



**V COLÓQUIO INTERNACIONAL
DO CIMEEP - PARTE I**

Revista Épicas

Ano 10. N. 19 - JUN 2026 - ISSN 2527-080X

ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

APRESENTAÇÃO – p. 4

Anna Beatriz Paula e Sara Rogéria Santos Barbosa

Artigos do V Colóquio do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos - Parte 1

O ÉPICO NAS LITERATURAS AFRICANAS E AFRODIASPÓRICAS: UMA CARTOGRAFIA DOS ESCRITOS PUBLICADOS PELA REVISTA ÉPICAS/CIMEEP – p. 9

Sara Rogéria Santos Barbosa; Jacira dos Santos e Sandra Ribeiro Alves

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.0925>

LA INFANA RASO: UMA ÉPICA SEM HERÓIS E SEM TERRITÓRIO – p. 26

Luiz Fernando Dias Pita e Ivan Eidt Colling

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.2650>

UMA LEITURA DECOLONIAL DE POLIFEMO NA ÉPICA GRECO-ROMANA – p. 51

Rodrigo Tadeu Gonçalves

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.5161>

EXPERIMENTO E DESCOLONIZAÇÃO NA TRADUÇÃO DA *ENEIDA DE CORDEL*: UMA PASSAGEM COMENTADA – p. 62

Fábio Paifer Cairolli

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.6272>

ABISMOS ÉPICOS EM *VIAGEM A CITERA*, DE THEO ANGELOPOULOS – p. 73

Thiago Dias Trindade e Fernando de Mendonça

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.7386>

NOTAS DE CRÍTICA PÓS-COLONIAL AO MITO LUSÍADA NO CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA – p. 87

Fernando Oliveira Santana Júnior

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.87107>

O MARAVILHOSO EM *SÍSIFO*, DE MARCUS ACCIOLY: MAPA MÍTICO DOS CANTOS I E II – p. 108

Allana Santana Souza e Guilherme Andrade Gois

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.108123>

JOHN BROWN'S BODY À LUZ DA TEORIA ÉPICA DO DISCURSO – p. 124

David Tavares de Sousa

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.124144>

A MULHER QUE VIROU MITO: EVA PERÓN NA POESIA ÉPICA DE CARMEN ARGUER – p. 145

Edimarks Menezes

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.145153>

DE MOLDADOR A MEDIADOR: AUTORIDADE NARRATIVA E PÓS-MODERNISMO EM *SANDMAN* – p. 154

Anna Beatriz Paula e Gabriel Cerqueira de Oliveira

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.154163>

Verbetes – p. 164

EL SECRETO DEL ANDE - POEMA ÉPICO – p. 165

Mariana Militão

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19>

HERACLEIA: EPOPEIA EM VERSOS HEXÂMETROS - POEMA ÉPICO – p. 173

Iara R. Vieira Santos

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19>

CHE GUEVARA, DE MEDEIROS BRAGA - CORDEL ÉPICO – p. 178

Rosângela Trajano

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19>

CHE GUEVARA NAS TRILHAS DA LIBERDADE, DE LUCAROCAS - CORDEL ÉPICO – p. 187

Rosângela Trajano

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19>



PAULA, Anna Beatriz; BARBOSA, Sara Rogéria Santos.
Apresentação. V Colóquio Internacional do CIMEEP. **Revista
Épicas**. N. 19 – jun 26, p. 4-
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19>

APRESENTAÇÃO

V COLÓQUIO INTERNACIONAL DO CIMEEP – PARTE 1

Anna Beatriz Paula (UFPR/CIMEEP)
Sara Rogéria Santos Barbosa (UFS/CIMEEP)

Os textos presentes neste número da *Revista Épicas* formam um primeiro conjunto de produções que resultam de comunicações apresentadas no **V Colóquio Internacional do CIMEEP**, o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (www.cimeep.com), vinculado à Universidade Federal de Sergipe. O evento aconteceu em março de 2026, na Universidade Federal do Paraná e teve como palestrantes pesquisadoras e pesquisadores da própria instituição, assim como membros nacionais e internacionais do CIMEEP. A programação principal ofereceu Conferências e Mesas, oportunizando que discentes da graduação e dos programas de pós-graduação em Letras da UFPR e da UFS apresentassem pôsteres.

O CIMEEP realiza eventos internacionais desde 2018. A primeira edição aconteceu no campus São Cristóvão da UFS e determinou a definição do perfil que acompanharia as edições seguintes, qual seja, a possibilidade de encontro e troca entre pesquisadoras e pesquisadores membros do CIMEEP, com vistas à consolidação da rede internacional de pesquisas sobre o gênero épico em suas mais distintas manifestações.

A segunda edição do colóquio, em 2020, ocorreu na Universidade de Lisboa (Portugal), contando com palestrantes de Portugal, do Brasil e da Itália. A diversidade de abordagens permitiu consolidar o caráter aberto do CIMEEP, no sentido de acolher diferentes reflexões sobre o épico e suas formas.

A terceira edição, em 2022, na Université de Poitiers (França), contou com palestrantes de diferentes universidades da França, além de pesquisadores de Portugal e do Brasil. Também houve espaço para a

apresentação de pôsteres sobre folhetos de cordel épico de estudantes do Curso de Graduação da UFS e atividade cultural, com a apresentação do folheto de cordel épico de autoria da sergipanana Emilly Barreto.

A quarta edição, em 2024, foi realizada na Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), e contou com palestrantes de diferentes universidades argentinas, brasileiras e francesas, além de inserir na programação uma mesa com os escritores Homero Carvalho, da Bolívia; Juanny Rojas, do Chile; e Emilly Barreto, do Brasil, como iniciativa para levar aos colóquios do CIMEEP depoimentos de escritores e escritoras que se dedicam ao gênero.

Na quinta edição, na UFPR, o CIMEEP propôs o diálogo entre o épico e o pensamento decolonial, partindo da provocação “Miradas decoloniais sobre o Épico”. Assim fazendo, propiciou uma reflexão crítica acerca da invisibilização de obras – e de autores e autoras – como resultado do grande projeto moderno de colonização do Sul global. Honrando a origem do pensamento decolonial, o foco principal esteve nos contextos das Américas, Central e do Sul, com discussões sobre obras mexicanas, uruguaias, bolivianas e, naturalmente, brasileiras. Considerando, ainda, a diversidade de expressões do épico, geradas por epistemologias outras, o evento abriu espaço para pensar produções da Índia e de África. Mais uma vez houve a exposição de pôsteres sobre obras épicas elaborados por discentes da UFS e agora também da UFPR.

Vale destacar, ainda, uma necessidade de descolonizar o épico enquanto gênero literário e discurso. Nesse sentido, os estudos interartes, o campo da tradução e a crítica feminista promoveram debates frutíferos em diferentes Mesas. Essa edição do evento também contou com participantes internacionais vindos da Argentina, da Bolívia, do Chile, da França, da Grécia e da Inglaterra.

Vale, ainda, destacar a programação cultural, que contou com a apresentação da cordelista Emilly Barreto, pesquisadora da UFS; mesa com os escritores de epopeias Homero Carvalho (Bolívia); Juanny Rojas (Chile) e Christina Ramalho (Brasil); e um show do Grupo Pecora Loca, formado por docentes dos cursos de Letras Clássicas da UFPR que traduzem e musicalizam obras poéticas gregas e latinas.

Neste número apresentamos artigos produzidos, para apresentação no V Colóquio Internacional do CIMEEP, por docentes, doutorandos e mestrandos da UFS e da UFPR, de forma individual ou em parceria com profissionais de outras instituições. Na edição de dezembro, traremos a continuidade dos trabalhos apresentados, publicando as produções internacionais e de outras universidades brasileiras.

Também neste número, trazemos quatro verbetes sobre obras épicas que integram o *Mapeamento de Obras Épicas* do CIMEEP (site: <https://www.cimeep.com/mapeamento>).

O primeiro artigo, intitulado **O ÉPICO NAS LITERATURAS AFRICANAS E AFRODIASPÓRICAS: UMA CARTOGRAFIA DOS ESCRITOS PUBLICADOS PELA REVISTA ÉPICAS/CIMEEP**, é coletivamente assinado por Sara Rogéria Santos Barbosa (UFS/CAMPUSITA/CIMEEP); Jacira dos Santos (SEED/CIMEEP) e Sandra Ribeiro Alves (SEED/CIMEEP). Nele se apresenta uma cartografia crítica das produções veiculadas pela *Revista Épicas* (CIMEEP), no período de 2017 a 2025, por meio da qual identifica artigos que trazem a presença étnica negra como eixo central do poema longo. Por meio de tabelas comparativas, as autoras fazem um retrato dessa presença no período observado, ressaltando a importância de se ampliarem reflexões nesse eixo.

LA INFANA RASO: UMA ÉPICA SEM HERÓIS E SEM TERRITÓRIO, artigo assinado por Luiz Fernando Dias Pita (UERJ) e Ivan Eidt Colling (UFPR), tem como corpus o poema épico *La Infana Raso*, do escocês William Auld, à cuja análise se alia uma reflexão importante sobre a história da literatura produzida em esperanto, dando especial destaque à realidade pós Segunda Guerra Mundial e à decorrente importância da retomada da produção literária em esperanto a partir de 1952.

Rodrigo Tadeu Gonçalves (UFPR), por sua vez, em **UMA LEITURA DECOLONIAL DE POLIFEMO NA ÉPICA GRECO-ROMANA** centra suas reflexões na emblemática figura mítica do Polifemo em suas aparições nos poemas épicos *Odisseia*, de Homero, *Eneida*, de Virgílio, e *Metamorfoses*, de Ovídio, além de contemplar produções contemporâneas como a da contista Nina MacLaughlin, em *Wake, Siren: Ovid Resung* (2019). O estudo confronto a imagem do suposto “monstro selvagem” e a figura do colonizador.

Já Fábio Paifer Cairolli (DEPAC/UFPR/PPGL) apresenta, em **EXPERIMENTO E DESCOLONIZAÇÃO NA TRADUÇÃO DA ENEIDA DE CORDEL: UMA PASSAGEM COMENTADA**, pressupostos metodológicos desenvolvidos para a realização de uma tradução autoral da *Eneida* de Virgílio – intitulada *Eneida de Cordel*. Por meio de uma passagem da tradução, revelam-se a metodologia de uma tradução naturalizante e uma perspectiva descolonizante.

No âmbito das relações entre o épico e o cinema, temos **ABISMOS ÉPICOS EM VIAGEM A CITERA, DE THEO ANGELOPOULOS**, assinado por Thiago Dias Trindade (PPGCINE – UFS) e Fernando de Mendonça (PPGCINE – UFS), que tem como corpus o filme *Viagem a Citera* (1984), de Theo Angelopoulos, e como método de abordagem a leitura crítica da aplicação da *mise en abyme*, de modo a descortinar como a produção atualiza a epopeia homérica. O estudo comprova laços cada vez mais consolidados do cinema com o gênero épico.

Também no contexto do cinema, temos **NOTAS DE CRÍTICA PÓS-COLONIAL AO MITO LUSÍADA NO CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA**, de autoria de Fernando Oliveira Santana Júnior (DLEV/PPGCINE/UFS), que parte do conceito de cinema pós-colonial, ao qual soma o de descontinuidade (Macedo, 2010), de epopeia de novos tempos contraditórios (Berardinelli, 1973), e de epopeia minada por dentro (Bosi, 1992), para investigar a produção do cineasta português Manoel de Oliveira *Non, ou a vã glória de mandar* (1990), no qual se destaca a presença do mito lusíada. O 25 de abril de 1974 e a concomitante guerra colonial em África são signos cinematograficamente ampliados, que revisitam a história colonial, realizando, ao mesmo tempo, um intertexto com *Os Lusíadas*.

Com foco na epopeia brasileira, encontramos o artigo **O MARAVILHOSO EM SÍSIFO, DE MARCUS ACCIOLY: MAPA MÍTICO DOS CANTOS I E II**. Nele, Allana Santana Souza (UFS) e Guilherme Andrade Gois (PROFLETRAS/ITA/UFS) apresentam um estudo sobre o plano maravilhoso na epopeia *Sísifo* (1976, de Marcus Accioly, defendendo-o como um plano estruturante fundamental da obra, o que comprovam através de um mapa mítico de dois cantos, em que se destacam imagens míticas recorrentes, como pedra, montanha, mar, silêncio, música, alegoria e identidade. Além disso, Souza e Gois dão realce aos procedimentos metapoéticos, alegóricos e simbólicos presentes na epopeia em foco.

Já no contexto da epopeia estadunidense, David Tavares de Sousa (PPGPSI/UFS), em **JOHN BROWN'S BODY À LUZ DA TEORIA ÉPICA DO DISCURSO**, toma como corpus a obra *John Brown's Body* (1928), de Stephen Vincent Benét. Em sua abordagem, Tavares discorre sobre os elementos históricos e míticos recuperados e recriados por Benét para retratar a Guerra Civil Americana e a figura do abolicionista John Brown.

Edimarks Menezes (PPGL/UFS), por sua vez, reflete sobre um poema épico argentino em **A MULHER QUE VIROU MITO: EVA PERÓN NA POESIA ÉPICA DE CARMEN ARGUER**. Trata-se da obra *Eternidad y gloria a Eva Perón* (1997), de Carmen Aguer (1917-2003). Menezes aborda o plano histórico da obra, que reúne diversos dados biográficos relacionados à Eva Perón, e também destaca como o maravilhoso se insere no poema, projetando Evita na galeria das heroínas épicas.

Por fim, Anna Beatriz Paula (UFPR) e Gabriel Cerqueira de Oliveira (UFPR) ampliam as discussões sobre o épico em **DE MOLDADOR A MEDIADOR: AUTORIDADE NARRATIVA E PÓS-MODERNISMO EM SANDMAN**, artigo que procura demonstrar quais são os marcadores pós-modernos presentes nessa *graphic novel*, que, segundo Paula e Oliveira, parte de uma matéria épica. Além disso, relacionam a obra ao conceito de fantasia subversiva, de Rosemary Jackson (1981).

Fechando a edição, abrimos espaço, como já dissemos, para quatro verbetes que integram o “Mapeamento de obras épicas do CIMEEP”: **EL SECRETO DEL ANDE**, de autoria de Mariana Militão (UFS); **HERACLEIA: POEMA ÉPICO EM VERSOS HEXÂMETROS**, de autoria de Iara e dois verbetes assinado por Rosângela Trajano (UFRN): **CHE GUEVARA, DE MEDEIROS BRAGA** e **CHE GUEVARA NAS TRILHAS DA LIBERDADE, DE LUCAROCAS**. Sugerimos, enfaticamente, uma visita ao site para que conheçam os verbetes já presentes no mapeamento.

Desejamos excelentes leituras a todos e anunciamos, tal como foi feito durante o evento pelo professor-doutor Ioannis Kioridis, que o VI Colóquio Internacional do CIMEEP acontecerá em março de 2028 na National and Kapodistrian University of Athens, em Atenas.



**V COLÓQUIO INTERNACIONAL
DO CIMEEP - PARTE I**

Revista Épicas

Ano 10. N. 19 - JUN 2026 - ISSN 2527-080X

**Artigos
Artículos
Articles
Articles**



BARBOSA, Sara Rogéria Santos; SANTOS, Jacira dos; ALVES, Sandra Ribeiro. O épico nas literaturas africanas e afrodiaspóricas: uma cartografia dos escritos publicados pela Revista épicas/CIMEEP. *Revista Épicas*. N. 19 – jun 26, p. 9-25. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.0925>

O ÉPICO NAS LITERATURAS AFRICANAS E AFRODIASPÓRICAS: UMA CARTOGRAFIA DOS ESCRITOS PUBLICADOS PELA REVISTA ÉPICAS/CIMEEP

O ÉPICO NAS LITERATURAS AFRICANAS E AFRODIASPÓRICAS: UMA CARTOGRAFIA DOS ESCRITOS PUBLICADOS PELA REVISTA ÉPICAS/CIMEEP

Sara Rogéria Santos Barbosa (UFS/CAMPUSITA/CIMEEP) ¹

Jacira dos Santos (SEED/CIMEEP) ²

Sandra Ribeiro Alves (SEED/CIMEEP) ³

RESUMO: Este trabalho propõe uma cartografia crítica das produções veiculadas pela Revista Épicas (CIMEEP), no período de 2017 a 2025, com o objetivo de identificar escritos que trazem a presença étnica negra como eixo central do poema longo. A análise foca na composição épica, invocação, proposição e matéria épica, observando como esses elementos rompem com a hegemonia eurocêntrica ao trazer para o centro das narrativas experiências negras africanas. A metodologia consiste em um levantamento quantitativo de todos os números publicados pelo Cimeep, seguido pela análise de resumos e introduções para catalogar variáveis de ano, país, autoria e temática. Fundamentada na épica moderna, a pesquisa utiliza o aporte teórico de Silva (1980), que discorre acerca da teoria épica do discurso; Neiva (2012), cujo estudo gira em torno das tensões da poesia épica na modernidade; Ramalho e Silva (2022), que tratam da semiotização épica do discurso; e novamente Ramalho (2013; 2014) com a preocupação em traçar estratégias de leitura e recepção da poesia épica. Conclui-se que o estudo da matéria épica centrada na narrativa étnica negra não apenas atualiza o gênero a partir de perspectivas decoloniais, mas enriquece significativamente a pesquisa acadêmica sobre esta modalidade clássica de produção literária.

Palavras-chave: Cartografia Literária; Matéria épica; Épica Moderna; Representação Étnica Negra; Revista Épicas.

ABSTRAC: Este trabalho propõe uma cartografia crítica das produções veiculadas pela Revista Épicas (CIMEEP), no período de 2017 a 2025, com o objetivo de identificar escritos que trazem a presença étnica negra como eixo central do poema longo. A análise foca na composição épica, invocação, proposição e matéria épica, observando como esses elementos rompem com a hegemonia eurocêntrica ao trazer para o centro das narrativas experiências negras africanas.

¹ E-mail: sararogeria@academico.ufs.br. <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0001-7039-9529>.

² E-mail: Jacy.se@hotmail.com. <https://orcid.org/0009-0000-6230-9845>.

³ E-mail: alvesandra74@gmail.com. <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0009-0002-0308-9795>

A metodologia consiste em um levantamento quantitativo de todos os números publicados pelo Cimeep, seguido pela análise de resumos e introduções para catalogar variáveis de ano, país, autoria e temática. Fundamentada na épica moderna, a pesquisa utiliza o aporte teórico de Silva (1980), que discorre acerca da teoria épica do discurso; Neiva (2012), cujo estudo gira em torno das tensões da poesia épica na modernidade; Ramalho e Silva (2022), que tratam da semiotização épica do discurso; e novamente Ramalho (2013; 2014) com a preocupação em traçar estratégias de leitura e recepção da poesia épica. Conclui-se que o estudo da matéria épica centrada na narrativa étnica negra não apenas atualiza o gênero a partir de perspectivas decoloniais, mas enriquece significativamente a pesquisa acadêmica sobre esta modalidade clássica de produção literária.

Keywords: Cartografia Literária; Matéria épica; Épica Moderna; Representação Étnica Negra; Revista Épicas.

Introdução

A epopeia, desde suas origens na antiguidade clássica, constituiu-se como gênero literário privilegiado para a construção e afirmação de identidades coletivas, memórias históricas e projetos civilizatórios. De Homero a Virgílio, de Camões a Milton, o épico consolidou-se como narrativa fundacional de povos e nações, estabelecendo arquétipos heroicos e cosmogonias que legitimaram estruturas de poder e visões de mundo predominantemente eurocêtricas. No entanto, a modernidade propiciou conexões significativas a essa tradição, conforme demonstram os estudos de Neiva (2012) sobre as transformações do gênero épico em contextos de modernização cultural.

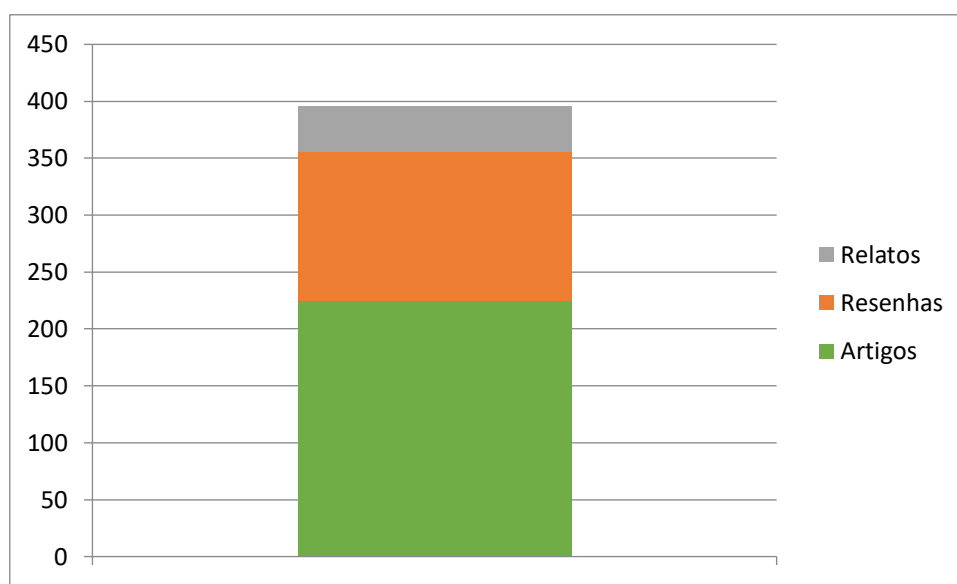
A *Revista Épicas*, publicação oficial do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP) emerge como espaço acadêmico de referência para os estudos contemporâneos sobre o gênero épico. Fundada em 2017 e vinculada à Universidade Federal de Sergipe, a revista consolidou-se como veículo de circulação de pesquisas sobre a épica em suas múltiplas manifestações geográficas, temporais e culturais. A análise de suas publicações permite mapear tendências investigativas, lacunas temáticas e, especialmente para este estudo, a presença ou ausência (silenciamentos), de trabalhos dedicados às literaturas africanas e afrodiaspóricas.

Este trabalho propõe-se a realizar uma cartografia crítica das produções veiculadas pela *Revista Épicas* no período de 2017 a 2025, com o objetivo específico de identificar e analisar escritos que trazem a presença étnica negra como eixo central do poema longo, adotado como *corpus* de análise as edições publicadas no período. O estudo justifica-se pela necessidade de compreender como a produção acadêmica sobre épica vem incorporando, ou não, as epistemologias e experiências negras africanas e afrodiaspóricas em suas investigações. Conforme argumentam Ramalho e Silva (2022), a semiotização épica do discurso encontra-se intrinsecamente relacionada aos contextos socioculturais de produção, circulação e recepção dos textos. Assim, a análise quantitativa dos trabalhos publicados pela *Revista Épicas* permite identificar padrões de visibilidade, marginalização ou protagonismo das temáticas afrocentradas no campo dos estudos épicos contemporâneos.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa articula abordagens quantitativas, levantamento estatístico de todos os trabalhos publicados, com atenção às variáveis de ano, tipo de publicação e temática. Nesse sentido, a pesquisa seguiu os seguintes passos: primeiro foi feita uma análise quantitativa que

identificou 24 edições da *Revista Épicas* ditribuidas entre 18 Regulares e 06 Especiais publicadas entre 2017 e 2025 revelando um *corpus* robusto de 385 trabalhos acadêmicos, distribuídos em três gêneros distintos. Após o levantamento, o segundo passo foi fazer a distribuição a partir dos gêneros textuais. Identificamos uma expressiva representatividade dos artigos científicos com 214 artigos publicados, o que indica a consolidação da *Revista Épicas* como veículo prioritário para a divulgação de pesquisas acadêmicas originais sobre o gênero épico. As resenhas, somando 131 publicações, desempenham papel fundamental na circulação crítica de obras recentes e na formação de repertório bibliográfico para pesquisadores da área. Já os relatos de pesquisa somam 40 textos, embora numericamente menos expressivos, cumprem função importante na documentação de investigações em andamento e práticas de ensino-pesquisa sobre épica. A distribuição evidencia a predominância da produção teórico-analítica no periódico, com clara preponderância de artigos científicos em relação às demais modalidades de publicação.

Figura 01 - Total por tipo de trabalhos publicados entre 2017 e 2025

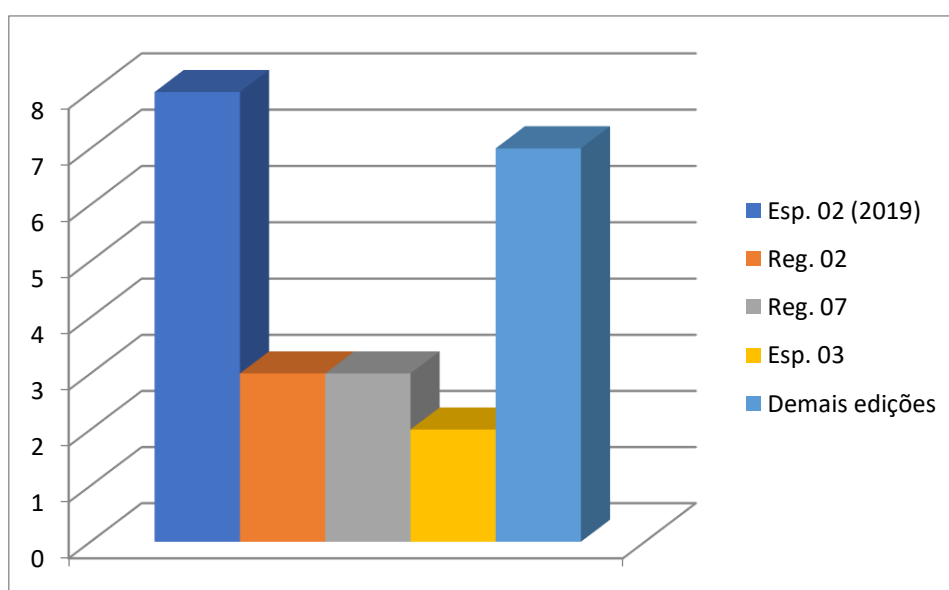


Fonte: Autoria própria a partir da cartografia das publicações da *Revista Épicas*/CIMEEP (2017–2025)

O terceiro e último passo foi identificar escritos que trazem a presença étnica negra como eixo central do poema longo. Do total de 385 trabalhos, apenas 23 (5,97%) abordam temáticas relacionadas às literaturas africanas e afrodiaspóricas, evidenciando uma presença minoritária — mas não irrelevante — dessa produção no conjunto de textos publicados. Esse dado quantitativo revela uma assimetria significativa: enquanto as literaturas europeias, latino-americanas e asiáticas ocupam espaço majoritário nas publicações, as produções épicas de matriz africana e afrodiaspórica permanecem em posição de marginalidade relativa. Por outro lado, ressalta-se a importância da *Revista Épicas* como espaço de divulgação da produção dos pesquisadores que têm na intersecção o épico e o étnico racial negro seu campo de estudo, construção de conhecimento e espaço de divulgação científica.

A distribuição dos 23 trabalhos ao longo das edições não é homogênea. Observa-se concentração significativa na Edição Especial 02 (2019), que publicou 08 trabalhos sobre temática afrocentrada, número que corresponde a 34,78% do total identificado em todo o período. Essa Edição Especial, dedicada à épica luso-africana, representa um marco importante na visibilização das literaturas africanas no periódico, mas também evidencia que, fora de dossiês temáticos específicos, a presença dessas literaturas tende a ser ainda mais rarefeita. Na Edição Regular 02 (2018) apresenta 03 trabalhos, na Edição Regular 07 (2020) conta com 03 trabalhos, na Edição Especial 03 (2020) há mais 02 trabalhos e nas demais há apenas 01 em cada uma delas. Esse padrão de dispersão sugere que a temática afrocentrada, quando não é objeto de chamada específica em dossiês temáticos, está diretamente condicionado às iniciativas individuais de pesquisadores para garantir sua representação no periódico.

Figura 02 - Distribuição dos trabalhos afrocentrados por edição



Fonte: Autoria própria a partir da cartografia das publicações da *Revista Épicas*/CIMEEP (2017–2025)

Essa etapa ainda se ocupou de identificar a distribuição geográfica e autoral dos escritores. Os 23 trabalhos revelam predominância de pesquisadores brasileiros, seguidos por contribuições de estudiosos italianos, portugueses e africanos. Esse dado indica que a maior parte dos estudos sobre épica africana e afrodiaspórica publicados na *Revista Épicas* é produzida por pesquisadores de fora do continente africano, o que levanta questões importantes sobre perspectivas enunciativas e locus de produção do conhecimento sobre essas literaturas. A baixa presença de autores africanos como produtores de conhecimento sobre suas próprias tradições épicas pode estar relacionada a questões de acesso, política editorial, redes acadêmicas e barreiras linguísticas. A *Revista Épicas* publica predominantemente em português, o que pode limitar a participação de pesquisadores de países africanos de expressão inglesa ou francesa. No entanto, essa constatação também aponta para a necessidade de políticas editoriais mais inclusivas, que ampliem o diálogo com pesquisadores do continente africano e promovam maior diversidade de perspectivas epistemológicas.

Como este trabalho não tem como objetivo fazer análise do corpus, mas um levantamento das publicações feitas na *Revista Épicas*, não há apresentação de aporte teórico como base para a construção desse estudo. Segue-se, então o desenvolvimento tendo como parâmetro os temas identificados nos artigos, resenhas e relatos levantados até o momento.

Entre estudos e temas: o que apresentam os 23 artigos publicados pela *Revista Épicas*

Os textos apresentam de forma consolidada 03 grandes eixos temáticos: 1. resistência e luta anticolonial; 2. oralidade, griot e tradição épica africana; 3. hibridização da épica moderna. O primeiro eixo - Resistência e luta anticolonial – reúne trabalhos que analisam produções épicas que narrativizam processos de resistência à dominação colonial, lutas pela independência nacional e afirmação de identidades negras em contextos de opressão. Destacam-se estudos sobre obras como *Mayombe*, de Pepetela, que representa a guerrilha do MPLA na floresta angolana durante a luta de libertação; *Canto dos Palmares*, de Solano Trindade, que ressignifica o heroísmo épico clássico a partir da memória do Quilombo dos Palmares; e outras narrativas que colocam no centro do épico a experiência histórica de povos negros em luta por liberdade e autodeterminação. Esses trabalhos evidenciam como a matéria épica, quando apropriada por autores africanos e afrodiaspóricos, desloca-se da celebração de heróis conquistadores, figura central da épica clássica europeia, para a narrativização de heróis coletivos, guerrilheiros, quilombolas e sujeitos históricos que lutaram contra sistemas de exploração e racialização. Conforme demonstram as análises, essa reconfiguração do heroísmo épico implica também transformações nas estruturas narrativas, nos recursos estilísticos e nos sistemas simbólicos mobilizados pelos textos.

O segundo eixo temático – Oralidade, griot e tradição épica africana – abarca trabalhos que investigam as formas tradicionais de narrativa épica no continente africano, com ênfase nas práticas de oralidade e no papel dos griots, mestres da palavra responsáveis pela preservação e transmissão de memórias coletivas, genealogias e saberes ancestrais. Esses estudos demonstram como a épica africana, em muitas tradições, constitui-se fundamentalmente como performance oral, intrinsecamente vinculada a rituais, celebrações e contextos comunitários de enunciação. A análise dessas formas tradicionais evidencia diferenças estruturais significativas em relação à épica escrita de matriz europeia. Enquanto a épica clássica ocidental consolida-se como texto fixado pela escrita, a épica africana tradicional caracteriza-se pela fluidez, improvisação e atualização constante da narrativa a cada performance. Essa diferença não é meramente formal, mas epistemológica: implica concepções distintas de memória, autoria, temporalidade e relação entre narrador e comunidade.

O terceiro eixo – Hibridização da épica moderna – contempla trabalhos que analisam a reconfiguração do gênero épico por autores africanos e afrodiaspóricos modernos e contemporâneos, com destaque para processos de hibridização entre tradições épicas europeias, africanas e americanas. Esses estudos demonstram como autores como Solano Trindade, Pepetela, Paulina Chiziane e outros mobilizam

simultaneamente recursos da épica clássica ocidental, como a estrutura de proposição e invocação, e elementos das tradições orais africanas, produzindo formas híbridas que tensionam os limites canônicos do gênero. A hibridização não se restringe às formas narrativas, mas se manifesta também nos conteúdos temáticos, nos sistemas simbólicos e nas perspectivas enunciativas. Autores afrodiaspóricos, por exemplo, frequentemente articulam referências às cosmologias africanas, à memória da escravidão e às experiências de racialização com estruturas narrativas que dialogam com a tradição épica ocidental. Esse cruzamento de matrizes culturais produz textos que não podem ser adequadamente compreendidos nem pela chave de leitura da épica clássica europeia, nem exclusivamente pelas categorias das tradições orais africanas.

Quadro 01 – Categorias temáticas identificadas

Eixo temático	Obras/Autores representativos	Elementos épicos predominantes	Contribuição para os estudos épicos
Resistência e luta anticolonial	Zumbi dos Palmares, Samori Touré, Lat Dior, Dragão do Mar	Heroísmo coletivo, memória histórica, resistência	Amplia a noção clássica de herói para sujeitos historicamente subalternizados.
Oralidade e tradição africana	Epopeias dos griots, El Hadj Omar Tall, Samba Guélâdio Diêgui	Performance oral, ancestralidade, memória coletiva	Valoriza epistemologias africanas e práticas narrativas não escritas.
Hibridização da épica moderna	Georgina Herrera, Paulina Chiziane, Francisco Félix de Souza	Interculturalidade, diáspora, identidade híbrida	Demonstra a capacidade adaptativa da épica contemporânea.
Religiosidade afrodescendente	Cordéis sobre Zumbi e quilombos	Plano maravilhoso, ancestralidade, simbolismo	Integra cosmologias afro-brasileiras à matéria épica.
Memória e identidade negra	Literatura afro-cubana e afro-brasileira	Narrativa identitária, testemunho e resistência	Produz contranarrativas ao cânone eurocêntrico.

Fonte: Autoria própria a partir da cartografia das publicações da Revista *Épicas*/CIMEEP (2017–2025).

Estado da arte e caminho a ser seguido: o desenho que a *Revista Épicas* apresenta

Como todo o trabalho parte dos passos metodológicos anteriormente apresentados, será realizada a etapa três da organização: os temas identificados nos 23 artigos publicados na *Revista Épicas* tanto nas edições regulares quanto nas especiais. A apresentação será feita levando em consideração o ano, a edição

da revista, a quantidade de artigos publicados na edição, título, autoria, nacionalidade e breve resumo. Passemos a eles:

Junho de 2017 - Revista 01 – Ano I – 01 artigo: *Estudo teórico das epopeias*, de Bassirou Dieng (Senegal), corresponde ao estudo crítico-teórico sobre epopeias africanas, com foco nas tradições da África Ocidental. Analisa o gênero épico em contexto africano, destacando especificidades estéticas, históricas e culturais, a centralidade da oralidade e da memória coletiva, e a constituição de um sistema épico próprio, autônomo em relação ao modelo europeu.

Dezembro de 2017 - Revista 02 – Ano I – 03 artigos: *Retórica do discurso épico de funali em Foûta Jalon: a representação paralela de figuras exemplares na confluência de culturas*, de Alpha Barry (França). Analisa a epopeia de Funali como dispositivo retórico em que memória, política, religião e identidade cultural se entrelaçam. A representação paralela de figuras exemplares funciona como mecanismo de construção simbólica do herói e de consolidação de valores comunitários, evidenciando o papel social da epopeia na África Ocidental. *L'épopée entre tradition et modernité*, de Amadou Oury Diallo (Senegal). O artigo discute a permanência e a transformação da epopeia nas sociedades africanas contemporâneas, com foco na África Ocidental. Mostra que a epopeia africana é um gênero dinâmico, que dialoga com a modernidade sem perder suas raízes orais, colocando em tensão tradição/escrita e oralidade/transformação. *Existe uma épica de resistência à colonização? Alguns "épicas africanos em construção"*, de Elara Bertho (França). Ela analisa narrativas africanas orais e escritas que constroem figuras heroicas associadas à resistência à dominação colonial. Questiona se tais narrativas podem ser classificadas como epopeias no sentido tradicional ou como "épicas em construção", articulando épica, resistência anticolonial e literaturas africanas contemporâneas.

Dezembro de 2018 - Revista 04 – Ano II – 01 artigo: *Os elementos épicos africanos e a busca por uma epopeia moderna: o exemplo de Blue Fasa de Nathaniel Mackey*, de Cyril Vettorato (França). Argumenta que o livro *Blue Fasa* constitui uma epopeia em diálogo com a tradição africana e a experiência afrodiáspórica contemporânea. Mostra como Mackey preserva o espírito épico (heroísmo coletivo, memória, musicalidade) ao mesmo tempo em que reinventa a forma épica para o contexto moderno e para uma sensibilidade negra diaspórica.

Junho de 2020 – Revista 07 – Ano IV – 03 artigos: *Boubou Ardo Galo, uma interpretação songaizarma*, de Sandra Bornand (França). Analisa a narrativa épica *Boubou Ardo Galo*, da tradição oral Songai-Zarma (Níger e Mali). Examina a obra como expressão da epopeia africana oral, destacando dimensões históricas, míticas e performáticas e o vínculo entre memória coletiva, identidade étnica e narrativa heroica. *Mutations et métamorphoses de l'épique au Fouta-Djallon*, de Amadou Oury Diallo (Senegal). Estuda as transformações da tradição épica na região do Fouta-Djallon, marcada pelo Estado teocrático peul desde o século XVIII. Mostra como o épico oral se adapta a mudanças políticas, religiosas e sociais, reelaborando guerras, fundação de estados e figuras heroicas islâmicas diante de novas conjunturas históricas. *Entre a guerrilha e a literatura: dimensões épicas no romance Mayombe de Pepetela*, de Jeane de C. N. Santos e Daynara Lorena Cortes. (Brasil). Analisa o romance *Mayombe*, de Pepetela, como narrativa da luta de libertação angolana

que assume dimensões épicas. Evidencia como a representação da guerrilha do MPLA na floresta do Mayombe incorpora estruturas e símbolos do épico, articulando memória da guerra, construção do herói coletivo e afirmação da identidade angolana.

Junho de 2021 – Revista 09 – Ano V – 01 artigo: *Ressignificando o heroísmo épico clássico: Solano Trindade em “Canto dos palmares”*. Daynara Lorena Cortez (Brasil). Examina o poema “Canto dos Palmares”, de Solano Trindade, como releitura afro-brasileira do heroísmo épico. Discute como a memória do Quilombo dos Palmares e a experiência negra no Brasil reconfiguram o modelo épico clássico, inserindo a luta antirracista e a ancestralidade africana no centro da narrativa poética.

Junho de 2022 – Revista 11 – Ano 1V – 01 artigo: *Aspectos da épica na vida literária de Francisco Félix de Souza em The Viceroy of Ouidah (1980), de Bruce Chatwin, e Cobra Verde (1987), de Werner Herzog*, de Gabriela Iurcev (Itália). Este artigo analisa os aspectos épicos na representação literária de Francisco Félix de Souza, traficante de escravos no século XIX, em *The Viceroy of Ouidah* (1982), de Bruce Chatwin, e sua adaptação cinematográfica *Cobra Verde* (1987), de Werner Herzog. No plano literário, identifica-se a hibridização dos planos histórico e maravilhoso, com temas épicos como a identidade heroica (santificação e mitos antropológicos), deslocamento espacial e a Bahia como paraíso perdido, inalcançável para o protagonista e sua descendência.

Dezembro de 2023 – Revista 14 – Ano VII – 01 artigo: *Contradições e diálogos do amor e das culturas: uma leitura de Balada de amor e vento, de Paulina Chiziane*, de Gabrielly Késsia de Brito Negromonte e Fábio Mário da Silva (Brasil). Este trabalho analisa *Balada de Amor ao Vento*, de Paulina Chiziane, focando nas relações entre amor e cultura moçambicana. Investiga as três fases do relacionamento entre Sarnau e Mwando, revelando contradições amorosas influenciadas pelo confronto entre tradições africanas e europeias. Destaca a condição feminina, denunciando desigualdades de gênero e patriarcado, com reflexões teóricas de Octavio Paz. Valoriza a oralidade na narrativa e propõe a história como símbolo de diálogo cultural sem hierarquias.

Junho de 2017 - Revista Especial 01 – Ano I – 01 artigo: *La épica de una escritura testimonial y poética*, de María del Mar Lopez-Cabrales (Estados Unidos da América). Georgina Herrera entre memórias y olvidos afro-cubanos. Aborda a escrita da poeta afrocubana Georgina Herrera, trabalhando memória, testemunho e experiência negra na diáspora.

Setembro de 2019 – Revista Especial 02 – Ano 03 – 08 artigos: *Zumbi dos Palmares em Cordel*, de Luciara Leite de Mendonça (Brasil). O texto analisa o cordel épico *Zumbi dos Palmares em cordel*, de Madu Costa, destacando sua estrutura e temática. A obra narra a trajetória de Zumbi no contexto da escravidão, evidenciando sua luta pela liberdade e a formação dos quilombos. O estudo ressalta o caráter heroico e simbólico de Zumbi, aproximando-o de figuras míticas traídas. Assim, Zumbi é apresentado como um herói histórico e mítico, representando a identidade coletiva negra. *Zumbi dos Palmares: Herói negro do Brasil*, de Luciara Leite de Mendonça (Brasil). O texto analisa o cordel *Zumbi dos Palmares herói negro do Brasil*, de Fernando Paixão, destacando sua estrutura e temática. A obra aborda a resistência do povo negro à

escravidão, com foco na luta de Zumbi no Quilombo de Palmares. Também apresenta fatos históricos do Brasil, como a colonização e as guerras contra Palmares. Zumbi é retratado como herói histórico e mítico, símbolo da luta e da identidade negra. *Símbolo de Liberdade*, de Luciara Leite de Mendonça (Brasil). O texto analisa o cordel Zumbi símbolo de liberdade, de Antônio Barreto, destacando sua estrutura e temática. A obra exalta Zumbi como símbolo de liberdade e critica as desigualdades sociais no Brasil. Narra sua trajetória desde o nascimento até a morte, enfatizando suas lutas. Zumbi é apresentado como herói histórico e mítico, representando a resistência e a cultura brasileira. *Zumbi, Um Sonho da Igualdade*, Luciara Leite de Mendonça (Brasil). O texto analisa o cordel Zumbi, um sonho da igualdade, de Joseneide Dantas (Gigi), destacando sua abordagem histórica e social. A obra trata da escravidão no Brasil, do surgimento dos quilombos e da luta dos negros por liberdade. Exalta Zumbi como herói histórico e mítico, associado à resistência e à identidade negra. Também incorpora elementos da religiosidade afro-brasileira e apresenta uma visão crítica da exploração sofrida pelos negros. No bloco “Epopéia Oral”, aparecem várias narrativas africanas ligadas à tradição dos griots.

El Hadj Omar Tall (1797-1864), de Cheick Sakho (Senegal). O texto apresenta a epopeia oral de El Hadj Omar Tall, destacando sua importância histórica e simbólica na África Ocidental. Ele é retratado como líder religioso e conquistador, responsável pela expansão do islamismo e pela resistência ao colonialismo francês. Sua trajetória inspirou diversas narrativas épicas preservadas pela tradição oral dos griots. Assim, El Hadj Omar é apresentado como um herói central no imaginário cultural senegambiano. *Epopéia de Samba Guéládio Diêgui*, de Cheick Sakho (Senegal). O texto apresenta a epopeia oral de Samba Guéládio Diêgui, destacando-o como uma importante figura heroica da África Ocidental. A narrativa conta sua trajetória como herdeiro que perde o poder, vive no exílio e retorna com um exército para recuperar seu trono. Trata-se de um conflito político familiar, marcado por disputas de poder. A obra também evidencia a tradição oral africana, preservada pelos griots e estudada por diversos pesquisadores. *Lat Dior (1842-1886)*, de Cheick Sakho ((Senegal)). O texto apresenta a epopeia oral de Lat Dior, destacando-o como um importante líder e herói do Senegal. Ele é retratado como um rei que resistiu à colonização francesa, especialmente contra a construção de uma ferrovia em seu território. Sua trajetória é marcada por batalhas e pela defesa de seu povo até sua morte. Assim, Lat Dior é reconhecido como símbolo de resistência e herói nacional, celebrado na tradição oral e em estudos acadêmicos.

Samouri Touré (1830-1900), de Elara Bertho (França). O texto trata da epopeia oral de Samori Touré, destacando sua resistência anticolonial contra franceses e britânicos entre 1881 e 1898. Ele é retratado como líder estratégico e fundador de um vasto império na África Ocidental. As narrativas sobre Samori circulam em diversas formas e apresentam tanto visões laudatórias, que o veem como herói e “pai da nação”, quanto críticas que o retratam como tirano. O texto evidencia sua importância histórica e simbólica no pan-africanismo e na tradição oral africana.

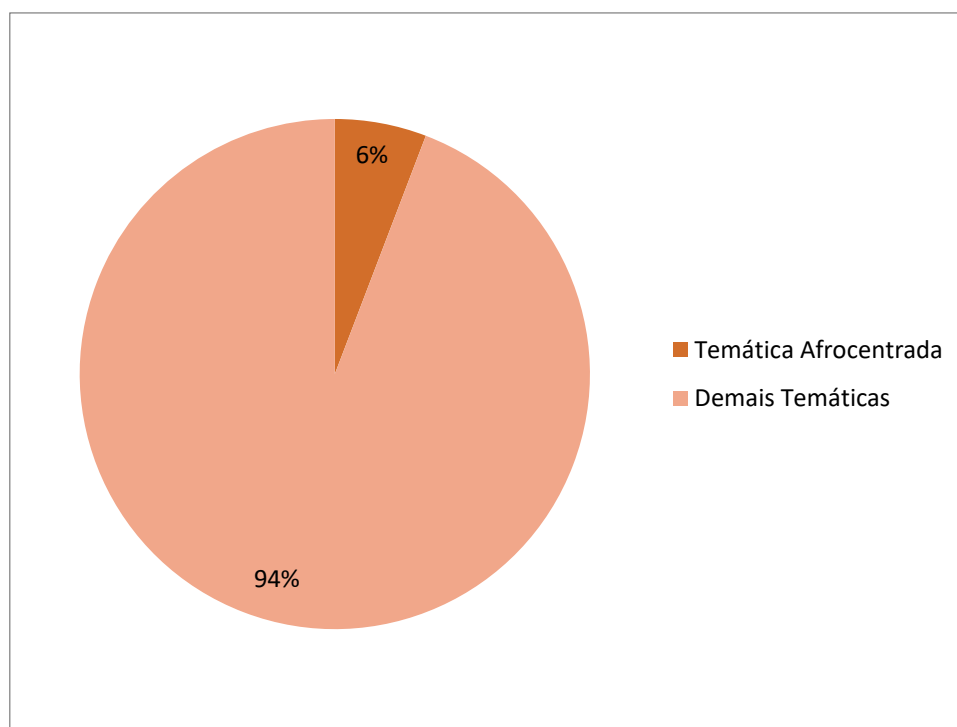
Novembro de 2020 – Revista Especial 03 – Ano 04 – 02 artigos: *A saga da liberdade, o grito da cor negra*, de Rosângela Trajano (Brasil). Esse cordel trabalha a luta pela liberdade e a identidade negra,

dialogando com a tradição da literatura afro-brasileira. O texto analisa o cordel épico *A saga da liberdade, o grito da cor negra* (2015), de Mané Beradeiro, destacando sua estrutura em sextilhas e seu caráter histórico e social. A narrativa tem como figura central Zumbi dos Palmares, apresentado como herói da resistência negra contra a escravidão no Brasil colonial. O cordel retrata a formação dos quilombos, especialmente Palmares, e as lutas dos negros por liberdade diante da opressão. Também aborda a repressão violenta que levou à morte de Zumbi e menciona a atuação de abolicionistas como Joaquim Nabuco. Por fim, destaca que, apesar da abolição, o racismo permanece como herança desse período histórico. *Dragão do Mar. Herói da terra da luz* (2010), de Christina Ramalho. A obra trata da figura de Francisco José do Nascimento, líder dos jangadeiros do Ceará que se recusaram a transportar pessoas escravizadas. Ele é um símbolo importante da luta abolicionista no Brasil. O texto analisa o cordel épico *Dragão do Mar. Herói da Terra da Luz* (2010), de Klévisson Viana, destacando sua estrutura em 48 sextilhas e a centralidade do herói Francisco José do Nascimento. O cordel retrata seus feitos heroicos no Ceará, especialmente ao fechar o porto de Fortaleza para impedir o embarque de escravos, ação que contribuiu para a abolição local da escravidão quatro anos antes da Lei Áurea. O apelido “Dragão do Mar” confere-lhe dimensão simbólica e mítica, representando coragem, luta e resistência. A obra enfatiza a importância histórica e social de Francisco José do Nascimento, enquanto critica o esquecimento de sua memória no imaginário regional e nacional.

Março de 2023 – Revista Especial 0 – Ano 07 – 01 artigo: *Les griots des temps modernes: musiciens et médiation de l'épopée en Afrique/Os griôs dos tempos modernos: músicos e mediação da epopeia na África*, de Cheick Sakho (Senegal). Este artigo trata da tradição dos griôs africanos, a transmissão oral da epopeia e o papel da música como mediadora da narrativa épica, enquadrando-se claramente na temática africana/afrodiaspórica.

Por fim, o projeto de cartografia crítica das produções da revista entre 2017 e 2025, proposto no documento de referência, consolida essas tendências ao definir como objetivo identificar escritos em que a presença étnica negra constitui eixo central do poema longo e ao analisar como invocação, proposição e matéria épica podem romper com a hegemonia eurocêntrica ao recentrar experiências negras africanas e afrodiaspóricas. Tal formulação confirma que a representação étnica negra em poemas longos integra o escopo temático reconhecido e incentivado pela política editorial do periódico, apesar de ainda ser incipiente, como se vê:

Figura 03 - Representatividade das literaturas africanas e afrodiaspóricas no corpus



Fonte: Autoria própria a partir da cartografia das publicações da *Revista Épicas/CIMEEP* (2017–2025)

Com base nas informações do documento de cartografia, foram criadas categorias de país ou região (Brasil, Itália, Portugal, África, outros), permitindo relacionar o lócus de produção dos estudos à temática abordada. Conforme o quadro abaixo:

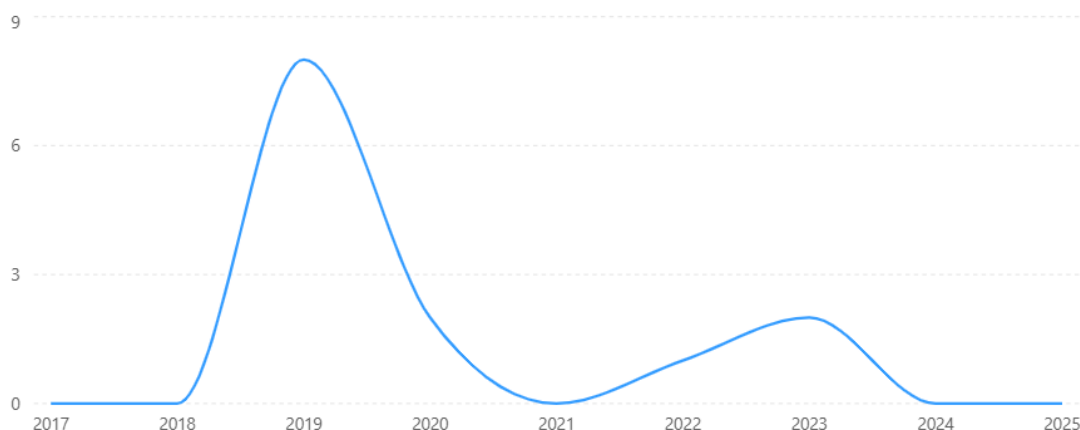
Quadro 02 - Síntese da presença étnica negra nas produções épicas publicadas pela *Revista Épicas/CIMEEP* (2017–2025)

Categoria de análise	Evidências encontradas	Frequência	Interpretação crítica
Produção total analisada	Artigos, relatos de pesquisa e resenhas	396 trabalhos	Corpus representativo da produção acadêmica do CIMEEP no período investigado.
Produções afrocentradas	Trabalhos sobre literaturas africanas e afrodiaspóricas	23 trabalhos (5,8%)	Baixa representatividade quantitativa da temática negra nos estudos épicos.
Maior concentração temática	Edição Especial nº 02 (2019)	8 trabalhos (34,8% do total afrocentrado)	Demonstra a importância dos dossiês temáticos para ampliar a visibilidade das literaturas africanas.

Principal espaço de publicação	Resenhas críticas	10 trabalhos	A temática afrocentrada aparece mais frequentemente vinculada à divulgação crítica do que à pesquisa original.
Eixo 1 – Resistência e luta anticolonial	Zumbi dos Palmares, Samori Touré, Lat Dior, El Hadj Omar Tall, Dragão do Mar	11 trabalhos	Reconfiguração do heroísmo épico a partir da resistência negra e da luta por liberdade.
Eixo 2 – Oralidade e tradição africana	Griots, epopeias da África Ocidental, transmissão oral	7 trabalhos	Valorização da memória coletiva africana e questionamento da centralidade da escrita na tradição épica.
Eixo 3 – Hibridização épica contemporânea	Paulina Chiziane, Georgina Herrera, Francisco Félix de Souza, Blue Fasa	5 trabalhos	Articulação entre tradição épica, diáspora africana e perspectivas decoloniais.
Espaços geográficos mais recorrentes	Brasil, Senegal, Cuba, Moçambique e África Ocidental	23 trabalhos	Predomínio da diáspora afro-brasileira e das tradições épicas da África Ocidental.
Heróis mais recorrentes	Zumbi dos Palmares	5 ocorrências	Consolidação de Zumbi como principal herói épico afro-brasileiro no corpus analisado.
Formas de representação da negritude	Resistência, ancestralidade, memória, identidade coletiva, oralidade e religiosidade	Recorrência elevada	Construção de uma matéria épica centrada em experiências históricas negras e decoloniais.
Lacunas identificadas	Baixa participação de pesquisadores africanos	Predomínio de autores brasileiros e europeus	Necessidade de ampliação das redes acadêmicas Sul-Sul e da circulação de epistemologias africanas.

Fonte: Autoria própria a partir da cartografia das publicações da *Revista Épicas/CIMEEP* (2017–2025).

O documento de cartografia registra predominância de pesquisadores brasileiros, seguidos por italianos, portugueses e africanos, além de indicar que a maior parte dos estudos sobre épica africana é produzida por pesquisadores de fora do continente.



Fonte: Autoria própria a partir da cartografia das publicações da *Revista Épicas/CIMEEP* (2017–2025)

A evolução temporal das publicações evidencia uma distribuição descontínua da temática africana e afrodiaspórica no âmbito da Revista *Épicas/CIMEEP*. O ano de 2019 representa um ponto de inflexão, concentrando oito trabalhos, o equivalente a aproximadamente 38% de toda a produção identificada no período. Esse resultado decorre diretamente da publicação da Edição Especial n.º 02, dedicada às literaturas africanas e afrodiaspóricas. Nos anos subsequentes observa-se redução significativa da frequência de publicações, com ocorrências pontuais em 2020, 2022 e 2023. A ausência de trabalhos identificados em diversos anos demonstra que a inserção da temática ainda depende de iniciativas editoriais específicas, não constituindo uma linha contínua de investigação no periódico. Tal cenário reforça a necessidade de ampliação de políticas editoriais voltadas à valorização das epistemologias africanas e afrodiaspóricas, favorecendo maior regularidade na circulação desses estudos e contribuindo para a consolidação de uma perspectiva afrocentrada no campo dos estudos épicos.

Quadro 03 - Identificação das produções por ano

Ano	Quantidade	Produções identificadas
2017	0	Não foram identificados trabalhos sobre a temática.
2018	0	Não foram identificados trabalhos sobre a temática.
2019	8	Série de resenhas sobre Zumbi dos Palmares, El Hadj Omar Tall, Samba Guélâdio Diêgui, Lat Dior e Samori Touré.
2020	2	<i>A saga da liberdade, o grito da cor negra; Dragão do Mar: Herói da Terra da Luz.</i>
2021	0	Não foram identificados trabalhos sobre a temática.

2022	1	<i>Aspectos da épica na vida literária de Francisco Félix de Souza.</i>
2023	2	<i>Les griots des temps modernes; Balada de amor e vento</i> , de Paulina Chiziane.
2024	0	Não foram identificados trabalhos sobre a temática.
2025	0	Não foram identificados trabalhos sobre a temática até a edição analisada.

Fonte: Autoria própria a partir da cartografia das publicações da *Revista Épicas/CIMEEP* (2017–2025).

A identificação dos trabalhos afrocentrados decorre da leitura sistemática, que registra, entre as edições regulares, estudos sobre epopeias africanas da África Ocidental, sobre a epopeia de Funali em Foûta Jalon, sobre a narrativa épica *Boubou Ardo Galo* e sobre *Blue Fasa*, de Nathaniel Mackey. O estudo teórico de Bassirou Dieng descreve as epopeias africanas como sistema épico próprio, sustentado pela oralidade e pela memória coletiva, com especificidades estéticas, históricas e culturais e autonomia em relação ao modelo europeu, o que o situa claramente no campo afrocentrado. O trabalho de Alpha O. Barry analisa a epopeia de Funali como dispositivo retórico em que memória, política, religião e identidade cultural se entrelaçam, reforçando a centralidade de sujeitos e comunidades africanas. Em 2018, o artigo de Cyril Vettorato argumenta que *Blue Fasa* constitui uma epopeia em diálogo com a tradição africana e com a experiência afrodiásporica contemporânea, preservando heroísmo coletivo, memória e musicalidade em chave negra diaspórica. Já a análise de *Boubou Ardo Galo* enfatiza dimensões históricas, míticas e performáticas e o vínculo entre memória coletiva, identidade étnica e narrativa heroica).

A proporção de produções afrocentradas elevase de modo significativo quando se consideram as edições especiais. Em 2019, um número reúne oito resenhas de cordéis sobre Zumbi dos Palmares, como *Zumbi dos Palmares em cordel*, *Zumbi dos Palmares herói negro do Brasil*, *Zumbi símbolo de liberdade* e *Zumbi, um sonho da igualdade*. Os resumos indicam que esses cordéis narram a trajetória de Zumbi no contexto da escravidão, enfatizando a luta pela liberdade, a formação dos quilombos, a resistência do povo negro, a crítica às desigualdades sociais e a construção de Zumbi como herói histórico e mítico, símbolo de liberdade, da identidade negra, da resistência e da cultura brasileira.

Em 2020, outra edição especial apresenta resenhas de *A saga da liberdade, o grito da cor negra* e de *Dragão do Mar. Herói da Terra da Luz*. No primeiro caso, a figura central é novamente Zumbi dos Palmares, herói da resistência negra contra a escravidão, com destaque para a formação de quilombos, a repressão violenta e a permanência do racismo após a abolição; no segundo, Francisco José do Nascimento é construído como herói abolicionista cearense, com dimensão simbólica e mítica e crítica ao esquecimento de sua memória. Esses dez textos fazem com que, nos anos de 2019 e 2020, a proporção de resenhas afrocentradas em relação ao total anual seja particularmente elevada. O resumo registra ainda o bloco "Epopeia Oral", com estudos sobre as narrativas de El Hadj Omar Tall, Samba Guélâdio Diêgui, Lat Dior e Samori Touré, todos identificados como líderes africanos cujas trajetórias de resistência anticolonial, disputas de poder, expansão religiosa e fundação de impérios são preservadas pela tradição dos griots e reconhecidas como centrais no

imaginário senegambiano e panafricanista. Lat Dior, por exemplo, é descrito como símbolo de resistência e herói nacional senegalês, enquanto Samori Touré é apresentado como líder estratégico e "pai da nação" em certas narrativas, com forte importância histórica e simbólica no panafricanismo. Esses estudos acrescentam novas entradas ao conjunto afrocentrado, ampliando a participação da temática africana dentro das edições regulares.

Breves considerações ou "nunca é tarde para voltar atrás e buscar o que ficou para trás"

Este estudo se debruçou em fazer uma cartografia das publicações da *Revista Épicas* centradas nas questões étnicas negras. Para isso identificou temas que validam história, memória e cultura brasileira e Africana. A articulação entre história e memória da população negra nas produções mapeadas manifestase de forma concentrada em dois conjuntos principais: as resenhas de cordéis épicos brasileiros de temática negra e os estudos dedicados às epopeias orais da África Ocidental. Em ambos os casos, a narrativa épica serve de suporte para reinscrever trajetórias de resistência, lutas políticas e experiências de escravização e colonização a partir de sujeitos negros que se tornam eixos de memória coletiva. Nos cordéis sobre Zumbi dos Palmares, a história da escravidão no Brasil colonial é recontada por meio de uma figuração heroica que condensa lembranças de opressão e de luta. As resenhas indicam que obras como *Zumbi dos Palmares em cordel*, *Zumbi dos Palmares herói negro do Brasil*, *Zumbi símbolo de liberdade* e *Zumbi, um sonho da igualdade* narram a trajetória de Zumbi no contexto da escravidão, enfatizando formação de quilombos, resistência do povo negro, crítica às desigualdades sociais e permanência da exploração, ao mesmo tempo em que o apresentam como herói histórico e mítico, representante da identidade coletiva negra e da cultura brasileira. O cordel épico *A saga da liberdade, o grito da cor negra* aprofunda esse vínculo entre narrativa épica e memória histórica.

Memória e história negra também se cruzam na resenha de *Dragão do Mar. Herói da Terra da Luz*. Ao reconstruir os feitos de Francisco José do Nascimento, que bloqueia o porto de Fortaleza para impedir o embarque de pessoas escravizadas, o texto ressalta tanto sua importância histórica para a abolição antecipada no Ceará quanto a crítica ao apagamento de sua memória no imaginário regional e nacional. O cordel, assim, funciona como contraarquivo, recuperando uma liderança negra abolicionista e conferindo-lhe dimensão simbólica e mítica. Em paralelo ao contexto brasileiro, as sínteses sobre epopeias orais africanas evidenciam a centralidade da memória coletiva na construção de figuras heroicas negras.

A narrativa de El Hadj Omar Tall o apresenta como líder religioso e conquistador, responsável pela expansão do islamismo e pela resistência ao colonialismo francês, cuja trajetória é preservada em diversas epopeias orais transmitidas por griots, o que o torna herói central no imaginário senegambiano. Samba Guéládio Diêgui é lembrado como herdeiro exilado que retorna com exército para recuperar o trono, em trama marcada por disputas de poder. Lat Dior surge como rei que resiste à colonização e à construção de ferrovia, sendo reconhecido como símbolo de resistência e herói nacional no Senegal. Samori Touré é figurado como líder estratégico e fundador de amplo império, com narrativas que oscilam entre elogios que

o tomam por "pai da nação" e leituras que o veem como tirano, evidenciando sua importância histórica e simbólica no panafricanismo.

No âmbito afrodiásporico, a resenha sobre Georgina Herrera indica que sua poesia afrocubana trabalha memória, testemunho e experiência negra na diáspora, enquanto o estudo sobre *Blue Fasa* argumenta que a obra constitui uma epopeia em diálogo com a tradição africana e com a experiência afrodiásporica contemporânea, preservando heroísmo coletivo, memória e musicalidade. Essas leituras evidenciam a permanência do eixo história/memória negra na reconfiguração moderna da forma épica. A dimensão mítica das narrativas mapeadas manifesta-se de modo particularmente intenso nos cordéis épicos sobre Zumbi dos Palmares e na construção simbólica de líderes africanos em epopeias orais da África Ocidental. Nos cordéis, Zumbi é reiteradamente qualificado como herói histórico e mítico, aproximado de figuras míticas e investido de forte carga simbólica, de modo a condensar, numa mesma personagem, memória da escravidão, resistência coletiva e projeto de liberdade.

A religiosidade afrobrasileira aparece explicitamente como componente dessa construção mítica. A resenha de *Zumbi, um sonho da igualdade* assinala que o cordel incorpora elementos da religiosidade afrobrasileira ao tratar da escravidão, do surgimento dos quilombos e da luta dos negros por liberdade, reforçando a associação de Zumbi à resistência e à identidade negra. A inserção de tais referências religiosas no interior de um poema longo de caráter épico indica que práticas, crenças e símbolos afrobrasileiros integram a tessitura da matéria épica e participam da mitificação do herói e da comunidade quilombola.

O bloco "Epopeia Oral" reúne narrativas sobre El Hadj Omar Tall, Samba Guélâdio Diêgui, Lat Dior e Samori Touré, nas quais esses líderes africanos são apresentados como heróis cujas trajetórias de expansão religiosa, disputas de poder, resistência à colonização francesa e britânica e fundação de impérios são preservadas pela tradição oral. El Hadj Omar Tall é descrito como líder religioso e conquistador responsável pela expansão do islamismo e pela resistência ao colonialismo francês, tornando-se herói central no imaginário cultural senegambiano. Samba Guélâdio Diêgui figura como herdeiro que perde o poder, vive no exílio e retorna com exército para recuperar o trono, em conflito político familiar marcado por disputas de poder. Lat Dior é retratado como rei que resiste à colonização francesa e à construção de ferrovia, sendo reconhecido como símbolo de resistência e herói nacional, celebrado em narrativas orais e estudos acadêmicos. Samori Touré aparece como líder estratégico e fundador de vasto império, cujas epopeias oscilam entre visões laudatórias, que o tomam como herói e "pai da nação", e leituras críticas que o classificam como tirano, ressaltando sua importância histórica e simbólica no panafricanismo e na tradição oral africana.

Por fim, o texto sobre Georgina Herrera localiza na poesia afrocubana da autora um trabalho intenso com memória, testemunho e experiência negra na diáspora, o que indica a permanência de eixos míticoculturais afrodiaspóricos também em registros líricos, articulando lembranças coletivas e subjetividade feminina negra. Em conjunto, esses materiais evidenciam que mitologia, religiosidade, musicalidade e símbolos de resistência configuram um repertório consistente de elementos culturais afrodiaspóricos

mobilizado pelas produções da revista voltadas à presença étnica negra. A articulação entre resistência e identidade emerge com nitidez nas produções afrocentradas mapeadas, especialmente nos cordéis épicos brasileiros e nas epopeias orais da África Ocidental.

Referências

NEIVA, Saulo. Tensões da poesia épica na modernidade. In: RAMALHO, Christina; VASCONCELOS, Sandra Guardini (Org.). **A poesia épica em questão**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2012.

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

RAMALHO, Christina. Ler a épica é preciso. In: RAMALHO, Christina (Org.). **Vozes épicas**. Rio de Janeiro: Uapê, 2014.

RAMALHO, Christina; SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Semiotização épica do discurso**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Teoria épica do discurso**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.



PITA, Luiz Fernando Dias; COLLING, Ivan Eidt. *La infana raso*: uma épica sem heróis e sem território. *Revista Épicas*. N. 19 – jun 26, p. 26-50.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.2650>

LA INFANA RASO: UMA ÉPICA SEM HERÓIS E SEM TERRITÓRIO

LA INFANA RASO: UNA ÉPICA SIN HÉROES Y SIN TERRITORIO

Luiz Fernando Dias Pita (UERJ)⁴

Ivan Eidt Colling (UFPR)⁵

RESUMO: À literatura produzida em esperanto coube sempre o desafio de provar não apenas a viabilidade de produção artística e cultural em uma língua planejada, mas também que tal produção pode ter qualidade equiparável à das produções em línguas nacionais, mesmo sem estar ligada a nenhuma etnia ou território. Tal viabilidade foi demonstrada ao longo das primeiras décadas de existência da língua e da comunidade esperantista, paralelamente à exploração das possibilidades expressivas do idioma; contudo, foram interrompidas durante os anos da Segunda Guerra Mundial, em razão das perseguições que dita comunidade sofreu. A retomada da produção literária em esperanto ocorrerá em 1952, empreendida por uma nova geração de poetas, que, buscando colocar suas obras no mesmo patamar estético das demais literaturas, lidam ainda com os traumas da guerra e com os novos questionamentos morais daí advindos. Nesse contexto, surge *La Infana Raso*, do escocês William Auld, na qual, pelo recurso ao gênero épico, procura-se alcançar os três objetivos. Para tanto, porém, esse gênero se torna o porta-voz de uma postura universalista que, cremos, jamais terá sido alcançada.

Palavras-chave: Literatura em esperanto. Gênero épico. Modernidade literária.

RESUMEN: La literatura en esperanto siempre se ha enfrentado al reto de demostrar no solo la viabilidad de la producción artística y cultural en una lengua planificada, sino también que dicha producción podía tener una calidad similar a la de las producciones en lenguas nacionales, aun sin estar vinculada a ninguna etnia o territorio. Esta viabilidad se demostró durante las primeras décadas de existencia de la lengua y la comunidad esperantistas, paralelamente a la exploración de las posibilidades expresivas del idioma; sin embargo, se interrumpió durante los años de la Segunda Guerra Mundial, debido a las persecuciones que sufrió esta comunidad. La reanudación de la producción literaria en esperanto tuvo lugar en 1952, impulsada por una nueva generación de poetas que, buscando también situar sus obras al mismo nivel estético que otras literaturas, abordaron los traumas de la guerra y las nuevas cuestiones morales

⁴ Doutor em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2010. Professor Adjunto de Língua Latina na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Membro da Academia Brasileira de Filologia e da Akademio de Esperanto. E-mail para contato: magisterpita@gmail.com.

⁵ Bacharel e Licenciado em Letras-Polonês e Licenciado em Letras-Francês (UFPR), 2015, 2017, 2023, bacharel em Engenharia Elétrica (UFSM) e em Física (UFPR), 1992, 2008 com Doutorado em Engenharia Elétrica (UFSC), 2000. Professor Adjunto no Dep. de Polonês, Alemão e Letras Clássicas da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e membro do Grupo de Pesquisas “Filosofia, Ciência e Tecnologias” (IFPR). E-mail para contato: ivanchjo@ufpr.br.

derivadas de ella. En este contexto, surge *La Infana Raso*, del escocés William Auld, en la que, mediante el uso del género épico, se pretenden alcanzar los tres objetivos. Sin embargo, con ese fin, este género se convierte en la voz de una postura universalista que, creemos, nunca se habrá alcanzado.

Palabras clave: Literatura en esperanto. Género épico. Modernidad literaria.

Introdução

Propor como tema de análise uma obra literária como *La infana raso* é uma tarefa que, por si mesma, implica uma abordagem concomitante de assuntos que, à primeira vista, podem parecer completamente desconectados do panorama histórico e do universo cultural no qual dita obra nasceu. Todavia, esses mesmos assuntos se configuram como antecedentes diretos e necessários para que houvesse, na cultura europeia, a consciência de um vazio e da necessidade de preenchê-lo, sem que isso significasse uma ruptura total com as tradições sobre as quais tal cultura se assentava. Este vazio ao qual nos referimos é aquele causado pelo desaparecimento do latim como veículo de transmissão e produção de cultura na Europa moderna e contemporânea, de tal maneira que explicar-se tal desaparecimento será nosso vetor inicial.

Começaremos, portanto, reafirmando algo que, embora presumivelmente conhecido de todos, é um ponto de partida incontornável: não se pode compreender a trajetória cultural do Ocidente sem conceder-se ao latim o papel principal nas tarefas de preservação, reprodução, transmissão e produção de conhecimento durante todo o período histórico que vai da ascensão da República Romana, por volta do século 3 AEC, até o fim da Idade Moderna, com a Revolução Francesa.

Inicialmente língua da administração romana nos territórios conquistados, foi graças às migrações de populações já latinizadas que o latim acabou por se tornar mais que um substrato linguístico, posto que, ao longo de alguns séculos, erradicaria a maioria das línguas do Ocidente. Após a divisão do Império Romano (395 EC), o latim se afirmaria como único veículo de transmissão de conhecimento possível, uma vez que assumiu a condição de língua geral da Igreja Católica. E como, durante todo o período que transcorre entre a queda do Império do Ocidente (476 EC), até o Renascimento Carolíngio (iniciado no ano 800), todo o conhecimento preservado da Antiguidade estava confinado aos mosteiros medievais, o latim viveria uma situação paradoxal: ser a língua que integrava uma coletividade (a cristã ocidental), no momento em que as unidades políticas que lhe deram origem (as Romas Republicana e Imperial) já não mais existiam.

Assim, e ao longo de toda a Idade Média, a trajetória dos diversos momentos de retomada de uma produção cultural europeia se dá primordialmente nos círculos eclesiásticos e através do latim, de modo que podemos afirmar que, nesse momento da história europeia, saber ler e escrever significa *saber latim*, posto que toda a produção de conhecimento de então se operava nessa língua.

No entanto, a partir do século 9 começam a surgir os processos de aglutinação política que levariam, já no século 15, à formação dos Estados nacionais e à consequente elevação das línguas vulgares – aquelas faladas pelo povo – à condição de línguas *da corte*. Tais processos se caracterizariam tão somente pela centralização do poder real sobre a nobreza local e pelo domínio efetivo – ou seja, político e econômico – de

um território; mas também pela construção de uma unidade religiosa⁶ e cultural, que passava pela promoção da língua da corte. Mesmo que essas ainda carecessem de unidade e de prestígios suficientes para que fossem adotadas como línguas oficiais⁷, o desenvolvimento dos diferentes Estados nacionais sempre passou pela elevação de uma língua à condição de “língua do rei”, que justamente por isso era favorecida na vida cultural das novas nações, relegando os demais idiomas dentro de um território a uma condição de subalternidade que, em alguns casos, ainda hoje se mantém⁸.

Percebe-se que, até esse momento, a formação dos Estados nacionais ainda não comprometera a condição do latim, que se mantinha como língua da escola e da Igreja. Apenas em fins do século 15 tem lugar um somatório de eventos que darão início à decadência do latim como veículo de unidade cultural: o primeiro deles é o estabelecimento da burguesia como classe social, ocorrido nos últimos séculos da Idade Média, e sua ascensão à condição de classe dominante, ao final da Idade Moderna (1789).

A ascensão da burguesia modifica completamente os fundamentos e objetivos da educação, deslocando paulatinamente a visão humanista e o pensamento escolástico, substituindo-os por conhecimentos que não mais visavam exclusivamente à formação do indivíduo como membro de uma elite cultural, mas à forma(ta)ção, tão rápida quanto possível, de um profissional útil para as diversas atividades econômicas de onde provinham os membros da classe burguesa. Impunha-se fazer com que o capital cultural servisse à cultura do capital. A formação desse profissional não poderia, obviamente, ocorrer com a rapidez exigida se o estudante tivesse de, primeiramente, aprender latim, para só então ter acesso ao conhecimento profissional. E tal sensação de premência que seria ainda mais agravada após o desenvolvimento da imprensa por Gutenberg, por volta de 1450.

O segundo evento será a Reforma Protestante, ocorrida a partir de 1517: vinculada à ascensão da burguesia, propugnava uma relação direta do homem com Deus, e, para tanto, questionava não só a exclusividade do latim como língua de culto, mas também como língua de transmissão de conhecimento. Assim, não é gratuito que uma das primeiras tarefas realizadas por Martinho Lutero tenha sido a de traduzir a Bíblia para o alemão saxônio. Como consequência direta disso, por força das igrejas reformadas predominantes em cada região, o latim aos poucos deixa de ser a *única* “língua culta” da Europa. No entanto, mesmo que deixasse de ser a língua geral da Cristandade, o latim continuou a gozar de posição privilegiada no circuito universitário, que também se ampliava, em parte pelo sucesso do modelo desenvolvido pelos jesuítas, como bem atesta Françoise Waquet (1998):

⁶ Podemos tomar como exemplo, nos territórios vinculados à Igreja Católica Romana, além das diversas perseguições aos judeus, a brutal repressão às dissensões religiosas dentro do Catolicismo, como cátaros e albigenses, assim como a vigilância constante do Santo Ofício.

⁷ O que não significa que já não houvesse tentativas: bastam como exemplo, no campo político-diplomático, a ordem do rei de Castela D. Alfonso X (1221-84) – cognominado “o Sábio” – determinando que, para dificultar-se toda espionagem, toda a correspondência oficial de seu reino se fizesse em sua língua local, à qual chamou de “castelhano”. Outro exemplo provém do campo artístico: as cantigas medievais recolhidas e/ou compostas pelo rei português D. Dinis I (1261-1325), neto do anterior.

⁸ São exemplos disso o mirandês, em Portugal; o aragonês e o andaluz na Espanha; o occitano na França; o suábico na Alemanha, etc.

Catholiques ou protestants, les écoliers des XVI^e et XVII^e siècles firent, partout en Europe, du latin. Encore furent-ils rejoints par de petits orthodoxes. Dans la Russie de Pierre le Grand, des écoles imitées des collèges jésuites furent créés, telle celle de Kiev qui offrait un cursus classique; c'est sur ce modèle que l'académie de Moscou fut réformée au début du XVIII^e siècle et que furent établies les écoles de Chernigov en Ukraine, de Rostov ou de Novgorod; de sorte qu'en 1750, il y avait dans l'empire russe vingt-six collèges offrant une éducation fondée sur un curriculum latin. (Waquet, 1998, p. 34)

Dessa forma, cabe a pergunta: se o fortalecimento dos estados nacionais e a Reforma protestante, conquanto afetassem sua importância, não haviam sido suficientes para a derrocada do latim, qual fator teria sido decisivo para isso? A resposta, cremos, repousa na chamada *Revolução Científica*, ocorrida entre fins do século 16 e princípios do 18.

Período caracterizado por extraordinários avanços nas ciências em geral, a *Revolução Científica* significou, para o latim, a necessidade de dar conta de novos conceitos, objetos, ideias e experiências, para as quais seu sistema linguístico não poderia oferecer respostas rápidas⁹. Evidenciar tal impossibilidade demonstrava que o latim havia exaurido sua capacidade de reproduzir linguisticamente uma realidade em acelerada mutação, e, embora tal problema já estivesse sendo paulatinamente percebido por diversos intelectuais dos séculos 16 e 17 – como Luis Vives e René Descartes, que, mesmo escrevendo em latim, já haviam detectado a necessidade de sua substituição como principal veículo do conhecimento na Europa – foi apenas no século 18 que sobreveio a conscientização geral quanto àquele “vazio” a que nos referíamos no início deste texto; pois, como sintetizado por Aleksandr Duličenko (2006):

...ekde la 18-a jarcento malfortiĝis la internacia pozicio de la latina kiel lingvo de scienco kaj kulturo. Tiutempe pro la intensa evoluo de la burĝaj rilatoj, pro kreskado de urboj kaj industriaj centroj, pro demokratiigo de edukado ktp., la fremda lingvo latina fariĝis bremsilo (...). La lingvo de Cicerono evidente ne povis esprimi novajn nociojn. Ĝia peza strukturo ne kapablis respeguli la procezojn, kiuj okazis en socio, scienco kaj kulturo. (Duličenko, 2006, p. 130-31)¹⁰

Quanto à necessidade de preenchê-lo, a questão é que, naquele momento histórico, não havia substituto possível, como bem alertado por Comenius em sua obra *Via Lucis* (1642): “Consentimus, ut lingūam unam communem mundo necessariam existimemus: *atque si aliā desit*, latinam potius, quam ullam reliquarum, eum in usum destinandam.” (Comenius, *Via Lucis*, XIX, 9; grifo nosso)¹¹. O *atque si aliā desit* (e caso não exista, em tradução livre), já deixa em aberto a perspectiva de que tal língua possa ser escolhida, ou ainda, elaborada.

⁹ Tal processo já ocorria desde o início da expansão mareuropeia, porém em baixa velocidade, o que tornava possível a “aclimação” de neologismos – em geral empréstimos estrangeiros – à língua. Agora, exigia-se que o latim fosse capaz de criar novos signos para novos conceitos.

¹⁰ “A partir do século 18 a posição internacional do latim como língua de ciência e cultura ficaria debilitada. Nesse momento, graças à intensa evolução das relações burguesas, ao crescimento das cidades e centros industriais, à democratização da educação, etc., a língua latina, estrangeira, tornou-se um freio (...) A língua de Cícero não podia, evidentemente, expressar novas noções. Sua pesada estrutura não era capaz de espelhar os processos que ocorriam na sociedade, na ciência e na cultura”. Obs.: Todas as traduções, salvo indicação em contrário, foram feitas pelos autores.

¹¹ “Pensamos que uma língua única e comum seja uma necessidade para o mundo, e, se não houver alguma, que o mais conveniente seria eleger, à frente de qualquer outra, o latim para essa função”.

Perceba-se, pois, que a derrocada do latim não foi devida a fatores externos – conquanto estes tenham tido grande importância – mas causada por sua própria dificuldade de responder, em tempo hábil, às mudanças nos paradigmas de conhecimento que então se produziam. Impunha-se a escolha de uma nova língua que pudesse exercer o papel que até aí havia sido seu; mas nesse momento entram em cena novos elementos complicadores: a) a existência de Estados nacionais fortes fizera com que estes se empenhassem na divulgação e imposição de seus próprios idiomas; esboçando aquilo que hoje chamamos de *imperialismo linguístico*, o que na prática impossibilitava a elevação pacífica de qualquer um desses idiomas à condição de *lingua franca*; b) qualquer dos idiomas nacionais em uso na Europa apresentavam as mesmas dificuldades, e até uma maior imprecisão, que o latim; c) o aprendizado destes idiomas, ainda que mais rápido que o do latim, ainda era demorado.

Tais fatores, em conjunto, são suficientes para evidenciar que a livre aceitação de qualquer um dos idiomas nacionais então usados na Europa sofresse sumária rejeição por parte dos agentes geopolíticos presentes. Nestes termos, a única conclusão a que se podia chegar era o desenvolvimento, a elaboração e proposição de uma nova língua, que tivesse, no mínimo, a mesma precisão do latim, que não representasse nenhum dos muitos poderes políticos em disputa, e cujo aprendizado fosse o mais simples e rápido possível. O primeiro a formular a questão nestes termos foi, novamente, Comenius, a quem nos cabe retornar:

Nec forsan erit, qui scrupulum mouëat, utrum fingere nouam linguam liceat? Si cui entretanto cogitatio illa oboriatur; respondebo, "licere". Si autem particularia nomina rebus imponere Adāmo, Philosophis, Opificibus, aliis quibuscunque, licitum hucusque fuit: quidni et uerba, et particulas, et reliqua ad integrum sermonem spectantia? Atque si casu enatae tot linguae, confusio et mera: cur non consilio et ratione, refusioneque eleganti, et artificiosa, uel una?" (Comenius, *Via Lucis*, XIX, 18)¹²

Vale mencionar que o próprio Comenius esboçaria um projeto de língua, a *panglottia*, mas não chegou a concluí-lo.

Isso já nos mostra que a busca por uma nova língua, capaz de substituir e superar o latim, constitui um capítulo à parte na história da Linguística e também da Filosofia, considerando-se que nela participaram, além dos já mencionados Luis Vives, René Descartes e Comenius, também Francis Bacon, Athanasius Kircher, John Wilkins, Gottfried Leibniz, entre outros. Tais projetos, invariavelmente, visavam à elaboração de uma língua *perfeita*, no sentido de espelhar com total fidelidade a conceituação filosófica atribuída a cada palavra; o que demandava uma complexidade tal que, mesmo quando concluídos, tais projetos sequer saíam do papel.

Em paralelo, assiste-se, ao longo dos séculos 18 e inícios do 19, à Revolução Industrial e, em sua decorrência, a uma ampliação sem paralelo do comércio internacional, ao surgimento de novos e mais

¹² "E talvez ninguém duvide que é possível criar-se uma nova língua. Se, no entanto, nascer em alguém tal pensamento, eu respondo que sim, é possível. Pois se até agora foi possível para Adão, para os filósofos, os profissionais e para qualquer homem dar nomes especiais a objetos, por que não seria possível criarem-se também as palavras, partículas e demais necessidades pertinentes a isso? E se tantas línguas se criaram por acaso, unicamente por se misturarem, por que não se poderia criar uma, através de acordo e prudência, resultando em algo puro e de caráter artístico?"

rápidos meios de transporte, como o trem, de comunicação, como o telégrafo e telefone, etc. Há, portanto, uma série de eventos que, somados, escancaram a necessidade de uma língua comum que atendesse a necessidades cada dia mais urgentes dos panoramas econômico, científico e cultural, não mais restritos ao Ocidente. Como se percebe, já na segunda metade do século 19, estava pavimentado o caminho para o surgimento de uma língua auxiliar internacional, desde que se demonstrasse que tal língua poderia ser concebida e que de fato funcionasse.

E eis que entra em cena o volapuque, a respeito do qual vale passar a palavra a Umberto Eco:

O Volapük¹³ foi talvez o primeiro sistema auxiliar a tornar-se um caso de sucesso internacional. Inventado em 1879 por Johann Martin Schleyer (1831-1912), nas intenções do autor, que era um prelado católico alemão, devia transformar-se em um instrumento para a união e fraternidade dos povos. Logo que se fez público, o projeto se expande no sul da Alemanha e na França, onde é propagandeado por Auguste Kerckhoffs. A partir desse momento se difunde rapidamente pelo mundo inteiro, de modo que, em 1889, se contavam 283 clubes volapükistas, desde a Europa até as Américas e a Austrália, com cursos, diplomas e revistas. (Eco, 2018, p. 347)¹⁴

No entanto, apesar de seu rápido sucesso, o volapuque falhava em diversos quesitos no aspecto linguístico, apresentando uma extrema complexidade nos aspectos fonéticos, sintáticos e vocabulares, que, mesmo oriundos das principais línguas europeias, eram tão fortemente alterados que se tornavam irreconhecíveis. Ademais, a própria gramática era de tal forma complexa que seu aprendizado era quase tão demorado quanto o do latim, e inacessível à maioria das pessoas de nível médio. Como bem definido por Paulo Rónai: “O fundador quisera fazer a língua mais perfeita do mundo e orgulhava-se da riqueza do seu sistema gramatical: o verbo em volapuque podia tomar 505.440 formas!” (Rónai, 1970, p. 52).

Se a dificuldade de seu aprendizado efetivo acabaria se tornando a causa da derrocada do volapuque, seu sucesso, ainda que fugaz, faria com que passasse à História como o primeiro projeto de língua auxiliar a sair do papel e provar ao mundo que, sim, era possível compor-se uma língua. E que havia um caminho já aberto para o projeto de língua que soubesse evitar os excessos que causaram sua queda. Esse projeto seria o esperanto.

Esperanto: o *Primeiro Livro*, o surgimento de uma comunidade esperantófona e o consequente desenvolvimento da cultura e da literatura esperantistas

A trajetória inicial do esperanto está indissociavelmente ligada à do oftalmologista Ludwik Lejzer Zamenhof¹⁵ (1857–1917), nascido em Bialistoque, então parte do Império Russo. Crescendo numa cidade

¹³ Curioso notar que a forma aportuguesada “volapuque” já se encontrava no *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, edição de 2009, quando o livro de Eco foi traduzido, em 2018. No entanto, o tradutor preferiu manter a grafia original no nome da língua.

¹⁴ Ainda sobre o sucesso do volapuque, vale mencionar Paulo Rónai (1970, p. 51): “Nada mostra melhor a extraordinária expansão do volapuque do que o ter ele encontrado vários apóstolos até neste longínquo Brasil. J.P. de Sousa Pinto adaptou para o português e publicou, em 1888, em Porto Alegre, a *Gramática Resumida* de Schleyer. Na mesma cidade e no mesmo ano, o espírito inquieto de C. von Koseritz lançou *A Língua Universal Volapuque em três lições*. Outro estrangeiro arraigado no Brasil, o sueco Canuto Thormann, abre em São Paulo um curso gratuito de volapuque e compõe uma *Glamat Volapüka*, publicada em 1890”.

¹⁵ É comum também o aportuguesamento Luís Lázaro Zamenhof, e diferentes apresentações em outras línguas.

onde quatro grupos étnicos, linguísticos e religiosos distintos se digladiavam cotidianamente¹⁶, desde jovem Zamenhof acreditava que a existência de uma língua-ponte que possibilitasse o diálogo direto entre pessoas desses quatro grupos abriria uma via de entendimento para a resolução de tais conflitos.

Tendo começado a elaborar seu próprio projeto no final da adolescência, foi apenas em 1887 que publicou o *Unua Libro de la Lingvo Internacia de D-ro Esperanto*¹⁷, que logo obteve sucesso e, numa inesperada consequência, o pseudônimo usado por Zamenhof acabaria sendo adotado pelos próprios falantes como nome da língua em si. Historiadores do esperanto apresentam diversos motivos para esse rápido desenvolvimento, entre eles o papel humanitário que a língua desde cedo trazia embutido, ademais, não se propondo a ser apenas uma língua auxiliar para a burguesia e para o meio acadêmico, o esperanto logo captaria pessoas das mais diferentes classes sociais e grupos religiosos — tal como seu idealizador havia imaginado¹⁸.

1.1 Os primeiros passos da literatura em esperanto

Porém, analisado sob o ponto de vista estritamente linguístico, o sucesso do esperanto deveu-se inicialmente a ter evitado, desde o princípio, os problemas presentes no volapuque, pois Zamenhof foi numa direção diametralmente oposta à de Schleyer, apostando na regularidade e simplicidade. Deste modo, a gramática do esperanto caracteriza-se por grande regularidade em qualquer dos aspectos da linguagem: fonética clara, ortografia regular, gramática reduzida ao indispensável, e, importante notar, um vocabulário oriundo das principais línguas europeias¹⁹: isso faz com que seu vocabulário seja, em média, 65% latino, 25% germânico e 10% de outras origens; tornando-o — ao contrário do volapuque — facilmente dedutível para a maioria da população com um nível educacional médio.

Se tais fatores resolveram a questão da praticidade e facilidade no aprendizado da língua, sua rápida divulgação e a realização de encontros regionais provavam seu funcionamento prático. Contudo, outro fator logo se destacaria: à diferença de Schleyer, que não estimulava qualquer produção literária em volapuque, já no *Unua Libro* Zamenhof havia inserido um pequeno poema, intitulado *Ho, mia kor'!*²⁰, demonstrando que a língua não estava fechada a voos literários, muito embora estes, claro, dependessem, muito mais que do conhecimento do novo idioma, da verve e talentos pessoais de cada autor.

E a veia literária dos esperantistas não demoraria a se manifestar: inicialmente pela versão ao esperanto de trechos de obras das mais diferentes literaturas da Europa, principalmente oriental, que eram publicadas nos primeiros jornais e revistas produzidos na nova língua. Tal prática, além de ampliar o

¹⁶ Tais grupos eram: poloneses e lituanos, ambos católico-romanos; russos e bielorrussos, católicos ortodoxos; judeus (ortodoxos e liberais) e finalmente alemães luteranos. Como a legislação imperial russa concedia níveis diferentes de cidadania e de acesso a bens e serviços sociais a cada grupo, além de determinar as profissões acessíveis a cada um deles, o conflito social era uma constante, retroalimentando os conflitos étnico-religiosos.

¹⁷ “Primeiro livro da Língua Internacional do Dr. Esperanto”.

¹⁸ Note-se que muitas associações para a divulgação do volapuque passariam a dedicar-se à divulgação do esperanto.

¹⁹ Essa proporção é também uma demonstração da vitalidade do latim, posto que sua proporção no esperanto não está distante da que se apresenta em línguas neolatinas, como o romeno e o francês.

²⁰ “Oh, meu coração!”

vocabulário do idioma, atuava como campo de testes de suas possibilidades linguísticas, que se desenvolviam em acelerado compasso.

Paralelamente, mas em menor grau, havia também a produção de textos inéditos, nos mais diversos gêneros, mas principalmente em poesia. Conjugados, esses fatores concederam funções inusitadas à produção literária em esperanto. Quando a comparamos às literaturas “nacionais”, vemos, como bem sintetizado por Vilmos Benczik, que

Ĝi servas eĉ nun la evoluigon de la lingvo, samtempe servante ankaŭ kiel lingvoekzerca materialo. Ne malmulte ĝi servas ankaŭ kiel edukilo de la Esperanto-movado: internaciismo, kontraŭmilitismo, socia justeco ktp. En diversaj epokoj de la evoluo de la Esperanta literaturo ĉiuj tiuj funkcioj ekzistis, sed havis kompreneble pli aŭ malpli emfazitan rolon. (Benczik, 1980, p. 07)²¹

No tocante à literatura dessa primeira fase, esse papel era não só onipresente, mas também onipotente, e não deixava de ter consequências, das quais a mais importante era a preocupação com a qualidade literária das obras originais, sempre posta de lado diante de questões como a escolha – muitas vezes introdução – do vocabulário mais adequado; da correção gramatical; e do possível valor pedagógico das obras em si. De qualquer forma, mesmo com resultados que se podem, com justiça ou condescendência, considerar medianos, a produção literária original despontava rapidamente, e, graças a isso, já em 1894 seria publicada a antologia *La liro de la esperantistoj*, na qual se reúnem diversos dos poemas – em geral sonetos, quadras e demais peças de curta extensão – produzidos até aquele momento. No mesmo ano ocorre também a publicação da versão integral de *Hamlet*, que inicia uma prática de se verter para o esperanto obras clássicas da literatura universal.

Conquanto os poemas originalmente escritos em esperanto soem, na maioria das vezes, simples, pueris e ingênuos – o que não deixa de ser coerente com o fato de que a língua tem apenas sete anos de existência – *La liro de la esperantistoj*²² prova que, mais do que ser apenas um meio de comunicação de mensagens práticas, voltadas para o comércio e para as ciências, como até então se havia esperado de uma língua “auxiliar”, o esperanto podia ser, também, instrumento para a manifestação artística, ainda que o número de seus falantes fosse ainda bastante reduzido, e concentrado nas regiões de fronteira entre os impérios alemão, russo e austro-húngaro.

Esse número, porém, terá um grande salto com a criação, em 1898, da *Société française pour la propagation de l'espéranto*, que efetua um trabalho consistente de divulgação da língua entre a classe média urbana e entre os círculos culturais da França e, dada sua condição de potência cultural, para todo o Ocidente²³. Inicia-se um certo frenesi em torno à língua, delineando-se um círculo virtuoso que levará, em

²¹ Ela até hoje serve à *evolução da língua*, e ao mesmo tempo serve também como *material de aprendizagem*. Ela funciona ainda, e não é pouco, como meio de formação do movimento esperantista: internacionalismo, pacifismo, justiça social, etc. Em diversas épocas da evolução da literatura em esperanto todas estas funções existiram, mas evidentemente tiveram seu papel mais ou menos enfatizado.

²² “A lira dos esperantistas”.

²³ É principalmente através das obras *em* e *sobre* o esperanto publicadas na França que o esperanto chegou ao público brasileiro.

1905, à realização do primeiro Congresso Mundial de Esperanto em Boulogne-sur-Mer, França, o qual marca uma transição na produção literária esperantista, posto que, durante o congresso:

os autores se conhecem entre si, e porque os encontros internacionais lhes proporcionam espaço para divulgarem suas obras. Isso, acrescido do lançamento dos dois primeiros romances em esperanto – *Kastelo de Prelongo* (1907) e *Ĉu li?* (1908), ambos de Henri Valienne –, simboliza uma discreta, mas verdadeira, guinada rumo a uma produção mais amadurecida. (Pita, Fians; 2017, p. 124.)

Diz Antonio Candido que “a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação” (2017, p. 176). Não poderia ser diferente com a língua planejada esperanto, que propiciou a formação e propicia o desenvolvimento de uma comunidade internacional que, sendo aterritorial, não étnica e de ingresso voluntário (Wood *apud* Koutny 2015, p. 44), constitui-se em um grupo humano que compartilha a mesma língua, a qual funciona como meio de manifestação de sentimentos, também pela via da expressão literária desse grupo. É ilustrativo destacar que, nos primeiros anos de existência da língua, alguns esperantistas advogavam pela restrição do esperanto a relações comerciais e à comunicação científica. A resposta a esse grupo veio em 1912 pela pena de Edmond Privat (1889–1962):

Kiel naskiĝas literaturo. Ĝi estas necesa kaj neevitebla.
[...]
Kiel estus eble, ke lingvo vivu sen literaturo? Al vivanta lingvo ĝi estas ja necesa kiel la koro al vivanta homo. Literaturo estas por ĉiu lingvo la beliga centro, en kiun alfluas la sango por puriĝi kaj poste reflui en ĉiujn partojn de l' vivanta korpo.
[...]
Kiel oni povas malpermesi, ke ni, Esperantistoj, ŝatu kanti kune laŭ vortoj amataj? Ja ĉio ĉi estas literaturo, kaj ĉio ĉi okazas en plej natura maniero. (Privat, 1960)²⁴.

Além de consolidar a língua em seus aspectos formais, a existência de uma literatura produzida originariamente em esperanto, no entanto, acaba por, inadvertidamente, ser um elemento de contestação de um dos pilares sobre os quais as modernas literaturas nacionais haviam se erigido, uma vez que dispensava qualquer associação direta a uma nação, Estado e territórios determinados²⁵. E apesar de a cultura europeia exercer aí um papel de substrato, em muitos casos sequer se podia vincular a produção de um texto a uma coordenada geográfica específica: a cultura esperantista, mesmo em estágio embrionário, não se vinculava – nem podia fazê-lo – a nenhuma etnia ou território, e, menos ainda, a um Estado nacional.

²⁴ Como nasce a literatura. Ela é necessária e inevitável.

[...]

Como seria possível que uma língua vivesse sem literatura? A uma língua viva ela é tão necessária como o coração a um homem vivo. A literatura é para cada língua o centro embelezador para o qual flui o sangue para se purificar e depois refluir a todas as partes do corpo vivo.

[...]

Como se pode proibir que nós, esperantistas, gostemos de cantar juntos ao sabor das palavras amadas?

Pois bem, tudo isso é literatura, e tudo acontece da maneira mais natural.

²⁵ Nesse ponto, vale notar, a produção literária em esperanto ocupa um espaço semelhante ao que a literatura latina produzida durante as Idades Média e Moderna havia exercido.

Com isso, desde seus primórdios a literatura em esperanto traz em seu DNA um gene subversivo que, ainda que não tenha apresentado gravidade quando aplicado aos gêneros lírico e dramático, e mesmo às diversas produções em prosa; pode(ria) ser uma barreira para o desenvolvimento do gênero épico, uma vez que este encontra-se estreitamente vinculado a conceitos como povo, etnia, nação, Estado, religião, etc., os quais o esperanto *não* representava. Isto, contudo, não significa que o gênero épico esteja ausente na literatura esperantista: o próprio Henri Valienne, supra-citado, já havia publicado em 1906 a tradução integral da *Eneida*. Desde então, diversas outras epopeias nacionais foram editadas em esperanto, como a *Odisseia*, *Martín Fierro*, *Os Lusíadas* e *Kalevala*²⁶.

Porém, toda a trajetória da produção literária em esperanto seria drasticamente alterada nos anos seguintes, como resultado da Primeira Guerra Mundial (1914–1918).

1.2 A literatura esperantista no período entreguerras: a *Budapeŝta Skolo*

A selvageria, a mortandade e as diversas consequências da Primeira Guerra Mundial trouxeram ao panorama cultural uma enorme desilusão quanto às possibilidades de evolução pacífica do homem, e também quanto à ideia de que o progresso científico e tecnológico levaria o mundo a uma era de paz e prosperidade. No tocante ao movimento esperantista internacional, a guerra agiu como um primeiro divisor de águas, causando a paralisação de todas as suas atividades na Europa.

Ao término do conflito, constatou-se que o movimento como um todo havia retrocedido drasticamente, tanto em números absolutos, quanto em sua produção cultural, já que diversos dos principais autores do período anterior não estariam mais presentes, por haverem morrido, *no front* ou por idade, ou porque, motivados pela desilusão mencionada, haviam abandonado o esperanto e seus ideais humanitários.

Assim, a partir dos anos 1920, o movimento esperantista teve de ser reconstruído sob novas bases. No plano da produção cultural, percebemos que a literatura produzida após a “Grande Guerra” assume características distintas das do período anterior: a primeira delas é o fim da “inocência”, de uma esperança segundo a qual o esperanto, por si só, conseguiria unir e aproximar os povos. Os esperantistas de então tomam consciência de que havia outras barreiras nas relações humanas e internacionais: a primeira delas é a barreira socioeconômica. E não é gratuito que, já em 1921, seja criada a *Sennacieca Asocio Tutmonda*²⁷, que visava à união dos trabalhadores esperantistas, para autoinstrução e luta política. Inspirados pela Revolução Russa de 1917 e reunindo anarquistas, sindicalistas, socialistas, social-democratas e comunistas, a SAT romperia drasticamente com a *Universala Esperanto-Asocio*²⁸ (UEA), fundada e sediada em Genebra

²⁶ Traduzidos respectivamente por W. J. A. Marders (1930), Ernesto Sonnenfeld (1965), Leopoldo Knoedt (1981) e Johan Edvard Leppaköski (1985); a variedade de datas mostra que o gênero sempre esteve presente na literatura traduzida para o esperanto. Nesse quesito, a campeã de versões é *A Divina Comédia*: além da primeira versão, de Kálmán Kalocsay (1933), a obra recebeu versões completas realizadas por Giovanni Peterlongo (1963) e por Enrico Dondi (2006).

²⁷ “Associação Mundial Anacionalista”.

²⁸ “Associação Mundial de Esperanto”.

(1908), e com absoluta neutralidade política defendida por esta última, que havia imperado no período pré-guerra.

No tocante à produção literária, a revista *Literatura Mondo*²⁹, surgida em 1922 e produzida por uma editora homônima, terá o principal papel como elemento aglutinador de toda uma nova geração de autores, que traçarão para si desafios maiores que aqueles a quem sucederam, tais como: *a)* dar preferência à produção original, em detrimento da tradução; *b)* aprofundar a ampliação do léxico da língua, sem no entanto conferir a seu “valor pedagógico” o mesmo peso outorgado pela geração anterior; *c)* detectar a existência, e/ou buscar a elaboração, de uma estilística do esperanto, deixando de lado a reprodução dos modelos estéticos advindos do país de origem de cada autor em particular. Por fim, *d)* considerando a existência de uma geração literária anterior, além da sua própria, dar início a uma crítica literária que considerasse as especificidades da produção escritural em esperanto.

Como se vê, o que essa segunda geração busca realizar resume-se a, em todas as frentes possíveis, equiparar a literatura esperantista às mais diversas produções literárias de seu próprio tempo. Ou seja, se a geração anterior provou que era possível fazer-se literatura numa língua planejada³⁰, à nova cabia mostrar que essa literatura poderia alcançar o mesmo patamar de qualidade de qualquer outra.

Tal era um propósito, reconheçamos, bastante ambicioso e audacioso, mas que foi cumprido praticamente em sua totalidade, pelo fato de a revista haver tido, entre seus redatores e colaboradores, os principais nomes da literatura então produzida em esperanto, tais como o francês Gaston Waringhien e os húngaros Julio Baghy e Kálmán Kalocsay, cuja presença, aliada ao fato de a revista ter seu endereço postal em Budapeste, fez com que essa segunda geração fosse alcunhada de *Budapeŝta Skolo*³¹. Ainda que tal alcunha seja um tanto limitadora – uma vez que cidades como Paris, Moscou, Tóquio e Pequim, entre outras, também apresentavam círculos esperantistas de expressão – ela acaba por ser quase um sinônimo de toda a produção literária do período entreguerras.

Uma produção que, embora pareça bastante homogênea em seu ideário, era na verdade o palco de sérios embates ideológicos e linguísticos, principalmente entre Julio Baghy, defensor de uma língua simples, acessível a todos e tendo por referência primordial os ideais de Zamenhof, e Kálmán Kalocsay, que buscava uma expressão mais sofisticada e erudita, não só capaz de representar com maior precisão as nuances e complexidades de um mundo em rápida mutação, mas também de fazer com que a literatura esperantista pudesse ser, por si mesma, um veículo preferencial para experimentação literária.

A poesia foi, sem dúvida, a maior beneficiada em todo esse momento histórico, pois já trazia do período anterior uma produção mais sólida e um público leitor mais ativo. No entanto, apesar de a prosa ganhar impulso nesse momento, isso se dá pela publicação de autores majoritariamente provindos de outros

²⁹ “Mundo Literário”.

³⁰ Preferimos “língua planejada” a outro termo corrente, “língua artificial”, por ter este último conotação depreciativa. O termo “Língua planejada” (*Plansprache*) foi proposto por Eugen Wüster em 1931 (BARANDOVSKÁ-FRANK, 2020, p. 18); para o conceito complementar, empregamos “língua étnica” ou, se for o caso, “língua nacional”.

³¹ “Escola de Budapeste”.

países, como Suécia (Stellan Engholm), Estônia (Hilda Dresen), União Soviética (Vladimir Varankin e Vassili Eroshenko) e, curiosamente, apenas o húngaro Theodor Schwartz/Tivadar Soros é o “representante local” da *Budapeŝta Skolo*³². Também o teatro ganha expressão no meio esperantista, principalmente em Paris, mas seu impacto no cenário cultural esperantista foi bastante mais reduzido.

Contudo, apesar de os esperantistas vivenciarem, neste período histórico, tanto um novo crescimento em seu número de adeptos quanto o estabelecimento de um panorama cultural que, mesmo em baixa intensidade, apresentava um grau de ebulição jamais igualado, trazendo a público discussões e obras que mantinham os ideais esperantistas em plena efervescência, o movimento esperantista, enquanto tal, apresentava uma série de dissensões internas que o fragilizavam, e impediam-no de perceber as ameaças que surgiam em seu horizonte.

Se em 1921 o movimento já havia apresentado sua primeira ruptura interna, com a separação da SAT, gestava-se também outra ruptura, baseada nos modelos organizacionais dos que propunham que a UEA fosse uma federação de organizações esperantistas nacionais, ou dos que a viam sobretudo como um agrupamento de membros individuais³³.

Percebe-se que, entre o fim dos anos 1920 e início da década de 30, mesmo se a maior parte da atividade esperantista ainda era coordenada diretamente pela UEA, as ações realizadas pela SAT faziam parecer, para a imensa maioria do público leigo, que o esperanto era um instrumento ideológico dos movimentos de esquerda. Essa ação era corroborada pelo já mencionado fato de a UEA defender uma total e absoluta neutralidade no tocante a questões políticas e sociais.

Esse posicionamento era inclusive mitigado pelo fato de que a ascensão de Mussolini, em 1922, não havia causado grande alteração no cotidiano do movimento esperantista na Itália. Mussolini, de fato, não tinha nenhum apreço pelo esperanto, mas tampouco havia reprimido o movimento em si. Talvez até por isso os esperantistas não tenham percebido a ascensão de Hitler em 1933 como uma real ameaça ao esperanto e à comunidade esperantista, principalmente porque não se acreditava que Hitler fosse de fato implementar tudo o que propunha. Nesse contexto, não devem ter atentado para o que o *Führer* já havia declarado ainda em 1922, num discurso realizado em Munique: “O marxismo tornou-se o chamariz dos trabalhadores, a maçonaria serviu como um decompositor das camadas ‘intelectualizadas’, e o esperanto irá facilitar sua intercompreensão” (Hitler *apud* Lins, 2016, p. 85).

As críticas de Hitler tornaram-se ainda mais evidentes quando da publicação de *Mein Kampf* (1925), no qual foi explícito: “Até o momento em que o judeu se torne o senhor dos outros povos, ele, queira ou não, deve falar suas línguas, mas, quando estes se tornarem seus servos, todos deverão aprender uma língua universal, para que assim se torne mais fácil governá-los (o esperanto!)” (Hitler *apud* Lins, 2016, p. 85).

³² Tivadar Soros (1894–1968) é autor de *Maskerado ĉirkaŭ la morto* (“Disfarçado diante da morte”, 1965), em que narra as perseguições nazistas ocorridas na Hungria. É também pai do financista George Soros.

³³ Estes últimos acabariam formando, em 1936, a *Internacia Esperanto-Ligo* (“Liga Internacional de Esperanto”), com sede em Harrogate, região próxima a Londres. As duas organizações voltariam a fundir-se em 1947, com o nome de UEA, mas com uma estrutura associativa híbrida.

Com exceção da SAT, o absentismo em questões sociopolíticas era levado tão a sério que a UEA realizaria seu Congresso Mundial de 1933 em Colônia, e o de 1935 aconteceria numa Viena às vésperas de ser incorporada à Alemanha, quando a perseguição aos judeus e a todos os movimentos sociais já era indisfarçável e, por isso mesmo, indisfarçada³⁴. No caso dos esperantistas, havia um diferencial: pelos fatos de o iniciador da língua ter origem judaica, de parcela da comunidade esperantista estar ligada a movimentos de esquerda, e de haver fortes conexões internacionais entre os esperantófonos, o regime nazista não buscou apenas toda a memória de existência da língua, fechando associações, confiscando bibliotecas e prendendo seus membros mais proeminentes; significativo número de esperantistas que habitavam os territórios ocupados e/ou aliados ao Terceiro Reich foi encaminhada para campos de extermínio³⁵. Resumindo, não bastava eliminar o esperanto, mas também os esperantistas.

Todavia, não apenas o Terceiro Reich perseguiu o esperanto: a partir dos anos 30, o uso da língua na União Soviética receberia cada vez menos apoio do Estado. Com o recrudescimento do stalinismo, todo e qualquer contato dos soviéticos com o exterior passou a ser vigiado e impedido. Ainda que tais atitudes não visassem exclusivamente ao esperanto, o movimento teve de retrair-se enormemente, a ponto de considerar-se em estado vegetativo. Há também o fato de que, sob as mais diversas acusações – traição ao partido, revisionismo, trotskismo, etc. – diversos esperantistas foram presos e executados entre os anos de 1937 e 1953.

Como uma história que se repete, mas não necessariamente como farsa, o movimento esperantista deverá, após a Segunda Guerra Mundial, começar um longo e penoso processo de reconstrução, promovido pelos que sobreviveram às perseguições nazistas e às prisões soviéticas. Contudo, essa reconstrução não se deu sem que se abandonasse a linha anterior de pensamento do movimento, adotando uma nova perspectiva segundo a qual sua neutralidade está condicionada ao respeito aos Direitos Humanos fundamentais³⁶.

Por outro lado, embora interrompida, a produção literária em esperanto terá uma retomada menos penosa do que aquela ocorrida em 1918, pois, graças ao trabalho da *Budapeŝta Skolo* e diversos outros agentes culturais³⁷, já haverá uma linha de continuidade, como bem sintetizado por Minnaja e Silber: “*La dua mondmilito ne surprizos Esperantion kiel la unua, sed trafos ĝin ege pli malforta el organiza vidpunkto. Sed ne el literatura (kaj lingva): la valoroj peritaj de la juna kulturlingvo subtenos la transvivon de la parolkomunumo kiu ilin kreis.*” (Minnaja, Silber; 2015, p.106)³⁸

³⁴ Vale dizer que, desde os primórdios do movimento esperantista, sempre houve alguma forma de perseguição à língua, desde a proibição de seu ensino — como feito por Salazar em Portugal — até ser considerado, quando muito, um *hobby* inútil, ou ainda um “frankenstein linguístico”, como muitas vezes dito por pessoas ligadas às áreas de Filologia e da Linguística.

³⁵ Inclusive toda a família de Zamenhof, da qual apenas um neto pôde escapar com vida. Essas prisões e execuções foram executadas, quase sempre com grande violência, por Reinhard Heydrich, que se tornaria conhecido como o “Carniceiro de Praga”.

³⁶ Segundo Lins (2016, p. 134), tal declaração ocorreu cerca de um ano e meio antes de a Assembleia Geral das Nações Unidas aceitar, em Paris, a Declaração Universal dos Direitos Humanos (10.12.1948).

³⁷ É a partir de 1937 que livros em e sobre esperanto começaram a ser publicados com regularidade no Brasil.

³⁸ A Segunda Guerra Mundial não surpreenderá o mundo esperantista como a primeira, mas o encontrará muito mais fraco do ponto de vista organizacional. Mas não do ponto de vista literário (e linguístico): os valores transmitidos pela jovem língua garantirão a sobrevivência da comunidade que lhes criou.

E será essa linha de continuidade que permitirá à literatura esperantista não só recuperar com extraordinária rapidez a importância alcançada no período anterior, mas também realizar voos mais longos.

1.3 A literatura esperantista do pós-guerra: a *Skota Skolo*

A literatura esperantista produzida após 1945 ocorre em geral naquelas regiões que se mantiveram neutras ou que não foram zonas de combate. Contudo, se novas paragens ganham destaque no mapa literário do esperanto – Suécia, Islândia, África do Sul, Brasil, entre outras –, a prestigiada *Literatura Mondo* deixa de circular em 1949. E se a falta de uma publicação já consolidada se faz sentir, também se percebe que, com a ausência do poder prescritivo – e também proscritivo – que a revista possuía, abre-se espaço para o surgimento de novos nomes, novas estéticas e novas experiências literárias, que se valerão das conquistas realizadas pelos autores mais destacados do período anterior, mas não repetirão suas fórmulas. O tempo do pós-guerra, apesar da Guerra Fria que marcará todo o período, propicia uma impactante renovação literária, que, tal como a anterior, também ficará conhecida por seu epicentro geográfico: a *Skota Skolo*³⁹.

Inicialmente formada por quatro autores nascidos e/ou vivendo na Escócia, o que viria a ser conhecido como *Skota Skolo* surge a partir da publicação de *Kvaropo*⁴⁰ (1952), coletânea de poemas na qual William Auld, Reto Rossetti, John Islay Francis e John Dinwoodie, ao mesmo tempo em que rendem homenagem à geração anterior – principalmente a Kálmán Kalocsay, visto como seu “pai espiritual” – demarcam claramente a fronteira que lhes separa e também os novos objetivos a que, como coletivo, irão dedicar-se. Entre eles, a busca por novas possibilidades expressivas e pela elaboração, em esperanto, de uma literatura com o mesmo nível qualitativo, não do *mainstream* literário de então, mas das vanguardas poéticas contemporâneas.

Como obra, *Kvaropo* terá grande divulgação nos circuitos culturais esperantistas, alimentando e estimulando o renascimento cultural do movimento esperantista, ajudando a criar uma aura de otimismo com o futuro da língua, nos anos imediatamente anteriores ao centenário do nascimento de Zamenhof⁴¹.

Em 1955 surgem, praticamente ao mesmo tempo, duas novas revistas literárias, que disputarão o espaço deixado pela *Literatura Mondo*: a *Nica Literatura Revuo*⁴², que se apresenta como continuidade da publicação húngara, e também *Norda Prismo*,⁴³ editada em Estocolmo, que visará principalmente aos novos talentos que ora surgiam. É neste momento também que William Auld, o mais ativo dos fundadores na *Skota Skolo*, lançará a obra sobre a qual este trabalho versa, e que representará a plena maturação da literatura em esperanto: *La Infana Raso*.

³⁹ “Escola Escocesa”.

⁴⁰ “Quarteto”.

⁴¹ O ápice desse otimismo se dará em 1954, quando a Unesco não apenas emite uma resolução favorável ao esperanto, em sua Conferência Geral em Montevidéu, mas também estabelece relações colaborativas e consultivas com a UEA.

⁴² “Revista Literária de Nice” [ref.: cidade francesa de Nice].

⁴³ “Prisma Setentrional”.

William Auld e a “Raça menina” – *La infana raso*

2.1 O autor

William Auld (Londres, Inglaterra, 1924 – Dollar, Clackmannanshire, Escócia, 2006) foi um esperantista escocês, poeta, escritor, tradutor, piloto da RAF, Força Aérea Real Britânica, com atuação na Segunda Guerra Mundial; posteriormente lecionou literatura em uma escola secundária, da qual também foi vice-diretor. Começou seu aprendizado de esperanto em 1937, e dez anos depois se engajou na comunidade esperantista. Atuou como editor de *Esperanto en Skotlando* no período de 1949 a 1955, da revista *Esperanto* (órgão da Associação Mundial de Esperanto, UEA) entre 1955 e 1958 e novamente nos anos de 1961 e 1962, *Monda Kulturo* período: 1962–1963, da já citada *Norda Prismo* (1968–1972), *British Esperantist* (1973–2000) e *Fonto* (1980–1987); foi vice-presidente da UEA (1977–1980) e presidente da *Akademio de Esperanto*, AdE (1979–1983) e presidente da Seção Esperantista do PEN-Clube Internacional (1979–1983). Foi o redator da imponente *Esperanta Antologio: Poemoj 1887–1981*⁴⁴. É um dos nomes mais importantes da literatura esperantista, com vastíssima obra, englobando poesia, canções, contos, ensaios, livros didáticos, crítica literária e traduções. Textos seus foram traduzidos para: alemão, escocês, francês, holandês, húngaro, inglês, islandês, italiano, japonês, norueguês, polonês, português, romeno, sueco, turco e vietnamita. (Sutton, 2008, p. 263-278). Uma das grandes marcas de sua trajetória é o poema *La infana raso*, que lhe valeu a primeira indicação ao Prêmio Nobel de Literatura, em 1999.

2.2 *La infana raso*, *A raça menina*, gestada no ímpeto pela continuidade, nascida em solo vulcânico africano

Com o encerramento da *Literatura Mondo*, o Prof. Juan Régulo Pérez (1914–1993), esperantista desde 1932, funda em 1952 uma editora em La Laguna, na Ilha de Tenerife, nas Ilhas Canárias, ilhas de origem vulcânica, comunidade autônoma espanhola na costa africana. Régulo Pérez era professor universitário de História da Língua Espanhola na Universidade de La Laguna, e durante anos havia permanecido encarcerado pela ditadura franquista (Sutton, 2008, p. 262-263); sua editora recebe o sugestivo nome *Stafeto*, “Estafeta”, alusão àquele que sabe ser o momento de fazer sua parte em uma corrida de estafetas. Sua disposição está inscrita no programa da editora, publicado no primeiro livro que ela dá a lume:

*Stafeto transprenas la torĉon de la eksiginta eldonejo Literatura Mondo en peno daŭrigi ĝian altan agadon. Nia beletro atingis fierindan nivelon, sed la faŭko de l' milito forglutis la trezorojn, kaj al ni minacas rompo de nia literatura tradicio. Tio signifus perdi, ne nur la jam atingitajn fruktojn, sed eĉ novajn floradojn de junaj postmilitaj talentoj [...]. Kontraŭ la manko kaj kontraŭ la danĝero elpaŝas ĉi tiu eldon-iniciato.*⁴⁵ (Stafeto apud Minnaja; Silfer, 2015, p. 259.)

⁴⁴ *Esperanto en Skotlando*: “Esperanto na Escócia”; *Monda Kulturo*: “Cultura Mundial”; *Norda Prismo*: “Prisma Setentrional”; *Fonto*: “Fonte”, revista literária esperantista publicada em Chapecó, SC; *Akademio de Esperanto*: “Academia de Esperanto”; *Esperanta Antologio: Poemoj 1887–1981*: “Antologia esperantista: poemas 1887–1981”.

⁴⁵ “A *Stafeto* toma em suas mãos a tocha da extinta editora *Literatura Mondo* no esforço de continuar sua atividade de alto nível. Nossa literatura atingiu um patamar do qual, com razão, nos orgulhamos, mas as fauces da guerra tragaram os tesouros, e estamos sob a ameaça do rompimento de nossa tradição literária. Isso significaria perder, não somente os frutos já alcançados, mas mesmo o desabrochar de jovens talentos pós-guerra [...] Contra a falta e contra o perigo, toma a frente esta iniciativa editorial.”

Esse primeiro livro é *Kvaropo*, cujo quarteto de autores inclui, como dissemos anteriormente, William Auld, que vê a face de *La infana raso* iluminada pela tocha da *Stafeto* quatro anos depois, em 1956.

A obra tem, ao todo, cinco edições, sendo a quinta do ano de 2009, publicada no Brasil, pelo veterano editor esperantista Gersi Alfredo Bays (1934), da editora Fonto, Chapecó, SC; a mesma editora já havia, em 1992, ofertado ao público o texto bilíngue paralelo, com o brilhante trabalho de tradução ao português por Leopoldo Henrique Knoedt (1920–2000), outro nome de peso da comunidade esperantista brasileira, já reconhecido por suas traduções ao esperanto de *Os Lusíadas*, *Vidas secas*, *The Ballad of Reading Gaol*, entre muitas outras. Além de *A raça menina*, em português, conta-se também com traduções para as seguintes línguas: escocês, francês, holandês, inglês, italiano e polonês, e trechos em islandês. Em 2007, a LF-Koop (*Kooperativo de Literatura Foiro*⁴⁶), em La Chaux-de-Fonds, Suíça, produziu um CD duplo com o próprio Auld declamando *La infana raso* (Auld, 2007). Paul Gubbins incluiu os dois primeiros capítulos do poema, em esperanto e em inglês, em sua antologia *Star in a night sky* (Gubbins, 2012).

2.3 *La infana raso, A raça menina*: estrutura e visão panorâmica

La infana raso é um poema em 25 capítulos – o autor assim os nomeia, recusando-se a chamá-los *cantos* ou *rapsódias*, e se apresenta como um mosaico de peças multiformes e variegadas, um vitral multicolorido, um entrelaçamento complexo de ramos, que se reúnem em um tronco cujas raízes se estendem, no dizer de John Francis (2009, p. 9), “ĝis la limo de persona filozofio”⁴⁷. O próprio William Auld afirma tratar-se de uma tese: “*finleginte, la leginto devas havi sumon de impresoj, kiuj rivelas al li la tutaĵon de mia tezo*”⁴⁸ (Auld, 2009, p. 87).

Da mesma forma que em um mosaico, cada capítulo é completo em si mesmo, e diversos estilos e técnicas são usadas para compô-los. Há poemas rimados clássicos (cap. 2 e 3), jogos de palavras e palavras distorcidas (cap. 4), poemas concretos ou gráficos (cap. 10 e 23), elementos gráficos (cap. 8), justaposição de informações aparentemente desconexas e recolhidas de fontes diversas (cap. 9), traduções (cap. 19). Contemplando-se à distância esse mosaico, cada elemento, cada célula, continua existindo, mas o conjunto ganha um sentido, mais amplo, proveniente da sinergia dos elementos.

2.4 *La infana raso, A raça menina*: a ideia central

O tema principal, que dá o título ao poema, é a “infância” da “raça” humana, mostrada já no capítulo de abertura⁴⁹ como uma “raça” una, pois por laços de ancestralidade conhecidos ou, em sua maior parte

⁴⁶ “Cooperativa da *Literatura Foiro*”, sendo *Literatura Foiro*, “Feira Literária” uma importante revista de literatura e cultura esperantistas publicada desde 1970.

⁴⁷ “Até o limite de uma filosofia pessoal.”

⁴⁸ “Ao concluir a leitura, o leitor deve ter a soma de impressões que lhe revelam a totalidade de minha tese.”

⁴⁹ A menos que haja menção em contrário, foi usado, nesta e nas próximas citações, o texto em esperanto da 5ª edição (AULD, 2009), com adaptação das aspas. A versão em português é a de Leopoldo H. Knoedt (AULD, 1992).

desconhecidos e mesmo ocultados, vislumbra-se-los, ainda que longínquos, unindo cada pessoa a cada um dos seres humanos que estiveram, estão ou estarão sobre a superfície do planeta. Esses elos independem de nacionalidade, pois pode muito bem o bardo escocês ter seus primos poloneses (verso 16), e nos dois lados de um campo de batalha enfrentarem-se pessoas que guardam algum grau de parentesco mas não se conhecem (v. 43). Irrelevantes também são religião ou cor da pele; segundo a teoria da evolução de Darwin, em meio aquático teve início a vida, então descendemos de seres que respiravam por brânquias (v. 72).

I (versos 1, 4-26, 43, 67-72)

*Saluton, masonisto, mia prapatro Ruben,
[...]*

*Kaj vin, ho posteulo de Ruben, kiu velojn
de karavelo hisis kaj sur la mar' piratis
kaj la filinon duan de tavernisto svatis
kaj lasis ŝin graveda kaj malaperis tute
sur marofundon — kara, mi kantas vin salute!
(Kaj ankaŭ vin aparte, ho tavernistfilino,
avino mia praa, al kies mola sino
sin premis tiu filo, kiu en posta vivo
dediĉis sin al rabo, al murdo kaj lascivo,
kaj dek bastardojn patris, el kiuj unu iris
milite al Polujo, kaj tie vaste viris,
al sia semofluo malfermis larĝe kluzojn,
al mi testamentante milope polajn kuzojn!)*
*Al vi, centmil prapatroj ŝvitintaj sub servuto,
de via tre simila pranepo jen saluto;
sed ege vin surprizus, ke li salutas ame
kiel parenco viajn jugintojn tute same.
Al vi ja ŝajnus strange, ke filo de l' kastelo
kaj via bova ido en trua sklavkitelo
per ia sortkaprico egale kontribuas
al tiu sango, kiu en miaj vejnoj fluas.
(Verdire, la surprizo ne estus via sole:
eĉ pli la kastelfilo min gapus senparole!)*

*[...]
doninto de mia sango fluigas mian sangon...*

*[...]
Venu en miajn brakojn frate, nigrulo-plebo:
disigis nin praprae duiĝo de amebo,
kaj vi Jesuo Kristo, el lando brule suna,
vi estas mia frato malgraŭ la haŭto bruna
kiun adeptoj viaj miscele kalkas blanka:
antaŭnelonge nia prapatro estis branka!*

[...]

(Auld, 2009, p. 13-15.)

I (versos 1, 4-26, 43, 67-72)

Saúdo-te, escultor, meu ascendente Rubens,
[...]

E a ti, ó sucessor de Rubens, que em andejas
piratagens no mar da nau içaste a vela
e a filha do tasqueiro, até então donzela,
emprenhaste e depois sumiste por completo
no mar profundo — a ti saúdo com afeto!
(E a ti em especial, ó filha do tasqueiro,
e minha tetravó, que ao peito criadeiro
levaste o filho que durante toda a vida
foi contumaz ladrão, carnal e homicida,
dez bastardos gerou, dos quais um foi à terra
polaca em luta e lá macheou durante a guerra
abrindo as seminais comportas muitas vezes,
legando-me um milhar de primos poloneses!)

A vós, mil ancestrais, suando em servidão,
eis deste neto bem igual, a saudação
pasmariéis, porém, ouvindo-me saudar
os vossos amos com sorriso familiar.
Pasmariéis ouvir que o filho do castelo
e um vosso neto, só farrapos, amarelo,
por capricho da sorte, entraram bem a meias
para este sangue que percorre minhas veias.
(Não pasmaríeis sós: veríeis, isto é certo,
o filho do castelo, aflito, boquiaberto!)

*[...]
quem meu sangue doou, derrama assim meu
[sangue...]*

*[...]
Abraços fraternais, meu negro irmão plebeu:
nos separou a vez que a ameba se fendeu;
e tu, Jesus, da terra ardente, nazarena,
és meu irmão, mau grado a tua cor morena;
que teu rebanho astuto à branca cal deslava:
há pouco nosso avô por brânquias respirava!*

[...]

(Auld, 1992, p. 13, 15, 17.)

Milênios se passaram, mas a estrutura da sociedade permanece a mesma – religião, guerra, Estado, sem que se haja logrado alcançar uma convivência equilibrada e um verdadeiro compartilhamento da

convivência no planeta... As chaves de nossa *civilização humana* se encontram já antes do reinado de Sargão I – em outras palavras, geração após geração, repetimos o mesmo desde há, pelo menos, 4.000 anos, conforme se lê nos 14 versos iniciais do capítulo 9 . Porém, mirando a um futuro muito distante, anima o eu lírico a esperança de que deixe a humanidade de repetir a cada geração esse mesmo padrão e engendre um novo modo, mais harmônico, de coexistência, conforme manifesta no último capítulo do poema.

IX (versos 1-14)

*“...tiel longa kronologia distanco troviĝis
inter Sargono l’Unua kaj Aleksandro la Granda
kiel troviĝas inter Aleksandro la Granda
kaj la nuna epoko, kaj
samtiel longe antaŭ Sargono l’Unua
la homoj loĝadis en urboj
sub rego sumera
praktikante religion
kultivante la teron
sekve:
oni rajtas aserti
ke duono de la civilizodaŭro
kaj la ŝlosiloj al ĉiuj ĝiaj ĉefaj institucioj
estas troveblaj antaŭ Sargono l’Unua”.*
[...]

(Auld, 2009, p. 36.)

IX (versos 1-14)

*“...a distância cronológica existente
entre Sargão Primeiro e Alexandre Magno
é a mesma que existe entre Alexandre Magno
e a época atual, e
o mesmo tanto antes de Sargão Primeiro
os homens habitavam em cidades
sob o governo sumério
praticando a religião
cultivando a terra
portanto:
é lícito afirmar
que metade da duração da civilização
e as chaves a todas as suas instituições principais
podem ser encontradas antes de Sargão Primeiro”.*
[...]

(Auld, 1992, p. 59.)

XXV (versos 36-53)

[...]
*Ho miaj posteuloj! —vi min ne rememoras;
sed jam pro via sorto mia sentemo ploras;
mi pardonpetas mian donacon de l' ekzisto —
mi vin generis blinde ĉar pelis min insisto
de l' celo, kiu ŝpinis teksaĵon de la vivo;
kaj ankaŭ vi demandas: por kio do... aktivo?
(Ho kara mia,
jen povra testamento;
jen mia kredo
espero kaj turmento:
mi kredas pri la
bonvolo de l' homaro,
ke iam pasos
kruelo kaj amaro,
ke iam venos
la regno de l' racio;
sed multaj larmoj
necesos antaŭ tio.)*

(Auld, 2009, p. 83.)

XXV (versos 36-53)

[...]
*Ó meus pósteros! não me guardareis memória;
mas me sensibiliza a vossa sorte e história;
eu te peço perdão, causei tua existência —
eu, cego te gerei; nasceste da insistência
do fim que entrelaçou o fio, tecendo a vida;
também tu quererás saber: por que tal lida?
(Ó meu querido,
é pobre o testamento;
eis o meu credo
esperança e tormento:
eu creio ser
bondosa a humanidade,
que passará
amargor e maldade,
que há de vir
o reino da razão;
mas muito pranto
verá até então.)*

(Auld, 1992, p. 153.)

A humanidade é, pois, uma só, em sua diversidade. Esse sentimento no poema não se embasa em uma transcendência religiosa, mas em argumentos biológicos, probabilísticos, científicos. Essa humanidade continua na infância, como “raça menina”, a repetir os mesmos modelos há milênios, sem um resultado

efetivo – viu-se a inoperância da “governança mundial” na primeira metade do século 20, ao não conseguir evitar as duas assim chamadas Guerras Mundiais, vê-se agora, na segunda década do século 21, a fraqueza da “governança” que se esperaria da Organização das Nações Unidas e de outras organizações na situação catastrófica vivida pelo povo palestino, ou na inação quando o Presidente de uma República na América Latina é simplesmente arrancado de seu posto por uma superpotência, ou mesmo no silêncio quando 168 meninas perdem a vida em um bombardeio a uma escola de uma nação insubmissa. O eu lírico, que, conforme declarado por Auld, expressa a visão filosófica do autor, manifesta sua crença em um futuro promissor; na construção desse futuro, não atribui à religião um papel ativo, mas convoca a razão para isso (cap. 25, v. 50-51).

Em suma, ressoa ao longo do poema a ideia de que todos os seres humanos fazemos parte do mesmo grupo por um imperativo biológico; esse grupo continua em uma infância milenar no que se refere a sua organização para o compartilhamento dos recursos que permita a todas as pessoas usufruir de uma vida digna e produtiva, tanto no sentido pessoal como no coletivo, mas há a esperança de que, com o uso da razão e após um longo longo tempo, tal organização venha a se concretizar. Longuíssimo, na verdade: *nek vi nek mi ĝisvivos la maturiĝon: /necesas jarmiliono* (cap. 21, v. 90-91, Auld, 2009, p. 74), “nem tu nem eu viveremos até a maturação: / é necessário um milhão de anos” (Auld, 1992, p. 135).

2.5 La infana raso, A raça menina: temas mobilizados

O mote do livro é a infância dessa “raça menina”, conforme apresentado no item anterior, e que pode ser resumido pelos seguintes três pontos:

- a) unidade da humanidade;
- b) estado infantil da humanidade;
- c) esperança de um desenvolvimento harmonioso.

Evidentemente, a vida humana, o convívio social e a administração dos recursos da terra, do capital e do trabalho formam um quadro intrincado, envolvendo aspectos culturais, sociais, econômicos, de concepção do mundo, que são como os ramos imbricados em torno do tronco, emaranhados ainda mais quando consideramos a dimensão privada, íntima, os aspectos psicológicos e a subjetividade. Dessa forma, são diversos os temas mobilizados por William Auld em *La infana raso*, que reunimos na lista abaixo, a qual não pretende ser completa nem definitiva. Geralmente um capítulo engloba alguns desses assuntos e, por outro lado, o mesmo assunto pode se fazer presente em diferentes capítulos.

- a) solidão da vida humana;
- b) a criação de um mundo próprio na mente de cada pessoa;
- c) impossibilidade de apreender a vida de outra pessoa;
- d) cegueira, falta de visão, diante das ações e das coisas do mundo;
- e) pequenez do cérebro, no começo da evolução e agora;
- f) tabus, repressão;
- g) *rigor vitae* (por comparação com a expressão latina *rigor mortis*);
- h) falta de sentido da vida, do trabalho;

- i) os fins do ser humano;
- j) momentaneidade, curta duração de impressões e memórias;
- k) maturação, evolução
- l) cor da pele;
- m) o instante muda tudo;
- n) esperanto; Zamenhof;
- o) esperanto: “as 16 licenças”⁵⁰;
- p) distorção da linguagem, enganação, mentira;
- q) palavras que camuflam os sentidos;
- r) manutenção da mesma estrutura social desde antes de Sargão I;
- s) religião, autoridade;
- t) intolerância, censura;
- u) sexo, erotismo;
- v) oriente ≠ ocidente;
- w) guerra;
- x) o tempo é uma ilusão;
- y) ciência;
- z) a natureza das conclusões científicas.

Essa profusão de temas colocados em diálogo e, ao mesmo tempo, a presença de variados estilos e o uso de diversas técnicas de composição dos poemas compõem o mosaico de *La infana raso*. Entendemos que essa tenha sido a escolha de Auld para refletir a complexidade do mundo sob diferentes perspectivas. Nesse sentido, tal escolha foi não somente adequada, mas se tornou necessária.

2.6 *La infana raso, A raça menina: forma e conteúdo*

Nos excertos mostrados no item 2.4, amostras dos capítulos inicial, de um intermediário (9) e do final, percebem-se três estilos diferentes: o poema de abertura de *La infana raso* obedece a um esquema de rimas emparelhadas, no capítulo 9 tem-se a colagem de textos diversos — o próprio Auld indica a fonte do primeiro trecho, de 14 versos; trata-se de citação de *Comparative religion*, de A. C. Buke (1950) —, e no capítulo de encerramento há um parêntese com versos mais curtos e contendo versos soltos.

Apresentamos a seguir os versos iniciais e finais do capítulo 4, uma pérola que se notabiliza pelas distorções; nas palavras de Auld – lembremo-nos: ex-piloto de guerra –, espelha “*la fiecon de la politiko kaj la senmoralecon de la milito. La dusencecon, la eŭfemismadon, la rektan trompadon kaj intencan malprecizecon de politika kaj militista lingvaĵo — uzitan por trompi la popolon kaj vesti abomenaĵojn per aŭreolo de moraleco kaj praveco*”⁵¹ (Auld, 2009, p. 90-91). Na versão em português, Leopoldo Knoedt conseguiu com maestria produzir os efeitos presentes no texto de Auld, por vezes recorrendo à introdução

⁵⁰ O iniciador do esperanto, L. L. Zamenhof, no *Primeiro Livro* (1887) apresentou dezesseis regras básicas, repetidas no *Fundamento de Esperanto* (“Fundamento do Esperanto”), livro basilar, cujo texto foi aprovado no Primeiro Congresso Mundial de Esperanto, em 1905 — é importante salientar que a gramática do esperanto não se resume, e nem poderia se resumir, a dezesseis regras, como por vezes é dito —, que ele chama no capítulo 18 de *dek ses permesaĵoj* (“dezesseis licenças”), e explica da seguinte forma em suas notas: “*laŭ mia scio, Reto Rossetti estas la unua, kiu atentigis pri la graveco de tio, ke la dek ses zamenhofaj reguloj de la Fundamento nenion malpermesas*” (Auld, 2009, p. 105) (“pelo que sei, Renato Rossetti foi o primeiro que chamou a atenção para a importância do fato de que as dezesseis regras de Zamenhof no ‘Fundamento [do Esperanto]’ nada proíbem”).

⁵¹ “A vilania da política e a imoralidade da guerra. A ambiguidade, os eufemismos, a enganação direta e a imprecisão intencional da linguagem política e militar — usada para enganar o povo e vestir abominações com uma auréola de moralidade e justiça”.

de distorções e jogos de palavras em pontos diferentes do poema. Tem-se *gonoraloj*/"gonorraís" como deturpação de *generaloj*/"gerais", incluindo alusão a doença venérea; *fraponoj* vem de *frapi* ("bater"), lembrando *friponoj* ("canalhas"), em português, a solução de Knoedt foi "velhacões" (velhacos + cães)⁵².

IV (versos 1-4, 24-27)

*Laŭ gonoraloj, la milit' necesas –
nu, kunpremeble, ĉar per ĝi inspezas
tiaj fraponoj, kaj hakiras gloron;
dum ve kaj mi ekiras nur doloron,
[...]
La pravon pruvi provas kriterioj:
la haŭtkoloro, lingvoj, religioj
estas ŝafiĉe ovidentaj signoj;
kiuj nin malsamilas estas stigmatoj.*

(Auld, 2009, p. 21.)

IV (versos 1-4, 24-27)

Segundo os gonorraís, é necessária –
a guerra; é claro: aumento de diária
para esses velhacões. E glória e fama.
E sobre mim e ti a dor derrama.
[...]
Dão a critérios foros de verdade:
a pele, a língua, a crença – grã-trindade
de marcas ovidentes, fededignas:
os de nós diferentes, têm estigmas.

(Auld, 1992, p. 31.)

No capítulo 2, há uma forte crítica à religião como fonte de intolerância, de domínio e como geradora de tabus e preconceitos. Em termos formais, são dezessete estrofes de quatro versos, nos quais rimam o primeiro, o segundo e o quarto verso (com exceção da 16ª estrofe, em que os quatro têm a mesma rima).

II (versos 1-8)

*Kiom koncernas Dion religio?
Nia kompren' sumiĝas je ... nenio:
konjektas oni, kaj por sia solvo
pretendas pravon de perfekta scio.*

*Humilon vi predikas kun ... fiero.
Nepenetrebla estas di-mistero;
sed vi penetris ĝin, ĉar vi certegas:
misvoja estas aliula klero.*

[...]

(Auld, 2009, p. 16.)

II (versos 1-8)

Será que a religião a Deus vincula?
A nossa compreensão é quase nula.
O homem conjectura e prontamente
o dono da verdade se intitula.

Pregamos humildade... com império
Deus é impenetrável, é mistério;
mas penetramo-lo e afirmamos certos:
a ciência alheia é puro despautério.

[...]

(Auld, 1992, p. 21.)

Outro recurso empregado pelo autor são os elementos gráficos, como a representação da face humana (cap. 8), que destacamos abaixo, e o poema concreto (cap. 23, Fig. 1), o "ciclo ecológico". E o momento *carpe diem* vem como um tributo aos clássicos: uma tradução do poema *Copa*, atribuído a Virgílio (cap. 19).

VIII (versos 21-22)

[...]

VIII (versos 21-22)

[...]

⁵² Obs.: julgamos oportuno comentar ainda uma palavra que não está distorcida, mas que ganha importância por ser o fechamento deste poema. Trata-se de *stigmatoj*/"estigmas"; entendemo-la em sua acepção na botânica: ainda que nos tentem impor cor da pele, religião ou língua como elementos que nos distingam, somos seres humanos iguais em essência; o que torna uma pessoa diferente da outra são somente pequenos detalhes, como os estigmas das plantas.

blindo blindo
mensogoj

cegueira cegueira
mentiras

[...]

(Auld, 2009, p. 30.)

[...]

(Auld, 1992, p. 51.)

XXIII

ĜERMO
TRITIKO
FARUNO ĜERMO
PANO TRITIKO
EKSKREMENTO FARUNO ĜERMO
STERKO PANO TRITIKO
ĜERMO EKSKREMENTO FARUNO ĜERMO
TRITIKO STERKO PANO TRITIKO
FARUNO ĜERMO EKSKREMENTO FARUNO ĜERMO
PANO TRITIKO STERKO PANO TRITIKO
FARUNO ĜERMO EKSKREMENTO FARUNO
TRITIKO STERKO PANO
FARUNO ĜERMO EKSKREMENTO
TRITIKO STERKO
ĜERMO

(Auld, 2009, p. 79.)

XXIII

GERME
TRIGO
FARINHA GERME
PÃO TRIGO
FEZES FARINHA GERME
ADUBO PÃO TRIGO
GERME FEZES FARINHA GERME
TRIGO ADUBO PÃO TRIGO
FARINHA GERME FEZES FARINHA GERME
PÃO TRIGO ADUBO PÃO TRIGO
FARINHA GERME FEZES FARINHA
TRIGO ADUBO PÃO
FARINHA GERME FEZES
TRIGO ADUBO
GERME

(Auld, 1992, p. 145.)

Dentre os temas enumerados no item anterior, alguns se repetem com maior frequência. É o caso da religião, muitas vezes ligada com intolerância, autoridade eclesial, criação de tabus, resistência ao progresso das ideias e hipocrisia. Sobre estes dois tópicos, veja-se o fragmento do capítulo 16, que trazemos a seguir. O tabu sexual e a repressão são outro tema; o capítulo 5 é um poema erótico, no qual está mencionado o *celo/fim*, objetivo. Esse fim é a procriação, instigada pelo desejo sexual; é a continuidade da espécie humana, é propiciar o surgimento de mais um elo geracional. Essa continuidade se relaciona também à esperança de que no futuro a humanidade chegará à adolescência e à maturidade — de fato, a continuidade é necessária para que esse dia chegue.

Também se faz ouvir a voz do esperantista William Auld. Nas notas ao capítulo 18, ele escreve: “*Se oni bezonas ankoraŭ pruvon pri la infaneco de la raso, oni pripensu nur la sintenon de la raso al la internacia lingvo... Tiu ĉi ĉapitro pritraktas Zamenhof kaj Esperanton*”⁵³ (Auld, 2009, p. 104). Sua crença na razão como base para o desenvolvimento de novas relações no planeta implica o reconhecimento e o uso do esperanto; no mesmo poema, no entanto, ele não se mostra um *finvenkista*, ou seja, adepto da ideia da *finavenko*/“vitória final” do esperanto, o idealismo que animou o movimento esperantista nas décadas iniciais; de certa forma, Auld antecipa em 24 anos o surgimento do *raŭmismo*, outra tendência norteadora do movimento esperantista, surgido no movimento da juventude, e que, entre outros pontos, pregava a

⁵³ “Se se fizer necessária ainda de uma prova da infância da raça, considere-se somente a postura da raça perante a língua internacional... Este capítulo trata de Zamenhof e do esperanto.”

despreocupação com a luta por um futuro distante de triunfo para o esperanto, enfatizando as conquistas concretas da língua e da comunidade nas décadas anteriores, e focando na prática da língua no momento presente. No capítulo 17, há um jogo de palavras: o eu lírico se refere ao esperanto como *ardefarita lingvo*, o que significa “língua feita com ardor”, o que Leopoldo Knoedt traduziu como “ardefata”. Ocorre que Zamenhof se referia ao esperanto como *artefarita lingvo* — o termo “artefarita” significa artificial, porém em esperanto está transparente o sentido etimológico de “feito com arte/técnica”, que já não é mais evidente em português, sendo a razão por que os esperantistas preferimos a denominação “língua planejada”, conforme apontado no item 1.2 e na nota 27.

XVI (versos 9-13)

[...]

*Sur la foira placo oni frakasis
la kapon al herezulo kiu ne kredis
la teron plata.*

*La pastroj tion aprobis,
sciante mem, ke tamen la tero sferas.*

[...]

(Auld, 2009, p. 58.)

XVI (versos 9-13)

[...]

Na praça do mercado esmagaram
a cabeça do herético que não acreditava
ser a Terra plana.

Os sacerdotes tudo aprovaram,
sabendo, contudo, que a Terra é redonda.

[...]

(Auld, 1992, p. 99.)

V (versos 1-3)

*akceptu min en vian liton
la celon ni plenumos*

la celo nin konsumos

[...]

(AULD, 2009, p. 22.)

V (versos 1-3)

recebe-me no leito
os fins cumpramos do homem

os fins que nos consomem

[...]

(Auld, 1992, p. 33.)

XVIII (versos 41-48)

[...]

*Kio naskiĝis en la familioj,
en milionaj tribaj komunumoj,
kaj kunfandiĝas trans periferioj
kreskantaj pro produktoj kaj konsumoj,*

*atingos unuecon. Malaperos
neniam nia orfa idiomo
(ĉu jes aŭ ne la mondon ĝi konkeros)
dum volas kompreniĝi hom' kun homo.*

[...]

(Auld, 2009, p. 63.)

XVIII (versos 41-48)

[...]

O que em família certa vez gerou-se,
em incontáveis tribos, e em fusão,
periféricamente aglomerou-se
com o crescer consumo-produção,

será um único. O órfão Esperanto
nunca mais deixará de ser vivente
(se conquistar o mundo ou não) enquanto
gente ansiar por se entender com gente.

[...]

(Auld, 1992, p. 111,113.)

XVII (versos 9-12)

[...]

XVII (versos 9-12)

[...]

*Vi revis pri mi, la revon mi ne plenumis:
anstataŭ tio, mi sidas tajpante versojn
en nekonata ardefarita lingvo
pardonu min.*

[...]

(Auld, 1992, p. 104.)

Teceste sonhos para mim, os sonhos não realizei:
em vez deles, aqui estou fazendo versos
em uma língua desconhecida, ardefata,
perdoa-me.

[...]

(Auld, 1992, p. 105.)

Comentário final

La infana raso, como já anuncia seu nome, está centrada na humanidade, com seus erros e acertos, suas alegrias e desventuras, enfoca essa espécie neta de seres com brânquias que domina o planeta e que atingiu um altíssimo grau de desenvolvimento científico e tecnológico, tendo mesmo enviado representantes para fora desse planeta, perscruta o sistema solar, e para além dele. Justamente todo esse processo é que a torna heroica: o ser humano, graças a sua inteligência e à aplicação dela, venceu adversidades e ameaças, mas ainda tem muito a aprender – principalmente, como já se havia percebido na Grécia Antiga, sobre si mesmo –, e, como mostra o poema, traz em si grande potencial autodestrutivo. A humanidade constituiu-se no século 20 e, com muito mais razão, no século 21, na maior ameaça contra si mesma, podendo se aniquilar num piscar de olhos. O heroísmo em *La infana raso* está diluído em todos os seres humanos que foram, são e serão, mas é um heroísmo potencial: somente se concretizará de fato quando e se a humanidade atingir a adolescência e a maturidade. Com um heroísmo em processo e diluído, também não se localiza um território: o espaço dessa heroína coletiva / desse herói coletivo pode ser qualquer lugar onde colocar o pé, ou a mente, na Terra ou fora dela; sendo qualquer lugar, pode ser todo o espaço, portanto nenhum lugar. E, para esboçar o espaço aterritorial, William Auld com agudez e maestria empregou a língua à qual, segundo ele, dedicou tudo o que possuía e a cuja literatura se propôs enriquecer, a língua planejada aterritorial não étnica esperanto.

Agradecimento

Os autores agradecem a Rita Mara Netto de Moraes pela paciente, atenta e criteriosa leitura deste texto, bem como pelas sugestões apresentadas.

Referências

AULD, William. **La infana raso / A raça menina**. Tradução: Leopoldo H. [Henrique] Knoedt. Chapecó: Fonto, 1992. Edição bilíngue.

AULD, William. **La infana raso**: William Auld verkis kaj deklamas [“A raça menina: William Auld escreveu e declama”]. La Chaux-de-Fonds: LF-Koop, 2007. Disponível em: https://youtu.be/pNiUCLS_AKQ?si=9KRAFRGe9ql6LzNh e <https://youtu.be/z34K0nkby-I?si=ED5TTKBMOx95cl2H>.

AULD, William. **La infana raso** [“A raça menina”]. 5. eld. Chapecó: Fonto, 2009.

BARANDOVSKÁ-FRANK, Věra. **Interlingvistiko**: enkonduko en la sciencon pri planlingvoj [“Interlinguística: introdução ao estudo das línguas planejadas”]. Poznań: Universitato Adam Mickiewicz, 2020. Disponível

em: http://interl.amu.edu.pl/interlingvistiko/Barandovska_Interlingvistiko_enkonduko.pdf. Acesso em: 26 maio 2021.

BENCZIK, Vilmos. **Studoj pri la Esperanta Literaturo** ["Estudos sobre a literatura esperantista"]. Kameoka: La Kritikanto, 1980.

CANDIDO, Antonio [Antonio Candido de Mello e Souza]. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017. p. 171-193.

COMENIO, Jan Amos. **Via Lucis - La via della luce**. Pisa: Edizioni del Cerro, 1992.

DULIČENKO, Aleksandr. **En la serĉado de la mondlingvo aŭ interlingvistiko por ĉiuj** ["Na busca da língua mundial ou interlinguística para todos"]. Kaliningrado: Sezonoj, 2006. Serio Scio, 7.

ECO, Umberto. **A busca da língua perfeita na cultura europeia**. Tradução: Antonio Angonese. São Paulo: Unesp, 2018.

FRANCIS, John [Islay]. Antaŭparolo al la unua eldono ["Prefácio à primeira edição"]. *In*: AULD, William. **La infana raso** ["A raça menina"]. 5. eld. Chapecó: Fonto, 2009.

GUBBINS, Paul (ed.). **Star in a night sky: an anthology of Esperanto literature**. London: Francis Boutle, 2012. (Lesser used languages of Europe series, 5.)

KOUTNY, I. A typological description of Esperanto as a natural language. **Język – Komunikacja – Informacja – numer specjalny Interlingwistyka i Esperantologia**, Poznań, Wydawnictwo Rys, v. 10, 2015, p. 43-62. Disponível em: <http://jki.amu.edu.pl/?pl_2015-tom-x,14>. Acesso em 20 ago. 2020.

LINS, Ulrich. **La danĝera lingvo**: studo pri la persekutoj kontraŭ Esperanto ["A língua perigosa: estudo sobre as perseguições contra o esperanto"]. Rotterdam: Universala Esperanto-Asocio, 2016.

MINNAJA, Carlo; SILFER, Giorgio. **Historio de la esperanta literaturo** [História da literatura esperantista]. La Chaux-de-Fonds: Kooperativo de Literatura Foiro, 2015.

PITA, Fernando; FIANS, Guilherme (orgs.). **O esperanto além da língua**. Porto Velho: Temática, 2017.

PRIVAT, Edmond. Pri Esperanta literaturo ["Sobre a literatura em esperanto"]. *In*: PRIVAT, Edmond. **Junaĝa verkaro** ["Escritos da juventude"]. La Laguna: J. Régulo, 1960. (Stafeto; Beletraj Kajeroj, 6.) Disponível em: <http://www.autodidactproject.org/other/privat_literaturo.html>. Acesso: 17 fev. 2021.

RÓNAI, Paulo. **Babel & Antibabel**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SUTTON, Geoffrey. **Concise encyclopedia of the original literature of Esperanto 1887-2007**. New York: Mondial, 2008.

WAQUET, Françoise. **Le latin ou l'empire d'un signe** (XVI^e-XX^e siècle). Paris: Albin Michel, 1998.



GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. Uma leitura decolonial de Polifemo na
épica greco-romana. *Revista Épicas*. N. 19 – jun 26, p. 51-61.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.5161>

UMA LEITURA DECOLONIAL DE POLIFEMO NA ÉPICA GRECO-ROMANA

Rodrigo Tadeu Gonçalves (UFPR)

RESUMO: O presente artigo discute a representação do Ciclope Polifemo nos poemas épicos *Odisseia*, de Homero, *Eneida*, de Virgílio, e *Metamorfoses*, de Ovídio, bem como em recepções contemporâneas do mito de Polifemo e Galateia, como a da contista Nina MacLaughlin, em *Wake, Siren: Ovid Resung* (2019). A proposta é observar em que medida a representação mais imediatamente depreensível do personagem como um monstro selvagem e violento é matizada pelos olhares dos três autores antigos, especialmente pelo modo como a presença de Odisseu perturba um modo de vida não civilizado. Em minha leitura, o colonizador é mais pernicioso do que o “monstro colonizado”, assim considerado no livro IX da *Odisseia*. Em termos semelhantes, Virgílio retrata o ciclope. Ovídio, nas *Metamorfoses*, o representa como um pastor-cantor, mas a introdução de um rival no amor de Galateia complica a narrativa e converte Polifemo em um amante rejeitado vingativo e violento, fundamentando a leitura do conto de Nina MacLaughlin, que apresenta Polifemo como uma espécie de *incel stalker* contemporâneo. Neste percurso, interessará observar os deslizamentos de configuração da natureza da relação de Polifemo com a natureza e com o mundo dito “civilizado” com o qual se depara violentamente no encontro com Odisseu e as consequências para a recepção do personagem posteriormente.

Palavras-chave: Polifemo; representação; colonização; violência; recepção

ABSTRACT: This article discusses the representation of the Cyclops Polyphemos in the epic poems Homer's *Odyssey*, Virgil's *Aeneid*, and Ovid's *Metamorphoses*, as well as in contemporary receptions of the myth of Polyphemos and Galatea, such as that of the short story writer Nina MacLaughlin in *Wake, Siren: Ovid Resung* (2019). The aim is to observe to what extent the most immediately perceptible representation of the character as a savage and violent monster is nuanced by the perspectives of the three ancient authors, especially by the way in which Odysseus's presence disturbs an uncivilized way of life. In my reading, the colonizer is more pernicious than the "colonized monster," as considered in Book IX of the *Odyssey*. In similar terms, Virgil portrays the Cyclops. Ovid, in the *Metamorphoses*, portrays him as a shepherd-singer, but the introduction of a rival in Galatea's love complicates the narrative and transforms Polyphemos into a vengeful and violent rejected lover, providing a basis for the reading of Nina MacLaughlin's story, which presents Polyphemos as a kind of contemporary incel stalker. In this context, it will be interesting to observe the shifts in the nature of Polyphemos's relationship with nature and with the so-called "civilized" world, which he violently encounters in his meeting with Odysseus, and the consequences for the character's subsequent reception.

Keywords: Polyphemos; representation; colonization; violence; reception

Introdução

O Ciclope Polifemo (Πολύφημος, *Polyphemus*, o “muito falado”), filho de Poseidon e da ninfa marinha Toosa é um dos mais famosos exemplos do “ogro que come gente”, um personagem recorrente em muitas tradições folclóricas, mas que ganha nome próprio a partir de sua aparição no canto 9 da *Odisseia* de Homero, por volta do século VIII a.C. A partir da representação do ciclope como um “monstro” enorme de um só olho que vive em uma ilha próxima da costa oriental da Sicília e do Monte Etna, há muitas aparições do personagem na literatura e na arte da Antiguidade Greco-Romana. No drama satírico *Ciclope* de Eurípides (séc. V a.C.), o ciclope é retratado como alguém incapaz de refrear seus apetites, e discursa como um sofista. Na poesia pastoral alexandrina, a partir de uma representação anterior em um ditirambo de Filoxeno de Citera (séc. IV a.C.), Teócrito (especialmente no Idílio XI), Calímaco e outros poetas do período trataram do ciclope como um pastor, músico e cantor que se apaixona pela ninfa Galateia e não é correspondido. No mundo romano, Polifemo aparece em Propércio (III.2) como símbolo do poder da música. Na *Eneida* de Virgílio (3.589-683) ouvimos sobre o personagem de um dos companheiros de Odisseu, Aquemênides, deixado para trás na gruta do Ciclope, que o chama de *pestem*. Logo depois, o próprio narrador, que nesse livro é o próprio protagonista Enéias, o vê e relata a triste visão. Ovídio, ligando a versão homérica/virgiliana à versão pastoral alexandrina, retrata nas *Metamorfoses* o ciclope como um pastor-cantor apaixonado por Galateia, e introduz um rival, o belo Ácis, cujo amor a ninfa corresponde, e que, por ciúmes, Polifemo mata soterrado com um pedaço de montanha, e que depois é transformado em divindade marinha pela ninfa.

A recepção de Polifemo segue nas artes plásticas, na escultura, na música (diversas óperas importantes foram compostas a partir da de Handel no início do século XVIII) e na literatura até hoje, de modo bastante prolífico. A primeira obra que se dedica integralmente ao estudo profundo da recepção da figura de Polifemo e do mito dos ciclopes é o livro de Mercedes Aguirre e Richard Buxton, “Cyclops: The Myth and its Cultural History” (2020). Leituras decoloniais do personagem têm sido feitas em publicações importantes, como o capítulo “Recasting Monsters in Postcolonial Art and Literature” de Justine McConnell (2024). Polifemo apresenta potencial comparável ao de Caliban e ao do monstro de Frankenstein para discutir proto-colonialismo e alteridade radical, e ainda há muito a dizer sobre essa questão.

Aqui, esboçarei um percurso crítico decolonial da figura de Polifemo na poesia épica/hexamétrica: *Odisseia*, de Homero, *Eneida*, de Virgílio, e *Metamorfoses*, de Ovídio, para, por fim, ler brevemente apenas uma das variadas versões contemporâneas do ciclope, a da contista Nina MacLaughlin, em *Wake, Siren: Ovid Resung* (2019).

A proposta é observar em que medida a representação mais imediatamente depreensível do personagem como um monstro selvagem e violento é matizada pelos olhares dos três autores antigos, especialmente por conta do modo como a presença de Odisseu perturba um modo de vida não civilizado porém não violento ou monstruoso, e que essa mesma intervenção é responsável por “converter” a criatura pacífica e ligada ao pastoreio e à natureza em um monstro temível e, portanto, “corrompido” por um

processo de pré-colonização odisseica. Em minha leitura, o colonizador é mais pernicioso do que o “monstro colonizado”, assim considerado exatamente a partir da visada e da postura de Odisseu no livro 9 da *Odisseia*.

No canto IX, o narrador em primeira pessoa é o próprio Odisseu, que reconta suas aventuras na corte dos Feácios, e o episódio dos ciclopes chama atenção pelo elevado grau de perigo, aventura e fantasia: o “monstro” de um só olho é representado pelo protagonista-cantor como incivilizado, bárbaro, selvagem, especialmente na medida em que Polifemo viola a lei da hospitalidade, a *xenia*, ao comer diversos de seus companheiros que prende em sua caverna. Curiosamente, uma leitura bastante superficial nos mostra que quem viola primeiro a *xenia* é o próprio Odisseu, com seus companheiros, uma vez que entram no antro sem serem convidados, roubam seu alimento e seu gado, conspurcam sua morada e, pela resolução infeliz do incidente, cegam e desgraçam o ciclope, isso tudo após a cena em que Odisseu demonstra sua sagacidade ao responder que seu nome era “Outis”, “Ninguém”, o que impediu o resgate de Polifemo por seus pares. No entanto, a desgraça de Polifemo recai sobre o herói, que, num momento de húbri, após conseguir fugir, e, portanto, por pura crueldade e vanglória, revela seu nome real ao monstro que, da praia, tenta atingir os navios com pedras enormes, e que, após a partida dos gregos, pede que seu pai Poseidon se vingue de Odisseu, uma maldição que *gera a perseguição divina* e todos os infortúnios pelos quais o herói passa a partir dali, e que, enquanto narra aos Feácios, ainda não terminaram. Ou seja, trata-se de uma forma de profecia autorrealizadora típica das estruturas míticas antigas, especialmente comuns na épica homérica e, posteriormente, na tragédia ática. Em meio a esse episódio, sem perceber, Odisseu faz uma espécie de retrato etnográfico dos ciclopes que contraria de cara a leitura desses seres como bárbaros/selvagens/inferiores:

Perto dali observamos a terra dos homens ciclopes
(...)
‘Vós, companheiros queridos de viagem, ficai aqui todos,
que eu, no navio em que vim, juntamente com meus companheiros,
vou ver se obtenho notícias da gente que mora ali perto,
se, porventura, selvagens violentos, que leis desconheçam,
se de outras terras e amigos, e afeitos ao culto dos deuses. (H. *Od.* 9.166; 172-6⁵⁴)

ἄλλοι μὲν νῦν μίμνεν, ἐμοὶ ἐρίηρες ἐταῖροι·
αὐτὰρ ἐγὼ σὺν νηὶ τ’ ἐμῇ καὶ ἐμοῖς ἐτάροισιν
ἐλθὼν τῶνδ’ ἀνδρῶν πειρήσομαι, οἳ τινὲς εἰσιν,
ἧ ῥ’ οἷ γ’ ὕβρισταί τε καὶ ἄγριοι οὐδὲ δίκαιοι,
ἧε φιλόξεينوι, καὶ σφιν νόος ἐστὶ θεοῦδής.

Veremos adiante que o próprio Odisseu se tornará ὕβριστής (*hubristés*, “o que comete húbri”, “violento”), οὐ δίκαιος (*ou dikaios*, “não justo”, “não civilizado”), οὐδὲ φιλόξενος (*oude philoxenos*, “nem hospitaleiro”) οὐδὲ θεοῦδής (*oude theoudés*, “nem temente aos deuses”) *neste mesmo episódio*. Além disso, ao referenciar o ciclope pela primeira vez, Odisseu o chama em grego de ἀνὴρ πελώριος (*anér pelorios*, “um homem enorme”, “gigantesco”, usado em geral como atributo de divindades (como em *Il.* 5.395, 7.208) ou de heróis, como em *Il.* 3.229, 11.820, 21.527),

⁵⁴ Todas as traduções de Homero aqui citadas são de Carlos Alberto Nunes.

o que diversas traduções vertem como “monstro”, como Nunes, enquanto traduções mais recentes como a de Emily Wilson traduzem a expressão como “a massive man” (*Od.* 10.187). Ao adentrar o antro, o protagonista se surpreende com a arrumação e a ordem, e, com naturalidade que chega a envergonhar, trata de planejar o saque do cuidadoso rebanho e produção de queijo de Polifemo:

Dentro da gruta, tomados de espanto, admirávamos tudo.
Os secadouros de queijo se achavam repletos; cabritos
e anhos no estáb'lo apertavam-se, todos mui bem-segregados:
os que nasceram primeiro, os de idade mediana e, por último,
os recém-nados. Das muitas vasilhas o soro escorria,
tarros, não só, mas gamelas bem-feitas, nas quais ordenhara.
Meus companheiros, então, me pediram voltássemos logo
com uma boa porção desses queijos; depois cuidaríamos,
sem perder tempo, de às naves velozes levar alguns anhos
e cabritinhos, e as ondas salgadas cursar, em seguida. (H. *Od.* 10.218-28)

No primeiro diálogo com Polifemo, Odisseu lhe pede hospitalidade, mas o ciclope declara seu desprezo às leis dos deuses: “Nós, os Ciclopes, não temos receio de Zeus poderoso, / nem dos mais deuses beatos, pois somos mais forte que todos.” (9.275-6), e procede a comer os sócios de Odisseu, de dois em dois.

Para além do gesto de invasão e desapropriação dos bens e recursos do nativo que Odisseu desrespeita, a primeira intervenção proto-colonialista do herói faz parte do plano para adormecer e cegar o ciclope: oferecer-lhe vinho, algo que ele nunca havia provado. O gesto é descrito primeiro com o discurso direto de suas próprias palavras a Polifemo (“Toma, Ciclope, exp'rimenta este vinho (...) hás de ver que bebida se achava no bojo / das nossas naus. (...)”), e, assim que termina, descreve o aceite em termos já valorativos, contribuindo para construir a representação de Polifemo como voraz e incapaz de conter seus apetites: “Disse-lhe; o vinho aceitou, e o bebeu revelando tão grande / gosto por essa bebida que logo pediu nova dose” (9.347-54).

Numa rápida leitura decolonial, o que vemos aqui não é a interação estereotipada e maniqueísta de um herói virtuoso com um ogro selvagem, violento, antropófago, mas a de um colonizador que se considera superior, que se arroga o direito aos recursos do nativo, que desestabiliza sua vida em uma sociedade diferente da homérica “civilizada” e corrompe o nativo com vinho, mutilação, húbri e humilhação, o que, enfim, retorna a Odisseu como a merecida maldição e consequente perseguição pelo deus Poseidon. Ou, nas palavras de McConnell:

The coloniality of Odysseus' encounter with Polyphemus, combined with the understanding that the Cyclopes are human beings, renders the episode one in which— long before the concept had been developed— Homi Bhabha's notion of 'colonial mimicry' is played out. Bhabha has formulated colonial mimicry as 'the desire for a reformed, recognisable Other, as a subject of difference that is almost the same, but not quite' (1984: 126, original italics); Polyphemus is presented as the 'unreformed' version of this 'Other'. What necessitates his depiction as a monster is the fact that he is a human being whom Odysseus treats inhumanly. While the Odyssey—indeed, Odysseus himself— confirms Polyphemus' identity as a human being, later portrayals have very often rendered him as steadfastly non-human, with his size and single eye dominating depictions in a way that indicates that artists down the centuries have

been beguiled by Odysseus' version of events and have overlooked the more contestatory narrative that bubbles contrapuntally beneath the surface. As Bhabha remarks, the 'otherness' of colonial mimicry has often meant that 'almost the same but not quite' is a synonym for 'almost the same but not white' (1984: 130, 132); in later engagements with the Odyssey, Polyphemus' visible alterity is magnified by the emphasis on his single eye in a way present but not emphasized in the Homeric original, where the shakiness of Odysseus' claims of cultural difference are camouflaged but not concealed. (McConnell, 2024: 513)

Virgílio, por sua vez, retrata o ciclope logo após a partida de Odisseu, em termos semelhantes, mas faz uso do episódio para estabelecer uma ligação narrativa quase ininterrupta entre o enredo da *Odisseia* e o da *Eneida*, ao colocar na corte da rainha Dido o próprio herói Enéias como o rapsodo que narra suas viagens, da última noite de Tróia até aquele momento, repetindo com variação o episódio de Odisseu entre os Feácios. A alteridade que se estabelece na corte de Dido, fenícia, viúva, rainha exilada no norte da África, em Cartago, acentua os traços de diferenças culturais e políticas, de modo que a aventura amorosa ali nascida e desfeita com a partida do protagonista causa não apenas o suicídio da rainha, mas a derrocada de seu reino próspero e, com a maldição de Dido (Virg. *En.* 4.607-29), o futuro malfadado do poeta e a grande inimizade de Roma no futuro do passado, pois no tempo do poeta, as guerras púnicas já haviam terminado, com a vitória dos romanos. A maldição de Dido, portanto, reverbera não apenas a dimensão profética do destino manifesto de Eneias, mas também espelha a maldição de Polifemo, que pede a Poseidon que atrapalhe a viagem de Odisseu, semelhante à intervenção que Dido pede ao Sol, a Hécate, às Fúrias e, especialmente, a Juno, o equivalente de Poseidon na *Eneida*.

Assim, a presença de Aquemênides na *Eneida*, companheiro de Odisseu deixado para trás na ilha dos Ciclopes, que conta a Eneias o que aconteceu nos poucos meses que se passaram desde a partida de Odisseu, tem uma função estrutural, a de posicionar o poema romano não apenas como uma emulação poética de Homero, mas como que inscrever seu enredo numa espécie de MCU da Antiguidade: a *Eneida*, de fato, é uma forma de *sequel* da *Odisseia*. Sendo assim, a operação colonial que transformou Polifemo de um *aner*, um homem enorme, em um monstro de um olho só, selvagem e intratável, um *monstrum*, já se operou por completo, como vemos nas palavras de Aquemênides e, depois, nas de Eneias:

Eis, aqui, ao deixarem, com medo, os crueis limiares,
deslembados do sócio, no antro do enorme Ciclope,
me abandonaram, a gruta sangrando em festim carnicero,
bem escura, vasta e ele, tão alto, as estrelas
chega a tocar – afastai, ó deuses, da terra tal **monstro (pestem)**! –
nada fácil olhá-lo, nada afável ao discurso. (Virg. *En.* 3.616-21⁵⁵)

*Hic me, dum trepidi crudelia limina linquent,
inmemores socii vasto Cyclopis in antro
deseruere. Domus sanie dapibusque cruentis,
intus opaca, ingens; ipse arduus, altaque pulsat
sidera—Di, talem terris avertite pestem!—
nec visu facilis nec dictu adfabilis ulli.* (Virg. *En.* 3.616-21)

Mal essas coisas dissera, e vemos, no alto do monte,

⁵⁵ Tradução minha, em andamento.

ele, em meio ao gado, movendo sua massa gigante,
o pastor Polifemo, buscando o areal conhecido,
monstro horrendo, ingente, disforme, com o olho arrancado.
Esgarçado pinheiro o conduz, e firma os seus passos;
seguem-no ovelhas lanígeras – essas, seu único alento
e consolo dos males. (Virg. *En.* 3.655-61)

*Vix ea fatus erat, summo cum monte videmus
ipsum inter pecudes vasta se mole moventem
pastorem Polyphemum et litora nota petentem,
monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum.
Trunca manu pinus regit et vestigia firmat;
lanigerae comitantur oves—ea sola voluptas
solamenque mali.* (Virg. *En.* 3.655-61)

Agora, de *pelorios*, “gigante”, Polifemo já é abertamente um *monstrum horrendum, informe, ingens*, de modo que a sequência estabelecida pela recepção de Homero por Virgílio consolida a leitura de um ciclope não apenas sobrehumano e monstruoso no sentido de “admirável”, a primeira acepção do termo em latim, ligada ao domínio dos prodígios e dos portentos, mas monstruoso no sentido negativo, o de “monstruosidade” ou “aberração”, segunda acepção em dois dos principais dicionários de latim, o Lewis & Short e o Gaffiot.

Seguindo o fio das representações dos *nostoi*, dos retornos ao lar, de Odisseu a Eneias, da Grécia a Tróia a Roma, Homero-Virgílio passam a servir de ponto de partida narrativo para que Ovídio possa inserir suas *Metamorfoses* no mesmo universo ficcional, operando o mesmo procedimento que Virgílio operou com Homero, ao trazer Aquemênides para a narrativa da “pequena Eneida” ovidiana. Embora a construção de Polifemo em Ovídio elabore mais a sua versão pastor-músico apaixonado pela ninfa Galatéia (fundindo o relato Homérico às versões pastoris como a de Teócrito), a narrativa das viagens de Eneias percorre momentos não canônicos da representação do périplo de Eneias feita por Virgílio, o que possibilita que Ovídio retrabalhe o percurso odisseico-eneádico de forma abreviada, numa espécie de montagem cinematográfica que, em pouco mais de 30 versos (Ov. *Met.* 13.705-37) representa quase todo o percurso de Eneias, e, ao chegar na menção a Cila, faz uma digressão para contar a história que a ninfa Galateia lhe havia relatado, enquanto tinha os cabelos penteados por Cila, antes de se tornar um monstro marinho. (vv. 738-897). Nas palavras da ninfa:

aquele **selvagem (*inmitis*)**
horroroso até mesmo pras selvas, jamais contemplado
impunemente, **desprezador do Olimpo e seus deuses**,
foi descobrir o amor e, tomado de forte desejo,
queima, e passa a esquecer seus rebanhos e antros profundos.
Já te preocupa a beleza, o ser agradável te ocupa,
já, Polifemo, um rastelo te serve de pente pra grenha,
já te agrada raspar a barba hirsuta com foice,
e observar-te nas águas, recompondo teu rosto;
sede imensa de sangue, amor da carnagem, a fereza
cessam, e em segurança chegam e partem navios. (*Met.* 13.759-69⁵⁶)

⁵⁶ Tradução minha.

*Nempe ille inmitis et ipsis
horrendus silvis et visus ab hospite nullo
impune et magni cum dis contemptor Olympi,
quid sit amor, sensit validaque cupidine captus
uritur, oblitus pecorum antrorumque suorum.
Iamque tibi formae, iamque est tibi cura placendi,
765 iam rigidos pectus rastris, Polypheme, capillos,
iam libet hirsutam tibi falce recidere barbam
et spectare feros in aqua et componere vultus.
Caedis amor feritasque sitisque inmensa cruoris
cessant, et tutae veniunt abeuntque carinae. (Met. 13.759-69)*

E, em seguida, Galateia narra o momento em que, escondida sob uma rocha e abraçada a seu amante Ácis, que Ovídio acrescenta à já diversas vezes explorada narrativa do amor de Polifemo por Galateia na tradição pastoral, ouve a canção de amor de Polifemo, narrada na íntegra por ela em seu discurso direto dirigido a Cila, algo surpreendente e que tensiona a verossimilhança da passagem, já que o canto de Polifemo tem exatos oitenta versos! (13.789-869).

Apesar do desfecho violento, em que Polifemo, rejeitado, esfaqueia Ácis ao arremessar contra ele um topo de montanha, o seu canto longo e emotivo contrasta fortemente com a construção do ciclope como um monstro selvagem. Seu canto é belo, singelo, ingênuo e quase cômico no modo como tenta suplantar a narrativa prevalente de que ele é um monstro, uma fera, através da sua riqueza natural. Em seu canto, Polifemo oferece sua enorme riqueza, contada em frutos, gado, queijo, animais selvagens, a uma Galateia que ele descreve em termos hiperbólicos como alguém que possui todas as características que embelezam a natureza, mas sempre em grau ainda maior, antes de exaltar a própria beleza, que vê refletida na água, em termos que subvertem também a suposta feiura decorrente de seu estatuto monstruoso construído sempre pelo Outro:

Ó Galateia, mais alva que a flor do níveo alfenheiro,
mais florida que os prados, mais alta que o amieiro,
mais brilhante que o vidro, mais ágil que a tenra cabrita,
mais suave que as conchas polidas por ondas assíduas,
mais agradável que o sol no inverno ou o fresco da sombra,
mais celebrada que a palma, mais bela que o plátano alto,
mais luzidia que o gelo, mais doce que a uva madura,
mais suave que as plumas de um cisne ou que o leite coalhado,
caso não fujas, mais formosa que um horto irrigado;
(...)
Se casares comigo, não faltarão nem castanhas
nem os frutos do arbuto; serão as árvores tuas.
Todo este rebanho é meu; uns erram nos vales,
outros a selva oculta, e muitos descansam nas grutas.
Nem poderia dizer quantos são, se acaso perguntas;
pobre é que conta seu gado! Nos louvores que faço
nem precisas acreditar; podes ver, se vieres,
como arrastam as pernas com o peso dos úberes cheios.
Tenho num curral mais quente uma cria mais nova
de cordeiros e, com a mesma idade, uns cabritos.
(...)

Certo é que eu me conheço, eu vi minha imagem nas águas límpidas pouco tempo atrás, o que eu vi é agradável. Vê que grande que sou! Não tem um corpo maior que o meu nem Jove nos céus (pois vós costumais afirmar que um tal de Júpiter reina lá em cima); meus longos cabelos caem no rosto sisudo e sombreiam meus ombros qual bosque. E que meu corpo esteja coberto por pelos tão densos não consideres feio; feia é a árvore nua, feio é o cavalo, se a crista dourada não cobre o pescoço. Penas cobrem as aves, e a lã é o enfeite de ovelhas; e nos homens caem bem a barba e os pelos hirsutos. Tenho apenas um olho em meu rosto, porém é tão grande quanto um escudo. O quê? O grande Sol não vê tudo do alto do céu? Mas o Sol também é um único orbe. (...) (Ov. *Met.*, 13.789-853)

*"Candidior folio nivei, Galatea, ligustri,
floridior pratis, longa procerior alno,
splendidior vitro, tenero lascivior haedo,
levior adsiduo detritis aequore conchis,
solibus hibernis, aestiva gratior umbra,
nobilior pomis, platano conspectior alta,
lucidior glacie, matura dulcior uva,
mollior et cygni plumis et lacte coacto
saevior indomitis eadem Galatea iuvcnis,
(...)
Nec tibi castaneae me coniuge, nec tibi deerunt
arbuti fetus: omnis tibi serviet arbor.
Hoc pecus omne meum est, multae quoque vallibus errant,
multas silva tegit, multae stabulantur in antris.
Nec, si forte roges, possim tibi dicere, quot sint:
pauperis est numerare pecus! De laudibus harum
nil mihi credideris: praesens potes ipse videre,
ut vix circueant distantum cruribus uber.
Sunt, fetura minor, tepidis in ovilibus agni,
sunt quoque, par aetas, aliis in ovilibus haedi.
(...)
Certe ego me novi liquidaeque in imagine vidi
nuper aquae, placuitque mihi mea forma videnti.
Adspice, sim quantus! Non est hoc corpore maior
Iuppiter in caelo: nam vos narrare soletis,
nescio quem regnare Iovem. Coma plurima torvos
prominet in vultus umerosque, ut lucus, obumbrat.
Nec mea quod rigidis horrent densissima saetis
corpora, turpe puta turpis sine frondibus arbor,
turpis equus, nisi colla iubae flaventia velent;
barba viros hirtaeque decent in corpore saetae.
Unum est in media lumen mihi fronte, sed instar
ingentis clipei. Quid? non haec omnia magnus
Sol videt e caelo? Soli tamen unicus orbis! (Ov. *Met.*, 13.789-853)*

E, por fim, contrariando a quebra de expectativa criada no retrato do pastor-cantor emotivo e singelo, sua versão monstro vence quando se depara com o rival e com a recusa de Galateia. A introdução de um rival no amor de Galateia por Ovídio complica a narrativa e converte Polifemo em um amante rejeitado vingativo e violento, o que fundamenta a última leitura apresentada, a de Nina MacLaughlin, que apresenta Polifemo como uma espécie de *stalker* contemporâneo, meio *incel*, meio *redpill*. Em *Wake, Siren: Ovid*

Resung, a escritora estadunidense Nina MacLaughlin reescreve diversos episódios das *Metamorfoses* em contos de estruturas variadas e em geral narrados da perspectiva de personagens femininas do poema. No conto “Scylla”, a protagonista conta a história de sua amiga Galatea, que lhe pede ajuda para lidar com um *stalker*, e narra sua história através de uma sequência de e-mails trocados entre ela e Polyphemus, The Cyclops, que ela conheceu em uma festa. Com o pretexto de enviar um link de algo interessante, Polyphemus pede o e-mail de Galatea e, após receber uma resposta breve agradecendo o envio, passa a enviar mensagens cada vez maiores e mais assustadoras, incapaz de assimilar o fato óbvio de que Galatea não mostra nenhum interesse em seguir em diálogo com ele. Após um longo e-mail que emula o canto de cortejo de Polifemo em Ovídio, não respondido, as mensagens de Polyphemus ficam mais violentas:

“From: Polyphemus <rolypoly@hotmail.com>

Date: Thur, May 16 at 4:04 AM

Subject: Re: Hometown!

To: Galatea <g.latea@gmail.com>

You don’t find anything there to respond to? I find that surprising. It makes me think there’s something bigtime wrong with you.

From: Polyphemus <rolypoly@hotmail.com>

Date: Fri, May 17 at 3:58 PM

Subject: Re: Hometown!

To: Galatea <g.latea@gmail.com>

Nothing still? Are you a bitch.

From: Polyphemus <rolypoly@hotmail.com>

“Date: Sun, May 19 at 11:21 AM

Subject: Re: Hometown!

To: Galatea <g.latea@gmail.com>

How’s Acis, Galatea? Still a loser?

From: Polyphemus <rolypoly@hotmail.com>

Date: Mon, May 20 at 3:17 AM

Subject: Re: Hometown!

To: Galatea <g.latea@gmail.com>

Stupid fucking cunt.”

“From: Galatea <g.latea@gmail.com>

Date: Tue, May 21 at 10:11 AM

Subject: Re: Hometown!

To: Polyphemus <rolypoly@hotmail.com>

Hi Polyphemus. Please stop e-mailing me. I’m not interested and your messages are frightening.

From: Polyphemus <rolypoly@hotmail.com>

Date: Tue, May 21 at 10:17 AM

Subject: Re: Hometown!

To: Galatea <g.latea@gmail.com>

Oh, Galatea. Sweet G. Thank you for writing. I don’t want to frighten you. I’m just trying to make you know what I know: we are meant for each other. And I’m happy we’re going to see each other soon.”

A sequência da narrativa segue emulando o mito na versão de Ovídio, e termina com a narradora contando a perseguição que ela própria sofre, desta vez com Glauco, o que segue ponto a ponto a passagem

ovidiana. Porém, o que realmente atualiza o mito aqui, é a função que Polifemo exerce como monstro desde a intervenção de Odisseu, é a assustadora recolocação de seu ethos como o de um homem contemporâneo incapaz de lidar com a rejeição e com sua masculinidade ferida, o que, infelizmente, ainda hoje, causa mais mortes por feminicídio do que qualquer mito antigo.

Neste breve esboço, procurei apresentar o personagem de Polifemo em um percurso diacrônico através de suas encarnações, de Homero à literatura contemporânea, com foco, em especial, no gênero da épica narrativa. A abordagem procurou evidenciar uma perspectiva decolonial sobre um personagem que tipicamente é caracterizado e recebido como representante da categoria de monstruosidade. O que procuramos apresentar, porém, é que esse estatuto é construído pelo percurso das recepções em um movimento sutil de exploração e de perversão do estado natural harmônico em que Polifemo vive em sua comunidade na *Odisseia* de Homero, especialmente via naturalização da violência que Odisseu exerce sobre ele e que ele mesmo, como narrador-personagem, relata ao tomar a voz rapsódica de Homero no episódio dos Feácios. Assim, a hipótese que parece a mais provável é a de que o mecanismo exploratório operado por Odisseu *cria* o estatuto de marginalização e monstrificação do ciclope em virtude de sua intervenção proto-colonialista.

Referências

AGUIRRE, Mercedes; BUXTON, Richard. **Cyclops: The Myth and its Cultural History**. Oxford: Oxford University Press, 2020.

HOMER. **The Odyssey with an English Translation by A.T. Murray in two volumes**. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd., 1919.

HOMER. **The Odyssey**. Translated by Emily Wilson. New York: W. W. Norton & Company, 2018.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução e prefácio de Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MCLAUGHLIN, Nina. **Wake, Siren: Ovid Resung**. New York: FSG Originals (Farrar, Straus and Giroux), 2019.

MCCONNELL, Justine. Recasting Monsters in Postcolonial Art and Literature. In: FELTON, Debbie (ed.). **The Oxford Handbook of Monsters in Classical Myth**. Oxford: Oxford University Press, 2024.

OVID. **Metamorphoses**. Ed. Hugo Magnus Gotha. Friedr. Andr. Perthes, 1892.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução do latim, introdução, notas e glossário de Rodrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.

PROPÉRCIO, Sexto. **Elegias de Sexto Propércio**. Organização, tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

RODRIGUES, Guilherme de Faria. **O ciclope de Eurípides: estudo e tradução**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

TEÓCRITO. "Idílio XI". Tradução de Rafael Brunhara. **Primeiros Escritos**, 2013. Disponível em: <http://primeiros-escritos.blogspot.com/2013/09/teocrito-idilio-xi.html>

VERGIL. **The Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Virgil**. J. B. Greenough Boston Ginn and Co. 1881.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Trad. Rodrigo Tadeu Gonçalves (em andamento).



CAIROLI, Fábio Paifer. Experimento e descolonização na tradução da Eneida de cordel: uma passagem comentada.

Revista Épicas. N. 19 – jun 26, p. 62-72.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.6272>

EXPERIMENTO E DESCOLONIZAÇÃO NA TRADUÇÃO DA *ENEIDA DE CORDEL*: UMA PASSAGEM COMENTADA

EXPERIMENT AND DECOLONIZATION IN THE TRANSLATION OF THE *ENEIDA DE CORDEL*: A COMMENTED SECTION

Fábio Paifer Cairolli (DEPAC/UFPR/PPGL)

RESUMO: O presente artigo apresenta os pressupostos metodológicos que desenvolvemos para empreender nossa tradução da *Eneida* de Virgílio – intitulada *Eneida de Cordel*. Para tal apresentação, será proposta uma passagem do texto traduzido na qual os fundamentos de uma tradução naturalizante e com uma perspectiva descolonizante serão comentados.

Palavras-chave: Tradução poética; Eneida; Poesia épica; Descolonização.

ABSTRACT: This article presents the methodological assumptions we developed to undertake our translation of Virgil's Aeneid – entitled "Eneida de Cordel." For such presentation, a passage from the translated text will be presented and the foundations of naturalizing translation with decolonizing perspective will be discussed.

Keywords: Poetic translation; Aeneid; Epic poetry; Decolonization.

Introdução

A minha tradução integral da *Eneida* utilizando-se de elementos estéticos da literatura de cordel, objeto da apresentação que fiz durante o V Colóquio Internacional do CIMEEP (março de 2026), é fruto de uma investigação científica cujo escopo se ampliou na medida em que o primeiro laboratório, de objetivos pontuais, descortinou relevantes impasses estéticos. A solução das questões levantadas demandava a experimentação de ferramentas poéticas em porções mais extensas do original, decisão que culminou no propósito de traduzir integralmente o épico virgiliano.

Como tradutor e pesquisador de poesia da antiguidade greco-romana, tendo a entender que um dos recursos primários a se adotar na interpretação dos poemas é atender aos problemas tipológicos e

convencionais conforme sua exposição em textos teóricos como as *Poéticas* de Aristóteles e de Horácio. Dentre as características priorizadas por tais instrumentos teóricos, o ritmo ocupa espaço central.

O ritmo é uma das principais evidências de que os poetas do mundo grego e romano são aurais, isto é, que produzem suas obras segundo um estilo guiado pelo ouvido e com o propósito de serem ouvidas (RUSSO, 1994, pp. 372). Recorro a essa terminologia por aquilo que ela esclarece: tanto obras de ambientes exclusivamente orais, como é o caso dos poemas homéricos, quanto textos compostos em ambientes de intenso contato com o texto escrito, como a obra de poetas-bibliotecários alexandrinos como Calímaco, todas elas se destinam à realização acústica e, portanto, dependem da performance e da coexistência entre um enunciador (que pode ser o autor, mas também um terceiro que se coloque na posição de leitor de um livro em contextos variados) e sua audiência para seu funcionamento apropriado.

De tal constatação deriva que uma tradução de poesia do mundo grego e romano precisa pensar ritmo e performance para efetuar uma transposição em que sentidos importantes não sejam perdidos em face a uma mera acomodação da semântica tratada como sentido único, ou superior, de um texto.

O laboratório a que submeti os versos iniciais da *Eneida* pretendia estudar a equivalência entre o metro épico clássico, o hexâmetro datílico, e as redondilhas maiores. Estas, tomadas aos pares, equivaleriam ao verso greco-romano e fariam ver a natureza oral-aural do original, já que as redondilhas são um metro muito recorrente na poesia oral de língua portuguesa. Seu caráter de duplicidade, além disso, deveria fazer ver a duplicidade do hexâmetro, verso longo cuja performance é condicionada pela cesura.

A aproximação entre hexâmetros e redondilhas não é nova. Em tradução de poesia latina, existe ao menos desde o século XVI, quando André Falcão de Resende, poeta falecido em 1599, traduz a sátira I, 9 de Horácio em décimas em redondilha maior (RESENDE, 1865, p. 343ss). Mais ou menos contemporâneos são alguns epigramas de Marcial traduzidos em redondilha pelo obscuríssimo Felipe de Aguilar, que dedica a tradução a Jerônimo da Corte Leal, poeta falecido em 1588 (MIRANDA, 1885, pp. 418-419).

Meus experimentos com essa equivalência foram propostos sobre o texto da *Eneida* especialmente pelo fato de ser um texto muito frequentado pelos tradutores lusófonos e, por isso, passível de muitas possibilidades de contraste. O uso das redondilhas logo apontou ao problema adicional, que é o fato de a poesia em redondilha quase que automaticamente pressupor o uso de rimas e a montagem de estrofes.

Dos experimentos que levam à adoção da septilha de cordel como formato de trabalho dou contas na publicação introdutória do projeto (CAIROLI, 2019). Para a presente exposição, o que importa notar de fato a esse respeito é que a escolha de um padrão métrico associado à literatura de cordel, ao abrir caminhos para uma circulação tanto impressa como performática do texto, também gera um objeto estético marcado, para o qual questões novas se levantaram.

A primeira e mais geral delas é a postura que o tradutor deve assumir diante de uma das dicotomias clássicas dos Estudos de Tradução: se o texto de chegada deve adotar posturas de naturalização ou de estranhamento diante do texto de partida.

Dentre os teóricos que discutem essa questão, aquele que aporta o debate mais produtivo é o estadunidense Lawrence Venuti. Para o autor, a domesticação de um texto durante a sua tradução opera uma redução etnocêntrica que apaga a peculiaridade do outro. Tal escolha pelo tradutor caracteriza violência étnica comparável à que seu país perpetra contra os outros e, portanto, a estrangeirização caracterizaria uma forma de resistência (VENUTI, 2008, p. 15).

A politização do debate nos constrange a voltar novamente os olhos à *Eneida*, texto de incontornável nuance política. O *epos* de Virgílio é tradicionalmente relacionado ao propósito político do *princeps* Augusto, que consolida um regime totalitário do qual, em princípio, o poema seria uma celebração. Para citar apenas uma de muitas fontes, o comentarista Sêrvio, na introdução aos seus comentários, indica que a *Eneida* era obra de encomenda ('escreveu a Eneida proposta por Augusto'. '*ab Augusto Aeneidem propositam scripsit*') que louvaria o governante por meio de sua ancestralidade.

Tal característica coloca minha recepção do texto num espaço diametralmente oposto ao que Venuti coloca: imperial é a língua de partida, a língua de chegada (e a domesticação da língua de partida) é a forma de resistência.

A resistência, contudo, deve ser ressaltada também nas entrelinhas do discurso hegemônico que a *Eneida* circula. Minha leitura da obra de Virgílio vê como um dos seus principais valores a construção de um espaço discursivo que dá identidade e heroísmo a um grande número de italianos que nada têm a ver com a estirpe de Vênus, como é o caso da rainha dos volscos, Camila, o príncipe árcade Palante, o rei etrusco Tarconte, ou mesmo troianos que não terão césores ente seus descendentes, mas fundarão famílias romanas, como Cloanto, ancestral dos Cluêncios, Sergesto, ancestral dos Sérgios; tal heroísmo é tanto mais notável se se observar que aos ancestrais de Augusto, pelo contrário, os feitos heroicos são interditados: se Eneias só chegará de fato a lutar de forma decisiva no fim do último canto (e esse atraso é fundamental para a coerência da personagem, um herói em reconstrução), ao seu filho Lulo-Ascânio sequer isso será concedido. Com efeito, mal o jovem guerreiro dispara sua primeira flecha no seu primeiro combate, o próprio Apolo, deus-arqueiro, proíbe que ele entre em guerras (*Aen.*, IX, 653-658). A permanência do poema épico, que vai muito além do governo dos Júlios, está mais relacionada a esse território que ele nomeia e descreve.

Assim, uma estética naturalizante torna-se necessária à tradução que desejamos fazer, para que a tradução seja para o leitor brasileiro um território de resistência (análogo ao que o texto latino foi, ao meu ver, para o leitor romano comum), não uma legitimação de poderes herdados que passam de deuses para patrícios romanos e depois a todos aqueles que arrogam na (sua) antiguidade as justificativas de poder.

Para caracterizar a domesticação do texto, decidi empreender uma tradução integral e que aceitasse sua natureza experimental, testando recursos poéticos que pudessem atender a esse propósito e que tivesse na flutuação desses instrumentos uma característica detectável, indicativa do desbravamento, não da falta de unidade do projeto. Tal recurso, inclusive, não é incoerente com a natureza da *Eneida*, obra que, sabe-se, foi publicada postumamente, sem uma revisão definitiva do autor e com marcas do seu processo compositivo ainda perceptíveis.

Entre os principais recursos, ou ao menos entre aqueles que são passíveis de uso consciente e descrição, tenho definido meus movimentos nas seguintes categorias (CAIROLI, 2023, pp. 136-141):

- a) Apropriação fonético-fonológica da língua popular
- b) Busca por vocabulário da língua popular pouco explorado em poesia formal
- c) Apropriação de recursos estilísticos da gramática não-normativa
- d) Transposição cultural de elementos
- e) Ecos literários e usos conscientes da norma culta

Para exemplificar essas escolhas e mostrar como elas se ajustam à fluidez da narrativa, minha opção, ao invés de apresentar excertos pontuais em que tais ferramentas possam ser observadas como pontos focais, é demonstrar como elas se distribuem em uma seção corrida do poema, que apresento abaixo e que comentarei na sequência.

A passagem em questão faz parte do Livro VIII da *Eneida*, contemplando trinta e seis versos entre o verso 184 e o 220. Eneias acaba de chegar à região do Lácio onde, no futuro, será construída a cidade de Roma. O território é então habitado por gregos da Árcadia, governados pelo rei Evandro. No momento do contato entre o herói e a população local, os árcades estão no meio da realização de um ritual dirigido a Hércules. Acolhidos os viajantes, o rei explica a festividade: os árcades cumprem ritos de agradecimento anuais pelo fato de o filho de Júpiter ter tornado aquela região habitável quando destruiu o monstro Caco, que habitava uma caverna do monte Palatino. Na passagem que apresento, o rei narra os feitos do herói cultural para os troianos.

Importa notar, ainda, que a tradução que apresentamos abaixo mantém a numeração das estrofes e a indicação didática dos versos a que se refere na organização integral do canto, e que tem sido mantida no processo de edição em andamento.

Texto original e tradução

(...) amor compressus edendi,
 rex Euandrus ait: 'non haec sollemnia nobis, 185
 has ex more dapes, hanc tanti numinis aram
 uana superstitio ueterumque ignara deorum
 imposuit: saeuīs, hospes Troiane, periclis
 seruati facimus meritosque nouamus honores.
 iam primum saxīs suspensam hanc aspice rupem, 190
 disiectae procul ut moles desertaque montis
 stat domus et scopuli ingentem traxere ruinam.
 hic spelunca fuit uasto summota recessu,
 semihominis Caci facies quam dira tenebat
 solis inaccessam radiis; semperque recenti 195
 caede tepebat humus, foribusque adfixa superbis
 ora uirum tristi pendebant pallida tabo.
 huic monstro Volcanus erat pater: illius atros
 ore uomens ignis magna se mole ferebat.

<i>attulit et nobis aliquando optantibus aetas</i>	200
<i>auxilium aduentumque dei. nam maximus ultor</i>	
<i>tergemini nece Geryonae spoliisque superbus</i>	
<i>Alcides aderat taurosque hac uictor agebat</i>	
<i>ingentis, uallemque boues amnemque tenebant.</i>	
<i>at furis Caci mens effera, ne quid inausum</i>	205
<i>aut intractatum scelerisue doliue fuisset,</i>	
<i>quattuor a stabulis praestanti corpore tauros</i>	
<i>auertit, totidem forma superante iuuenas.</i>	
<i>atque hos, ne qua forent pedibus uestigia rectis,</i>	
<i>cauda in speluncam tractos uersisque uiarum</i>	210
<i>indiciis raptor saxo occultabat opaco;</i>	
<i>quaerenti nulla ad speluncam signa ferebant.</i>	
<i>interea, cum iam stabulis saturata moueret</i>	
<i>Amphitryoniades armenta abitumque pararet,</i>	
<i>discessu mugire boues atque omne querelis</i>	215
<i>impleri nemus et colles clamore relinqui.</i>	
<i>reddidit una boum uocem uastoque sub antro</i>	
<i>mugiit et Caci spem custodita fefellit.</i>	
<i>hic uero Alcidae furiis exarserat atro</i>	
<i>felle dolor (...)</i>	

LIII, v. 184-188

Acalmadas as lombrigas,
 Rei Evandro disse o tal:
 "A nossa solenidade
 E o banquete habitual,
 No altar tantas entidades,
 Não são crenças, veleidade
 Que ignora um deus ancestral:

LIV, v. 188-191

Salvos de horríveis perigos,
 Ó, troianos visitantes,
 Fazemos e renovamos
 O culto que é respeitante.
 Ali vocês veem a lapa
 Que sobre as rochas escapa,
 Desmembrada e projetante,

LV, v. 191-194

Casa apartada do monte
 Que as pedras desmornadas
 Tornaram ruína. Ali,
 Era uma caverna, entrada
 Que abria um vasto buraco
 Onde a bestafera Caco
 Mantinha a face odiada

LVI, v. 195-198

Longe dos raios de sol;
 Sempre a recente matança
 Molhava a terra e na porta
 Pendiam com petulância
 Pálidos rostos humanos
 Viscosos. Era Vulcano
 Genitor dessa lambança:

LVII, v. 198-201

Sua boca vomitava
Lava escura e seu volume
Era enorme. Mesmo a nós
Veio às vezes, mas o nume
Que imploramos que viesse
Veio. Um vingador finesse,
Pra que a ajuda se consume.

LVIII, v. 202-205

Vinha Alcides todo altivo
Com espólios de Gerião,
Ao qual matou, de três rostos:
Vencedor, vinha peão
De gigantesca boiada:
Dominavam a invernada
E o rio. Mas a piração

LIX, v. 205-209

Da mente insana de Caco,
Pra quem nenhuma ousadia,
Crime ou fraude, fica inédita,
Quatro touros surrupia,
Mais formosos, do curral,
Quatro vacas sem igual.
E as reses, quando desvia

LX, v. 209-212

Pra que não fiquem pegadas
Feitas por patas diretas
Traz pela cauda à caverna
Com rastro inverso da reta
E esconde na gruta escura
Seus furtos, e quem procura
Não vê da caverna a seta.

LXI, v. 213-216

Nisso, quando o rebanho
Já farto da refeição
Preparava pra partida
O filho de Anfitrião,
Mugiram os bois a queixa
Que a selva repleta deixa
Sobre o monte enquanto vão:

LXII, v. 217-220

A voz de apenas um boi
Na vasta caverna soa
E a confiança de Caco
No que esconde se esboroa.
É quando em fúria em Alcides
A bile sombria incide
Ardendo até que lhe doa:

A passagem já começa com um ponto de relativa, mas justificada, ousadia. O poeta opera uma daquelas transições entre momentos narrativos que são características da poesia épica, apontando o fim da refeição para que o rei possa começar seu discurso (v. 184). Na expressão que o poeta usa, '*amor compressus edendi*' (tendo sido reprimido o amor por comer) há inclusive certo afetamento estilístico que, ao modo de minha busca por vocabulário popular, mas também de um uso consciente e contrastante de normas mais privilegiadas, tento expressar com a expressão '*Acalmadas as lombrigas*'. Vale lembrar que a feiura da fome é um elemento importante da narrativa, já que imposta aos troianos como maldição pelas harpias (III, 247-257) e que me interessava retomar em outro momento de embate entre monstros da natureza e esforços de civilização.

O discurso do rei Evandro é ao mesmo tempo solene, já que se torna ele próprio narração ritualística, e oral, e procuramos oscilar entre esses aspectos com recursos variados. Assim, por exemplo, na segunda estrofe do excerto (vv. 188-191) é medido o uso que pode parecer forçado dos prefixos *-ante*, que apresento em posição de rima (visitante / respeitante / projetante): visitante é termo da língua corrente, que gera expectativa de rima e ritmo, expectativa confirmada pelo segundo termo, que é pretencioso mas dicionarizado, tendo como sinônimos mais correntes termos como 'relativo' ou 'referente'. O terceiro termo, por fim, é puramente analógico, derivado não muito sonoro do verbo projetar, mas usando o sufixo como solução de expressividade característica da oralidade.

No verso 190, que em nossa tradução ainda integra a segunda estrofe acima comentada, a narrativa começa a se organizar a partir da observação do ambiente em que ela ocorreu: está ao alcance da vista a caverna que foi habitada por Caco na encosta do Palatino; a ela o rei Evandro chama a atenção. Os termos que ele usa para tal são '*iam primum (...) aspice*' (já primeiro... olha). Mais do que à literalidade da expressão, me atentei à sua função para escolher os termos que dessem conta dessa organização de sentido, optando por 'Ali vocês veem'. Três procedimentos podem ser descritos: (i) a reintrodução de um pronome, que se omite com naturalidade em latim, mas que tende a ser marcado na oralidade em português, e por esse motivo foi acolhido, (ii) a substituição de *iam primum* (já primeiro), que orientaria a ordem de observação, por 'ali', que ordena apenas a espacialidade, mas é mais fluente, mesmo motivo pelo qual (iii) substituo a forma imperativa por uma forma indicativa. A mudança é sutil, mas contorna a percepção de que os imperativos disponíveis tendiam a uma enunciação mais artificial, como *vê*, *veja* ou *olha*, essa última pedindo uma dicção informal (*oia*, ou *ói*) que, para o contexto, me parecia informal em excesso.

A estrofe seguinte (vv. 191-194) demonstra alguns aspectos interessantes da presente tradução: ao contrário do que as estrofes anteriores do excerto fazem supor, aqui se vê algo recorrente no projeto, a falta de correspondência entre períodos e estrofes. A regularidade das septilhas é cruzada pela irregularidade da poesia hexamétrica, para a qual a homogeneidade do ritmo dactílico e da disposição catástica de versos é quebrada pela composição de períodos variados e de unidades de sentido não-coincidentes com os contornos do verso. Dessa característica resulta que seja impraticável constranger os sentidos do texto de partida à estrofe escolhida, sendo preferível deixar que a fluência de uma e outra se interfiram.

Assim, na divisão da descrição da morada de Caco, usei a estrutura das estrofes para gerar expectativa a respeito do que está se formando na vista do ouvinte da narração, deixando adjetivos no fim da estrofe anterior e começando a estrofe seguinte com o termo *casa* (v. 192. ‘domus’), criando o foco.

Nessa estrofe, além disso, opto por fazer cavalgamentos em dois versos, com o objetivo de quebrar a uniformidade, mas ao mesmo tempo para aproveitar o efeito expressivo do vocabulário. O terceiro verso termina na palavra ‘ali’, que pode se aproveitar de uma pausa entre versos para gerar expectativa, ou ainda pode ser lida com o resto da frase no verso seguinte, formando uma outra redondilha (Ali, / Era uma caverna) e empurrando a irregularidade para um novo *enjambement*, agora com a palavra *entrada*.

Nessa estrofe, ousou também uma transculturação, traduzindo o epíteto de Caco (v. 194, ‘*semihominis*’) por *besta-fera*. O objetivo é explorar o caráter vago do termo que, se por um lado designa o centauro brasileiro (e portanto, um *semihomo*), designa também em sentido genérico a pessoa ou animal de hábitos selvagens, aspecto que se coaduna com a imagem grotesca do ser que vomita lava e devora seres humanos. A brutalidade dos vocabulários evidencia a desumanidade da personagem de forma mais eficiente que uma tradução literal ‘meio-homem’ ou ‘semi-humano’, que em latim mais claramente evidencia o contraponto *semifer* (meio-fera), usado por Virgílio adiante, em VIII, 267, no encerramento do longo relato.

A estrofe seguinte apresenta um exemplo de apropriação fonético-fonológica da língua oral, ao admitir como rimas iguais palavras com os sufixos *-ança* e *-ância*. Com efeito, em vários falares brasileiros os dois sufixos, que de mais a mais são etimologicamente idênticos, se realizam da mesma forma ou com distinções pouco perceptíveis. Novamente, o sistema de rimas opera em *crescendo*, com o objetivo de criar o ponto focal na palavra-clímax da estrofe. Se *matança* e *petulância* são termos expressivos, não chegam a ser inéditos em literatura e em tradução de clássicos (*matança*, por exemplo, aparece na tradução de Odorico Mendes da *Eneida*, em II, vv. 462 e 752 da tradução; *petulante* aparece na sua tradução da *Ilíada*, II, v. 182 da tradução). Mas criam a escada por onde proponho a tradução de *monstro* (v. 198) por ‘*lambança*’. Não deixa de ser uma solução crítica à dificuldade de traduzir o termo latino *monstrum*, bem como uma tentativa de evitar o termo descendente em português *monstro*. Note-se que, em latim, não só Caco, mas também Hércules podem ser definidos como *monstra*, sentido mais difícil de equiparar em português. Chamamos atenção ainda ao jogo sonoro que propomos na estrofe, com sequências de aliterações (“Sempre a recente *matança*”, “na **p**orta / **P**endiam com **p**etulância / **P**álidos” e “Viscosos. Era **V**ulcano”), recursos particularmente característicos da poética virgiliana que tentei adotar e transpor para além da estrutura do verso, ou mesmo da estrofe: os /v/ do fim dessa estrofe introduzem o som que levará ao ponto focal da próxima estrofe, o vômito de lava de Caco, ente e acidente geográfico a um só tempo.

Nessa estrofe, o som labiodental usado com abundância mantém a associação acústica com o ponto focal: ocorrem ‘vomitava’, ‘lava’, ‘volume’, ‘veio’ (duas ocorrências), ‘vezes’, ‘viesse’, ‘vingador’ e ‘finesse’ com a transição da labiodental sonora /v/ para a surda /f/ como forma de encerrar a sequência, em um outro ponto lexicalmente experimental. *Finesse* é um galicismo que entra na língua como substantivo e, por sua natureza de empréstimo, não chega a desfrutar de prestígio na língua padrão, comportando antes uma

estilização que me interessava apropriar. Aqui, uso o termo como adjetivo (um ‘vingador finesse’), o que me parece novidade, transpondo o adjetivo latino *maximus* (o maior).

Um ponto de interesse para os propósitos naturalizantes da tradução é a caracterização de Alcides dos versos 203-204: Virgílio retoma um dos trabalhos mais famosos de Hércules, roubar o gado do gigante Gerião em sua mítica ilha em meio ao Atlântico, e seu transporte para a Grécia. Nesse retorno teria ocorrido a sua passagem pelo Lácio. As fontes supérstites da narrativa, além de Virgílio, são mais ou menos contemporâneas suas (Lívio, I, 7 e Dionísio de Halicarnasso I, 39-40), de modo que fujo de sustentar que a narrativa seja criação de Virgílio ou recriação de um repertório em circulação no século I a. C..

A história de Hércules e Caco integra o elenco de narrativas antigas sobre domesticação e circulação de animais de criação, para a qual pode-se estabelecer um paralelo com o repertório vernáculo, já que traduzo num país cuja ocupação tem fortes vínculos com os ciclos de criação e transporte de gado, com diversas manifestações artísticas que importava assimilar.

Assim, Hércules *agebat tauros ingentis* (v. 203-204: conduzia os touros enormes/numerosos), expressão que optei por reordenar de modo a que assimilasse vocabulário mais natural: o herói grego, por este motivo, “vinha peão / De gigantesca boiada”, quase como um tropeiro caboclo. Mantendo o funcionamento dessa sobreposição de gregos e caipiras, sugerimos a tradução de *ualles* (v. 203), vale, designação do espaço entre os montes Palatino e Capitolino, ou entre estes e a margem do rio Tibre, por *invernada*, termo que, nos falares do interior, designa áreas restritas por acidentes naturais como montes e rios, que as tornam favoráveis para controle do gado e para sua contenção no inverno. Em meu repertório afetivo, a palavra vem recuperada do nome do córrego da Invernada, na cidade de Valinhos (SP). Sua sinuosa topografia integra o repertório das andanças do próprio tradutor e, absorvida ao texto, estimula o leitor, especialmente aquele que tem vínculos com as serranias pelo Brasil afora, a observar o Lácio pré-urbanização com os olhos sensíveis às nossas matas e nossos processos de ocupação do território.

Nessa mesma estrofe, pela terceira vez consecutiva, se usou o padrão de rimas para criar clímax. Tendo escolhido começar a estrofe com a rima do nome próprio (Gerião), contrastada com o termo popular, mas de certa forma técnico, ‘peão’, termino estirando os limites lexicais com o termo ‘piração’. O termo integra o sintagma “*furis Caci mens effera*” do verso 205. Uma tradução mais literal diria ‘a mente selvagem do ladrão Caco’, com genial articulação sonora e semântica de *furis* e *effera*. Na tradução, o sintagma se dissocia entre duas estrofes. Para redistribuir os termos, topicalizamos ‘piração’ no fim da estrofe. O termo desdobra o latim ‘*effera*’, reiterado na estrofe seguinte no termo ‘insana’. É um recurso estilístico oportuno para lidar com as dificuldades de distribuição da informação semântica nas estrofes.⁵⁷

⁵⁷ Um tradutor que recorre com frequência a este desdobramento é o português Antonio Luiz Seabra, tradutor oitocentista das *Sátiras* e das *Epístolas* de Horácio. Veja-se, por exemplo, a sátira II, 1, 2-3, onde ‘*sine neruis altera quidquid / composui pars esse*’ se torna ‘*Outros pretendem / Que enervado, sem força, é quanto escrevo*’. Aqui o tradutor desdobra *sine neruis* em duas expressões: ‘enervado’, e ‘sem força’.

Outro aspecto que tem ocupado nossa atenção são os elementos coesivos. Já foram objeto de discussão, acima, o termo 'Ali', cuja escolha também atende à necessidade enfática de estabelecer a coesão. Esse é um espaço privilegiado para marcadores de oralidade, dos quais destaco a escolha do verso 213. Ao começar novo período, Virgílio recorre ao advérbio *interea*, 'nesse meio tempo', 'enquanto isso', ou qualquer outra expressão que marque a concorrência de eventos. Todas essas expressões, ainda que corretas, são pouco escorreitas e, por isso, foram preteridas em lugar de 'nisso', que, tomado adverbialmente, é uma estrutura da língua falada econômica e sonora.

Considerações finais

Espero que o excerto acima demonstre alguns aspectos relevantes do projeto de tradução desenvolvido.

Primeiramente, que o objeto em questão não é uma adaptação, modalidade particularmente abundante na tradição cordelística, com todo o componente de proximidade e distanciamento que é requerido por aquele formato. Aqui, o acompanhamento muito próximo do texto original é prioridade constante, ainda quando as soluções da transposição, como se viu no presente artigo, são ousadas e procuram romper com certos paradigmas estéticos. Tal experimentação, aliás, ao meu ver, é parte incontornável do que define uma tradução poética de pleno direito.

É possível dar uma atenção não-convencional, e ainda assim eficiente, aos problemas teóricos que condicionam a interpretação do texto. Neste caso, por exemplo, ainda que minha tradução não observe com rigor a correspondência entre os versos do original e da tradução, ele se mostra bastante produtiva para demonstrar aspectos do andamento e disposição da poesia hexamétrica.

Da mesma forma, recursos estéticos estranhos ao contexto original não devem, por isso, ser tratados por inadequados. Diversos exemplos foram dados de que a rima e a distribuição em estrofes são funcionais para marcar elementos do estilo do original.

Por fim, o reconhecimento do lugar do tradutor, que nesse caso não é apenas o da sua interpretação do original, mas também da consciência da sua subjetividade e da sua percepção da língua de que dispõe como instrumento, esse reconhecimento, dizíamos, é um ponto de partida incontornável para reverter os efeitos das estruturas de poder, dominação e desigualdade que ainda são um desafio da academia brasileira, em geral, e da tradução dos clássicos, em particular.

Referências

CAIROLI, F. P. Eneias a nordeste de Cartago: a poesia latina traduzida para o cordel. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 3–16, 2019. DOI: 10.34019/2318-3446.2019.v7.27938. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/27938>. Acesso em: 19 jun. 2026.

CAIROLI, F. P. *Naturalização e estranheza na tradução da poesia latina: Marcial e Virgílio entre tradição e experimento*. In AMARANTE, José e MARQUES JR., Milton. **Tradução de poesia latina antiga no Brasil**. Salvador: Aiê, 2024. pp. 123-142.

- HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Odorico Mendes, prefácio e notas verso a verso de Sálvio Nienkötter. São Paulo/ Campinas: Ateliê Editorial/UNICAMP, 2008.
- HORÁCIO. **Satyras e epistolas**. Traduzidas e anotadas por Antonio Luiz de Seabra. Porto: Cruz Coutinho, 1846.
- MIRANDA, Francisco de Sá de. **Poesias**. Edição feita sobre cinco manuscritos inéditos e todas as edições impressas, acompanhada de um estudo crítico sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato por Carolina Michaelis de Vasconcellos. Halle: Max Niemeyer, 1885.
- RESENDE, André Falcão de. **Microcosmographia [com outros poemas]**. Coimbra: s/e, 1865.
- RUSSO, Joseph. Homer's Style: nonformulaic features of an oral aesthetic. **Oral Tradition**, nº 9/2, Cambridge (1994). pp. 371-389.
- SERVIUS. **In Vergilii carmina comentarii. Seruii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii**. Recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen. Leipzig: Teubner, 1881.
- VENUTI, Lawrence. **The translator invisibility. A history of translation**. 2nd ed. London/New York: Routledge, 2008.
- VERGILIUS MARO, P. **Aeneis**. Recensuit atque apparatu critico instruxit Gian Biagio Conte. Editio altera. Berlin: De Gruyter, 2019.
- VIRGÍLIO. **Geórgicas; Eneida**. Traduções de Antônio Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: Jackson, 1960.



TRINDADE, Thiago Dias; MENDONÇA, Fernando de. Abismos épicos em *Viagem a Citera*, de Theo Angelopoulos. *Revista Épicas*. N. 19 – jun 26, p. 73-86.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.7386>

ABISMOS ÉPICOS EM *VIAGEM A CITERA*, DE THEO ANGELOPOULOS

EPIC ABYSSES IN THEO ANGELOPOULOS'S *VOYAGE TO CYTHERA*

Thiago Dias Trindade (PPGCINE – UFS)⁵⁸
Fernando de Mendonça (PPGCINE – UFS)⁵⁹

RESUMO: Este artigo analisa *Viagem a Citera* (1984), de Theo Angelopoulos, a partir de uma abordagem contemporânea do gênero épico, fundamentada sobretudo na aplicação da *mise en abyme*. Investiga-se como a narrativa do filme atualiza a tradição homérica, especialmente a *Odisseia*, articulando metalinguagem, autorreferencialidade e memória histórica da Grécia moderna. Defende-se que a obra inaugura uma nova fase na filmografia do cineasta ao integrar épico, cinema e história em uma estrutura narrativa abismal. Conclui-se que o filme exemplifica a permanência e a renovação do épico no cinema contemporâneo, ampliando suas possibilidades estéticas, políticas e intersemióticas.

Palavras-chave: Cinema épico. Theo Angelopoulos. *Mise en abyme*.

ABSTRACT: This article analyzes Theo Angelopoulos's *Voyage to Cythera* (1984), through a contemporary approach to the epic genre, grounded primarily in the application of *mise en abyme*. It investigates how the film's narrative updates the Homeric tradition—specifically the *Odyssey*—by articulating metalanguage, self-referentiality, and the historical memory of modern Greece. It argues that the work marks the beginning of a new phase in the filmmaker's body of work by integrating epic, cinema, and history into a narrative structure characterized by *mise en abyme*. The article concludes that the film exemplifies the persistence and renewal of the epic in contemporary cinema, expanding its aesthetic, political, and intersemiotic possibilities.

Keywords: Epic Cinema. Theo Angelopoulos. *Mise en abyme*.

⁵⁸ Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Sergipe, onde atua como mestrando do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, sendo bolsista pela CAPES desde 2025. Recebeu o Prêmio Destaque no 32º Encontro de Iniciação Científica da UFS, pela área de Linguística, Letras e Artes, com o presente artigo.

⁵⁹ Escritor e Professor Adjunto de Teoria Literária na Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde atua no DELI, no PPGL, e coordena o Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) e o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP). Doutor em Teoria da Literatura (UFPE). Membro do Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura (GEFELIT) e do Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose (NELI).

Introdução

Utilizando-se de uma abordagem contemporânea ao gênero épico, conduzida principalmente pela óptica da *mise en abyme*, essa pesquisa reflete características formais presentes no filme *Viagem a Citera* (1984), que compõem o cinema do cineasta grego Theodoros Angelopoulos (1935-2012). A investigação busca entender dialeticamente as razões pela qual esse filme pode ser visto como a inauguração de uma fase nova na filmografia de Angelopoulos, através do amadurecimento em sua maneira de encarar e utilizar a narrativa épica clássica grega — especialmente a *Odisseia* de Homero —, os signos e os encargos históricos existentes no território grego enquanto importante polo precursor de uma infinidade de concepções de grande impacto nos mais diversos âmbitos que formaram a civilização ocidental.

Para introduzir de forma abrangente alguns conceitos analíticos que serão importantes para o entendimento de *Viagem a Citera*, será verificado como a metalinguagem age no plano épico de *Viagem a Citera* e o modo em que isso se aplica no cinema, especialmente à luz da técnica de *mise en abyme*; assim como serão identificados os diversos aspectos simbólicos que estão fortemente ligados a história da Grécia nas obras do cineasta Theo Angelopoulos. Com isso, será possível uma síntese analítica entre a relação existente nos formatos artísticos e científicos que são detectados como ricos na obra em questão, dentre eles: o cinema, o épico, a história grega e o abismo narrativo.

O épico pavimentado

Guardo os escritos clássicos em um lugar especial. Não há nada realmente novo. Só reconsideramos e retornamos as ideias que os clássicos já trataram pela primeira vez.
(Theo Angelopoulos)

Quando olhamos a filmografia de Theo Angelopoulos (1935-2012), percebemos que ele nunca se utilizou de um décor da Antiguidade, retratando o período das obras clássicas que ele tanto diz serem primordiais em sua composição de ideias. Isso é importante de se observar considerando seu fascínio pela história da civilização grega no sentido mais originário, no constante ato de representar em seus filmes momentos do século XX, fazendo com que eles remetam aos eventos reverberantes de milênios atrás. Tais eventos são hoje conhecidos porque foram registrados em escritos antigos presentes no fenômeno do folclore, nas cantigas tradicionais e que dessa forma se alastram pela cultura, compondo assim um imaginário que, ao chegar na contemporaneidade, sofre com a saturação, passa pelo questionamento ou até mesmo pelo desinteresse perante o frenesi de pensamentos presentes ao momento pós-industrial.

Como apontou Nikos Kolovos, “seus filmes são mais meditações sobre a história do que filmes históricos por si.” Mas podemos dizer que os filmes de Angelopoulos não são apenas meditações sobre a história, mas também libertações, visões que vão além das leituras históricas que anteriormente eram encaradas como verdades absolutas sobre a história grega. (HORTON, 1997, p. 57)

A produção artística voltada ao épico vive um momento de renovação em seus estudos acadêmicos e síntese com as demais ciências, o que resulta por incorporar signos e estruturas muito mais conscientes de si, em obras de arte, que podem se desenrolar nos mais diversos tipos de narrativas e ser aplicados de forma pontuada, sem que uma obra seja necessariamente refém do seu gênero e sim que utilize de seus aspectos de evidenciação e contorno de riqueza expressiva. Consequentemente, estando em torno de uma produção preocupada em falar até mesmo do tempo presente, de seus conflitos políticos e de seu sentimento dramático, mesmo que esteja a utilizar de um formato que foi sempre destinado a abordar aquilo que é amplo, externo e até mesmo religioso. A tomada de consciência do épico e sua integração científica não significa necessariamente a sua facilitação de análise, seja partindo do folclore ou da academia. O gênero é fascinante justamente por sintetizar coisas que são inconclusivas na relação da humanidade com seu meio.

Esse contínuo impasse é onde mais brilha o cinema de Angelopoulos, em seus planos largos, seus monólogos súbitos (e cartas, enviadas para aonde? para quem?) seus movimentos coletivos cuidadosamente coreografados, seus meandros e dilatações [...] suas miradas ao passado, a origem das coisas, se tornam mistérios e tensões, dialogando com a preservação da única coisa que não deve jamais perder o valor, se (o filme) já houver ou não perdido o princípio da simplicidade: a intimidade, a liberdade. (CORTES, 2013)

O cinema de Angelopoulos é completamente envolto pela quintessência de uma eterna busca, uma jornada desgastante. Isso porque as situações às quais os seus personagens vão sendo colocados no decorrer da narrativa não clareiam seus propósitos, muito pelo contrário, os seus interesses, que no começo do filme parecem óbvios e que justificam a “saída de casa”, vão se transformando num borrão enevado muitas vezes ludicamente evidenciado em diversos planos. Enquanto os planos gerais de paisagens vão ficando mais abundantes e apequenando seus personagens, coreograficamente eles andam em círculos ou em uma constante linha reta até serem perdidos de vista do plano, como acontece bastante nos filmes da popularmente batizada *Trilogia do Silêncio* (1984-1988. *Viagem a Citera*, *O Apicultor* e *Paisagem na Neblina*), em que tudo isso acontece em meio a cenários urbanos, de ruas pavimentadas, linhas de trem e edifícios longos, que a princípio, ao menos na teoria, encurtariam as distâncias dos interesses das pessoas; lógica que não se aplica nos interesses dos personagens principais de Angelopoulos. Os seus sempre notórios plano-sequências muitas vezes ocorrem em vilarejos rurais, nas montanhas ou em ruínas históricas, com muita ênfase no céu, que funcionam em seus filmes como ambientes de emoção e transformação por irem de encontro com a invariabilidade moral que a vida urbana oferece em suas obras.



Quadro 1. Cena de *Viagem a Citera*, filme de 1984



Quadro 2. Cena de *Paisagem na Neblina*, filme de 1988

O épico em abismo

Sabeis a história. Entretanto, a diremos de novo. Todas as coisas já estão ditas; mas como ninguém escuta, é preciso recomeçar sempre.
(*O Tratado do Narciso*, de André Gide)

Diante da epígrafe em Gide, algumas questões devem ser logo levantadas: por que precisamos sempre recomeçar uma história que já foi contada? Porque ninguém a escuta mais? O que acontecerá de diferente para que esse recomeço seja mais bem ouvido? Para Gide, em sua reflexão sobre o mito de Narciso, fica claro que uma explicação possível se localiza na necessidade de se enxergar: “E Narciso, que não duvida que sua forma esteja em algum lugar, se levanta e parte à procura dos contornos desejados, para envolver, enfim, a sua grande alma.” (GIDE, 1890). Ao consumir o ato de se observar em meio às ideias, de se ver como um corpo vivo e ativo capaz de adquirir poder, e o “poder” aqui é algo deveras abstrato, podendo ser desde a busca por mais conhecimento, indo até o desejo de glória e pertencimento, e enfim, as diversas outras categorias dessa maior empatia pela obra que parece ser importante para que se escute, para que o encanto

gere fôlego para os passos seguintes, cria-se um ciclo que de tanto se repetir, enfim toma consciência de sua natureza recicladora.

Os pesquisadores se acham então confrontados com uma abundância de epopeias de todas as épocas, cujas formas são extremamente variadas, indo de narrativas orais transmitidas pelos *griots* do vilarejo às obras literárias escritas por autores bem conhecidos. O estudo deles então põe em jogo uma variedade de competências, de etnografia e etnologia à análise literária, passando pela história, pela sociologia, pela antropologia e pela linguística. (MOUTON, 2020, p. 282)

O *modo épico* deixou de ser uma forma natural e universal da literatura, assim como o entendeu Goethe. Passou a significar um subsistema gerador de sentidos derivados da matriz *neo-épica* (*camoniana*). Sendo assim, a modalização conota um conteúdo épico, dentro da ficção pós-moderna em que a presença e a elaboração do tema histórico continua a ocupar o centro da narrativa, não negando, porém, os direitos do discurso ficcional. Estamos perante um *anti-gênero* com a acção passada ou relativamente recente. Neste contexto, a modalização épica aparece como categoria puramente funcional e transformacional, de carácter diacrónico, aberto e progressivo. (KALEWSKA, 2000, p.377)

Anna Kalewska, em seu artigo, se propõe a explorar os aspectos épicos de escritores portugueses contemporâneos que, em suas respectivas abordagens, mesclam o plano épico com o décor pós-industrial em suas obras, e com isso criam uma espécie de universo que ao mesmo tempo é íntimo e trabalha com a ideia de um mundo aparentemente ordinário, consequentemente sem possibilidade de contato com o plano sagrado, sabendo articular uma perspectiva quase que contrária a tudo isso, elevando a jornada da vida comum a um status de vastidão de significância, tal qual a dos heróis épicos. É como se gêneros aparentemente opostos conseguissem se encontrar, criando uma tendência que não é exclusiva dos autores aos quais Kalewska se propôs a analisar.

Ao atualizarem matérias épicas da antiguidade sob um viés híbrido, intersemiótico e moderno, os cineastas se levantam contra uma domesticação geral das imagens, contra uma aceitação irrefletida do que é naturalmente espetacular. [...] Neste cinema, a palavra reencontra uma potência temporal, moderniza-se sem romper os elos com a tradição de maneira irrefletida ou vazia de novos sentidos. São, a palavra e a imagem, restituídas em sua força épica. (MENDONÇA, 2020, pág. 9)

Fernando de Mendonça, ao analisar o meticuloso tratamento do épico no filme *Antígona* (1992), do casal alemão Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, apresenta uma perspectiva muito importante para se compreender a forma que o cinema se modernizou através de uma teorização pautada em referências de outras artes mais antigas. As teorias de Brecht (teatro) e Gide (literatura) se mostram possíveis de serem aplicadas no cinema quando os veículos de comunicação encurtam a distância intelectual que existe entre realizador e espectador, ao democratizar modos de pensar como uma obra de arte é composta. O realizador de cinema moderno se encontra em um cenário onde é mais fácil de propor um diálogo com o espectador através dos signos visuais que vão popularmente sendo mais bem compreendidos, como por exemplo, os espelhos, além da flexibilização da transparência existente no campo ficcional.

Os pesquisadores se acham então confrontados com uma abundância de epopeias de todas as épocas, cujas formas são extremamente variadas, indo de narrativas orais transmitidas pelos *griots* do vilarejo às obras literárias escritas por autores bem conhecidos. O estudo deles então põe em jogo uma variedade de competências, de etnografia e etnologia à análise literária, passando pela história, pela sociologia, pela antropologia e pela linguística. (MOUTON, 2020, p. 282)

O épico, então, torna-se harmonizável ao cinema por compartilhar do pareamento com o teatro, encontrando nos filmes do Angelopoulos uma fonte expressiva por uma nova intersemiose, de natureza mais sensorial, que dispensa a necessidade de se apresentar como uma assumida adaptação de uma obra clássica; se assim o fosse, a maioria dos filmes de Angelopoulos assumiria sua inspiração nas obras de Homero. Obras essas já largamente estudadas e adaptadas com a utilização do exato tempo e espaço que foram concebidas. O retorno para elas acontecerá constantemente. O espectador, ao indagar sobre o conflito apresentado, vai se equiparar diante de questões com as quais Homero já havia se preocupado, só que numa aproximação temporal de sua realidade, que além de ecoar o épico, permite um exercício político e histórico mais direto que também é bastante caro a Angelopoulos, assim como a outros cineastas adeptos de alguma semelhante estratégia narrativa para trabalhar tópicos de sensibilidade política entre as décadas de 1980 e 1990, na Europa, como Béla Tarr e Andrei Tarkovski.⁶⁰

Viagem a Citera

Realizei *Viagem a Citera* pensando a história da Grécia como um grande trauma a ser exorcizado pelo seu próprio povo, mas também para mostrar ao espectador a possibilidade de algum futuro.
(Theo Angelopoulos)

Em um período de três décadas em atividade, Theo Angelopoulos assinou a direção de treze longas-metragens. Em 1984, lançou *Taxidi sta Kythira (Viagem a Citera, no Brasil)*, um filme que, diferente de seus anteriores, não procurava tratar de pessoas circundadas por eventos impactantes da história da Grécia. Seus filmes sempre foram interessados em dar luz a personagens que representam a população comum, que não necessariamente figuram nos museus. Em seu filme anterior, *Alexandre, o Grande*, com o qual abriu a década de 1980, ele invoca para os dias atuais a figura do líder mais poderoso de toda a história grega, mas não há intenção de desenvolvê-lo profundamente. Alexandre Magno, enquanto protagonista desse filme, age muito mais como um ser vagante, fantasmagórico, que, ao retornar, cria um paradoxo tipicamente hegeliano entre o mito e a história, por fazer as pessoas terem de encarar uma entidade consagrada que já não pertencia mais ao presente espaço físico, há séculos.

Com esse olhar privilegiado sobre o passado, pode-se perceber que havia indícios suficientes para sabermos que em *Citera*, Angelopoulos ampliaria o escopo de suas ambições. O cineasta, que foi acusado de

⁶⁰ Béla Tarr e Andrei Tarkovski são cineastas constantemente aproximados a Angelopoulos em idealização estética. A exemplo do conteúdo disponível em: <https://www.cinema7arte.com/trilogia-do-silencio-parte-i-viagem-a-citera/>

ser “demasiado acadêmico” num desabafo de Glauber Rocha ao Festival de Veneza de 1980⁶¹, pode não ter necessariamente tornado seu cinema mais revolucionário, mas se pode dizer que ele passou a lidar com uma maior profundidade em seu estilo profundamente característico, com uma notável criatividade para entrelaçar uma vastidão de signos. Seus filmes passam a não mais soarem como representações que se encostam em demasiado nos períodos históricos como principal motor relevante, mas sim como obras de maior pungência, no que diz respeito a criar um universo de imagens ricas dentro de uma obra cinematográfica, que, por si mesmas, podem desenvolver uma noção poética própria, de autenticidade sentimental.



Quadro 3. Cena de *Alexandre, O Grande*, filme de 1980.
O povo forma uma roda em volta do protagonista caído.

Viagem a Citera é um filme que se passa nos primeiros anos da década de 1980, do século XX, (o mesmo período em que foi escrito por Theodoros, ao lado do célebre roteirista Tonino Guerra), quando a Guerra Fria estava já a entrar em seu período de ressaca e todo o espírito que motivou a sua explosão passava por uma completa transformação. Gerações que nasceram durante o conflito e não foram responsáveis por iniciá-lo já tomavam as rédeas do mundo e lidavam com esse confronto como uma espécie de herança maldita que deveria ser honrada, o que leva o evento a uma espécie de persistência, mas a qual não necessariamente habita o centro do coração das pessoas, gerando a possibilidade de existir uma vida cotidiana enquanto teoricamente se está a viver num conflito de proporções mundiais.

É importante partir dessa perspectiva na hora de refletir como é composta a trama de *Citera*, em que um cineasta por volta dos seus quarenta anos e de personalidade introvertida chamado Alexandros acorda e parte para o que parece ser mais um dia de trabalho comum, onde está acontecendo um *casting* de elenco

⁶¹ Entrevista de Glauber Rocha durante o Festival de Veneza, em 1980: <https://www.dailymotion.com/video/x7vis2a>

em que os atores candidatos são todos senhores de idade. Ao entrar em uma cafeteria e avistar, através de um reflexo de um espelho, um senhor já de idade avançada, que não está como candidato ao elenco mas sim vendendo lavanda, Alexandros fica em um até então inexplicado estado de hipnose e o segue até perdê-lo de vista.

É importante destacar que esse tipo de personagem-cineasta, em *Citera*, vivido por Alexandros, tem um aspecto autobiográfico. É como se Angelopoulos quisesse se colocar dentro do filme, o que se desdobrará como marca em filmes seguintes, que reutilizarão essa artimanha narrativa embebida pelas problemáticas levantadas por André Gide sobre “a necessidade de se enxergar” numa obra.

Eu posso até acreditar que a máquina de filmar seja o instrumento mais “verídico” do mundo, mas isso nada tem de a ver com a predisposição da cena que ele vai filmar— e a respeito da qual eu posso não nutrir a convicção de que seja matéria de ficção. Diante de um filme que representa uma fada com sete anões numa carruagem voadora, eu sei que fada, anões e carruagem são mise-en-scène, e sei, mais ou menos o quanto devo confiar na fidelidade da câmera usada para a filmagem. (ECO, 1989, p. 29).



Quadro 4. Alexandros olha, pelo espelho, a entrada de um senhor vendendo lavanda.

Não obstante, Angelopoulos consegue uma maneira de se fazer presente em forma humana dentro do filme. O fato de seu personagem ter um primeiro contato com a figura de fascínio pelo reflexo de um espelho, exprime bem a maneira com que o filme é consciente da maneira como propõe o seu próprio universo, que habita entre o esforço de Angelopoulos em extrair uma leitura da realidade diária à população grega, atravessada pelos seus dilemas individuais, mas também a necessidade de conduzir isso, de alguma forma. Afinal, o cinema que ele faz representa uma forma de expressão de vigor altamente autoral.

Ele possui a liberdade de colocar ali sua própria visão, e não é como se isso fosse necessariamente um incômodo para ele, porque não se busca o controle de um produtor, como acontecia no cinema clássico

hollywoodiano, em que grande parte dos cineastas não tinha voz sobre o corte final dos filmes aos quais assinavam a direção.

O caso de Angelopoulos é que ele quer que o fenômeno do real afete as coisas dentro de uma dimensão de um filme de cinema. É como se ele quisesse que o filme se fizesse sem a necessidade de sua interferência, assim como a realidade acontece, e ele simplesmente a assistisse em estado de impotência; assim como tudo que está fora do seu controle se move no espelho e o surpreende e é apenas um reflexo do real.

O personagem se encontra nesse transe, que só o deixa com a opção de vagar, sem rumo, vulnerável a constantes desconcertos. Não é como se Angelopoulos não tivesse isso germinado em seus filmes anteriores, mas é observável como ao criar um personagem que representa a si mesmo em meio ao campo ficcional, em *Viagem a Citera*, ele faz o filme se enquadrar na sua filmografia como o momento de consolidação de uma força expressiva que busca levantar tais maneiras de conseguir, através da arte, passar uma nova postura em relação a enxergar essa indissociável relação entre observar a vida e fazer cinema.

A experiência especular emerge ainda do imaginário, tal como do imaginário emerge a experiência do ramo de flores produzido como imagem ilusória pelo espelho esférico descrito em *Tópica do Imaginário*⁶² O domínio imaginário do próprio corpo que a experiência do espelho permite é prematuro em relação ao domínio real: o desenvolvimento verifica-se só na medida em que o sujeito se integra no sistema simbólico, nele se exercita, nele se afirma mediante o exercício de uma palavra verdadeira. [...]

Como veremos, esta restituição no universal deveria ser própria de todo o processo semiótico, mesmo se não verbal. Momento em que se perfila a passagem do eu especular ao eu social, o espelho é encruzilhada estrutural ou, como dizíamos, fenômeno-limiar. [...]

Decidimos entrar pelo espelho (como veremos, sem ficar *lá dentro*) dado que a ótica parece saber muito sobre os espelhos, ao passo que o que a semiótica sabe sobre os signos é duvidoso. (ECO, 1989, p. 17)

A partir do que foi relatado, acontece no filme um ponto de virada inserido de forma um tanto quanto invisível pela forma natural e pouco evidenciada na montagem, mas que é o suficiente para criar um efeito desestabilizante na trama, durante esse trajeto em que Alexandros está seguindo o misterioso vendedor de lavanda até um porto de navios, onde emigrantes desembarcam: Alexandros é subitamente abordado pela sua irmã, que diz que o pai deles está para desembarcar em um desses navios que estão a chegar no Porto, após longos anos de exílio político, nos quais habitou a União Soviética por conta de sua ideologia comunista, que não era tolerada pelo regime ditatorial instalado na Grécia após a Segunda Guerra Mundial, onde permaneceu por mais de 30 anos, após a decisão governamental de repatriar esses gregos que ficaram exilados por tanto tempo.

⁶² “Tópica do Imaginário” é um famoso texto de autoria de Jacques Lacan que inspira o texto de Umberto Eco.

Uma indagação narrativa emerge quando percebemos que o pai de Alexandros, que primeiramente aparece refletido por uma poça de água antes de ter seu rosto enfim enquadrado, é idêntico ao senhor que estava a vender lavandas. A primeira coisa que ele fala ao ver seus filhos é: “Sou eu!”. A exata mesma fala que os atores em teste de elenco para o filme de Alexandros tinham que falar. Essa situação fílmica gera uma dimensão ficcional que dialoga com a experiência de passagem do “eu especular para o eu social”.

A plateia moderna de cinema consegue “entrar no espelho sem ficar lá dentro”, por ser mais consciente dos signos metalinguísticos e autorreferenciais que o cinema consegue carregar, detectando as intenções de Angelopoulos através das diversas pistas espalhadas nesse esquema, que pode ser definido como uma composição detalhada e planejada de espaço, com sua devida profundidade e expressividade; ou em outras palavras: a sua *mise-en-scène*, que utiliza aproximadamente dos primeiros vinte minutos do filme para se estabelecer.



Quadro 5. Plano de apresentação do personagem Spyros, o pai de Alexandros, refletido através de uma poça de água; o espelho narcísico.

O Odisseu moderno

O cineasta francês Jean-Luc Godard, em seu filme *O Desprezo* (1963), mostra como o ato de se dirigir um filme num sistema industrial marcado pelas censura e pela restrição artística dos produtores, é, por si só, uma enorme odisseia; já o inglês Stanley Kubrick levou a jornada homérica ao plano antigravitacional em seu filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968). O cineasta norte-americano John Milius, conhecido por filmes como *Amargo Reencontro* (1978) e *Conan, o Bárbaro* (1982), uma vez disse que sua contribuição para o cinema está na busca por apresentar em tela o espírito do homem homérico em sua grandiosidade⁶³. O que, na opinião dele, é algo que poucos cineastas conseguem fazer com excelência. Milius facilmente concordaria

⁶³ Trecho encontrado no documentário *Milius* (2013), disponível no YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=sjC-jmbBVn8&ab_channel=DonDraper

que um deles foi o japonês Akira Kurosawa, que, com seu filme *Dersu Uzala* (1975) mostrou que a amizade é uma força épica que a humanidade tem em mãos.

Através desses pontuados exemplos, podemos observar como, tanto a jornada, a viagem que define a *Odisseia*, como também a figura heroica de Odisseu, são símbolos totalmente absorvidos e intrínsecos ao cinema, mesmo que essa seja uma arte tão recente, símbolo do período contemporâneo ao pós-industrial. A relevância desse escrito clássico parece nunca se abalar, pois ele já foi absorvido pela humanidade ao ponto que uma vastidão de artistas de diversos locais do mundo gostam de se aventurar e expressar suas percepções a partir da *Odisseia* e da abordagem homérica.

Theodoros Angelopoulos, portanto, não foi solitário no que diz respeito a enorme atenção atribuída as obras do seu conterrâneo Homero. Sua singularidade ao abordar a *Odisseia* vem do seu tom próximo, manuseando como quem possui em suas mãos um material que, por mais que tenha sido feito há milênios, não deixa de lhe ser importante, como um precioso objeto familiar. Angelopoulos cresceu em Atenas e sua visão de tempo é bastante interessante. Parece que, para ele, as igrejas bizantinas e as estátuas tradicionais são também objetos do presente, igual aos parques e as pessoas que estão vivas. Não existe distanciamento temporal a ser feito. Odisseu, portanto, por mais ficcional que seja, para Angelopoulos está vivo, como um fantasma, que não se sabe se foi passado da realidade para a ficção ou vice-versa. O que, na verdade, pouco deve importar.



Quadro 6. Cena de *Viagem a Citera*.
Estátuas tipicamente gregas tomam boa parte do plano.

Essa lógica de fato nos permite tomar a *Odisseia* como aquela que talvez seja por excelência a precursora das narrativas de viagem, mas, a meu ver, é fundamental que mantenhamos com esse poema, primeiro, uma relação de cautela [...] embora a *Odisseia* seja uma narrativa de viagem, ela é, sobretudo, uma narrativa de um tipo muito específico de viagem, propondo o retorno

ao lar não como um 'retorno à luz e à vida', não como um 'alvorecer', uma 'consciência' ou um 'esclarecimento', mas antes como uma retomada de contato com a alteridade do familiar que por fim parece ser indissociável de uma retomada de contato com uma série de angústias do passado. (WAKI, 2020, p. 5)

A jornada do velho Spyro dentro do filme se inicia da forma mais normal possível para alguém que retornou para casa, após passar trinta e dois anos separado de seu país-natal. Sendo conduzido pelos filhos que ele não viu crescer, e a esposa que ele não viu envelhecer, ele ganha uma recepção regada à boa alimentação e cumprimentos de vários familiares. Toda a aparente hospitalidade não é suficiente para que Spyro deixe de sentir uma inquietude que tomará conta dele durante o restante do filme. Tudo ao redor é observado com expressão de estranheza por Spyro. É notória a quantidade de slogans com marcas famosas em diversos lugares, uma enorme gentrificação que demarca o território como não mais pertencente à natureza, mas sim como um ambiente privatizado que o distancia daquele local que outrora já foi a sua morada.

O momento de maior felicidade para Spyro é quando, na manhã seguinte, ele visita o vilarejo no qual vivia. Um ambiente rural e devastado pela falta de habitação, mas no qual ele e seu amigo de idade similar cantam e dançam como que numa espécie de cerimônia de despedida, já que não havia coletividade suficiente para habitar aquele local e as empresas tinham interesse de tornar ali uma região industrial. A migração para o ambiente urbano foi massiva e ali jaz como um cemitério, um local que rapidamente se transformou em ruínas e em pouco tempo se tornaria apenas de fábricas.

Fica claro que a Grécia da década de 1980 não tem interesse em proporcionar acolhimento para Spyro, e que seu retorno para o lar representou uma grande desestabilização para as pessoas que estavam vivendo ali, sem sentir a perturbação com as mudanças que já estavam naturalizadas em suas respectivas almas. Seu filho Alexandros, com o qual divide o protagonismo do filme, é bem intencionado, embora impotente, abalado e confuso, tal como deve se sentir Angelopoulos diante da própria obra que conduz. Já, sua irmã Voula, é muito mais dura, deixando claro que o pai ter retornado foi um grande erro. O tempo que ele passou ausente, em exílio, gerou nela um remorso incapaz de ser apaziguado.

Spyro então se encontra na posição de um Odisseu trágico, pois, a partir do momento que realizou sua primeira viagem, feita contra a sua vontade, deixou de pertencer a algum lugar, restando-lhe apenas a opção de ter que perambular em um mundo que se apequena cada vez mais com o avançar das ambições da humanidade. O filme se encerra com Spyro e sua esposa Katerina à deriva sobre o mar enevoadado. A fotografia dessa cena é dominada por uma coloração azul taciturna que não impede de sentirmos que esse é o local mais acolhedor que ele encontrou desde que chegou em sua terra natal.

Angelopoulos, numa entrevista, negou fazer um cinema pessimista⁶⁴. Se pararmos para observar o final de *Citera*, no qual Spyro, mesmo chegando a todos os limites do desgaste, ainda insiste em viver, ainda se preocupa em levar consigo a sua esposa para um lugar onde nem mesmo ele sabe localizar, vemos que o

⁶⁴ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=feMsCci-E4U&t=265s>

filme habita o território de incertezas sobre o futuro, a noção de que mesmo na pior das crises, ainda há a algo se buscar.

Ao demonstrar que *Viagem a Citera* reelabora a matriz homérica sem recorrer à simples adaptação narrativa, Angelopoulos evidencia que a permanência do épico depende menos da repetição de seus motivos do que da capacidade de reconfigurar suas estruturas em diálogo com as inquietações do presente. A *mise en abyme* torna-se, nesse contexto, um princípio organizador que aproxima memória, autorreflexividade e experiência histórica, permitindo que o filme transforme o próprio ato de narrar em objeto da narrativa. O retorno de Spyro e a trajetória de Alexandros convergem, assim, para uma reflexão sobre a impossibilidade de reencontro com uma origem intacta, convertendo a viagem em uma experiência de permanente deslocamento, característica fundamental da condição moderna.



Quadro 7. Cena final de *Viagem a Citera*.
Spyro e sua esposa Katerina à deriva no oceano

Conclusão

O gênero épico, por conta de toda a sua constante metamorfose sofrida no decorrer do tempo, marcada por uma ativa produção artística que nunca perdeu o amplo interesse por parte de artistas, público e estudiosos, convenientemente possui uma significativa gama de obras que utilizam de sua forma em um sentido de maior transparência narrativa e autorreferência metalinguística. O épico, de acordo com o conceito de *mise en abyme* cunhado por André Gide, pode ser encontrado na contemporaneidade, em sua forma pavimentada e abismal, que não pode ser dita como esgotada dada sua força incontrolável. Suas transformações e aplicações são constantes, e obras como *Viagem a Citera*, bem como toda a obra do cineasta grego Theodoros Angelopoulos, figuram entre os diversos exemplos do virtuoso manuseio praticado com o gênero.

Sob essa perspectiva, *Viagem a Citera* confirma a potência do cinema como espaço privilegiado para a atualização do imaginário épico, ao integrar tradição literária, linguagem cinematográfica e consciência

histórica em uma mesma construção estética. A obra demonstra que o épico contemporâneo não se define pela monumentalidade de seus heróis, mas pela profundidade de seus conflitos éticos, políticos e existenciais, inscritos em personagens marcados pela memória, pelo exílio e pela busca de pertencimento. Desse modo, o filme de Angelopoulos não apenas reafirma a vitalidade do gênero épico no século XX, como também amplia suas possibilidades interpretativas, abrindo caminhos para futuras investigações acerca das relações entre cinema, intersemiose, autorreferencialidade e formas contemporâneas de representação da história.

Referências

ANGELOPOULOS, Theodoros. **Taxidi Sta Kythira/Viagem a Citera**. Grécia: Centro Grego Cinematográfico (138min.), son., color, 1984.

CORTÉS, Jesús. **Al norte**. 2013. Disponível em: <<http://postcefalu.blogspot.com/2013/04/al-norte.html>> Acesso em 03 Jul 2022.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Traduzido por Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GIDE, André (1890). **O Tratado de Narciso (Teoria do Símbolo)**. Traduzido por André Vallias. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/gide.html#.YtGbVnbMLIU>> Acesso em 28 Jun 2022.

HOMER, Sean. **History as trauma and the possibility of the future: Theo Angelopoulos' Voyage to Cythera**. *Journal of Greek Media and Culture*, vol. 5, no. 1, Apr. 2019, pp. 3+. *Gale Academic OneFile*, link.gale.com/apps/doc/A587566900/AONE?u=anon~6adf722b&sid=googleScholar&xid=047e5c02 Acesso 20 Jul 2022.

HOMERO (VIII. a.C). **Odisseia**. São Paulo: Editora Schwarz. Edição 2021.

HORTON, Andrew. **The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation**. Nova Jersey. Princeton University Press, 1997.

KALEWSKA, Anna. **As modalizações anti-épicas na narrativa portuguesa contemporânea: José Saramago, António Lobo Antunes e Mario Cláudio**. VEREDAS. Porto. Volume 3. p. 377, 2000.

MENDONÇA, Fernando de. **Atualizações do Épico no Cinema de Straub & Huillet**. 2020. In: VILA MAIOR, Dionísio; FONTES, Maria Aparecida. *Multiculturalismo épico*. Lisboa: CLEPUL, 2020.

MENDONÇA, Fernando de. **Palimpsestos épicos na Antígona, de Straub & Huillet**. In: *Revista Épicas*. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 1-10. ISSN 2527-080-X.

MOULTON, Marguerite. **O estado da arte da crítica anglo-saxã sobre o gênero literário épico**. Trad. Antônio Batalha. In: *Revista Épicas*. Ano 4, N. 8, Dez 2020, p. 267-287. ISSN 2527-080-X. DOI *Épicas* 8- 10.47044/2527-080X.2020v8

WAKI, Fábio. **Viagem de volta ao lar em Taxidi Sta Kythira de Theodoros Angelopoulos**. Coimbra: Revista Livre de Cinema, 2020.



OLIVEIRA, Fernando. Notas de crítica pós-colonial ao mito lusíada no cinema de Manoel de Oliveira. *Revista Épicas*. N. 19 – jun 26, p. 87-107.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.87107>

NOTAS DE CRÍTICA PÓS-COLONIAL AO MITO LUSÍADA NO CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA

POST-COLONIAL CRITICAL NOTES ON THE LUSITANIAN MYTH IN THE CINEMA OF MANOEL DE OLIVEIRA

Fernando Oliveira Santana Júnior (DLEV/PPGCINE/UFS)⁶⁵

RESUMO: Por meio do conceito de cinema pós-colonial, este trabalho propõe investigar, no cinema épico do cineasta português Manoel de Oliveira (1908-2015), a presença do mito lusíada no qual se tornou o poeta português Luiz Vaz de Camões (1524/25-1580) no filme *Non, ou a vã glória de mandar* (1990). Esse filme revisita o 25 de abril de 1974, durante a guerra colonial em África, com enredo recapitulando fracassos ocorridos na história portuguesa, realizando um intertexto com *Os Lusíadas*. Desse modo, propõe-se, nessa articulação intersemiótica, no contexto português passado-presente de sua mitologia colonial (Lourenço, 2025), uma análise para identificar uma postura anticolonial na presença fílmica do épico camoniano como catalisadora de crítica pós-colonial em Portugal, por dentro. Para isso, propomos inicialmente uma releitura de *Os Lusíadas*, mediante críticos luso-brasileiros, como uma epopeia: ambígua com acento de descontinuidade (Macedo, 2010), epopeia de novos tempos contraditórios (Berardinelli, 1973), minada por dentro (Bosi, 1992) e utopia crítica destinada a abrir-se à crítica literária de novos tempos e a novos métodos de pesquisa (Sena, 1978). Na segunda parte, o desdobramento dessa releitura no referido filme oliveiriano como um *Non* a política colonizadora e, com isso, suscetível à interpretação pós-colonial (Király, 2022).

Palavras-chave: Manoel de Oliveira. Camões. Cinema Pós-Colonial.

ABSTRACT: Through the concept of postcolonial cinema, this work proposes to investigate, in the epic cinema of the Portuguese filmmaker Manoel de Oliveira (1908-2015), the presence of the Lusitanian myth in which the Portuguese poet Luís Vaz de Camões (1524/25-1580) became, in the film *No, or the Vain Glory of Command* (1990). This film revisits April 25, 1974, during the colonial war in Africa, with a plot recapitulating failures that occurred in Portuguese history, creating an intertext with *The Lusiads*. Thus, in this intersemiotic articulation, within the Portuguese past-present context of its colonial mythology (Lourenço, 2025), this analysis aims to identify an anticolonial positioning in the filmic presence of the Camonian epic as a catalyst for postcolonial critique in Portugal, from within. To this end, we initially propose a rereading of *The Lusiads*, through some Luso-Brazilian critics, as an epic: ambiguous with an

⁶⁵ Professor substituto do Departamento de Letras Vernáculas (DLEV-UFS). Pós-doutorando Sênior pelo PPGCINE (Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde atua como docente externo e pesquisador visitante, com pesquisa sobre a crítica pós-colonial ao mito lusíada no cinema épico de Manoel de Oliveira. Doutor em Teoria da Literatura/Estudos Culturais pelo PPGL (Programa de Pós-Graduação em Letras) da UFPE (Universidade Federal de Pernambuco). É membro do NELI (Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose), da UFPE, e do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicas), da UFS. E-mail: fernandooliveira.lettras@gmail.com

accent of discontinuity (Macedo, 2010), an epic of contradictory new times (Berardinelli, 1973), undermined from within (Bosi, 1992), and a critical utopia destined to open itself to literary criticism of new times, and new research methods (Sena, 1978). In the second part, the unfolding of this rereading in the aforementioned Oliveira film as a *Non* to colonizing politics and, therefore, susceptible to post-colonial interpretation (Király, 2022).

Keywords: Manoel de Oliveira. Camões. Post-Colonial Cinema.

Introdução

A figura de Camões apresenta-se hoje aos portugueses com contornos inteiramente diferentes daqueles que lhe aureolavam a mítica figura.

Vida ignorada de Camões, José Hermano Saraiva (1994, p. 15, 16).

A partir do excerto supracitado de Saraiva (1994), fica inicialmente evidente o objetivo deste trabalho: uma proposta de revisionismo do Camões épico, seja numa releitura de *Os Lusíadas*, seja em seu intertexto fílmico *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, do cineasta português Manoel de Oliveira (1908-2015). Uma releitura que frise uma desconstrução da mitologia lusíada construída em torno do poeta quinhentista, sobretudo em torno de sua epopeia, num processo de (re)descoberta como uma obra cindida, rasurada entre dois mundos, cuja cisão se mostra por dentro e que foi estrategicamente posta por Camões face à Inquisição. Neste artigo, essa releitura será frisada mediante cotejo de vozes relevantes da crítica literária luso-brasileira que ousaram ir na contramão do “imperialismo colonialista no pobre Camões” (Sena, 1978, p. 29). Ou, mais precisamente, para início de conversa, nos termos do filósofo português Eduardo Lourenço, Camões:

Não é propriedade de ninguém nem responsável pelas glosas utilitárias, mesquinhas, anti-históricas de todos os representantes mais ou menos qualificados da vária panóplia de suspeitos nacionalismos, políticos ou culturais. Sob pretexto de exaltar Camões, rebaixa-se, subtraindo-o, sem interesse para ninguém, a começar por ele, a um contexto sem o qual não pode ser julgado, nem mesmo compreendido (Lourenço, p. 1992, p. 120).

Revisão crítica da atribuição indevida à epopeia camonianiana não só da parte do âmbito político salazarista, como também de mentes de certo “sector cultural minoritário, mas sobretudo maniqueísta” que, segundo Lourenço, “tentou por na conta do Épico todos os pecados e aberrações da ideologia nacional-colonialista que dele, efectiva e abundantemente se serviu” (1992, p. 120). Uma releitura que, como atesta o crítico literário luso-brasileiro Jorge de Sena, frisa “a real existência de uma profunda e peculiar dialética em Camões”, criando “condições críticas para um novo entendimento do poeta, roubando-o à Fé e ao Império, que nenhum deles ele defendera ou propusera jamais nos termos que lhe vinham sendo atribuídos”, saindo dessa imagem estereotipada para “um Camões muito mais revolucionário, subversivo, e original, e bastava querer olhar para ele” (1978, p. 30, 31). Se bem que, diga-se de passagem, revolução e subversão durante os tempos inquisitoriais eram tratadas como coisas censuráveis e puníveis com a queima de livros e corpos e, muito possivelmente, não poderíamos falar em **engajamento pleno por terra e mar**. Não obstante, é objeto deste trabalho frisar como o Camões épico conseguiu driblar os olhares cesaropapistas (da Igreja e do Estado) mediante certos artifícios que destoam da louvação nacionalista, trazendo no bojo do seu poema um posicionamento crítico ao expansionismo marítimo lusitano.

No contexto acima dito, insere-se o cineasta português Manoel de Oliveira, cuja parte significativa de sua obra fílmica é marcada pela presença camonianiana, seja enfaticamente em filmes como *Non ou a vã glória de mandar* (1990) e *O Velho do Restelo* (2014), seja pontualmente como em *Lisboa Cultural* (1984) e *Visitas ou Memórias e Confissões* (1981). É sabido que Oliveira lançou filmes em diálogo com outros escritores portugueses e obras deles, como Agustina Bessa-Luís, com *Vale Abraão* (1993), Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição* (1978), Eça de Queirós, *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009), Padre António Vieira, *Palavra e Utopia* (2000), José Régio, *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1975), apenas elencando um filme à guisa de exemplificação. Consequentemente, vê-se um cinema literário na filmografia do cineasta português (Cruz, 2013), visto que Oliveira, conforme Renata Junqueira, “concebe **a sétima arte em permanente diálogo** com as outras artes, e **especialmente com a literatura**” (2018, p. 183. Grifo nosso). Diante disso, nosso objetivo é analisar a presença do Camões épico em seu filme *Non, ou a vã glória de mandar*, lançado em 1990, e em *Os Lusíadas* mediante vozes minantes e dissonantes, como, por exemplo, a do *Velho do Restelo* e do próprio poeta, constituindo-se como estratégia de crítica contra o expansionismo marítimo colonialista.

A partir da relação da obra épica camonianiana e da obra fílmica oliveiriana *Non, ou a Vã Glória de Mandar* com o colonialismo expansionista português no caso daquela e com o último suspiro colonial salazarista no caso desta, é fundamental que o nosso aporte analítico do Camões épico em cena seja o conceito de cinema pós-colonial, bem como (ou em relação com) o cinema épico. Sobre cinema pós-colonial, não é só definir esse método como crítica à hegemonia estadunidense-hollywoodiana e à hegemonia europeia no cinema mundial, lidando “com o sistema de representações/estereotipagens que ainda reproduz o pensamento colonizador”, mas também compreendendo a linguagem cinematográfica pós-colonial como um sistema de resistência que dar lugar de fala às vozes da alteridade silenciada, perseguida e subalternizada pelo centro-império (Tostes, *In: Dunker; Rodrigues [Org.]*, 2019, p. 84).

Para Robert Young, o pós-colonial principiou com a desconstrução da presunção da episteme ocidental, seguindo-se com a descolonização do velho mundo imperialista e que “passou a ser, agora, uma questão de decolonizar a mente” (2009, p. 15). Na esteira do pensamento sobredito, descentralizar, deslocar uma mentalidade de suas raízes coloniais é, portanto, tarefa do cinema pós-colonial. Conforme Elizabeth Brose, geralmente, cinema pós-colonial, “nos países lusófonos, é uma designação que se dá a um conjunto de filmes produzidos em países que conquistaram sua independência de Portugal nas últimas décadas do século passado” (*In: Dunker; Rodrigues [Org.]*, 2019, p. 36), cuja produção fílmica retrata a colonização e sua crítica contundente sob o ponto de vista de personagens africanas.

Ainda assim, o cinema pós-colonial não é produzido somente nas ex-colônias, mas também nos países que foram colonizadores. Desse modo, o que dizer de, por exemplo, um filme produzido de cineastas e produções portuguesas como crítica ao passado colonial de Portugal em sua história? Casos como os filmes de Margarida Cardoso, como *Natal 71* (1999), sobre a brutalidade da guerra colonial em África a partir da experiência do pai da realizadora, que lutou nela. É um voltar-se para si de modo crítico, questionando seu passado histórico de expansão imperialista. Noutras palavras, o cinema oliveiriano através de filmes como *O*

Velho do Restelo e *Non, ou a Vã Glória de Mandar* pode fazer os seus conterrâneos repensarem sua histórica colonialidade, revisá-la, questioná-la.

Os referidos filmes de Oliveira, entre outros, podem fazer os portugueses de hoje terem uma atitude anticolonial frente à narrativa colonial imposta. É, pois, uma abertura de mentalidade mediante um cinema que pode “transformar aqueles que até então eram reféns dos códigos coloniais em agentes capazes de descolonizar a sua própria história” (Laranjeiro, 2020, p. 122), em que pese o trauma colonial ainda esteja por ser tratado em Portugal. Nesse tocante, cineastas, escritores, intelectuais e afins podem agenciar suas obras como mecanismos de desconstrução – por dentro – da mentalidade colonial portuguesa. Manoel de Oliveira é uma dessas vozes dissonantes dentro da própria nação que fora colonizadora, para ampliar internamente um processo de autocrítica pós-colonial, especialmente por meio da visão cinematográfica dele mesmo como alguém dessa mesma nação.

No sentido acima exposto, Stuart Hall enfatiza a relevância do pós-colonial como desconstrutor do divisor binário colonizador/colonizado, aqui/lá, dentro/fora, vendo-o como uma transição e releitura desses “binarismos como formas de transculturação, de tradução cultural” (*apud* Bartucci, *In*: Dunker; Rodrigues [Org.], 2019, p. 10) que perturbam tais estruturas binárias. Por sua relevância, analisaremos como o filme *Non*, de Manoel de Oliveira, pode contribuir para os estudos do cinema pós-colonial, trazendo/ampliando a discussão dessa produção da ambiência dos países lusófonos descolonizados para o país outrora colonizador, como questionamento de sua própria imagem eurocêntrica.

É também evidente que haja relação do cinema pós-colonial com o cinema épico, já que ambos lidam de algum modo com a história colonial, envolvendo o uso de documentos e textos historiográficos com obras de arte que vão problematizar a representação de fatos históricos: no nosso caso, obras épicas, como *Os Lusíadas*, de Camões. A propósito, que é cinema épico? Trata-se, pois, do:

Conjunto de composições fílmicas (curtas e longa-metragens) nas quais se reconhece o desenvolvimento de uma matéria épica, ou seja, obras cinematográficas que partem de uma temática que envolve um plano histórico, um plano maravilhoso e um heroísmo de características épicas, considerado, evidentemente, o sentido de maravilhoso, de história e de heroísmo à época de cada obra (Mendonça, 2019, p. 1).

No caso específico da epopeia camoniana e do filme oliveiriano, objetos desta pesquisa, ambas lidam com o plano histórico do expansionismo marítimo colonial português, com a junção do maravilhoso cristão e pagão e com a figura de Dom Sebastião, tanto histórica quanto miticamente. Manoel de Oliveira já trará em seu filme a batalha na Revolução dos Cravos (1974) e a queda do regime salazarista de então. Geralmente, filmes épicos se utilizam de obras literárias do gênero épico como textos matrizes de partida (Mendonça, 2019), mas também podem ser filmes que não necessariamente tenham sido criados partindo dessas obras. Reiterando, a matéria épica consiste na presença conjunta e amalgamada das dimensões real e mítica na formação “de uma unidade discursiva híbrida reconhecida como narrativa mítica ou lenda” (Silva, *In*: Silva; Ramalho, 2022, p. 37).

A formação originante da matéria épica provém de um acontecimento histórico grandioso e singular que funde mito e realidade, cuja transmissão ocorre de modo livre e corrente no imaginário cultural de etnias como *epos*. Os *epē*, para Silva (*In: Silva; Ramalho, 2022, p. 37*), são referentes modelares de natureza histórica e simbólica que fundam “a identidade heroica de povo e nação”. Ademais, seguindo as reflexões do referido autor, para que um(a) poeta crie uma epopeia e um(a) realizador(a) crie um filme épico, é necessário que esses artistas “no seio das representações socioculturais” de suas comunidades, (re)fundem seus referenciais históricos e míticos, seja na redação da epopeia, seja na do filme épico. Desse modo, quando a matéria épica é assim formada, será o terceiro plano, o plano literário ou cinematográfico, mas não mais o histórico e o maravilhoso, que será “o ponto de partida para o processo de fusão [referido]” (Silva, *In: Silva; Ramalho, 2022, p. 38*).

Ainda assim, como frisa Cristina Ramalho, mesmo que a linguagem mítica, presente no gênero épico, possa ter uma dimensão poético-simbólica visando o belo, contudo, pode ter sido mediada por uma “ideologia alienante, cujo objetivo é exercer controle sobre o comportamento humano” (*In: Silva; Ramalho, 2022, p. 308*), com discurso repressor, algo tipicamente colonial(ista), sendo, inclusive, sujeita ao controle subliminar inconsciente por parte do poeta (Ramalho, *In: Silva; Ramalho, 2022, p. 311*). À vista disso, para Ramalho, o mito na epopeia é “uma inscrição cultural sobre a qual é necessário refletir, ainda que essa reflexão venha a originar uma intenção de dessacralização, desconstrução e mesmo destruição da linguagem mítica”, de modo que “faz-se necessário perceber se a imagem mítica recolhida numa epopeia [ou filme épico] assume valor tradicional, desconstruído ou renovado” (*In: Silva; Ramalho, 2022, p. 307/311*).

É no sentido acima referido que o pós-colonial se volta para o épico com o objetivo de dar lugar de fala às vozes suspeitas, dissidentes, censuradas por discursos hegemônicos como é, por exemplo, o discurso oficial historiográfico com sua face colonialista. A despeito da distância temporal da epopeia camoniana, escrita numa época marcada pelo colonialismo, em relação ao filme *Non*, de Manoel de Oliveira, realizado após a Revolução dos Cravos em África, num período de descolonização, ambas obras de arte, por sua vez, permitem a análise pós-colonial como ferramenta crítica. Ou seja, compreender essas obras como tendo colocado em crise não só os tempos históricos e seus sujeitos, como também a si mesmas em sua recepção.

Outro Camões: relendo *Os Lusíadas*

Antes de apresentarmos uma releitura da épica camoniana, é imprescindível que se conceitue o mito lusíada, que tem uma ligação profunda com as origens de Portugal, ou seja, seu nascimento como nação sob uma perspectiva simbólica ou mítica peculiar e que contribuiu para a mitificação de Camões e o uso indevido de sua obra épica, instaurando uma mitologia colonial imperialista, mesmo no século XX:

Os portugueses numa espécie de homogeneidade ideológica construíram a nação, a partir de Afonso Henriques, com um ideário imperial [...]. Cerca de quatrocentos anos após a coroação de Afonso Henriques, a nação encontrou um texto que aparentemente sintetizou sob uma forma ideal a [...] a identidade [...] na figura de *Os Lusíadas* e de Camões, autor e obra cujo poder [...] se fez

corresponder às expectativas imperiais e ditou os termos da autoimagem e identidade da nação (Vishinsky, 2022, p. 14).

Trata-se da formulação fundacional da identidade nacional portuguesa a partir do chamado mito das origens ou da criação do mundo, como o explica Mircea Eliade:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre [...], a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente (Eliade, 1972, p. 09).

Márcia Valéria Zamboni Gobbi, quando analisa a mitologia lusíada também fundamentada em Eliade, entende de modo preciso que há uma ligação entre os marcos fundacionais de uma nação com os mitos cosmogônicos para a construção e a razão fundamental de uma imagem identitária própria (Gobbi, 2011, p. 57). Essa autora acrescenta um aspecto do mito cosmogônico frisado por Mielietinski em *A poética do mito*: “a transformação do caos em cosmos – ou seja, o princípio da construção do mito – conta com a atuação de uma personagem de grande importância: o ‘herói cultural’” (Gobbi, 2011, p. 57).

Espécie de “pai universal” que representa a divindade para governar o mundo, sendo “a síntese de um modelo exemplar para a comunidade [universal]”, estabelecendo “normas de comportamento e todas as atividades significativas, da alimentação à educação, a arte ou a sabedoria” (Gobbi, 2011, p. 57). Esse progenitor especial lusitano é Dom Afonso Henriques, cuja Batalha de Ourique, em 25 de julho de 1139, com a vitória resultante se tornaria em legitimação da vocação messiânica do Império Português. Posteriormente, outro herói cultural daria continuidade à consolidação dessa vocação: Dom Sebastião e o processo de **o encoberto**.

É precisamente em toda mitologia lusíada acima dita que posteriormente se incluiria o poeta Luiz Vaz de Camões, a peça-chave que faltava para a consolidação dessa mitologia. Nesse contexto, como diz o filósofo português Eduardo Lourenço:

Quando [Portugal] se define, nos meados do século XII, como pequeno reino entre diversos reinos cristãos de uma Ibéria dividida a meias com o Islão que a invadira no século VIII, já nasce num quadro histórico com largo passado e, o que mais importa, com leitura dele. **A sua primeira identidade matriz quase intemporal da sua futura mitologia, aquela que no século XVI o poema nacional *Os Lusíadas* fixará, é de “reino cristão”** obrigado a definir-se ao mesmo tempo contra o reino vizinho de Leão e a presença muçulmana que ocupa o futuro espaço português até o Douro. [...] O Atlântico é a outra fronteira sem fim que mais tarde fará parte do seu espaço real e mítico de **povo descobridor** (Lourenço *apud* Gobbi, 2011, p. 58. Grifo nosso).

Lourenço diz que a epopeia *Os Lusíadas* por meio da viagem de Vasco da Gama à Índia viria a se tornar o modelo nacional de identidade: “Camões se torna objecto das nossas paixões nacionais, que são menos literárias ou culturais do que ideológicas, patrióticas, cívicas e por vezes partidárias”, com o “incrível processo de mitificação e [...] divinização nacional” ocorre na primeira parte do século XIX. Diante disso, **Os**

Lusíadas, que até então não era mais “do que um livro, entre todos glorioso, decerto, **torna-se o Livro**, o breviário **do sentimento exaltado da nossa identidade** num momento dramático da nossa história [a invasão napoleônica]” (*apud* Ferreira, *In*: Junqueira [Org.], 2011, p. 120, 121. Grifo nosso).

Em *Situação Africana e Consciência Nacional*, publicado em 1976, evocando *Os Lusíadas*, Eduardo Lourenço disse que o regime salazarista tratava a situação africana como “ocasião de epopeia”, que “continua a epopeia do século XVI ou dos fins do século XIX” (2025, p. 121). Nesse sentido, *Os Lusíadas* contribuíram para uma forma definida e definitiva da mitologia nacional oriunda do milagrismo de Ourique, tornando-se, conforme Lourenço, na Bíblia da “hipertrofia da consciência nacional” (2025, p. 126, 127). Mais adiante em seu ensaio, o filósofo português alude que houve – durante a mitologia colonial portuguesa – textos “*emendados sob pressão dos acontecimentos*, para que a mitologia se confirme” (Lourenço, 2025, p. 134. Itálicos de Lourenço). Isso denota que Camões estava consciente do problema dessa mitologia nacionalista originária do milagrismo de Ourique visando a ambição colonial do expansionismo marítimo, mas teve que elaborar uma épica sob o olhar inquisitorial.

Noutro texto ensaístico, intitulado *Mitologia Colonialista e Realidade Colonial*, de 1979, o referido filósofo atesta que o regime ditatorial salazarista lançou mão das “almas dos ‘santos e heróis’ pátrios”, notabilizando “as mais altas formas da espiritualidade lusíada” com a finalidade de “um colossal negócio” (Lourenço, 2025, p. 96). Evidente que tal uso refletia desde o século XVI uma espécie de **cesaropapismo** vigente: Igreja e Estado atolados num “colonialismo sem vergonha” e numa “beata mitologia colonial”, nos termos de Lourenço (2025, p. 95, 96). Nesse mesmo ensaio, Eduardo Lourenço afirma que “a alienação colonial é a mais tenebrosa e desenraizável de todas [...] embora não seja filha da nação inteira, mas tão só de uma certa classe nela interessada” (2025, p. 94). Ou seja, houve e há um remanescente crítico dentro do povo português que não acata o colonialismo: escritores, artistas, intelectuais constituem as vozes divergentes na linha de frente.

O escritor português Jorge de Sena ratifica, que *Os Lusíadas* “vieram a tornar-se [...] um símbolo da glória imperial portuguesa, e de tal maneira uma arma nacionalista para excitar o orgulho português de um passado que, e com razão, muitos consideram que ainda pesa demasiado na vida portuguesa”, também frisando que mesmo “a própria crítica portuguesa retrai-se perante ela, ou é-lhe abertamente hostil” (1978, p. 445) pelas razões ditas nas três linhas sobrepostas. Reação interna, mas também externa: “e, a estrangeiros, tão suspeitosos de intenções e tendências colonialistas na cultura portuguesa, poderá parecer que celebrar *Os Lusíadas* é de certa maneira uma capa para tais negros desígnios” (Sena, 1978, p. 445, 446).

Em contrapartida, Jorge de Sena explica que é possível fazer uma anatomia crítica devida da epopeia camoniana, mesmo com a vinculação de certo público às sobreditas razões: “é muito difícil separar Camões e a sua epopeia, do que os homens fizeram dela por séculos, usando-a para os seus pessoais propósitos”. Além disso, “ao falarem a auditórios estrangeiros, raramente os estudiosos portugueses têm consciência de quanta crítica adversa tem prejudicado um claro e equilibrado entendimento daquela obra-prima” (Sena, 1978, p. 446).

Para Sena, a arquitetura do épico camoniano já incomodava não só por misturar estoicismo e neoplatonismo, como também o maravilhoso cristão com o pagão. Também, “a epopeia era já demasiado maneirista para o gosto barroco e neoclássico ou [...] do período Rococó” (Sena, 1978, p. 446). Essa busca de Sena pela estrutura do poema visa aduzir “as intenções de Camões” e sua compreensão “como poeta e homem”, principiando “outro processo de revisão crítica” para que o poema possa “ser tido por belo, fascinante, e atraente para espíritos modernos” (Sena, 1978, p. 446). Consequentemente, compreender que a intencionalidade camoniana era muito mais ambiciosa e universal, para além do “apenas celebrar a História de Portugal”, vindo a atrair muitas pessoas à nova análise (Sena, 1978, p. 447). Diante disso, a épica de Camões sobrevive à passagem do tempo porque é “susceptível de revelar facetas diversas a épocas diferentes, por serem suficientemente ricas para tanto”, podendo relevar, com as “mais ambiciosas intenções”, “muitos dos seus sentidos mais íntimos” (Sena, 1978, p. 448).

Não obstante, Sena frisa, lembrando que ele publica ainda sob a vigência do salazarismo, que a referida obra épica “pode ter sido escrita, por exemplo, em tempos conturbados, quando seria perigoso afirmar declaradamente certas ideias, ou torná-las demasiado evidentes numa estrutura, e também porque seria da vera essência de tais ideias a exigência de que fossem ‘ocultadas’” (Sena, 1978, p. 449). Nesse período, vigorava a Inquisição, que – por si só – mostrava que não havia espaço para obras e pessoas que a questionassem, pois tanto os corpos da palavra quanto os corpos humanos eram condenados à fogueira. Diante desse fato, quanto a Camões, “se uma obra de arte não foi composta para que fanáticos de qualquer espécie se apercebam dos seus sentidos mais profundos”, paralelamente foi “concebida como uma *utopia* crítica [...], destinada a só abrir-se a espíritos peculiarmente reverentes”. À vista disso, “se segue que só novos tempos e novos métodos de pesquisa poderão ver e evidenciar o que, no passado, alguns viam, mas tinham extremo cuidado em não revelar – o que foi muitíssimo o caso de Camões” e das pessoas que o defendiam (Sena, 1978, p. 449). Sena sustenta que a análise “seja conduzida dialecticamente”: “contexto deve ser iluminado por todos os outros em que a mesma palavra ou conceito ocorre, e o sentido último dessa palavra, para o poeta, é o que for deduzido dos próprios contextos e que, ao mesmo tempo, os ilumina” (Sena, 1978, p. 450, 451).

Fiquemos com um exemplo, pois só um trabalho mais específico poderia demonstrar a longa pesquisa feita por Jorge de Sena. O termo **santo**, quanto aos apóstolos, trata São Tomé como tal. Isso gera estranhamento: “de todos os apóstolos, quem recebe mais larga atenção [na epopeia camoniana] é São Tomé, o apóstolo das Índias, mas também o símbolo, pelo seu comportamento, do ceticismo último da fé, e em cujo nome seitas não-católicas se desenvolveram no Oriente” (Sena, 1978, p. 456, 457). Ocultara-se, no uso de Tomé, o ceticismo de Camões perante a expansão marítima colonial e frente à Igreja com o regime inquisitorial. Ora, esse estratagema camoniano aplica a si mesmo a estratégia de que o interesse pós-colonial está centrado nas “zonas de intensidade que largamente têm permanecido invisíveis⁶⁶” (Young, 2009, p. 29).

⁶⁶“Geographic zones of intensity that have largely invisible”; “questions of history”; “of representation”.

Tradução nossa): por exemplo, nos termos de Robert Young, “questões de história” e “de representação”, para se compreender, dentro do tempo vigiado em que vivia o poeta, seus estratagemas postos no poema épico e que divergiam da direção inquisitorial e expansionista da mitologia colonial de então.

Segundo José Hermano Saraiva (1994, p. 28. Grifo de Saraiva), “não se pode excluir que Camões tenha vivido *a vida mais desgraçada que jamais se viu*”. Ou seja, “que tenha sido vexado, perseguido, humilhado; que tenha percorrido, por motivos religiosos, uma dolorosa e contraditória existência; que sua obra não seja o trivial fingimento do poeta, mas o doloroso registo de uma dor verdadeira” (Saraiva, 1994, p. 28). De fato, em uma época em que vigorava severamente a Inquisição como regime religioso ditatorial, já tendo o antecedente de que os bens de Vasco Pires, tetravô de Camões, foram confiscados (Saraiva, 1994, p. 58), seria deveras perigoso o poeta confrontar tal regime mediante arte abertamente engajada.

Diante do acima exposto, os gêneros lírico, épico e dramático, no Quinhentismo, estavam vigiados pela agenda cesaropapista, coagidos a seguir uma repressiva agenda ditatorial e falar publicamente bem do Estado e da Igreja. Contudo, estratégias para um engajamento implícito eram possíveis para que Camões de certa(s) maneira(s) deixasse em sua obra seu posicionamento contra o poder religioso-estatal colonial vigente, numa atitude ambígua, dúbia, dialética e contraditória. Assim, o poeta do desconcerto do mundo infundiria a exasperação maneirista para intencionar uma epopeia em crise: “vede que perigosas seguranças: / que não temo contrastes nem mudanças” (Camões, 1997, p. 59).

Uma forma de compreender os tempos camonianos é comparando-os com a ditadura militar brasileira, tendo o AI-5 a equivalência inquisitorial: um tempo sombrio de medo, repressão e censura. Como, então, os escritores e artistas brasileiros se comportavam? É sabido, conforme Regina Dalcastagnè, que “o medo silenciou muitos, tornou inaudível a voz de outros tantos, destruiu argumentos, desordenou ideias, maculou de vergonha o pensamento” (1997, p. 42). Contudo, “foi o medo que criou códigos, que transformou a escrita, estabeleceu novas regras sobre o que deveria ser dito e como devia ser dito”, ou seja, “um tempo em que o homem teve medo, mas que não se deixou derrotar por ele” (Dalcastagnè, 1997, p. 43, 44). Um exemplo dado pela autora em sua pesquisa é Antônio Callado, com seu romance *Reflexos do Baile*, de 1976, composto por “códigos para despistar a polícia e outras autoridades”, mediante “linguagem cifrada” e que “apesar da violenta crítica expressa contra o regime, nunca chegou a ser censurado” (Dalcastagnè, 1997, p. 59): uma leitura (a ser) alcançada pelo leitor, decifrando-o, decodificando-o. É, pois, um caminho de decodificação de *Os Lusíadas* como crítica anticolonial, através do Velho do Restelo:

Este *logos*, que contradiz os fastos nacionais de viagem, Camões vai desentranhá-lo do passado, da história portuguesa recalcada, da história do povo. É a fala do Velho do Restelo. O Velho, um dos muitos que se quedaram meros espectadores na praia, “entre a gente”, povo no meio do povo, rejeitará sem apelo a empresa navegadora no preciso momento em que as naus se lançam ao mar. A fala do Velho destrói ponto por ponto e mina por dentro o fim orgânico dos *Lusíadas*, que é cantar a façanha do Capitão, o nome dos Aviz, a nobreza guerreira e a máquina mercantil lusitana envolvida no projeto. Nada ficará de pé. Ao motivo nobre da Fama, tão invocado na tópica renascentista, o Velho dará o nome real de vontade de poder (Bosi, 1992, p. 43).

Assim, o Velho do Restelo é voz que dialetiza e confronta o expansionismo marítimo, também minando por dentro o discurso heroico iniciado no Canto I. Paralelamente, a crítica literária Cleonice Berardinelli, trazendo, à sua maneira, as interpretações de Hernâni Cidade e António José Saraiva de que “o Velho é o próprio Camões” (1973, p. 25), partilha delas devido à “aproximação pelo confronto entre a qualificação atribuída ao Velho e a que o Poeta se atribui [...] no canto X” (Berardinelli, 1973, p. 26), com termos próprios ao Velho:

No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho / destemperada e a voz enrouquecida, / e não do canto, mas de ver que venho / cantar a gente surda e endurecida. / O favor com que mais se acende o engenho / não no dá a pátria, não, que está metida / no gosto da cobiça e na rudeza / de uma austera, apagada e vil tristeza (Camões, 1969, p. 755. [Canto X. 145]).

Assim, o Velho do Restelo funciona como um estratagema cifrado e codificado pelo poeta: “para a maioria dos comentadores do poema, o Velho sintetiza os juízos daquela parte do povo que se opunha aos descobrimentos”, conforme Berardinelli (1973, p. 25). Instaura-se, pois, a dialética, o contraditório entre o discurso dos varões assinalados e o do Velho, este ainda equiparado aos excursos do poeta. Esses excursos foram inseridos “na epopeia para questioná-la”, contrapondo-se à indiscutibilidade da matéria épica, que é “para ser celebrada e não contestada” (Berardinelli, 1973, p. 19). A autora (1973, p. 29) conclui ressaltando que a grandeza da epopeia consiste não somente no questionamento ao contexto que usa, como também do enunciado que o consagra: “*Os Lusíadas* são a epopeia de novos tempos, tempos contraditórios” e, “alimentado de tais contradições, o poema adquire modernidade”.

Também Abdala Júnior e Paschoalin (1982) veem o episódio do Velho do Restelo como crítica de Camões à aventura marítima, recriando-a. Ademais, esses autores afirmam que já existia para o poeta português “a perspectiva de que a conquista está associada à formação do império colonial. Essa perspectiva não é predominante na obra, mas é índice da capacidade camoniana de antever as consequências das descobertas” (Abdala Júnior e Paschoalin, 1982, p. 43). A propósito, considerando que Camões anteviu a formação do império colonial português, é bem possível decodificar o Gigante Adamastor, segundo a crítica literária sergipana Ofenísia Freire, como “o símbolo da Escravidão em protesto, em revolta contra os que haveriam de ocupar a ferro e fogo o solo ardente do continente tropical”, visto que “a voz com que se exprime é profética como aliás convém a personagem do século XVI” (Freire, 2013, p. 60).

Ermelinda Ferreira, por sua vez, levando em conta que Camões fora soldado e letrado, destaca o Velho do Restelo, na disputa entre as armas e as letras, como porta-voz destas, de modo que “o teor de sua maldição contra os viajantes é desejar que os seus feitos sejam silenciados pelo tempo e pela indiferença das musas” (2004, p. 18). Sobre os excursos do poeta, Ermelinda Ferreira argumenta que são revelação do poeta em sua individualidade ao leitor, “o que representava uma heresia contra as normas tradicionais da épica”, “que conferem à epopeia camoniana o tom lírico que a caracteriza em certas instâncias, onde a presença emocional e crítica do poeta não é sequer disfarçada” (Ferreira, 2004, p. 19). Quanto a Adamastor, mormente o narrador da própria história, “funciona como um disfarce do poeta, que falaria alegoricamente aos homens

de seu tempo (e de muitos tempos vindouros) sobre os perigos da ambição desmedida” (Ferreira, 2004, p. 29).

Para o escritor e crítico português Helder Macedo, as intervenções de Camões são:

Para colocar o sentido de celebração do passado numa perspectiva crítica do presente. [...] A viagem culmina não com a chegada dos navegantes à Índia ou o seu regresso à pátria, mas com a sua consagração na ilha mágica em que Vênus se transforma para os receber e onde os destinatários contemporâneos do poema poderiam também ser recebidos se viessem a merecê-lo. [...] Camões confronta os seus contemporâneos para acentuar a descontinuidade entre o heroísmo que celebra e um presente caído no “sono do ócio ignavo que o ânimo, de livre, faz escravo”. *Os Lusíadas* é uma épica ambígua que se situa no hiato da História entre o passado que celebra e um futuro que desejaria poder celebrar (Macedo, 2010, p. 36).

Pode-se considerar o Camões épico como crítico do expansionismo colonial português mediante estratégias para driblar a vigilância persecutória da Inquisição. Rer a epopeia camoniana com um olhar moderno e anticolonial, atentando-se para os excursos de Camões, o Velho do Restelo e o Gigante Adamastor⁶⁷, aproximando-a duma antevisão pós-colonial.

Por um outro Camões em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, de Manoel de Oliveira



Quadro 1 Frame do início do filme *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990)

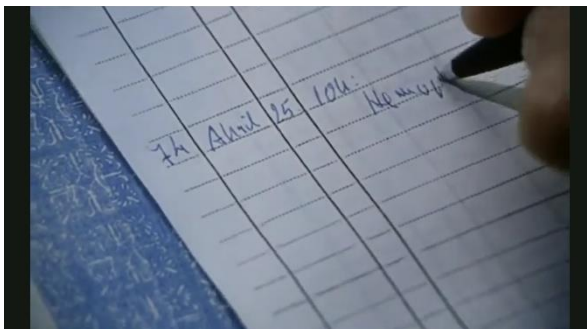
Princípio do filme, plano longo com *travelling* lento da câmara ocorrendo no entorno de uma grande árvore, num movimento de aproximação e distanciamento. Simultâneo a esse movimento da câmara oliveiriana, o som musical enseja uma atmosfera de tensa expectativa diante do que virá. Soldados portugueses num comboio se deslocam em algum lugar da África colonizada para conflito bélico contra os revoltosos africanos numa última tentativa de manutenção do moribundo regime salazarista, malsucedida.

⁶⁷ Luís Carlos Branco, conceituando *Os Lusíadas* como “poema polifónico, atravessado constantemente pelas suas próprias antinomias”, conforme uma nova crítica camoniana constituída por António José Saraiva, Jorge de Sena e Eduardo Lourenço, citados, por exemplo, em seu artigo, também inclui a “onírica verve acusatória que perpassa violenta no sono de D. Manoel” entre as vozes críticas ao expansionismo marítimo: “E se, porventura, as vozes que o poema comporta incluem a celebração dos *descobrimentos*, incluem, do mesmo modo, a crítica corajosa e inclemente a essa mesma voz celebrativa. Atente-se, a esta luz, não só à fala do Velho do Restelo, mas também à crítica feroz do Adamastor aos lusos nautas, ou **à onírica verve acusatória que perpassa violenta no sono de D. Manuel**. Este coro discordante faz-se ouvir, profusamente, ao longo de toda a obra, quer personificando-se, quer em intervenções do próprio narrador. É aliás, com este tom desencantado e pleno de dúvida que o canto encerra, nas admoestações finais a D. Sebastião” (BRANCO, 2022, p. 180. Itálicos de Branco e grifo nosso).

Paralelamente, a atenção dada para essa árvore pode ensejar uma simbólica muito relevante. Chegar a um sentido dessa simbólica no contexto do filme de Oliveira é um caminho que pode ser alcançado considerando-se tanto declarações do cineasta português quanto uma cena-chave do final do referido filme, que se vincula à cena da árvore. Por um lado, *Non* tem uma ligação direta e profunda com a Revolução dos Cravos, conforme seu próprio realizador em entrevista:

A ideia do filme veio-me a partir da Revolução dos Cravos, no 25 de Abril de 1974. Antes seria um filme impossível de imaginar. *Non* [...] é em certa medida o contrário de *Os Lusíadas*. [O filme] é uma absoluta mudança de mentalidade cujo eco ressoou por todo lado da Europa. [...] Trata-se de morrer para renascer. Percebe-se porque é que eu não gosto de filmes triunfalistas? (Oliveira, In: Machado [Org.], 2005, p. 216).

Manoel de Oliveira deixa claro que não poderia fazer seu filme durante os tempos ditatoriais salazaristas e, nesse tocante, convém que nos lembremos de que a epopeia camoniana foi escrita durante a ditadura inquisitorial, no entanto, como vimos acima, escrita com a estratégia da antinomia, do contraditório e da ambiguidade para driblar a censura dos tempos seiscentistas. Não obstante, o projeto cinematográfico de Manoel de Oliveira era não só trazer à luz, a público, à superfície uma crítica direta ao regime salazarista, pelo qual, inclusive, ele chegou a ser preso, como também ao passado colonial português, marcado pela vã glória de mandar, sem atribuição triunfalista ou ufanista, ou seja, sem cunho celebrativo. Por outro lado, a referida declaração do cineasta é confirmada por esta cena do final do filme:



Quadro 2 Frame do final do filme *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990)

O Dia da Revolução dos Cravos é o dia da morte do soldado/historiador português alferes Cabrita, que contara os sucessivos *Nons* (desde Viriato até Alcácer-Quibir) e tal associação tem uma finalidade analógica não só de representar esse dia como mais um Alcácer-Quibir, mas também como evento “que põe fim à história colonial”, conforme Carolin Overhoff Ferreira (In: Junqueira [Org.], 2010, p. 128): democracia para a África e Portugal.

Em que pese Manoel de Oliveira haver dito em entrevista a Serge Daney que o sobreposto *travelling* da câmera com a árvore constituísse um signo magnífico que banha “na luz da ausência de explicação” (*apud* Martins, In: Junqueira [Org.], 2010, p. 7), movimento em que, para Fernando Cabral Martins, “circula a beleza sem palavras” (In: Junqueira [Org.], 2010, p. 7), a sobreposição de *frames* (que fizemos logo acima) da

imagem-árvore com a imagem-dia põe em cena a imagem-palavra da poesia africana de expressão portuguesa, em verso e prosa. Nesse tocante, para Amarino Oliveira de Queiroz, em seu artigo *Sob a árvore das palavras: oralidade, escrita e memória nas literaturas de língua portuguesa*, a: “árvore é um elemento recorrente na escrita de vários autores e autoras das literaturas africanas contemporâneas (Queiroz, 2012, p. 30). Mais especificamente, segundo o supracitado autor:

Ao tempo em que nos remete ao espaço de reunião das sociedades tradicionais, marcado pelo caráter relacional entre o sagrado e o profano, o factual e o poético, a disciplina e a ludicidade, sua eleição através da produção literária escrita reforça o caráter de espaço simbólico historicamente atribuído para a dinamização da memória coletiva e a partilha dos saberes (Queiroz, 2012, p. 30).

Dentre os exemplos trazidos por Queiroz, aparece o moçambicano Mia Couto, cujo romance *A varanda do Frangipani* frisa a personagem Domingos Mourão afirmando:

Lhe conto uma história. Me contaram, é coisa antiga, dos tempos de Vasco da Gama. Dizem que havia, nesse tempo, um velho preto que andava pelas praias a apanhar destroços dos navios. Recolhia destroços de naufrágios e os enterrava. Acontece que uma dessas tábuas que ele espetou no chão ganhou raízes e reviveu em árvore. Pois, senhor inspetor, **eu sou essa árvore. Venho de uma tábua de outro mundo, mas o meu chão é este, minhas raízes renasceram aqui. São estes pretos que todos os dias me semeiam** (Couto, 1996, p. 48 *apud* Queiroz, 2012, p. 31. Grifo nosso).

Na poesia africana de expressão portuguesa, obviamente, são vários os exemplos. Há um poema escrito antes do filme oliveiriano que exerce um diálogo direto com ele, salientando fortemente a simbólica da árvore como elemento mítico vital da identidade africana em sua expressão de resistência, revolução, liberdade e reinvenção geo-existencial. Poema épico cujos versos em seus enquadramentos/partes na página ensejam uma imagética fílmica com plano-sequência. Ademais, o eu lírico se insurge como possível voz *over* que pode ser dita-ouvida durante o *travelling* da câmera em torno da árvore e durante a escrita do 25 de março de 1974, que sugere a queda do colonialismo salazarista através da morte do soldado português alferes Cabrita. Trata-se de *Da boca concêntrica na roda do sol*, do poeta cabo-verdiano Corsino Fortes, cujo livro *De árvore & tambor* foi publicado em 1986. Leremos, pois, a primeira parte do referido poema de Fortes:

I // Depois da **hora zero** E da mensagem povo no tambor da ilha / Todas as coisas ficaram públicas na boca da república / **As rochas gritaram árvores no peito das crianças** / O sangue perto das **raízes** E a **seiva** não longe do coração // E // Os homens que nasceram da **Estrela da manhã** / Assim foram **Árvore & tambor** pela **alvorada** / **Plantar** no lábio da tua porta / **África** / **mais uma espiga mais um livro** mais uma roda / Que / Do coração da revolta / **A Pátria nasce** / **Toda semente é fraternidade que sangra** // * // A espingarda que atinge o topo da colina / De cavilha & coronha / partida partidas / E dobra a espinha / como enxada entre duas ilhas / E fuma vigilante / o seu cachimbo da paz / Não é um mutilado de guerra / **É raiz & esfera no seu tempo & modo** / **De pouca semente E muita luta** (Fortes *apud* Ramalho, 2017, p. 57, 58. Grifo nosso)⁶⁸.

⁶⁸ O autor deste artigo agradece à Profa. Dra. Christina Ramalho a sugestão desse poema durante comunicação do referido sobre a cena fílmica do *travelling* em torno da árvore em *Non*, durante o V Colóquio Internacional CIMEEP, realizado de 25 a 28 de março na UFPR.

Conforme Ramalho, por exemplo, “Depois da hora zero” é uma marcação inicial no poema que sai do plano da representação do cotidiano para situar um tempo histórico definido e limítrofe entre duas realidades: a de Cabo Verde Colônia e a de Cabo Verde República” (Ramalho, 2017, p. 58). Ou seja, assim como cinematograficamente em *Non* a árvore se vincula à derradeira imagem do filme frisando a escrita-obituária do regime colonial salazarista, assim também a árvore-poema de Corsino Fortes se vincula à “hora zero”, à “Estrela da manhã”, à “alvorada”, à “África”, com rochas gritando árvores no peito da nova geração nascida-independente, com raiz, seiva e semente fecundando, após muito sangue e muita luta, a Pátria que nasce, sob a data-evento da Revolução dos Cravos e com a queda mortuária do salazarismo: a independência da África lusófona.

Com a leitura sobredita, o filme *Non* se insere no contexto do cinema e da literatura afro-lusófona e se apresenta como filme pós-colonial por meio da “força de evocação das imagens [a árvore e a escrita obituária do alferes Cabrita, por exemplo], na medida em que participa da constituição de novos sentidos de existência para o espectador por meio de suas narrativas agora disruptivas”, que é, para Giovanna Bartucci, uma tarefa do cinema pós-colonial (*In*: Dunker; Rodrigues [Org.], 2019, p. 12. Nota nossa). É, pois, um filme épico que dá lugar de fala à África com sua história, seus mitos, sua matéria épica peculiar, descentralizando a imagem eurocêntrica que exercia certo predomínio no gênero épico.

À vista do acima exposto, *Non* mostra um Manoel de Oliveira que se importa com a democracia não só em seu país natal, mas também com as ex-colônias. Nesse contexto, como seu filme retrata o mito lusíada fincado no colonialismo marítimo e no regime salazarista, tal regime tem sua queda encenada como um novo Alcácer-Quibir e, também, o filme se enseja como *Os Lusíadas* segundo Manoel de Oliveira, em sua releitura fílmica. Nesse tocante, a releitura lusíada levada a efeito pelo cineasta do Porto apresenta dois aspectos relevantes para a nossa discussão: a estrutura épica na específica sequência narrativa dos eventos históricos, ou seja, o contraponto do relato épico-vitorioso de Vasco da Gama ao Rei de Melinde, n’*Os Lusíadas*, com o relato inversivo e derrotista do alferes Cabrita.

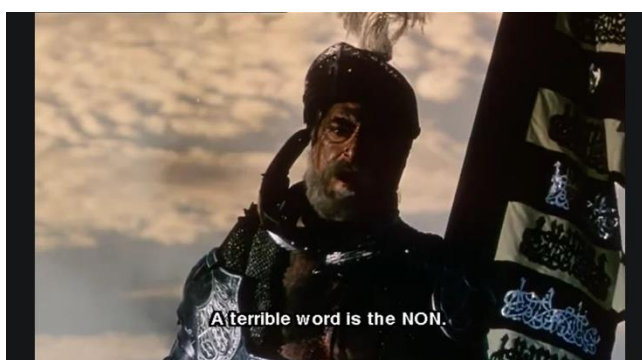
Dito de outro modo, ***Os Lusíadas, do Camões do Cinema Português***, Manoel de Oliveira, filme-poema épico que jamais poderia ser feito durante o tempo do Camões seiscentista e no tempo do regime salazarista, **inverte a narrativa do Gama ao Rei de Melinde** ressaltando a genealogia nacional e mítica desde a fundação de Portugal com os feitos gloriosos como a Batalha de Ourique, Aljubarrota, por exemplo, não deixando de se compreender isso como antinomia estratégica camoniana, **para fazer uma superposição às avessas de Nons** que são uma genealogia negativa de reis derrotados, desde Viriato pelos romanos até Dom Sebastião em Alcácer-Quibir, o maior *Non*. Em síntese, há em *Non* uma declarada subversão (da matéria) épica vitoriosa da cronologia de glórias e reis (que ocupa os Cantos III, IV e V da epopeia camoniana), num processo de desconstrução cinematográfica da mitologia lusíada imperialista, narrando focadamente os *Nons* derrotistas da nação portuguesa. Uma desconstrução realizada por Oliveira que reatualiza a derrocada de Alcácer-Quibir no desabamento definitivo do regime salazarista, que se nutria do mito lusíada para justificar suas pretensões coloniais em pleno século XX.

Já o segundo é o Velho do Restelo, cuja segunda parte do título fílmico se refere a ele e que aludido em cena (1) quando o alferes Cabrita se põe declamando o verso do Velho do Restelo) e (2) quando um soldado ferido declama Vieira entre mortos e feridos (Cf. Fiziola, *In*: Junqueira [Org.], 2010, p. 161; Cf. Junqueira, 2019, p. 80). Ambos, mesmo distanciados pelo tempo, cumprem a obrigação do serviço militar, mas podem muito bem ser vistos como vozes dissonantes de dentro do exército, mas, mormente, reatualizando aquela voz sênior popular dissonante que ressoara na praia, já dando seu *Non*, para as naus em saída:

[Canto IV – 95] Mas um velho, de aspeito venerando, /que ficava nas praias, entre a gente, [...] / Tais palavras tirou do experto peito: 'Ó glória de mandar, ó vã cobiça / Desta vaidade a que chamamos Fama! / Ó fraudulento gosto, que se atixa / C'uma aura popular, que honra se chama! Que castigo tamanho e que justiça / Fazes no peito vão que muito te ama! / Que mortes, que perigos, que tormentas, / Que crueldades neles exprimentas! // [...] // [97] A que novos desastres determinas / De levar estes Reinos e esta Gente? / Que perigos, que mortos lhe destinas, / Debaixo dalgum nome preminente? / Que promessas de reinos e de minas / De ouro, que lhe farás tão facilmente? / Que famas lhe prometerás? Que histórias? / Que triunfos? Que palmas? Que vitórias? (Camões, 1969, p. 380-382).



Quadro 3 Frame do filme *Non, ou a vã glória de mandar* (1990)



Quadro 4 Frame do filme *Non, ou a vã glória de mandar* (1990)

O crítico cinematográfico Ismail Xavier percebe na passagem fílmica do Alferes Cabrita para o soldado militar ferido a ausência do domínio da palavra naquele e sua presença neste, com a montagem alternando a agonia de Cabrita no hospital com imagens desoladoras dos portugueses em seguida à derrota de Alcácer-Quibir e em cujo campo de guerra cheio de mortos e feridos o sobredito militar ressoa anacronicamente o *Sermão Terceira Quarta-Feira da Quaresma*, de Padre Antônio Vieira, com destaque para

o termo *Non*, a palavra-palíndromo lida de qualquer lado: “tudo confere enorme ressonância à citação que alcança, desse modo, a força de um diagnóstico geral da história ali condensada, como era desejado” (Xavier, *In: Ferreira [Org.], 2012, p. 195*): “terrível palavra é um *non*. Não tem direito, nem avesso; por qualquer lado que a tomeis, sempre soa e diz o mesmo. Lede-o do princípio para o fim, ou do fim para o princípio, sempre é *non*” (*Non, ou a vã glória de mandar, 1990*).

Como vimos, Ismail Xavier chama a atenção para a citação do sermão vieiriano no filme ter a força de diagnóstico geral da história portuguesa condensada. Outrossim, segundo o referido crítico cinematográfico brasileiro, “Oliveira não se preocupou com o contexto do sermão de que extraiu a passagem célebre; isolou o trecho desejado e o colocou em cena quando o filme já se encaminhava para o final” (Xavier, *In: Ferreira (Org.), 2012, p. 195*). À vista disso, há um deslocamento fílmico do *Non* das intenções sermonárias vieirianas, realizado por Manoel de Oliveira para frisar o fracasso do espírito imperialista português, mesmo que Vieira mantivesse sua crença profética no Quinto Império, embora temendo a possibilidade do desastre se abater sobre Portugal conforme seu *Sermão pelo Bom Sucesso das Armas Portuguesas contra as de Holanda (1640)*.

Na fala do soldado Cabrita, Xavier percebe “terreno de ambiguidades onde se move o alferes”, ou seja, “ao expressar seu descrédito no falido colonialismo, move-se menos no terreno das ideias que alimentavam a oposição a Salazar e mais num terreno de generalidade humanista que ora absorve a linguagem do jesuíta, ora assume a pertinência do princípio do ‘*Non*’, que funciona “como ordenador da história portuguesa enquanto perdurar o messianismo imperial” (*In: Ferreira [Org.], 2012, p. 201*). Mesmo assim, como aponta Ismail, “Cabrita e Oliveira, leitores de Vieira, revolvem o terreno dos sermões do padre como um mar de fertilidade e ensinamentos, complexidade e inteligência, mas seria demais assumir até o fim a lógica de suas profecias que encaminham uma certeza da salvação” (*In: Ferreira [Org.]. 2012, p. 204*), mas o que sucede é a Revolução dos Cravos, que põe fim ao regime salazarista.

Ponto culminante do filme é o encontro onírico entre Dom Sebastião no delírio de Cabrita em seus momentos agônicos finais: nesse clímax confrontante de séculos, o mito sebastianista parece derramar suas derradeiras gotas de sangue através da espada invertida em cruz pelo rei português, cujo sangue escoar – numa fusão de tempos – e pinga na bolsa de transfusão de sangue, seguindo para o corpo do alferes e, enfim, expulso no plano seguinte devido ao estado terminal de hemoptise. O sangue do gládio é “sugestão simbólica de dano consumado por séculos (irremediável, irredimível), mas também de seu esgotamento”, visto que “a morte de Cabrita recolhe o sopro de séculos como, simbolicamente, o último português a morrer dentro do círculo que se inaugurou em 1578 e parece se fechar em 1974, ano do fato paradigmático, ausente na cena, que põe fim ao sonho de império”, permitindo “acenos de esperança de que algo teve fim e que algo de melhor se inaugura”, de modo que o passado “parece ter dado o seu último suspiro” (Xavier, *In: Ferreira [Org.], 2012, p. 204, 205*).



Quadro 4 *Frame Ilha dos Amores, do filme Non, ou vñ glória de mandar (1990)*

Uma última questão se instaura: qual o papel fílmico da Ilha dos Amores? Pode parecer que esse episódio, por sinal, posto no filme de Oliveira nos moldes camonianos, contradiga a afirmação do cineasta portuense de colocar a epopeia camoniana às avessas, segundo Carolin Overhoff Ferreira (*In: Junqueira [Org.], 2010, p. 129*). Assim, para essa autora, o episódio da Ilha dos Amores “não é só um contraponto às sucessivas derrotas, mas também uma afirmação da ‘dádiva’ que os portugueses deram ao mundo e pela qual merecem reconhecimento divino” (Ferreira, *In: Junqueira [Org.], 2010, p. 129*). Contudo, divergindo dessa leitura, Emílio Maciel argumenta que há uma cena *kitsch* iconoclasta:

Neste instante, contudo, alguém que houvesse assistido ao resto do filme poderia assinalar, como exceção a essa regra, o fragmento da Ilha dos Amores (referente aos últimos dois cantos de “Os Lusíadas”), enxergando aí um tipo de presentificação utópica, que em muito destoa da coda derrotista do que o precede. Entretanto, o próprio estilo com que este episódio é encenado – num registro “*kitsch*” provocativamente iconoclasta – acaba por desautorizar essa suspeita de incoerência, graças ao lastro de uma negatividade menos ostensiva, mas não menos mortal que as anteriores. Nesse desenho, a realização da plenitude só poderia ocorrer sob uma forma degradada, na figuração de uma beleza formalmente prostituída, e que para os olhos mais treinados dos espectadores, nada mais é que uma outra variante do pesadelo (Maciel, 1999, p. 103).

Com todo problema que o termo **dádiva** possa suscitar, há, por um lado, quem veja nele “um ranço de eurocentrismo” em seu conceito oliveiriano, visto que – conforme Renata Soares Junqueira – “porque essa ‘dádiva’, em última análise, quem oferece é sempre o colonizador, sendo o colonizado um mero receptor passivo dos benefícios (entenda-se: o conhecimento, em sentido lato) que o colonizador leva consigo” (Junqueira, 2019, p. 74). Por outro lado, há quem veja: “eis o melhor da história, literalmente, o contato com outras civilizações **como troca, e não como tomada, seja de territórios, seja de gentes**”, conforme Anamaria Filizola (*In: Junqueira [Org.], 2010, p. 157*. Grifo nosso), o que não significa ignorar o que fizera o colonialismo. Essa discussão enseja o pós-colonial lidando diretamente com a irreversibilidade dos efeitos históricos e culturais do colonialismo, realizando um rompimento “com as demarcações que separam o dentro/fora do sistema (colonial)” (Bartucci, *In: Dunker; Rodrigues [Org.], 2019, p. 10*). Em termos de Stuart Hall, o pós-colonial “nos obriga a reler os binarismos como formas de transculturação, de tradução cultural, destinadas a perturbar para sempre os binarismos culturais tipo aqui/lá” (*apud Dunker; Rodrigues [Org.], 2019, p. 10*).

A estetização do tempo no cinema oliveiriano, lidando não só com as memórias pessoais, mas também com o passado português, diz respeito ao conceito de tempo, que Thomas Brandlmeier designa como “imperfeito fílmico”. O tempo cinematográfico oliveiriano é “um passado que ainda não acabou e que surge de repente, misturando-se com a narrativa do presente”, de modo que o “imperfeito oliveiriano [...] baralha os tempos narrativos e assombra o presente com acontecimentos que permanecem inacabados, até para os próprios atores”, cujo “efeito é logrado tanto nos filmes de ficção quanto nos documentários” (Brandlmeier, In: Ferreira [Org.], 2012, p. 19, 20). Não se trata absolutamente de *flash-back*, mas de um passado que não passa e se insiste no presente, afetando-o: níveis temporais que se encenam de mãos dadas: “esse tipo de narrativa de fluxo do tempo é, provavelmente, a contribuição mais radical e original de Oliveira para a história do cinema”, além de ser “humanista”, conforme Brandlmeier (In: Ferreira [Org.], 2012, p. 20).

Király (2022) fala a respeito de uma filosofia cultural de Manuel de Oliveira, marcada pela coexistência da vida pessoal do realizador, da vida nacional portuguesa e do alcance universal que reflete, em seu cinema, um ímpeto tentador para descobrir coisas novas, atraído irresistivelmente pelo passado histórico e místico de Portugal. O cinema de Oliveira, nesse tocante, segundo a autora, recorre à paródia e à alegoria, como instrumentos figurativos de repetição e imitação, para servirem à missão fílmica do realizador: trazer uma reformulação para o mito lusíada, oriundo em grande parte de seu histórico/passado colonial. Trata-se, pois, de pôr em revista crítica esse passado marcado pelo colonialismo, mas em cujo presente apresenta sua colonialidade ainda atingindo o Portugal contemporâneo, com reações xenofóbicas. Nesse sentido, a presença fílmica de Camões serve não só como elemento de revisão da epopeia, cooptada a bel prazer pela política imperialista e salazarista para sua mitologia colonial, mas também para desconstruir a colonialidade expressada por xenofobia, racismo, em suma, para questionar a própria imagem eurocêntrica (Young, 2009).

Toda a referida percepção no cinema oliveiriano é intencionalmente inserida mediante objetividade, frontalidade e certa imobilidade da câmera, junto com um estilo próprio de montagem com planos fixos longos, para captar a fotogenia epsteiniana aliada ao distanciamento brechtiano. Uma câmera cujo movimento não negado por Oliveira, nega-se-lhe a distração pirotécnica, mas mantido o menos possível e com precisão “como forma de sublinhar a visualidade”, conforme Nelson Araújo (Araújo, 2014, p. 21). Isso denota um cinema que lê a imagem: “ergue a sua obra à procura de imagens mais do que serem observadas necessitam de ser lidas”, pois “é nas relações mentais que estabelece com o espectador que Oliveira concentra as suas intenções artísticas”, com a finalidade de mobilizá-lo “para um jogo de paciência onde a narrativa é disponibilizada numa lógica não conclusiva, abrindo espaço para o posicionamento do espectador perante o que visiona” (Araújo, 2014, p. 15). Vê-se nisso a “consciência-câmara” deleuziana: não se conceitua pelos seus movimentos, “mas pelas relações mentais em que é capaz de entrar” (Deleuze, apud Araújo, 2014, p. 22).

É a captação fotogênica do instante, do tempo-enquadramento com a estaticidade e esteticidade da câmera, cuja fixação ao modo fotográfico, segundo Nelson Araújo (Araújo, 2014, p. 22), imortaliza “um lapso de tempo”, sendo para tanto imprescindível que o cineasta retire “o movimento ao plano para lhe conferir

imortalidade”. Desse modo, “a ausência de movimento (logo de tempo) no plano fixo cristaliza um fragmento fílmico que nega a passagem do tempo, conferindo-lhe eternidade” (Araújo, 2014, p. 22), bem como uma focalização por parte do espectador que lhe gerará reflexão durante as paragens do movimento da câmera oliveiriana.

Conclusão

A partir do momento em que Camões é rebaixado da mitificação que lhe foi conferida desde o período posterior à Restauração (1540), passando de forma enfática pelos séculos XVIII e XIX (mediante Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Teófilo Braga) e culminando na sua glorificação salazarista, no século XX (Vishinsky, 2022), o vate português é restituído à sua condição humana e de poeta moderno. Ou seja, o uso indevido de sua imagem – oriunda de uma leitura seletiva de sua obra épica – para justificar o poder colonial português, ainda mesmo de forma tardia no século XX, como a dominação de colônias africanas, como também um eurocentrismo – não condiz com o abandono, com o estado de miséria do poeta por ocasião de sua morte. O poeta que soube usar estratégias para ludibriar os censores inquisitoriais num tempo extremamente ameaçador.

Já Manoel de Oliveira, como afirma Inácio Araújo, partilha “seu Portugal, sua literatura, sua sensibilidade” (*In: Machado [Org.], 2005, p. 102*). Essa característica tripartida da linguagem cinematográfica do cineasta português nos remete para a tripartição do tempo, passado, presente e futuro e, mais acuradamente, para uma profunda ligação da alma portuguesa com seu passado enquanto vivência presentificada: “em Portugal, o passado não existe, porque é experimentado como algo muito presente. Ou talvez seja o inverso”, de modo que “no fundo pouco importa o presente se todo ele está no passado – ou vice-versa” (Araújo, *In: Machado (Org.), 2005, p. 103*). Contudo, Oliveira nunca se postou passivamente frente ao preterismo enquanto mito lusíada, mas lançou mão de sua câmera para gerar em seus expectadores um distanciamento crítico, com desconstrução da mitologia colonial portuguesa até seu último suspiro salazarista. Posicionamento crítico não só do preterismo, mas também trazer o Camões épico com seu Velho do Restelo, desde o expansionismo colonial até o salazarismo, mesmo depois da Revolução dos Cravos (como que um segundo Alcácer-Quibir), para descolonizar a mentalidade (ainda colonial) de parte dos seus pátrios.

É bem verdade que “os efeitos culturais e históricos do transculturalismo (característico da experiência colonizadora) demonstraram ser irreversíveis”, segundo Giovanna Bartucci (*In: Dunker; Rodrigues [Org.], 2019, p. 10*). Não obstante, o pós-colonial, além de romper com as divisões binárias coloniais, inscreve-se na dupla inscrição da identidade da diferença. Nesse particular, ao encenar críticas ao expansionismo português ou a uma possível pretensão de poder futura (não estamos tão distantes da mentalidade salazarista), seja portuguesa, seja europeia, seja estadunidense-norte-americana, seja fundamentalista/radical, não estaria o cinema oliveiriano propondo uma valorização da dignidade da diferença lusófona (por extensão, humana), quando desloca, como dito, o debate cinematográfico pós-

colonial para dentro da mentalidade de Portugal? Essa seria a mensagem do personagem-historiador alferes do filme *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, por exemplo?

Referências

ARAÚJO, Inácio. Uma nova aventura lusitana. In: MACHADO, Álvaro (Org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ARAÚJO, Nelson. **Manoel de Oliveira**: análise estética de uma matriz cinematográfica. Organização: Nelson Araújo. Lisboa: Edições 70, 2014.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1982.

BARTUCCI, Giovanna. Prefácio. In: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucília (Org.). **Cinema Pós-Colonial**. São Paulo: nVersos, 2019. p. 9-14.

BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos camonianos**. Rio de Janeiro, MEC - F.C.R.B., 1973.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BRANCO, Luís Carlos S. Revisitar o Camões de Eduardo Lourenço no contexto da sua geração literária. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 42, pp. 169-198, dez. 2022. DOI: 10.11606/va.i42.195458 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/366418736_Revisitar_o_Camoes_de_Eduardo_Lourenco_no_contexto_da_sua_geracao_literaria Acesso em: 29 mai. 2026.

BRANDLMEIER, Thomas. Cinema impuro, tempos delimitados e melodramas perversos. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). **Manoel de Oliveira**: novas perspectivas sobre a sua obra. São Paulo: Fap-Unifesp, 2012.

CAMÕES, Luiz Vaz de. **Lírica de Camões**. 2.ed. São Paulo: Núcleo, 1997.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

CRUZ, Jorge Luiz. Manoel de Oliveira: literatura e cinema. **Comunicação & Informação**, Goiânia, Goiás, v. 7, n. 2, p. 188–195, 2013. DOI: 10.5216/c&i.v7i2.24305. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24305>. Acesso em: 4 dez. 2025.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Os descobrimentos do paradoxo: a expansão europeia nos filmes de Manoel de Oliveira, In: JUNQUEIRA, Renata (Org.). **Manoel de Oliveira**: uma presença. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010.

FERREIRA, Ermelinda. A mensagem dos lusíadas. In: FERREIRA, Ermelinda. **Leituras**: autores portugueses revisitados. Recife: Editora da UFPE, 2004.

FILIZOLA, Anamaria. Fantasias Sebásticas de Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata (Org.). **Manoel de Oliveira**: uma presença. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010.

FREIRE, Ofenísia Soares. **A presença feminina em Os Lusíadas**. Aracaju: EDISE, 2013.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **A ficcionalização da História**: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea. São Paulo: Unesp, 2011.

- JUNQUEIRA, Renata Soares. **O cinema épico de Manoel de Oliveira**. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- KIRÁLY, Hajnal. **The cinema of Manoel de Oliveira: modernity, intermediality and uncanny**. New York: Bloomsbury Publishing Inc., 2022.
- LARANJEIRO, Catarina. Imaginários Anticoloniais e Pós-coloniais: o Cinema de Libertação na Guiné-Bissau **Revista TOMO**, São Cristóvão. n. 37, 2020, p. 119-144.
- LOURENÇO, Eduardo. **Do colonialismo como nosso impensado**. Organização: Margarida Calafate Ribeiro; Roberto Vecchi. Belo Horizonte: Autêntica, 2025.
- LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português**. 5. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- MACEDO, Hélder. Luís de Camões então e agora. **Outra Travessia: Dossiê Hélder Macedo**. Revista de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis. n. 10, 2010. p. 15-54.
- MACIEL, Emílio Carlos Roscoe. Ambiguidade e repetição em *Non ou a vã glória de mandar*. **Revista do Centro de Estudos Portugueses** 19, no. 25 (1999): 103.
- MENDONÇA, Fernando de. Cinema épico. Cine épico. Cinéma épique. Epic cinema. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 1-5.
- MARTINS, Fernando Cabral. A Infância do Cinema. In: JUNQUEIRA, Renata (Org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010.
- QUEIROZ, Amarino Oliveira de. Sob a árvore das palavras: oralidade, escrita e memória nas literaturas de língua portuguesa. **Intersemiose - Revista Digital**. Jun/Dez 2012. p. 30-37. Disponível em: https://www.academia.edu/4047491/Sob_a_%C3%A1rvore_das_palavras_oralidade_escrita_e_mem%C3%B3ria_nas_literaturas_de_l%C3%ADngua_portuguesa Acesso em: 31 mai. 2026.
- RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal / 2ª ed. modificada**. Natal-RN: Lucgraf, 2107. *E-book*.
- SENA, Jorge de Sena. **Dialécticas aplicadas da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1978.
- SARAIVA, José Hermano. **Vida ignorada de Camões: uma história que o tempo censurou**. 3.ed. Portugal: Publicações Europa-América, 1994.
- TOSTES, Angelica. Entre desejos impossíveis: *Fire* e o cinema pós-colonial de Deepa Mehta. In: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucília (Org.). **Cinema pós-colonial**. São Paulo: nVersos, 2019.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina Bielinsky **A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico**. Jundiaí - SP: Paço, 2022.
- VICHINSKY, Flávio G. **Camões e o outro Camões de José Saramago**. 2.ed. São Paulo: Archaia Grafi, 2022.
- XAVIER, Ismail. A morte do Alferes Cabrita e a Paixão Portuguesa. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). **Manuel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2012.
- YOUNG, Robert J. C. What is the Postcolonial? **Ariel**. Review of International English Literature. v. 40, n.1, 2009.
- FILME: **Non, ou a vã glória de mandar**. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal/França. Distribuição: Kinokuniya Co. Ltd., Madragoa Filmes, Gemma Distribution Société Générale de Gestion Cinématographique (S.G.G.C.), Tornasol Films S.A., Instituto Português de Cinema, Gémini Films. Colorido (110 minutos), 1990.



GOIS, Guilherme Andrade; SOUZA, Allana Santana. O maravilhoso em *Sísifo*, de Marcus Accioly: mapa mítico dos Cantos I e II. *Revista Épicas*. N. 19 – jun 26, p. 108-123.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.108123>

O MARAVILHOSO EM *SÍSIFO*, DE MARCUS ACCIOLY: MAPA MÍTICO DOS CANTOS I E II

THE MARVELOUS IN *SÍSIFO*, BY MARCUS ACCIOLY: MYTHICAL MAP OF CANTOS I AND II

Allana Santana Souza (UFS)⁶⁹

Guilherme Andrade Gois (PROFLETRAS/ITA/UFS)⁷⁰

RESUMO: este artigo analisa o plano maravilhoso na epopeia *Sísifo*, de Marcus Accioly, tomando como recorte os Cantos I, "A irrerealidade mitológica", e II, "O possível da lenda". A investigação parte das formulações de Christina Ramalho (2017) sobre o plano maravilhoso da epopeia, entendido como dimensão responsável por articular mito, imagem simbólica e construção épica. Defende-se que, em *Sísifo*, o maravilhoso, para além da presença de referências mitológicas, atua como princípio estruturante da composição poética, organizando a linguagem, o tempo e a configuração do herói. Para demonstrar essa hipótese, propõe-se a construção de um mapa mítico dos dois cantos, com atenção aos núcleos simbólicos recorrentes, como pedra, montanha, mar, silêncio, música, alegoria e identidade, e aos deslocamentos que eles produzem no interior da tradição épica. A análise evidencia que Accioly mobiliza uma fonte mítica híbrida, pois retoma imagens da tradição greco-clássica e as reelabora por meio de procedimentos metapoéticos, alegóricos e simbólicos. Assim, o poema reconfigura o épico moderno ao transformar o castigo de Sísifo em linguagem poética, tensionando as ideias de heroísmo, progresso narrativo e totalidade épica.

Palavras-chave: Plano maravilhoso. Epopeia. Marcus Accioly.

ABSTRACT: this article analyzes the marvelous plane in Marcus Accioly's epic poem *Sísifo*, focusing on Cantos I, "A irrerealidade mitológica," and II, "O possível da lenda." The investigation is based on Christina Ramalho's (2017) formulations on the marvelous plane of the epic, understood as a dimension responsible for articulating myth, symbolic image, and epic construction. It argues that, in *Sísifo*, the marvelous, beyond the presence of mythological references, acts as a structuring principle of the poetic composition, organizing language, time, and the configuration of the hero. To demonstrate this hypothesis, the construction of a mythical map of the two cantos is proposed, paying attention to recurring symbolic nuclei such as stone, mountain, sea, silence, music, allegory, and identity, and to the displacements they produce within the epic tradition. The analysis shows that Accioly mobilizes a hybrid mythical source, as he takes up images from the Greco-classical tradition and reworks them through metapoetic, allegorical, and symbolic

⁶⁹ Licenciada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Sergipe (2025). Professora do Ensino Básico desde 2023. Membro temporário do GT 5 Historiografia épica do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP). E-mail: santtanaallana@gmail.com

⁷⁰ Licenciado em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Sergipe (2024); mestrando em Linguagens e Letramentos pela Universidade Federal de Sergipe e orientando da Profa. Dra. Christina Bielinski Ramalho (UFS). Membro temporário do GT 5 Historiografia épica do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP). E-mail: guilhermeandradegois@gmail.com

procedures. Thus, the poem reconfigures the modern epic by transforming the punishment of Sisyphus into poetic language, creating tension between the ideas of heroism, narrative progress, and epic totality.

Keywords: Marvelous plan. Epic. Marcus Accioly.

Introdução

A figura de Sísifo ocupa lugar singular no imaginário mítico ocidental. Condenado a empurrar eternamente uma pedra montanha acima, apenas para vê-la rolar novamente quando se aproxima do cume, Sísifo tornou-se uma das imagens mais persistentes da repetição, do esforço inútil, da resistência e da condição humana diante do absurdo. Essa imagem, amplamente retomada pela literatura, pela filosofia e pelas artes visuais, encontra expressão emblemática na pintura *Sísifo*, de Ticiano, na qual o corpo tensionado do personagem, curvado sob o peso da rocha, materializa plasticamente a violência do castigo e a permanência do esforço.



Figura 1 – Sísifo carregando a pedra.⁷¹

No âmbito dos estudos mitológicos, Pierre Grimal registra aspectos fundamentais da tradição associada a Sísifo, destacando sua astúcia, sua ligação genealógica com Éolo, sua condição de fundador de Corinto e sua inserção em episódios marcados por transgressão e enfrentamento com os deuses. No fragmento do *Dicionário de mitologia grega e romana* (2000), citado por Ramalho em sua tese *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres* (2004), Sísifo é apresentado como “filho de Éolo”, “astuto e inescrupuloso”, pai de Ulisses em algumas tradições, fundador de Corinto e delator de Zeus a Asopo no episódio do rapto de Egina.

Tabela 1 – Fragmento do verbete sobre Sísifo. Grimal (2000), citado por Ramalho (2004, p. 66).

5.3.26 SÍSIFO

⁷¹ TICIANO, Vecellio. *Sísifo*. c. 1548-1549. Pintura a óleo sobre tela, 237 x 216 cm. Museu do Prado, Madri.

Pierre Grimal
Filho de Éolo. Astuto e inescrupuloso. Pai de Ulisses, possuiu Anticléia na véspera de seu casamento com Laertes. Segundo alguns mitógrafos, o pai de Anticléia a deu propositalmente a Sísifo, pois desejava ter um neto tão astuto quanto ele. Fundador de Corinto. Denunciou Zeus a Asopo quando este procurava pela filha Egina (raptada por Zeus). Zeus castigou-o precipitando-o aos infernos, onde lhe impôs como castigo rolar um enorme rochedo na subida de uma vertente. Assim que o rochedo atingia o cimo, caía e o trabalho tinha que recomeçar. Outra versão diz que, após ser castigado por Zeus, Sísifo conseguiu prender a Morte (Tânato) acorrentando-a. Nesse período, nenhum ser humano morreu. Zeus interveio e a primeira vítima de Tânato foi, obviamente, Sísifo.

Esses elementos tradicionais são relevantes porque permitem perceber que Sísifo não é apenas o condenado da pedra. Antes de ser fixado como símbolo do castigo repetitivo, ele pertence a uma rede mítica mais ampla, marcada por astúcia, violência, fundação, transgressão, parentesco heroico e tensão com a ordem divina. É justamente essa complexidade que Marcus Accioly retoma e reelabora em sua epopeia *Sísifo*, obra em que o mito antigo é deslocado para uma construção poética moderna, fragmentária, simbólica e metapoética.

Neste artigo, analisa-se o plano maravilhoso em *Sísifo*, de Marcus Accioly, a partir de um recorte delimitado aos Cantos I, “A irrerealidade mitológica”, e II, “O possível da lenda”. O objetivo é compreender como esses dois cantos instauram e desenvolvem os principais procedimentos de configuração do maravilhoso na obra. Parte-se da hipótese de que o maravilhoso, em *Sísifo*, para além da presença de personagens, lugares ou referências mitológicas isoladas, atua como princípio estruturante do poema, organizando a linguagem, o tempo, o espaço simbólico e a própria configuração do herói épico.

Para fundamentar essa leitura, toma-se como referência a concepção de plano maravilhoso da epopeia formulada por Christina Ramalho (2017), especialmente sua distinção entre fontes míticas tradicionais, literariamente elaboradas e híbridas. A partir dessa perspectiva, entende-se que *Sísifo* se aproxima de uma fonte mítica híbrida, pois retoma imagens pertencentes ao repertório greco-clássico, como Sísifo, Orfeu, Pégaso, Musas, Ulisses, Belerofonte e Mérope, mas as submete a uma intensa reelaboração literária. Accioly, assim, reorganiza as imagens míticas em uma arquitetura simbólica própria, na qual a pedra, a montanha, o mar, o silêncio, a música, a alegoria e a palavra passam a compor uma rede de sentidos.

Como procedimento de análise, propõe-se a construção de um mapa mítico dos Cantos I e II. Esse mapa consiste na identificação dos núcleos simbólicos centrais que estruturam o plano maravilhoso em cada canto e na observação de seus deslocamentos. No Canto I, destacam-se imagens como pedra, montanha, mar, silêncio, subida, queda e cosmo, responsáveis por instaurar a irrerealidade mitológica como experiência

totalizante. No Canto II, por sua vez, o maravilhoso passa a ser organizado por formas de narração e interpretação, como lenda, alegoria, fábula e parábola, além de núcleos como música, puma, águia, palavra, identidade e estrela.

Dessa forma, a análise busca demonstrar que o maravilhoso em *Sísifo* funciona simultaneamente como continuidade da tradição épica e como mecanismo de sua problematização. Ao transformar o castigo de Sísifo em linguagem poética, Accioly reconfigura a figura do herói, deslocando-o da esfera da conquista para a esfera da repetição, da resistência e da interpretação. Assim, a epopeia constrói uma forma moderna de maravilhoso, na qual o mito permanece vivo porque é submetido a novas tensões formais, simbólicas e existenciais.

Marcus Accioly e o projeto de uma épica moderna

Marcus Accioly (1943–2017) ocupa posição de destaque na poesia brasileira contemporânea. Autor pernambucano ligado à chamada Geração 65, construiu uma obra de grande densidade verbal, forte diálogo com a tradição clássica e evidente vocação para a reinvenção da épica em chave moderna. Sua produção reúne poesia, reflexão teórica e experimentação formal, com destaque para a tetralogia inspirada na mitologia grega, composta por *Sísifo*, *Íxion*, *Narciso* e *Érato*.



Figura 2 – Marcus Accioly.⁷²

No caso específico de *Sísifo*, interessa destacar que a obra se insere em um projeto poético mais amplo, voltado para a formulação de uma nova possibilidade épica. Esse horizonte foi identificado pela crítica como parte de uma tentativa de ressignificar a epopeia a partir da experiência histórica do homem contemporâneo. Nesse sentido, é especialmente elucidativa a observação de Acácio Luiz Santos Santos:

Com a publicação de *Sísifo*, seu quarto volume de poemas, em 1976, Marcus Accioly concretiza uma proposta que já vinha acalentando há algum tempo, a de fundar um novo épico capaz de significar a tortuosa aventura do homem contemporâneo. A este novo gênero o autor denominou “realismo épico”, e audaciosamente o erigiu a partir de um mito “maldito”, o do supliciado Sísifo, astucioso trapaceador dos deuses, que é condenado a empurrar, no Tártaro, uma volumosa pedra

⁷² ACCIOLY, Marcus. *Sísifo*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976. p. VII.

até o topo de uma montanha, pedra esta que lhe escapa quando ele está quase alcançando seu objetivo, e ele tem que recomeçar toda a árdua e inútil empresa. (Santos, 2009, p. 370)

A formulação de Santos é importante porque situa *Sísifo* dentro de um projeto consciente de refundação do épico. A expressão “realismo épico”, associada por Accioly ao seu trabalho, indica uma tentativa de aproximar a matéria mítica da crise moderna, deslocando a epopeia do campo exclusivo das façanhas heroicas para o campo da experiência humana marcada por tensão, repetição, desgaste e busca de sentido. Nesse quadro, o mito de Sísifo oferece uma figura adequada para a representação de uma aventura contemporânea atravessada por impasse e resistência.

A leitura da obra de Accioly também exige atenção à sua dimensão teórica. Seu trabalho poético dialoga com uma reflexão explícita sobre tradição, historicidade e criação literária. Rita Olivieri-Godet destaca essa característica ao relacionar a poesia do autor a um forte senso histórico, visível tanto na obra poética quanto em seus textos de reflexão estética:

A poesia de Marcus Accioly, assim como suas reflexões teóricas, como testemunham certas passagens de seu livro que faz figura de manifesto intitulado *Poética. Pré-manifesto ou anteprojecto do realismo épico* (1977), revelam um poeta imbuído do «historical sense»³ ao qual se refere Eliot. Partindo daí, em vez de se limitar às circunstâncias de seu tempo e de sua geração, Accioly — poeta depositário da memória poética universal e brasileira — enxerga o tempo em sua totalidade: «o tempo — como a corda de um instrumento musical — deve ser tocado por inteiro e o que importa é o tempo em que tocamos seu fio»; «o poeta tem que ser ele todo, para que seja ele mesmo e, ser ele todo significa ser ele um—todo.» (Olivieri-Godet, 2004, p. 50 [trad. nossa])

A observação de Olivieri-Godet ajuda a compreender a amplitude do projeto de Accioly. Sua poesia se orienta por uma concepção de tradição que envolve memória, atualização e diálogo com formas antigas. Em *Sísifo*, essa orientação se revela na retomada do mito grego em conexão com procedimentos formais modernos, com a reelaboração da matéria épica e com uma visão de tempo que ultrapassa o imediato e integra múltiplas camadas da experiência histórica e literária.

A fortuna crítica e editorial recente de *Sísifo* confirma a relevância da obra no conjunto da produção de Marcus Accioly. Publicado originalmente em 1976 pela Quíron/INL, o poema recebeu uma segunda edição em 2023 pela Cepe Editora, no contexto da reedição da tetralogia mitológica do autor, composta por *Sísifo*, *Íxion*, *Narciso* e *Érato*. A nova edição de *Sísifo* foi publicada pela Cepe Editora em 2023, com 432 páginas e ISBN 978-65-5439-126-9 (COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO, 2023). Além disso, em matéria institucional sobre o lançamento da tetralogia, a Cepe informa que os quatro livros estavam esgotados havia décadas e foram reeditados por ocasião dos 80 anos de nascimento de Accioly. Nesse contexto de republicação, a recepção de Carlos Drummond de Andrade, reproduzida pela própria editora, reforça a percepção de *Sísifo* como obra de grande complexidade formal e potência estética, descrita pelo poeta mineiro como “fonte inesgotável de leitura e surpresa e admiração” e como obra “densa e plurifacetada”. A sinopse do livro indicando pela editora encontra-se integralmente abaixo:

Ao ler os originais de *Sísifo* o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade considerou a obra "densa e plurifacetada", "fonte inesgotável de leitura e surpresa e admiração". A extraordinária obra do poeta pernambucano Marcus Accioly, parte de uma tetralogia inspirada na mitologia grega, ganha agora segunda edição pela Cepe Editora. O trágico mito grego de Sísifo, condenado pelos deuses a eternamente rolar uma enorme pedra montanha acima até o cume, sem nunca alcançar seu intento, tem ilustrado a ideia de que a vida não tem um propósito ou significado intrínseco e representaria a condição humana e nosso esforço de superação: presos em uma vida sem sentido, ainda assim tendo a liberdade de buscar nossa própria alegria e propósito em meio ao absurdo. Para Marcus Accioly a superação pode vir pela poesia. (Cepe Editora, 2023)

Esse trecho, de circulação editorial e jornalística, sintetiza três aspectos decisivos para a leitura da epopeia: a recepção altamente favorável de Drummond, a inserção de *Sísifo* na tetralogia mitológica do autor e a interpretação do mito como figura da condição humana. Dentro da poética de Accioly, essa condição se converte em matéria de elaboração artística, e a poesia aparece como forma de enfrentamento simbólico da repetição, do sofrimento e do absurdo. A escolha de Sísifo como protagonista de uma epopeia moderna torna-se, assim, coerente com a proposta do realismo épico e com o esforço de reelaborar a tradição clássica a partir das exigências da contemporaneidade.

À luz desse percurso, a abordagem do plano maravilhoso em *Sísifo* ganha maior consistência. O exame dos Cantos I e II pode partir de um dado fundamental: a epopeia de Accioly nasce de um projeto autoral consciente, fortemente ancorado na tradição e voltado para sua reinvenção. A figura de Sísifo, em seu poema, deixa de ser apenas personagem da mitologia grega e passa a atuar como núcleo de uma construção épica que articula mito, linguagem, experiência histórica e reflexão poética.

O plano maravilhoso da epopeia segundo Christina Ramalho

Para fundamentar a análise dos Cantos I e II de *Sísifo*, toma-se como base a concepção de plano maravilhoso formulada por Christina Ramalho. Em sua perspectiva, a epopeia articula matéria épica, linguagem poética e imagens histórico-míticas. O maravilhoso corresponde à dimensão simbólica por meio da qual o poema épico traduz a relação humana com o mistério, com o desconhecido e com aquilo que escapa à explicação racional imediata.

Ramalho situa a origem das imagens míticas no desejo humano de compreender o que permanece enigmático. A autora afirma:

"Nunca soubemos bem" define, sinteticamente, a fonte de todos os mitos, a origem de todas as imagens míticas que, derivando do incessante desejo de "saber bem", brotam da imaginação, da sensibilidade e da sintonia humana com o mistério, que, apesar de toda a evolução do conhecimento científico, sempre está lá, revelando novas faces herméticas, novas pulsões ao desconhecido, novos embriões para novas imagens míticas. E, assim, a humanidade vai cumprindo sua sina de não ser apenas logos, mas também mythos, também segredo. (Ramalho, 2017, p. 206)

Essa formulação orienta diretamente a leitura de *Sísifo*, pois a epopeia de Marcus Accioly parte de uma imagem mítica conhecida, o condenado que empurra eternamente a pedra, e a converte em núcleo de reflexão sobre linguagem, repetição, castigo, desejo, identidade e condição humana. O mito atua como estrutura simbólica por meio da qual o poema organiza seu universo imaginário.

Ramalho também propõe uma tipologia das fontes responsáveis pela constituição do plano maravilhoso da epopeia:

[...] a concepção do plano maravilhoso depende da fonte das imagens míticas tomadas. Essa fonte pode se caracterizar como: fonte mítica tradicional (a), fonte mítica literariamente elaborada (b) e fonte mítica híbrida (c). [...] fonte mítica tradicional (a), restringe-se mais à seleção das fontes eleitas e à tradução, sob forma de poesia épica, da imagem mítica enfocada. [...] A fonte mítica literariamente elaborada (b) requer do poeta ou da poetisa épico/a a capacidade de fundir um potencial mítico culturalmente imanente em uma sociedade a uma estrutura, literariamente criada, e ao repertório histórico, geográfico, geológico, antropológico, etc., que configura, em termos gerais, o plano histórico referenciado pelo poema épico. [...] O último caso, da fonte mítica híbrida (c), [...] revela um plano maravilhoso que tanto apresenta imagens míticas extraídas do repertório cultural enfocado, como desenvolve a fusão dos planos histórico e maravilhoso por meio de elaborações literárias que captam o valor simbólico de determinadas estruturas de representação. (Ramalho, 2017, p. 207-215)

A partir dessa classificação, *Sísifo* pode ser lido como epopeia de **fonte mítica híbrida**. A obra retoma imagens reconhecíveis do repertório greco-clássico, entre elas Sísifo, Orfeu, Pégaso, as Musas, Ulisses, Belerofonte e Mérope. Esse repertório tradicional recebe, em Accioly, uma reelaboração marcada pela fragmentação formal, pela experimentação verbal, pela metalinguagem e pela sobreposição de tradições míticas, épicas, religiosas e literárias.

No Canto I, “A irrerealidade mitológica”, o plano maravilhoso instaura um universo simbólico de grande amplitude. A pedra, a montanha, o mar, o silêncio, o inferno, as estrelas e a figura do “novo Sísifo” compõem uma rede de imagens que amplia o castigo mítico e o transforma em experiência poética. No Canto II, “O possível da lenda”, o maravilhoso assume formas narrativas e interpretativas por meio da lenda, da alegoria, da fábula e da parábola. Nesse movimento, o mito passa a funcionar como linguagem de leitura do mundo. O plano maravilhoso em *Sísifo* resulta, portanto, da combinação entre herança mítica tradicional e elaboração literária moderna. Accioly recolhe o mito antigo e o reorganiza como estrutura poética capaz de pensar a epopeia em outro contexto histórico e estético. A pedra funciona como objeto do suplício, palavra, peso, identidade, destino e matéria do poema. Sísifo assume a condição de herói, poeta, músico, intérprete e figura da própria criação épica.

Com base em Ramalho, este artigo compreende o maravilhoso em *Sísifo* como dimensão estruturante da obra. O mapa mítico dos Cantos I e II permitirá observar como as imagens tradicionais são retomadas, deslocadas e reorganizadas em núcleos simbólicos. Por essa via, será possível demonstrar que a epopeia de Accioly constrói uma forma moderna de épico, na qual o mito grego permanece ativo ao converter-se em linguagem poética, reflexão sobre o tempo e questionamento do heroísmo.

O Canto I: a instauração da irrerealidade mitológica

O Canto I de *Sísifo*, intitulado “A irrerealidade mitológica”, exerce função inaugural na epopeia de Marcus Accioly. Nesse canto, o poema apresenta os principais procedimentos de construção do plano

maravilhoso: a retomada da tradição épica clássica, a fusão entre repertórios pagãos e cristãos, a centralidade da pedra e da montanha, a conversão do mar em espaço infernal, a tensão entre voz e silêncio, o movimento de subida e queda, além da presença de animais, monstros e imagens cosmológicas. Esses elementos formam o primeiro mapa mítico da obra e orientam a entrada do leitor no universo simbólico de Sísifo.

A abertura do canto realiza uma apropriação direta da tradição épica e literária ocidental. Accioly convoca, de modo fragmentado, Dante, Camões, Homero e Virgílio, criando uma condensação da memória épica. Os versos iniciais

Da nossa vida em meio da jornada
entre armas e barões assinalados
tendo perdido a verdadeira estrada
vi-me por mares nunca navegados
(Accioly, 1976, p. 3)

recuperam simultaneamente a *Divina Comédia* e *Os Lusíadas*, enquanto os nomes de Aquiles, Odisseus, Vasco e Eneias, em estrofes posteriores, ampliam a rede de referências heroicas. Essa abertura produz um gesto duplo: filia o poema à tradição épica e a reorganiza por meio da montagem, da citação e da fragmentação moderna.

Em seguida, o poema apresenta a dupla invocação, procedimento decisivo para a configuração do maravilhoso. Primeiro, o eu poético dirige-se às Musas

ó Calíope Érato Melpômene
dai-me Musas a força e a coragem
(Accioly, 1976, p. 4)

retomando o modelo clássico de inspiração épica. Depois, invoca a Trindade cristã:

e Tu ó Deus Triângulo Trindade
3 Palavras 3 Símbolos 3 Números
3 Pessoas 3 Coisas 3 Verdades
(Accioly, 1976, p. 4)

A justaposição entre Musas e Trindade cria um maravilhoso sincrético, formado pela convivência de códigos pagãos, cristãos, épicos e modernos. A numerologia do três reforça a dimensão simbólica da invocação cristã e dá ao canto uma organização ritualística.

A partir dessa abertura, o Canto I passa a desenvolver núcleos simbólicos recorrentes. Esses núcleos organizam o plano maravilhoso e permitem compreender como o mito de Sísifo é transformado em linguagem poética. A seguir, é apresentada uma tabela que, resumidamente, apresenta o (s) núcleo (s) simbólico (s) recorrente (s), uma estrofe / fragmento exemplificativo e, por fim, uma breve explicação.

Tabela 2 – Núcleos simbólicos recorrentes no Canto I de *Sísifo*

Núcleo recorrente: Pedra / montanha
Estrofe / fragmento do poema: “rolarei para sempre (novo Sísifo) / a pedra do poema até os píncaros” (Accioly, 1976, p. 3).

“como o suor nos poros / de uma pedra” (Accioly, 1976, p. 11).
Explicação: A pedra concentra o peso do castigo, da existência e da criação poética. A expressão “pedra do poema” aproxima o suplício mítico do trabalho literário. A montanha representa a dificuldade da ascensão e o esforço contínuo.
Núcleo recorrente: Mar / água / sal
Estrofe / fragmento do poema: “aqui a água é sal / (o sal é pedra)” (Accioly, 1976, p. 18). “o mar era um inferno com seus círculos / com suas chamas verdes ou azuis” (Accioly, 1976, p. 19).
Explicação: O mar funciona como espaço de sofrimento e punição. A equivalência entre água, sal e pedra cria uma cadeia simbólica ligada ao peso, à dor e ao castigo. A imagem dos “círculos” aproxima o mar do imaginário infernal e reforça a repetição sisífica.
Núcleo recorrente: Voz / silêncio / canto
Estrofe / fragmento do poema: “e o céu escute o som do meu silêncio” (Accioly, 1976, p. 3). “não de tuba canora o som guerreiro / nem músicas e danças do alaúde / mas da terra o som alto e verdadeiro” (Accioly, 1976, p. 3).
Explicação: O canto épico é reformulado. A voz guerreira tradicional cede espaço a uma enunciação marcada pelo silêncio, pela escuta e pelo som profundo da terra. O “som do meu silêncio” condensa a tensão entre canto e impossibilidade de cantar.
Núcleo recorrente: Subida / queda
Estrofe / fragmento do poema: “é preciso subir quando é preciso” (Accioly, 1976, p. 3). “— quem sobe pelas escadas / que sobem sem descer mais?” (Accioly, 1976, p. 7).
Explicação: A subida representa esforço, persistência e desejo de elevação. Em Sísifo, esse movimento carrega a marca da repetição: subir implica recomeçar. A ascensão possui valor épico e trágico, pois aponta para o alto e conserva a condenação do retorno.
Núcleo recorrente: Bestiário e cosmologia
Estrofe / fragmento do poema: “com tanto medo e coragem / como se (vivo) ainda fora / seguido de uma pantera / de um leão e de uma loba?” (Accioly, 1976, p. 9).

“somos irmãos dos peixes / cavalgamos / hipocampos / tememos as gaivotas / e os ursos / nós cantamos no silêncio” (Accioly, 1976, p. 14).

Explicação: Animais e seres míticos tornam visível a dimensão maravilhosa do canto. A pantera, o leão e a loba remetem ao imaginário dantesco da ameaça. Os peixes, hipocampos, gaivotas e ursos ampliam o mundo do poema, aproximando o humano do animal, do mítico e do cósmico.

A tabela evidencia que o plano maravilhoso do Canto I se constrói pela repetição e pela articulação de imagens simbólicas. Pedra, montanha, mar, silêncio, subida e bestiário formam uma rede de sentidos que redefine o mito de Sísifo. O castigo deixa de pertencer apenas ao plano narrativo da tradição greco-romana e passa a estruturar a própria linguagem do poema.

A finalização do canto amplia essa construção para uma arquitetura universal. O poema encerra o percurso com a imagem de uma passagem

dos círculos do Inferno às esferas dos céus
através da Pirâmide ou do Purgatório
do fogo até a luz
(Accioly, 1976, p. 20)

compondo uma sequência que vai do inferno ao purgatório e às esferas celestes. O drama de Sísifo passa a integrar uma estrutura cósmica atravessada por sofrimento, purgação, luz, música e circularidade. O verso

mundo dentro do mundo (universo de Sísifo
cujo fim da galáxia é o próprio princípio)
(Accioly, 1976, p. 20)

sintetiza essa lógica, pois aproxima fim e origem, queda e recomeço, condenação e permanência.

Desse modo, o Canto I instaura a irrealidade mitológica como regime de composição da epopeia. O maravilhoso organiza o espaço, o tempo, a voz, o corpo e a figura do herói. A pedra transforma o poema em carga; a montanha converte a ascensão em esforço interminável; o mar duplica o inferno; o silêncio redefine o canto épico; os animais e as imagens cosmológicas ampliam a cena para uma escala universal. O mapa mítico do Canto I revela uma epopeia em que o mito de Sísifo é reconfigurado como linguagem do peso, da repetição e da criação poética.

O Canto II: o possível da lenda e a interpretação do mito

O Canto II de *Sísifo*, intitulado “O possível da lenda”, desloca o plano maravilhoso para uma dimensão mais narrativa e interpretativa. Se o Canto I instaura a “irrealidade mitológica” como regime de composição, o Canto II mostra que esse mundo mítico pode ser contado, reorganizado e traduzido em diferentes formas simbólicas. Logo no início, o poema afirma:

No mundo mitológico
a lenda é a verdade da mentira
(Accioly, 1976, p. 23).

Essa formulação indica uma chave importante para a leitura do canto: a lenda, no interior do universo mítico, possui força de verdade poética, pois transforma o impossível em matéria significativa.

A estrutura do Canto II confirma esse procedimento. O mito de Sísifo aparece por meio de diferentes modos de elaboração: a **mitologia**, que apresenta o espaço mítico com Hélicon, Orfeu, Musas, Pégaso, Corinto e Belerofonte; a **alegoria**, que mostra um poeta tentando compreender o mundo por símbolos, números e imagens; a **fábula**, centrada na narrativa de Pégaso preso no poço; e a **parábola**, construída por figuras como os três cegos, Ninguém e Mérope, cada uma oferecendo uma maneira específica de compreender Sísifo.

Dessa forma, o Canto II organiza o maravilhoso em chave hermenêutica. O mito passa a ser lido por meio de camadas sucessivas de sentido. A pedra, a montanha, a música, a poesia, a alegoria, a palavra e a identidade compõem os núcleos simbólicos centrais do canto. Esses núcleos permitem observar como Accioly transforma o castigo de Sísifo em linguagem poética e em instrumento de interpretação da experiência humana. Assim como na seção anterior, a tabela a seguir também organiza visualmente os núcleos simbólicos recorrentes do Canto II.

Tabela 3 – Núcleos simbólicos recorrentes no Canto II de *Sísifo*

Núcleo recorrente: Pedra / montanha
Estrofe / fragmento do poema: foi condenado Sísifo / a rolar uma pedra sobre o Hélicon (Accioly, 1976, p. 24). que ao alcançar o píncaro / tombava do outro lado da montanha (Accioly, 1976, p. 24).
Explicação: A pedra e a montanha retomam o castigo tradicional de Sísifo. A pedra representa o peso da existência, da condenação e do esforço contínuo. A montanha funciona como espaço da subida difícil, marcada pela repetição. O movimento de alcançar o alto e ver a pedra tombar reafirma a lógica sisífica do recomeço.
Núcleo recorrente: Música / poesia
Estrofe / fragmento do poema: ele (poeta e músico / como o filho de Eagro e de Calíope) (Accioly, 1976, p. 24). domava o puma e a águia [...] / com os acordes da música (Accioly, 1976, p. 24).
Explicação: Sísifo aparece como figura do poeta e do músico. A arte funciona como forma de resistência simbólica diante do castigo. A música permite domar o puma e a águia, imagens de ameaça e violência. O canto, portanto, cria uma mediação entre o herói e as forças destrutivas do mundo mítico.
Núcleo recorrente: Alegoria / interpretação
Estrofe / fragmento do poema:

no alegórico / o impossível é dentro do possível (Accioly, 1976, p. 25). um poeta fantástico [...] / imaginou a vida como os sonhos (Accioly, 1976, p. 25).
Explicação: A alegoria transforma o mito em campo de interpretação. O impossível passa a ser compreendido dentro de uma lógica simbólica, em que sonho, número, imagem e linguagem ajudam a organizar o sentido do mundo. O maravilhoso ganha uma função reflexiva, pois o poema pensa sua própria forma de representar o mito.
Núcleo recorrente: Pedra / palavra / identidade
Estrofe / fragmento do poema: a quinta visão era a palavra / (a palavra era a pedra) (Accioly, 1976, p. 33). eu sou pedra [...] e a pedra é Sísifo (Accioly, 1976, p. 34).
Explicação: A pedra deixa de ser somente o objeto carregado por Sísifo e passa a expressar palavra, identidade e destino. Na parábola de Mérope, a pedra é interpretada como palavra; na fala de Sísifo, ela se confunde com o próprio herói. O castigo atinge a linguagem e a constituição do sujeito.

A tabela evidencia que o Canto II aprofunda o plano maravilhoso por meio da interpretação do mito. A pedra permanece como centro simbólico, a montanha conserva a estrutura do esforço, a música introduz a resistência pela arte, a alegoria amplia a leitura simbólica e a identidade de Sísifo passa a ser pensada a partir da própria pedra. O castigo mítico assume valor poético, existencial e metalinguístico.

Esse canto, portanto, reorganiza o maravilhoso em formas sucessivas de leitura. A lenda oferece uma versão narrável do mito; a alegoria fornece uma chave simbólica; a fábula transforma o mito em narrativa de encantamento e desencantamento; a parábola introduz interpretações parciais, diversas e conflitantes. Por isso, o Canto II apresenta Sísifo como figura mais complexa: condenado, poeta, músico, intérprete e sujeito ligado à própria pedra que carrega.

Ao final, o Canto II confirma a continuidade do plano maravilhoso instaurado no Canto I e acrescenta uma dimensão interpretativa mais evidente. O poema mantém a tradição mítica greco-clássica, porém reorganiza essa tradição por meio da lenda, da alegoria, da fábula e da parábola. O maravilhoso passa a atuar como procedimento de leitura: permite compreender a pedra como castigo, palavra e identidade; a montanha como espaço de esforço; a música como resistência; e Sísifo como figura de uma epopeia moderna fundada na repetição e na linguagem.

Do Canto I ao Canto II: confirmação e deslocamento do maravilhoso

A leitura conjunta dos Cantos I e II permite observar um movimento decisivo na construção do plano maravilhoso em *Sísifo*. O Canto I instaura a “irrealidade mitológica” como regime amplo de composição; o Canto II reorganiza essa experiência em formas de narração e interpretação. Há, portanto, uma passagem do maravilhoso como mundo simbólico total para o maravilhoso como linguagem de leitura do mito.

Tabela 4 – Comparação dos Cantos I e II

Canto I — “A irrealidade mitológica”: Instaura o plano maravilhoso como universo simbólico amplo, marcado por imagens de grande escala: inferno, mar, montanha, céu, silêncio, astros e bestiário.
Canto II — “O possível da lenda”: Reorganiza o plano maravilhoso por meio de formas narrativas e interpretativas: mitologia, lenda, alegoria, fábula e parábola.
Canto I — “A irrealidade mitológica”: A abertura convoca a tradição épica ocidental por meio de Dante, Camões, Homero e Virgílio. Os versos iniciais retomam a <i>Divina Comédia</i> e <i>Os Lusíadas</i> , enquanto Aquiles, Odisseus, Vasco e Eneias ampliam a cadeia heroica.
Canto II — “O possível da lenda”: O início formula uma chave de leitura: “No mundo mitológico a lenda é a verdade da mentira” (Accioly, 1976, p. 23). A lenda passa a funcionar como modo de tornar o mito narrável e significativo.
Canto I — “A irrealidade mitológica”: A dupla invocação às Musas e à Trindade cristã cria um maravilhoso sincrético, articulando códigos pagãos, cristãos e épicos.
Canto II — “O possível da lenda”: A mitologia organiza o espaço de Sísifo por meio de Hélicon, Orfeu, Musas, Pégaso, Corinto e Belerofonte.
Canto I — “A irrealidade mitológica”: A pedra aparece como “pedra do poema”, associando o castigo de Sísifo ao trabalho poético.
Canto II — “O possível da lenda”: A pedra permanece no centro do castigo: “foi condenado Sísifo / a rolar uma pedra sobre o Hélicon” (Accioly, 1976, p. 24); ao atingir o cume, ela tomba do outro lado da montanha.
Canto I — “A irrealidade mitológica”: O mar surge como espaço infernal: “o mar era um inferno com seus círculos” (Accioly, 1976, p. 19), criando uma duplicação do castigo em chave marítima e circular.
Canto II — “O possível da lenda”: A montanha concentra a cena do suplício. A repetição continua, porém agora submetida a modos de explicação simbólica.
Canto I — “A irrealidade mitológica”: A voz épica é redefinida pelo silêncio: “e o céu escute o som do meu silêncio” (Accioly, 1976, p. 3); o poema recusa “a tuba canora” e o “som guerreiro”.
Canto II — “O possível da lenda”: A música e a poesia tornam-se formas de resistência: Sísifo aparece como “poeta e músico” e doma “o puma e a águia” com “os acordes da música”.

Canto I — “A irrealidade mitológica”: A subida aparece como esforço e condenação: “é preciso subir quando é preciso” (Accioly, 1976, p. 3); a ascensão aponta para o alto e conserva a lógica do retorno.
Canto II — “O possível da lenda”: A alegoria interpreta o impossível: “no alegórico / o impossível é dentro do possível” (Accioly, 1976, p. 25); o mito passa a ser lido por símbolos, números, imagens e sonhos.
Canto I — “A irrealidade mitológica”: O bestiário e a cosmologia tornam visível o maravilhoso: pantera, leão, loba, peixes, hipocampos, gaivotas, ursos e constelações ampliam o mundo do poema.
Canto II — “O possível da lenda”: A fábula e a parábola multiplicam as leituras de Sísifo: Pégaso no poço, os três cegos, Ninguém e Mérope oferecem formas distintas de compreender o mito.
Canto I — “A irrealidade mitológica”: O fechamento organiza uma arquitetura cósmica: “dos círculos do Inferno às esferas dos céus” (Accioly, 1976, p. 20), passando pela “Pirâmide” ou “Purgatório”.
Canto II — “O possível da lenda”: A pedra passa a expressar palavra e identidade: “a palavra era a pedra”; “eu sou pedra [...] e a pedra é Sísifo” (Accioly, 1976, p. 34).
Canto I — “A irrealidade mitológica”: O verso “mundo dentro do mundo (universo de Sísifo / cujo fim da galáxia é o próprio princípio)” (Accioly, 1976, p. 20) sintetiza a circularidade cósmica do canto.
Canto II — “O possível da lenda”: O maravilhoso assume função hermenêutica: o mito é transformado em linguagem de leitura do mundo, do herói e do próprio poema.

A tabela evidencia que o Canto I define o campo simbólico do maravilhoso, enquanto o Canto II explicita seus modos de leitura. O primeiro canto dá ao mito uma dimensão cósmica; o segundo transforma essa dimensão em linguagem interpretativa. Esse percurso confirma a natureza híbrida do plano maravilhoso em *Sísifo*: Accioly retoma a tradição greco-clássica e a reorganiza por meio de procedimentos modernos, metapoéticos e simbólicos.

Assim, os Cantos I e II funcionam como momentos complementares do mapa mítico da epopeia. O herói deixa de ser definido pela conquista ou pela glória e passa a ser compreendido pelo esforço reiterado, pela relação com a palavra e pela permanência diante de uma tarefa sem conclusão.

Considerações finais

A análise dos Cantos I e II de *Sísifo*, de Marcus Accioly, permite compreender o plano maravilhoso como dimensão estruturante da epopeia. A partir da tipologia proposta por Christina Ramalho, verificou-se que a obra se configura como expressão de uma **fonte mítica híbrida**, pois retoma imagens reconhecíveis da tradição greco-clássica e as reorganiza por meio de procedimentos literários modernos, marcados pela fragmentação, pela metalinguagem, pelo sincretismo simbólico e pela reflexão sobre o próprio fazer poético.

O mapa mítico construído ao longo da análise mostrou-se um procedimento produtivo de leitura, pois permitiu identificar os núcleos simbólicos recorrentes que sustentam o plano maravilhoso nos dois cantos selecionados. No Canto I, destacaram-se pedra, montanha, mar, água, sal, voz, silêncio, subida, queda, bestiário e cosmologia. No Canto II, ganharam centralidade pedra, montanha, música, poesia, alegoria, interpretação, palavra e identidade. Esses núcleos, assim, articulam-se em uma rede de sentidos que transforma o mito de Sísifo em eixo de organização formal, simbólica e existencial da epopeia.

No Canto I, “A irreabilidade mitológica”, Accioly instaura um universo maravilhoso de grande amplitude, no qual o castigo de Sísifo é projetado em escala cósmica. A pedra se converte em “pedra do poema”; a montanha assume o valor de espaço da ascensão interminável; o mar se torna inferno circular; o silêncio redefine a voz épica; e os animais, monstros e astros ampliam o drama do herói para uma dimensão universal. Já no Canto II, “O possível da lenda”, o maravilhoso passa a ser organizado por modos de narração e interpretação, como mitologia, lenda, alegoria, fábula e parábola. Nesse percurso, a pedra ganha valor de palavra e identidade, e Sísifo passa a ser lido como figura do poeta, do músico e do intérprete.

Desse modo, *Sísifo* reconfigura a epopeia moderna ao deslocar o centro do heroísmo. O herói épico já não se define pela conquista, pela fundação de uma comunidade ou pela glória guerreira. Em Accioly, Sísifo é o herói da repetição, da resistência e da linguagem. Sua grandeza não está em vencer a pedra, mas em continuar a carregá-la; não está em superar definitivamente o castigo, mas em convertê-lo em forma poética. O peso torna-se matéria da criação, e a repetição passa a constituir uma experiência estética e existencial.

A leitura dos dois cantos evidencia, portanto, que o maravilhoso em *Sísifo* opera como força de continuidade e de transformação da tradição épica. A obra conserva o repertório mítico antigo, especialmente o imaginário greco-clássico, e o reinscreve em uma poética moderna, tensionada pelo absurdo, pela fragmentação do mundo e pela busca de sentido. O mito permanece ativo porque se transforma em linguagem, em imagem recorrente e em estrutura de pensamento.

Assim, o plano maravilhoso de *Sísifo* revela a força da epopeia como forma aberta à reinvenção. Ao escolher um herói condenado ao recomeço, Marcus Accioly constrói uma poesia épica voltada para a permanência do esforço humano diante do peso da existência. A pedra carregada por Sísifo é castigo, palavra, destino e poema. É nessa convergência que a epopeia encontra sua modernidade: não na negação do mito, mas em sua reelaboração como linguagem do peso, da repetição e da criação.

Referências

ACCIOLY, Marcus. **Sísifo**. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.

COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO. **Sísifo**. In: Livraria Cepe. Recife, 2023. Disponível em: <https://livraria.cepe.com.br/sisifo>. Acesso em: 25 abr. 2026.

COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO. **Cepe Editora lança a tetralogia poética de Marcus Accioly**. Recife, 2023. Disponível em: <https://www.cepe.com.br/noticias/cepe-editora-lanca-a-tetralogia-poetica-de-marcus-accioly>. Acesso em: 25 abr. 2026.

COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO. **Diálogo com a poesia clássica**. Recife, 16 jul. 2023. Disponível em: <https://www.cepe.com.br/noticias/dialogo-com-a-poesia-classica>. Acesso em: 25 abr. 2026.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

OLIVIERI-GODET, Rita. Sísifo de Marcus Accioly: uma poética do épico moderno ou "da nova velha dor em um novo estilo heróico". **Revista Leitura**, n. 34, pág. 49-59, 2004.

RAMALHO, Christina. **Vozes épicas**: história e mito segundo as mulheres. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Tese de Doutorado.

RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes**: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal. 2. ed. modificada e ampliada. Natal: LucGraf, 2017. E-book. ISBN 978-85-60621-89-7.

SANTOS, Acácio L.. O sujeito e seus "outros" definidores: leitura do Canto VI de *Sísifo*, de Marcus Accioly. **Linguagens - Revista De Letras, Artes E Comunicação**, 2(3), 369–383, 2009. <https://doi.org/10.7867/1981-9943.2008v2n3p369-383>.



SOUSA, David Tavares de. *John Brown's body* à luz da teoria épica do discurso. **Revista Épicas**. N. 19 – jun 26, p. 124-144.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.124144>

JOHN BROWN'S BODY À LUZ DA TEORIA ÉPICA DO DISCURSO

JOHN BROWN'S BODY IN THE LIGHT OF THE EPIC THEORY OF DISCOURSE

David Tavares de Sousa (PPGPSI/UFS)⁷³

RESUMO: Pensou-se que o gênero épico, desde o Renascimento, fosse um gênero estanque. A crítica, diante de uma perspectiva aristotélica, não pensou em um modelo que pudesse acompanhar as transformações do gênero até o pós-moderno. *John Brown's Body* (1928), de Stephen Vincent Benét, é um poema épico moderno que utiliza elementos históricos e míticos para retratar a Guerra Civil Americana e a figura do abolicionista John Brown. O objetivo deste estudo é analisar o poema à luz da teoria épica do discurso. Para tanto, guiou-se pelos pressupostos teóricos de Silva e Ramalho (2022) e categorias definidas por Ramalho (2017) para o estudo analítico-interpretativo da obra, com recorte do *Livro Um*. Como resultado, o poema de Benét dispõe dos elementos da épica moderna. O plano maravilhoso do poema é literariamente elaborado, bem como o plano histórico funde-se a este, criando, assim, a matéria épica. A figura de Brown é, por fim, um símbolo fantasmagórico que se transfigura e torna-se um mito onipresente que influencia o desenrolar dos fatos. Conclui-se que Benét resgata o gênero épico para construir uma nova visão de heroísmo, conectando o mito individual à memória coletiva da Guerra Civil.

Palavras-chaves: John Brown, Gênero Épico, Guerra Civil

ABSTRACT: Since the Renaissance, the epic genre has been thought of as a static genre. Critics, from an Aristotelian perspective, did not conceive of a model capable of keeping pace with the genre's transformations into the postmodern era. Stephen Vincent Benét's *John Brown's Body* (1928) is a modern epic poem that employs historical and mythical elements to portray the American Civil War and the figure of the abolitionist John Brown. The objective of this study is to analyze the poem in light of epic discourse theory. To this end, it was guided by the theoretical assumptions of Silva and Ramalho (2022) and categories defined by Ramalho (2017) for the analytical-interpretive study of the work, focusing on Book One. As a result, Benét's poem possesses the elements of modern epic poetry. The poem's fantastical plane is literarily crafted, and the historical plane merges with it, thus creating the epic material. The figure of Brown is, ultimately, a phantasmagorical symbol that is transfigured and becomes an omnipresent myth that influences the unfolding of events. It can be concluded that Benét revives the epic genre to construct a new vision of heroism, connecting the individual myth to the collective memory of the Civil War.

Keywords: John Brown, Epic Genre, Civil War

⁷³ Psicólogo pela Universidade Tiradentes (2024). Mestrando em Psicologia pela Universidade Federal de Sergipe no Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PPGPSI/UFS) e Graduando em Letras - Língua Portuguesa pela mesma instituição. Membro do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP).

Introdução

No dia 25 de outubro de 1859, em 2 de dezembro do mesmo ano, há exatos 39 dias antes de sua morte, John Brown foi levado ao tribunal para acusação. Há muitos motivos pelos quais, depois de 167 anos, esta pesquisa, parte do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC; Sousa, 2026) tenha sido dedicada a estudar a figura do John Brown. A obra *John Brown's Body*, de 1928, que imortaliza John Brown, na literatura, é o *corpus* deste trabalho. Esta trata-se de um poema épico e nos permite reviver a figura de John Brown sob uma perspectiva épica.

Há três anos que estudo o gênero épico no Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos⁷⁴, da Universidade Federal de Sergipe (CIMEEP/UFS), que reúne membros ao redor do mundo, mapeando obras épicas. Realizei, em colaboração, o estudo de uma das adaptações de *Os Lusíadas*, de Rubem Braga e Edson Rocha Braga, como parte de uma pesquisa maior a qual foi publicada, na edição *Jornadas Marplatenses de Estudios sobre la Épica* (N. 15 – Jun 2024), como relato de pesquisa, intitulado *Estudo de três adaptações de Os Lusíadas, de Camões* (Sousa, Santos e Santos, 2024).

No decorrer dos estudos sobre o gênero épico, obtive o primeiro contato com a obra *John Brown's Body*. Há, para além do apreço para com a história do Brown e do gênero épico, justificativas que me levaram à composição deste trabalho. Minayo (2010) expressa que essas justificativas podem ser de base teórica, prática e pessoal.

Na primeira esfera, a teórica, há uma corrente teórico-crítica a respeito da disposição do gênero épico, em que o coloca como um gênero estanque (Bakhtin, 1998; Lúkacs, 2000). No entanto, como afirma Silva & Ramalho (2022), a crítica, considerando apenas os pressupostos aristotélicos, de *A Poética* (2015), levou em consideração a análise de Aristóteles em apenas determinado *corpus*, ou seja, as epopeias clássicas (gregas). O gênero épico, na modernidade, vem sendo reformulado e diversos elementos de epopeias clássicas mantêm-se presentes, bem como outros ganham mais enfoque. Logo, analisar o poema épico *John Brown's Body* é destacar que, em 1928, uma obra, que se enquadra com elementos épicos, foi construída.

No aspecto prático, ou seja, na influência indireta ou direta no meio social (Menezes et al., 2019), o componente presente na obra permite conhecer aspectos relacionados à historicidade da Guerra Civil Americana e da figura de John Brown, abolicionista, que se tornou símbolo da luta contra a escravidão. É, a partir disso, possível compreender os aspectos presentes, com o estabelecimento entre o diálogo com o passado, evidenciado pelas lutas por igualdade racial, justiça social e direitos humanos.

No aspecto pessoal, o presente trabalho relaciona-se à prática acadêmica que, como pesquisador do gênero épico e, como já mencionado, contribui, de forma ímpar, para a construção de um arcabouço teórico-metodológico sobre o gênero épico. Além disso, me permitirá explorar questões históricas e míticas, pois o poema épico é uma fonte inesgotável que desafia e, ao mesmo tempo, contribui para o aperfeiçoamento crítico e para o repertório cultural.

⁷⁴Para mais informações sobre o CIMEEP: <https://www.cimeep.com/>

Logo, aqui, proponho-me a revisitar a obra mencionada, bem como a entender melhor acerca da construção da figura do John Brown. O presente trabalho está dividido em três partes. Inicialmente, foi realizada uma síntese biográfica acerca do autor Stephen Vincent Benét e do abolicionista americano John Brown e, por fim, foram apresentados aspectos centrais da obra aqui analisada, principalmente do *Livro Um*. Na segunda parte, foi apresentado um enquadramento teórico no qual serão mostrados aspectos principais que compõem um poema épico, a partir de teóricos como Silva & Ramalho (2022) e das categorias de análise de Ramalho (2017). Por fim, foi realizada uma análise do poema épico, diante de um recorte preciso e justificado, correlacionando-o com as categorias de análise presentes no aporte teórico. A análise foi feita a partir da identificação de aspectos principais de um poema épico, a exemplo da apresentação do plano maravilhoso e histórico, que compõem a matéria épica, da proposição, da inovação e do heroísmo épico. Cabe ressaltar que o *Livro Um* será o *corpus* específico de análise, pois é, antes de tudo, onde concentra-se a figura de John Brown, a sua presença e o seu impacto. A arcabouço teórico debruçar-se-á dos aspectos relacionados, sobretudo, ao épico moderno, devido à natureza do poema ser do século XX.

Sínteses biográficas e a obra

1. 1 Stephen Vincent Benét

O poeta e romancista Stephen Vincent Benét (Figura 1⁷⁵), norte americano, nascido em Pennsylvania, nos Estados Unidos, em 1898, morreu em *New York*, em 1943. Em 1929, ganhou o Prêmio Pulitzer, um prêmio americano direcionado às pessoas que realizam trabalhos de excelência nas áreas de jornalismo, literatura e música. Este é dado pela Universidade de Columbia, em *New York*. Benét nasceu em uma família militar com inclinações literárias e, além dele, todos os irmãos se tornaram escritores. Aos 17 anos, realizou a publicação do primeiro livro. Devido aos serviços civis, durante a Primeira Guerra Mundial, interrompeu os estudos na Universidade de Yale, mas, após a guerra, recebeu o título de mestre. A obra mais famosa de Benét é *John Brown's Body* e esta foi escrita na França.



Figura 1 - Stephen Vincent Benét, de 1929

Os aspectos de estilo de Benét se resumem à narrativa e à menção ao passado. Os temas do poeta giram em torno de guerra, heroísmo e identidade americana, refletindo o seu patriotismo. Logo, Benét tornou-

⁷⁵ Fonte: <https://www.gettyimages.ca/detail/news-photo/stephen-vincent-benet-american-poet-and-author-winner-of-news-photo/514885746>

se uma figura emblemática na poesia americana do século XX, pois conseguia capturar a essência da história e do folclore americano através dos aspectos literários, como realizou em *John Brown's Body*.

1.2 John Brown

Em 9 de maio de 1800, nasceu John Brown (Figura 2⁷⁶), na cidade de Torrington, no estado americano de Connecticut, no Condado de Litchfield, nos Estados Unidos (EUA). Brown, no decorrer de sua trajetória, transitou para Ohio, Pensilvânia, Massachusetts e *New York*, em diferentes vocações, na busca pelo sustento da família. Com 49 anos, em 1849, estabeleceu-se, na cidade de New York, em North Elba, juntamente à família, em uma comunidade negra, em terras doadas pelo filantropo antiescravista Gerrit Smith.



Figura 2 - Retrato de John Brown

Brown, já inimigo da escravidão, deslumbrado com a ideia de buscar medidas para obter justiça para os negros escravizados, em 1855, foi em direção à Kansas, com o objetivo de ajudar as forças antiescravistas no conflito conhecido como *Bleeding Kansas*. Logo, Brown tornou-se o líder dos guerrilheiros antiescravistas na área. John acreditava no uso de meios violentos para acabar com a escravidão e, com a intenção de inspirar uma insurreição de escravos, acabou liderando um ataque malsucedido ao arsenal federal de *Harper's Ferry*⁷⁷. Com a aprovação da Lei Kansas-Nebraska, de 1854, houve conflito sobre se o território seria um estado livre ou escravo. Brown, que acreditava no uso de meios violentos para acabar com a escravidão, envolveu-se no conflito. Em 1856, ele e vários de seus homens mataram cinco colonos pró-escravidão em um ataque retaliatório em Pottawatomie Creek.

Du Bois (1909), responsável por uma das maiores biografias do John Brown, intitulada *John Brown*, traz aspectos importantes acerca do compromisso, até então sucumbido, do Brown para com os escravizados e revela que

O ponto de vista adotado neste livro é o do pouco conhecido, mas extremamente importante, desenvolvimento interior do Negro americano. John Brown não trabalhou apenas pelos homens negros, ele trabalhou com eles; e foi um companheiro de sua vida cotidiana, conhecia seus defeitos e virtudes, e sentiu, como poucos americanos brancos sentiram, a amarga tragédia de sua situação (Du Bois, 1909, p. 7)

⁷⁶Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/john-brown/IAFIVCajaERe0w>

⁷⁷Em *John Brown's Body* (Benét, 1928), a invasão à *Harper's Ferry* inaugura a aparição de John Brown no poema. A menção dá luz ao plano histórico: "They reached the Maryland bridge of Harper's Ferry That Sunday night. There were twenty-two in all" (ou, em tradução livre, "Chegaram à ponte Maryland de *Harper's Ferry*, naquela noite de domingo. Eram vinte e dois ao todo.") (Benét, 1928, p.33).

Em 1858, um grupo de escravos de uma propriedade rural no Missouri foi libertado por Brown e os ajudou a guiá-los para a liberdade no Canadá. Foi também no Canadá que Brown falou de planos para formar uma comunidade negra livre nas montanhas de Maryland e Virgínia. Na noite de 16 de outubro de 1859, John Brown foi o responsável por liderar 21 homens em um ataque ao arsenal federal de *Harpers Ferry*, na Virgínia, mantendo dezenas de homens como reféns com o plano de inspirar uma insurreição de escravos. As forças de Brown resistiram por dois dias. Eles acabaram sendo derrotados por forças militares lideradas por Robert E. Lee. Muitos dos homens de Brown foram mortos, incluindo dois de seus filhos, e ele foi capturado. Após sua captura, Brown foi rapidamente julgado e condenado por assassinato e traição. Durante seu julgamento, que atraiu a atenção nacional, ele fez um discurso proclamando a justiça de suas ações e enquadrando-as como divinamente sancionadas⁷⁸. O resultado do julgamento polarizou ainda mais a nação, intensificando o crescente abismo entre o Norte e o Sul sobre a questão da escravidão.

Muitos no Norte viam Brown como um herói, enquanto no Sul, ele era considerado um terrorista e uma ameaça à sua ordem social. Sua execução, em 2 de dezembro de 1859, apenas cimentou seu legado e se tornou um catalisador para a Guerra Civil, reunindo abolicionistas e alarmistas (Palmer, 2025). Nesse ínterim, há uma dicotomia acerca da figura do abolicionista, como retratada no artigo *John Brown, Terrorist?* (Etcheson, 2009), que o põe, ora como guerrilheiro, ora como terrorista. Um dos pontos mais importantes da consolidação de John Brown e do seu legado foi a coerência do seu comportamento antes e depois de ser capturado. Tanto Reynolds (2009), em sua biografia sobre Brown, intitulada *John Brown, abolitionist: The man who killed slavery, sparked the Civil War, and seeded civil rights* (ou, em tradução livre, John Brown, abolicionista: O homem que matou a escravidão, desencadeou a Guerra Civil e plantou as sementes dos direitos civis), quanto Du Buis (1909), mencionam que Brown fez justiça, não pela sua força, mas que as palavras proferidas por ele eram mais poderosas do que suas armas. A história de John Brown como representante da luta antiescravista e do abolicionismo foi suficiente para imortalizá-lo no imaginário coletivo e possibilitou, desde então, a criação de muitas representações que evocam a figura do abolicionista e revivem John Brown. Aqui, como já mencionado, em 1928, *John Brown's Body* o imortaliza, na literatura. No cinema, na música e na arte, há, também, muitas representações do John Brown. O legado de John Brown, histórica e simbolicamente, reverbera no imaginário do povo.

1.3 *John Brown's Body*

O livro *John Brown's Body* contém 376 páginas, divididas em oito livros e, anteriormente a eles, há um tópico dedicado à invocação (com o título *Invocation*) e um prelúdio intitulado *The Slaver* (ou, em tradução literal, algo como O Traficante de Escravos, ou O Escravagista). Sobre a estrutura, ele é composto por estrofes irregulares e versos brancos, com ressalvas para a Invocação. É válido ressaltar que a versão

⁷⁸O discurso está presente no poema épico de Benét (1928), intitulado *JOHN BROWN'S SPEECH* (ou, em tradução literal, "O discurso de John Brown", p.57), que, em primeira pessoa, o eu-lírico John Brown discursa. Fleming (1974), define que "Benét também incorpora citações históricas reais em prosa, como o discurso de John Brown ao tribunal" (p. 60).

utilizada neste trabalho foi a primeira versão (Figura 3⁷⁹), publicada em inglês, em 1928, pela *DOUBLEDAY, DORAN AND COMPANY, INC. (GARDEN CITY, NEW YORK, 1928)*.

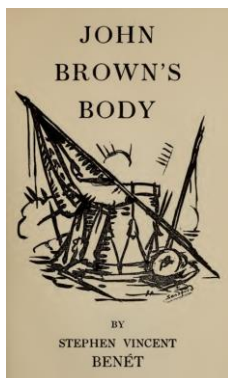


Figura 3 - Capa de *John Brown's Body* (1928)

Na Invocação, há a presença de rimas ABAB (alternadas; e.g. *subdued/stream/pursued/dream*), sendo algumas delas do tipo imperfeita, aproximada ou assonante (e.g. *yet/wheel/swear/steel*). Há 158 versos, com 47 estrofes, sendo 32 estrofes com 4 versos (quadra/quarto) e 15 com 2 versos (dísticos). É a única parte do texto em que há a presença de rimas e estrofes regulares. Cada livro (na categoria de Ramalho (2017), como divisão tradicional, ou seja, nomeação em cantos ou livros) é intitulado como *Book One, Book Two [...] Book Eight*. Ramalho (2017) menciona que esta divisão integra a estrutura formal de uma epopeia e que também recebe a nomeação de “livros”, tal como Benét realiza (ver Fleming (1974) para a sumarização de cada canto). Fleming (1974) defende que *John Brown's Body* foi um dos bem-sucedidos esforços épicos na literatura americana, ao mencionar que

Desde *The Columbiad*, de Joel Barlow, em 1782, uma intenção épica tem sido forte na literatura americana. Embora a forma tradicional tenha sofrido várias modificações, os escritores americanos têm continuamente tentado traduzir o fervor heroico e nacionalista dos épicos do Velho Mundo para termos do Novo Mundo. Os mais bem-sucedidos desses esforços épicos são os seguintes: *Song of Hiawatha*, de Henry Wadsworth Longfellow, 1855, *John Brown's Body*, de Stephen Vincent Benet, 1928 [...] (p.58)

Nancy Benita Franklin Stennett, em sua tese de doutorado, denominada *John Brown's Body and Romanticism* (1962), traz alguns aspectos importantes de análise da obra. Em sua tese, ela discute sobre a questão de a obra ser ou não ser considerada como um poema épico. Algumas são as denominações atribuídas a ela: Épico, Documento, Drama, Saga e Romance histórico. O que não se pode deixar de notar é que o modelo épico atribuído à obra foi o modelo aristotélico:

Apesar de abordar toda a Guerra Civil, *John Brown's Body* não deve ser considerado um épico ou uma saga. Embora se assemelhe a um épico por começar com uma invocação à *Musa da Poesia*, nem a história nem o seu método de apresentação se enquadram no estilo e na técnica de um épico [...] Os deuses não aparecem no poema de Benét. Benét não afirma a presença nem mesmo do destino [...] Ao contrário do épico homérico, a comparação é praticamente inexistente na obra.

⁷⁹Fonte: https://archive.org/details/johnbrownsbody0000unse_l8z4/page/n7/mode/2up

Diferentemente do épico, que é objetivo e não contém comentários do autor, Benet é imparcial na apresentação dos eventos, mas faz comentários ocasionais. Novamente, ao contrário do épico tradicional, não há discursos no poema (p.2).

A autora, influenciada, à época, pelo imaginário de estagnação do gênero épico e pela tendência de analisar as produções épicas sob o escopo produzido por Aristóteles, peca em suas considerações.

Referencial teórico

Nesta seção, serão reunidos alguns aspectos teóricos a respeito do gênero épico, que darão suporte teórico-metodológico para a compreensão do *corpus* aqui analisado, a exemplo de Ramalho (2013, 2014, 2017), Silva e Ramalho (2022) e Silva (1980, 2007).

2.1 Sobre o gênero épico

Referir-se ao gênero épico é necessariamente importante a discussão acerca de suas características e pensar, de forma breve, como se deu a mudança que se estende dos moldes clássicos aos aspectos do épico pós-moderno. Durante muito tempo, falar sobre gênero épico era, sobretudo, analisá-lo sob a perspectiva advinda de Aristóteles (em *A Poética*). No entanto, não seria possível, dada a transformação do gênero, em “novas epopeias fora do mundo clássico” (Silva; Ramalho, 2022, p. 29). A aceitação da perspectiva aristotélica como lente única para observar o gênero épico gerou, como consequência, a sensação de esgotamento e de que a epopeia seria a continuidade do romance (Silva; Ramalho, 2022). Silva e Ramalho (2022) repensam, teoricamente, um novo aparato para pensar o gênero épico, pois como defende Silva

A perspectiva crítico-evolutiva da epopeia perde-se no século XVI por falta de uma teoria épica, necessária para acompanhar, através das diferentes manifestações do discurso épico, as transformações estruturais da epopeia (Silva, 1987, p.9)

É, nesse viés, que, pensando diante da semiotização épica do discurso, é o aparato de “reconhecimento e a análise de epopeias, principalmente as modernas e pós-modernas, nas quais as transformações em relação à forma clássica são mais visíveis” (Ramalho, 2017, p.23). Analisar a manifestação épica do discurso é observar características que, a partir da evolução do gênero épico, se fazem presentes. Ramalho (2017) cita algumas dessas características analisadas por Silva (1987), tais como a matéria épica, alusão à figura heroica ou ao heroísmo e a dupla instância de enunciação. Logo, “épico ou epopeia todo poema longo que desenvolva uma matéria épica por meio da dupla instância de enunciação lírica e narrativa” (Ramalho, 2017, p.24).

Se o modelo aristotélico é o modelo clássico à luz da visão sobre o gênero épico e, nele, resume-se aos *corpus* produzidos no período clássico, há, contudo, uma visão de mundo épica de determinada época (Ramalho, 2017). Silva (1987) define essa perspectiva como macrossemiótica das línguas naturais. Trazendo ao contexto moderno ou pós-moderno, a imagem de mundo se faz a partir de uma lógica denominada “objetual”, ou seja, há uma desestruturação da “dualidade razão/emoção ou subjetividade/racionalidade,

impondo uma imagem de mundo caótica” (Ramalho, 2017, p.25), conhecida como Retórica Moderna. Trindade (2018), acerca das reflexões sobre o épico em três perspectivas, nos apresenta as considerações de Bowra (1950), em que esta distingue a poesia épica em oral, ou seja, “pura”, “inspirada”, originária de um tipo de poeta que “[...] a cultura ainda não corrompeu; [...]” (Bowra, 1950, p. 9 *apud* Trindade, 2018), e literária, aquela “artificial”, “elaborada”, a qual promana daquele tipo de poeta que mantém sua “[...] confiança nos livros em vez de o ser na vida, [...]” (idem). Diferentemente da posição de Silva (1987), sobre o heroísmo no moderno e no pós-moderno, Bowra “não consegue perceber heroísmo em sociedades modernas e muito menos nas sociedades contemporâneas” (Trindade, 2017, p. 3). Além da visão de Bowra, que coloca a sociedade “primitiva” e as epopeias clássica como foco, Cunha (2014), traz que, segundo a visão de Lukács,

identifica o gênero épico como um gênero da antiguidade clássica que se contrapõe ao romance, esse considerado o gênero da modernidade, ou o gênero que superou o épico. Ou seja, para Lukács, o épico é um gênero destinado apenas aos gregos, sendo incapaz de sobreviver na modernidade (Cunha, 2014, p.62).

No entanto, Cunha (2014) mostra um panorama sobre as discussões acerca da poesia épica que, na visão de Neiva (2012),

[...] essas discussões procuraram mostrar como a poesia épica, embora considerada por muitos críticos e teóricos como um gênero “acabado” ou “extinto”, está bem viva e muito bem representada na contemporaneidade [...] e que a poesia épica é um gênero que tem despertado o interesse de muitos estudiosos de diferentes países, e chama a atenção para o fato de que, atualmente, tem-se assistido a uma renovação intensa das pesquisas sobre o épico, as quais têm conduzido a novas pistas de investigação e a novas propostas metodológicas (Cunha, 2014, p.62).

Além de pensar o gênero épico em suas metamorfoses, é necessário pensá-lo em suas características. O poema épico moderno, além de ser composto, como Silva menciona, por aspectos tais como

a elaboração literária da matéria épica; a estrutura mítica como forma de representação histórica; o centramento do relato no plano literário; a participação plena do eu-lírico/narrador no mundo narrado; a dimensão temporal do presente unitário; o uso da 1ª pessoa integrando o herói na instância de enunciação do eu-lírico/narrador; a construção de uma identidade heroica referencial que institui o herói metonímico; o recurso lírico da autorreferenciação e o narrativo da autocontextualização; o diálogo intertextual; o encadeamento atemporal dos fatos históricos e a integração da tradição épica, compatibilizada, todavia, com a formulação teórica deste novo modelo épico (2007, p. 92)

é composto por alguns aspectos, a exemplo da invocação, da matéria épica, da proposição, do plano (seja ele histórico, literário e/ou maravilhoso), da dupla instância de enunciação e do heroísmo.

2.2 A invocação e a matéria épica

Um dos aspectos fundamentais do poema épico é a invocação. Nela, o poeta registra o seu “pedido de inspiração, amparo, energia e clareza, para que o resultado seja adequado à matéria épica enfocada” (Ramalho, 2017, p.78). Ramalho (2017) mostra que as musas gregas eram as responsáveis, de forma simbólica/alegórica, a proteger a criatividade dos antigos e a inspirar talentos. Além disso, traz a mudança histórica no panorama religioso, com o Cristianismo, não mais apenas a mitologia pagã foi utilizada, como também Deus/outras figuras cristãs começaram a ser aderidas. Na Modernidade, “além das imagens pagãs clássicas, das cristãs e da presença da musa-mulher, outras possibilidades de figuras invocadas surgiram, entre elas, a figura coletiva do povo, a da pátria personificada, a do pressuposto leitor, a do herói ou a da heroína como interlocutores, etc.” (Ramalho, 2017, p.78).

Três categorias, por Ramalho (2017, p. 79-80), permitem a identificação de invocação⁸⁰ em um poema épico: 1) Destinatário/a da invocação, 2) Posicionamento da invocação e 3) Conteúdo da invocação. Em cada uma das categorias, há outras subcategorias. Na primeira, há a invocação pagã, judaico-cristã, humana, autoinvocação, metainvocação, multirreferencial, simbólica, quanto à pátria e quanto à natureza. Na segunda, pode ser tradicional, mesclada à proposição (ou ainda à dedicatória) reincidente, multipresente e ausente. Na terceira, por fim, pode ser metatextual ou convocatória. Há, para além destas, aspectos a respeito da invocação que devem ser observados, a fim de compreender a sua função como um todo, pois “o tom de uma invocação pode remontar à mera artificialidade de um recurso retórico propositalmente inserido para tornar a obra compatível com um pressuposto “modelo épico” (Ramalho, 2014, p. 41). Além disso,

pode trazer o sentido da deprecação (súplica a alguém), do comando, da cominação (imprecação, ameaça), da apóstrofe (interpelação direcionada a alguém), da evocação (que apela para a memória ou para o sobrenatural), da convocação, da exaltação, da submissão, da fragilidade etc. É necessário, na análise de uma invocação épica, reconhecer se o tom do chamamento tem significação dentro do dimensionamento da matéria épica. Muitas vezes, principalmente nas epopeias mais modernas, é visível a importância do chamamento no sentido de provocar, por exemplo, a aderência do invocado à intenção do texto, criando uma espécie de “cumplicidade” épica (Ramalho, 2014, p.41).

Para além de recursos retóricos, como a Invocação, o plano histórico, maravilhoso e literário compõe o que é chamado de matéria épica (Silva e Ramalho, 2022). A matéria épica é definida como uma

temática resultante da fusão de duas dimensões, uma real, outra mítica, fruto da atribuição de uma significação mítica ao evento histórico, era extraída dos feitos grandiosos, geralmente

⁸⁰Embora necessárias as definições das sub e categorias, a invocação à pátria, “quando a voz épica alude diretamente à pátria, dimensionando nacionalmente o seu canto”, tradicional, “inserida logo nos primeiros versos do poema, antes ou depois da proposição” e metatextual “refere-se ao conteúdo centrado no fazer poético. O objetivo desta invocação é, por meio do suposto apoio do/a invocado/a, poder apossar-se dos elementos necessários para a composição épica, sejam eles de natureza estética, referencial, mítica, etc.” (Ramalho, 2017, 79-80) serão o foco no estudo, pois compõem, como categoria de análise, o *corpus* aqui presente. Para mais informações, ver Ramalho (2013) *Sobre a invocação épica em Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Dossiê: Língua em uso no 47, p. 373-391*.

veiculados pela tradição oral, que determinado herói (ou heróis) havia realizado e que, por sua grandiosidade, haviam recebido, com o tempo, uma aderência mítica (Ramalho, 2017, p.23)

É nela que, a partir de um elemento histórico, fundido ao elemento mítico, há uma “elaboração literária específica que a converte em uma manifestação legítima do discurso épico e lhe atribui a natureza literária, adicionando-lhe uma nova dimensão, a poética” (Silva e Ramalho, 2022, p. 37). É a matéria épica que, de forma autônoma, se forma em uma cultura, a partir de um acontecimento histórico grandioso que funde a realidade e o mítico. É, nesse processo, que a matéria épica “se inscreve livremente no imaginário identitário das comunidades como *epos*” (Silva e Ramalho, 2022, p.37). Entende-se o *epos* como todo e qualquer referencial histórico e simbólico que, fundidos em uma cultura, dão base para composição identitária heroica do povo e da nação (Silva e Ramalho, 2022).

Há dois processos que são principais quando se refere à fusão de fatos históricos com a aderência mítica e, assim, formam a matéria épica: o cultural e o literário. No primeiro, a construção da matéria épica se dá de forma coletiva, gerada no seio de uma determinada cultura. No segundo, “há uma elaboração literária da própria epopeia, gerada pela intervenção do poeta no sério das representações socioculturais de uma comunidade, fundindo e refundindo referenciais históricos e simbólicos de sua cosmologia” (Silva & Ramalho, 2022, p. 38). Logo, cabe ao poeta, na elaboração literária da epopeia, fundir os referenciais míticos e históricos. Nesse viés, o plano de partida será o literário, não mais o plano mítico ou o plano histórico. Como afirmam Ramalho e Pereira, “A compreensão do conceito de “matéria épica” é o ponto chave para a releitura teórica do épico. A matéria épica, configurada pela dicotomia entre a dimensão real e a mítica, preexiste às epopeias, ajudando a compor a matriz épica [...]” (Ramalho e Pereira, 2014, p.141).

É o plano literário que o poeta, ao criar, utiliza recursos para desenvolver a matéria épica e mescla os planos histórico e maravilhoso, além de considerar “o heroísmo; a linguagem; e o diálogo (ou não) com a tradição épica, o que inclui a apresentação no texto de categorias como a divisão em cantos, a proposição, a invocação e a dedicatória” (Ramalho, 2017, p.123). Ainda sobre os planos que compõem a matéria épica, ao referir-se ao plano histórico, Ramalho (2017) dispõe de categorias críticas, a exemplo de: 1) Plano histórico quanto às fontes: I - explicitamente referenciado, ou seja, “quando se presentificam as referências historiográficas na concepção literária do plano histórico” e II - não explicitamente referenciado, “quando essas referências não se explicitam, e é necessário que leitores e leitoras busquem, fora do texto, informações de natureza historiográfica” (Ramalho, 2017, p. 128); 2) Plano histórico quanto à apresentação (perspectiva linear – maior caráter narrativo/fragmentada – maior caráter lírico); 3) Plano histórico quanto ao conteúdo (especificamente histórico/predominantemente geográfico).

Pensar o plano histórico é pensar em eventos históricos que serão inseridos na epopeia, a partir da perspectiva adotada pelo poeta. Logo, “não se pode compreender a elaboração literária do plano histórico de uma epopeia a não ser pela ótica que sabe pertencer ao domínio das opções do/a artista decidir que fragmentos históricos serão revisitados, a partir de que ponto de vista e com que recursos de referenciação” (Ramalho, 2014, p.44). O poeta, nesse plano, recria a própria História, ou traz novos enfoques aos eventos

da leitura histórica tradicional e, a partir disso, define a afeição por historiadores e por determinadas versões desses fatos históricos (Ramalho, 2014).

Quanto à concepção do plano maravilhoso, podemos encontrar, no que tange à fonte das imagens míticas tomadas, 1) uma fonte mítica tradicional, ou seja, quando as imagens míticas presentes no poema são extraídas da tradição cultural. Essa fonte, contudo, pode ser 2) “literariamente elaborada a partir da releitura que o/a poeta/poetisa épico/o faz da realidade cultural enfocada e do potencial sêmico inerente às imagens míticas ou imagens arquetípicas” (Ramalho, 2017, p.129), a exemplo de como a linguagem ou as representações simbólico-culturais, que circulam pelo mundo e ganham materializações específicas em contextos específicos. Um último caso será o da 3) fonte mítica híbrida, em que ocorrem os dois casos: o de fazer uso de uma imagem mítica consolidada pela tradição e, paralelamente, elaborar outras literariamente (Ramalho, 2017).

2.3 Proposição, a dupla instância de enunciação e o heroísmo (ou figura heroica)

Outro elemento que faz parte de uma epopeia é a proposição. Nela, o eu-lírico/narrador explicita o teor da matéria épica de que tratará a epopeia (Ramalho, 2017, p. 33). Há diversas formas de a proposição se manifesta no poema épico. Embora a proposição possa estar ausente, não significa que o texto será impedido de ser considerado como uma epopeia. Ramalho (2017) define algumas categorias de análise da proposição.

A primeira delas se refere à forma e à inserção na epopeia, a saber (1) proposição não nomeada integrada ao primeiro canto; (2) proposição nomeada, em destaque e em forma de prosa; (3) proposição nomeada, em destaque e em forma de poema; (4) proposições múltiplas; (5) proposição dispersa ou multifragmentada; (6) proposição ausente. A segunda delas refere-se ao centramento temático, podendo ter enfoque no (a) feito heroico; (b) na figura do herói; (c) no plano histórico; (d) no plano maravilhoso; (e) no enfoque plano literário; ou (f) múltiplos enfoques (a matéria épica em sua dimensão mais ampla) (Ramalho, 2017, p.49). A terceira e última refere-se ao conteúdo, ou seja, pode-se manifestar de forma referencial (I), explícita, direta e contextualizada, simbólica (II), utiliza representações que exigem leitura decifradora do encaminhamento simbólico adotado pelo poeta, e metalinguística (III), que potencializa a voz do poema como sendo parte integrante da matéria épica.

Na epopeia, há o que se denomina de discurso híbrido. Nele, há a manifestação do gênero narrativo e lírico, definido como dupla instância de enunciação, ou eu-lírico/narrador, como Silva e Ramalho (2022) define. Na Matriz Épica Moderna, lógica narrativa do acontecimento e lírica “de mentação, ineridas às instâncias de enunciação narrativa e lírica, exercem a ação estruturante/semiotizante da matéria épica” (Silva, 2007, p.10). É válido ressaltar que Silva menciona os dois padrões que podem definir epopeia, ou seja, como já mencionado, o narrativo e o literário. No primeiro, a epopeia é definida como “de espaço, de personagem ou de acontecimento” e, no segundo, “reduplicação, de sentimentalização ou de mentação”

(Silva, 2007, p. 35). É, a partir da narração na 1ª e 3ª pessoa, que o presente permite a plena participação do eu-lírico/narrador no mundo narrado (Silva, 2007).

Na epopeia, há a menção à figura heroica, ou ao heroísmo. Era, a partir dos feitos grandiosos, que a matéria épica era extraída, pois estes, com o crivo do tempo, ganham aderência mítica. No entanto, na epopeia, o herói épico necessita agir, não apenas no plano histórico, como no plano maravilhoso (Ramalho, 2017). Como menciona Silva (2007),

Para agenciar as duas dimensões da matéria épica, o herói precisa de uma dupla condição existencial, ou seja, para atuar no real histórico, ele precisa estar vivo (homem), para acessar o real maravilhoso, ele precisa estar morto (espírito). O homem tem, por sua própria natureza, a condição material e a condição espiritual, mas assume uma de cada vez, de acordo com o plano em que esteja projetado. Não há trâmite possível entre os dois planos, apenas o nascimento na matéria e a passagem irreversível para o espiritual, a não ser nos casos excepcionais da transfiguração, em que ocorre uma materialização ou uma desmaterialização do espírito, e do desdobramento, em que o corpo mantém a vida orgânica e o espírito desprendido ingressa no mundo imaterial (p.75).

Como ser de existência histórica, não apenas a condição humana natural lhe deve ser atribuída. Ou seja, o sujeito é, simplesmente, um ser mortal que se finaliza com o tempo. A atribuição ao estatuto de herói épico lhe é dada quando a imortalidade épica, através da transfiguração mítica é alcançada (Silva & Ramalho, 2022). Sobre o sujeito épico, Ramalho (2017) *apud* Ramalho (2007, p.224) nos mostra que:

O sujeito épico é, desde as origens épicas clássicas até as formas pós-modernas, um “ser em ação” e, por essa ação, ganha um valor social simbólico: representar a inscrição histórico-existencial do ser humano que alcançou realizar um “caminho” no mundo, integrando a esse caminhar uma experiência mítica que potencializa o valor simbólico da caminhada. A “viagem” percorrida pelo sujeito épico faz-se, portanto, simultaneamente, metonímia e metáfora do tráfegar do ser humano pelo mundo. A necessidade cultural de se registrar esse enfrentamento da vida, na dupla dimensão mítico-histórica, gerou e continua gerando diversos poemas épicos, das mais diversas nacionalidades, cujo valor simbólico, todavia, parece ter ganhado nova importância e impulso em função do fenômeno do hibridismo cultural de nossos tempos.

No que tange ao herói na epopeia moderna, a sua projeção encontra-se, inicialmente, no plano maravilhoso e, sequencialmente, parte para o plano histórico, em busca de sua condição humana. Logo,

O heroísmo épico, por sua vez, exige, para que não caiamos no equívoco de ler a história de uma produção literária pelo eixo axiomático orientado apenas pelo referente homérico, que sejam consideradas as transformações que destituíram das elites a quase exclusividade no direito à representação heroica épica, transferindo o protagonismo para uma coletividade também capaz de representar os excluídos (Ramalho & Santos, 2021, p. 244)

Diferentemente do modelo heroico aristotélico, entende-se que o herói moderno, no modelo épico moderno, é marcado pela busca pela condição humana e reflete a própria condição do homem moderno. Também, no século XX, há a epopeia norteia-se diretamente com o heroísmo metonímico, ou seja, é representado por um

eu coletivo que enfrenta e vivencia o caos da contemporaneidade, ampliou a dimensão lírica do gênero e, com isso, levou poetas e poetisas a uma dupla realização: expressar-se subjetivamente, por meio desse eu que, morfológicamente, é uma primeira pessoa (e,

semanticamente, pode ser várias) e, ao mesmo tempo, inscrever-se no ou se comprometer com o social (Ramalho, 2017, p161)

É, a partir disso, que o poeta se dispõe à responsabilidade do reconhecimento dos verdadeiros heróis do poema, introduzindo o juízo de valor, por meio do recurso épico da identidade heroica (Silva & Ramalho, 2022).

Para a compreensão dos aspectos do heroísmo nas epopeias, pode-se analisá-los de acordo com algumas características referidas por Ramalho (2017), em *A Cabeça Calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal*. O primeiro foco dado pela autora diz respeito à forma como o heroísmo é inicialmente caracterizado na epopeia. Seis são as categorias: I - o heroísmo histórico individual, II - o heroísmo mítico individual; III- o heroísmo histórico coletivo; IV - o heroísmo mítico coletivo; V- o heroísmo híbrido histórico; e VI - o heroísmo híbrido mítico. Na segunda categoria, agora é necessária a identificação de qual será o percurso heroico do herói: I - do histórico para o maravilhoso; II - do maravilhoso para o histórico; III - percurso alternado; IV - percurso simultâneo e V - percurso cíclico. Por fim, o terceiro foco relacionado à ação heroica está intimamente ligado aos feitos: I - bélicos e/ou políticos, II- aventureiros; III- redentores; IV – artísticos; V- cotidianos; VI – alegóricos; e VII - feitos híbridos. Assim, compreender a forma como o heroísmo é caracterizado, o percurso e a ação estão intrinsecamente relacionados ao entendimento acerca das modificações da figura do herói/do heroísmo épico, no decorrer da trajetória do gênero épico.

Análise de *John Brown's Body* sob uma perspectiva épica

Antes de iniciar o *Livro Um*, Benét traz um prelúdio denominado “*The Slaver*” (ou O Escravagista – tradução minha). No prelúdio, há o diálogo entre dois personagens, o Capitão, chamado Ball, e o outro personagem que é, a todo instante, referido como “*mate*” (amigo, parceiro). O espaço em que ocorre a narrativa é em um navio, no qual o porão é o destaque, pois é onde se encontram os escravizados. O Prelúdio representa o pontapé do plano histórico do poema, retratando a escravidão atlântica, um dos pivôs para a Guerra Civil (em que o Sul defendia a permanência da escravidão). Na representação atmosférica do espaço em que é narrado, *mate* desce ao porão e, Benét, com o uso do recurso da figura de linguagem, a sinestesia, através da narração, nos permite perceber, sentir e imaginar, como nos versos abaixo:

*Was never silent.*⁸¹
There was always that breathing.
Always that thick breathing, always those shivering cries (Benét, 1928, p.13)

Na passagem, diversas vezes é citada a Bíblia, que é instrumento de legitimação da violência, por parte do Capitão, em que ele retrata

"I get my sailing-orders from the Lord."

⁸¹Tradução minha: Nunca ficou em silêncio. Sempre houve aquela respiração. Sempre aquela respiração ofegante, sempre aqueles gritos trêmulos.

*He touched the Bible*⁸². [...]

We're spreading the Lord's seed - spreading his seed (Bénet, 1928, p. 15)

Fleming resume o prelúdio como “uma conversa entre o capitão e o *mate* que incorpora a justificativa religiosa para o transporte do negro.” (1974, p. 60). Os escravizados no porão emergem, no poema, como uma voz coletiva, ao cantarem uma música pedindo um profeta assim como Moisés e Abraão. A partir disso, faz-se pensar que Benét antecede a figura histórica de John Brown como o profeta que irá salvá-los. No trecho⁸³ *I'm feeling poorly Yes, mighty poorly, I ain't got no strength, Lord, I'm all trampled down. So send me an angel Just any old angel*” (Benét, 1928, p.16), há o pedido de salvação e libertação, em que o eu-lírico/narrador dá voz, coletivamente, aos escravizados. Fleming (1974), ao nos detalhar sobre o poema épico, expõe que, de forma temática e estrutural, John Brown é o centro do poema. De fato, a sua aparição é demarcada no *Livro Um* e, simbolicamente, no decorrer do poema, como já mencionado, é um símbolo em voga do movimento abolicionista.

A ação de John Brown inicia com o seu ataque em *Harper's Ferry* “*They reached the Maryland bridge of Harper's Ferry, That Sunday night. There were twenty-two in all, Nineteen were under thirty, three not twenty-one*”⁸⁴ (Benét, 1928, p.33). Na passagem, há a menção dos nomes das personagens e de suas respectivas características. No que tange à Invocação, a definição, trazida por Ramalho (2017), acerca da Invocação Épica, nos permite compreender como esta aparece em *John Brown's Body*. Definida como um “recurso de efeito retórico” (p.78), que, “invocando a “musa”, o poeta registra seu pedido de inspiração, amparo, energia e clareza” (idem), Benét dedica, de forma exclusiva, uma seção que traz a América como a musa inspiradora, personificada, como nos versos iniciais abaixo:

*American muse, whose strong and diverse heart*⁸⁵
So many men have tried to understand
But only made it smaller with their art,
Because you are as various as your land (1928, p.3)

No poema, a figura da Musa Americana é implicitamente retratada pelos Estados Unidos da América (EUA) que, historicamente, foi o local da Guerra Civil, dando vasão ao plano histórico deste. No excerto, há o destaque para a imensidão da “Musa” que, ao tentar ser entendida, ou seja, compreendida em essência, foi reduzida e limitada a representações vagas. Ainda, Benét (1928, p.3) traz que a Musa América é “*as mountainous-deep, as flowered with blue rivers*” (tão profundas quanto montanhas, tão floridas com rios azuis – tradução minha).

⁸²Tradução minha: Recebo minhas ordens de navegação do Senhor. Ele tocou na Bíblia. Estamos espalhando a semente do Senhor - espalhando sua semente.

⁸³Tradução minha: Estou me sentindo mal, sim, muito mal, não tenho forças, Senhor, estou todo pisoteado. Então, me envie um anjo, apenas um anjo qualquer [...].

⁸⁴Tradução minha: Eles chegaram à ponte Maryland, de *Harper's Ferry*. Naquela noite de domingo. Eram vinte e dois no total, dezenove tinham menos de trinta anos, três não tinham vinte e um.

⁸⁵Em tradução literal: Musa americana, cujo coração forte e diverso, tantos homens tentaram entender, mas só a deixaram menor com a arte deles, porque você é tão diferente quanto sua terra.

Nas categorias de Invocação trazidas por Ramalho (2017), a Invocação do poema aqui analisado se encaixa nos pressupostos da Modernidade, em que outras possibilidades, para além de “imagens pagãs clássicas, das cristãs e da pressente da musa-mulher” (p.78), Benét constrói a pátria personificada. Em termos de destinatário/a da Invocação, trata-se de uma invocação à pátria, cuja “a voz da épica alude diretamente à pátria, dimensionando nacionalmente o seu canto” (Ramalho, 2017, p.79) e, quanto ao posicionamento da Invocação, trata-se de uma “invocação tradicional”, pois como mencionado anteriormente, esta encontra-se “inserida logo nos primeiros versos do poema”. Na Invocação, em que a Musa Americana é representada, não há idealização, pelo contrário, o poeta assume que “tudo isso você é, e cada um é parcialmente você, e nenhuma é falsa e nenhuma é totalmente verdadeira” (Bénét, 1928, p.5).

Há um apontamento sobre as riquezas nativas da América, bem como os frutos trazidos pela imigração: *as native as the shape of Navajo quivers, And native, too, as the sea-voyaged rose* (p.3). Navajos são povos indígenas da América do Norte que migraram das áreas do norte e *sea-voyaged rose* refere-se, possivelmente, às influências de imigração recebidas pela musa. Logo, há um contraste entre o que é nativo e o que é imigrante. Na Invocação, Benét traz diversos elementos simbólicos, metafóricos e cita lugares físicos que compuseram, entre guerras e conquistas, os EUA. Logo, o conteúdo da Invocação é metatextual, pois “refere-se ao conteúdo centrado no fazer poético. O objetivo desta invocação é, por meio do suposto apoio do/a invocado/a, poder apossar-se dos elementos necessários para a composição épica, sejam eles de natureza estética, referencial, mítica etc.” (Ramalho, 2017, p.80). No final da Invocação, o autor traz “então, de cem visões, eu faço uma, e da escuridão construo o meu sol zombeteiro” mostrando que, como citado no início da Invocação, de todas as representações realizadas em arte, o poeta realizará a sua, trazendo à tona a Proposição do poema.

O recurso utilizado pelo autor é bastante similar à forma como Camões, na Proposição de *Os Lusíadas*, mostra que novos valores serão levantados - *Cesse tudo o que a Musa antiga canta, Que outro valor mais alto se alevanta* (Camões, 2017, p.27), ou seja, sobre o povo português, ao “deixar de lado” os feitos já realizados pelos Gregos e Troianos - *Cessem do sábio Grego e do Troiano* (idem). Assim, mostra uma tentativa de Benét em criar um épico nacional americano, funcionando, como um recurso de emulação do modelo, “inserir o novo poema no curso da epopeia” (Silva & Ramalho, p. 49).

Ainda, tecendo apontamentos sobre o propósito de reconstruir a identidade nacional americana, através de sua arte, e resgatar a história que estava se tornando distante ou “meio esquecida”, pretende “Lutar, enfim, contra uma prova estrangeira e pelas mudanças de uma lua estranha, reconstruir novamente aquele telhado azul americano sobre uma melodia de batalha meio esquecida” (Benét, 1928, p.7). É, no exceto acima, que se encontra a Proposição do poema. A Proposição é uma “parte da epopeia através da qual o eu-lírico/narrador explicita o teor da matéria épica de que tratará a epopeia” (Ramalho, 2017, p.33).

Nas categorias organizadas por Ramalho (2017), o poema de Benét dispõe de uma proposição não nomeada integrada ao primeiro canto. Embora não esteja inserida, de fato, no *Livro Um*, há, na primeira seção do poema, juntamente à Invocação, a sua presença. Ainda, o seu centramento temático é, sobretudo,

em múltiplos enfoques, pois se alicerça em aspectos históricos e integra outras dimensões da matéria épica. Apesar de retratar uma América historicizada, o eu-lírico narrador utiliza elementos simbólicos que a insere em um plano maravilhoso, logo, quanto ao conteúdo, a proposição é simbólica que, por sua vez, é aquela que “faz uso de estratégias de representação que exigem uma leitura decifradora do encaminhamento simbólico adotado pelo autor ou pela autora” (Ramalho, 2017, 48).

Ao pensar em John Brown, é pensar na Guerra Civil Americana. No poema de Bénet, a narrativa é construída em cima do plano histórico, ou seja, a Guerra Civil, a partir de uma espécie de documentação dos acontecimentos. No *Livro Um*, dois acontecimentos históricos merecem destaque: a batalha de *Harper's Ferry* e a execução de John Brown. Como já mencionado, no trecho: “Eles chegaram à ponte de Harper's Ferry, em Maryland, naquela noite de domingo” marca, de forma explícita, a historicidade presente no poema. O poeta introduz o plano maravilhoso através do plano literário, quando, ao apresentar o personagem Jack Ellyat, um soldado do Norte, de Connecticut, durante a Guerra Civil, lhe é revelado, através do sonho, um presságio sobre a Guerra Civil que estaria por vir, no Sul:

*So, with his back against a tree, he stared
At the pure, golden feathers in the West
Until the sunset flowed into his heart
Like a slow wave of honey-dropping dew
Murmuring from the other side of Sleep.
There was a fairy hush Everywhere.
Even the setter at his feet [...] Then something broke the peace.* ⁸⁶
(Bénet, 1928, p.22)

No trecho, há a transição do plano histórico para o maravilhoso, em que, através da preparação para o sonho, o Ellyat pressente:

*“Thirteen sisters beside the sea,
(Have a care, my son.)
Built a house called Liberty
And locked the doors with a stately key.
None should enter it but the free.
(Have a care, my son.)”*⁸⁷ (Bénet, 1928, p.23)

Treze irmãs podem-se referir aos EUA, em que Treze Colônias foram fundadas por colonos ingleses no século XVII, na América do Norte, sendo três delas Connecticut, Virgínia e Geórgia e que hoje é os Estados Unidos da América. Na passagem, mostra que o eu-lírico/narrador menciona que foi construída uma casa chamada “Liberdade” em que apenas os “livres” podem ter acesso. Há uma alusão clara à escravidão presente nos EUA e nos estados do Sul. Ao mesmo tempo, há uma voz que ecoa e quebra o silêncio, a voz

⁸⁶Tradução minha: Então, com as costas encostadas em uma árvore, ele ficou olhando fixamente, nas penas douradas e puras do Oeste, até que o pôr do sol invadiu seu coração. Como uma lenta onda de orvalho que goteja como mel, murmúrios vindos do outro lado do sono. Havia um silêncio mágico. Em todo lugar. Até mesmo o *setter* aos seus pés. [...] Então, algo quebrou a paz.

⁸⁷Treze irmãs à beira-mar, (Cuidado, meu filho.) Construíram uma casa chamada *Liberty* (Liberdade). E trancou as portas com uma chave imponente. Ninguém deve entrar, exceto os livres. (Cuidado, meu filho.)

que, alegoricamente, envia o presságio, que contradiz os aspectos positivos da casa metafórica (a Liberdade), em um aspecto de antítese:

*The walls are solid as Plymouth Rock.
(Rock can crumble, my son.)
The trees in the garden are fair and fine.
(Trees blow down, my son.)
All night long like a moving stain,
(The trees are breaking, my son,)
The black ghost wanders his house of pain.
There is blood where his hand has lain.
It is wrong he should wear a chain.
(The sky is falling, my son.)*⁸⁸ (Bénet, 1928, p. 23-24)

Embora aspectos positivos sejam reforçados, há uma voz que ecoa e reforça, em estado de alerta, aspectos negativos que podem vir a ocorrer. No último trecho, há a figura de um “fantasma negro”, que se refere à população negra escravizada, em constatação de sofrimento e com aspectos da violência sofrida pela escravidão. Logo após o trecho do presságio, Ellyat desperta e traz, em voz alta, o pensamento, em uma espécie de solilóquio:

*The warning beat at his mind like a bird and passed.
Ellyat roused. He thought: they are going South.*⁸⁹ (Bénet, 1928, p.24)

Benét antecipa acontecimentos futuros em símbolos que os precedem. Nos aspectos de Ramalho (2017), o plano maravilhoso do poema é literariamente elaborado, pois

a partir da releitura que o/a poeta/poetisa épico/o faz da realidade cultural enfocada e do potencial sêmico inerente às imagens míticas ou imagens arquetípicas, como linguagens ou representações simbólico-culturais que circulam pelo mundo e ganham materializações específicas em contextos específicos (Ramalho, 2017, p. 129)

Dos destaques a respeito do potencial sêmico trazido pela autora, o presságio de Jack pode ser compreendido diante de uma categoria de predestinação e redenção, pois revela a “necessidade cultural do ato heroico que originará a transgressão ou superação por meio da qual as sociedades e os seres humanos evoluem” (Ramalho, 2017, *apud* Ramalho, 2004, p.243). O plano maravilhoso se estende, para além da premonição de Ellyat, o personagem Clay Wingate, na Geórgia, um personagem sulista equivalente ao Ellyat, sonhavam com a Guerra Civil: “*Meanwhile, in Georgia, Clay Wingate dreamed*”⁹⁰ (Bénet, 1928, p.26).

O heroísmo de John Brown, com a presença do maravilhoso, está presente na “Oração de John Brown” em que Brown, em um diálogo com “*Omnipotent and steadfast God*” – Deus onipotente e firme (Benét, 1928, p. 31), acredita ser um instrumento de uma vontade superior, alguém movido por um mandato

⁸⁸As paredes são sólidas como *Plymouth Rock*. (Pedras podem quebrar, meu filho). As árvores do jardim são belas e bonitas. (Árvores caem, meu filho.) A noite toda como uma mancha em movimento, (As árvores estão se quebrando, meu filho), o fantasma negro vagueia por sua casa de dor. Há sangue onde sua mão esteve. É errado ele usar corrente. (O céu está caindo, meu filho.)

⁸⁹Tradução minha: O aviso martelava em sua mente como um pássaro e logo se dissipou. Ellyat despertou. Pensou: eles estão indo para o sul.

⁹⁰Tradução minha: Enquanto isso, na Geórgia, Clay Wingate sonhava.

divino para acabar com a escravidão, “*Upheaved in me Jehovah’s rod*” – Ergueu em mim a vara de Jeová (Benét, 1928, p.31), assim como um profeta enviado, sendo a figura antecipada no Prelúdio, pedida pelos escravos no navio. Stennett (1962) menciona que “o propósito de Brown na vida era defender a causa de Deus em detrimento do lazer do homem branco na questão da escravidão” (p.17). O debate histórico de Brown, que se estende para uma perspectiva mítica, está presente na sua oração, em que a violência utilizada para combater a escravidão é legitimada através dos votos religiosos:

*I heard Thee when Thou bade me spurn
Destruction from my hand
And, though all Kansas bleed and burn,
It was at Thy command⁹¹*

Ainda, Brown aparece como uma figura disposta a morrer em prol do abolicionismo, não hesitando:

And if we live, we free the slave, And if we die, we die⁹²

A figura de Brown, histórica, não basta para transformá-lo em um herói épico. O plano literário criado pelo poeta atribui a Brown uma perspectiva heroica, como já observado, pois

Como homem, ele é apenas um ser histórico, isto é, um mero mortal sujeito à consumação do tempo. Para alcançar o estatuto épico do herói, precisa pisar o solo do maravilhoso, ou seja, passar do plano histórico para o maravilhoso, provando a transfiguração mítica que, resgatando-o da consumação do tempo histórico, confere-lhe a imortalidade épica (Silva, 2007, p.34)

Alguns elementos simbólicos estão presentes no poema de Benét e giram em torno da figura de Brown (Sheehan, 1960; Stennett, 1962). A saber, a pedra, que Benet descreve Brown como um “homem de pedra”: *He was a stone, a stone eroded to a cutting edge* (Ele era uma pedra, uma pedra erodida até se tornar uma lâmina cortante; p.56) e *He was a stone, this man who lies so still* (Ele era uma pedra, este homem que jaz tão quieto; p.375), o trigo/semente (símbolo de ressurreição), o cavalo (símbolo de guerra), cobras (eternidade, renovação da vida e imortalidade) e espadas (batalha, nascimento). Stennett (1962) justifica a escolha desses elementos ao mencionar que

Benet [...] rejeitou as crenças cristãs aceitas nacionalmente ao formular a base simbólica para seu poema. Embora a teologia cristã pudesse ter sido suficiente para explicar a recriação da alma de *John Brown*, ela não captaria a aura dos Estados Unidos como sendo intocada pela civilização. Benet precisava, como fonte de seus símbolos, de um formato suficientemente generalizado para se adequar a muitas situações, mas primitivo o bastante para descrever o espírito ainda indomado da América na época da Guerra Civil. [...] Os símbolos mais constantemente empregados no poema eram originalmente imagens totêmicas antigas que eventualmente evoluíram para posições proeminentes nos mitos antigos, depois que os povos das civilizações antigas descobriram a causa da reprodução (p.27-28)

Após a Batalha de *Harper’s Ferry*, a voz de Cudjo, um escravizado doméstico de confiança na plantação dos Wingate, na Geórgia, é manifestada. Cudjo menciona sobre a chegada de John Brown no Sul,

⁹¹Tradução minha: Eu te ouvi quando me ordenaste que rejeitasse a destruição de minha mão e, embora todo Kansas sangrasse e queimasse, foi por tua ordem (Benet, 1928, p.32)

⁹²Tradução minha: E se vivermos, libertamos o escravo, E se morrermos, morremos (Benet, 1928, p.33)

como boatos que se espalharam *Old John Brown has raised de Devil back in Virginny* - O velho John Brown despertou o Diabo lá na Virgínia (Benét, 1928, p.48). Ainda, Brown aparece como alguém mitificado, em que ele é “Amigo da assombração”, ou dos fantasmas, (*He's friends with de ha'nts and steel won't touch him*; Benét, 1928, p.48) e que o “Aço não o toca”. No fragmento, percebe-se como a imagem de John Brown adquiriu um aspecto lendário, ou até mesmo sobrenatural. A captura de Brown, o processo de julgamento e a sua execução, em Charlestown, é representada no poema, quando o eu-lírico/narrador traz

*So, in the cupolaed Courthouse there in Charlestown,
When the jail-guards had carried in the cot
Where Brown lay like a hawk with a broken back*⁹³ (Benét, 1928, p. 54)

Dadas as categorias de Ramalho (2017), a figura de Brown, quanto à forma como o heroísmo é inicialmente caracterizado na epopeia, é um heroísmo histórico individual que, abro parênteses para a sua passagem como herói coletivo no decorrer do poema. Quanto ao percurso, há uma passagem do plano histórico para o maravilhoso. A ação de Brown gira em torno de feitos políticos.

Em um dos versos, Jack Ellyat conversa com a mãe e com o pai sobre a notícia do julgamento de Brown. Há, de forma emblemática, a representação da importância de Brown para o processo do fim da escravidão. O pai de Ellyat, embora acredite que, perante a lei, mas acreditando que Brown estava correto em sua ação, “Eu não disse que achava que ele estava errado. Eu disse que eles tinham o direito de enforcar o homem. Mas eles vão enforcar a escravidão junto com ele.” O fracasso de Brown, admitido pelo eu-lírico/narrador, em plano histórico, é necessário para a transfiguração, tornando-se um símbolo/mito. Ao enforcá-lo, a sua morte funcionará como um elemento de impulso para a Guerra Civil (Reynolds, 2009).

Após a sua execução, há a transfiguração de Brown para a matéria épica. Nos trechos finais, Brown, que era retratado como um “corpo”, torna-se uma espécie fantasmagórica que continua intercedendo pelo fim da escravidão. A imagem de Brown é comparada a de um “Cristo crucificado”, a qual o Norte “já havia começado para moldar seu corpo”. O eu-lírico dialoga com a voz de Brown, que responde às suas indagações afirmando que “há uma canção em meus ossos brancos.” (Benét, 1928, p. 62). Ele apela para que continuem marchando. Embora o eu-lírico/narrador não a ouça inicialmente, logo admite: “consigo ouvir agora... tornou-se mais forte, está avançando, é uma pulsação palpável” (idem). Brown garante que ela se fortalecerá e define sua música como algo intrínseco aos seus ossos, que são feitos de água e vento, lavados e purificados. É a canção de Brown que se faz como uma representação coletiva, heroica e em constante marcha.

Uma das representações de John Brown, a música *John Brown's Body* que menciona “O corpo de John Brown jaz apodrecendo no túmulo. Sua alma continua marchando” é apropriada pelo Benét como recurso para, enfim, transfigurar a figura épica de Brown que, embora tenha, no plano histórico, entrado em decomposição, simbolicamente, sua alma continua marchando, servindo como força motriz que guia o

⁹³Tradução minha: Então, no tribunal com cúpula ali em Charlestown, Quando os guardas da prisão trouxeram o berço onde Brown jazia como um falcão com a coluna quebrada [...]

destino da nação. A análise de Zumbi, feita por Mendonça (2018), é análoga à questão inerente à figura de John Brown. Mendonça (2018) menciona que foi a morte de Zumbi, independentemente de como tenha sido, que foi a responsável por “moldar a sua imagem nos dias de hoje e nada lhe tiraria o mérito do seu heroísmo” (p.24). Brown, ao ter o seu final, na história, capturado e morto, foi a sua morte responsável pelos moldes aos quais o seu heroísmo é enxergado.

Considerações finais

O presente trabalho teve como objetivo examinar, à luz da teoria épica do discurso, os aspectos presentes em *John Brown's Body* que o legitimam como um poema épico. Além disso, como ensejo, buscou-se reviver a figura de John Brown sob uma perspectiva épica. Benét, ao realizar um poema longo, buscando captar a essência da Guerra Civil e imortalizar a história dos EUA na literatura, o fez com maestria. A partir da semiotização épica do discurso, dando base a um novo modelo de pensar epopeias, sobretudo modernas, foi possível observar os elementos presentes na epopeia moderna de Benét: matéria épica, heroísmo, proposição, invocação e dupla instância de enunciação. A figura de John Brown, embora aparentemente restrita, é fator desencadeante para o desenrolar da narração, sobretudo a partir de sua transfiguração mítica que percorre a Guerra Civil Americana. Espera-se que o presente estudo tenha contribuído para o estudo de um poema épico moderno, sobretudo inaugurando o estudo da obra no Brasil, e para legitimar, cada vez mais, a presença do gênero épico.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 1. ed., 2015. 232p.
- BAKHTIN, M. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.
- BENÉT, S. V. **John Brown's body**. Doubleday, Doran, Incorporated, 1928.
- BOWRA, C. M. Algumas características da poesia épica literária. In: _____. **Virgílio, Tasso, Camões e Milton: ensaio sobre epopeia**. Tradução do inglês por António Álvaro Dória. Porto: Livraria Civilização, 1950, p. 9-41
- DU BOIS, W. E. B. **John Brown**. George W. Jacobs & Company, 2015.
- ETCHESON, N. John Brown, Terrorist?. **American Nineteenth Century History**, v. 10, n. 1, p. 29-48, 2009.
- FLEMING, M. **Teaching the Epic**. 1974.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MENDONÇA, L. L. de. **Quatro representações de Zumbi dos Palmares em cordel épico**. 2018. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2018.
- MENEZES, A. H. N. et al. **Metodologia científica: teoria e aplicação na educação a distância**. Universidade Federal do Vale do São Francisco, Petrolina-PE, p. 1-84, 2019.

- MINAYO, M. C. S. (Org.) **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- NEIVA, S. **Tensões em torno da poesia épica na modernidade**. Palestra proferida no 10º Ciclo de Conferências: A Epopeia Revitalizada. Rio de Janeiro, 2012.
- OLIVEIRA, E. dos S. Gênero Épico: recepção crítica e teórica. **Revista Odisseia**, [S. l.], n. 13, p. p. 58 – 75, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/10228>. Acesso em: 21 ago. 2025.
- RAMALHO, C. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal**. Aracaju: Artner Comunicação, 2015.
- RAMALHO, C. Estratégia para a Leitura da Poesia Épica. Interdisciplinar - **Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão-SE, v. 21, 2013.
- RAMALHO, C.; PEREIRA, W. V. A recepção teórica à poesia épica. **Miguelim-Revista Eletrônica do Netlli**, v. 3, n. 1, p. 128-144, 2014.
- RAMALHO, C. Estratégia para a leitura da poesia épica. **Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão-SE, v. 21, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/2581>. Acesso em: 22 dez. 2025.
- REYNOLDS, D.S. **John Brown, abolitionist: The man who killed slavery, sparked the Civil War, and seeded civil rights**. Vintage, 2009.
- SOUSA, D. T. de. **Revivendo a figura de John Brown's body sob uma perspectiva épica**. 2026. 55p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras-Língua Portuguesa) – Universidade Federal de Sergipe, Itabaiana, 2026. Disponível em: <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.24481.67680>
- SOUSA, D. T. de; SANTOS, I. R. V.; SANTOS, M. de S. Estudo de três adaptações de Os Lusíadas, de Camões. **Revista Épicas**. N. 15 – jun 24, p. 187-193. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v15>
- SILVA, A. V da.; RAMALHO, C. B. **A semiotização épica do discurso: E outras reflexões sobre o gênero épico**. Jundiaí: Paco, 1. ed., 2022. 448p.
- SILVA, A. V. da. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.
- SILVA, A. V. da. **A teoria épica do discurso**. Letra. Rio: UFRJ (1), p. 59-70, 1980.
- STENNETT, N. B. F. **John Brown's body and romanticism**. 1962. Tese de Doutorado. Texas Tech University.
- TRINDADE, A. M. dos S. Reflexões sobre o épico em três perspectivas. **Revista Épicas**. N. 4, dez 2018, p. 1-15.



MENEZES, Edimarks. A mulher que virou mito: Eva Perón na poesia épica de Carmen Aguer. **Revista Épicas**. N. 19 – jun 26, p. 145-153.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.145153>

A MULHER QUE VIROU MITO: EVA PERÓN NA POESIA ÉPICA DE CARMEN ARGUER

THE WOMAN WHO BECAME A LEGEND: EVA PERÓN IN THE EPIC POETRY OF CARMEN ARGUER

Edimarks Menezes (PPGL/UFS)⁹⁴

RESUMO: Este trabalho pretende apontar a representação de Eva Perón, ex-primeira dama argentina, no livro *Eternidad y gloria a Eva Perón* (1997), de Carmen Aguer (1917-2003). Para tanto, ao nos debruçamos sobre o poema longo, pretendemos evidenciar os aspectos épicos que se fazem presentes na obra. Nessa abordagem, levamos em conta a presença feminina de Eva Perón que, em aspectos históricos, surge de origem pobre, mas com forte atuação política e conquistas revolucionárias, como o voto feminino na Argentina, alcança o ápice do sucesso político. Carregadas de feitos heroicos e diante das circunstâncias dolorosas, Eva Perón é aclamada pelo povo argentino e transmuta-se para outra dimensão: a mítica. Diante disso, ao pensar sobre essa dupla instância de Eva Perón apontamos, com destaque, a matriz épica presente na obra de Aguer ancorada sob os estudos de Silva (2022) e Ramalho (2013; 2022). A metodologia utilizada foi a bibliográfica e a qualitativa, revisitando textos teóricos e bibliográficos que guiarão a pesquisa; desse modo, este estudo pretende contribuir para o conhecimento da obra de Aguer no Brasil, bem como a representação mítica de Eva Perón.

Palavras-chave: Eva Perón; Literatura argentina; Matriz épica.

ABSTRACT: This study aims to examine the portrayal of Eva Perón, Argentina's former first lady, in the book **Eternidad y gloria a Eva Perón** (1997) by Carmen Aguer (1917–2003). To this end, by analyzing this long poem, we seek to highlight the epic elements present in the work. In this approach, we take into account the feminine presence of Eva Perón, who, historically speaking, came from a poor background but, through strong political activism and revolutionary achievements such as women's suffrage in Argentina reached the pinnacle of political success. Laden with heroic deeds and facing painful circumstances, Eva Perón is acclaimed by the Argentine people and is transformed into another dimension: the mythical. In light of this, when reflecting on this dual aspect of Eva Perón, we highlight the epic framework present in Aguer's work, grounded in the studies of Silva (2022) and Ramalho (2013; 2022). The methodology employed was bibliographic and qualitative, revisiting theoretical and bibliographic texts that will guide the research; thus, this study aims to contribute to the understanding of Aguer's work in Brazil, as well as the mythical representation of Eva Perón.

Keywords: Eva Perón; Argentine literature; Epic matrix.

⁹⁴ Graduado em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), Membro temporário do GT 5 (Historiografia Épica), do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP - www.cimeep.com), mestrando pelo programa de pós-graduação em Letras (PPGL/UFS) com bolsa CAPES, E-mail: Edimarks07@outlook.com

Introdução

A ex-primeira dama da Argentina Evita Perón, foi umas das mulheres mais importantes do século XIX. Nascida em um lugar calmo e pequeno sempre buscou lutar pelos seus sonhos, sobretudo o sonho de se tornar atriz. Filha de uma união extraconjugal, Eva Perón foi criada e educada por sua mãe que, juntas, enfrentavam inúmeros preconceitos. Saindo do interior de Los Toldos, Argentina, ainda jovem conquistava Buenos Aires, depois o mundo.

De atriz de rádio à primeira dama. Evita ascendeu socialmente, foi peça chave para o peronismo em seu país, evidenciando-se fundamental para a política ao lado de seu marido Juan Perón. O voto feminino alcançado ainda na primeira metade do século XIX foi fruto de sua resistência enquanto mulher que lutava em causas sociais. A atriz traz uma biografia muito emblemática, lutava por aquilo que acreditava, mas no ápice de sua carreira política teve que lutar como um câncer de ovário, falecendo aos 33 anos de idade, momento que já era conhecida como “a chefe espiritual da nação”, ou ainda Santa Evita, pois ajudava os desabrigados, idosos e trabalhadores.

A biografia de Eva torna-se ainda mais emblemática ao notarmos que após sua morte seu corpo foi embalsamado, abusado e depois de muitos anos devolvido a seu país, onde repousa até os dias atuais. Diante dessa história impressionante e de tamanha admiração, seja dos argentinos ou populares do mundo todo, Evita Perón surge como representações em obras de artes, pinturas, séries e poemas, como é o caso de *Eternidad y gloria a Eva Perón* (1997), de Carmen Aguer (1917-2003).

Sob essa perspectiva, usamos as lentes da teoria épica para vislumbrar o poema longo de Aguer, ancorados em Silva (2022) e Ramalho (2013; 2022), podemos perceber como há diversas representações de Evita Perón na obra, seja ela histórica, mítica ou ainda a aglutinação das duas, tornando assim Evita uma matriz épica como propõe os autores aqui citados. Ainda é possível notar como é evidente a projeção da ex-primeira dama como heroína da nação, logo que seu ativismo ajudou, junto com a coletividade, a produzir essa imagem que nos dias atuais tem propostas de beatificação segundo os preceitos católicos.

Por fim, este trabalho que foi arcabouçado nas teorias épicas, tendo como base a metodologia bibliográfica e a qualitativa, revisitando os textos, mapeando e contabilizando versos e fotografias na obra de Aguer, pretende contribuir para evidenciar como Evita Perón é representada como matriz épica na obra, assim como também enquanto pessoa cuja história transmuta para as obras de artes como heroína de seu povo.

Eva Perón: uma biografia

Eva María Ibarguren é o nome de batismo de Eva Perón, ou ainda, María Eva Duarte de Perón, menina que nasceu em 7 de maio de 1919, em uma vila de Los Toldos, província de Buenos Aires, Argentina, uma localidade humilde fundada a partir de uma aldeia indígena. A menina nasce em um amanhecer chuvoso pelas mãos de uma parteira indígena, “como a mãe, a parteira chamava-se Juana, Juana Guaquil” (Ortiz, 2016,

p. 10), é curioso pensar como na biografia de Eva ocorre uma repetição do prenome durante toda sua jornada, Eva Perón nasce de origem pobre e fruto de uma relação extraconjugal entre Juana Ibarguren e Juan Duarte, assim pensando sobre formação de palavras o radical “Juan” premedita as figuras de: Juana, sua parteira, Juana Ibarguren, sua mãe, Juan Duarte, seu pai, Juan Ibarguren, seu irmão e futuramente Juan Domingos, seu marido.

Juan Duarte, pai de Eva, abandona a família composta por dona Ibarguren e mais quatro filhos, passando a se dedicar de forma integral a família legal, tempo depois de Juan Duarte se afastar, ele falece em 1926, cheia de coragem Juana levou os filhos ao funeral do pai, mas por se tratar de uma família fora da legalidade, houve discriminação (Rosemberg, 2019). Contudo, essa discriminação não estava presente apenas no momento fúnebre, segundo Ortiz em *Eva Perón* (2016), a irmã de Eva, Erminda, ao chegar em uma sala de aula se depara com a frase: “Você não é uma Duarte, é uma Ibarguren”, após esse acontecimento a menina busca confessar sua vergonha a irmã Eva que silencia no momento. Porém a discriminação não é pontual, tampouco vem apenas dos colegas de turma, em sua biografia produzida por Alicia Dujovne Ortiz é afirmado que “Basta proibir as outras crianças de brincar com essas meninas ‘de moral duvidosa’ (não importa que tenha apenas 6 ou 7 anos: se a mãe é duvidosa, elas também o serão)” (Ortiz, 2026, p. 12), assim percebemos que há algumas afirmações de preconceitos para com as meninas e sua mãe, primeiramente dos adultos que orientavam as outras crianças não se aproximarem das meninas, e posteriormente o pensamento era reproduzido pelos colegas de turma.

Contudo, ao mesmo tamanho de esforço da discriminação sofridas pelos filhos de Juana, ela, a mãe de quatro filhos se esforçava para as crianças serem bem vistas na sociedade, com esse intuito fazia trabalho dobrado para que as filhas sempre parecessem bem vestidas e impecáveis, vejamos:

[...] lavava, engomava e passava duas vezes por semana os aventais das filhas, na quinta-feira, Eva e sua irmã Erminda iam para a escola tão imaculadas quanto na segunda-feira, o que era um luxo dos mais raros: até mesmo os alunos que nunca calçavam alpercatas já na quinta-feira estavam sujos de tinta (Ortiz, 2016, p. 9)

É notório o tamanho esforço da mãe de Eva para criar os filhos, assim nunca deixou de apoiar os filhos, sobretudo ao apoiar a filha que “sonhava ser atriz e profetizava que seria alguém importante no futuro.” (Ramalho *et al*, 2025). Ao passar dos anos a criança já tinha se tornado uma adolescente que ainda mantinha seus sonhos de criança, sendo assim aos 15 anos Eva resolve deixar Los Toldos e ir para Buenos Aires com o intuito de realizar seu sonho de atriz.

Aos 16 anos o sonho em se tornar atriz é concretizado segundo Ramalho e Menezes (2025) foi nesse período que sua carreira nas rádios como atriz de novela e no teatro começou a decolar. Assim, Dilva Frazão (2022) afirma que mesmo no início da carreira a atriz já era popular, logo que “conseguiu estampar algumas capas de revistas e fazer pequenos papéis em novelas no rádio”, ficando também à frente de um programa que declamava poemas e falava sobre alguns artistas famosos. Ortiz (2016) pontua sobre o engajamento da atriz e sobre sua disposição ao pensar problemas sociais, cito:

Por volta de 1942, podemos afirmar sem risco de erro que Evita era uma jovem atriz ambiciosa e disposta a dar a volta por cima, dotada no máximo de uma predisposição natural para o nacionalismo e de certo interesse pelos problemas sociais. (Ortiz, 2016, p. 58).

É inegável o interesse de Evita pelas causas sociais. No dia 15 de janeiro de 1944, a cidade de San Juan foi atingida por um terremoto, “entre as comissões de socorro às vítimas estava a Associação Radiofônica Argentina, que se ofereceu para promover um grande festival artístico em benefício dos desabrigados” (Ortiz, 2016, p. 69). Diante dessa unidade formada para ajudar as vítimas que o coronel Juan Domingos Pérón, secretário do Trabalho e das Questões Sociais estava presente no dia do festival beneficente. Após esse encontro o relacionamento de entre os dois é frutífero, visto que no ano seguinte, 1945, os dois já estavam morando juntos (Frazão, 2025).

Ademais, ainda no mesmo ano, os dois se casaram. Na ocasião o registro civil de Eva foi alterado para María Eva Duarte carregando também o sobrenome do coronel, finalizando seu nome como María Eva Duarte de Perón. Eva Perón foi peça chave para o movimento peronista, sobretudo ao pensar sobre a sua atuação no dia 17 de outubro do ano do seu casamento. A senhora Perón liderou “uma grande mobilização popular na Praça de Maio conseguiu que Juan Perón, que havia sido preso por razões políticas, fosse libertado e conduzido ao balcão da Casa Rosada” (Ramalho *et al*, 2025, p. 9), a mobilização foi repleta de milhares trabalhadores que Eva chamou de “descamisados”, apelido que posteriormente tornou símbolo do apoio à Eva e ao coronel Juan Perón. Diante de tamanha revolução a libertação de Juan Perón deu o pontapé para sua caminhada até a presidência da Argentina no ano de 1946.

Com Juan Perón na presidência sua primeira-dama assume a Secretária do Trabalho, assim “como primeira-dama, trabalhou fortemente para melhorar a vida dos trabalhadores, mulheres e pessoas socialmente marginalizadas, construindo hospitais, escolas e abrigos para todos” (Ramalho, Menezes, 2025, p. 3). A atuação de Eva é tão marcante, pois em 1947 se dirige as mulheres argentinas ao se propor criar um projeto para que as mulheres pudessem votar. Logo todo engajamento de Eva Perón que “graças às suas intervenções os trabalhadores e os setores marginalizados conquistaram as suas melhores condições de vida” (Frazão, 2025) resultou em um apelido, Evita.

Muitos acontecimentos foram marcantes na vida de Evita Perón, em 1951 enquanto Juan Perón tentava a reeleição, Eva descobre um câncer, ano também que publicou sua autobiografia “La razón de mi vida”. Infelizmente, muito jovem Eva foi levada à morte vítima da doença, no dia 26 de julho de 1952, aos 32 anos de idade. O anúncio oficial foi feito às 20h25, oficializando que a chefe espiritual da nação tinha falecido.

A história de Eva Perón é surpreendente, diante do seu falecimento o presidente Juan Perón decide embalsamar seu corpo, tornando assim uma figura eterna e símbolo argentino (Ramalho *et al*, 2025, p. 10). Após três anos do corpo embalsamado, o corpo é roubado fazendo uma peregrinação feitas pelos militares que carregavam o cadáver. Porém a trajetória do corpo de Evita não se limita apenas à Argentina, seu corpo foi enterrado com outro nome na “Itália como se o corpo fosse de uma mulher italiana; o sumiço do corpo

durante muitos anos” (Ramalho *et al*, 2025, p. 10). Somente anos após é que o corpo é devolvido aos familiares: “Em 22 de outubro do mesmo ano, Erminda e Blanca recebiam o caixão e o depositavam no jazigo Arrieta, nome do marido de Elisa Duarte, no cemitério de La Recoleta.” (Ortiz, 2016, p. 351).

Hoje, o corpo de Evita descansa no cemitério da Recoleta, bairro de Buenos Aires, mas diante de sua morte ainda jovem, da sua atuação política e história emblemática, Eva Perón “é considerada “um mito da Argentina e considerada uma das mulheres mais influentes da América Latina no Século XX” (Casa da palavra, 2022), diante disso, transbordou para as artes, também ganhando o imaginário popular como Santa Evita, como Ortiz (2016) pontua a reação das crianças ao saber que Eva tinha falecido “E as crianças repetiam em coro: ‘Era uma santa. Por isso é que ela voou para Deus.’” (2016, p. 320). Dada essa santificação a figura de Evita Perón é que começa a surgir diversas obras de artes, como a serie *Santa Evita* (2022), da produtora Non Stop, apresentações de tango, pinturas e tantas outras, como o poema longo *Eternidad y gloria a Eva Perón* (1997), de Carmem Aguer (1917-2003).

Representação épica de Eva Perón

A escritora, professora e senadora Carmen Aguer (1917-2003), a qual se intitulava discípula de Eva Perón, lançou em 1997 o livro *Eternidad y Gloria a Eva Perón* (1997). Livro que carrega um conjunto de poemas que unidos formam um poema longo, composto por 652 versos livres, o livro traz 11 fotografias que contribuem para compreendermos a narrativa histórica contada nos versos. A escritora discorre seus versos para falar de Eva Perón tocando em assuntos como lutas, conquistas e feitos que reforça a imagem de Evita como santa. Ao visualizar o poema sob à luz da teoria épica, rapidamente conseguimos identificar como o texto é constituído por tal gênero épico, visto que ao pensar em planos da estrutura épica notamos a presença inegável da matriz épica. Segundo Silva e Ramalho:

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

Ou seja, ao pensar a presença da matriz épica podemos afirmar que Evita Perón se consolida como tal, visto que carrega a aderência mítica diante do que já foi exposto e citado a cima. Eva Perón enquanto personalidade histórica carrega o teor histórico, contudo diante de suas ações é reconhecida e transbordada para a dimensão fantástica, carregado assim o aspecto épico.

Continuando sobre a construção épica de Eva Perón presente no livro de Aguer, notamos que no primeiro poema, “*Bienaventurada*”, carrega uma categoria tradicional do gênero épico, a proposição épica. Ramalho em seu livro *Poemas épicos, estratégias de leitura* (2013) pontua que: “Entende-se como

‘proposição épica’ uma parte da epopeia, nomeada ou não, em destaque ou integrada ao corpo do texto, através da qual o eu/lírico narrador explica o teor da matéria épica de que tratará a epopeia” (Ramalho, 2013, p.32), ou seja, a proposição épica apresenta do que tratará a obra. Vejamos:

*BIENAVENTURADA
Fue gestada en la sangre y en la entraña
del pueblo gaucha: en su dolor y canto.
Fue nutrida en el gozo y en el llanto. Fue MUJER.
Fue VERDAD. Credo. Y hazaña. ...
Y escuchando el Sermón de la Montana
con un místico amor sublime y santo,
fue sembrando a raudales tanto... tanto...
¡Desbrozando el espino y la cizaña!
Al desnudo... al hambriento... al desvalido...
al sediento... al errante... mal herido...
le entregaba su vida santamente!
Y sólo reteniendo la ESPERANZA
se hizo llama de AMOR y venturanza
alumbrando a su Pueblo ¡ETERNAMEMENTE!
(Aguer, 1997, p.17)*

Notamos que o eu lírico/narrador apresenta um resumo do que será tratado no texto posteriormente. Vislumbramos também que o primeiro verso é referido ao nascimento de Eva Perón, como foi sua gestação logo, um caráter histórico que é pontuado por Silva e Ramalho (2007) em *História da Epopeia brasileira, teoria, Crítica e percurso* como uma dimensão necessária para se tornar um herói épico. Cito:

Como homem, ele é apenas um ser histórico, isto é, um mero mortal sujeito à consumação do tempo. Para alcançar o estatuto épico do herói, precisa pisar o solo do maravilhoso, ou seja, passar do plano histórico para o maravilhoso, provando a transfiguração mística que, resgatando-o da consumação do tempo histórico, confere-lhe a imortalidade épica (Silva, Ramalho, 2007, p.60)

Assim, primeiramente, o poema nos apresenta em seu primeiro verso sua dimensão histórica, contudo não é seu único aspecto, visto que ao final do poema é apresentado o plano maravilhoso sobretudo em dois versos, vejamos: “le entregaba su vida santamente!” (Aguer, 1997, p. 17) e “alumbrando a su Pueblo ¡ETERNAMEMENTE!” (Aguer, 1997, p. 17). É notório a dimensão do maravilhoso ao percebemos que Eva Perón é representada como heroína ao entregar sua vida santamente, também no último verso como “o fato de Evita iluminar eternamente o seu povo, ou seja, de forma sintetizada, esse poema, unindo as pontas da vida dela, já conta que futuramente a figura central dele ganhará a imortalidade.” (Ramalho; Menezes, 2025, p. 7). Também é notado no poema a aproximação com o cristianismo, não só pela santidade, mas por aproximar os relatos com a passagem bíblica do sermão da montanha.

Ainda pensando no plano histórico o poema “11 de noviembre” carrega um teor duplo, logo que a presença histórica nesse poema traz uma consolidação do voto feminino na Argentina por meio do voto de Eva Perón. Vejamos:

*11 DE NOVIEMBRE
Clavada ya en la cruz de su agonía;
traspasada y sufriente en sus dolores,*

*como un lirio doblado padecía
evocando su vida y sus fervores.
Como un pájaro herido que moría,
debatiendo su vuelo en estertores,
anhelaba lanzar su melodía
y alcanzar el cenit, en sus ardores*
(Aguer, 1997, p.17)

O poema traz o aspecto histórico ao falar sobre a conquista das mulheres, o voto feminino, projeto que Evita iniciou em 1947, mas também versa sobre Evita através da comparação, comparando-a a um lírio dobrado padecendo, vale lembrar que no momento do voto, Eva Perón já sofria com o câncer. Carmen Aguer faz questão de ilustrar essa passagem ao colocar a fotografia do primeiro e único voto de Eva.



Figura 1: Fotografia retirada do livro

Ramalho e Menezes afirmam que “enquanto o poema exalta a figura e a conquista de Evita Perón, também demonstra a fragilidade do momento, fazendo uso de símiles” (2025, p. 9). Assim o poema evidencia uma conquista coletiva, mas também o início do que viria ser a perda fisicamente de Eva Perón.

Para fechar a obra, Carmen Aguer traz o poema “¡Mujer!”, não apenas para refletir sobre o 8 de março, dia da mulher, mas esse poema completa o ciclo. Note:

*¡MUJER!
En el Día de la Mujer 8 de Marzo
De la entraña de fuego de Argentina
naciste Eva Perón, santa y amada.
Y bendita por Dios fuiste signada
por la gracia y la fe y luz divina.
Fue tu andar en la senda peregrina
por tu lámpara viva, iluminada.
Fue tu entrega de amor ¡nunca igualada!
coronando tu frente cruel espina.
Y clavada la lanza en tu costado
ofreciste tu vida al pueblo amado
y el cielo se hizo luz... y se hizo rosa.
Eres tú la mujer eternizada
en la llama perenne que incendiada,
perduras en el tiempo: ¡Milagrosa!
¡Mujer del siglo veinte,*

*transcendida
en martírio y pasión;
verdad... y vida.*
(Aguer, 1997, p.17)

Percebemos que há a presença do plano histórico, logo no início, mas Eva Perón é representada como uma santa que nasceu na Argentina e foi amada. Assim, os primeiros quatro versos representa o entrelaçamento do plano histórico com a dimensão mítica, associando também a figura que recebeu uma graça divina. Nesse poema Eva Perón pisa nas duas dimensões, a dimensão histórica e a dimensão mítica, sendo um dos pontos fortes do poema longo de Aguer que evidencia Eva Perón como própria matéria épica.

Considerações finais

Ao vislumbramos a história de Evita Perón, por meio das referências citadas, como Alicia Dujovne Ortiz (2016), que se propõe a falar da vida da líder argentina biograficamente, conseguimos ver a identidade biográfica na obra de Aguer (1997), visto que ela versa sobre inúmeros acontecimentos desde antecedentes ao nascimento de Eva até momentos posteriores à sua morte. Assim, dialogando com as referências, tornou-se evidente a narrativa histórica presente no poema longo *Eternidad y gloria a Eva Perón* (1997), de Carmen Aguer.

Depois de nos debruçamos sobre o plano histórico, notamos há evidência da dupla instância, ou seja, a presença histórica e a mitológica, no poema quando os versos se referem a Evita Perón. Dessa forma, podemos caracterizar a representação da ex-primeira dama como uma matéria épica, logo que enquanto pessoa história Evita Perón existiu e atuou em diversas causas, porém diante dos acontecimentos emblemáticos tomou-se uma adição mítica.

Diante disso, ao pensarmos a obra de Carmen Aguer, fica evidente que Eva Perón é a matriz épica presente no poema longo, visto que também gerado nos seios de uma coletividade que vai além dos limites argentinos, ela pisa no plano heroico ao ser referenciada como heroína da nação, ou ainda, como santa que diante das metáforas produzidas pela população, deu a vida por sua nação.

Referências

DUJOVNE ORTIZ, Alicia. **Eva Perón: la biografía**. Buenos Aires: Aguilar, 1995. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=v3RrDAAQBAJ>. Acesso em: 21 maio 2026

EVA Perón. Casa da Palavra. Disponível em: <https://www.casadapalavra.com.br/ler-online-ebook-eva-peron-alicia-dujovne-ortiz-pdf>. Acesso em: 2 maio 2026.

FRAZÃO, Dilva. **Eva Perón. eBiografia**. Disponível em: https://www.ebiografia.com/eva_peron/. Acesso em: 2 mar 2026

RAMALHO, Christina Ramalho; MENEZES, Edimarks; RODRIGUES, Iara; MILITÃO, Mariana. **Eva Perón: presença épica em três poemas longos argentinos**. Aracaju-Se: Criação, 2025.

RAMALHO, Christina. *Poemas Épicos: estratégias de leitura*. 1. ed. Rio de Janeiro: Uapê, 2013

RAMALHO, Christina; MENEZES, Edimarks. Eternidad y gloria a Eva Perón, de Carmen Aguer, à luz dos estudos épicos. **Revista da Academia Brasileira de Filologia**, vol. XXXIV, 2025, p. 8-26.

ROSEMBERG, Julia. **Eva y las mujeres: historia de una irreverencia**. Buenos Aires: Ediciones Futurock, 2019.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da Epopeia Brasileira: Teoria, Crítica e Percurso**. 1.ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.



PAULA, Anna Beatriz; OLIVEIRA, Gabriel Cerqueira de. De moldador a mediador: autoridade narrativa e pós-modernismo em *Sandman*. *Revista Épicas*. N. 19 – jun 26, p.154-163 .

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.154163>

DE MOLDADOR A MEDIADOR: AUTORIDADE NARRATIVA E PÓS-MODERNISMO EM SANDMAN

FROM SHAPER TO MEDIATOR: NARRATIVE AUTHORITY AND POSTMODERNISM IN SANDMAN

Anna Beatriz Paula (UFPR)⁹⁵

Gabriel Cerqueira de Oliveira (UFPR)⁹⁶

Resumo: O presente texto resulta da pesquisa de iniciação científica intitulada “Entre o real e o fantástico: pós-modernismo em *Sandman*, de Neil Gaiman”, através da qual buscou-se investigar como, valendo-se de matéria épica, a construção desta *graphic novel* dinamiza marcadores da poética do pós-modernismo (Hutcheon, 1991), especialmente o que tange à metaficção historiográfica, ao revisionismo histórico e à transformação da função do protagonista enquanto narrador onipotente de uma história única. Em um segundo momento, o estudo analisou como a *graphic novel* constitui também um exemplo de fantasia subversiva, conforme proposto por Rosemary Jackson (1981). Interessa demonstrar como a transformação do protagonista da obra concentra esses três elementos na medida em que ele, Sandman, deixa de ser um moldador para ser um mediador de narrativas de outras personagens que passam a ser responsáveis por suas próprias histórias.

Palavras-chave: Graphic novel, Sandman, moldador, mediador.

ABSTRACT: This text stems from an undergraduate research project titled “Between the Real and the Fantastic: Postmodernism in Neil Gaiman’s *Sandman*, which sought to investigate how the graphic novel’s construction—drawing upon epic material—activates key markers of postmodern poetics (Hutcheon, 1991). Attention is paid to historiographic metafiction, historical revisionism, and the transformation of the protagonist’s role from the omnipotent narrator of a singular story. Subsequently, the study analyzed how the graphic novel serves as an example of subversive fantasy, as defined by Rosemary Jackson (1981). The aim is to demonstrate how the protagonist’s transformation encapsulates these three elements: Sandman shifts from being a shaper of narratives to a mediator of stories belonging to other characters, who thereby become responsible for their own narratives.

Keywords: Graphic novel, Sandman, shaper, mediator.

⁹⁵ Anna Beatriz da Silveira Paula. Professora Associada da Universidade Federal do Paraná; membro do CIMEEP; pesquisadora do Núcleo de Estudos de Gênero da UFPR.

⁹⁶ Gabriel Cerqueira de Oliveira. Discente do Curso de Graduação em Letras-Inglês da Universidade Federal do Paraná; pesquisador temporário do Núcleo de Estudos de Gênero da UFPR.

Introdução

Criada por Neil Gaiman em parceria com Sam Kieth e Mike Dringenberg, a *graphic novel* ***Sandman*** foi publicada originalmente nos Estados Unidos, entre 1989 e 1996, compondo um total de 75 volumes – agrupados em 13 arcos - que eram lançados mensalmente pelo selo Vertigo, da DC Comics. Recebeu mais de 26 prêmios Eisner, o equivalente ao Oscar dos Quadrinhos, por diversas categorias. O volume 19, intitulado “Sonhos de uma noite de verão” foi a primeira história em quadrinhos (HQ) a receber o World Fantasy Award de melhor conto, em 1991, sendo que esta premiação destinava-se, exclusivamente, a textos literários. Ao longo dos anos contou com diferentes ilustradores, mas Sam Kieth foi o primeiro e responsável pelo visual marcante do protagonista.



Imagem 1: Reprodução/DC Comics

Sandman retrata a trajetória de seu personagem homônimo⁹⁷, considerada uma saga em que o protagonista busca sua redenção diante de “erros” cometidos em relação à humanidade. Sendo a personificação da ideia de Sonho, Sandman recebe outros nomes ao longo da obra, Sonho, Morpheus, Oneiros, Moldador, Kaj’Ckul, entre outros, sempre mantendo a referência de Mestre dos Sonhos na medida em que sua competência está em conceder a capacidade de sonhar e de criar a todos os seres vivos do mundo. Ao seu lado estão seus seis irmãos — Destino, Morte, Desejo, Desespero, Delírio (anteriormente Deleite) e Destruição — e, juntos, eles formam os Perpétuos, a personificação metafísica desses conceitos intrínsecos à natureza humana. Em uma das muitas histórias da *graphic novel*, um dos Perpétuos, Destruição, descreve a si mesmo e a seus irmãos como “meros padrões. Os Perpétuos são ideias. Os Perpétuos são funções de onda. Os Perpétuos são motivos recorrentes. (...) E até mesmo nossas existências são breves e

⁹⁷ Neste texto, optou-se por usar negrito e itálico quando o nome se referir à *graphic novel*.

limitadas. Nenhum de nós durará mais do que esta versão do Universo” (Gaiman, 1995, p. 16, tradução minha).

Essa estrutura geral da obra oferece informações suficientes para reconhecer a presença de matéria épica, aqui tomada a partir da pesquisa de Anazildo Vasconcelos da Silva, que a define como uma articulação entre as dimensões real e mítica, conforme caracterizado no seguinte excerto:

A matéria épica é uma unidade articulatória que se constitui a partir da fusão de um feito histórico com uma aderência mítica, a qual exerce sobre o mesmo uma ação desrealizadora. Quanto mais profunda for a desrealização imposta ao fato histórico, mais abrangente será a integração da aderência mítica e mais impressionante o efeito do maravilhoso que monumentaliza o relato épico. (Silva, 2020, p.29)

Essa fusão será explorada por Gaiman que aprofundará essa ação desrealizadora através da construção das narrativas míticas que atravessam a obra como um todo, mas também ao desestabilizar essas mesmas narrativas quando da formulação de críticas profundas a comportamentos e atitudes de personagens humanas simples, mas principalmente daquelas personagens históricas que ocupariam um lugar de privilégio.

Este estudo concentra-se inicialmente em investigar, em ***Sandman***, as características poéticas do pós-modernismo utilizando o conto "Augustus" (1991) para demonstrar o revisionismo histórico como estratégia crítica a discursos hegemônicos. Em um segundo momento, o estudo analisa como a *graphic novel* constitui também um exemplo de fantasia subversiva, conforme proposto por Rosemary Jackson (1981). Esta segunda etapa da pesquisa buscou estabelecer a *graphic novel* Sandman como um exemplo de fantasia subversiva que confere agência às chamadas vozes excêntricas (Hutcheon) do pós-modernismo. Nesse sentido, a história "Três Setembro e um Janeiro" (1991) foi selecionada para ilustrar como a fantasia pode ser utilizada para subverter convenções sociais, indo ao encontro do questionamento pós-modernista de verdades absolutas. Por fim, para verificar a ruptura que a obra promove em relação a estruturas essencialistas, a pesquisa concentrou-se em certas reinterpretações críticas de mitologias presentes na série, dando enfoque o mito grego de Orfeu e Eurídice. Dessa maneira, buscou-se analisar como as narrativas mitológicas atuam como catalisadoras da transformação vivida pelo personagem Sandman ao longo da *graphic novel*.

A poética pós-modernista em *Sandman*

Dada a importância de compreender não apenas a episteme que norteia o período em que a *graphic novel* ganhou forma, mas também as estruturas poéticas desse momento artístico, a primeira leitura fundamental para a pesquisa sobre Sandman centrou-se na obra de Linda Hutcheon, ***Poética do Pós-modernismo*** (1991). Em seu trabalho, a autora busca identificar as estruturas estéticas e ideológicas que caracterizam o movimento artístico pós-moderno. Primeiramente, ela reconhece que tal tarefa não é tão simples quanto parece, visto que não existe uma essência totalizante para um movimento que questiona verdades absolutas e parodia demarcações sócio-históricas. Segundo a autora, “o pós-modernismo constitui,

no mínimo, uma força problemática em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou problematiza) o senso comum e o 'natural'. Mas nunca oferece respostas que vão além do provisório e daquilo que é contextual e situacionalmente determinado (e limitado)" (Hutcheon, 1991, p. 13). Nesse sentido, é possível traçar um paralelo com a segunda leitura fundamental da pesquisa — a teoria da fantasia subversiva de Rosemary Jackson (1981) — a qual não busca construir novas estruturas para substituir as anteriores do modo literário fantástico, mas sim questionar e opor-se aos seus padrões vigentes para problematizar a cultura em um movimento de transição; essa seria a aproximação mais próxima que poderíamos ter de uma "essência do pós-modernismo".

Assim, Hutcheon postula que a forma literária que melhor encarna a poética pós-moderna seria a metaficção historiográfica, que utiliza eventos e personagens históricos para questionar a própria noção de verdade histórica e a essência do ser humano enquanto tal. Isso significa que, por meio da metaficção historiográfica, desafia-se "a noção de um sujeito masculino transcendental como fonte exclusiva e autônoma de sentido" (Hutcheon, 1991, p. 220). É a partir dessa contestação — e também em complemento a ela — que as chamadas vozes excêntricas do pós-modernismo, isto é, as epistemes situadas à margem da centralidade sócio-histórica, ganham destaque na crítica literária. Assim, Hutcheon afirma que "[a] preocupação do século XVIII com a mentira e a falsidade transforma-se em uma preocupação pós-moderna com a multiplicidade e a dispersão da(s) verdade(s) — verdade(s) que remetem à especificidade de lugar e cultura" (Hutcheon, 1991, p. 145).

Essa preocupação foi identificada na leitura de uma das histórias da série de quadrinhos **Sandman**. A história "Augustus" (1991), presente na compilação "Fábulas e Reflexões" (2022), destaca-se por analisar uma suposta verdade acerca do padrão de comportamento masculino da época em que a narrativa se desenrola. Nela, uma figura histórica é apresentada em uma condição discursiva relacionada aos padrões normativos de masculinidade de seu tempo e contexto histórico; sua diegese é estruturada de modo a colocar à prova noções totalizantes de masculinidade e liderança, expondo a fragilidade física e psicológica que tende a ser suprimida nas narrativas heroicas clássicas.

Na história em questão, o anão Lycius é convocado para uma audiência com César Augusto, o imperador romano, que lhe pede ajuda para misturar-se ao povo romano disfarçado de mendigo. No decorrer da trama, revela-se que Sandman, o Senhor dos Sonhos, recomendou a César Augusto tal empreitada para que, longe da nobreza e do olhar dos deuses, ele pudesse refletir sobre como apaziguar a divindade que temia e que lhe tirava o sono. Ao longo da HQ, o leitor descobre que esse "deus" é o tio de César Augusto, Júlio César, que abusara sexualmente do sobrinho quando este era apenas um adolescente; tal trauma levou-o a compensar sua passividade forçada tornando-se o clássico imperador romano que, gerando mais violência a partir dessa agressão, expandiu o império até as fronteiras do mundo. Assim, ao afastar-se do olhar dos deuses e de suas lembranças traumáticas, César Augusto pôde decidir interromper a expansão do império, libertando-se da opressão do tio, que o aprisionava nessa performatividade violenta.

Dessa forma, por meio dessa história, a *graphic novel* questiona a noção abrangente de masculinidade e a performatividade dela esperada, ao mesmo tempo que cria uma diegese que se estrutura em torno da metaficção historiográfica ao utilizar figuras históricas para reconfigurar as narrativas sociais estabelecidas por elas mesmas.

Sandman como fantasia subversiva

Rosemary Jackson, em *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), escrito por Rosemary Jackson guiou a pesquisa em direção a um de seus objetivos centrais: identificar o aspecto subversivo da fantasia construída em *Sandman* como um meio de revisitar e elaborar releituras de narrativas totalizantes e limitadoras. Nesse sentido, a teoria proposta por Jackson dialoga frutiferamente com as histórias da série *Sandman*, visto que Gaiman trabalha o fantástico como um modo literário que serve de veículo para desejos humanos reprimidos. Baseando-se em uma de suas características definidoras de que "a fantasia, com sua tendência a dissolver estruturas, (...) rejeita a diferença, a distinção, a homogeneidade, a redução, as formas discretas" (Jackson, 2009, p. 42, tradução nossa), a teoria de Jackson pressupõe que esses desejos, quando expostos e discutidos, têm o potencial de questionar as estruturas sociais vigentes. Além disso, Jackson aproxima o modo literário fantástico da materialidade de um determinado período sócio-histórico.

Paralelamente, Jackson também aponta que as teorias do fantástico propostas até então limitavam-se a análises estruturais em detrimento das implicações socioculturais derivadas de tal modo literário. Assim, é possível observar uma certa crítica às fantasias clássicas como as obras de J.R.R. Tolkien e C.S. Lewis, que, segundo a autora, "constituem apenas uma literatura transcendentalista e também nostálgica de alguma tradição acerca de alguma moralidade e hierarquia social perdidas" (Jackson, 2009, p. 1, tradução nossa).

Jackson propõe, portanto, o posicionamento da literatura fantástica em um lugar que supera o transcendental e o nostálgico, ou seja, propõe compreendê-la como uma literatura profundamente conectada aos desejos e ao espírito da época em que é produzida, inserida nas restrições normativas impostas por um determinado status quo social. Seria, então, uma literatura que "busca compensar uma falta resultante de certas restrições culturais: uma literatura do desejo, que busca o que é vivenciado como ausência ou perda" (Jackson, 2009, p. 2, tradução nossa). Uma literatura que é "baseada e controlada por uma flagrante violação do que é geralmente aceito como possibilidade. (...) Tal violação das premissas dominantes ameaça subverter (derrubar, perturbar, minar) regras e convenções consideradas normativas" (Jackson, 2009, p. 8, tradução minha). Nesse sentido, Jackson afirma que a fantasia, enquanto literatura, possui uma função específica em uma sociedade secularizada. Segundo a autora, "[a fantasia] não inventa reinos sobrenaturais, mas apresenta um mundo natural convertido em algo estranho, algo 'outro'. Ele se torna 'domesticado', humanizado, passando de explorações transcendentais para transcrições de uma condição humana" (Jackson, 2009, p. 10, tradução nossa). O que temos, portanto, é a realidade sob escrutínio.

Finalmente, a autora traça um paralelo entre narrativas fantásticas e o estado animista da mente humana, conforme proposto pela psicanálise freudiana, algo que, igualmente, dialoga com a obra de Gaiman, a exemplo do conto “Três Setembros e um Janeiro”, presente na compilação “Fábulas e Reflexões” (2022), de **Sandman**. Essa história narra os últimos dias de Joshua Abraham Norton – Norton I – o único autoproclamado Imperador da América. Tendo fracassado em sua tentativa de se tornar um empresário de sucesso em São Francisco, Joshua recebe de Sandman a garantia de que seu sonho final será realizado – a conquista do sucesso supremo ao se tornar o Imperador da América, ainda que apenas em sua mente. Assim, Norton acredita ter se tornado esse personagem, resistindo a toda a pressão social exercida sobre seu "estilo de vida" para fazê-lo desmoronar de sua própria realidade pessoal e narcisista até o momento em que finalmente morre de causas naturais e se torna um ícone cultural da cidade de São Francisco. Ao analisar o personagem de Norton pelas lentes da fantasia subversiva, é possível identificar como ele incorpora a superação da ideia de sucesso presente na sociedade norte-americana em favor de viver uma realidade própria, independentemente de atender a qualquer convenção social.

No entanto, também é possível apontar um aspecto problemático de tais suposições, já que se pode dizer que o verdadeiro efeito de Sandman é apenas criar uma realidade interior alternativa para Norton viver, o que direcionaria a história para um aspecto maravilhoso em vez de subversivo. Segundo Jackson, "ao contrário dos maravilhosos mundos secundários, que constroem realidades alternativas, os mundos sombrios do fantástico não constroem nada. São vazios, esvaziam-se a si mesmos, dissolvem-se. (...) Longe de satisfazer o desejo, esses espaços perpetuam o desejo ao insistirem na ausência, na falta, no invisível" (Jackson, 2009, p. 26, tradução nossa). Nesse sentido, a realização do desejo de Norton, mesmo que em oposição a todas as outras normas sociais, poderia ser considerado o nascimento de uma nova realidade, uma nova ordem para ele e, portanto, uma nova normalidade. No entanto, a subversão presente na história reside no fato de que tal "nova ordem" é pura desordem aos olhos das estruturas sociais e representa a negação de um status quo geral em favor da demarcação de um particular para o indivíduo e, portanto, fragmentado de todas as certezas.

É possível dizer que o conto "Três Setembros e um Janeiro" faz parte da estrutura geral da *graphic novel* **Sandman** como um exemplo de fantasia subversiva. Mesmo que levante a questão da criação de uma nova ordem à qual se submete, também argumenta que as idiossincrasias privadas são a verdadeira força motriz de suas vidas, negando as suposições de sucesso e realização social atreladas ao *status quo* social.

A intermediação de Sandman

Dada a maneira como a *graphic novel* **Sandman** reinterpreta mitos para questionar as estruturas socioculturais que eles estabelecem, torna-se possível relacioná-la à poética pós-modernista (Hutcheon), especialmente ao gênero da metaficção historiográfica, pelo seu caráter revisionista. Além disso, a obra também se identifica com a noção de fantasia subversiva ao utilizar o fantástico para questionar o que é considerado realidade, especialmente se forem consideradas as narrativas de caráter épico, cuja força reside

na relação com a vida humana. Assim, a leitura das histórias selecionadas da *graphic novel* confirmou essas premissas, sobretudo ao considerar como seu protagonista transita gradualmente de um mestre-moldador das narrativas para um mediador destas, atingindo o auge dessa mudança metanarrativa na história "A Canção de Orfeu", versão do conto da mitologia grega sobre o bardo Orfeu e a morte trágica da sua esposa Eurídice, também presente na compilação "Fábulas e Reflexões" (2022).

Essa história, juntamente com "Augustus", exemplifica como a *graphic novel* pratica o que Linda Hutcheon definiu como a forma modelo da poética pós-moderna: a metaficção historiográfica. Segundo Hutcheon, essa forma literária utiliza eventos e personagens históricos para questionar a própria noção de verdade histórica e a essência do ser humano enquanto tal. Até então, como se observa no conto "Uma Esperança no Inferno", presente na compilação "Prelúdios e Noturnos" (2022) — no qual Sandman viaja ao Inferno e reivindica autoridade sobre Lúcifer e todo o seu reino — o Senhor dos Sonhos posicionava-se como o grande moldador de narrativas, ontologicamente superior a qualquer outro tipo de existência mitológica. Contudo, a ruptura dessas características é perceptível no conto "A Canção de Orfeu" (1991), especialmente na desconstrução da figura de Sandman como esse moldador de histórias e controlador das chamadas metanarrativas. Nessa história, Sandman — até então o detentor da grande narrativa — transforma-se em um personagem que media as histórias em vez de autorizá-las.

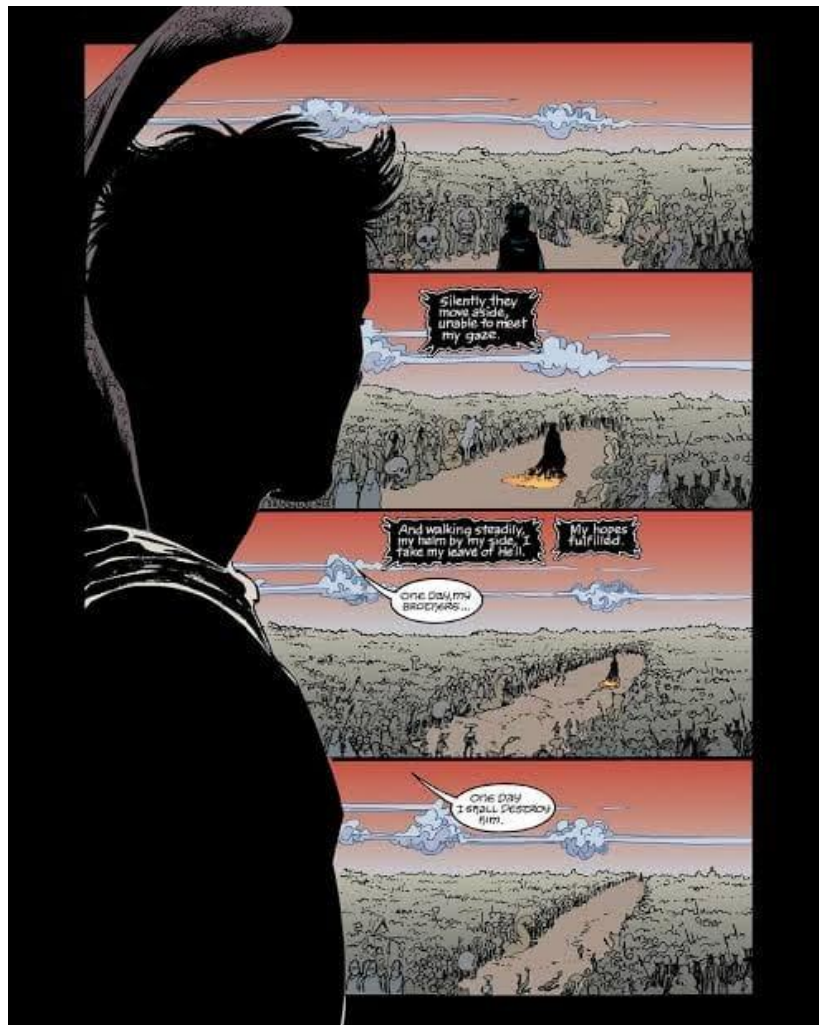


Imagem 2: Reprodução/DC Comics

Na *graphic novel*, a adaptação do mito destaca-se pela presença dos Perpétuos e de Sandman, em particular, descrito como pai de Orfeu. A presença de Sandman é, de fato, marcante, visto que ele se recusa a ajudar Orfeu a recuperar a alma de Eurídice. Quando Orfeu solicita a ajuda de Sandman — um ser superior a todos os mitos —, recebe a justificativa fria: "[e]la está morta. Você está vivo. Portanto, viva" (Gaiman, 2022, p. 169). Nesse sentido, a recusa de Sandman em ajudar seu filho pode ser interpretada como um apoio ao essencialismo mitológico, conceito que vem sendo questionado pelo pós-modernismo. No entanto, essa ação gera consequências tanto para o personagem-título quanto para a diegese da história em quadrinhos. O ponto de partida para isso reside na ação de outros seres mitológicos — as Erínias — culminando na aproximação da obra com a noção de metaficção historiográfica.

Em uma história posterior presente na compilação “Entes Queridos” (2022), precisando obter informações cruciais para sua jornada, Sandman busca respostas junto a seu filho, Orfeu, que, dotado de imortalidade, sobrevivera a diversas eras após a morte de Eurídice. Orfeu, por sua vez, promete ajudar o pai caso lhe seja concedido o dom da mortalidade; assim, Sandman leva o filho ao encontro da Morte, gerando consequências decisivas para transformar o protagonista da *graphic novel* de um moldador de histórias rígido e limitador em um mediador plural. Após cometer esse homicídio filial, Sandman torna-se alvo das

Erínias, entidades gregas encarregadas de punir crimes dessa natureza. É importante ressaltar que, na obra, as Erínias são equiparadas às Moiras — as entidades responsáveis pela própria tessitura das narrativas —, o que confere maior substância à ideia de que Sandman está agora à mercê das histórias, reagindo a elas em vez de comandá-las, como se via em "Uma Esperança no Inferno".

Assim, a consequência última de seu homicídio filial — ato que completa a transição do personagem rumo a uma abertura temática característica do pós-modernismo — é a morte da figura de Sandman enquanto o moldador das narrativas. Ele deixa de existir nessa condição, transformando-se em uma entidade que medeia as histórias, em vez de determiná-las. Na estética da obra, a mudança de suas vestes — do preto absoluto para o branco puro — reflete de forma eficaz essa transição vivenciada pelo personagem-título. Temos, então, um Sandman transformado; uma figura que remete mais à contingência pós-moderna do que a uma estrutura clássica. Em outras palavras, não estamos diante de uma verdade centralizada ou absoluta, mas sim de uma possibilidade infinita.



Imagem 3: Reprodução/DC Comics

Um exemplo notável dessa perda de majestade e da transição ontológica de Sandman ocorre na compilação “O Despertar” quando Caim, um dos seres mitológicos que habitam o Reino dos Sonhos, exige que Sandman recrie seu irmão, Abel. Nesse ponto, Sandman decide que o próprio Caim deve assumir o controle da narrativa sobre o ressurgimento de Abel, descrevendo-o a Sandman, enquanto este apenas reage e media tal narrativa.

Considerações finais

De modo geral, considerando os pontos apresentados, é possível concluir que, ao descrever narrativas e personagens que questionam verdades universais — ao mesmo tempo em que se organiza em uma diegese que gradualmente transforma seu protagonista de um moldador das narrativas em um mediador destas — a *graphic novel* **Sandman** emerge tanto como produto quanto como modelo de literatura fantástica pós-modernista quando permite que as narrativas mitológicas atuem como catalisadoras da transformação vivida pelo personagem ao longo da *graphic novel*. Dessa maneira, a *graphic novel* se vale daquilo que Linda Hutcheon definiu como a forma literária que melhor encarna a poética pós-modernista - a metaficção historiográfica. Aliada a essas noções, a obra também se apresenta como um exemplo de fantasia subversiva, o que possibilita o surgimento das chamadas vozes excêntricas da contemporaneidade

(Hutcheon, 1991), alinhando-se à compreensão de Rosemary Jackson de que "a fantasia, com sua tendência a dissolver estruturas, (...) rejeita a diferença, a distinção, a homogeneidade, a redução, as formas discretas" (Jackson, 2009, p. 42, tradução nossa).

A análise da trajetória de Sandman constata que os contos que compõem sua saga oportunizam a reestruturação do protagonista e de sua trajetória. O encontro com a matéria épica dessas histórias oportuniza a autorreflexão que leva Sandman a rever sua posição de detentor único do poder de moldar e narrar histórias. Essa revisão de si o leva a assumir a sua própria contingência, bem como a contingência das narrativas em que passa a atuar como mediador, permitindo agência a outras personagens que podem, então, exercer o poder de moldar e narrar suas próprias histórias.

Essa transformação de Sandman possibilitaria, ainda, um último diálogo com as discussões de Linda Hutcheon acerca do papel do historiador que, localizado epistemologicamente no pós-modernismo, perde – assim como Sandman - o privilégio de detentor da verdade histórica, posto que as verdades ex-cêntricas passam a ser reconhecidas e validadas como verdades outras, construídas a partir de pontos-de-vista diferentes do hegemônico. Estaria, portanto, nas mãos de todas as pessoas o poder de sonhar, criar, moldar e narrar suas próprias histórias. Foi essa potência discursiva que tornou **Sandman** um ícone da fantasia pós-modernista.

Referências

- GAIMAN, Neil. *Brief Lives*. In: GAIMAN, Neil. **The Sandman**. New York: DC Comics, 1994. (The Sandman, n. 41–49).
- GAIMAN, Neil. **Sandman: edição de 30 anos, v. 1: Prelúdios e noturnos**. São Paulo: Panini, 2022.
- GAIMAN, Neil. **Sandman: edição de 30 anos, v. 6: Fábulas e reflexões**. São Paulo: Panini, 2022.
- GAIMAN, Neil. **Sandman: edição de 30 anos, v. 9: Entes queridos**. São Paulo: Panini, 2022.
- GAIMAN, Neil. **Sandman: edição de 30 anos, v. 10: O despertar**. São Paulo: Panini, 2022.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JACKSON, Rosemary. **Fantasy: the literature of subversion**. London: Routledge, 1988.
- SILVA, Anazildo V.da, RAMALHO, Christina. **A semiotização épica do discurso: e outras considerações sobre o gênero épico**. Jundiaí: Paco, 2022.



**V COLÓQUIO INTERNACIONAL
DO CIMEEP - PARTE I**

Revista Épicas

Ano 10. N. 19 - JUN 2026 - ISSN 2527-080X

**Verbetes
Entradas
Entrées
Entries**



MILITÃO, Mariana. *El secreto del Ande*. Poema épico. *Revista Épicas*. N. 19 – jun 26, p. 165-172.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19>

EL SECRETO DEL ANDE POEMA ÉPICO

Mariana Militão (UFS/DLI/PIBIC/CIMEEP)

El secreto del Ande, publicada no ano de 1930 na cidade de La Paz, na Bolívia, de autoria de José Aguirre Achá (Cochabamba, 1877- La Paz, 1941), é uma obra identificada como épica em seu subtítulo: “*Poema epico en seis cantos*”. O poema, portanto, tal como o subtítulo indica, possui seis cantos, cada qual antecedido por uma “*Referencia*” em prosa, que contextualiza os fatos e a geografia andina, que informa, resumidamente, os fatos ocorridos, além de, em alguns cantos, descrever os aspectos geográficos abordados. A epopeia parte do maravilhoso para o histórico, de modo a dar realce à força mítica do que viria a ser a cidade de La Paz. O acesso à obra se deu durante visita da professora Christina Ramalho ao Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB), situado na cidade de Sucre.

A obra é inaugurada com uma dedicatória: “*Al Pueblo de La Paz, representado por su H. Consejo Municipal*”, datada de 20 de outubro de 1930, em comemoração à fundação da cidade, que se deu em 20 de outubro de 1548. Assim, pode-se constatar a existência de um tom laudatório na obra. *El secreto del Ande* possui 80 estrofes com oito versos (oitavas), totalizando 640 versos heptassílabos, assim distribuídos: Canto I, 12 estrofes; Canto II, 12 estrofes; Canto III, 16 estrofes; Canto IV, 16 estrofes; Canto V, 12 estrofes e Canto VI, 12 estrofes. As rimas, toantes, acontecem entre o 2º e o 6º versos e entre o 4º e o 8º versos. A estrutura remete à oralidade, configurando o poema como um “*romance heptassílabo*” vinculado à tradição lírica boliviana.

O poema exalta as tradições, a história, a identidade dos povos da região andina, revelando também sua resistência ao colonizador, com foco na fundação de La Paz, o que configura a matéria épica do poema.

A natureza, personificada, desempenha o papel de protagonista nos três primeiros cantos, visto que todos os planos da epopeia – o histórico, o maravilhoso e o literário – têm como foco principal a grandiosidade das montanhas e sua representação simbólica na história da Bolívia andina. Nos três últimos cantos, o foco se desloca do plano mítico-geográfico para o histórico, dando realce à cultura indígena, à chegada dos colonizadores, à fundação de La Paz e à resistência indígena.

O Canto I, “*El Cataclismo*”, narra uma antiga lenda aymara, na qual um deus transformador provoca terremotos, tempestades e o rompimento do mar interno, dando origem ao altiplano boliviano, aos lagos e aos salares (desertos de sal).

No Canto II, “*La Nueva Aurora*”, o eu-lírico/narrador descreve a nova paisagem que surgiu após o cataclismo, exaltando a Cordilheira Real e o lago Titicaca como espaços sagrados da criação andina.

No Canto III, “*Los Émulos*”, apresenta a batalha mítica entre Illimani e Aricollo (atual Mururata), montanhas andinas, cujo desfecho explica a configuração geográfica da Cordilheira Real, na qual o vale de Chuquiago está destinado à futura fundação de La Paz.

O Canto IV, “*Las Razas Peregrinas*”, faz uma transição para a geografia humana, abordando o enigma do povo que constituiu o império cuja capital era Tiahuanaco, o surgimento dos Aymaras dos Quéchua; o mito de Manco Cápac e Mama Ocollo e a decorrente formação do império Inca; o trágico embate fratricida entre Huáscar e Atahualpa e a chegada dos colonizadores espanhóis Francisco Pizarro e Diego de Almagro, que aprisionam o vencedor Atahualpa, que acaba sendo enforcado.

O Canto V, “*Los Conquistadores*”, narra a conquista espanhola; a guerra civil entre os partidários de Pizarro e Almagro e, depois, entre Gonzalo Pizarro e Pedro de la Gasca, nas batalhas de Huarina (1547) e Jaquijahuana (1548). O vencedor, a gascã, incumbe Alonso de Mendoza, a funda a cidade que celebraria a paz alcançada. Todo esse enredo bélico é conduzido pela personificação do Progresso e da Glória.

No sexto e último canto “*¡Andina!*”, podemos acompanhar o desenvolvimento histórico de La Paz, desde sua origem colonial até a sua consolidação como cidade, que pode ser entendida como representação de identidade boliviana. Esse canto menciona as guerras entre os povos andinos e os colonizadores, que também envolvem Cochabamba, Chuquisaca, Potosí, Santa Cruz e outras localidades que formavam, então, o “*Alto Perú*” ou “*Charcas*”, até que a chegada de Simon Bolívar (no poema, o “*Libertador*”) logra promover a independência de parte das colônias espanholas e a definição da Bolívia como nação (1825). Nesse canto, La Paz é caracterizada como o principal espaço urbano da Bolívia.

Em suma, podemos compreender que *El secreto del Ande* faz uso de recursos épicos, empregando o investimento no maravilhoso, através da personificação das paisagens e da presença da lenda aymara, para fundamentar uma explicação poética sobre a geografia, a civilização e os acontecimentos históricos bolivianos, com destaque para o papel cumprido por La Paz na história nacional.

EL SECRETO DEL ANDE

POEMA ÉPICO

El secreto del Ande, publicada en 1930 en La Paz, Bolivia, por José Aguirre Achá (Cochabamba, 1877 - La Paz, 1941), es una obra identificada como épica por su subtítulo: “Poema épico en seis cantos”. El poema, como indica el subtítulo, consta de seis cantos, cada uno precedido por una “Referencia” en prosa que contextualiza los hechos y la geografía andina, informando brevemente sobre los acontecimientos ocurridos y, en algunos cantos, describiendo los aspectos geográficos abordados. El poema épico transita de lo maravilloso a lo histórico, con el fin de resaltar el poder mítico de lo que se convertiría en la ciudad de La Paz. Se tuvo acceso a la obra durante la visita de la profesora Christina Ramalho al Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB), ubicado en la ciudad de Sucre.

La obra comienza con una dedicatoria: “Al pueblo de La Paz, representado por su Honorable Consejo Municipal”, con fecha de 20 de octubre de 1930, en conmemoración de la fundación de la ciudad, que tuvo lugar el 20 de octubre de 1548. Así, se aprecia un tono laudatorio en la obra. *El secreto del Ande* consta de 80 estrofas con ocho versos (octavas), sumando un total de 640 versos heptasílabos, distribuidos de la siguiente manera: Canto I, 12 estrofas; Canto II, 12 estrofas; Canto III, 16 estrofas; Canto IV, 16 estrofas; Canto V, 12 estrofas y Canto VI, 12 estrofas. Las rimas, que son asonantes, se encuentran entre el segundo y el sexto verso, y entre el cuarto y el octavo. La estructura remite a la oralidad, configurando el poema como un “romance heptasílabo” vinculado a la tradición lírica boliviana.

El poema exalta las tradiciones, la historia y la identidad de los pueblos de la región andina, revelando también su resistencia al colonizador, centrándose en la fundación de La Paz, que constituye la materia épica del poema.

La naturaleza, personificada, desempeña el papel protagonista en los tres primeros cantos, ya que todos los planos de la epopeya —el histórico, el maravilloso y el literario— se centran principalmente en la grandeza de las montañas y su representación simbólica en la historia de la Bolivia andina. En los tres últimos cantos, el enfoque se desplaza del plano mítico-geográfico al histórico, destacando la cultura indígena, la llegada de los colonizadores, la fundación de La Paz y la resistencia indígena.

El Canto I, “El Cataclismo”, narra una antigua leyenda aymara en la que un dios transformador provoca terremotos, tormentas y la ruptura del mar interior, dando origen al altiplano boliviano, sus lagos y salares.

En el Canto II, “La Nueva Aurora”, el narrador lírico describe el nuevo paisaje surgido tras el cataclismo, exaltando la Cordillera Real y el Lago Titicaca como espacios sagrados de la creación andina.

En el Canto III, “Los Émulos”, se presenta la mítica batalla entre Illimani y Aricollo (actual Mururata), montañas andinas, cuyo resultado explica la configuración geográfica de la Cordillera Real, en la que el valle de Chuquiago está destinado a la futura fundación de La Paz.

El Canto IV, “Las Razas Peregrinas”, hace una transición a la geografía humana, abordando el enigma de los pueblos que constituyeron el imperio cuya capital era Tiahuanaco, el surgimiento de los aymaras a partir de los quechuas; el mito de Manco Cápac y Mama Ocollo y la consiguiente formación del imperio inca; el trágico enfrentamiento fratricida entre Huáscar y Atahualpa y la llegada de los colonizadores españoles Francisco Pizarro y Diego de Almagro, quienes encarcelan al vencedor Atahualpa, quien termina siendo ahorcado.

El Canto V, “Los Conquistadores”, narra la conquista española; La guerra civil entre los partidarios de Pizarro y Almagro, y posteriormente entre Gonzalo Pizarro y Pedro de la Gasca, se libró en las batallas de Huarina (1547) y Jaquijahuana (1548). El vencedor, La Gasca, encomendó a Alonso de Mendoza la fundación de la ciudad que celebraría la paz alcanzada. Toda esta narrativa bélica está impulsada por la personificación del Progreso y la Gloria.

En el sexto y último canto, “¡Andina!”, podemos seguir el desarrollo histórico de La Paz, desde sus orígenes coloniales hasta su consolidación como ciudad, lo cual puede entenderse como una representación de la identidad boliviana. Este canto menciona las guerras entre los pueblos andinos y los colonizadores, en las que también participaron Cochabamba, Chuquisaca, Potosí, Santa Cruz y otras localidades que entonces conformaban el Alto Perú o Charcas, hasta la llegada de Simón Bolívar (en el poema, el Libertador) que logró promover la independencia de parte de las colonias españolas y la definición de Bolivia como nación (1825). En este canto, La Paz se caracteriza como el principal espacio urbano de Bolivia.

En resumen, podemos entender que *El secreto del Ande* recurre a recursos épicos, invirtiendo en lo maravilloso, a través de la personificación de paisajes y la presencia de la leyenda aymara, para sustentar una explicación poética de la geografía, la civilización y los acontecimientos históricos bolivianos, resaltando el papel que desempeñó La Paz en la historia nacional.

EL SECRETO DEL ANDE POÉME ÉPIQUE

El secreto del Ande, publié en 1930 à La Paz, en Bolivie, par José Aguirre Achá (Cochabamba, 1877 - La Paz, 1941), est une œuvre qualifiée d'épopée dans son sous-titre : « Poème épique en six chants ». Le poème, comme l'indique ce sous-titre, comporte donc six chants, chacun précédé d'une « Référence » en prose qui contextualise les faits et la géographie andine, relate brièvement les événements survenus et, dans certains chants, décrit les aspects géographiques abordés. Le poème épique passe du merveilleux à l'historique, afin de souligner la dimension mythique de ce qui deviendra la ville de La Paz. L'accès à l'œuvre

a été obtenu lors de la visite de la professeure Christina Ramalho à l'Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB), situé dans la ville de Sucre.

L'œuvre s'ouvre sur une dédicace : « Au peuple de La Paz, représenté par son honorable conseil municipal », datée du 20 octobre 1930, en commémoration de la fondation de la ville, qui eut lieu le 20 octobre 1548. On perçoit ainsi le ton élogieux de l'œuvre. *El secreto del Ande* compte 80 strophes de huit vers (octaves), soit 640 vers heptasyllabiques, répartis comme suit : Chant I, 12 strophes ; Chant II, 12 strophes ; Chant III, 16 strophes ; Chant IV, 16 strophes ; Chant V, 12 strophes et Chant VI, 12 strophes. Les rimes, assonantes, se trouvent entre les vers 2 et 6 et entre les vers 4 et 8. La structure renvoie à l'oralité, structurant le poème comme un « roman heptasyllabique » ancré dans la tradition lyrique bolivienne.

Le poème exalte les traditions, l'histoire et l'identité des peuples andins, révélant également leur résistance au colonisateur. Il se concentre sur la fondation de La Paz, qui constitue le sujet épique du poème.

La nature, personnifiée, joue le rôle de protagoniste dans les trois premiers chants, car tous les plans de l'épopée – historique, merveilleux et littéraire – mettent l'accent sur la grandeur des montagnes et leur signification symbolique dans l'histoire de la Bolivie andine. Dans les trois derniers chants, l'attention se déplace du plan mythico-géographique vers le plan historique, soulignant la culture indigène, l'arrivée des colonisateurs, la fondation de La Paz et la résistance indigène.

Le Chant I, « *El Cataclismo* » (Le Cataclysme), narre une ancienne légende aymara où un dieu transformateur provoque des tremblements de terre, des tempêtes et la rupture de la mer intérieure, donnant naissance à l'Altiplano bolivien, aux lacs et aux salines.

Dans le Chant II, « *La Nueva Aurora* » (La Nouvelle Aurore), le narrateur décrit avec lyrisme le nouveau paysage apparu après le cataclysme, exaltant la Cordillère Royale et le lac Titicaca comme espaces sacrés de la création andine.

Le Chant III, « *Los Émulos* » (Les Émuls), présente la bataille mythique entre Illimani et Aricollo (l'actuelle Mururata), montagnes andines, dont l'issue explique la configuration géographique de la Cordillère Royale, où la vallée de Chuquiago est destinée à accueillir la future fondation de La Paz. Le Chant IV, « *Las Razas Peregrinas* », aborde la géographie humaine et s'intéresse à l'énigme des peuples qui composaient l'empire dont la capitale était Tiahuanaco : l'émergence des Aymaras à partir des Quechuas ; le mythe de Manco Cápac et de Mama Ocollo et la formation de l'empire inca qui en découle ; le tragique affrontement fratricide entre Huáscar et Atahualpa et l'arrivée des colonisateurs espagnols Francisco Pizarro et Diego de Almagro, qui emprisonnent le vainqueur Atahualpa, lequel sera finalement pendu.

Le Chant V, « *Los Conquistadores* », narre la conquête espagnole : la guerre civile entre les partisans de Pizarro et d'Almagro, puis entre Gonzalo Pizarro et Pedro de la Gasca, lors des batailles de Huarina (1547) et de Jaquijahuana (1548). Le vainqueur, la Gasca, confie à Alonso de Mendoza la fondation de la ville qui célébrera la paix acquise. Ce récit guerrier est entièrement porté par la personnification du Progrès et de la Gloire.

Dans le sixième et dernier chant, « *jAndina!* », on suit le développement historique de La Paz, de ses origines coloniales à son édification en tant que ville, symbolisant l'identité bolivienne. Ce chant évoque les guerres entre les peuples andins et les colonisateurs, qui impliquèrent également Cochabamba, Chuquisaca, Potosí, Santa Cruz et d'autres localités formant alors le « Haut-Pérou » ou « Charcas », jusqu'à l'arrivée de Simón Bolívar (dans le poème, le « Libérateur ») qui permit d'obtenir l'indépendance d'une partie des colonies espagnoles et de définir la Bolivie comme nation (1825). Dans ce chant, La Paz est présentée comme le principal espace urbain de Bolivie.

En bref, on peut comprendre qu'*El secreto del Ande* utilise des ressources épiques, en investissant dans le merveilleux, à travers la personnification des paysages et la présence de la légende aymara, pour soutenir une explication poétique de la géographie, de la civilisation et des événements historiques boliviens, soulignant le rôle joué par La Paz dans l'histoire nationale.

***EL SECRETO DEL ANDE* EPIC POEM**

El secreto del Ande, published in 1930 in La Paz, Bolivia, by José Aguirre Achá (Cochabamba, 1877 - La Paz, 1941), is a work identified as epic in its subtitle: "Epic poem in six cantos". The poem, therefore, as the subtitle indicates, has six cantos, each preceded by a "Reference" in prose, which contextualizes the facts and the Andean geography, briefly informing about the events that occurred, and, in some cantos, describing the geographical aspects addressed. The epic poem moves from the marvelous to the historical, in order to highlight the mythical power of what would become the city of La Paz. Access to the work was gained during Professor Christina Ramalho's visit to the Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB), located in the city of Sucre.

The work begins with a dedication: "To the People of La Paz, represented by its Honorable Municipal Council", dated October 20, 1930, in commemoration of the city's founding, which took place on October 20, 1548. Thus, one can see the existence of a laudatory tone in the work. *El secreto del Ande* has 80 stanzas with eight verses (octaves), totaling 640 heptasyllabic verses, distributed as follows: Canto I, 12 stanzas; Canto II, 12 stanzas; Canto III, 16 stanzas; Canto IV, 16 stanzas; Canto V, 12 stanzas and Canto VI, 12 stanzas. The rhymes, which are assonant, occur between the 2nd and 6th verses and between the 4th and 8th verses. The structure refers to orality, configuring the poem as a "heptasyllabic romance" linked to the Bolivian lyrical tradition.

The poem exalts the traditions, history, and identity of the peoples of the Andean region, also revealing their resistance to the colonizer, focusing on the founding of La Paz, which constitutes the epic subject matter of the poem.

Nature, personified, plays the role of protagonist in the first three cantos, since all the planes of the epic – the historical, the marvelous, and the literary – focus primarily on the grandeur of the mountains and their symbolic representation in the history of Andean Bolivia. In the last three cantos, the focus shifts from the mythical-geographical plane to the historical one, highlighting the indigenous culture, the arrival of the colonizers, the founding of La Paz, and indigenous resistance.

Canto I, “El Cataclismo” (The Cataclysm), narrates an ancient Aymara legend in which a transformative god causes earthquakes, storms, and the rupture of the inland sea, giving rise to the Bolivian altiplano, lakes, and salt flats.

In Canto II, “La Nueva Aurora” (The New Dawn), the lyrical self/narrator describes the new landscape that emerged after the cataclysm, exalting the Cordillera Real and Lake Titicaca as sacred spaces of Andean creation.

In Canto III, “Los Émulos”, it presents the mythical battle between Illimani and Aricollo (present-day Mururata), Andean mountains, whose outcome explains the geographical configuration of the Cordillera Real, in which the Chuquiago valley is destined for the future founding of La Paz.

Canto IV, “Las Razas Peregrinas”, makes a transition to human geography, addressing the enigma of the people who constituted the empire whose capital was Tiahuanaco, the emergence of the Aymaras from the Quechua; the myth of Manco Cápac and Mama Ocollo and the resulting formation of the Inca empire; the tragic fratricidal clash between Huáscar and Atahualpa and the arrival of the Spanish colonizers Francisco Pizarro and Diego de Almagro, who imprison the victor Atahualpa, who ends up being hanged.

Canto V, “Los Conquistadores”, narrates the Spanish conquest; The civil war between the supporters of Pizarro and Almagro, and later between Gonzalo Pizarro and Pedro de la Gasca, in the battles of Huarina (1547) and Jaquijahuana (1548). The victor, la Gascã, entrusts Alonso de Mendoza with founding the city that would celebrate the peace achieved. This entire warlike narrative is driven by the personification of Progress and Glory.

In the sixth and final canto, “¡Andina!”, we can follow the historical development of La Paz, from its colonial origins to its consolidation as a city, which can be understood as a representation of Bolivian identity. This canto mentions the wars between the Andean peoples and the colonizers, which also involved Cochabamba, Chuquisaca, Potosí, Santa Cruz, and other localities that then formed "Upper Peru" or "Charcas," until the arrival of Simon Bolívar (in the poem, the "Liberator") succeeded in promoting the independence of part of the Spanish colonies and the definition of Bolivia as a nation (1825). In this canto, La Paz is characterized as the main urban space in Bolivia.

In short, we can understand that *El secreto del Ande* makes use of epic resources, employing investment in the marvelous, through the personification of landscapes and the presence of the Aymara legend, to support a poetic explanation of Bolivian geography, civilization, and historical events, highlighting the role played by La Paz in national history.

Referência/Referencia/Référence/Reference

ACHÁ, José Aguirre. **El secreto del Ande: Poema epico en seis cantos**. La Paz: Biblioteca Nacional de Bolivia, 1930.



SANTOS, Iara R. Vieira. *Heracleia: epopeia em versos hexâmetros*. Poema épico. *Revista Épicas*. N. 19 – jun 26, p. 173-177.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19>

HERACLEIA: EPOPEIA EM VERSOS HEXÂMETROS POEMA ÉPICO

Iara Vieira Santos (UFS/DLI/PIBIC/CIMEEP)

Heracleia: epopeia em versos hexâmetros (2024), de autoria do professor e escritor piauiense Caio Silas Alvarenga Malaquias (publicada pela Editora Viseu), constitui uma expressiva reconstituição poético-narrativa da tradição clássica dos Doze Trabalhos de Hércules (Hércules). A obra destaca-se no panorama literário contemporâneo por recuperar formalmente o verso hexâmetro, metro consagrado pela tradição epopeica greco-romana em obras como a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Eneida*, adaptando a métrica dactílica ao ritmo e às cadências da língua portuguesa, em consonância com os preceitos de Aristóteles na *Poética* sobre a solenidade do verso heroico. A obra possui 1472 versos organizados em 12 cantos.

Do ponto de vista da história literária, o poema propõe-se a reinterpretar artisticamente a célebre epopeia perdida do poeta grego Peisândro de Rodes (século VII a.C.). A narrativa inicia-se com uma invocação que entrelaça a convenção clássica do pedido de inspiração com uma perspectiva cristã, estabelecendo o eixo estruturante do livro: a trajetória do semideus como uma jornada pedagógica e penitencial de purificação (purgação) após o crime trágico cometido contra sua própria família sob o acesso de loucura induzido pela deusa Hera. Sob uma abordagem analítico-hermenêutica, a *Heracleia* ganha a dimensão de uma densa alegoria moral, psicológica e espiritual sobre o ordenamento da alma humana. A própria gênese do texto deu-se de forma inversa, tendo o autor iniciado a escrita pelo décimo segundo e último canto, a descida ao Hades para a captura de Cérbero, o que simbolicamente evoca o padrão iniciático e batismal de morte do velho homem e ressurreição, a partir do qual se desenvolve o combate às paixões desordenadas.

Ao longo dos cantos, cada feito do herói simboliza o enfrentamento e a retificação de vícios e virtudes capitais: o confronto com o Leão de Nemeia representa o ataque direto à raiz dos vícios capitais (a cabeça), cuja pele, ao ser vestida por Hércules após a extirpação da parte corrupta, simboliza a assunção da verdadeira nobreza e realeza protetora; a Hidra de Lerna, enfrentada no pântano com o auxílio cauterizador de Iolau, figura a impossibilidade de combater o vício pela mera repressão, exigindo o fogo da purificação e a canalização do veneno para fins nobres; a captura da Corça de Cerineia exige o exercício prolongado da paciência como antídoto contra a iracúndia; a dominação do Javali de Erimanto, lograda sob a neve, traduz a vitória da castidade e da temperança sobre o ardor da luxúria; a limpeza dos Estábulos do Rei Áugias, realizada pelo desvio do curso dos rios, ilustra a humilhação voluntária necessária para extirpar a soberba e o lavar purificador do batismo; e a expulsão das Aves do Pântano Estinfalo, cujas penas metálicas encobrem o sol, simboliza o combate aos graves pecados da alma intelectual que obscurecem a inteligência e tolgem a liberdade do espírito.

Desse modo, a *Heracleia* de Caio Silas Alvarenga Malaquias firma-se como um feito poético singular na literatura brasileira do século XXI, combinando erudição clássica, rigor metrificado e uma profunda meditação sobre a redenção do ser humano.

HERACLEIA: EPOPEYA EN VERSOS HEXAMETROS POEMA ÉPICO

Heracleia: poema épico en versoS hexámetros (2024), obra del profesor y escritor del estado brasileño del Piauí Caio Silas Alvarenga Malaquias (publicado por Editora Viseu), constituye una expresiva reconstrucción poético-narrativa de la tradición clásica de los Doce Trabajos de Heracles (Hércules). La obra destaca en el panorama literario contemporáneo por recuperar formalmente el verso hexámetro, metro consagrado por la tradición épica grecorromana en obras como la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida*, adaptando el metro dactílico al ritmo y las cadencias de la lengua portuguesa, de acuerdo con los preceptos de Aristóteles en la *Poética* sobre la solemnidad del verso heroico. La obra consta de 1472 versos organizados en 12 cantos.

Desde una perspectiva de historia literaria, el poema propone una reinterpretación artística de la célebre epopeya perdida del poeta griego Pisandro de Rodas (siglo VII a. C.). La narración comienza con una invocación que entrelaza la convención clásica de pedir inspiración con una perspectiva cristiana, estableciendo el eje estructurante del libro: el viaje del semidiós como un camino pedagógico y penitencial de purificación (purgación) tras el trágico crimen cometido contra su propia familia durante un ataque de locura inducido por la diosa Hera. Desde una perspectiva analítico-hermenéutica, la *Heracleia* adquiere la dimensión de una densa alegoría moral, psicológica y espiritual sobre la organización del alma humana. La génesis del texto se produjo a la inversa, ya que el autor comenzó a escribir con el duodécimo y último canto, el descenso al Hades para capturar a Cerbero, que evoca simbólicamente el patrón iniciático y bautismal de la muerte del viejo hombre y la resurrección, del cual se desarrolla la lucha contra las pasiones desordenadas.

A lo largo de los cantos, cada hazaña del héroe simboliza la confrontación y rectificación de los vicios y virtudes capitales: la confrontación con el León de Nemea representa el ataque directo a la raíz de los vicios capitales (la cabeza), cuya piel, cuando es usada por Heracles después de la extirpación de la parte corrupta, simboliza la asunción de la verdadera nobleza y la realeza protectora; la Hidra de Lerna, enfrentada en el pantano con la ayuda cautelosa de Iolao, representa la imposibilidad de combatir el vicio mediante la mera represión, requiriendo el fuego de la purificación y la canalización del veneno para fines nobles; la captura de la Cierva de Cerinea requiere el ejercicio prolongado de la paciencia como antídoto contra la ira; la doma del Jabalí de Erimanto, lograda bajo la nieve, traduce la victoria de la castidad y la templanza sobre el ardor de la lujuria; la limpieza de los Establos de Augías, llevada a cabo desviando el curso de los ríos, ilustra la humillación voluntaria necesaria para erradicar el orgullo y la limpieza purificadora del bautismo; La expulsión de las aves del Estinfalo, cuyas plumas metálicas oscurecen el sol, simboliza la lucha contra los graves pecados del alma intelectual que nublan la inteligencia y sofocan la libertad del espíritu.

De este modo, la *Heracleia* de Caio Silas Alvarenga Malaquias se erige como un logro poético singular en la literatura brasileña del siglo XXI, combinando erudición clásica, rigor métrico y una profunda meditación sobre la redención de la humanidad.

HERACLEIA: ÉPOPÉE EN VERS HEXAMÈTRES POÈME ÉPIQUE

Heracleia : poème épique en hexamètres (2024), œuvre de Caio Silas Alvarenga Malaquias, professeur et écrivain originaire du Piauí (publiée par Editora Viseu), propose une reconstruction poétique et narrative expressive de la tradition classique des Douze Travaux d'Héraclès. L'œuvre se distingue dans le paysage littéraire contemporain par la réappropriation formelle de l'hexamètre, mètre consacré par la tradition épique gréco-romaine dans des œuvres telles que l'Illiade, l'Odyssée et l'Énéide. Le mètre dactylique est adapté au rythme et aux cadences de la langue portugaise, conformément aux préceptes d'Aristote dans sa Poétique sur la solennité du vers héroïque. L'œuvre compte 1472 vers répartis en 12 chants.

D'un point de vue historico-littéraire, le poème propose une réinterprétation artistique de la célèbre épopée perdue du poète grec Piésandre de Rhodes (VII^e siècle av. J.-C.). Le récit s'ouvre sur une invocation qui mêle la convention classique de la demande d'inspiration à une perspective chrétienne, établissant ainsi l'axe structurant de l'ouvrage : le voyage du demi-dieu comme chemin pédagogique et pénitentiel de purification (purgation) après le crime tragique commis contre sa propre famille lors d'une crise de folie provoquée par la déesse Héra. Dans une approche analytique et herméneutique, l'*Heracleia* prend la dimension d'une allégorie morale, psychologique et spirituelle dense sur l'organisation de l'âme humaine. La genèse du texte s'est faite à rebours, l'auteur commençant à écrire par le douzième et dernier chant, la

descente aux Enfers pour capturer Cerbère, qui évoque symboliquement le schéma initiatique et baptismal de la mort et de la résurrection du vieil homme, d'où se développe la lutte contre les passions désordonnées.

Tout au long des chants, chaque exploit du héros symbolise la confrontation et la rectification des vices et des vertus suprêmes : l'affrontement avec le Lion de Némée représente l'attaque directe contre la racine des vices (la tête), dont la peau, portée par Héraclès après l'extirpation de la partie corrompue, symbolise l'accession à la véritable noblesse et à la royauté protectrice ; l'Hydre de Lerne, affrontée dans le marais avec l'aide cautérisante d'Iolaos, représente l'impossibilité de combattre le vice par la simple répression, exigeant le feu de la purification et la canalisation du poison à des fins nobles ; la capture de la Biche de Cérynée requiert l'exercice prolongé de la patience comme antidote à la colère ; le dressage du Sanglier d'Érymanthe, accompli sous la neige, traduit la victoire de la chasteté et de la tempérance sur l'ardeur de la luxure. Le nettoyage des écuries d'Augias, accompli par la déviation du cours des fleuves, illustre l'humiliation volontaire nécessaire à l'éradication de l'orgueil et la purification du baptême ; et l'expulsion des oiseaux du lac Stymphale, dont le plumage métallique obscurcit le soleil, symbolise la lutte contre les péchés graves de l'âme intellectuelle qui obscurcissent l'intelligence et étouffent la liberté de l'esprit.

Ainsi, l'*Heracleia* de Caio Silas Alvarenga Malaquias s'impose comme une œuvre poétique unique dans la littérature brésilienne du XXI^e siècle, alliant érudition classique, rigueur métrique et une profonde méditation sur la rédemption de l'humanité.

HERACLEIA: NA EPIC POEM IN HEXAMETER VERSES **EPIC POEM**

Heracleia: an epic poem in hexameter verses (2024), authored by the Piauí-born professor and writer Caio Silas Alvarenga Malaquias (published by Editora Viseu), constitutes an expressive poetic-narrative reconstruction of the classical tradition of the Twelve Labors of Heracles (Hercules). The work stands out in the contemporary literary landscape for formally recovering the hexameter verse, a meter consecrated by the Greco-Roman epic tradition in works such as the *Iliad*, the *Odyssey*, and the *Aeneid*, adapting the dactylic meter to the rhythm and cadences of the Portuguese language, in accordance with Aristotle's precepts in the *Poetics* on the solemnity of heroic verse. The work has 1472 verses organized into 12 cantos.

From a literary history perspective, the poem proposes an artistic reinterpretation of the celebrated lost epic of the Greek poet Peisander of Rhodes (7th century BC). The narrative begins with an invocation that intertwines the classical convention of asking for inspiration with a Christian perspective, establishing the book's structuring axis: the demigod's journey as a pedagogical and penitential path of purification (purgation) after the tragic crime committed against his own family during a fit of madness induced by the goddess Hera. Under an analytical-hermeneutical approach, the *Heracleia* takes on the dimension of a dense moral, psychological, and spiritual allegory about the ordering of the human soul. The text's genesis itself

occurred in reverse, with the author beginning to write with the twelfth and final canto, the descent into Hades to capture Cerberus, which symbolically evokes the initiatory and baptismal pattern of the death of the old man and resurrection, from which the fight against disordered passions develops.

Throughout the cantos, each feat of the hero symbolizes the confrontation and rectification of capital vices and virtues: the confrontation with the Nemean Lion represents the direct attack on the root of the capital vices (the head), whose skin, when worn by Heracles after the extirpation of the corrupt part, symbolizes the assumption of true nobility and protective royalty; the Hydra of Lerna, faced in the swamp with the cauterizing aid of Iolaus, represents the impossibility of combating vice by mere repression, requiring the fire of purification and the channeling of the poison for noble purposes; The capture of the Ceryneian Hind requires the prolonged exercise of patience as an antidote to anger; the taming of the Erymanthian Boar, achieved under the snow, translates the victory of chastity and temperance over the ardor of lust; the cleaning of the Augean Stables, carried out by diverting the course of the rivers, illustrates the voluntary humiliation necessary to eradicate pride and the purifying cleansing of baptism; and the expulsion of the Stymphalian Birds, whose metallic feathers obscure the sun, symbolizes the fight against the grave sins of the intellectual soul that obscure intelligence and stifle the freedom of the spirit.

In this way, Caio Silas Alvarenga Malaquias's *Heracleia* establishes itself as a unique poetic achievement in 21st-century Brazilian literature, combining classical erudition, metrical rigor, and a profound meditation on the redemption of humankind.

Referência/Referencia/Référence/Reference

MALAQUIAS, Caio Silas Alvarenga. **Heracleia**. Maringá: Editora Viseu, 2024.



TRAJANO, Rosângela. *Che Guevara*, de Medeiros Braga. Cordel épico. *Revista Épicas*. N. 19 – jun 26, p. 178-186.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19>

CHE GUEVARA, DE MEDEIROS BRAGA CORDEL ÉPICO

Rosângela Trajano
UFRN/CIMEEP



Imagem/Imagen/Image/Image 1 – foto da autora/foto de la autora/photo de l'auteur/photo by the authour

Che Guevara (2017) é um cordel épico de Medeiros Braga com 63 estrofes, cada estrofe composta de 6 versos, com a seguinte disposição de rimas a b c b d b, em 16 páginas. Traz na capa uma ilustração colorida de Che Guevara com alguns versos em cima da foto e não apresenta ilustrações internas. A matéria

épica centra-se no herói Che Guevara, cujo nome era Ernesto Guevara de la Serna (Argentina, 1928 – 1967).

O cordel de Medeiros Braga começa com a seguinte proposição épica

Abro o livro de história
Trago à luz seu estuário
Para versar em cordel
O trecho referendário
Da vida, peleja e morte
De um revolucionário.

Na segunda estrofe, o autor nos conta que Ernesto Guevara está entre os três maiores de toda a América Latina e passa a relatar aspectos biográficos. Assim, ficamos sabendo que, nascido em Rosário na Argentina, Guevara tinha espírito aventureiro. Também chamado de Che foi educado pela sua mãe. Nasceu de oito meses com asma e pneumonia. Com a leitura dos livros que em casa dispunha adquiriu o saber. Lia Neruda, Cervantes, Lorca e outros. Foi Pablo Neruda quem mais o influenciou com seus versos de combate ao verdugo, ao sanguinário invasor. Desde estudante tinha ideias socialistas. Viajou de bicicleta de motor e depois de moto pelo norte da Argentina. Nessas viagens, conheceu as injustiças que o povo sofria.

Naquele tempo, a América Latina sofria opressão e exploração do imperialismo até mesmo com chacina. Todos os países da América Latina lutavam contra o estrangeiro invasor. Guevara era médico e tinha grande admiração por Arbénz da Guatemala, mas seu governo sofreu um grande golpe com o apoio americano, porém Ernesto Guevara fugiu para o México. Conheceu ali Raul Castro que lhe apresentou o seu irmão Fidel Castro que estudava uma forma de livrar o seu país por uma revolução. Quis Che Guevara homenagear o grande José Martí, um libertador letrado que numa batalha tombou. Guevara se integrou ao M26, movimento guerreiro, onde exercia a medicina e tinha funções de guerrilheiro. No dia 25 de novembro de 1957, Che Guevara partiu para Cuba. Em 1959, o povo destituiu seu entreguista e Che Guevara é aclamado pelas ruas de Havana. Bolívar e José Martí, dois grandes idealistas, conduziram Che Guevara à luta e à derrocada tirana da ditadura Batista.

Consolidada a vitória, Che Guevara foi ministro da indústria, diplomata universal e presidente do Banco Nacional. Como militar e político viajou intensamente. O seu sonho era o mesmo de Bolívar e o de Martí, ou seja, unir todos os países da América Latina. Queria libertar as nações latinas das garras americanas, tornando-as socialistas, coletivas e soberanas. Guevara tinha um projeto de fomentar a luta armada e criar vários “vietnãs”, despojar os ditadores.

No dia 03 de novembro de 1966, Guevara chegou à Bolívia disposto, usando o nome de Adolfo Mena Rodriguez. Tinha ele a pretensão de preparar guerrilheiros. Através da Bolívia pensava alcançar sua Argentina, derrubar seu ditador e implantar o regime socialista no seu país. Foi perseguido pela CIA e na Bolívia de Barrientos sofreu ataques inconsequentes com soldados preparados pela CIA ali presente. Para os Estados Unidos se fazia urgente acabar com o movimento pró-revolucionário e tirar a vida desse líder libertário.

Ao contrário de Cuba, na Bolívia o camponês neutro foi ficando e até mesmo as milícias ia as pistas entregando. Sem educação política o habitante rural via a guerrilha como prejudicial por despertar contra ele a ira policial. Che Guevara dividiu seus homens em dois grupos. O grupo de Joaquim foi logo suprimido. Eram apenas dezessete homens todo o grupo que restou, cansados e desnutridos, mas com esperança. No dia 08 de outubro de 1967, Guevara com enorme ferimento na perna se entregou ao destacamento. Isso se deu em La Higuera, sendo no dia seguinte executado a sangue frio por ordens da CIA.

Foi sepultado numa cova em Vallegrande, sem funeral. Seus restos mortais estão em um mausoléu na praça que leva o nome de Ernesto Che Guevara para honra do cubano residente em Santa Clara. Para ele só havia um remédio sem cura: uma revolução socialista.

Não há, no cordel, um destaque direto ao maravilhoso, mas a projeção de Che Guevara no rol dos maiores libertadores da América, ao lado de Martí e Bolívar, e sua capacidade de resistência, mesmo sofrendo de asma e, por isso, enfrentando dores ao mesmo tempo em que lutava. Além disso, ao colocar o herói épico argentino Martín Fierro como inspiração para Guevara, o folheto também acentua sua epicidade.

O autor Medeiros Braga cujo nome civil é Luzimar Medeiros Braga, é economista de formação, e exerceu as funções de professor, jornalista e funcionário do Instituto Nacional do Seguro Social (INSS). Nasceu no município de Nazarezinho, no semiárido paraibano, no dia 20 de abril de 1941. O filho de Francisco Assis Braga e Anailde Mendes de Medeiros iniciou no ensino formal em Senador Pompeu, Ceará, de onde retornou ainda menino, ficando até a vida adulta em sua terra natal, mas sem afastar-se da leitura. Tinha suas demandas literárias atendidas pelos livros trazidos pela irmã Uilna, que estudava em Fortaleza, Ceará.

CHE GUEVARA, DE MEDEIROS BRAGA CORDEL ÉPICO

Che Guevara (2017) es un folleto de cordel épico de Medeiros Braga compuesto por 63 estrofas, cada una con 6 versos, con la estructura rímica a b c b d b, en 16 páginas. La portada presenta una colorida ilustración de Che Guevara con algunos versos superpuestos a la foto y no contiene ilustraciones interiores. La materia épica del poema es el héroe Che Guevara, cuyo nombre real era Ernesto Guevara de la Serna (Argentina, 1928-1967). El poema de Medeiros Braga comienza con la siguiente proposición épica:

Abro el libro de la historia
Revelo su estuario
Para versificar en cordel
El pasaje de referencia
De la vida, la lucha y la muerte
De un revolucionario.⁹⁸

En la segunda estrofa, el autor afirma que Ernesto Guevara se encuentra entre los tres más grandes de toda Latinoamérica y continúa relatando aspectos biográficos. Así, aprendemos que Guevara, nacido en

⁹⁸ Esa traducción no mantiene las rimas originales.

Rosario, Argentina, tenía un espíritu aventurero. También conocido como Che, fue criado por su madre. Nació prematuramente a los ocho meses con asma y neumonía. Adquirió conocimientos leyendo los libros disponibles en su hogar. Leyó a Neruda, Cervantes, Lorca y otros. Fue Pablo Neruda quien más lo influyó con sus versos de lucha contra el verdugo, el invasor sanguinario. Incluso como estudiante, albergaba ideas socialistas. Viajó en bicicleta, en ciclomotor y más tarde en motocicleta por el norte de Argentina. En estos viajes, fue testigo de las injusticias que sufría el pueblo.

En aquel entonces, Latinoamérica sufría opresión y explotación imperialista, llegando incluso a la masacre. Todos los países latinoamericanos luchaban contra la potencia extranjera invasora. Guevara era médico y admiraba profundamente a Arbénz de Guatemala, pero su gobierno sufrió un golpe de Estado con apoyo estadounidense. Ernesto Guevara huyó a México. Allí conoció a Raúl Castro, quien le presentó a su hermano Fidel Castro, que estudiaba la manera de liberar a su país mediante la revolución. Che Guevara quería honrar al gran José Martí, un erudito libertador caído en combate. Guevara se unió al M26, un movimiento militante, donde ejerció la medicina y desempeñó funciones guerrilleras. El 25 de noviembre de 1957, Che Guevara partió hacia Cuba. En 1959, el pueblo depuso a su traidor y Che Guevara fue aclamado en las calles de La Habana. Bolívar y José Martí, dos grandes idealistas, guiaron a Che Guevara en la lucha y en el derrocamiento de la dictadura de Batista.

Tras consolidar la victoria, Che Guevara se convirtió en Ministro de Industria, diplomático internacional y presidente del Banco Nacional. Como militar y político, viajó extensamente. Su sueño era el mismo que el de Bolívar y Martí: unir a todos los países de América Latina. Quería liberar a las naciones latinoamericanas del dominio estadounidense, convirtiéndolas en socialistas, colectivas y soberanas. Guevara tenía un proyecto para fomentar la lucha armada y crear varios “Vietnams” para derrocar a los dictadores.

El 3 de noviembre de 1966, Guevara llegó a Bolivia con el nombre de Adolfo Mena Rodríguez. Su intención era entrenar guerrilleros. A través de Bolivia, planeaba llegar a Argentina, derrocar a su dictador y establecer un régimen socialista en su país. Fue perseguido por la CIA y, en Barrientos, Bolivia, sufrió ataques temerarios por parte de soldados entrenados por la CIA. Para Estados Unidos, era urgente acabar con el movimiento prorroevolucionario y eliminar a este líder libertario.

A diferencia de Cuba, en Bolivia, el campesino neutral se mantuvo, e incluso las milicias lo traicionaron. Sin formación política, el habitante rural veía la guerra de guerrillas como algo perjudicial, ya que provocaría la ira de la policía. Che Guevara dividió a sus hombres en dos grupos. El grupo de Joaquim fue rápidamente reprimido. El grupo restante estaba formado por tan solo diecisiete hombres, cansados y desnutridos, pero esperanzados. El 8 de octubre de 1967, Guevara, con una grave herida en la pierna, se entregó al destacamento. Esto ocurrió en La Higuera, y al día siguiente fue ejecutado a sangre fría por orden de la CIA.

Fue enterrado en una tumba en Vallegrande, sin funeral. Sus restos reposan en un mausoleo en la plaza que lleva el nombre de Ernesto Che Guevara, en honor al residente cubano de Santa Clara. Para él, solo existía un remedio incurable: la revolución socialista.

El cordel no resalta directamente lo maravilloso, sino más bien la proyección del Che Guevara entre los más grandes libertadores de América, junto a Martí y Bolívar, y su capacidad de resistencia, incluso padeciendo asma y, por lo tanto, soportando el dolor durante su lucha. Además, al presentar al héroe épico argentino Martín Fierro como inspiración para Guevara, el cordel también enfatiza su naturaleza épica.

El autor, cuyo nombre completo es Luzimar Medeiros Braga, es economista de formación y ha trabajado como docente, periodista y empleado del Instituto Nacional de Seguridad Social (INSS). Nació en el municipio de Nazarezinho, en la región semiárida de Paraíba, el 20 de abril de 1941. Hijo de Francisco Assis Braga y Anátide Mendes de Medeiros, inició su educación formal en Senador Pompeu, Ceará, de donde regresó siendo niño, permaneciendo en su ciudad natal hasta la edad adulta, sin abandonar jamás su amor por la lectura. Sus necesidades literarias fueron satisfechas por los libros que le traía su hermana Uilna, quien estudiaba en Fortaleza, Ceará.

CHE GUEVARA, DE MEDEIROS BRAGA CORDEL ÉPIQUE

Che Guevara (2017) est un cordel épique de Medeiros Braga, composé de 63 strophes de 6 vers chacune, selon le schéma de rimes a b c b d b, et réparti sur 16 pages. La couverture présente une illustration colorée de Che Guevara, sur laquelle sont superposés quelques vers. L'ouvrage ne contient pas d'illustrations intérieures. La matière épique est centrée sur le héros Che Guevara, de son vrai nom Ernesto Guevara de la Serna (Argentine, 1928-1967). Le poème de Medeiros Braga s'ouvre sur la proposition épique suivante :

J'ouvre le livre d'histoire
J'en révèle l'estuaire
Pour le mettre en cordel
Le passage de référence
De la vie, du combat et de la mort
D'un révolutionnaire.⁹⁹

Dans la deuxième strophe, l'auteur affirme qu'Ernesto Guevara compte parmi les trois plus grands d'Amérique latine et retrace ensuite des aspects de sa vie. Ainsi, nous apprenons que Guevara, né à Rosario, en Argentine, était un aventurier dans l'âme. Également connu sous le nom de Che, il fut élevé par sa mère. Né prématurément à huit mois, il souffrait d'asthme et de pneumonie. Il acquit des connaissances en lisant les livres disponibles à la maison. Il lut Neruda, Cervantes, Lorca et d'autres auteurs. C'est Pablo Neruda qui l'influença le plus, avec ses vers de lutte contre le bourreau, l'envahisseur sanguinaire. Dès ses études, il

⁹⁹ Cette traduction ne conserve pas les rimes originales.

nourrissait des idées socialistes. Il parcourut le nord de l'Argentine à vélo, d'abord à vélo motorisé, puis à moto. Au cours de ces voyages, il fut témoin des injustices subies par le peuple.

À cette époque, l'Amérique latine subissait l'oppression et l'exploitation de l'impérialisme, allant jusqu'au massacre. Tous les pays d'Amérique Latine luttèrent contre la puissance étrangère envahissante. Guevara était médecin et admirait profondément Arbenz, le président guatémaltèque, mais son gouvernement fut victime d'un important coup d'État soutenu par les États-Unis. Ernesto Guevara s'enfuit au Mexique. Il y rencontra Raúl Castro, qui le présenta à son frère Fidel Castro, lequel cherchait un moyen de libérer son pays par la révolution. Che Guevara souhaitait honorer la mémoire du grand José Martí, un libérateur érudit tombé au combat. Guevara rejoignit le M26, un mouvement militant, où il exerça la médecine et participa à des opérations de guérilla. Le 25 novembre 1957, Che Guevara partit pour Cuba. En 1959, le peuple le destitua et Che Guevara fut acclamé dans les rues de La Havane. Bolívar et José Martí, deux grands idéalistes, ont entraîné Che Guevara dans la lutte et le renversement de la dictature tyrannique de Batista.

La victoire consolidée, Che Guevara devint Ministre de l'Industrie, diplomate de renommée internationale et président de la Banque nationale. Militaire et homme politique, il voyagea beaucoup. Son rêve était le même que celui de Bolívar et de Martí : unir tous les pays d'Amérique latine. Il souhaitait libérer les nations latino-américaines du joug américain et les instaurer dans un système socialiste, collectif et souverain. Guevara ambitionnait de promouvoir la lutte armée et de créer plusieurs « Vietnams » pour renverser les dictateurs.

Le 3 novembre 1966, Guevara arriva en Bolivie sous le nom d'Adolfo Mena Rodriguez. Il comptait y former des guérilleros. À travers la Bolivie, il prévoyait de rejoindre l'Argentine, de renverser son dictateur et d'instaurer un régime socialiste. Traqué par la CIA, il subit à Barrientos des attaques inconsidérées perpétrées par des soldats entraînés par la CIA. Pour les États-Unis, il était urgent de mettre fin au mouvement pro-révolutionnaire et d'éliminer ce leader libertaire.

Contrairement à Cuba, en Bolivie, la population paysanne resta neutre, et même les milices le trahirent. Faute d'éducation politique, les ruraux considéraient la guérilla comme dangereuse, car elle risquait de s'attirer les foudres de la police. Che Guevara divisa ses hommes en deux groupes. Celui de Joaquim fut rapidement anéanti. Le groupe restant ne comptait plus que dix-sept hommes, épuisés et malnutris, mais pleins d'espoir. Le 8 octobre 1967, Guevara, grièvement blessé à la jambe, se rendit au détachement. La reddition eut lieu à La Higuera, et le lendemain, il fut exécuté de sang-froid sur ordre de la CIA.

Il fut enterré dans une fosse commune à Vallegrande, sans funérailles. Sa dépouille repose dans un mausolée sur la place qui porte le nom d'Ernesto Che Guevara, en hommage au Cubain résidant à Santa Clara. Pour lui, il n'existait qu'un seul remède incurable : une révolution socialiste.

Le cordel ne présente pas un point saillant direct du merveilleux, mais plutôt l'ascension de Che Guevara au rang des plus grands libérateurs d'Amérique, aux côtés de Martí et Bolívar, et sa capacité de

résistance, malgré son asthme et les souffrances endurées au combat. De plus, en présentant le héros épique argentin Martín Fierro comme une source d'inspiration pour Guevara, la brochure souligne également la dimension épique de son parcours.

L'auteur, de son nom complet Luzimar Medeiros Braga, est économiste de formation et a exercé les professions d'enseignant, de journaliste et d'employé de l'Institut National de Sécurité Sociale (INSS). Né le 20 avril 1941 à Nazareinho, dans la région semi-aride de Paraíba, il est le fils de Francisco Assis Braga et d'Anatilde Mendes de Medeiros. Il commence sa scolarité à Senador Pompeu, dans l'État du Ceará, d'où il revient très jeune. Il demeure dans sa ville natale jusqu'à l'âge adulte, sans jamais renoncer à sa passion pour la lecture. Ses besoins littéraires sont comblés par les livres que lui apporte sa sœur Uilna, étudiante à Fortaleza, dans le Ceará.

CHE GUEVARA, BY MEDEIROS BRAGA EPIC CORDEL

Che Guevara (2017) is an epic cordel by Medeiros Braga with 63 stanzas, each stanza composed of 6 verses, with the following rhyme scheme a b c b d b, in 16 pages. The cover features a colorful illustration of Che Guevara with some verses superimposed on the photo and does not contain internal illustrations. The epic matter centers on the hero Che Guevara, whose name was Ernesto Guevara de la Serna (Argentina, 1928 – 1967). Medeiros Braga's poem begins with the following epic proposition:

I open the history book
I bring to light its estuary
To versify in cordel
The reference passage
Of life, struggle and death
Of a revolutionary¹⁰⁰.

In the second stanza, the author tells us that Ernesto Guevara is among the three greatest in all of Latin America and goes on to recount biographical aspects. Thus, we learn that Guevara, born in Rosario, Argentina, had an adventurous spirit. Also known as Che, he was raised by his mother. He was born prematurely at eight months with asthma and pneumonia. He acquired knowledge through reading the books available at home. He read Neruda, Cervantes, Lorca, and others. It was Pablo Neruda who most influenced him with his verses of combat against the executioner, the bloodthirsty invader. Even as a student, he held socialist ideas. He traveled by bicycle, motorized bicycle, and later by motorcycle through northern Argentina. On these trips, he witnessed the injustices suffered by the people.

At that time, Latin America suffered oppression and exploitation from imperialism, even to the point of massacre. All the countries in Latin America were fighting against the invading foreign power. Guevara was a doctor and greatly admired Arbenz of Guatemala, but his government suffered a major coup with American

¹⁰⁰ The translation does not retain the original rhymes.

support. Ernesto Guevara fled to Mexico. There he met Raul Castro, who introduced him to his brother Fidel Castro, who was studying a way to liberate his country through revolution. Che Guevara wanted to honor the great José Martí, a learned liberator who fell in battle. Guevara joined the M26, a militant movement, where he practiced medicine and had guerrilla functions. On November 25, 1957, Che Guevara left for Cuba. In 1959, the people deposed their traitor, and Che Guevara was acclaimed in the streets of Havana. Bolívar and José Martí, two great idealists, led Che Guevara to the struggle and the tyrannical overthrow of the Batista dictatorship.

With the victory consolidated, Che Guevara became Minister of Industry, a universal diplomat, and president of the National Bank. As a military man and politician, he traveled extensively. His dream was the same as Bolívar's and Martí's: to unite all the countries of Latin America. He wanted to liberate the Latin American nations from American control, making them socialist, collective, and sovereign. Guevara had a project to foster armed struggle and create several "Vietnams", to depose the dictators.

On November 3, 1966, Guevara arrived in Bolivia, using the name Adolfo Mena Rodriguez. He intended to train guerrillas. Through Bolivia, he planned to reach Argentina, overthrow its dictator, and establish a socialist regime in his country. He was pursued by the CIA, and in Barrientos, Bolivia, he suffered reckless attacks with CIA-trained soldiers present there. For the United States, it was urgent to end the pro-revolutionary movement and take the life of this libertarian leader.

Unlike Cuba, in Bolivia, the neutral peasant remained, and even the militias betrayed him. Lacking political education, the rural inhabitant saw the guerrilla warfare as harmful because it would provoke police wrath against him. Che Guevara divided his men into two groups. Joaquim's group was quickly suppressed. The remaining group consisted of only seventeen men, tired and malnourished, but hopeful. On October 8, 1967, Guevara, with a massive leg wound, surrendered to the detachment. This took place in La Higuera, and the following day he was executed in cold blood on orders from the CIA.

He was buried in a grave in Vallegrande, without a funeral. His remains are in a mausoleum in the square that bears the name of Ernesto Che Guevara in honor of the Cuban resident in Santa Clara. For him, there was only one incurable remedy: a socialist revolution.

The cordel doesn't directly highlight the marvelous plan, but rather Che Guevara's projection into the ranks of the greatest liberators of America, alongside Martí and Bolívar, and his capacity for resistance, even suffering from asthma and therefore enduring pain while fighting. Furthermore, by placing the Argentine epic hero Martín Fierro as an inspiration for Guevara, the cordel also emphasizes his epic nature.

The author, whose full name is Luzimar Medeiros Braga, is an economist by training and has worked as a teacher, journalist, and employee of the National Institute of Social Security (INSS). He was born in the municipality of Nazarezinho, in the semi-arid region of Paraíba, on April 20, 1941. The son of Francisco Assis Braga and Anátide Mendes de Medeiros, he began his formal education in Senador Pompeu, Ceará, from where he returned as a young boy, remaining in his hometown until adulthood, but without abandoning his

love of reading. His literary needs were met by books brought by his sister Uilna, who was studying in Fortaleza, Ceará.

Referência/Referencia/Référence/Reference

BRAGA, Medeiros. **Che Guevara**. Fortaleza: ed. do autor, 2017.



TRAJANO, Rosângela. *Che Guevara nas trilhas da liberdade*, de Lucarocas. Cordel épico. *Revista Épicas*. N. 19 – jun 26, p. 187-194.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19>

CHE GUEVARA NAS TRILHAS DA LIBERDADE, DE LUCAROCAS CORDEL ÉPICO

Rosângela Trajano (UFRN/CIMEEP)



Imagem/Imagen/Image/Image 1 – foto da autora/foto de la autora/photo de l'auteur/photo by the authour

Che Guevara, nas trilhas da liberdade é um cordel épico de Lucarocas com 48 estrofes, cada estrofe composta de 7 versos, com a seguinte disposição de rimas a b c b d d b, em 16 páginas. Traz na capa uma ilustração de Che Guevara nas cores vermelha e preta de autoria de Klévisson Viana. O cordel apresenta ilustrações internas em preto e branco. A matéria épica centra-se no herói Che Guevara, Ernesto Guevara de

la Serna (Argentina 1928 – 1967). A obra de Lucarocas se inicia com a seguinte estrofe, que não chega a se configurar como uma proposição épica:

O sonho do ser humano
Que busca fraternidade
Sofre mágoa e desengano
Que dura uma eternidade
Mas já se torna imortal
Se no sonho há o ideal
Da luta por liberdade.

No entanto, a segunda estrofe cumpre a função de proposição épica. Vejamos:

Che Guevara é personagem
Da história universal
Que construiu sua imagem
Na busca de um ideal
Lutar por libertação
Promover revolução
Pro bem estar social.

A partir daí, a obra dá relevo ao plano histórico, relatando que Che Guevara nascido na Argentina na cidade de Rosário deixou boas condições para ser um revolucionário. Nascido em 14 de junho de 1928, foi um menino afoito numa cidade pacata. Quando pequenino sofria de asma e para poder melhorar foi morar no campo. Desde a sua adolescência foi incentivado na leitura que ia de Karl Marx a Engels. Em Lênin, ele encontrou muita ideia original que o seu pensamento mudou.

Devido à dificuldade que a família enfrentava, com quatorze anos Guevara começou a trabalhar, mas não largou o estudo. Estudou Medicina. Já morando em Bogotá arranhou um emprego em uma tipografia. Com o fim da segunda guerra no meio estudantil a paz se encerra e começa uma luta contra a força peronista, um governo populista que tem ação muito hostil. Guevara nos movimentos estava sempre à frente. Em 1951, com seu amigo Granado fez uma viagem que o deixou impressionado, pois viu o povo da América Latina ser maltratado. Descobriu o sofrimento do povo que vivia como indigente e em condições desagradáveis. Fica horrorizado com o povo explorado sem ter mesmo o que comer.

No ano 1953, formou-se em Medicina. Arrumou a sua bagagem e voltou para Argentina, passando a dedicar-se à política. Em seguida, partiu novamente em viagens para Guatemala, Bolívia, Equador, Panamá e Costa Rica. Nesse momento, traz no pensamento ver todo o quadro mudar. Voltando dessa viagem se junta a uma jovem bela, Hilda Gadea, guerreira. Teve com ela sua filha Hildita. Conheceu Raul Castro que o apresentou ao seu irmão Fidel Castro, também revolucionário e libertário. Fidel convida Guevara com seu poder visionário para implantarem o socialismo em Cuba. Contra Fulgêncio Batista lutaram, foram os planos definidos para lutar também contra os Estados Unidos. Fidel e Guevara desejavam implantar na ilha o socialismo. Após a grande vitória, Cuba passa a ser socialista. Em 1959, tona-se presidente do banco nacional, na indústria toma a frente também é embaixador. Em Cuba, o socialismo se cultiva com otimismo. Para o Brasil faz viagem quando Jânio Quadros presidente trouxe na bolsa uma estrela reluzente e nesse país foi

condecorado com mais nobre patente. Num projeto bem ousado, lutou na Bolívia e Congo, quis invadir a Argentina e em atitude guerreira unificar a bandeira da América Latina. Mas se viu sem apoio e não logrou êxito. No ano de 1967, Che Guevara foi capturado e executado. Soldados bolivianos, numa ação de covardia, matam Guevara, Em 18 de abril de 1967, Guevara recebe a menção de herói da revolução que em todo mundo se reflete. Herói da revolução, Guevara nunca morreu. A sua luta continua. A sua mensagem de paz, de esperança e amor hoje ainda é capaz de ser ponto refletor. Nos seus atos de bravura nunca perdeu a ternura. Guevara foi bom exemplo para o jovem sonhador. Tornou-se um dos maiores revolucionários do século XX.

No final do cordel o autor termina com a seguinte estrofe

Num registro mais fiel
Num relato de verdade
Esta história em cordel
Fica pra posteridade
E o Lucarocas declara
O grande herói Che Guevara
Nas trilhas da liberdade.

Na sua última estrofe, o autor afirma o heroísmo de Che Guevara nos indicando que apesar de ser um cordel, a história é um relato de verdade.

O autor Lucarocas tem como nome real Luis Carlos Rolim de Castro é mestre da cultura do Brasil, mestre em literatura e especialista em educação. O link do site para conhecer melhor a sua vida e obra é lucarocas.com.br. Este cordel foi impresso pela editora Tupynanquim, Fortaleza-CE, no ano de 2010.

CHE GUEVARA NAS TRILHAS DA LIBERDADE, DE LUCAROCAS **CORDEL ÉPICO**

Che Guevara, nas trilhas da liberdade [en las sendas de la libertad] es un cordel épico de Lucarocas con 48 estrofas, cada una compuesta por 7 versos, con la siguiente rima a b c b d d b, en 16 páginas. La portada presenta una ilustración de Che Guevara en rojo y negro, obra de Klévisson Viana. El poema incluye ilustraciones interiores en blanco y negro. La materia épica del cordel es el héroe Che Guevara, Ernesto Guevara de la Serna (Argentina, 1928-1967). La obra de Lucarocas comienza con la siguiente estrofa, que no constituye propiamente una proposición épica:

El sueño del ser humano
Que busca la fraternidad
Sufre dolor y desengaño
Que dura una eternidad
Pero se vuelve inmortal
Si en el sueño reside el ideal
De la lucha por la libertad.

Sin embargo, la segunda estrofa sí cumple la función de una proposición épica. Veamos:

Che Guevara es un personaje

De la historia universal
Que forjó su imagen
En busca de un ideal
Luchar por la liberación
Impulsar la revolución
Por el bienestar social.

A partir de ahí, la obra enfatiza el contexto histórico, relatando que Che Guevara, nacido en Rosario, Argentina, dejó atrás condiciones favorables para convertirse en revolucionario. Nacido el 14 de junio de 1928, era un niño vivaz en un pueblo tranquilo. De pequeño, padecía asma y, para mejorar su estado, se mudó al campo. Desde su adolescencia, se le animó a leer, desde Karl Marx hasta Engels. En Lenin, encontró muchas ideas originales que transformaron su pensamiento.

Debido a las dificultades que atravesaba su familia, Guevara comenzó a trabajar a los catorce años, pero no abandonó sus estudios. Estudió Medicina. Mientras vivía en Bogotá, encontró trabajo en una imprenta. Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, la paz entre los estudiantes terminó y comenzó la lucha contra el peronismo, un gobierno populista con acciones muy hostiles. Guevara siempre estuvo a la vanguardia de los movimientos. En 1951, junto a su amigo Granado, realizó un viaje que lo impactó profundamente, al presenciar el maltrato que sufrían los latinoamericanos. Descubrió el sufrimiento de quienes vivían en la miseria y en condiciones precarias. Le horrorizó la explotación de personas que ni siquiera tenían qué comer.

En 1953, se graduó en Medicina. Hizo las maletas y regresó a Argentina, dedicándose a la política. Luego, viajó nuevamente a Guatemala, Bolivia, Ecuador, Panamá y Costa Rica. En ese momento, vislumbró un cambio radical en la situación. Al regresar de este viaje, conoció a una hermosa joven, Hilda Gadea, una guerrera. Viajaba con su hija Hildita. Conoció a Raúl Castro, quien le presentó a su hermano Fidel Castro, también revolucionario y libertario. Fidel invitó a Guevara, con su poder visionario, a implementar el socialismo en Cuba. Lucharon contra Fulgencio Batista y también se planeaba combatir a Estados Unidos. Fidel y Guevara deseaban establecer el socialismo en la isla. Tras la gran victoria, Cuba se convirtió en socialista. En 1959, Guevara asumió la presidencia del Banco Nacional, lideró la industria y fue embajador. En Cuba, el socialismo se cultivó con optimismo. Viajó a Brasil cuando el presidente Jânio Quadros le trajo una estrella brillante, y en ese país fue condecorado con el más alto rango. En un proyecto muy audaz, luchó en Bolivia y el Congo, quiso invadir Argentina y, en un acto bélico, unificar la bandera de Latinoamérica. Pero se encontró sin apoyo y no lo logró. En 1967, Che Guevara fue capturado y ejecutado. Soldados bolivianos, en un acto de cobardía, asesinaron a Guevara. El 18 de abril de 1967, Guevara fue aclamado como héroe de la revolución, un legado que se refleja en todo el mundo. Héroe de la revolución, Guevara nunca murió. Su lucha continúa. Su mensaje de paz, esperanza y amor aún invita a la reflexión. En sus actos de valentía, nunca perdió su ternura. Guevara fue un buen ejemplo para el joven soñador. Se convirtió en uno de los más grandes revolucionarios del siglo XX.

Al final del cordel, el autor concluye con la siguiente estrofa:

En un relato más fiel
En un relato de verdad
Esta historia en cordel
Queda à la posteridad
Y Lucarocas proclama:
El gran héroe Che Guevara
En las sendas de la libertad.

En su última estrofa, el autor afirma el heroísmo del Che Guevara, indicando que, a pesar de ser un cordel, la historia es un relato verídico. El autor Lucarocas, cuyo nombre real es Luis Carlos Rolim de Castro, es un experto en cultura brasileña, posee una maestría en literatura y es especialista en educación. Para obtener más información sobre su vida y obra, visite lucarocas.com.br. Este cordel fue publicado por la editorial Tupynanquim en Fortaleza, Ceará, en 2010.

CHE GUEVARA NAS TRILHAS DA LIBERDADE, DE LUCAROCAS **CORDEL ÉPIQUE**

Che Guevara nas trilhas da liberdade [sur les sentiers de la liberté] est un cordel épique de Lucarocas, composé de 48 strophes de 7 vers chacune, suivant le schéma de rimes a b c b d d b, et comptant 16 pages. La couverture présente une illustration de Che Guevara en rouge et noir, réalisée par Klévisson Viana. Le poème contient des illustrations intérieures en noir et blanc. Le sujet épique est centré sur le héros Che Guevara, Ernesto Guevara de la Serna (Argentine, 1928-1967). L'œuvre de Lucarocas s'ouvre sur la strophe suivante, qui ne constitue pas à proprement parler une proposition épique :

Le rêve de l'humanité
Qui aspire à la fraternité
Souffre de chagrin et de désillusion
Qui dure une éternité
Mais devient immortel
Si, dans ce rêve, réside l'idéal
De la lutte pour la liberté.

Cependant, la seconde strophe remplit la fonction d'une proposition épique. Voyons voir :

Che Guevara est un personnage
de l'histoire universelle
qui a bâti son image
dans la poursuite d'un idéal
pour lutter pour la libération
pour promouvoir la révolution
pour le bien-être social.

L'ouvrage souligne ensuite le contexte historique, relatant comment Che Guevara, né à Rosario, en Argentine, a quitté un milieu aisé pour devenir révolutionnaire. Né le 14 juin 1928, c'était un garçon plein de vie dans une petite ville tranquille. Enfant, il souffrait d'asthme et, pour améliorer sa santé, il partit vivre à la campagne. Dès son adolescence, il fut encouragé à lire, de Karl Marx à Engels. Chez Lénine, il découvrit de nombreuses idées originales qui transformèrent sa pensée.

En raison des difficultés financières de sa famille, Guevara commença à travailler à l'âge de quatorze ans, mais il ne renonça pas à ses études. Il entreprit des études de médecine. Installé à Bogotá, il trouva un emploi dans une imprimerie. Avec la fin de la Seconde Guerre mondiale, la paix fut rompue parmi les étudiants et une lutte s'engagea contre le péronisme, un gouvernement populiste aux actions très hostiles. Guevara fut toujours à l'avant-garde des mouvements. En 1951, avec son ami Granado, il entreprit un voyage qui le marqua profondément, car il y constata les mauvais traitements infligés aux populations d'Amérique latine. Il découvrit la souffrance de ceux qui vivaient dans la misère et dans des conditions déplorables. Il fut horrifié par l'exploitation de ces personnes qui n'avaient même pas de quoi se nourrir.

En 1953, diplômé de médecine, il fit ses valises et retourna en Argentine, se consacrant à la politique. Il voyagea ensuite au Guatemala, en Bolivie, en Équateur, au Panama et au Costa Rica. Il entrevit alors un changement radical de la situation. À son retour, il rencontra une jeune femme, Hilda Gadea, une militante engagée. Il avait avec elle sa fille, Hildita. Il fit également la connaissance de Raúl Castro, qui le présenta à son frère Fidel Castro, lui aussi révolutionnaire et défenseur des libertés. Fidel invita Guevara, fort de sa vision, à instaurer le socialisme à Cuba. Ils luttèrent contre Fulgencio Batista et préparèrent également une riposte contre les États-Unis. Fidel et Guevara aspiraient à établir le socialisme sur l'île. Après leur victoire décisive, Cuba devint socialiste. En 1959, il devint président de la Banque nationale, prit la tête de l'industrie et fut également nommé ambassadeur. À Cuba, le socialisme était cultivé avec optimisme. Il se rendit au Brésil lorsque le président Jânio Quadros lui apporta une distinction prestigieuse, et y fut décoré du plus haut grade. Dans le cadre d'un projet audacieux, il combattit en Bolivie et au Congo, ambitionna d'envahir l'Argentine et, par un acte belliqueux, d'unifier l'Amérique latine. Mais, faute de soutien, il échoua. En 1967, Che Guevara fut capturé et exécuté. Des soldats boliviens, dans un acte de lâcheté, le tuèrent. Le 18 avril 1967, Guevara était salué comme un héros de la révolution, un héritage qui résonne à travers le monde. Héros de la révolution, Guevara n'est jamais mort. Son combat se poursuit. Son message de paix, d'espoir et d'amour reste une source de réflexion aujourd'hui encore. Dans ses actes de bravoure, il n'a jamais perdu sa tendresse. Guevara était un exemple pour les jeunes rêveurs. Il est devenu l'un des plus grands révolutionnaires du XXe siècle.

À la fin du poème, l'auteur conclut par la strophe suivante :

Dans un récit plus fidèle,
Dans un témoignage véridique,
Cette histoire en cordel
Demeure pour la postérité
Et Lucarocas proclame :
Le grand héros Che Guevara,
Sur les chemins de la liberté.

Dans sa dernière strophe, l'auteur affirme l'héroïsme de Che Guevara, indiquant que, malgré son statut de cordel, le récit est véridique. L'auteur Lucarocas, de son vrai nom Luis Carlos Rolim de Castro, est un spécialiste de la culture brésilienne, titulaire d'une maîtrise en littérature et expert en éducation. Pour en

savoir plus sur sa vie et son œuvre, consultez son site web : lucarocas.com.br. Ce cordel a été publié par la maison d'édition Tupynanquim à Fortaleza, dans l'État du Ceará, en 2010.

CHE GUEVARA NAS TRILHAS DA LIBERDADE, DE LUCAROCAS
EPIC CORDEL

Che Guevara nas trilhas da liberdade [on the trails of freedom] is an epic CORDEL by Lucarocas with 48 stanzas, each stanza composed of 7 verses, with the following rhyme scheme a b c b d d b, in 16 pages. The cover features an illustration of Che Guevara in red and black by Klévisson Viana. The poem includes internal illustrations in black and white. The epic subject matter centers on the hero Che Guevara, Ernesto Guevara de la Serna (Argentina 1928 – 1967). Lucarocas' work begins with the following stanza, which doesn't quite constitute an epic proposition:

The dream of humankind
That seeks fraternity
Suffers sorrow and disillusionment
That lasts an eternity
But becomes immortal
If in the dream there is the ideal
Of the struggle for freedom.

However, the second stanza fulfills the function of an epic proposition. Let's see:

Che Guevara is a character
From universal history
Who built his image
In the pursuit of an ideal
To fight for liberation
To promote revolution
For social well-being.

From there, the work emphasizes the historical context, recounting that Che Guevara, born in Rosario, Argentina, left behind favorable conditions to become a revolutionary. Born on June 14, 1928, he was a spirited boy in a quiet town. As a child, he suffered from asthma and, to improve his condition, moved to the countryside. From his adolescence, he was encouraged to read, from Karl Marx to Engels. In Lenin, he found many original ideas that changed his thinking.

Due to the difficulties his family faced, Guevara began working at the age of fourteen, but he did not abandon his studies. He studied Medicine. While living in Bogotá, he found a job in a printing shop. With the end of the Second World War, peace ended among the students, and a struggle began against the Peronist force, a populist government with very hostile actions. Guevara was always at the forefront of the movements. In 1951, with his friend Granado, he took a trip that left him impressed, as he saw the people of Latin America being mistreated. He discovered the suffering of the people who lived as destitute and in unpleasant conditions. He was horrified by the exploited people who didn't even have anything to eat.

In 1953, he graduated in Medicine. He packed his bags and returned to Argentina, dedicating himself to politics. Then, he again traveled to Guatemala, Bolivia, Ecuador, Panama, and Costa Rica. At that moment, he envisioned seeing the whole situation change. Returning from this trip, he met a beautiful young woman, Hilda Gadea, a warrior. He had his daughter Hildita with her. He met Raul Castro, who introduced him to his brother Fidel Castro, also a revolutionary and libertarian. Fidel invited Guevara, with his visionary power, to implement socialism in Cuba. They fought against Fulgencio Batista, and plans were in place to also fight against the United States. Fidel and Guevara wished to establish socialism on the island. After the great victory, Cuba became socialist. In 1959, he became president of the national bank, took the lead in industry, and was also an ambassador. In Cuba, socialism was cultivated with optimism. He traveled to Brazil when President Jânio Quadros brought a shining star in his bag, and in that country he was decorated with the highest rank. In a very daring project, he fought in Bolivia and Congo, wanted to invade Argentina, and in a warlike act, unify the flag of Latin America. But he found himself without support and did not succeed. In 1967, Che Guevara was captured and executed. Bolivian soldiers, in an act of cowardice, killed Guevara. On April 18, 1967, Guevara was hailed as a hero of the revolution, a legacy reflected throughout the world. A hero of the revolution, Guevara never died. His struggle continues. His message of peace, hope, and love is still capable of being a point of reflection today. In his acts of bravery, he never lost his tenderness. Guevara was a good example for the young dreamer. He became one of the greatest revolutionaries of the 20th century.

At the end of the cordel, the author concludes with the following stanza:

In a more faithful record
In a true account
This story in cordel
Remains for posterity
And Lucarocas declares
The great hero Che Guevara
On the paths of freedom.

In his last stanza, the author affirms Che Guevara's heroism, indicating that despite being a cordel, the story is a true account. The author Lucarocas, whose real name is Luis Carlos Rolim de Castro, is a master of Brazilian culture, holds a master's degree in literature, and is a specialist in education. The website link to learn more about his life and work is lucarocas.com.br. This cordel was printed by the Tupynanquim publishing house in Fortaleza, Ceará, in 2010.

Referência/Referencia/Référence/Reference

LUCAROCAS. **Che Guevara nas trilhas da liberdade**. Fortaleza: Tupynanquim, 2010.



**V COLÓQUIO INTERNACIONAL
DO CIMEEP - PARTE I**

Revista Épicas

Ano 10. N. 19 - JUN 2026 - ISSN 2527-080X

