da arquitectura poética adiante evidenciada pelo “palco” (p. 40) e pelo “pano” de boca (p. 167):

Foi numa tarde, há muito!, em que eu morria
Como num sonho ansiosamente vago.
Via nuvens fugindo sobre um lago,
Lá num deserto onde o luar nascia (p. 11).

“Génese” confirma essa transformação da terceira pessoa na primeira, encena-a:

Sozinho, à margem do caminho, um verme.
Passam, repassam bandos pela estrada.
E alguns vão vê-lo... ou antes: vêm ver-me,
Com um dó que dói como uma chicotada! (p. 13)

No ritual do baptismo envolvido em indefinição onírica e lunar, definem-se as características do menino, o seu Fado (p. 96): seria poeta (p. 12), “triste” e “sozinho, à margem do caminho” (p. 13), “sufoca[do]” por “qualquer coisa de absurdo”, e herda “uma chaga incurável e minaz” (p. 15), “fonte” da sua poesia, “canto” “ritm[ado]” pela “melodia” da “flauta” de um “mago” (p. 11). Em “Vocação”, fala desse Fado e do modo como ele se lhe revelou epifânica e enigmaticamente:

Pela noite, esse Grito alevantou-se
Dos mais escusos longes do meu ser,
E eu compreendi que do teu seio o trouxe,
Mãe!, e que me era urgente obedecer.

Mandava não sei quê...- fosse o que fosse!
Frio e mudo me ergui, todo a tremer...
E o silêncio da noite alvoroçou-se
De vozes que eu ouvi sem compreender.

/.../
E é de então que, chorando sangue, corro...

/.../voz do meu Fado inatingível,
Fala! E que eu saiba, ao menos, porque morro (pp.95-96).

Perfilam-se, deste modo, imagens construindo-lhe uma linhagem estética: a solidão do “poeta nato” nobreano e a “chaga” onde molha a pena, o espanto e absurdo de Raúl Brandão, a flauta melancólica de Pessanha, o canto de Camões e muitas outras (Ícaro, Onan, Job, esfinge, Tartufo, Hamlet, etc.)...

Sem lhe perscrutar essa linhagem que lhe esteticiza o discurso, destaco três figuras maiores em que o sujeito se verte para melhor se definir:

1) a de “clown”:

E um jovem *clown* azul, contra a vidraça,
Paira, sonhando ao som da roda lenta... (p. 17)

2) a de Narciso:

Dentro de mim me quis eu ver. Tremia,
Dobrado em dois sobre o meu próprio poço... (p. 19)

3) a de Cristo:

Eis-me... *Ecce homo!* -, nu, vencido, atado.
Podeis cuspir-me à cara os vossos lodos. (p. 74)

Nessa “paródia de [si] mesmo” (p. 22), essas imagens em movimento realizam uma viagem com etapas e incidentes sinalizados nos títulos dos poemas (“Apeadeiro”, “Triunfo”, “Logro”, etc.), a viagem da vida que só não termina com a própria morte porque a escrita é sua sequência e consequência, a torna matéria sua, “imortalizando” assim o poeta e realizando, afinal, o projecto impossível e perverso da autobiografia, palavra de além-túmulo:

Já no lugar dos olhos, que eram belos,
Tenho um buraco atónito e apagado;
Já rosas de gangrena me hão toucado,
Comendo-me as raízes dos cabelos;
/.../

Já milhões de pés vivos me pisaram;
Filho do pó, já o próprio pó sou eu...
Mas, ao terceiro dia, hei-de acordar! (pp. 177-8)

Cada imagem percorre o seu itinerário ao longo da obra, em trajectória que as sobrepõe e mutuamente as fantasmiza. Todas se alternam e se conjugam na tentativa do poeta de melhor *se ver* e *se fazer ver*, objectivo da sua escrita. A comparação releva do esforço de aproximação cognoscente e regista-o, fixando-lhe o movimento e a hesitação, as alternativas nunca definitivas, o *ensaísmo* reflexivo de “Quem /.../ /Se exhibe duplo, intolerável, só!” (p. 40). Com a metáfora,

Abrem-se então, no palco, os alçapões...
O homem cai ao poço. E as multidões
Vão depor loiros murchos no seu pó (p. 40).

A máscara, de palavras feita, oculta o rosto e impõe-se iconicamente a quem o olha, monumento com a densidade do imaginário colectivo. Sob ela, o poeta dissolve-se...

Essas imagens da identidade que o poeta deseja definir, na sua sucessão, acabam por configurar um autêntico “Baile de Máscaras” lembrando o da “máscara insuspeita” de Pessoa²⁸⁹:

Minhas rugas mais fundas que taludes,
Quantas máscaras, já, vos fui colando?

Mas sempre, atrás de Mim, me vou buscando
Meus verdadeiros vícios e virtudes.. (p. 61)

Baile em que o poeta é único actor, encenador, cenógrafo, dramaturgo, narrador, múltiplo, enfim:

Surgiu no palco, um dia, um bailarino,
Surgiu soberbamente nu, - jogando
Nas mãos ágeis de *clown* e de menino
Cem máscaras rodando, rodopiando...
/.../
No palco jaz agora um mutilado:
Jaz morto e nu, decapitado, olhado
Por milhões de olhos sem pudor nem vista.

... Que as máscaras sem fim que ele jogara
Não eram mais, talvez, que a própria cara
Dum desgraçado e humano ilusionista! (pp. 69-70)

Nele e no que “jaz morto e nu” reconhecemos a problemática pessoana da despersonalização e da heteronímia. “Encoberto” (p. 75) nas brumas da poesia, toma o facho desse “mensageiro” de outrem que em outrem se transforma, fazendo *sua* a Hora de todos (p. 154). E a história repete-se em “desassossego” (p. 93) e n’*As Encruzilhadas de Deus* (1936), entre a fé (“Eis como sou! Isto sou!./ Sou esta Torre truncada...! / Que o Anjo que me expulsou, / Quando Deus me renegou / Na porta que se fechou / Tal como sou me desenhou / Com fogo da sua espada...” e a heresia (“Senhor meu Deus em que não creio, porque és minha criação!/ (Deus, para mim, sou eu chegado à perfeição...)”), com diz no “Poema do Silêncio”²⁹⁰)

O procedimento citacional molda e conforma a imagística do texto, multiplicando-a e conferindo-lhe redundância interna, continuidade, tece-o de outros que, por sua vez, de memória literária e mitológica são tecidos... num imenso dialogismo expandido em círculos concêntricos cada vez mais difusos, mas perceptíveis.

Creio poder afirmar que a *Biografia* regiana, no jogo de transparências e de sobreposições em que as figuras literárias, mitológicas, etc. se fantasmizam, constitui uma *autobiografia* dramaticamente

²⁸⁹ “Eu sou o disfarçado, a máscara insuspeita. / Entre o trivial e o vil m[inha] alma insatisfeita / Indescoberta passa /.../” (Teresa Rita Lopes. *Pessoa por Conhecer - Textos para um Novo Mapa*, Lisboa: Estampa, 1990, p. 92.) [http://arquivopessoa.net/textos/771].

²⁹⁰ Cf. <https://www.pensador.com/frase/NzU1NDYw/>.

elaborada onde a identidade se busca na alteridade e se fragmenta em duplicidades. Mas também vejo nela o ensaio de uma biografia simbólica do *sopro* poético que atravessa o tempo reencarnando em cada *verbo* que a Literatura foi fazendo seu, do *grito* que, de eco em eco, se vai “modula[ndo]” “em melodia” (p. 151), cristalizando na palavra e “vibra[ndo]” no poema. Universal, portanto, no sentido mais rigoroso e mais amplo do termo:

Uma aragem de Além passou nos ares,
Beijou-me a fronte.../.../ (p. 127)

“Aragem de Além”, *sopro* que é “o vento perpassando, baixo e esquivo,/Do chão levanta[ndo] uns sons de velhas árias...” (p. 31) e gerando um canto polifônico de remotas e obscuras origens. O “eu que nunca principio nem acabo” enunciado no “Cântico Negro”.

Biografia espiritual que se renova no tempo, confirmada na história, concretizada nos nomes, denunciada nas obras, cartografada na opacidade da palavra poética: una e única na diversidade das circunstâncias e das identidades, sempre a mesma em “bana[is] cenário[s]” que se “desfazem” (p. 132). Um ciclo padronizando a vibração do signo poético. Daí uma escrita que, retomando outras, “Segue no próximo número” (pp. 179/180), como o afirma no título do último poema. Daí o enigmático final:

Venho e vou...! venho e vou...!, sempre! E é inútil
Querer vestir qualquer paragem fútil,
Que o tal aceno incógnito é mais forte... (p. 180)

E Régio parece movido pel’ “o sopro, a aragem — ou desgraça ou ânsia —, / Com que a chama do esforço se remoça” que Pessoa assinala na “Prece”²⁹¹ da sua *Mensagem* (1936), anelante de sonho e utopia incumpridos que a Bela Adormecida (“Versos da Bela Adormecida”) lhe sugere:

Lá longe, muito longe, ai, muito longe!, ao fundo
De areias e gelos do cabo do mundo,
Depois de ralos, aflições, suores, dragões, ciladas, perigos,
E bosques tenebrosos, antigos, antigos.

Sonhei que ela me espera, adormecida
Desde o começo da vida,
Nua, deitada sobre as tranças de ouro,
Guardada para mim como um tesouro.

Sonhei que um nimbo argênteo a veste,
Raiando o céu de norte a sul, de leste a oeste,
E que sobre ela paira o silêncio profundo
Dos gelos e areias do cabo do mundo...

No seu lábio, um sorriso ainda transido
Ficou, como na boca das estátuas, esculpido,

²⁹¹ Cf. <http://arquivopessoa.net/textos/92>.

Esperando, talvez, para raiar,
Que ela suba as pestanas, devagar...²⁹²

Vi uma vez, em sonhos vi, que aquelas pálpebras se erguiam,
Sim, devagar..., sim, devagar..., e que os seus lábios me diziam,
Estendidos para mim:
- “*Chegaste?, chegaste enfim?!?*”

Sonho, pois, apenas sonho, como reconhece agonicamente ao despertar:

Foi isto em sonhos. Acordado, eu perguntava: - “*Que farei?*”
/.../
Assim falei. Ninguém, porém, me mostrou ter ouvido.
Meu grito, além, se extinguiu já, perdido...
E eu morro deste ardor, que nada acalma,
Com que aspiro de balde à minha própria alma.²⁹³

A tragicidade do episódio desenvolve-se em diálogo assimétrico com o do pessoano “Eros e Psique”, concluído no encontro de desvelada surpresa, que Maria Betânia tão bem disse²⁹⁴:

Conta a lenda que dormia
Uma Princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria
De além do muro da estrada
/.../
Mas cada um cumpre o Destino —
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora.

E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.²⁹⁵

“Cai o Pano” (pp. 167-8) sobre este *verbo*. Subirá de novo para o que se lhe segue. Até lá, resta-nos a imagem do Poeta, esvaziado de vida e anelante dela, em rigidez granítica e expectante, memória e

²⁹² José Régio. *As Encruzilhadas de Deus* (1936).

²⁹³ <https://novasilva.blogs.sapo.pt/versos-da-bela-adormecida-481261>.

²⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=oyp6bjFSzA8>

²⁹⁵ <http://arquivopessoa.net/textos/4265>

anseio da “Visitação da tarde”, signo aguardando que “O sol fund[a] em oiro a névoa fria” e “Num banho de oiro, a terra jaz[a], prostrada” (p. 57) para ser habitado de novo e mais uma vez vibrar esteticamente:

O arcanjo de asas pandas de granito
Poisa um dedo no lábio concentrado;
Mantém-se hierático e de pé, gelado;
E o seu olhar de pedra é alheio e fito.
 (“Epitáfio do poeta”, p. 175)

Epitáfio *deste* poeta e legenda do que se lhe segue.

Dedicatória em ano de outro centenário:

A *Amália* Rodrigues (1920-99), nesta revisitação regiana ao fado português.
Juntando-me aos que a celebram em revisitação regiana.



EPIFÂNIO, Renato. O quixotismo metafísico de Leonardo Coimbra e Teixeira de Pascoaes. In: **Revista Épicas**. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 208-212. ISSN 2527-080-X.

O QUIXOTISMO METAFÍSICO DE LEONARDO COIMBRA E TEIXEIRA DE PASCOAES

THE METAPHYSICAL QUIXOTICISM OF LEONARDO COIMBRA AND TEIXEIRA DE PASCOAES

Renato Epifânio
Instituto de Filosofia da Universidade do Porto

RESUMO: Para Leonardo Coimbra, como aqui veremos, o ser humano é qualificado como um “Quixote do Infinito”, um “Quixote” que, contudo, à partida “se ignora”. Ignorando-se, não pode cumprir ele a sua destinação: dar sentido ao próprio Universo. Para todo aquele que se assume como “Quixote do Infinito”, eis, com efeito, do que se trata: de protestar por esse sentido, de exigir essa “*resposta do Ser à nossa atitude quixotesca dentro da vida*”. Mais ainda, trata-se, em última instância, como diria Teixeira de Pascoaes, de exigir que “Deus” passe a existir. Esse é, nas suas palavras, o real fito do “crente verdadeiro”.

Palavras-chave: Leonardo Coimbra, Teixeira de Pascoaes, Quixotismo, Metafísica.

ABSTRACT: For Leonardo Coimbra, as we will see here, the human being is qualified as a “Quixote of Infinit”, a “Quixote” that, however, at the outset “is ignored”. Ignoring himself, he cannot fulfill his destiny: giving meaning to the Universe itself. For everyone who assumes himself as “Quixote of Infinit”, here is, in effect, what it is about: to protest for that meaning, to demand this “response of the Being to our quixotic attitude in life”. Furthermore, it is ultimately a matter, as Teixeira de Pascoaes would say, of demanding that “God” come into being. This, in his words, is the real goal of the “true believer”.

Keywords: Leonardo Coimbra, Teixeira de Pascoaes, Quixotism, Metaphysics.

Na sua obra *A Alegria, a Dor e a Graça*, Leonardo Coimbra reconhece que “o primeiro aspecto do Ser é incompatível com um Deus criador todo-poderoso e onnisciente” (COIMBRA, 1983, p. 467). Reconhecendo isso – mais do que isso: que “o mal existe como facto” –, a verdade é que Leonardo logo de seguida se interroga, interrogando-nos ao mesmo tempo: “...mas terá ele realidade bastante a determinar um sistema de mundos? Não estará o mal exactamente na escravidão com que o olhamos, *na falta de interpretação capaz de o explicar?*” (COIMBRA, 1983, p. 469).

A resposta, se pode haver resposta, está, como sempre, como quase sempre, contida na própria interrogação. Se, por um lado, “o mal existe como facto”, por outro, ele existe como um facto porque não há argumentos. Leonardo, aliás, é o primeiro a assumi-lo. Daí o falar-nos do “mais inabordável aspecto do mal”, que nem sequer, como defende, a hipótese da “queda divina” – defendida, por exemplo, por Sampaio Bruno na sua *A Ideia de Deus* – pode explicar. E isto porque, no seu entender, essa “queda” ou “diminuição” só poderia advir de “um acto de querer” do próprio “Deus”, o que seria absurdo; na hipótese contrária, “regressaríamos, pelo menos, a um dualismo divino” (COIMBRA, 1983, p. 470).

Excluídas todas as hipóteses de explicação, resta-lhe pois apenas, *in extremis*, a saída da “fé” ou, como prefere dizer, da “aposta”: “Teremos, então, uma realidade em que o mal é aparente e encontra justificativa explicação numa mais profunda apreensão da realidade.” (COIMBRA, 1983, p. 470). Eis a “saída” que Leonardo Coimbra nos irá reiterar já na terceira e última parte desta sua obra ao formular a seguinte interrogação: “Por que não havemos, pois, de pensar que a nossa visão primitiva é má e que o universo, contendo os nossos valores, é mais que nós, e um grande sentido oculto deve possuir?” (COIMBRA, 1983, p. 517).

Ao contrário do que alguns poderão considerar, não deriva esta “saída” de uma desistência, de uma resignação. Deriva antes, como dissemos, de uma “aposta”, que Leonardo Coimbra de forma expressa enuncia: “‘Il faut parier...’ por Deus ou contra Deus, pelo significado ou pela insensatez do mundo.” (COIMBRA, 1983, p. 491). Como Leonardo logo de seguida nos acrescenta, esse é, aliás, um desafio que o próprio “Deus” nos dirige: “A tremenda disjunção, que Pascal põe diante do homem planetário, é, com efeito, a mais profunda, bela e dolorosa manifestação da tragédia da consciência. Parece que, ao erguer-se das profundidades da alma o formidável dilema, o Invisível nos dirige, de frente, uma brusca e terrível intimação: Homem decide-te; é a ti, ao teu obstinado proselitismo, que, porventura, cumpre dar valor ao Universo.” (COIMBRA, 1983, p. 491).

Eis, efectivamente, do que aqui se trata: não de esperar por uma qualquer revelação divina que enfim nos desocultasse esse “grande sentido que o universo deve possuir”, mas de desocultarmos, nós

próprios, esse “sentido”, esse “grande sentido”, assim cumprindo essa “mais profunda apreensão da realidade”. Não se trata pois aqui, nessa medida, de uma atitude de desistência, de resignação, mas, ao invés, de uma atitude voluntariosa, temerária, tão temerária que Leonardo chega a qualificá-la como “heróica”, como “quixotescamente heróica”. Para Leonardo, o homem não é, aliás, senão isso: um “Quixote”, um “Quixote do Infinito” (COIMBRA, 1983, p. 485). Um “Quixote” que, contudo, como de forma expressa ressalva Leonardo, à partida “se ignora” (COIMBRA, 1983, p. 486).

Ignorando-se, não pode cumprir ele – o humano – a sua destinação: dar sentido ao próprio Universo, desde logo, como escreveu o seu discípulo José Marinho, à “nossa forma de ser passageira” (MARINHO, 1994, 247). Para todo aquele que se assume como “Quixote do Infinito”, eis, com efeito, segundo o próprio Leonardo Coimbra, do que se trata: de protestar por esse sentido, de exigir essa “*resposta do Ser à nossa atitude quixotesca dentro da vida*” (COIMBRA, 1983, p. 489). Mais ainda, trata-se, em última instância, como diria Teixeira de Pascoaes, de exigir que “Deus” passe a existir. Esse é, aliás, nas palavras do poeta-filósofo, o real fito do “crente verdadeiro”: ele não crê em “Deus” porque ele exista – dado que, “se ele existisse, a nossa crença seria inútil ou estéril” (PASCOAES, 1985, p. 320) –, mas, precisamente, “como protesto contra a sua não existência” (PASCOAES, 1985, p. 320), na quixotesca premissa de que “se a nossa crença fosse absoluta, Deus existiria absolutamente” (PASCOAES, 1975, p. 17). Eis, em suma, porque falamos aqui de um “quixotismo metafísico”.

Dirão os Sanchos Pança deste mundo que isso é, de todo, “impossível”, dado que, se “Deus” não existe, de nada vale acreditarmos nele, pois que não é por nele acreditarmos absolutamente que ele passa a existir. Têm razão. Mas a questão não é essa. A questão é que, como escreveu Antero de Quental, “Deus”, “por isso que não é *real*, é que é *verdadeiro*” (QUENTAL, 1989, p. 17). De resto, se Pascoaes considera que o “crente verdadeiro” é aquele que exige que “Deus” exista, tal não decorre de nenhum interesse. O “Deus” de Pascoaes não existe para nos salvar, nem sequer para atender ao nosso “drama da existência”. Ele é, literalmente, um “Deus” que não serve para nada. Mas isso só reforça o valor dessa crença, desse louvor. Para incredulidade de todos os Sanchos Pança deste mundo, é precisamente porque “Deus” não serve para nada, que o devemos louvar. Só com esta atitude podemos, de resto, aceder a ele.

Tal como os nautas só descobriram a “Ilha do Amores” quando já não a procuravam, quando já nada procuravam, assim também nós, segundo Leonardo, só encontraremos “Deus” quando já não o procurarmos, quando já nada procurarmos, quando já não tivermos o menor motivo para o encontrarmos. Não chegaremos pois a ele guiados pelos ventos da aflição. Só chegaremos a ele quando nenhum consolo, nenhuma salvação, procurarmos já, quando todos os ventos deixarem enfim de

soprar... Não significa isto, contudo, o “repouso”, a “dissolução da alma”, o mergulho nesse “imenso oceano calmo e silencioso” que o autor d’ *A Alegria, a Dor e a Graça* identifica – não discutiremos aqui se de forma adequada – com o Nirvana (COIMBRA, 1983, p. 475). De modo algum. Nem sequer, aliás, a dissolução da consciência. Muito pelo contrário – ainda nas palavras de Leonardo: “A consciência é, assim, a flor cujas raízes penetram todo o Cosmos, erguendo-o e reintegrando-o no perfume da meditação. Eis porque um Nirvana não responde à ansiedade com que procuramos o lugar das almas.” (COIMBRA, 1983, p. 479).

Daí, de resto, a importância, acrescida, da Dor: “A Dor leva ao maior conhecimento, porque obriga a uma indagação em todas as direcções e sem repouso (...).” (COIMBRA, 1983, p. 494). Ao contrário da Alegria, que “banaliza e adormece”, a Dor “inquieta e dinamiza” (COIMBRA, 1983, p. 495) – não fosse ela, como escreveu ainda, uma “incessante pergunta” (COIMBRA, 1983, p. 494). Se não houvesse Dor, se não houvesse Cisão, não haveria, de facto, a “incessante pergunta”, a própria “interrogação fundamental”. Eis, aliás, o que Leonardo salientou – daí o ter-nos dito que “o conhecimento separa os espectadores do Espectáculo” (COIMBRA, 1983, p. 413), daí o ter chegado a escrever que “há qualquer coisa de terrível no conhecimento, e muita profundidade na ideia que o alia com a morte” (COIMBRA, 1983, p. 414). O que a cria é, contudo, aqui o mesmo que a anula – daí Leonardo falar-nos também do “enigma do conhecimento” (COIMBRA, 1983, p. 413). Leonardo poderia, de resto, falar-nos do “enigma da Dor”. E isto porque a Dor que é expressão da Cisão relativamente a “Deus” é a mesma que a ele, enfim, nos (re)ligará. Precisamente por isso, aliás, fala-nos Leonardo da “*função religiosa da dor*” (COIMBRA, 1983, p. 574).

Daí o ter-nos dito ainda que “a Dor é o caminho da redenção” (COIMBRA, 1983, p. 595), “o melhor caminho para Deus” (COIMBRA, 1983, p. 498), dado que só ela, alegadamente, “leva os olhos ao fundo do abismo e arranca a profundidade à luz da superfície” (COIMBRA, 1983, p. 496). E por isso caracteriza ainda Leonardo a Dor como uma “grande experiência” (COIMBRA, 1983, p. 497), como uma “cósmica experiência insubstituível” (COIMBRA, 1983, p. 498), ao mesmo tempo que nos assegura que é “para além dos areais da Dor” que podemos encontrar “Deus” (COIMBRA, 1983, p. 496). É ainda, aliás, por isso, precisamente, que Leonardo tanto valoriza o cristianismo – por este ser, nas suas palavras, “a grande religião da dor” (COIMBRA, 1983, p. 495). Todo o cristianismo é, de resto, ainda nas suas palavras, um “ensinamento da Dor” (COIMBRA, 1983, p. 497) – não tivesse sido Jesus aquele que “sondou a Dor até àquele ponto onde ela se transfigura em imortal Alegria” (COIMBRA, 1983, p. 496). Daí, enfim, toda a sua diferença relativamente ao paganismo – ainda nas palavras do autor d’ *A Alegria, a Dor e a Graça*: “Se o paganismo vibra de infantil Alegria naturalista, o cristianismo é a Alegria reconquistada, o sol depois da

tempestade, a dignidade e certeza da vida, de olhos abertos e atentos na face da morte.” (COIMBRA, 1983, p. 495). Eis, segundo Leonardo, a subtil, a abissal diferença que Nietzsche não terá apreendido.

Daí, de resto, a razão maior pela qual, tendo sido Leonardo um “conhecedor profundo das coordenadas do pensamento de Nietzsche”, dele se afastou – como escreveu Américo Enes Monteiro a este respeito: “Aos poucos Leonardo Coimbra vai-se afastando cada vez mais de Nietzsche na sua interpretação do Cristianismo, visto por este como religião da dor que inferioriza, *versus* Paganismo, a religião da alegria e consequentemente da superioridade. Leonardo, embora admitindo ser o Cristianismo a religião da dor, não considera esta como inferiorizante (...).” (MONTEIRO, 2000, pp. 138 e 144).

Referências bibliográficas

COIMBRA, Leonardo. **Obras de Leonardo Coimbra**, vol. I, coordenação e revisão de Sant’Anna Dionísio, Porto, Lello, 1983.

MARINHO, José. **Aforismos sobre o que mais importa**, “Obras de José Marinho”, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

MONTEIRO, Américo Enes. **Recepção da Obra de Friedrich Nietzsche na Vida Intelectual Portuguesa (1892-1939)**, Porto, Lello, 2000.

PASCOAES, Teixeira de. **O Empecido**, “Obras Completas”, XI, introd. e aparato crítico por Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Livraria Bertrand, 1975.

PASCOAES, Teixeira de. **Napoleão**, introd. de Fernando Guimarães, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985.

QUENTAL, Antero de. **Tendências Gerais da Filosofia na segunda metade do século XIX**, org., apres. e notas de Leonel Ribeiro dos Santos, Lisboa, Comunicação, 1989.



BARBOSA, Manuela Ribeiro. Aníbal Machado, homeopoeta. In: **Revista Épicas**. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 213-237. ISSN 2527-080-X.

ANÍBAL MACHADO, HOMEOPOETA

Manuela Ribeiro Barbosa
Jornalista

RESUMO: Propomos que Aníbal Machado, em **Cadernos de João**, explora elementos como a sabedoria, a oralidade, o ritmo, mas também a escrita cuidada e a experiência concreta para compor obra híbrida entre poesia e prosa. Autor de produção relativamente pequena, quase circunscrita a formas breves, ele recupera, em miniatura, o sentido da narração, na medida em que nunca deixa de parte a vida.²⁹⁶

Palavras-chave: Aníbal Machado; hibridismo; poesia; prosa.

ABSTRACT: Aníbal Machado, in **Cadernos de João**, explores elements such as wisdom, orality, rhythm, but also elaborated and concise writing and concrete experiences, in order to compose a work between poetry and prose. Author of a relatively small production, almost limited to brief genres, he rescues, through his miniatures, the true meaning of narration, because life is never absent from the text.

Keywords: Aníbal Machado; hybridity; poetry; prose.

Introdução

A produção do sabarense Aníbal Monteiro Machado (1894-1964) não é extensa, embora tampouco exígua. Consiste em alguns contos, a novela **Vila Feliz**, que compõem **Histórias Reunidas**, depois somadas a um conto inédito e republicadas em **A morte da porta-estandarte e outras histórias**, um volume de textos dispersos (poemas, poemas em prosa, ensaios e aforismos), **Cadernos de João** e o

²⁹⁶ Este trabalho aproveita, reformulando-os severamente, trechos da tese de doutorado **K. no Brasil: Kafka, Murilo Rubião e Aníbal Machado**, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em julho de 2014, sob a orientação do Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen.

romance **João Ternura**. Há ainda cometimentos interessantes, de escasso registro, como escritos da juventude,²⁹⁷ cujo valor é quase exclusivamente documental, traduções não publicadas e obras coletivas. O mineiro não foi um literato de gabinete, não teve pressa para se ver em letra impressa, e podemos crê-lo quando afirmou: “Prefiro antes conversar do que escrever; antes ouvir que ler.” (MACHADO apud ANTELO, 1994, p. 41-42)

O legado como incentivador, colaborador e propulsor de outros artistas, por outro lado, imensurável pela característica desse tipo de influência, sobressai, amiúde, nos testemunhos coetâneos.²⁹⁸ Para Raúl Antelo, “Aníbal representa para o Rio de Janeiro (...) aquilo que Mário de Andrade significou para a São Paulo dos 30 e 40: um arregimentador: animador cultural, introdutor das vanguardas poéticas, intelectual empenhado e partidário” (ANTELO, 1994, p. 15).

A contaminação da imagem pelo favor dos contemporâneos tende a nublar sua valoração isenta, mas o justo julgamento não parece ter seduzido o escritor. Ele mesmo, no livro que elegemos para esta releitura, **Cadernos de João** (1957), formula um conselho a quem com isso se apoquente: “Se foi esquecida a obra a que deste ou supões ter dado o melhor de teu gênio e de teu sangue, não fiques ao lado dela como guardião do túmulo, mas como lavrador à espera de que a semente germine.” (MACHADO, 2002, p. 46)²⁹⁹

Amiúde o escritor vai contrapor vida e obra. Em geral, porém, ele dará a palma da vitória à primeira, mesmo que o faça dando a mão à palmatória, isto é, escrevendo. Confissão de derrota e da

²⁹⁷ Para um vislumbre da obra inicial do autor, ver “Sob a máscara de Antônio Verde: um estudo do universo literário de Aníbal Machado no início do século XX”, de Marcos Vinícius Teixeira.

²⁹⁸ A título de ilustração, cf. o depoimento dos amigos Pedro Nava, Paulo Mendes Campos, Carlos Drummond de Andrade e Aires da Mata Machado Filho: “Tinha uma grande doçura no olhar aumentada ainda pela vaguidão de míope. Às vezes como que fenda num vidro e a expressão mudava quando ele tinha de exercer a sua argúcia. Era duma bondade máscula e profunda, um amigo exemplar, companheiro inigualável e exato, homem de honra e de convicções inabaláveis.” (NAVA, 2003, p. 93); “Todo mundo era amigo de Aníbal Machado: os poetas todos: os anteriores a 22, os integrantes da Semana de Arte Moderna, a geração de 45, os concretistas (...) todos procuravam Aníbal Machado. Era um consertador de material humano e era também um homem que aceitava material humano tal como ele é, precário e torto. (...) Era um homem tocado pela graça da compaixão e virilmente bandeado para o partido da vida.” (CAMPOS, 1984, p. 3); “Assim muitos ajudou a viver, e a não sei quantos salvou de si mesmos, do tédio, da solidão e da secura, pois ele todo era uma casa, de mesa posta e luz acesa, para o desesperado e o bêbado, a provar que a cidade não é labirinto do inferno, se nela florescem o domingo feérico dentro do domingo, a paciência e o sorriso. (...) Eis que, chegada a hora, a morte foi uma visita entre outras, a o homem que recebia duzentas mil visitas, inclusive as cacetes, e não era presidente de nada.” (ANDRADE, 1975, p. 4); “... a casa em que morava passou a ter portas abertas para todos aqueles que amavam as artes, da arquitetura à literatura; sabiam fruir o dom gratuito da vida, da ociosidade dourada ao anseio de compreender, da boêmia pura e simples ao gosto de sonhar. Espazindo eflúvios de ternura, a todos congregava, na atmosfera preferida. Tudo sem horários, nem outras restrições temporais ou espaciais. Ninguém ainda se pareceu com ele.” (MACHADO FILHO, 1984, p. 1)

²⁹⁹ Esse posicionamento condiz com a aversão do escritor – que é fruto do amadurecimento, a julgar pela verbosidade e artificialidade de sua obra de juventude – ao uso da literatura como meio de ascensão social e manobras de exibicionismo. Segundo a filha Maria Clara, idealizadora do teatro-escola Tablado, ele era “o antívda literária”: paciente até com os chatos, detestava que literatos perturbassem suas famosas domingadas, nas quais reinava a informalidade e a desordenada anarquia das conversas sobre tudo, música e dança; zombava da Academia Brasileira de Letras, não gostava de enfrentar a crítica e não apreciava lançamentos e noites de autógrafos (MACHADO, 1994, p. 14).

futilidade da tarefa que ele exerce conscienciosa, ambivalentemente, afinal, “[m]esmo a caminho da força se deve apreciar o passeio” (MACHADO, 2002, p. 65).

O traço afirmativo da pena anibalina tem melancolia, mas benévola e bem-humorada. É o que os críticos vão formular de diferentes modos. Mario Pontes frisa não se tratar de escritor amargo, senão de alguém que “se apresentava como uma personificação do bom humor e da amizade, essa virtude cada vez mais ausente da sociedade contemporânea” (PONTES, 2004, p. 12), enquanto Cavalcanti Proença enfatiza que não falta a essa sensibilidade certa ironia atenuada, já que, “[p]ara cultivá-la, chega a dominar o orgulho, a substituir a ira incivilizada por um sorriso ameno, a aceitar a imperfeição humana, transformando-a em divertimento perene.” (PROENÇA, 1974, p. xxiv).

Elza Miné igualmente refere a “pincelada irônica”, não sem antes declarar o recorte lírico de Aníbal “[t]ransbordante de compreensão” (MINÉ, 1984, p. 11), o que Antônio Olinto secunda.³⁰⁰ Otto Maria Carpeaux, depois de um retrato cativante — ainda mais recordarmos tratar-se de alguém fisicamente pouco imponente —, crava que nele não se encontrava “[n]ada daquela taciturnidade grave, soturna, lacônica que desde Saint-Hilaire se atribui aos mineiros.” (CARPEAUX, 1984, p. 2) Donde se conclui que Aníbal Machado era carioca típico...³⁰¹

Essas virtudes litorâneas,³⁰² distantes do estereótipo de fechamento e insinceridade, dir-se-ia, em diagnóstico afoito, decorrerem da confusão da obra com o homem. Mas não seria uma conclusão acurada, pois tais atributos se depreendem igualmente dos mundos poéticos e mesmo da crítica que o

³⁰⁰ “E Aníbal Machado mantém, diante dos desastres, o mesmo sorriso de compreensão. Há um lanho de tragédia grega na insistência com que o escritor descreve cenas assim, mas o poeta lírico, que não deixa de existir em *Cadernos de João*, parece pedir desculpas pelo mundo e sugerir que deve haver, em tudo, uma explicação, um sentido, uma finalidade. Um dia, chegaremos a compreender. A linguagem de Aníbal Machado é, por isso, sumamente otimista. Como a de um humorista amargo, que sentisse, apesar do lotação esmagado, a pureza da paisagem.” (OLINTO, 1959, p. 19)

³⁰¹ A mitologia do mineiro foi examinada por Aníbal. No “Esboço de Retrato” que estampa o trigésimo quarto número da revista *Leitura*, em 1949, o prosador descreve: “Reservado por temperamento, o mineiro prefere escutar. E escuta como ninguém, com vontade de comunicar-se e falar também. Ante os exagerados, os que gesticulam muito e discutem alto — retrai-se timidamente, mas no íntimo os admira e aprecia como se desejasse também ser assim. Passados os primeiros momentos, mergulha no seu mutismo, achando graça de se ter deixado fascinar: a reflexão infiltra-se em seu entusiasmo. Voltando os mesmos estímulos, já o mineiro reage agora em tom menor, nunca esquecido da ingenuidade e boa-fé com que se conduzira a primeira vez. Alarga, assim, o intervalo entre a ação e a reação.” (MACHADO, 1994, p. 43)

³⁰² Myriam Lay Brander, destacando a importância da resistência característica da literatura pós-colonial e do elemento natural, em particular do mar em *Cadernos de João*, propõe que Aníbal abraça, na obra, uma poética do arquipélago, devedora dos surrealistas franceses e de Edouard Glissant, reunindo “una gama de géneros cortos que se presentan en un conjunto fragmentario: reflexiones (filosóficas), máximas, microrrelatos, diálogos, descripciones poéticas, retratos de personajes, lecciones para la vida. (...) De igual manera, los aforismos de Machado, aunque son fragmentos aislados que se pueden leer y entender en forma autónoma, se organizan en archipiélagos cuyas islas se relacionan por lazos temáticos, semánticos, formales y gráficos.” (BRANDER, 2015, p. 138) Embora ofereça intuições bastante úteis, o artigo acaba se distanciando de nossas convicções a respeito de Aníbal, defendendo que sua criação se fundamenta na lógica do arquipélago, nos níveis temático e semântico, formal e gráfico, sustentando ainda que o próprio gênero aforístico se caracteriza pela arquipelização. Para nós, a existência de agrupamentos menores dentro do livro não é fruto de cálculo e de uma visão de conjunto, mas justamente da percepção da irredutibilidade dos elementos a um todo coeso. A começar pelo título, *Cadernos de João* remete para fora de si, explicitando uma referência – *João Ternura* – sobre a qual a coletânea há de se impor, porque sua linguagem se aproxima da vanguarda e do pensamento de nossa época. No inacabamento, na diversidade, na colagem, nas ligações tênues que se estabelecem e se rearticulam livremente, a força da obra é menos a do arquipélago do que a do naufrágio que aporta à praia...

escritor constrói. O que haverá entre *bio* e *graphía*? Basta-nos admitir que, nos mais bem realizados artistas, subsiste uma identidade entre vida e obra semelhante à de corpo e sombra. Não se obtém adesão total de uma à outra, esta poderá eventualmente ser menor, maior, mais ou menos conforme àquela, mas jamais uma existiria sem a outra, a menos que não houvesse luz. Nessa metáfora não muito bem construída, a luz pode ser interpretada como a inspiração criadora, iniciada pelo poeta e vivificada pelo fruidor. Sem ela, há apenas ou corpo – a existência do artista – ou sombras (obras mortas em seu abandono – seja a obscuridade ou ausência de leitores ou cultores).

A permanência temporal de uma criação artística após a morte do agente responsável por sua existência material é consequência da operação de transpor para o papel inanimado, por meio do elemento simbólico e da habilidade formal, parte da experiência humana, um sopro vital, que se permita comunicar a outros. A cada nova leitura a obra se transforma, e o homem, ainda que de forma fantasmática, sobrevive.

Gênero, número e grau

Qual seria a obra imorredoura de Aníbal Machado? A redação de *João Ternura* se estendeu por quase quarenta anos, do começo ainda na primeira fase do Modernismo (TEIXEIRA, 2005, p. 93) à apressada conclusão no leito de morte do escritor. Não somente em nossa visão, contudo, mas na de estudiosos e especialistas³⁰³ e quiçá em parte na do próprio Aníbal,³⁰⁴ o romance fracassa.

Porém talvez não devamos enveredar por um raciocínio que o escritor mesmo recusou: celebridade, posteridade, legado, tudo é tratado como perda de tempo nos **Cadernos de João**. É o que vemos numa fantasia sem título sobre a “projeção desproporcionada” (MACHADO, 2002, p. 54), em que o eu se solidariza com “o prejudicado e o invejoso” feridos pelo louvor indevido que ele, poeta, recebe e menospreza (“nada disso vale nada”).

Mais extensamente e logo a seguir, a polêmica retorna em “*A procura*”, que poderia ser caracterizado, utilizando-se a terminologia de Francilene Cechinel, como um miniconto. Graças ao formato enxuto, podemos citar a íntegra, que dá a noção da confusão entre exterioridade e interioridade; do perigo do charlatanismo, apelo contra o qual é preciso reagir valentemente; da autoironia, do exasperante quiproquó e do hilariante (porque sério) mal-entendido na caçada ao infeliz que não sabe o que mais oferecer para que lhe seja dado permanecer em sua *aurea mediocritas*. O texto se desenrola

³⁰³ Cf. Weisz e Teixeira, nas referências.

³⁰⁴ Na introdução ao volume, o mineiro afirma: “É possível que alguns leitores, de tanto ouvirem falar neste livro, o recebam de pedras na mão. Especialmente os da geração mais antiga. Tal seria a minha reação se, em vez do autor, fosse eu aqui o leitor. A publicidade involuntária que o livro recebeu antes de terminado deixou atemorizado o autor. Gostaria este que a obra cumprisse naturalmente o seu destino, sem forçar o sentido que acaso venha a assumir em cada leitor e em cada geração literária. Quanto mais se fazia por ocultá-la (e eram ainda peças retiradas a um corpo apenas pressentido e parcialmente descoberto, mais ela ganhava existência mítica da qual, por isso mesmo, o autor se sentia desligado.” (MACHADO, 2004, p. 23)

até soar como se o protagonista se metamorfoseasse de santo em animal raro ou mesmo em utensílio, que a turba vai acabar destruindo para saber o que lá vai dentro dele:

Há alguém ou qualquer coisa em mim vista pelos outros e que não chego a perceber.

Sobretudo, quando me festejam. Às vezes me fazem maior. E isso me tira o equilíbrio. Outras vezes, sou totalmente inventado sem que o saiba.

Saio então à minha procura.

Como não encontro nada, corro a mostrar o equívoco. Dou as razões. Exponho a minha fraqueza, o meu vazio.

Mas ninguém aceita a desculpa: alegam todos que é por humildade, que a humildade não faz senão me tornar maior. Aí, o equívoco é ainda mais grave. Começam a ver auréola em mim. Os quiromantes pedem-me a linha do sol, os astrólogos a hora e a data do nascimento.

Que fazer? Não me deixam em paz!

Desde manhã já acordo com horror de ser o que eles pensam.

Se, devido à evidência dos meus despojamentos, consigo por algum tempo por algum tempo o estado de coisa nula, de criatura apagada e esquecida – não dura muito o bem-estar: vão logo buscar-me ao meu buraco.

E quanto mais desminto, maior a romaria.

Querem alívio, querem a fórmula, querem a verdade!

Até as mulheres encostam a boca aos meus ouvidos para confessar desgraças. Pedem-me consolo, eu também peço, nós nos abraçamos, mas os outros se aproximam, e acham que não é decente.

Não se pode nem sair nesta cidade. Os aflitos avançam, os indigentes estendem as mãos.

Volto a esconder-me no meu antigo buraco. Mas logo uma fila enorme se forma à entrada.

Ultimamente tem sido uma verdadeira romaria.

Inútil a placa com os dizeres: “Saí. Eu também procuro”. Inútil.

Ninguém se persuade, a fila nem se move.

Às vezes me arrancam lá do fundo. Agarram-me, percutem-me, viram-me para os lados, obrigando-me a arregalar os olhos, a dizer alguma coisa, a pronunciar huhmplfst. Eu pronuncio huhmplfst, e eles se exaltam ainda mais, dão urros, tiram-me pedaços de roupa, como se eu fora um monstro, um santo.

E põem-se a dançar, tocando os seus tambores.

Oh! com certeza mataram o seu deus e estão sedentos de outro.

Estou nu. Agora vai ser fácil esconder-me nas últimas ramificações do meu subterrâneo...
(MACHADO, 2002, p. 55-56; grifos do autor)

Os aforismos também debatem a questão: “Menos reconhecidos devemos ser aos que nos seguem do que àqueles que se afastam de nós de uma maneira ardente” (MACHADO, 2002, p. 21), em que o enunciado não dá margem à discordância e tem pretensão de verdade; mas, com mais suavidade, aconselha-se não ficar cego ao verdejante e luminoso ao alcance da mão: “Não te embales muito na miragem do *longe* e do *depois*, a fim de não perderes o que arde invisível no *perto* e sopra em silêncio no *agora*.” (MACHADO, 2002, p. 60, grifos do autor)

Como sintetizou Antônio Dimas: “Generoso, dispersivo e acolhedor, Aníbal Machado viveu a vida literária com a intensidade de quem pouco se importa com a aura depois da morte” (DIMAS, 2001, p. 6). Além disso, o escritor não tinha pressa de publicar e sempre trabalhou cuidadosa e lentamente na elaboração de suas histórias, o que nos dá a exata medida da importância que ele lhe atribuía. Quiçá o escritor julgasse que o melhor de si eram as conversas, as sugestões dadas por telefone ou cartas que se perderam, nas domingueiras ou nos artigos críticos. Bem consciente de que “[a] chama do pavio tanto depende do azeite que a alimenta quanto do vento que pode apagá-la” (MACHADO, 2002, p. 62), pensasse antes que o melhor era multiplicar as faíscas. Para não poucos, porém, a resposta à pergunta que abriu esta seção é simples: a obra magna de Aníbal seria **Cadernos de João**.

Sobre os *Cadernos de João*

Os “inefáveis e singularíssimos **Cadernos de João**” (ALONSO, 1984, p. 45), diários sem data, mesclam apontamentos avulsos, devaneio, memória e reflexão. Para Antônio Olinto, os *cahiers*, “difícil forma literária que, mais que qualquer outra, revela a presença do espectador participante”, nascem da necessidade de contemplação motivada pela agitação e brotam num contexto em que se dá “a identidade do pensamento com a emoção”, constituindo um gênero literário cuja fonte é semelhante à da poesia tradicional, pois brota de um espanto diante do mundo, mas “separa-se do poema como tal, porque se larga em planos de puro pensamento e se fixa, aqui e ali, em gestos de conselho ou de interpelação.” (OLINTO, 1959, p. 16-17)

A propósito desse trabalho e do único romance de Aníbal Machado, Alfredo Bosi faz referência ao gênero difícil da “prosa de intenções líricas”. Maria Clara Machado declarou que **Cadernos de João** era a obra mais filosófica do pai e a preferida dela³⁰⁵. “[C]oletânea de anotações, poemas e histórias curtas” (WERNECK, 1992, p. 38), “aforismos lírico-sapienciais na linha de Valéry” acrescidos de “pequenas fábulas (...) cujo humor e ou *non-sense* as aproximam (...) de Jacques Prévert” (PAES, 1985, p. 109), eles

³⁰⁵ “Para mim, **Cadernos** é o melhor livro dele. É o mais original.” (CARVALHO, 1994) Marcos Vinícius Teixeira defende que essa “é sem dúvida a obra mais curiosa de Aníbal Machado e a mais importante para a compreensão de sua estética do inacabado” (TEIXEIRA, 2011, p. 47).

não foram alvo de pesquisa sistemática, exceção feita à tese de Marcos Vinícius Teixeira, *Aníbal Machado: um escritor em preparativos* (2011)³⁰⁶.

Observamos elementos de extração modernista: a atenção à imagem gráfica, a linguagem cinematográfica misturada aos diálogos e à poesia,³⁰⁷ a estética do fragmentário, o humor. Há a ironia lúdico-paródica: Aníbal Machado, de esmerada expressão em língua portuguesa, como se não o fosse e disso não cuidasse, expõe o seu domínio também do jargão teórico, e o correspondente desprezo aos excessos retóricos: “*Depressa, poeta. Chegou o momento fonético. Convoca os teus circunflexos, que os gramáticos estão na porta cobrando os sinais diacríticos...*” (MACHADO, 2002, p. 150)

A estrutura de **Cadernos de João** apresenta textos esparsos, com ou sem título, blocos de temas agrupados sob uma mesma denominação (“Os Anti-sombra”, “Os personagens”, “O verbo no infinito”, “Se...”), às vezes em divisões maiores, evidenciadas por tipografia diferenciada (“A atividade dos homens”, “Topografia da insônia”, “ABC das catástrofes” — os dois últimos, com *Poemas em Prosa*, foram antes publicados separadamente), ora sem vizinhança espacial, ora em contiguidade. Sem índice ou sumário, somos obrigados a reler e folhear o volume para achar de novo uma parte que nos agradou ou para comparar trechos aparentados.

Há também a inclinação surrealista, reiterada pelo próprio escritor, mas à qual, de nossa parte, não nos fixaremos. Se não resta dúvida de que Machado frequentou, leu e apreciou essa vertente, sobretudo em sua matriz francesa, o lapso temporal hoje nos autoriza a relativizar a relevância do movimento em comparação com a simples afinidade com os poetas, ou, antes, com uma sensibilidade para a dimensão extraordinária e simultaneamente comum da existência, onde quer que ela apareça.

Apesar de ser arriscado atribuir características generalizadas ao surrealismo, que variou bastante do contexto francês para o português e o latino-americano (particularmente, o brasileiro), e assumindo um posicionamento bastante pessoal a respeito, traços comuns a vários dos poetas que declararam algum tipo de pertencimento ao movimento são desconformes à personalidade criadora de Aníbal: o ímpeto destrutivo, anárquico e revolucionário; o irracionalismo; a inclinação para o demoníaco, o esotérico e o ocultista; o ódio ao homem e a idolatria da arte; a soberba do artista e o menoscabo ao semelhante; a aversão à norma gramatical e à sintaxe.³⁰⁸

No mineiro prevalece uma dimensão produtiva e positiva³⁰⁹, condoída e até certo ponto conformada com a ordem das coisas. Para Aníbal, o humor é a “rebelião *tranquila* do espírito contra a

³⁰⁶ Andréa Maria de Araújo Lacerda, em sua tese de doutorado, **O espaço ficcional em contos de Aníbal Machado**, lista toda a produção do autor (consultar as referências).

³⁰⁷ Cf. TOKIMATSU, Rosana Fumie. **O iniciado do movimento: a ficção de Aníbal Machado e o cinema** (2017), capítulo 1.

³⁰⁸ Márcia Coelho (apud CECHINEL, p. 56) e Francilene Cechinel (2019, p. 56) chamam atenção para a contradição de Aníbal dizer-se surrealista e zelar pela sintaxe tradicional, afastando-se de transgressões formais.

³⁰⁹ O “ABC das Catástrofes” é exemplo: conquanto o tom predominante seja de perplexidade com a imprudente desmedida humana (motor inadvertido de cataclismos, especialmente os ambientais) e a cega impassibilidade do destino fatal, há ainda a escrupulosa investigação da dinâmica de cada tipo de catástrofe, da reação do

miséria envergonhada da condição humana” (MACHADO, 2002, p. 37, grifo nosso). Esse sentimento – quer o chamemos de alegria, fascínio ou gratidão pelo dom da vida³¹⁰ – não é inato, mas cultivado, em um labor que vai e vem, com êxito e insucessos, cacos e restauração. No texto de abertura, “Caderno”, apresenta-se a obra, pondo relevo a palavra-chave, *descontínuo*, e ressaltando-se a convergência entre agir no século e na literatura:

Mapa irregular do nosso descontínuo interior, com os fragmentos, vozes, reflexões, imagens de lirismo e revolta — inclusive amostras de cerâmica verbal — dos muitos personagens imprecisos que o animam. Afloramento de íntimos arquipélagos, luzir espaçado das constelações predominantes...

O autor apenas se reserva o direito de administrar o seu próprio caos e de impor-lhe certa ordem na tranquilidade formal das palavras. (MACHADO, 2002, p. 7; grifos do autor)

Eis a dimensão coletiva do retrato interior que é dele e que ele diz *nosso*; heterogeneidade e multiplicidade, numa redação retificadora, cautelosa (o mapa é *irregular*, os personagens são *imprecisos*, o arquipélago somente *aflora* à superfície, o luzir é *espaçado* e mostra só parte das constelações, o autor não tem controle absoluto, o conjunto é um *caos*, a ordem é relativa, a tranquilidade das palavras é apenas *formal*, mas, em contrapartida, trata-se de um *mapa*, documentação de um material rico, abundante). Assim é a vida também: repleta em seus fragmentos, interrupções, sobressaltos, misturas e marasmos.

A linguagem polida exige atenção a reticências, interrogações e exclamações, parênteses e travessões, vocativos, aqui e ali aliados ao imperativo, os recados dirigidos a uma segunda pessoa do singular que está entre uma imagem reflexa do eu que fala e um terceiro dissimulado³¹¹ ou à primeira pessoa do plural, a mistura de poesia e prosa, não apenas porque na obra constam ambas, mas porque há textos que se negam a uma categorização e são as duas coisas.

Adalberto Luís Vicente, lembrando que “[a] não-linearidade discursiva ou lógica, as rupturas sintáticas, o ‘esfacelamento de perspectivas’, as digressões pela memória, a mistura de gêneros e a

indivíduo às situações-limite à contemplação dos escombros e ruínas, da passagem ou suspensão do tempo no instante decisivo à velocidade do restabelecimento do sobrevivente ao mísero egoísmo nosso de cada dia, não há triunfalismo quanto à derrota da humanidade nem exaltação da morte, não há celebração da violência: “Deve-se olhar para os entulhos da catástrofe com o pensamento voltado para as formas belas que eles podem assumir na reconstrução”. (MACHADO, 2002, p. 138) Note-se que a beleza não é certeza, mas possibilidade. Não obstante, a recomendação se mantém.

³¹⁰ Na “Autobiografia”, o mineiro, memorando os anos de boemia estudantil, menciona vivenciar “uma sensação de vazio quando entrava em casa de madrugada, deixando nos companheiros a impressão de que (...) era o mais alegre” (MACHADO apud ANTELO, 1994, p. 39). Já em **Cadernos de João**, ele reflexiona nas camuflagens em que incorremos: “Se, dispostos a ouvir de mais perto o rumor da alma de cada um, nos debruçarmos demoradamente sobre a vida do homem tal como ela tem sido em nossos dias — chegaremos à convicção de que a quase totalidade das criaturas, mesmo as que parecem proclamar sua felicidade e gritar sua alegria, é secretamente desesperada e incapaz de estar à altura da vida.” (MACHADO, 2002, p. 11)

³¹¹ Um exemplo eficiente deste recurso bem drummondiano (a exemplo de “Elegia 1938” e “Os ombros suportam o mundo”) é o “Discurso patético a um homem que envelhece”: “Tomas do calendário e verificas a idade. (...) Mas, e essas descidas frequentes em ti mesmo, esse avizinhar-se de zonas frias, essa aborrecida direção aos osso?.../ Outrora matavas o tempo, agora o tempo te mata.” (MACHADO, 2002, p. 75)

intertextualidade são alguns dos sintomas textuais do fragmentário presentes na literatura moderna e pós-moderna” (VICENTE, 2010, p. 118), cita o pensamento de Heráclito nos **Cadernos de João**, defendendo que toda a obra expressa a ideia de movimento, de mutabilidade.³¹² O deslocar-se significa, ainda, assumir-se o observador de perspectiva excêntrica, como vemos no fragmento “A festa do cisco”:

*Antes que o tantã dos últimos foliões entregasse o resto da noite à ablução da madrugada —
houve uma festa na pracinha deserta.*

As rainhas já se tinham retorcido sobre o asfalto, os bêbados vomitado nos muros.

A praça era um tamborim abandonado.

*E como não houvesse ninguém, a brisa se levantou e fez girar tudo o que ficara de confete,
poeira e estiradas serpentinas, num movimento macio, e sedoso rumor de coisas... (MACHADO,
2002, p. 81; grifos do autor)*

Os foliões renderam, o mundo parece adormecido e entregue ao abandono. O narrador onisciente, tão distanciado que quase se torna invisível, contempla o curso ininterrupto do tempo e a transformação da festa em feira. No fluir imperturbável da vida, a majestade humana é passageira e reversível, mas a dimensão de espetáculo e beleza nunca desvanece, apenas movendo-se do centro do palco para a periferia das modestas iluminações cotidianas.

No senso comum, cisco é o corpúsculo que, olho adentro, pode dificultar a visão. Mas, da perspectiva cósmica, que é o homem senão minúscula poeirinha sobre a superfície da Terra? No Aulete, entre outras definições, descreve o que a enxurrada transporta, o que se deixa arrastar pela correnteza. Do ponto de vista etimológico, o vocábulo “cisco” é diminutivo de “cinzas”, as quais encerram a folia momesca cada ano e, um dia, serão o destino de todo mortal. O pó que somos, contudo, não exclui a dignidade, já que a madrugada, misterioso instante limítrofe entre o dia e a noite, portanto metáfora para a antítese certeza e desorientação, onipotência e desilusão, lava os excessos, purifica e restaura. Sombra de um sonho pindárico, erva e sopro bíblicos, o homem partilha a posição de pináculo da criação e de louca fragilidade solta no universo.

³¹² “O fragmento, tal como o conceberam os primeiros românticos alemães, parece ser um instrumento de análise bastante produtivo para se adentrar criticamente certos textos curtos presentes em **Cadernos de João**, de Aníbal Machado, uma das obras mais originais da poesia brasileira, tanto pela sua forma, quanto pelo seu lirismo. A coletânea é formada pela reunião de diversas formas fragmentárias: o fragmento propriamente dito, os poemas caleidoscópicos (vários fragmentos reunidos sob um título, cada um deles reverberando um aspecto do tema, cujo exemplo mais brilhante é o poema “Topografia da insônia”), o poema em prosa, o poema dramático, o poema de circunstância, cômico ou paródico etc.” (VICENTE, 2010, p. 121) e ainda: “Na poesia de Aníbal, o deslocar-se torna-se mais importante do que o ponto de partida ou de chegada. No tempo percorrido entre um espaço e outro se faz eterno o instante, mas este nunca encontra sua fixidez, pois no universo em que tudo flui não existe nada que possa ser considerado estável.” (VICENTE, 2010, p. 124)

Palavras ao vento

Entre as coisas que entram no círculo de manipulação do homem, mas não se limitam a ele, Aníbal inclui a linguagem, dialogando não só com o *tópos* das palavras aladas (a fórmula homérica, ἔπεια πτόεντα, pode ser vertida por “palavrório voador”), mas com leitura específica, que especula sobre a coesão do discurso³¹³. É o que vemos em “Desembarque do poema”:

Umas não sabem a que vieram. Outras procuraram o apoio de uma frase familiar após o celibato no silêncio. Erguem-se outras em curtos voos de ensaios na transparência do espaço.

Cada palavra não diz logo o que pode, mas espera. Espera o momento. Suspeitam, todas, que vieram para alguma coisa, mas falta ainda o plano. Esta vive da memória de algum poema do qual se desgarrou; aquela parece virgem de qualquer aventura e tem pressa de servir.

Vão adejando na claridade... Distribuem-se em desordem pelo espaço mental. Algumas pousam na pedra do cais e — objetos usados — ali se deixam ficar ao sol.

Olham-se. Olham para a paisagem. As que andavam juntas retomam sua autonomia, não mais voltarão a reunir-se à criação desfeita.

Se tentam agarrá-las para nova vida comum, esquivam-se, prometidas a próximas alquimias.

Estão soltas, em férias. Nada significam ainda. E enquanto esperam ser chamadas ao silêncio do poema, adejam livres na luz de limbo, anteriores ao mistério que ainda vão gerar. (MACHADO, 2002, p. 10)

As palavras se mostram ao poeta, portanto, na multiplicidade de atitudes, na mobilidade, na volubilidade. Em Aníbal o todo é iluminado:³¹⁴ na “transparência do espaço”, “na claridade”, “na luz de limbo”, “ao sol”, as palavras “têm pressa de servir” e “esperam ser chamadas ao silêncio do poema”, mas é preciso abordá-las com brandura, sem ferir sua liberdade (“Estão soltas, em férias”!), do contrário podemos presenciar uma revoadada.

No curso regular da frase pode uma palavra, uma imagem ou um movimento imprevisto assumir a força de uma aparição e iluminar subitamente toda a estrutura verbal. O que era neutro e opaco passa então a irradiar. Como se as palavras esperassem a privilegiada, portadora do elemento mágico que leva a todas a transfiguração da poesia. (MACHADO, 2002, p. 11)

A paciência é necessária, mas a própria palavra, no enlace com outras, atravessa por inteiro o criador (tornado espaço onde elas flutuam), e de repente, inflama o trivial.

³¹³ Com significativas diferenças, esse lugar-comum é explorado por Machado de Assis, em “O cônego ou metafísica do estilo”, e, curiosamente, por Augusto Meyer, na sua explicação do que é o *enjambement*: “Pela sua própria função gramatical, o adjetivo parece querer dizer ao leitor, no fim do verso: eu não sou uma palavra cortesã, sou uma honesta burguesa, fantasiada de rima, sou casada e ando de braço com aquele senhor substantivo, que espera por mim no princípio da linha seguinte. Diz e logo estende a mão, para que o leitor atencioso a conduza aos braços do marido.” (MEYER, 1986, p. 259)

³¹⁴ A preferência pela imagística recorrente da luz (à qual se deve somar a percepção da sombra e do obscuro, como contraparte) é apontada por Cavalcanti Proença e Antônio Dimas, referindo-se especificamente a “Viagens aos seios de Duília” (PROENÇA, 1974, p. xxxiv; DIMAS, 1985, p. 67), e por Elza Miné, que analisa o recurso como um traço da linguagem cinematográfica em Aníbal (MINÉ, 1984, p. 11).

As palavras que te vão servir; as mais nuas; as que, apesar da ganga de reflexos mortos de que são portadoras, ainda não perderam a pureza e irradiação originárias — essas palavras só chegarão ao teu poema depois que afastares aquelas ou a combinação daquelas que tamanha confusão e barulho costumam fazer à estrada de teu espírito. (MACHADO, 2002, p. 24)

Os termos podem-se amortecer, entibiar-se, sobrecarregar-se do supérfluo ou tornar-se desgastados, prostituídos; há que revigorar as palavras já desgastadas, fugir daquelas que se fizeram moeda corrente e abraçar as que ainda luzem: a arte se faz sem alarde. “Retira do teu poema as estridências do grito, se queres que ele tenha mais alcance e ressonância” (MACHADO, 2002, p. 59), uma proposta que, com demandar despojamento, defende revoluções silenciosas, sem escândalo, sem escarcéu. Oxalá, não as impossibilite o poeta: “*A imagem poética, em súbita aparição, já vem com os ritmos orgânicos que a prendem a todo o sistema do Universo*” (MACHADO, 2002, p. 107; grifos do autor), mas o “artista do verso [é] muitas vezes inimigo inesperado da poesia...” (MACHADO, 2002, p. 28), ou simplesmente agente da passiva, como lemos em “Quase”:

Eis que num sussurro de asas vinham descendo os elementos da coisa a ser criada. Não eram apenas imagens gratuitas ou aproximativas, mas elementos comprometidos numa constelação implícita, ainda sem céu para começar a compor-se e fulgurar. Ao poeta cabia agora a sua parte de artista, mínima, que só ela bastava para a evidência e esplendor do objeto pressentido. Nega-se, porém, o poeta a intervir, temendo que a qualquer aceno seu as imagens debandassem ou que se turvasse a pureza de seu espaço de voar. Que por si mesmas, em livre e aéreo movimento, tecessem elas o poema gratuito... Mas fugiram as imagens! Fugiram para tornar em seguida.

Dessa vez, insistindo mais. E tão familiares e amadurecidas, que já antecipavam as palavras e ritmos da obra prefigurada.

O poeta limitou-se apenas a apreciar o prodígio.

Quase... (MACHADO, 2002, p. 49-50)

O mineiro pendura a narrativa nas reticências, sem decretar a derrota definitiva de quem deixou o poema escapar. A gramática da vida ordinária invade o pensamento poético e arrasta Aníbal sempre para a vida. O papel do artista é ínfimo: aguardar o instante, assistir ao voo, tentar não destruir nada, limpar a área para que os elementos da coisa criada circulem e unam-se, insistir, apreciar o prodígio, sem a pretensão de apanhá-los entre os dedos.

Que remédio? Só rir

O riso, em Aníbal Machado, é o tempero apropriado para um texto que poderia parecer ou ser enfadonho em seus conselhos e recomendações ou vácuo em suas pretensões sapienciais, considerada a incongruência e a desordem que nos cerca. Com ele, o tom imperativo se dilui:

Com sete ou setenta anos, deve-se esperar um presente. Esperá-lo sempre. Até o fim da vida... Mas que não seja a morte.
Se alguém abre a porta ou bate a janela, nunca pensar noutra coisa.
Não é necessário que seja objeto raro ou delicado. Basta que seja um presente.
Pode vir do horizonte, pode vir do vizinho.

Um brinquedo, uma garrafa, uma fruta, um bicho, uma flor — tudo serve. O principal é que não seja desembrulhado logo. E que venha amarrado em fios de ouro, envolto em papel irreal.

Para se manter em estado de presente puro.

O presente dura até o momento de ser aberto. Depois morre. E espera-se outro.

De cada trem que chega, avião que pousa, carruagem que passa, de alguém que entra ou navio que atraca — deve-se esperar sempre um presente.

Se não vem, não faz mal. É até melhor, espera-se com mais força.

Começa-se a desejá-lo com tamanha intensidade, que a dúvida não está em saber se vem (oh! é evidente que virá), mas em descobrir a natureza e a forma que há de ter. (MACHADO, 2002, p. 169)

O poema em prosa “O presente” ainda continua. E na frase “de cada *trem* que chega”, quem nasceu em Minas reconhece um patricio no anfitrião que abriu sua casa para uma multidão de gente e ainda hoje surge apenas com discrição na literatura brasileira: homem em preparativos, provisório definitivo, passageiro de carona no grande clandestino, “Viajante sem passaporte”:

Enfim, o que importa é o frêmito da partida; a pista, a praia e a plataforma se afastando... a palpitação das águas no sulco distante da popa... O que importa é a esperança vaga do encontro (que encontro?) alimentada pelo perpétuo adiamento da chegada. (MACHADO, 2002, p. 24)

Toda a obra de Aníbal parece pôr em xeque continuamente a idealização segundo a qual o artista é um predestinado exilado em meio a pedestres incapazes de valorizá-lo para, ao contrário, exigir dele uma postura ativa e sóbria frente aos desafios cotidianos. Não se nega que Machado atribua uma vocação e um chamado exclusivo ao poeta, mas as consequências desse dom não são as mesmas. Ei-lo expondo os nossos subterfúgios em “O grande sofisma”:

Não sou responsável pelas minhas insuficiências. Se minha corrente vital é acaso interrompida e foge de seu leito; se meu ser muitas vezes se desprende de seus suportes e se perde no vazio; se é frágil a minha composição orgânica e tênues os meus impulsos — culpo disso os meus pais, a sociedade, o regime, os colégios; culpo as mulheres difíceis, os governos, as privações anteriores; culpo os antepassados em geral, o mau clima da minha cidade, a sífilis que veio nas naus descobridoras, a água salobra, as portas que se me fecharam e os muitos “sins” que esperei e me foram negados; culpo os jesuítas e o vento sudoeste; culpo a Pedro Álvares Cabral e a Getúlio; culpo o excesso de proibições, a escassez de iodo, as viagens que não fiz, os encontros que não tive, os amigos que me faltaram e as mulheres que não me quiseram; culpo a D. João VI e ao Papa; culpo a má-vontade e a incompreensão geral. A todos e a tudo eu culpo.

Só não culpo a mim mesmo que sou inocente. E ao Acaso, que é irresponsável... (MACHADO, 2002, p. 11)

Em resposta ao que se quis e não veio, a sucessão de negações e afirmações condicionadas se completa com uma ação: o verbo “culpar”, em primeira pessoa e no tempo presente, tem como objeto direto uma série heterogênea de categorias distintas, abstratas, concretas e hipotéticas. A voz que fala

se reconhece falível, mas só depois do “se”, impondo ao leitor uma lógica que, à medida que lemos, se comprova ilógica. Quando se trata do eu, as palavras são suaves e há indulgência para as “insuficiências”; quando é a vez de pôr em questão agires alheios, medida diversa...

A ironia já se exhibe no título, que reúne tudo sob a égide de uma falácia. Se o escritor ri de todo aquele que peremptoriamente se isenta de culpas, em momentos mais bem-humorados, a desculpa é ridicularizada: “E se acaso tropeço, não é contra as pedras, é contra a minha sombra.” (MACHADO, 2002, p. 35) Trocando em miúdos, é a minha a própria obscuridade diante da luz que me faz cair; contudo, para apontar a sombra, deve-se perceber a luz. E aqui, voltando à nossa metáfora, vida e obra são, simultaneamente, sombra e luz. Ora se iluminam mutuamente, ora escapolem entre os dedos. O que importa é instaurar o jogo entre essas duas realidades: “Enquanto tarda a infalível claridade, vai-te arranjando com a que destilares da sombra comprimida.” (MACHADO, 2002, p. 24; grifo nosso)

Uma reflexão que traduz essa mesma ideia, já sem o teor cômico: “Não maldigas a vida em geral em nome da tua, contrafação da que sonhavas. Trata de pôr na escala da terra os teus sonhos, e em termos de sonho a tua vida.” (MACHADO, 2002, p. 65) São palavras de quem já andou e conhece um bocado de chão. Não vem ao caso saber de quem é a culpa e, no esvaziar-se desta indagação, outras revelações interessantes se colocam: “Teu inimigo de certo modo te pertence: é um dos teus aspectos” (MACHADO, 2002, p. 165)

As disputas quanto à responsabilidade se postam à espreita tão logo se adentra, como já dissemos, o “ABC das Catástrofes”. Mas, não obstante a imagética dos cataclismas aí se multiplique, os restos derruídos, recordamos, comparecem em toda a extensão dos **Cadernos de João**, ora de forma construtiva, ora realçando a desordem e as vítimas, aqui como o desastre interior, ali como o acidente fatal: desmoronamento, explosão, inundação, queda aérea, descarrilamento, incêndio, desabamento, demolições.

Essa sensibilidade também tem lastro na experiência. Na **Autobiografia**, o escritor confidencia que, malgrado já tenha sofrido dois grandes desastres, “insiste” (MACHADO apud ANTELO, 1994, p. 47). Drummond, em homenagem, afirma que o amigo provou-se destemido, “inclusive no avião de que se desprende a hélice e em cujo interior ele, sem fraquejar, amparou o companheiro de pernas decepadas, em agonia” (ANDRADE, 1984, p. 1).

Sendo “esse incorrigível que tão bem vive e se arranja em meio aos destroços do palácio imaginário que lhe caiu em cima”, o “recuperador da presença perdida” (MACHADO, 2002, p. 23-24, o criador não perde tempo com queixas, pelo que não foi ou poderia ter sido; tudo ao seu redor se presta

a edificações vindouras. Se for preciso escolher, Aníbal é mais de “Quem avisa amigo é” que de “Se conselho fosse bom, ninguém dava; vendia”. Todavia o vivido deve vir em frações aceitáveis, para não sobrecarregar o peito e o corpo, substância e veículo por que passam os tempos:

Com a volta da esperança, perdemos aos poucos a antiga amargura e a força do grito. Já não sabemos blasfemar. Aquilo que nos habituamos a combater se desfaz ante as primeiras arremetidas do espírito livre, à luz da nova claridade. Já não há mais razão para a revolta. E o desespero não se cultiva como pérola falsa.

Mas no cerne da alma dói ainda a velha cicatriz. O que outrora nos fez sofrer vem reclamar participação no que agora nos faz esperar. E a anacrônica interferência torna assim ambíguo o nosso canto. Canto que os mais jovens se incumbirão de purificar... (MACHADO, 2002, p. 142-143)

É assim que, nos **Cadernos de João**, a profissão de fé ganha uma afirmação poética: “Homem, não te preocupes com o sono do caranguejo: cada vez que à tua janela brilha o sol, uma paisagem se inaugura para os outros; cada vez que nasce uma criança em teu quarteirão, um tempo novo começa a correr para alguém.” (MACHADO, 2002, p. 75)

Imperativos, iniciativas

Falamos da recorrência dos comandos (realizados por meio dos modos imperativo³¹⁵ e subjuntivo,³¹⁶ pelo infinitivo,³¹⁷ pela voz passiva³¹⁸ e pelo uso do condicional³¹⁹), mas o sabarense não abdica da liberdade. As ordens às vezes são para o próprio poeta, e em outras reflexões dirige-se o escritor a um “tu” que pode ou não coincidir com ele mesmo, numa releitura do experienciado e no esforço de compreensão de si. É melhor ser indulgente com todos, até com o nosso eu mais verde, mas sem deixar de dizer o necessário:

Nunca peças conta, na idade viril de teu espírito, às angústias da mocidade. Nem te envergonhes do tempo da ardente aprendizagem, quando usavas subterfúgios para proteger tua timidez. Nada de infame nesses expedientes. Apenas um recurso dilatório à tua afirmação final. (MACHADO, 2002, p. 44)

³¹⁵ É o caso do miniconto/poema em prosa “Noite numa folha” (MACHADO, 2002, p. 174-176) e de trecho sem título: “Não te empenhes na exclusividade do que descobres. Pertence a todos./ Na superfície das águas ou no azul do céu tuas iniciais não se gravam.” (MACHADO, 2002, p. 77)

³¹⁶ De “Material de Construção”: “Os amantes rompidos jamais *deveriam* devolver as cartas de amor. Nem queimá-las. Elas não lhes pertencem. Pertencem ao universal ‘Monumento ao Amor’, nunca terminado...” (MACHADO, 2002, p. 38; grifo nosso); no subjuntivo (“que o teu canto, poeta, lançado ao mundo, sirva de fermento...”);

³¹⁷ São exemplos os vários textos chamados “O Verbo no Infinito”, de que citamos um: “Olhar bem para as coisas que de repente deixaremos de ver para sempre.” (MACHADO, 2002, p. 10), “Não se apoderar daquilo que se descobre. Nem esconder. Mostrar aos outros. Passar adiante...” (MACHADO, 2002, p. 66).

³¹⁸ De “Armistício”: “Ordem de cessar o fogo. Recolham-se os feridos. Transformem-se as carabinas em bengala branca de cego. Aos mutilados, como prêmio, seja concedido o direito de pedir esmolas.” (MACHADO, 2002, p. 74)

³¹⁹ Citamos um dos fragmentos intitulados “Se...”, neste excerto que mais uma vez retoma o *tópos* da fama como presente de grego e ilusão: “Se queres penetrar intimamente na alma de uma cidade, evita-lhe os homens importantes, e pergunta a qualquer transeunte de suas ruas: ‘Quais os desconhecidos mais interessantes deste lugar?’” (MACHADO, 2002, p. 61)

Os comandos no infinitivo permeiam “*Iniciativas*”, um dos últimos textos de **Cadernos de João**. Temos uma ideia de sua importância para o autor quando descobrimos que ele já havia sido publicado separadamente em 1953, numa plaquete feita de modo artesanal por Mario Fiorani e Alfredo Albieri cuja tiragem, para circular apenas entre os amigos e parentes, foi de 57 cópias. (TEIXEIRA, 2011, p. 47)

Faça o que lhe digo. Solte primeiro uma borboleta.

Se não amanhecer depressa, solte outras de cores diferentes.

De vez em quando, faça partir um barco. Veja aonde vai. Se for difícil, suprima o mar e lance uma planície.

Mande um esboço de rochedo, o resto de uma floresta.

Jogue as iniciais do lenço. Faça descer algumas ilhas.

Mande a fotografia do lugar, com as curvas capitais e as cópias dos seios.

Atire um planisfério. Um zodíaco. Uma fachada de igreja. E os livros fundamentais.

Sirva-se do vento, se achar difícil.

Eles estão perdidos. Mas nem tudo o que fizeram está perdido.

Separe o que possa ser aproveitado e mande. Sobretudo, as formas em que o sonho de alguns se cristalizou.

Remeta a relação dos encontros, se possível. E o horário dos ventos.

Mande uma manhã de sol, na íntegra.

Faça subir a caixa de música com o barulho dos canaviais e o apito da locomotiva.

Veja se consegue o mapa dos caminhos.

Mande o resumo dos melhores momentos.

As amostras de outra raça. (MACHADO, 2002, p. 177)

O poema alterna a exigência com o lirismo; o rigor da frase com a leve sensação de um deslocamento agramatical, com verbos que pediriam objeto indireto e estão desprovidos deles (“mandar”, “atirar”, “remeter”, “lançar”) ou que demandam informações espaciais que não constam do texto (“faça descer”, “faça subir”), frases sem verbo e sentenças que resistem à interpretação. Não se trata, portanto, de passar diretivas, mas de abrir sugestões e possibilidades, aguardando uma resposta cuja meta é exterior às palavras: o amanhecer, o mar, a planície, a floresta, os ventos, as curvas e os seios; mesmo a matéria dos sonhos deve ser cristalizada.

Com tais predicados, Aníbal não poderia ser fundador nem fâmulos de uma escola. O sestro de corrigir, refazer, reformar os manuscritos é, além de um acerto de contas com o passado, esforço mais higiênico que criativo, premido menos pelo que concerne a projetos idealizados do que para despojar-se de assombrações, já que o essencial está em quem é vivo:

Limpa de vez em quando as tuas gavetas, ninho de fantasmas. Queima os papéis velhos, os arquivos mortos.

Ajuda o esquecimento a esquecer...

Antes o virgem vazio do que a sufocação dos entulhos. Que em tua cabeça as ideias não se imobilizem nunca em arranjos de museu, mas fermentem para novas metamorfoses. Chegarás assim à maturidade, ainda com direito aos últimos fulgores da vida. (MACHADO, 2002, p. 146)

Pareceria contraditório, diante da recomendação para não destruir as cartas de amor. Mas ele especifica: limpa *de vez em quando* as *tuas* gavetas. Em outras palavras, dispense apenas o que não presta, o que engessa e asfixia. O poeta quer movimento, não paradeiro.

Bichos, árvores e pedras

Da abertura ao desfecho, **Cadernos de João** é povoado do mundo natural. Sua petição inicial, devedora de uma adolescência na qual, como já vimos, “[h]avia muita coisa que descobrir fora dos livros, no mundo que nos cercava” (MACHADO *apud* ANTELO, 1994, p. 37), é fabricar

Uma coisa entre herbário e casa de pássaros, com nascentes de água no branco das páginas, e rumor de concha marinha em cada frase. Uma coisa em polpa de fruta, o sumo escorrendo entre as rachas; que ameace fugir das mãos para mergulhar e voar; que nos destrua à noite e nos ressuscite esquecidos da véspera; que nos faça amanhecer muitas vezes.

Um livro que esteja ventando em cada folha e fazendo sol nas margens. Um livro que suscite no leitor a vontade de fechá-lo depressa e ir vivê-lo fora de suas margens. (MACHADO, 2002, p. 107)

Raúl Antelo, ao realçar que em Aníbal há sempre um terceiro que harmoniza os contrários, aponta as metáforas recorrentes do vento e da pedra, que, dando forma a polaridades como fluidez x dureza, sonho x realidade e mobilidade x fixidez, “resistem à significação unívoca” (ANTELO, 1994, p. 19). Igualmente a luminosidade só de raro em raro se afasta.

Elevar a temperatura do espírito ao nível de fusão dos resíduos calcificados; purificar os sentidos até que o Universo se deixe surpreender em seu estado de virgindade original; dilatar as fronteiras de nosso espaço interior, não por ocupação colonizadora, mas excitando ao voo os pássaros nele adormecidos; aquiescer ao apelo numeroso das coisas; promover à condição de árvore o que dentro de nós se esfria em pedra, e à condição de vento o que se esgalha em árvore: ritos preparatórios, íntimas providências, preliminares silenciosas à chegada da Poesia. (MACHADO, 2002, p. 67)

A biologia, no sentido do saber sobre a vida, constitui fonte de metáforas³²⁰ de profundo significado afetivo, frequentemente de restabelecimento:

³²⁰ Mencionamos, para comprovação: “No frágil tronco da vida”, “Ele viceja na idade em que as aparências...”, “Aquele jovem será ainda por algum tempo agreste e puro”, “Ó sabedoria dos maduros, irriga a tua aridez...”, “a insônia está lavrando...”, “O perigo limpou subitamente o campo”, “O inimigo começa a murchar...”, “Tem sementes de rugidos...”, “homens que me queriam afogar, pensando que eu ia roubar-lhes o capim”, “Enxertá-los no comprometido tronco e ajudá-los a brotar e crescer”, “crescera como planta”, “Nunca negues os teus fecundantes às suas raízes definhadas”, “o espírito da vida soprou novas sementes no campo de cinzas”, o

Se, para ser e florescer, a planta ainda sem nome tivesse que esperar o batismo da palavra, que seria de nossos campos? No Brasil de botânica subversiva, como designar as coisas do mundo vegetal, se em cada região não muito afastada das outras a mesma flor, a mesma árvore, muda de nome e de costumes, e se outras que se oferecem ao nosso êxtase adotivo irrompem anônimas — filhas “ilegítimas” da terra, do vento e do sol?

A nomenclatura erudita só serve para torná-las mais desconhecidas, e como que lhes arrebatava a cor e o cheiro.

Quando pronunciamos a palavra “rosa” ou a palavra “jasmim”, reponta-nos logo aos olhos um jasmim ou uma rosa em sua totalidade luminosa e trescalante; mas no que toca a essas flores e plantas ainda sem batismo, é preciso indicá-las num quadro circunstancial: “aquele galho que colhemos à margem do regato em fins de julho”; “aquela flor azul de estrias douradas, que uma vez puseste no teu colo, depois da chuva...”

Ó vegetação à margem dos dicionários, êxtase e aflição dos amantes! (MACHADO, 2002, p. 94)

As rimas (ser/ florescer, rosa/luminosa), assonâncias e aliterações (Brasil de botânica subversiva, muda de nome e de costumes, se oferecem ao nosso, nomenclatura erudita, logo aos olhos, totalidade luminosa e trescalante, galho que colhemos, à margem de um regato, margem dos dicionários), por exemplo, as perguntas retóricas, a descrição sensorial, o vocativo, a apagada lembrança intertextual (“nossos campos”, “a flor azul”, a rosa e o nome, mitologias). Todavia, nessa conversa de flores, um dos temas mais batidos em se tratando de amores, o escritor se refere a toda uma tradição literária brasileira e a polêmicas incendiárias envolvendo justamente a natureza. Rechaçando os exacerbados que cultivam tão somente o nacional e o autóctone pelo perfilhamento carinhoso das espécies estrangeiras e também a faina taxonômica, tentativa de inventariar algo que não é nem deveria ser nosso, a natureza, o trecho defende que a forma de possuir essas alegrias é guardá-las na memória ou transformá-las em poesia.

Além dos elementos da paisagem há outro reino: galos, cães, peixes, bois, cavalos, “sapos e vagalumes” (MACHADO, 2002, p. 87), insetos, passarinhos. O bestiário reúne seres declaradamente literários, como o abutre de Prometeu (MACHADO, 2002, p. 20) e a Esfinge (MACHADO, 2002, p. 12, 22, 178), metafóricos, como o dragão e dos morcegos da insônia (2002, p. 118, 105). O rio Amazonas, como um “leão do deserto”, raramente se enfurece (MACHADO, 2002, p. 138), a morte “anda pastando pelas imediações” (MACHADO, 2002, p. 70), a guilhotina é uma girafa (MACHADO, 2002, p. 115) e a escavadeira um mamute (MACHADO, 2002, p. 98). Outra natureza possui uma “uma aranha, talvez caranguejo” que se instala na zona do som garganta, “onde mergulhava devagar os tentáculos prolongados”, impedindo o grito e impondo uma contradição entre a força do pensamento e a fraqueza da voz.

célebre “Verdejou, pessoal!”, para indicar, por perífrase, que as chuvas molharam o solo no nordeste, “a rosa aberta do dia”, “a mão que nas minhas senti como pétala de rosa”.

Aforismos, desvarios

Cadernos de João pulula de aforismos oraculares, que se prestam a diversas situações, prodígios de concisão que vão da vertente mordaz e divertida à sentenciosa, servindo-se recorrentemente da ambiguidade, do riso ou do jogo de palavras para comunicar com agudeza o que os pequenos confins demarcados pelas palavras não deixam à primeira vista antever:

Há burrices que, de tão humildes, chegam a ser pureza e têm algo de franciscano. Outras há, porém, tão vigorosas e entusiásticas, que conseguem imobilizar por completo o nosso espírito para a contemplação do espetáculo. (MACHADO, 2002, p. 110)

Há indivíduos, anônimos e obscuros, que nos surpreendem pela sua grandeza quando os tratamos de perto. Outros, que só nos parecem grandes quando vistos de muito longe: o contrário das estrelas. (MACHADO, 2002, p. 109)

Não é triturando a concha para examinar-lhe a substância, é levando-a aos ouvidos que se descobre mais depressa a essência do mar (MACHADO, 2002, p. 151)

No desastre instantâneo há uma fulguração que não é do sol nem de nenhuma luz exterior (MACHADO, 2002, p. 139)

O incêndio é a mais impaciente das catástrofes; a explosão, a mais impulsiva e lacônica; o abaloamento, a mais colérica; a inundação, a mais feminina e majestosa (MACHADO, 2002, p. 136)

O potencial dessas frases, por vezes de retórica substantiva,³²¹ se esconde no elíptico da expressão e seu encanto é diretamente proporcional à dificuldade de dar-lhes um emprego funcional na arquitetura argumentativa de textos estranhos ao seu contexto de origem. Ousamos dizer que, por se recusar a uma pura assimilação, tais trechos se afirmam como citação e fragmento, fortalecendo sua atração como enigma e nó.

Curiosamente, no caso de Aníbal Machado, o uso de afirmações categóricas como essas, tão próprias da maturidade afasta-se, não obstante, do amargor arrogante da experiência. Existe algo no pensamento do prosador que lhe permite, sem pejo, voltar ao que é novo com perplexidade infantil e entregar-se à possibilidade de recomeçar, via de regra reconhecendo que a solidão, posto que inevitável, nunca é absoluta e, aliás, oferece perigos: “Ninguém pode abrir sozinho o seu túnel pessoal para a claridade do dia, sem o risco de morrer sob os entulhos.” (MACHADO, 2002, p. 28).

Há, por conseguinte, uma generosa dose de paciência, estendida aos homens, ao mundo, a todas as eras e gerações (“O espírito só tem uma idade: ou é sempre jovem ou não é espírito./ Tudo mais é arquivo ou reminiscência.” MACHADO, 2002, p. 88); e paciência repassada da consciência da finitude e do que devemos, como filhos, à nossa própria época: “A reverência aos ‘novos’ é uma homenagem à

³²¹ Denominamos assim sentenças descritivas sem verbos sucedidas por outras que desenvolvem a ideia proposta, também sem o auxílio de formas verbais. O efeito dessa tática, usual nos aforistas, é o hermetismo, amiúde refratário a uma interpretação imediata e única e um acúmulo de ideias: “Aproximação dos polos mortíferos por um movimento contínuo de avanços e recuos. Perigoso divertimento, tauromaquia abstrata dos desesperados...” (MACHADO, 2002, p. 62)

esperança, quase sempre decepcionada, do que possam eles vir a ser no futuro.” (MACHADO, 2002, p. 58) Declarações cautelosas, moduladas pelas aspas, pelo “quase”, pelo uso do verbo “poder” e da locução “vir a ser” projetados para o futuro: o homem que fala não tem muitas certezas. O aforismo frequentemente se converte numa modalidade de conselho que não se prende no visco da banalidade:

Não seja o orgulho que te separe dos outros. Nem a diferença, fácil de ser abolida. Eles não são menores, estão apenas esquecidos do que poderiam ser. Não te ponhas a reprová-los nem a aplaudi-los. Nunca negues porém os teus fecundantes às suas raízes definhadas. E persevera no teu exemplo até a evidência final. (MACHADO, 2002, p. 67)

O equilíbrio se lê no uso do imperativo aliado a partículas atenuantes— a relatividade das coisas, a sintaxe indireta, a presença de frases negativas, como a exercer uma correção retificadora, que espera do interlocutor, a quem se fala com afabilidade e confiança, uma conduta irrepreensível e sacrifício abnegado quase sobre-humanos, e a indulgência do eufemismo (“estão apenas esquecidos do que deveriam ser”).

Recolhe-te em ti mesmo quantas vezes puderes, fugindo às várias frentes da comédia humana aonde foste levado a figurar. Não desprezes porém os seus espetáculos, por te parecerem vulgares ou vazios. Separa neles o que possa exaltar as razões de tua solidão provisória.

Há que aprender ali. Até mesmo na maneira com que o sentido da grandeza é esquecido pela vulgaridade e tolice dos homens. (MACHADO, 2002, p. 77)

As ações de “recolher-se”, “fugir” e “separar” evidenciam o quanto a intimidade com os outros pode ser enfadonha (“vulgaridade”, “vazios”, “tolice”) e o quanto existe de fingimento, encenação, escândalo ou exagero (“comédia humana”, “espetáculos”) nas pessoas, mas nem isso deve nos remover de sua presença, pois é ocasião de aprendizado e incrementa a força dos argumentos para sustentar a necessidade de, por vezes, ficar só (“solidão provisória”). É que, por sermos incoerentemente múltiplos, nunca estamos perfeitamente sós.

Não somente andamos por várias regiões e atmosferas, como também, dentro de cada um, somos muitos a fazê-lo. Depois é que damos a palavra a um de nós, que passa a exprimir-se em nome de todos e que, usando a mesma sede corporal, os resume e dirige formando a nossa personalidade. (MACHADO, 2002, p. 154)

O problema é que podemos ser má companhia, como vemos em “*A insurreição dos internos*”, um texto de caráter híbrido, entre (micro)conto, fábula e poema em prosa. Tudo começa com a autorização, pelo narrador, da entrada dos seus piores inimigos (“Bandidos, cafajestes, estúpidos, luxuriosos, seres de suja procedência instalaram-se em mim sem a menor cerimônia.”; MACHADO, 2002, p. 170), com a única finalidade de exercitar e pôr à prova seu poder de resistência. Os inquilinos começam, contudo, a provocar desordem e a franquear espaço a outros, numa “invasão fria, viscosa” (MACHADO, 2002, p. 171).

O combate contínuo acaba por exaurir o dono da casa, que, afinal vergado, é por fim seduzido: “Inútil disfarçar: o gosto, a atração do crime começaram a possuir-me. Entrei no ciclo dos meus demônios. Declarei guerra aos homens, quebrei minha fachada, perdi as condecorações./ Em cada canto de meu corpo um animal feroz armava o bote.” (MACHADO, 2002, p. 172) Seguem-se a isso transgressões crescentes.³²² Esse percurso, no entanto, é interrompido subitamente por um prenúncio de arrependimento precipitado por um episódio imprevisito: “Não sei em que cidade, fui retirado, pela madrugada, de um lago de sangue no chão de um bar.” (MACHADO, 2002, p. 173) Levado a uma policlínica, o narrador duvida do exorcismo improvável, reputado meio “ridículo para o número de hóspedes que carreg[ava], e o mundo de forças que desencade[ava].” (MACHADO, 2002, p. 174) Mas, contra os prognósticos, a tentativa funciona:

Os aparelhos de vácuo foram colocados. Meteram-me um tubo pela boca, para a sucção. Eu ia vomitar. Vomitaria os monstros que animaram aquela semana de minha vida.

Dentro em pouco, eles ficaram se mexendo na grande bola de vidro.

E na madrugada que vinha raiando, eu era um ser inocente e tranquilo a sorrir para o sol!...
(MACHADO, 2002, p. 174; grifos do autor)

Esse raciocínio reaparece na “Topografia da Insônia”, cujo último texto, “As Reuniões”, fala de ideias “que provêm de regiões mais opacas”, “uma espécie de larvas que se criam numa zona em que se faz noite na gente”, que invade e desorganiza, fazendo o narrador exclamar: “Oh, como conseguir a unidade em meu ser? Como pacificar a minha federação?” (MACHADO, 2002, p. 128; grifos do autor)

Sono solto

Na “Topografia da Insônia”, Aníbal Machado reúne ponderações sobre o sono ou a ausência dele, sonhos e tudo o que cerca a noite. O que se nos oferta é uma delineação minuciosa de um espaço simbólico, anômico, não delimitável, uma extensão em que se está sem estar, na qual não se encontra repouso. Assim, a topografia da insônia nos dá os altos e baixos de uma terra inóspita, os cursos e recursos do pensamento para vencer um adversário invisível (o sono ou a falta dele), sob a duvidosa perspectiva de quem não sabe muito bem onde está e para onde vai.

Os 42 fragmentos, normalmente curtos, podem ser lidos como uma só narrativa, desenovelada por um mesmo personagem que, na de vigília semidesperta, discorre sobre aquilo mesmo que o mantém, contra a vontade, acordado. Para isso concorre a organização dos textos, emoldurada a modo de conversa (solilóquio?) — “O pior não é ficar sem dormir; é permanecer todo o tempo deitado, a poucos

³²² Prova de que Aníbal não é propriamente otimista, mas sensato, é o fragmento sem nome a seguir: “Era uma noite em que se berganhavam germes de podridão. O espírito maligno envenenara a atmosfera. Destruímos os melhores amigos, as ideias mais caras. Profanamos a mulher amada. E retiramo-nos, abatidos, muito abaixo do nosso nível, cada um se preparando para uma insônia de remorsos e morcegos.” (MACHADO, 2002, p. 105)

centímetros do nível do sono” (MACHADO, 2002, p. 117) — e encerrada com a capitulação final: “Desisto de tudo... desapareço... Agora é dormir... dormir...” (MACHADO, 2002, p. 126)

A noite é potente, mas não acachapante. “Todos os navios em todos os mares mal conseguem sustentar o peso da noite que cai sobre as águas” (MACHADO, 2002, p. 69) A articulação noite e água, dois mistérios, aparece em “*O saldo da noite*”, poema em prosa solto em que, como numa nova narrativa do dilúvio, todo o mundo renasce quando o elemento líquido da noite vai recuando:

A cama ainda persistia meio irreal, mas era agora como uma ponte sem margens para ligar. Porque o sono interrompido já estancara a corrente do sonho. A cama perdera os últimos vestígios da constelação destituída. Só muito depois, quando as águas baixaram, é que foi aparecendo o contorno do travesseiro, os lençóis — sinais indiscutíveis da realidade usual.

E das dimensões ilimitadas de há pouco sobrou aquele mesquinho espaço, zona restrita do linho. (MACHADO, 2002, p. 52-53; grifos do autor)

Quando se escoia o sono, o fluxo dos sonhos é cortado e todo o magnificante elixir em que se flutuava é filtrado. Ao amanhecer, tudo volta ao normal. Por isso é que o poeta, tão cioso do sol, pode murmurar, numa aparente contradição: “*Fechemos os olhos até que o sol comece a declinar. Até que a alma doce do Universo recomece a exalar-se do âmago das coisas*” (MACHADO, 2002, p. 61-62; grifos do autor).

É que ele está igualmente cômico de outras determinações, que fazem o ciclo contínuo de dias e noites providencial: “*Nada perder. Não se perder em nada. Mergulho, mas não residência no âmago das coisas. Tal o nadador que se deixa levar pelas águas: com a certeza de que pode vir à tona retomar respiração e repetir a aventura.*” (MACHADO, 2002, p. 68; grifos do autor).

Para Aníbal, paira esperança para além de qualquer desespero, donde as reiteradas profissões de fé na vida. Então noite, para o mineiro, não é apenas o fenômeno temporal determinado pelo astro-rei e pelas rotações da terra. Com ou sem lua, uma luz própria caracteriza a noite, como demonstram, igualmente, trechos avulsos de **Cadernos de João** que não integram a “Topografia da insônia”.

O homem e a noite

Não é à noite — dimensão poética ou conceito metafísico — que me refiro. Nem à noite moral, treva da alma, reminiscência teológica da ideia de queda ou pecado original. Mas à presença concreta, íntima, da noite: a que se aproxima da cama ou do banco de jardim para nos colher; a que nos dá de beber a sua substância de esquecimento; a que vem sem ser chamada e é esperada como um armistício. A noite necessária na qual nos enrolamos e se enrola em nós, noite particular e espessa com a qual dormimos.

Átomo da grande noite indivisível. (MACHADO, 2002, p. 15)

Este texto, marcado pelas aliterações (“**n**ão é à **n**oite”; “**n**em à **n**oite”; “concre**t**a, íntima, da **n**oite”; “sua substância de esquecimento”; “a **n**oite necessária na qual **n**os enrolamos”; “noite particular”) e pelas rimas internas³²³ (“noite moral, treva da **alma** (...) pecado original”; “dimensão poética ou conceito metafísico”, “para nos colher; a que nos dá de beber”; “a que vem sem ser chamada e é esperada como um armistício”), louva a noite como não só um evento, mas uma experiência singular dada a cada homem, universalmente, como um prêmio pela labuta diária, um cessar-fogo em meio aos combates, um acalanto que envolve e aconchega para o remanso necessário. Dosagem atômica da grande noite (a morte?) e que, portanto, concentra no mínimo a integralidade e a espessura do todo. Para essa noite benfazeja, convergem sentidos, a começar do título, que no par “o homem e a noite”, ganha tonalidades eróticas.

“Quem já dormiu milhares de vezes, outras tantas pôde renascer” (MACHADO, 2002, p. 124). A assimilação noite e morte, vigente desde pelo menos Antiguidade, quando sono e morte eram deuses irmãos, enfatiza aqui o despertar, em mais um compromisso com a claridade. Se voltamos à nossa dicotomia do princípio, no entanto, vida e obra estão um para o outro como sono e sonho. Nessa lógica, pode haver sono sem sonho (vida sem obra), sonho sem sono (quando o criador já não existe enquanto indivíduo ou quando se sonha acordado), sono com sonho (vida e obra se alimentando mutuamente)). Porém o sonho é, por si, estado intermediário entre vida e morte. Nesse caso, não é a vida que é *sueño*, mas a arte. E é a arte, não a vida, que é *brevis*. Todavia, se não nos falha a memória a equação não está completa sem o leitor. Mas aí temos sonho, vida, arte e sono de natureza distinta, e pouco tempo e espaço para tanto.

A noite serve para o sono, como garantia de indulto contra tudo o que foi desventura, falho, equívoco. Ela interrompe a continuidade entre aquele que errou ontem e o outro que acordará amanhã e faz jus a nova chance do alvorecer. O sono nivela os homens, tornando-os tão indefesos como inofensivos. A falta de sono, neste cenário, tanto pode ser prova cabal da nossa nulidade enquanto dirigentes da própria paz e sossego, frente a uma provocação externa, como da saudável alteração da percepção que a noite provoca: “Estava convencido, ao deitar-me, de que levava à cama um personagem de certa importância. Se me vissem agora! Se descobrissem a desmoralização que reina dentro de mim!” (MACHADO, 2002, p. 118) A noite, desafiando a renunciar ao que se passa em redor pelo baixar das

³²³ O uso da repetição de sons na forma de eco também é comum nos poemas em prosa: “O pássaro agonizante põe pela boca os mil**ha**res de quilômetros que devorou pelos **ar**es” (MACHADO, 2002, p. 9), em que “[a]ssim como o pássaro recolhe em si o espaço que percorreu, a palavra pássaro concentra na materialidade do signo o principal processo aliterativo do texto” (VICENTE, 2010, p. 125); “que o teu **c**anto, poeta, **l**ançado ao mundo, sirva de **f**ermento a preparar-lhe a transformação e **n**unca de **c**imento a consolidar-lhe os erros” (MACHADO, 2002, p. 52); “**V**eio um **v**ento de inverno, **f**iquei sem **v**oz” (MACHADO, 2002, p. 164). Ocorre também a reiteração rítmica: “**A**té o fim da vida... **M**as que não seja a morte” (MACHADO, 2002, p. 168; grifos do autor), com sentenças em hexassílabos, “Subiu a **e**scada. A cama **a**rrumada”, com frases pentassílabas (MACHADO, 2002, p. 87) ou “**R**ói as pedras como o vento, **r**ói os ossos como um cão” (MACHADO, 2002, p. 83; grifos do autor), redondilhas maiores intensificadas pela anáfora.

pálpebras, reclama ainda que nos dispamos das fantasias de grandeza: “Atiro fora os inimigos, os desejos, o orgulho, os escrúpulos, as imagens tristes, o excesso de roupas; tudo que pesa, atiro fora. Fecho os olhos como quem dá as costas ao mundo. Fico imóvel e finjo-me de morto, à espera de que o sono passe e me leve na Ambulância da Noite.” (MACHADO, 2002, p. 118)

Considerações finais

Um homem cuja morada se tornou porto, mineiro que morou no Rio, Aníbal Machado acumulou, retomando o Benjamin de “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, o saber das terras distantes e o saber do passado (BENJAMIN, 1996, p. 199), “aceita[ndo] o mundo sem se prender demasiadamente a ele” (p. 200). Sua prosa tem a dimensão utilitária de que fala o filósofo, a habilidade de dar conselhos sem enfadar e uma impressão digital inigualável no panorama brasileiro: “Seu dom é contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. (...) O narrador é a figura no qual o justo se encontra consigo mesmo” (p. 221) No caso do escritor mineiro, o objetivo fundamental na escrita nunca foi a permanência, mas a transmissão. Assim, a luz tênue da narração não consumiu a mecha de sua vida, como pensou o pensador alemão; é a vida que ilumina a narração, infundindo nela calor e dando-lhe sobrevivência.

Procuramos, nesse recorte, pensar nele como *homeopoeta*. A tentativa, com a palavra esdrúxula (a bem dizer, paroxítona), é conjugar alguns sentidos: 1. A ideia de alguém que oscilou entre as personas de homem e de poeta, identificando-se ora com a vocação para a literatura, ora com a existência plena como cidadão, marido, pai; 2. A noção de um poeta, tomando a palavra no sentido amplo, de doses homeopáticas, isto é, sobretudo de formas breves; 3. A concepção de criador que buscava principalmente os iguais, o indivíduo comum em sua nobreza e mediocridade essencial; 4. A compreensão de que, na condição de escritor e também na vida, a cura está em fugir do excesso e perseguir a justa medida, a conciliação dos contrários pela percepção do que existe de identidade e similitude; 5. A proposição de artista que é solidário com o semelhante, não se colocando como superior, mas nivelando-se para ter eficácia; 6. O desapego à arte como projeto absoluto, elegendo-a antes como meio de, pintalgando a experiência cotidiana, qualificar a vida e torná-la mais saborosa; 7. A convicção de que viver é uma arte como as outras, e bem viver é ser um mestre do ofício.

Referências bibliográficas

ALONSO, Rodolfo. Em torno a Aníbal Machado. **Revista Travessia**: Luís Delfino 150 anos 1834/1984. Florianópolis: UFSC, v. 5, n. 8/9 (1984).
ANDRADE, Carlos Drummond de. O irmão de João Ternura. MINAS GERAIS. **Suplemento Literário**. Belo Horizonte, v. 10, n. 477, p. 4, nov. 1975.

- ANTELO, Raúl (org.). **Parque de diversões Aníbal Machado**. Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis: UFSC, 1994.
- BARBOSA, Manuela Ribeiro; CORNELSEN, Elcio Loureiro. **K. no Brasil: Kafka, Murilo Rubião e Aníbal Machado**. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. (Tese de Doutorado)
- BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: escritos sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSI, Alfredo (org.). Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. Seleção de textos, introdução e notas bibliográficas por Alfredo Bosi. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 7-22.
- BRANDER, Myriam Lay. Íntimos Arquipélagos: La Aforística en *Cadernos de João* de Aníbal Machado y la Poética de la Archipelización. **Revista Chilena de Literatura**. Septiembre 2015, Número 90, p. 129-150.
- CAMPOS, Paulo Mendes. Aníbal Machado. MINAS GERAIS. **Suplemento Literário**. Belo Horizonte, v. 19, n. 905, p. 3, fev. 1984.
- CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Aníbal. MINAS GERAIS. **Suplemento Literário**. Belo Horizonte, v. 19, n. 904, p. 2, jan. 1984.
- CARVALHO, Bernardo. O interminável livro da vida de Aníbal Machado. **Folha de S. Paulo**. Mais! São Paulo, domingo, 10 de julho de 1994. Disp. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/10/mais!/17.html>. Acesso em 8 de maio de 2014.
- CECHINEL, Francilene Maria Alves Ribeiro. **O miniconto e a história da minificação brasileira**. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Instituto de Letras e Artes, 2019.
- DIMAS, Antônio. Magia e ternura. In: **Os melhores contos de Aníbal Machado**. São Paulo: Global, 2001, p. 5-12.
- LACERDA, Andréa Maria de Araújo; LÚCIO, Ana Cristina Marinho Lúcio. **O espaço ficcional em contos de Aníbal Machado**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2013. (Tese de doutorado)
- MACHADO, Aníbal. A aparição dos sapatos. **Revista Travessia**: Luís Delfino 150 anos 1834/1984. Florianópolis: UFSC, v. 5, n. 8/9 (1984).
- MACHADO, Aníbal. **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- MACHADO, Aníbal. **A morte da porta-estandarte e outras histórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- MACHADO, Aníbal. **João Ternura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- MACHADO, Aníbal. **A arte de viver e outras artes**: Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa e autorretratos. Depoimento de Paulo Mendes Campos. Apresentação de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994.
- MACHADO, Aníbal. Dois textos de Aníbal Machado. **Revista Travessia**: Modernismo. Florianópolis: UFSC, v. 3, n. 5 (1982).
- MACHADO, Maria Clara. Aníbal Machado, meu pai. MINAS GERAIS. **Suplemento Literário**. Belo Horizonte, v. 19, n. 904, p. 3, jan. 1984.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. Aníbal Machado. MINAS GERAIS. **Suplemento Literário**. Belo Horizonte, v. 19, n. 904, p. 1, jan. 1984.

MAGALHÃES, Carlos Augusto de. Encontros e confrontos com a urbe multifacetada - uma leitura do conto "O telegrama de Ataxerxes" de Aníbal Machado. **Cerrados**, 8(9), p. 155-164, 1999. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1006>. Acesso em 7 mar. 2020.

MEYER, Augusto. **Textos críticos**. Organização de João Alexandre Barbosa. Perspectiva: São Paulo, 1986.

MINÉ, Elza. Um vigoroso agente da modernidade. MINAS GERAIS. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v. 19, n. 904, p. 11, jan. 1984.

NAVA, Pedro. **Beira-mar**. São Paulo: Ateliê; Giordano, 2003.

OLINTO, Antônio. **Cadernos de Crítica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

PAES, José Paulo. O surrealismo na literatura brasileira. In PAES, José Paulo. **Gregos e baianos: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PONTES, Mario. O iniciado do movimento. In: MACHADO, Aníbal. **João Ternura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, p. 7-13.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Os balões cativos. In: MACHADO, Aníbal. **A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977, p. xix-xxxviii.

TEIXEIRA, Marcos Vinícius. Sob a máscara de Antônio Verde: um estudo do universo literário de Aníbal Machado no início do século XX. **O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 265-281, 2018.

SUPLEMENTO LITERÁRIO. Aníbal Machado: João Ternura. MINAS GERAIS. **Suplemento Literário**. Belo Horizonte, v. 10, n. 477, p. 1, nov. 1975.

TEIXEIRA, Marcos Vinícius; BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi. **João Ternura: romance de uma vida**. Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. (Dissertação de mestrado)

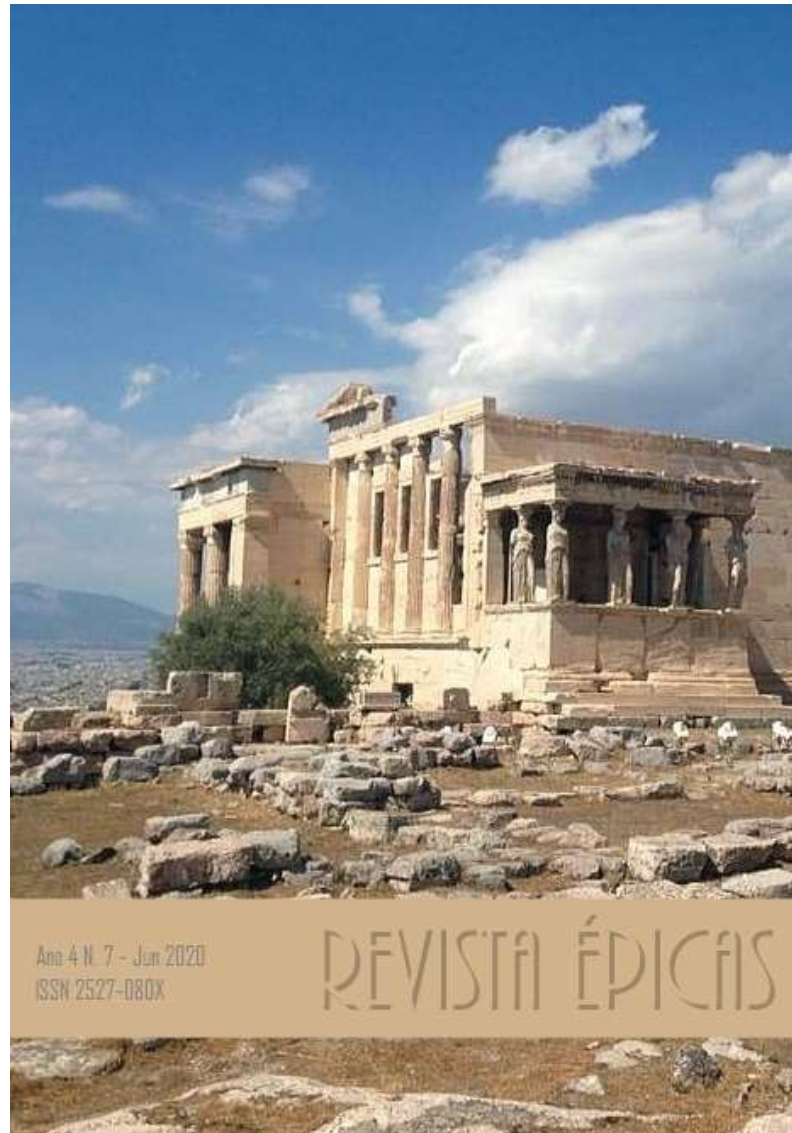
TEIXEIRA, Marcos Vinícius; MOURA, Murilo Marcondes de. **Aníbal Machado: um escritor em preparativos**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011. (Tese de doutorado)

TOKIMATSU, Rosana Fumie. **O iniciado do movimento**: a ficção de Aníbal Machado e o cinema. São Paulo, 2017. 145 p. Tese (Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

VICENTE, Adalberto Luís. O fragmento poético em **Cadernos de João**, de Aníbal Machado. **Revista Texto poético** (Anpoll), vol. 9, 2º semestre de 2010. p. 118-126.

WEISZ, Helena. João Ternura: Um livro à revelia do próprio autor. **Sinal de menos**. Ano 2, n. 6, dezembro de 2010, p. 131-145.

WERNECK, Humberto (curador). **Aníbal Machado: artista do verbo e da vida**. Catálogo de exposição itinerante. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais/ Superintendência de Bibliotecas Públicas de Minas Gerais, 2007. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Bibliotecas/File/exposicoesitinerantes/artista-do-verbo-da-vida-anibal-machado.pdf>>. Acesso em 10 de abril de 2014.



Resenha
Reseña
Revue critique
Critical review



SANTANA, Luana. *A lágrima de um caeté*, de Nísia Floresta: edição atualizada com notas e estudo crítico de Constância Lima Duarte. In: **Revista Épicas**. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 239-243. ISSN 2527-080-X.

**A LÁGRIMA DE UM CAETÉ, DE NÍSIA FLORESTA: EDIÇÃO ATUALIZADA
COM NOTAS E ESTUDO CRÍTICO DE CONSTÂNCIA LIMA DUARTE**

**A LÁGRIMA DE UM CAETÉ, BY NÍSIA FLORESTA: UPDATED EDITION
WITH NOTES AND CRITICAL STUDY OF CONSTÂNCIA LIMA DUARTE**

Luana Santana³²⁴

FLORESTA, Nísia. **A lágrima de um Caeté**. Ed. atualizada com Notas e Estudo Crítico de Constância Lima Duarte para a 4ª edição. Natal: Fundação José Augusto, 1997.

Constância Lima Duarte, doutora e professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), organizou, em 1997, uma edição atualizada do livro *A lágrima de um Caeté*, de Nísia Floresta Brasileira Augusta e realizou um estudo crítico acerca dessa obra. O trabalho realizado por Duarte é parte de um estudo maior sobre Nísia apresentado como tese de doutorado em Literatura Brasileira³²⁵, em que Duarte faz um estudo da vida e obra da autora.

Através da apresentação de Duarte, sabemos que Dionísia Gonçalves Pinto, conhecida pelo pseudônimo de Nísia Floresta Brasileira Augusta³²⁶, foi uma escritora, educadora e poetisa nascida na

³²⁴ Graduanda do Curso de Letras da Universidade Federal de Sergipe, campus Itabaiana. Pesquisadora de Iniciação Científica, projeto “A invocação na poesia épica brasileira do século XIX”, orientada pela Prof.a. dra. Christina Ramalho. Bolsista CNPq.

³²⁵ Doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1991).

³²⁶ Segundo Duarte, cada palavra em seu pseudônimo carrega um significado, sendo Nísia o final do seu nome de batismo Dionísia. Floresta seria uma homenagem feita ao sítio onde nasceu, Brasileira uma necessidade de afirmar o seu nacionalismo, mesmo tendo vivido quase três décadas na Europa. Augusta é uma homenagem ao seu segundo companheiro, Manuel Augusto de Faria Rocha, pai de seus filhos, com quem se casou em 1828.

cidade de Papari, no Rio Grande do Norte, no ano de 1810. Nísia é uma autora que deve ser lembrada com orgulho, pois ousou extrapolar o espaço do “lar” e publicou textos que não eram nada comuns para às mulheres daquela época. É considerada uma pioneira do feminismo no Brasil e foi provavelmente a primeira mulher a romper os limites entre os espaços públicos e privados, publicando textos em jornais, na época em que a imprensa nacional ainda engatinhava e que a censura era inevitável.

Duarte explicita que a proposição do poema nisiano contém uma explicação sobre as dificuldades de impressão que o livro teve na corte e insinua a censura que a obra sofreu³²⁷, talvez porque o livro foi escrito no clímax da Revolução Praieira, conflito entre liberais e conservadores ocorrido durante o período imperial brasileiro e que teve como centro Pernambuco. Essa questão da Revolução Praieira fez com que alguns críticos se referissem ao livro apenas como se tratasse dessa temática em detrimento da questão indígena, o que é um equívoco, pois o poema contém a conjunção dos dois dramas, tanto o drama do índio brasileiro como o drama vividos pelos liberais durante a Revolução Praieira. Esses dois dramas, portanto, se entrelaçam à medida que o poema se desenvolve.

No seu estudo crítico, Duarte (1997) analisa como os elementos indianistas e do reformismo social estão trabalhados no poema de Nísia, além de explicitar as diferenças e semelhanças do poema *A Lágrima de um Caeté* com outros textos escritos na mesma época. Por fim, Duarte apresenta uma distinção entre os termos indianismo e indigenismo e enquadra a obra nisiana em uma dessas duas perspectivas.

O viés focado na obra de Nísia Floresta é o do vencido e oprimido pela força dos dominantes. O primeiro oprimido é o Caeté, que representa o índio brasileiro, sendo o branco português o seu opressor. A segunda representação do oprimido se relaciona aos liberais, representados, sobretudo, pela figura de Nunes Machado, sendo oprimidos pelos homens do Imperador do Brasil. Assim, como pontua Duarte, a narrativa se constrói em dois tempos históricos: o da colonização e o do Império, respectivamente representados pelo índio e pelos liberais da Revolução Praieira. O índio Caeté, do passado para o presente, perpassa o drama do índio brasileiro sendo espectador da derrota liberal e da sua própria derrota enquanto civilização.

Sozinho, o Caeté medita sobre a dor que enluta sua pátria. Após lembrar-se de seu passado de lutas, o extermínio de seu povo, sua família morta e da morte de Nunes Machado (um dos líderes da Revolução Praieira), ele amaldiçoa o invasor lusitano e os índios que se aliaram a eles. Assim, ele suplica vingança e justiça. Duarte (1997, p. 14) pontua que “No poema, a vingança dos Caetés se consuma na

³²⁷ Telesila é um nome bem significativo para o poema épico de Nísia, pois Duarte destaca em suas notas que “Telesila, nascida em Argos no ano VI a.C., ficou célebre pela resistência que impôs ao rei de Esparta, Cleómenes, quando este quis invadir sua cidade. Como os homens estavam fora, a derrota parecia inevitável. Então Telesila armou os escravos e as mulheres que, juntos, evitaram a invasão e expulsaram o exército de Cleómenes” (DUARTE, 1997, p. 31).

morte solitária de Camarão, na submissão portuguesa à coroa espanhola, na traição de Calabar, na independência do Brasil”.

Na sua trajetória, o protagonista Caeté vê três figuras antropomorfizadas: a Liberdade, a Realidade e o Despotismo. Assim, o Caeté quer defender a Liberdade (alusão à vingança pelos liberais e por seus povos) mas, a Realidade chama-o à razão. Instiga-o a voltar às selvas, onde poderá ser livre, e assim ele faz. No final, o tom de elegia continua, pois o herói chora a morte dos seus e de Nunes machado. Dessa forma, o índio Caeté apresenta-se consciente de sua condição de derrotado do início ao fim do poema.

Assim, entre defender ideais e sobreviver, o índio decide pela sobrevivência, pela fuga, percebendo a necessidade de se afastar da cidade como condição de autopreservação. O ato de fugir representa uma atitude heroica, através da fuga, a cultura pode ser preservada. Além disso, a voz do oprimido pode assumir um lugar de resistência diante de uma situação adversa de tortuosa escravidão física e cultural imposta através poder bélico do europeu.

O índio retratado por Nísia não é aquele do *bom sauvage*, divulgado nas ideias de Rousseau. Assim, Duarte (1997, P. 18) ressalta que, para a representação do índio no poema de Nísia “Não cabem, pois, no quadro de caracterização deste índio, os epítetos de “inocente”, de “puros” e de “bondade natural”, idealizados nas teorias filosóficas europeias”. No poema nisiano, ao contrário de muitos poemas indianistas escritos naquela época, temos não uma idealização do índio, mas sim a explanação da verdadeira situação desses povos, destacando o etnocídio, o extermínio dos indígenas, a perda de suas terras e a repressão. Tendo isso em vista, a autora apresenta um discurso denunciador da opressão.

Nessa perspectiva, Duarte (1997) pontua que Nísia “Longe de mitificar seu personagem, ela o constrói a partir de dados concretos retirados da realidade brasileira. Tanto é assim que seu herói é um índio vencido. Desde o início, vencido”. Dessa forma, Nísia se afasta da vertente idealizadora do índio, que sempre o coloca com uma imagem de bravo e forte.

No que tange à associação do drama indígena com o drama vivido pelos liberais pernambucanos, Nísia aponta Nunes Machado como um descendente dos bravos Caetés, ganhando, inclusive, atributos de um verdadeiro herói indígena. Ao ver o herói Nunes Machado morto, o Caeté sofre mais ainda, como se aquela derrota também fosse sua, ambos foram derrotados por seus opressores. A denúncia dos problemas de seu tempo e o envolvimento com as causas do índio e dos liberais impedem que a autora adote uma postura do Romantismo idealizante, pois, na ótica romântica, o índio era visto como o “bom selvagem”, cujo comportamento era idealizado, assim como ocorre em “Canção do Tamoio”, de Gonçalves Dias, por exemplo.

É importante destacar que o nacionalismo, outra característica marcante do Romantismo, está muito presente na poesia épica de Nísia. Percebemos isso quando a autora apresenta a invocação de sua obra.³²⁸

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 (NÍSIA, 1997, p.38).

Em relação a textos da mesma época, Duarte pontua que além das inúmeras semelhanças, também existem grandes diferenças relacionadas a questão do índio na Literatura do período romântico. Enquanto muitos escritores idealizavam o índio e apresentavam histórias de convívio com o branco, Nísia, por outro lado, acentuava as diferenças e preconiza a impossibilidade da convivência do índio com o homem branco. Diferentemente do índio alencariano, por exemplo, que se conforma passivamente em renunciar aos seus costumes, da sua origem e da sua cultura sua cultura para estar próximo ao branco, o índio de Nísia não se conforma com as perdas sofridas, mas olha para o que restou com tristeza e saudade. A nostalgia da infância, tema tão caro ao Romantismo, aqui se torna nostalgia de um território já perdido, de uma cultura entrando em extinção.

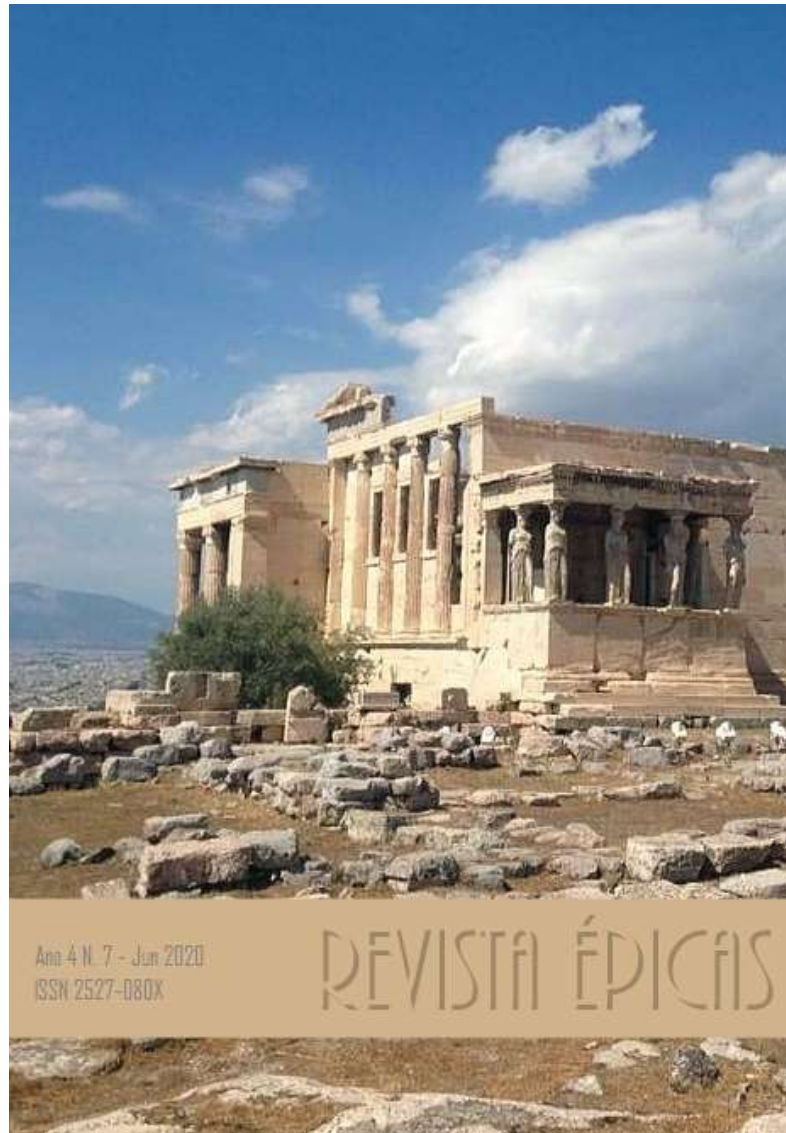
Dessa forma, Duarte (1997) analisa como o poema de Nísia é inovador e realiza uma ruptura com o indianismo romântico até então vigente. Ela nos apresenta um estudo crítico que Maria José Queiroz realizou sobre a questão da abordagem da problemática do índio. Segundo Duarte, em sua obra *Do Indianismo ao Indigenismo – Nas letras hispano-americanas* (1962), Queiroz explicita e apresenta as diferenças entre os termos “indianismo” e o “indigenismo”. O indianismo, para ela, é uma retomada da temática indígena sob moldes românticos, em que o índio é representado como herói, a partir de diversas perspectivas devido ao estilo e à ideologia da época, isto é, o índio apresentado como um bom selvagem, seguindo a filosofia europeia. Já o indigenismo nos traz uma visão mais

³²⁸ Com uma invocação – foco de nossa pesquisa de Iniciação Científica – destinada à pátria, Nísia demonstra o sentimento nacionalista em sua obra, contribuindo com o projeto de construção de uma identidade nacional em nossa literatura.

próxima do que seria o índio e seu estado natural. O indigenismo, portanto, é responsável por moldar o índio na sua forma natural de ser, com os seus costumes, cultura, vícios, representados numa ótica mais próxima do real, sem idealizações ou complexos de heroísmo, tratando o índio como ele realmente é, mostrando sua realidade mais triste.

Duarte, por fim, pontua que a obra *A Lágrima de um Caeté* se aproxima mais da perspectiva indigenista, que também se identifica com o pendor realista de crítica social e histórica, pois, através de um texto recheado de denúncias, Nísia dá a voz aos oprimidos, mostrando-se sensível ao sofrimento deles. Denunciando a situação real da vida dos índios e da derrota dos liberais, a autora se afasta do idealismo indígena, se aproximando, conseqüentemente, de uma crítica social.

Dessa forma, através da fusão de duas derrotas, a do extermínio de uma população indígena e a derrota dos liberais, Nísia, em sua obra, recria o real na medida em que constrói seu repertório buscando na história passada e na presente, fatos e personagens verídicos. Portanto, O poema se inscreve de forma tão original e inovadora entre os escritos indianistas do período, que nos permite, inclusive, considerá-lo, assim como Duarte (1997), um legítimo representante do indigenismo precursor de nossas letras, configurando “uma nova temática indígena do nosso romantismo” (DUARTE, 1997, p. 26).



Relatos de pesquisa
Reportes de investigación
Comptes rendus de recherche
Research reports



BISPO, Margarida Maria Araujo. A tradição oral na reprodução da epopeia clássica *As Argonáuticas* desde a colonização portuguesa dos capôs do rio Real à atual Tobias Barreto. In: *Revista Épicas*. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 245-254. ISSN 2527-080-X.

A TRADIÇÃO ORAL NA REPRODUÇÃO DA EPOPEIA CLÁSSICA *AS ARGONÁUTICAS* DESDE A COLONIZAÇÃO PORTUGUESA DOS CAMPOS DO RIO REAL À ATUAL TOBIAS BARRETO

ORAL TRADITION IN THE REPRODUCTION OF CLASSIC EPIC POEM
THE ARGONAUTICA SINCE PORTUGUESE COLONIZATION FROM THE FIELDS OF RIO REAL TO
THE CURRENT TOBIAS BARRETO

Margarida Maria Araujo Bispo³²⁹

RESUMO: O artigo aborda a importância da tradição oral na preservação da epopeia épica clássica *As Argonáuticas* de Apolônio de Rhodes, dando ênfase à “lenda do Carneiro de Ouro” existente na Serra do Canine, no município de Tobias Barreto, Sergipe. Dimensionarei como a contação de histórias dialoga com o aspecto mítico que foi gerado a partir da tradição oral e consequentemente contribui para a preservação da história dos argonautas até os dias atuais por meio dessa lenda, contada nas imediações da Serra do Canine e na própria sede do município, a cidade de Tobias Barreto.

Palavras-chave: *As Argonáuticas*; Lenda do Carneiro de Ouro; oralidade, Serra do Canine; epopeia clássica.

ABSTRACT: The article discusses the importance of oral tradition in the preservation of the classic epic poem *The Argonautica* of Apollonius of Rhodes, emphasizing the “legend of the Golden Sheep” in the Serra do Canine, in the municipality of Tobias Barreto, Sergipe. I will dimension how the storytelling dialogues with the mythical aspect that was generated from the oral tradition and consequently contributes to the preservation of the history of the Argonauts until the present day through this legend, told in the vicinity of Serra do Canine and in the headquarters of the municipality, the city of Tobias Barreto.

Keywords: *The Argonautica*; Legend of the Golden Sheep; orality, Serra do Canine; classic epic.

³²⁹ Professora da Rede pública Estadual e Municipal, graduada em Letras/Português pela Universidade Federal de Sergipe, pós-graduada em Planejamento Educacional pela Universidade Salgado de Oliveira, mestra em Literatura e Recepção pela Universidade Federal de Sergipe (2020).

Introdução

Neste artigo, abordarei questões relativas à oralidade, observando-a, em especial, como uma fonte de preservação da epopeia clássica *As Argonáuticas* no contexto sergipano, especificamente nos povoados Campestre do Abreu, Jebeberi, Cancelão e Agrovila, situados nas imediações da Serra do Canine, na cidade de Tobias Barreto no estado de Sergipe. O objetivo dessa abordagem é comprovar como a oralidade tem sido responsável pela preservação de *As Argonáuticas* em comunidades que não possuíam nenhum contato com obras clássicas e que, sem saber, possuem em sua “lenda” local uma parte da Literatura Clássica.

Pretendo, na abordagem, destacar a importância da contação da história, refletindo sobre como o mito presente na epopeia clássica *As Argonáuticas* de Apolônio de Rhodes passa a ser um conhecido por agricultores analfabetos ao longo dos anos nos rincões da Serra do Canine no interior de Sergipe e em outras localidades de Minas Gerais. Nesse sentido, é notório que a oralidade foi o principal meio para que esse fenômeno pudesse acontecer, pois foi através dela que a perpetuação da história se fez – e ainda se faz – presente nessas comunidades. Todavia, para que esta realidade pudesse acontecer, foi necessário que a epopeia pudesse chegar aos ouvidos da população e, nesse sentido, destaco a influência portuguesa deixada por Belchior Dias Moreira³³⁰, o Moréia, e seus seguidores por ocasião da colonização das terras que hoje abrangem o território da cidade de Tobias Barreto, no interior de Sergipe.

Apesar de citar o estado de Minas Gerais como um espaço por onde a lenda do Carneiro de Ouro também circula, meu foco aqui se restringirá às terras que abrangem a Serra do Canine e às reflexões sobre como os habitantes dessas localidades permaneceram fiéis às histórias contadas por seus ancestrais ao longo dos séculos.

Sobre *As Argonáuticas* e suas fragmentações lendárias nos povoados Campestre do Abreu, Jebeberi, Cancelão e Agrovila

As Argonáuticas nos trazem personagens da mitologia grega que saem de Cólquida, com Jasão, em busca do Velocino de Ouro. De acordo com as lendas encontradas na mitologia grega, os chamados “argonautas” faziam parte de uma expedição que buscava o Velocino de Ouro, ou seja, a lã de ouro de um carneiro alado mandado por Zeus para salvar Frixo e Hele quando a mãe de ambos, Atamas, quis sacrificá-los.

Sobre o herói Jasão, o principal argonauta, a história nos conta que, quando Éson foi destronado por Pélias, seu filho Jasão teria retornado logo após atingir a maioridade para retomar o trono que a ele pertencia. Para livrar-se da ameaça de Jasão, Pélias ordena ao jovem que vá em busca do Velocino de

³³⁰ “Aparece como ciudadano de Bahia en 1595, como uno de los que solicitó a la Corona los mismos derechos que habia tenido Gabriel Soares de Sousa para explotar las tierras del rio Sao Francisco” (SCHWARTZ, 1973, p. 127).

Ouro, plano pensado pelo usurpador para eliminar o jovem pretendente ao trono. Para realização da tarefa, um mensageiro andou por toda a Grécia para convocar heróis interessados em participar da empreitada. Ao fim da jornada desse arauto, cerca de 50 jovens heróis de grande valor e renome se apresentaram para cumprir a tarefa. Cada um deles levou, para a jornada desconhecida, suas habilidades específicas para auxiliar na expedição. Argos, filho de Frixo, constrói o navio que levará os jovens e, por esse motivo, a embarcação recebe o nome de Argo e seus tripulantes ficam conhecidos como argonautas.

A primeira escala da aventura foi na ilha de Lemnos, habitada somente por mulheres. Os argonautas chegaram à ilha, e lá permaneceram por um período, procriando com as habitantes de Lemnos. A segunda parada se deu na ilha de Samotrácia, onde foram iniciados nos mistérios dos Cabiros³ para conseguir proteção contra naufrágios. Em seguida, os tripulantes de Argo pararam em Mísia, onde sofreram alguns contratempos, devido à sedução das ninfas; ao chegarem a Âmico, os viajantes foram surpreendidos pelo rei do local que fez um desafio ao jovem Pólux. O desafio era uma tradição entre os habitantes por ocasião da chegada dos visitantes à cidade. Pólux representou os companheiros, derrotou o rei e o fez prometer que jamais importunaria novos estrangeiros que chegassem ao local.

Após a aventura vivida em Âmico, os argonautas aportaram na Trácia, onde os jovens ajudaram ao rei Fineu a livrar-se de suas maldições: as Harpias que carregavam tudo que fosse colocado na frente do rei, inutilizando, por meio de seus excrementos, o que não podiam devorar. Os heróis as perseguiram e as fizeram prometer nunca mais importunar o rei. Em troca, poderiam permanecer vivas. Como recompensa, os argonautas receberam do rei orientações sobre como atravessar as Ciâneas, recifes que se fechavam violentamente antes da chegada ao destino da viagem.

As Argonáuticas se dividem em quatro livros, reunindo um total de 5836 hexâmetros, medida poética literária que consiste em seis pés métricos iguais por versos, nos quais os quatro primeiros pés podem ser dactílicos ou espondeus; o quinto, dáctilo, e o sexto, espondeu como na *Ilíada*. Estudos sobre *As Argonáuticas* afirmam ser uma obra épica anterior a *Eneida* de Virgílio. Também se afirma que ela pode ser comparada a *Ilíada* ou a *Odisseia* de Homero em tamanho e extensão. A obra tem, como um de seus momentos mais importantes, a captura de Medéia por Jasão. A moça possui poderes mágicos que permitirão que Jasão encontre o Velocino de Ouro (livro III). Ao encontrar e tomar posse do Velocino, Jasão volta para sua terra pelos rios Danúbio e Pó, ambos em terras alemãs, Mar Mediterrâneo e Norte da África. Essa obra é, também, responsável por nos mostrar uma Medeia ainda doce, amorosa e apaixonada por Jasão, totalmente oposta àquela da tragédia de Eurípedes, em que Medeia mata os próprios filhos para vingar-se do marido traidor.

As Argonáuticas trazem muitas cenas impactantes, dentre as quais está a recusa dos argonautas em levar a deusa Pallas Athena em sua viagem e, a posteriori, receber não só Medeia, mas doze escravas que a acompanhavam quando ela decide ajudar Jasão a encontrar o Velo de Ouro. Outros elementos tornam a epopeia extremamente ligada à figura feminina, como os sonhos de Medeia, Circe e Eufemo, que mostraram as tramas pelas quais passaram Jasão e seus homens. Vê-se ainda uma cena rara: Medeia passa a ser argonauta por ocasião da morte de Absinto, algo notável para a cultura grega, visto que ali uma mulher passa a possuir status igual ao homem. Apesar de ser vista, por alguns estudos críticos, como uma macilenta imitação dos poemas homéricos, *As Argonáuticas* possuem características estilísticas e estruturais de relevante riqueza de conteúdo, além da versatilidade de Apolônio que se recusou a repetições monótonas dos poetas que o antecederam. Daí, ao contrário das visões que diminuem o valor da obra, ser possível reconhecer em Apolônio alguma inventividade.

Ao contar as peripécias pelas quais passaram os heróis liderados por Jasão, Apolônio nos dá uma nova visão de heróis como Hércules, que não aceitam os artifícios do amor utilizado por Jasão. Nesse momento, percebe-se que há uma diferenciação entre os heróis criados por Apolônio e os heróis criados por Homero; Jasão é um herói que se importa com a coletividade e não com a individualidade utilizada para descrever os heróis das epopeias homéricas.

Essas narrativas épicas foram passadas ao longo dos anos na Europa pela tradição oral e, na medida em que os europeus foram colonizando os povos das regiões às quais chegaram, levavam essas narrativas e as transmitiam aos habitantes das colônias, que, por sua vez, continuavam transmitindo-as de pai para filho por meio da oralidade.

Alguns escritores dizem que Apolônio escreveu uma história que, para Homero, já era antiga. Goldhill (1991) destaca que:

O conteúdo de seu grande poema, a *Argonáutica*, é a busca de Jasão pelo Velocino Dourado, e não apenas isso acontece na geração imediatamente anterior à da *Ilíada* de Homero – nós observamos o pequeno Aquiles vendo a partida de seu pai – mas, também, a história da Argo é expressamente mencionada em Homero como sendo uma canção bem conhecida (*Od.* XII, vv. 69-70). Apolônio volta a um tempo antes do de Homero para escrever – como se fosse para redescobrir – a história já antiga para Homero. E a consciência de Apolônio de seu status epigônico, sua manipulação dos artefatos culturais e linguísticos do passado, são cruciais para esse texto: seus jogos com a linguagem literária, sua confusão de expectativas genéricas, suas representações paródicas de figuras do passado, sua autoconsciência, têm de fato se tornado tópicos padrão na crítica recente da *Argonáutica* (GOLDHILL, 1991, p.285).

Percebe-se que Goldhill deixa claro que o poema de Apolônio traz uma nova marca literária que promove uma ruptura, isto é, traz renovação: trabalhar um tema de uma história muito antiga como forma de preservá-lo. Ora, se, tal como Apolônio, há uma preocupação com a preservação literária por

parte de muitos autores, nota-se que a preservação de As Argonáuticas, em vários rincões do Brasil, se deu graças à oralidade que se fez presente como elemento fundamental, naqueles locais, para a sobrevivência do gênero épico. É notório que a preservação do gênero épico nas terras citadas não foi feita de maneira pensada, visto que, muitos não sabem o tesouro cultural que passam de geração a geração. Logo, o que permanece vivo no imaginário popular é a história em si, pela força mítica de seus componentes.

Vale ressaltar que a chegada dos portugueses às terras hoje pertencentes ao estado de Sergipe trouxe não só o comércio, mas, também, lendas e mitos para essa região. A Lenda do Velocino de Ouro que, nas terras da Serra do Canine, passou a ser chamada de Lenda do Carneiro de Ouro, ainda se faz presente nessa região nos dias atuais. Muitos moradores da sede, a cidade de Tobias Barreto, bem como dos povoados Jabeberi, Cancelão, Campestre do Abreu e Agrovila que foram fundados nas terras que compõem a Serra, ainda contam orgulhosos a lenda que a eles foi deixada de herança por seus ancestrais portugueses.

Ora, nos dias atuais, se faz necessário pensar em como a tradição oral mantém vivas “histórias” de uma tradição muito antiga em locais de difícil acesso, onde muitos de seus habitantes não tiveram sequer condições de ir à escola. No entanto, por meio das lendas que lhes são contadas, mantiveram na memória de seus filhos maravilhas como As Argonáuticas de Apolônio de Rhodes, obra estudada nas mais renomadas Universidades mundo afora. Essas comunidades são responsáveis por preservar e manter viva, por meio da oralidade, a cultura épica trazida pelos portugueses durante a colonização do Brasil. Ainda que as informações referenciais sobre a obra de Apolônio não cheguem claramente a essas populações, o fato de a história lhes ser muito familiar facilitaria e muito o desenvolvimento de atividades para levar às salas de aula, por exemplo, informações mais precisas e culturalmente mais amplas.

Na região em que a lenda é preservada, podemos notar o orgulho que o povo possui em manter a cultura herdada de seus antepassados de origem lusitana, e para que esse legado fosse preservado em uma população isolada, a oralidade teve participação fundamental, visto que foi a única fonte utilizada para que as futuras gerações pudessem conhecer a lenda oriunda das narrativas contadas pelos primeiros povos a habitar a Serra do Canine e imediações.

Vê-se, portanto, ser necessário demonstrar a importância da preservação da tradição oral e, ao mesmo tempo, observar como essas histórias são contadas por seus “guardiões” atemporais. Muitos dos contadores da Lenda do carneiro de Ouro reúnem-se à noite nas portas de suas casas para contar as aventuras de seus ancestrais, que saíam em busca das riquezas prometidas àqueles que fossem realmente corajosos para enfrentar as provas propostas pelo Carneiro de Ouro. Para que as histórias

possam ser contadas, se faz necessário que haja uma plateia e que esta esteja atenta às histórias, garantindo, assim, que ela possa ser contada posteriormente aos futuros habitantes da Serra do Canine. Essa realidade pode ser vista nas explanações de Chevrier (1984) e Amrouche (1987), quando abordam a temática da oralidade nas literaturas africanas de língua francesa:

Segundo a tradição, a arte de contar é um dom e o contador um inspirado, um eleito. Por isso, existe todo um ritual envolvendo o ato de contar. Geralmente é à noite que as sessões de contos se realizam porque, além dos corpos e espíritos já estarem repousados, a noite favorece também a aproximação dos ancestrais mortos (CHEVRIER, 1984, p. 191).

E é através de uma fórmula mágica que o contador introduz seu público nesse "universo da lenda". Conforme explica Taos Amrouche, além da fórmula inicial, sua mãe usava uma outra para concluir os contos - "Mon conte est comme un ruisseau, je la 'i conté à des Seigneurs" indicando, assim, que "o conto devia prosseguir seu curso de boca em boca, de alma em alma, até o final dos tempos" (AMROUCHE, 1987, p. 10).

Nota-se que a oralidade tem uma importância inestimável, mesmo que não seja intencional, na divulgação de obras que são acessíveis apenas àqueles que recebem instrução acadêmicas. Dessa maneira, é importante buscar a valorização da oralidade como instrumento de acesso de camadas populacionais menos privilegiadas à própria literatura. Ora, Tzevtan Todorov (2009), ao falar que literatura está em perigo devido à forma como está sendo apresentada aos jovens, supõe que essa realidade possa ser mudada se pudermos, através da oralidade, seduzir os jovens para que estes possam se identificar com os elementos clássicos que façam parte de sua realidade. Como bem diz Antonio Candido (2004), a literatura se manifesta universalmente através do ser humano, e, em todos os tempos, tem função e papel humanizador, logo, ela precisa estar acessível a todos e não apenas a um pequeno fragmento da sociedade. Pautada por essas reflexões, discorro um pouco sobre a tradição da Lenda do Carneiro de Ouro em Tobias Barreto.

As Argonáuticas em Tobias Barreto

Foi através dos portugueses que a Vila de Campos do Rio Real, atual Tobias Barreto, teve contato com as crenças, mitologia e costumes do povo português e também de costumes e histórias de outros povos que se incorporaram à cultura portuguesa. Dentre as muitas histórias mitológicas que povoaram a imaginação do povo português, está o mito do "Velocino de Ouro", oriundo da epopeia grega *As Argonáuticas* ou *Os Argonautas*, de Apolônio de Rhodes. O povo português que chega com Belchior Dias Moreira, O Moreia, às terras tobienses, traz consigo a história mítica que se faz presente ainda nos dias atuais nos povoados Jabeberi, Cancelão, Agrovila e Campestre do Abreu, que foram fundados na Serra do Canine, bem como na própria sede, a cidade de Tobias Barreto.

Reza a lenda que, em noites de lua cheia, a serra do Canine fica iluminada por um forte “halo” de luz. Certa feita, um jovem curioso foi até a serra em dia de lua cheia para descobrir o mistério por trás da luz que todos viam de longe. Ao chegar perto do local que emanava a luz brilhante, ele encontrou um carneiro de ouro, que, ao vê-lo, saiu em disparada pela serra, iluminando tudo ao redor. O rapaz, assustado, voltou para casa e chamou o pai para ver sua descoberta. Quando chegaram até o local, não havia mais nenhum carneiro, pois a lenda é específica: só poderão ver o Carneiro de Ouro e ter acesso a seu tesouro os puros de coração! E estes devem ser capazes de passar pelas provas apresentadas pelo Carneiro de Ouro. Com o passar dos anos, muitos juram ter visto o Carneiro de Ouro da Serra do Canine, mas nenhuma pessoa parece ter sido digna de obter a riqueza que ele possui, ou não teve êxito nas duras provas exigidas por ele.

A história trazida pelos portugueses foi, através dos tempos, sendo passada de pai para filho através da oralidade e, graças a essas contações de história ao pé da calçada e terreiros, é que se manteve viva a “Lenda do Carneiro de Ouro” da Serra do Canine. Durante anos, a população encarregou-se de passar adiante o mito do Carneiro de Ouro. Não há uma criança ou jovem na cidade de Tobias Barreto e regiões circunvizinhas da Serra do Canine que tenha um avô ou uma avó com mais de sessenta anos que nunca lhe tenha contado histórias e que não saiba da existência desse Carneiro de Ouro, que aparece em noite de lua cheia e deixa um rastro de luz na Serra do Canine.

No decorrer dos tempos, uma das formas mais antigas de se conhecer histórias foi a oralidade. A história ouvida pela avó, cuja bisavó contou-lhe e que hoje sua mãe lhe conta é um bom exemplo da eficácia existente nesta prática. Não se ter nenhum registro escrito, não haver uma estante onde se possa pegar um diário e ler em voz alta histórias de centenas de anos atrás, torna-se algo que não nos faz apagar o desejo de ter conhecimento sobre o que a oralidade conta. Pelo contrário, muitas vezes essas histórias nos impulsionam a saber mais. Assim, através do conhecimento e do encantamento transmitidos pela oralidade de mitos, contos, ritos e ensinamentos descritos à noite à beira da calçada ou no terreiro de um sítio, outros caminhos para se adquirir conhecimentos são criados. Talvez, muitas pessoas, naquela época em que a bisavó, que sequer sabia ler e escrever, mas que nem por isso faltava as palavras para “expor” suas histórias ouvidas e repassadas por gerações aos futuros perpetuadores da tradição oral, tivessem conhecimento da importância dessa contação de histórias e de como elas ajudariam a manter vivas, em nossa sociedade, histórias épicas espetaculares de que são exemplo *As Argonáuticas*.

Na obra *História da Epopeia Brasileira* (Das origens ao século XVIII, 2015), Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho deixam claro que:

Não é, assim, por acaso que se dá resgate da tradição épica, já que a epopeia, preservando a memória ancestral das narrativas míticas da tradição oral, se apresenta, no curso da literatura ocidental, como a forma poética adequada para celebrar e perpetuar a identidade heroica de um povo da divulgação das conquistas de seus heróis (SILVA; RAMALHO; 2015, p. 29).

Muito do que se sabe e se quer perpetuar não necessita da letra/escrita, mas sim da palavra/falada e, esta palavra falada, por sua vez, ganha força e é levada por aqueles que a ouvem e a posteriori a transmitem. A tradição oral tem a função de preservar histórias, de garantir às novas gerações o conhecimento daquilo que seus antepassados lhes legaram como fonte cultural. Em algumas culturas essa parte da tradição é um legado que está sob a responsabilidade dos mais velhos, que, através das histórias que contam, tornam viva a cultura de seu povo. Para muitos grupos, inclusive, a oralidade é a única forma de resgatar e preservar sua ancestralidade. Ferreira (2010) nos faz perceber esta realidade:

Há os estudiosos ou apreciadores que segmentam e assumem, por exemplo, o campo literário como um todo de fronteiras rígidas, apegando-se a uma certa fixidez e até, por hábito, preferem chamar para literatura qualquer outra coisa que pareça fugir ao padrão estabelecido pela instituição “Literatura” ou, no polo oposto, aquilo o que não caiba nos domínios legitimados de uma cultura popular tradicional que se costuma delimitar enquanto Folclore, por sua vez, matéria tornada nobre e justificada. Há, no entanto, quem considere, e que despreze mesmo esses textos de cultura, por não lhes encontrar valor (FERREIRA, 2010, p. 12).

Uma coisa é certa: a língua falada “é de todos”, é através dela que clássicos literários podem chegar aos ouvidos daqueles que não tiveram a oportunidade de ser escolarizados; é através dela que todos podem ser iguais.

No caso dos habitantes da Serra do Canine, em especial os moradores dos Povoados: Jabeberi, Cancelão, Campestre do Abreu e Agrovila, a oralidade teve uma função fundamental para a preservação das histórias contadas desde a vinda dos portugueses que, juntamente com os negros e índios, ajudaram na formação da cidade de Tobias Barreto. Graças à oralidade é que, portanto, uma versão popular e reduzida de As Argonáuticas chegou a inúmeros tobienses. Na Lenda do Carneiro de Ouro, Jasão e o Velocino de Ouro ganharam uma nova roupagem, mas essa versão minimizada foi responsável por fazer inúmeras crianças buscarem leituras. No entanto, apesar do grande valor da oralidade, apenas a língua escrita tem status importante no âmbito escola. Muitas vezes, deixa-se de lado a oralidade e sua responsabilidade de manterem vivos textos clássicos da literatura mundial, ainda que os referentes diretos não sejam trazidos pelos oradores. Podemos notar esta desqualificação da oralidade em Fares (2010) quando diz que:

[...] desqualificar este objeto é desconsiderá-lo como texto fundador, a origem de todos os outros [...]. As poéticas orais fazem parte do universo cultural dos discentes, sobretudo os moradores da zona rural do Brasil, das zonas periféricas das grandes cidades, e os que (con)viveram nesses territórios ou com seus habitantes. Trazer esta realidade para o sistema de ensino, estabelecer relações de trocas simbólicas é um dos sentidos da educação. Por isso, a discussão deve também pertencer aos cursos de letras, ao ensino fundamental e ao médio (FARES, 2010, p. 265-266).

Muito do que se fala sobre a oralidade nos faz perceber como essa prática ajudou na preservação do cabedal cultural não só da nação onde a trama da história se passa, mas, também, daqueles de onde são originárias. Aqui no Brasil, ter contato com as narrativas que circulam na forma de oralidade nos faz perceber como essas narrativas foram levadas nas viagens de circunavegação e, a posteriori, trazidas para cá, durante o processo de colonização. No caso tobiense, em especial, nota-se que narrativas associadas ao mito do Velocino de Ouro No contexto tobiense, percebe-se que a oralidade teve uma participação primordial na conservação da história épica dos argonautas nas terras que compõem a atual cidade de Tobias Barreto, e isso se deu graças aos moradores das imediações do Canine que trazem consigo o conhecimento da “lenda”.

Considerações finais

Ao longo dos anos, a narrativa de Apollônio de Rhodes, trazida para o Brasil, em especial para as terras colonizadas por Belchior Dias Moreira, o “Moreia”, foi passada de pai para filho nos arredores da Serra do Canine e, conseqüentemente, trazida para a então Vila de campos do Rio Real por aqueles que tentaram uma vida nova na Vila de Campos que depois tornou-se a cidade de Tobias Barreto. A narrativa escrita há séculos ainda ressoa em alto e bom som através da oralidade nos povoados Jabeberi, Cancelão, Campestre do Abreu e Agrovila e na sede: a cidade de Tobias Barreto. A “Lenda do Carneiro de Ouro” traz similaridades evidentes com *As Argonáuticas*, o que deixa claro que a epopeia fora trazida para as terras tobienses por seus colonizadores, os portugueses.

Vimos que muitos legados deixados pelos colonizadores assim o foram através da oralidade, e muito do que se guardou na memória popular está vivo graças a esta realidade que se tornou necessária em terras tobienses devido ao alto índice de analfabetismo existente até o final da década de oitenta nas comunidades que circundam a Serra do Canine. Outrossim, nota-se que, apesar de todas as dificuldades passadas por estes sertanejos, eles mantiveram-se firmes em manter um legado passado de geração em geração.

Conclui-se, então que graças à oralidade, a tradição épica mantém-se viva e em atividade nos lugares mais remotos do Brasil. A epopeia, como narrativa e fonte de aventuras e misticismo, ajuda a manter vivos os ideais de grandiosidade que o herói épico instiga em quem conhece a epopeia. A narrativa épica que inspirou a Lenda do Carneiro de Ouro da Serra do Canine pode não ser conhecida como deveria pelo povo tobiense, mas, graças à oralidade, o cidadão tobiense pode ter acesso à principal imagem mítica trazida por um dos clássicos da literatura mundial, *As Argonáuticas*, de Apolônio de Rhodes. Por isso, o sertanejo que habita as terras íngremes do Campestre do Abreu e que, em dias de chuva, não consegue descer a Serra do Canine para realizar suas atividades de pastoreio, e todos os sertanejos do Jabeberi, Cancelão e Agrovila entram em contato com a imagem mítica do herói que, por meio de seu obstinado enfrentamento de obstáculos e alimentado por intenções puras, consegue alcançar seus propósitos e enriquecer sua vida.

Referências bibliográficas

- AMROUCHE, M. T. **Le grain magique: contes, poèmes, proverbes berbères de Kabylie**. Paris: Maspéro, 1966; Paris: La Découverte, 1987
- APOLLONIO DE RHODES. **Argonautiques**. Texte établi et commenté par Francis Vian et Traduit par Émile Delage. Paris: Les Belles Lettres, 1976.
- CANDIDO, A. O direito à literatura, In: CANDIDO, Antônio. **Vários escritos**. 4ª ed. São Paulo: Duas cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. 2004.
- CHEVRIER, J. **Littérature nègre**. Paris: Armand Colin, 1984.
- FARES, Josebel Akel. Oralidade e educação. Poéticas orais em sala de aula: relatos e retratos. In: **Anais do Seminário brasileiro de poéticas orais: vozes, performances, sonoridades I**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina – UEL, 2010. p. 264 - 279.
- GOLDHILL, S. **The poet's voice: Essays on poetic and greek Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- SILVA, A. V.; RAMALHO, C. **História da Epopeia Brasileira**. Das Origens ao Século XVIII. Editora. Art Ner Comunicação: Aracaju, 2015.
- MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- TODOROV, T. A literatura em perigo. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

