



# Revista Épicas

Ano 6 - N. 11 - Jun 22 - ISSN 2527-080X

## ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

**Apresentação** – Annabela Rita e Maria Aparecida Fontes – p. 3

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11>

**Dossiê Figuras do épico/ Figures de l'épique/ Figures of the epic/ Figuras del épico** – p. 5

SERIA MACUNAÍMA O ULISSES BRASILEIRO? – Ana Tereza Andrade e Elis Crokidakis Castro – p. 6

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11.0616>

*ANCHIETA OU O EVANGELHO NAS SELVAS: TESSITURAS MÍTICO-HISTÓRICAS DOS HERÓIS DA NARRATIVA* – Luara Carvalho Fontes Menezes e Raquel Pereira de Lima – p. 17

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11.1732>

FIGURAS MARINHAS NO TEATRO DO BAIRRO ALTO: UM POUCO DE MITOLOGIA, OUTRO TANTO DE INVENÇÃO – Carlos Gontijo Rosa – p. 33

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11.3351>

POR UM ÉPICO HOMOSSEXUAL: AS ESTRATÉGIAS DE RELEITURA HOMOAFETIVA EM *A CANÇÃO DE AQUILES*, DE MADELINE MILLER – Jandir Silva dos Santos e Eduardo Alves de Almeida - p. 52

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11.5262>

ASPECTOS DA ÉPICA NA VIDA LITERÁRIA DE FRANCISCO FÉLIX DE SOUZA EM *THE VICEROY OF OUIDAH* (1980), DE B. CHATWIN E *COBRA VERDE* (1987), DE W. HERZOG – Gabriela Iurcev – p. 63

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11.6383>

**Projet Épopée (Dir. Florence Goyet) – Artigos traduzidos / Projet Épopée (Dir. Florence Goyet) – Articles traduits** – p. 84

SOBRE AS TRANSFORMAÇÕES DA TRADIÇÃO ÉPICA NO SÉCULO DAS LUZES NA POLÔNIA – Roman Dabrowski (Trad. Antônio Batalha e Christina Ramalho) – p. 85

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11>

**Relatos de pesquisa / Comptes rendus de recherche** – p. 99

ESTENDENDO A CORDA ENTRE O BRASIL E A FRANÇA – Angélica Amâncio – p. 100

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11>

*REVOLUÇÃO PERNAMBUCANA*, DE MEDEIROS BRAGA – Guilherme Andrade Gois – p. 107

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11>

**Resenha / Revue critique** – p. 112

*INSULANA* (1635) – Gil Clemente Teixeira – p. 113

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11>

*No ardor dos livros: Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra* (2021) – Cátia Canedo – p. 116

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11>



Rita, Annabela; FONTES, Maria Aparecida. Apresentação. In: **Revista Épicas**. Ano 6, N. 11, Jun 22, p. 3-4. ISSN 2527-080-X.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11>

## APRESENTAÇÃO

Annabela Rita (Universidade de Lisboa)

Maria Aparecida Fontes (Università Degli Studi di Padova)

A décima primeira edição da Revista *Épicas* apresenta, no dossiê “Figuras do épico”, seis artigos, cuja característica em comum, tal como a descrição do dossiê propunha, é apresentar uma discussão acerca do épico como “imagem do mundo”, que, na sua metamorfose e repetição ao longo dos séculos, deixa de ser apenas um gênero e passa a constituir um modo de pensar ligado à transmissão do repertório ideológico, imaginário e histórico (nacional), em diálogo contínuo com outros gêneros que permitem reconstruir não somente o percurso estético do próprio gênero épico, mas a sua relação estrutural e simbólica com a história, os mitos e com o pensamento iconográfico, além de evidenciar a sua importância para a formação e os impasses da criação artística e literária.

Assim, em “Seria Macunaíma o Ulisses brasileiro?”, Ana Tereza Andrade e Elis Crokidakis Castro aproximam referentes teóricos aristotélicos e modernismo literário, para reconhecer, em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, os pontos de convergência e de ruptura em relação à tradição épica nela presentes.

Luara Carvalho Fontes Menezes e Raquel Pereira de Lima, por sua vez, em “*Anchieta ou o Evangelho nas selvas*: tessituras mítico-históricas dos heróis da narrativa”, abordam a epopeia de Fagundes Varela publicada em 1875, centrando-se na aproximação entre Jesus Cristo e José de Anchieta como recurso para a valorização dos feitos de Anchieta em sua missão de cristianizar as populações originais da terra brasileira.

O terceiro artigo, “Figuras marinhas no teatro do Bairro Alto: um pouco de mitologia, outro tanto de invenção”, assinado por Carlos Gontijo Rosa, centra-se na peça do dramaturgo português Antônio José da

Silva intitulada *As variedades de Proteu*, em busca de nela apontar a presença de referentes clássicos e renascentistas e o trabalho criativo decorrente das intervenções do autor no *corpus* narrativo por ele recolhido do universo mítico greco-romano.

“Por um épico homossexual: as estratégias de releitura homoafetiva em *A canção de Aquiles*, de Madeline Miller”, de Jandir Silva dos Santos e Eduardo Alves de Almeida, discorre sobre o romance da escritora norte-americana Madeline Miller, que, centrado em Pátroclo, apresenta uma visão não hegemônica dos heróis épicos da *Ilíada*, representados a partir da ótica representação LGBTQIA+.

Por fim, em “Aspectos da épica na vida literária de Francisco Félix de Souza em *The viceroy of Ouidah* (1980), de B. Chatwin e *Cobra Verde* (1987), de W. Herzog”, Gabriela Iurcev reflete sobre o modo como Bruce Chatwin e Werner Herzog, respectivamente em *The Viceroy of Ouidah* (1982) e na produção cinematográfica *Cobra Verde* (1987), trabalharam os aspectos histórico e mítico envolvidos na biografia de Francisco Félix de Souza, descrito como “figura central do tráfico transatlântico de escravos na primeira metade do século XIX”.

Esta edição traz também, na seção “Projet Épopée”, dirigida por Florence Goyet, a tradução para o português de “*Sur les transformations de la tradition épique au siècle des lumières en Pologne*”, assinado por Ramon Dabrowski. Assim, em “Sobre as transformações da tradição épica no século das luzes na Polônia”, tradução de Antônio Batalha e Christina Ramalho, encontraremos reflexões sobre a epopeia polonesa no século XVIII – com destaque para as obras de Ignacy Krasicki – que incluem as transformações das convenções épicas clássicas, os aspectos estéticos e o heroísmo cômico.

A seção “Relatos de pesquisa” traz duas contribuições, a saber: “Estendendo a corda entre o Brasil e a França”, que apresenta alguns dos resultados da pesquisa de mesmo título, cujo enfoque foi o estudo de folhetos de cordel épicos, realizada na Universidade Lyon 2, durante o ano letivo 2021-2022, pela Professora-Doutora Angélica Amâncio e seis estudantes do curso de Letras; e “*A incrível história de Emiliano Zapata e a revolução mexicana*, de Paiva Neves: estudos iniciais”, assinado por Guilherme Andrade Gois, que aborda a presença da história e do heroísmo no cordel do cearense Paiva Neto.

Fechando a edição, encontram-se duas resenhas. A primeira, assinada por Gil Clemente Teixeira, resgata a epopeia de Manuel Tomás, *Insulana*, de 1965. A segunda, de autoria de Cátia Canedo, apresenta a obra coletiva *No ardor dos livros: Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra* (2021), organizada por Ana Luísa Vilela, Fabio Maria da Silva, Inês Pedrosa e Rosa Fina.

Desejamos uma excelente leitura a todos.



# Revista Épicas

Ano 6 - N. 11 - Jun 22 - ISSN 2527-080X

**Figuras do épico**  
**Figures de l'épique**  
**Figures of the epic**  
**Figuras del épico**



ANDRADE, Ana Tereza; CASTRO, Elis Crokidakis. Seria Macunaíma o Ulisses brasileiro? In: **Revista Épicas**. Ano 6, N. 11, Jun 22, p. 06-16. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11.0616>

## SERIA MACUNAÍMA O ULISSES BRASILEIRO?

### WOULD MACUNAÍMA BE THE BRAZILIAN ULISSES?

Ana Tereza Andrade (UFRJ)<sup>1</sup>

Elis Crokidakis Castro (UFF\FAETEC\FACHA)<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo revisita a épica em suas características fundamentais descritas por Aristóteles ao examinar a *Odisseia* e ressalta a importância de se olhar a forma antiga como base para se entender as formas modernas e contemporâneas da Literatura. Parte do exame da forma, conteúdo e intenção da obra épica e mostra que o Modernismo, mesmo querendo romper com as estruturas clássicas, não impede que estas ainda permaneçam no imaginário de quem leu, estudou e adaptou para o cinema o clássico do Modernismo Brasileiro, *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

**Palavras-chave:** Épica, modernismo, cinema.

**ABSTRACT:** This article revisits the epic in its fundamental characteristics described by Aristotle when examining the *Odyssey* and emphasizes the importance of looking at the ancient form as a basis for understanding modern and contemporary forms of literature. It starts from the examination of the form, content and intention of the epic work and shows that Modernism, even wanting to break with the classic structures, these still remain in the imagination of those who read, studied and adapted for the cinema the classic of Brazilian Modernism, *Macunaíma* by Mário de Andrade.

**Keywords:** Epic, modernism, cinema.

---

<sup>1</sup> Doutora em Ciência da Literatura (UFRJ), com atuação em ensino e pesquisa, especialista em ensino a distância, foi Leitora de Português na Rússia e consultora da UNESCO em projetos educacionais. ORCID 0000-0001-6882-3837.

<sup>2</sup> Doutora em Letras, com bolsa sanduíche na Faculdade de Roma- Itália - La Sapienza, possui graduação em Direito e Letras pela UERJ, Pós-Doutora em Literatura Brasileira, cursando Pós-doutoramento em Cinema no PPGCine da UFF - "Cidades reais e cidades imaginárias". ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7735-2715>.

## Introdução

Este breve artigo tem como objetivo estabelecer um estudo comparativo entre a Odisseia, de Homero, e Macunaíma, de Mario de Andrade, no que diz respeito à jornada do herói ocidental. Trazemos para esta equação a adaptação para o cinema da obra Macunaíma, realizada por Joaquim Pedro de Andrade, que revela uma leitura comprometida com o Cinema Novo e o movimento Tropicalista.

Trazemos o questionamento de que as formas clássicas cristalizadas no imaginário ocidental acabam por se infiltrar em obras modernas e pós-modernas, mas com adaptações e subversões que revelam o contexto em que a obra está inserida. Assim, nosso questionamento principal é: “Seria Macunaíma o Ulisses brasileiro?”. Vamos tentar responder a esta questão ao longo deste artigo.

## Vestígios de Ulisses

Se a aula é de Literatura no mundo ocidental e se devemos começar pelo início, a convenção didática é clara: comece pela *Odisseia*. Esse ditame segue os séculos sendo utilizado pelos professores de Literatura, não só para entender a época clássica, mas para compreender também o mundo contemporâneo. Partindo dessa premissa, Giorgio Agamben, em seu artigo *O que é o contemporâneo*, também “nos convence de que, para entender o hoje, é preciso voltar no tempo, buscar nos primórdios e no arcaico aquilo que nos faça ver a obscuridade do presente” (CASTRO, 2017, p. 2).

Sendo assim, a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”. Logo, seremos aqui contemporâneos, vamos interpolar o tempo, transformá-lo e colocá-lo em relação com outros tempos para poder ler nele, “de modo inédito a história, [...] “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Logo, revisitar o épico é, talvez, em tempos pós-modernos, buscar elementos que nos sustentem para entender os dias de hoje. Atitude que, ao longo dos séculos, vem repetindo-se. São inúmeras as odisseias na história da Literatura e talvez não fosse demais pensar que, para o mundo da razão, não da religião, uma odisseia nos revela um percurso possível, nos faz sentir dentro de um tempo e de um espaço de uma cultura qualquer, daí o termo ter tomado a conotação não só da viagem de Odisseu de Tróia até Ítaca, mas qualquer percurso de vida.

A epopeia, então, é um formato de texto da Antiguidade e se apresenta com um distanciamento entre o sujeito (narrador) e o objeto narrado. *Epos*, em grego, quer dizer recitação, que se configurava como um texto que era narrado para um grupo de ouvintes. No entanto, se os ouvintes não são mais os mesmos, também muda a forma como a história poderia ser contada, com ênfases diferentes de acordo com o gosto do público e seu interesse ao ouvir o narrador. Dessa forma, o cerne da história era o mesmo, mas seus adereços poderiam mudar. Temos, assim, as mais variadas versões do mito (uma narrativa oral sujeita às transformações de cada narrador) e podemos escolher a que nos for interessante.

Na estrutura épica, o narrador propõe uma posição de confronto em relação ao que vê, contando um acontecimento passado. Ele é o sujeito que determina o ponto de observação para registrar, mostrar, apontar, apresentar, como bem afirma Emil Staiger (1975).

Classicamente, a epopeia se constitui de elementos que serão reutilizados ao longo do tempo: A) inalterabilidade da narrativa, o narrador está pouco sujeito aos estados de ânimo, como acontece na lírica, B) narrativa pretérita e extensa, C) grandiloquência que constitui os episódios espetaculares, as batalhas sangrentas, a exaltação dos heróis sobre-humanos em luta contra a fortuna, D) desenrolar progressivo dos fatos e E) autonomia das partes. Dessa forma, a epopeia é diferente do romance, estrutura narrativa que nascerá na modernidade.

Em relação à estrutura, cada acontecimento/ aventura/episódio da epopeia poderá ser lido de forma separada, o que aparece às vezes na contemporaneidade, na Literatura ou outras mídias, o cinema, por exemplo. O resultado dessa separação é que determinados episódios ficam mais famosos que outros, e a leitura de um não interfere na do outro, não há necessariamente uma sequência predeterminada dos fatos, como nos filmes do primeiro cinema, em que o exibidor comprava o trecho que queria da Paixão de Cristo, sem se preocupar com a ordem sequencial do que seria exibido, uma vez que todos conheciam a história.

A preocupação de Homero ao narrar a viagem de Ulisses é clara, e não foi a tentativa de mostrar a aventura do personagem nos 10 anos da volta até Ítaca, mas foi, de certa forma, construir um arcabouço de informações sobre o seu povo. Mostrar sua forma de ver o mundo, sua astúcia, sua cultura. E de fato, Homero (seja ele um ou muitos) foi exitoso e construiu ali um clássico da Literatura. Ítalo Calvino nos diz que os clássicos são aqueles “livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (CALVINO, 1993, p. 10). Portanto, a partir dessa criação de um inconsciente coletivo através dessas histórias, toda a civilização ocidental se desenvolveu na Europa e depois no continente americano, quando os europeus aqui chegaram, impondo a sua cultura, a sua língua, os seus costumes, a sua organização para pensar o mundo, formas essas eficazes e vigentes ainda hoje em nossa cultura.

### **Uma jornada moderna**

No entanto, também não é de hoje a vontade de resistir a esse formato imposto e contar de uma outra forma as aventuras, transformando o olhar sobre o mundo. Aproveitando, então, o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, quando a resistência ao modelo europeu se fez mais presente, lançaremos um olhar sobre a obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e sua adaptação para o cinema feita por Joaquim Pedro de Andrade. Procuraremos, com base também em outras leituras já feitas, mostrar que, de uma forma modernista e depois tropicalista, o livro de Mário, resistindo e rompendo com o olhar clássico, traz no íntimo o cerne da épica de Homero. Fazendo uma paródia com o próprio modernismo, diríamos que no final tudo “ce la même chose”.

Examinando vários os estudos feitos sobre *Macunaíma*, a questão do gênero da escrita de Mário de Andrade se apresenta, e sobre isso temos que falar antes de tudo. Segundo Massaud Moises,

o gênero, como repetição dum molde e duma visão do mundo, seria precisamente consequência do esforço de expressão dum conteúdo: ao exprimi-lo, o artista dá-lhe uma forma, uma estrutura, ou melhor, descobre-lhe ao mesmo tempo a forma e a estrutura que lhe é congênita, enfim, vaza-o num molde. Este, à custa de repetido, resulta no gênero (1998, p. 60).

Pensando desse modo, entendemos, sem adentrarmos as mais variadas questões da estética, que a definição do que seriam os gêneros segue um certo padrão para, principalmente, ajudar ao estudioso da matéria. Este não é necessariamente um elemento que condicionaria o autor, criador da obra de ficção, a segui-lo *ipsis literis*, sob pena até mesmo de privação da criatividade, ou seja, devemos os críticos, ao examinar a obra pronta, buscar nela elementos que são semelhantes a outras obras de seu tempo, ou de uma classificação que, mesmo não sendo de fato uma lei, norteia o que poderemos falar sobre a estrutura formal da obra.

Dessa forma, quando, em 1928, chega às mãos dos estudiosos o livro de Mário de Andrade, deve ter sido difícil para críticos adestrados na gramática clássica da teoria estética, de classificá-lo dentro do código do cânone ocidental, pois que tal tarefa ensejaria certo mergulho mais minucioso do que se poderia supor. Seria *Macunaíma* um romance? Uma epopeia? Uma lenda? O que seria? Não devemos esquecer que, ainda naquele momento, o movimento modernista estava na sua fase heroica, estava completamente imbuído de uma vontade de chocar, de romper com as estruturas do que existia. Pois isso era o que se pregava em um movimento de vanguarda. Uma volta ao “primitivismo”, como diz Mário de Andrade, e que aqui no Brasil fazia mais sentido do que na Europa, visto nossa origem afro.

Assim, com base nas suas pesquisas de etnografia e folclore, sistematizando o interesse dos modernistas pelo conhecimento objetivo das culturas primitivas e populares, o livro, que parte da mitologia amazônica, funde as tradições brasileiras. É desprovido de tempo e espaço, é uma narrativa fantástica e tenta dar um retrato satírico do brasileiro com a realidade local, elevando-se pela imaginação solta, numa prosa trepidante e pitoresca, com as informações sendo dissolvidas pelo ritmo vertiginoso, é o que nos diz, em linhas resumidas, Antonio Candido.

Mário chamou a sua obra de Poema-heróico-cômico, já se vê, então, pelo próprio autor, uma tentativa de fugir ao regramento fechado da forma, pois naquele momento ou era um romance, ou talvez uma epopeia, um poema épico. No entanto, as mais variadas análises dão a *Macunaíma* o título de rapsódia. E esta seria, no fundo, a própria epopeia ou poema épico. Na Grécia antiga, chamava-se rapsódia ao poema épico feito para ser recitado, e assim eram chamados os textos de Homero, sob os quais as análises primeiras recaíram, vide a *Poética*, de Aristóteles.

Se a rapsódia é como parte do poema épico, ou parte da epopeia, logo, ela também pode ser chamada de epopeia. Então, *Macunaíma*, quando se pauta em lenda, no maravilhoso, na mitologia que era

desconhecida do Brasil, o que ele faz é, de certa forma, o mesmo que a Odisseia, ou que a Eneida, ou que os Lusíadas. E o que Mário tenta fazer é construir a nação sob um outro olhar, um olhar que fosse mais “primitivo”, do local, sem idealizações, como já fora tentado no *Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, e *Caramuru* (1781), de Frei José de Santa Rita Durão. Ainda sobre os gêneros, entendemos que nenhum deles se manifesta de forma pura, eles se contaminam mutuamente, cada um pode conter elementos dos outros e essa característica é também a que é exaltada pelos modernistas que visam justamente romper, quebrar os padrões rígidos da forma acadêmica, principalmente do parnasianismo vigente.

De certa maneira, é isso que nos diz Alfredo Bosi: "compreender *Macunaíma* é sondar ambas as motivações: de narrar, que é lúdica e estética; a de interpretar que é histórica e ideológica" (BOSI, 2003, p. 188). Assim, a narrativa de Mário dá conta de um tratamento estilístico da linguagem, que nasce com a referência direta das poéticas da vanguarda modernista, principalmente o futurismo, buscando ferramentas no processo onírico. O caráter de fantasia próprio da rapsódia transpõe, então, os limites do descritivismo urbano ou sertanejo por meio de um andamento antes legendário do que naturalista, documental, diz Bosi, ou seja, buscava-se transcender o código realista. Contudo o herói sem nenhum caráter não nos deixa esquecer o herói grego, mesmo tentando contrapor-se a ele.

Em outra análise, Gilda Melo e Souza, ainda buscando o formal da obra, vê na busca do muiiraquitã uma versão carnavalizada da busca do Santo Graal, e talvez seja essa a ideia usada na adaptação para o cinema. Sem dúvida, toda essa criação por colagem provocou uma reviravolta no processo da mimesis literária; somando a isso, ainda são encontrados elementos da psicanálise nas obras de Mário, que busca na sondagem do mundo onírico individual o encontro com elementos das culturas não europeias, a África negra e o jazz afro-americano e fontes da cultura pré-colombiana que são redescobertos. Assim, nada se tem de forma pura, e o que se desenvolve é um olhar também mais crítico para a cultura que foi assimilada, para o modo de viver e pensar daquele momento, daí o veio neo-indianista e neo-folclórico do Modernismo Brasileiro.

Nos dias atuais, as análises de *Macunaíma* mergulham por outros campos, uma vez que, consolidada a sua posição de ruptura com o olhar colonizador, como já dissemos, nos parece que esse olhar foi escola por um tempo, eclipsando-se depois e voltando com os estudos decolonialistas em propostas semelhantes. Nesse aspecto, todavia, o entendimento talvez seja um pouco mais complexo, tendo em vista que não houve de fato uma mudança epistemológica nas bases teóricas que sustentam nossos estudos. Digo com isso que é difícil romper com o que foi imposto, talvez pela arte o caminho fosse menos controverso. Mas, nas teorias, a forma de pensar ainda é muito contaminada pela visão eurocêntrica com seus teóricos, filósofos e estudiosos que dão base ainda aos nossos estudos. Por isso, pensar a forma do épico abaixo da linha do equador ainda motiva nossos pesquisadores.

### Macunaíma: um Ulisses à brasileira

Saindo do gênero, o personagem é o alvo principal da história, em torno dele que tudo ocorre. *Macunaíma* então o que é? Astucioso, inteligente, herói ou não? Tem mais semelhanças ou diferenças com Ulisses?

Tal como Odisseu, Macunaíma encarna o típico herói que enfrenta perigos e vive aventuras diversas. No entanto, seu percurso é atrapalhado, ele não consegue cumprir sua missão. Tal aspecto se conecta a outra motivação de Mário de Andrade: “pensar o povo brasileiro, nossa gente, percorrendo as tribos cruzadas ou superpostas de sua existência selvagem, colonial e moderna, à procura de uma identidade que, de tão plural que é, beira a surpresa e a indeterminação; daí ser o herói sem nenhum caráter” (BOSI, 2003, p. 188). Portanto, podemos acolher a análise de que Mário de Andrade desconstrói a ideia ‘clássica’ de herói, um ser quase divino, dono de moral e comportamento exemplares e que têm como objetivo apenas o bem comum. Nosso ‘herói’ Macunaíma se aproxima mais dos personagens que trazem à tona o arquétipo *trickster*, indiferentes às expectativas sociais: eles se preocupam apenas consigo mesmos, ainda que, eventualmente e acidentalmente, possam contribuir com a comunidade em que estão.

De acordo com Carl Jung (2000), *trickster* é um arquétipo que representa a ambivalência, a ambiguidade, que provoca, ao mesmo tempo, prejuízos e redenção (em alguns casos). Apesar de estar presente em todas as culturas, aquelas que são conhecidas como “subdesenvolvidas” ou “em desenvolvimento”, evocam esse arquétipo com mais frequência. Isso ocorre, talvez, porque tais culturas se impõem menos castrações e limites sociais, e, conforme Jung (2002), nelas, as manifestações inconscientes ocupam lugar privilegiado. Macunaíma é uma manifestação *tricksteriana* porque, além representar o povo brasileiro, apresenta em sua composição a desconstrução do herói nos moldes clássicos (ANDRADE, 2019).

Mário de Andrade apresenta, em *Macunaíma*, as idiosincrasias do povo brasileiro e critica, de forma bem direta, o eurocentrismo, carnavalizando o europeu na figura do gigante italiano, por exemplo, numa mistura de narrativas do século XX com lendas, mitos e folclore, de origem indígena. Depois de muita pesquisa, o autor dá ao *trickster* o tom da mitologia indígena sul-americana, resultando em um herói ‘às avessas’, desastrado e preguiçoso e, mesmo com tantos problemas, é o nosso herói.

Segundo Darcy Ribeiro, o *trickster* surge para quebrar as regras e romper com padrões de comportamento. Podemos afirmar, ainda, que tal arquétipo, como um espelho, reflete nossos desejos inconscientes, pois ele persegue seus desejos, sem autocensura e ou culpa. O *trickster* representa o “princípio do prazer” freudiano, que se antagoniza ao “princípio da realidade”, que existe para conter a busca pelo prazer e colocar limites sociais à conduta individual. Para Ribeiro, Macunaíma representa nossa gente: “Ser Macunaíma, o herói de nossa gente, a meu juízo, só pode ser porque ele veste a carne que nos veste; porque é a carapuça que nos cabe, a nós brasileiros. Falo, é claro, não de nós, do clube dos contemplados, mas do brasileiro-massa, povão, desde sempre humilhado e ofendido, o que, aparentemente, é toda uma contradição (RIBEIRO, 1996, p. XIX).

Nosso herói empreende sua jornada em busca do talismã que ganhara de sua amada logo após sofrer uma perda muito grande: Ci subiu ao céu e virou estrela. Após descobrir que o talismã estava em poder de Venceslau Pietro Pietra, que residia em São Paulo, ele resolveu ir até lá buscar a pedra verde. De um modo bem peculiar, ele se prepara para a viagem: “No outro dia Macunaíma pulou cedo na ubá e deu uma chegada até a foz do rio Negro pra deixar a consciência na ilha de Marapatá” (ANDRADE, 2008, p. 49). Abandonando a consciência, Macunaíma dá a entender que ela é algo que se pode guardar, conforme a conveniência. Podemos associar esse momento com o “jeitinho brasileiro”, ou seja, o costume bem brasileiro de resolver questões à margem da legalidade.

Macunaíma encontra Venceslau Pietro Pietra, e descobre que ele é o Gigante Piaimã, comedor de gente. Desafiando o gigante, foi capturado e despedaçado, e conseguiu voltar à vida graças à ajuda dos irmãos, revelando sua inabilidade para fugir ou enganar o inimigo. Às voltas com o fracasso, Macunaíma acaba desistindo de seu objetivo, distanciando-se assim do herói clássico, que nunca falha e sempre conquista seus objetivos.

### **A modernidade de Macunaíma**

Então, dando *corpus* a essa figura do *trickster* é que Joaquim Pedro de Andrade, em 1969, lança seu filme com base no livro de Mário de Andrade. É preciso dizer que, no fim da década de 1960, em meio à ditadura militar que se instalou em 1964, o cinema brasileiro vinha numa evolução estética que foi lida como a chegada do cinema brasileiro ao modernismo. Assim, o cinema que se fez a partir de meados de 1950, 60 e 70 foi chamado de Cinema Moderno Brasileiro. Este acompanhava a nova onda cinematográfica que corria o mundo, a *nouvelle vague*, e seu cinema de autor, junto com os elementos do neorrealismo italiano. Dessa forma, a ideia de que se podia fazer filmes de autor com poucos recursos deu ensejo aqui ao chamado Cinema Novo, que, com uma estética inovadora, ganhou o mundo e serviu de arma na resistência à ditadura imposta.

Esse cinema tendia a ser pedagógico, buscava esclarecer o povo, abrir a mente dos espectadores para a sua realidade. Era a “Estética da fome”, termo cunhado por Glauber Rocha para pensar o Cinema Novo, que dentre outras coisas fez inúmeras adaptações das obras literárias brasileiras do modernismo. Entretanto, em fins de 1960, há uma ruptura nesse grupo do Cinema Novo, nascendo um grupo que foi chamado de Cinema do Lixo e, por vezes, Marginal, que radicalizaria ainda mais a sua estética, que vem a se chamar “Estética do lixo”, e o que esse grupo faz é trazer para o cinema elementos da vanguarda de 22 em seu período heroico. Agora o objetivo consistia em ser mais agressivo, em chocar mais fortemente com as imagens e poucos recursos, ressuscitando alguns elementos da década de 1920.

Concomitante a essa ruptura, que teve como raiz reflexiva o filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, nasce também o Tropicalismo, um conjunto de criações de grande impacto, de certa forma em resistência ao AI-5, período mais repressivo da ditadura brasileira. Com o Tropicalismo se ‘instaura uma nova forma de relação’ com os influxos internos e externos produzindo um choque com contaminação mútua do nacional e do estrangeiro, e nesse contexto é que a antropofagia de Oswald de Andrade retorna, “propondo uma

dinâmica cultural feita de incorporações do outro, da mistura de textos, linguagens, tradições” (XAVIER, 2006, p. 30). Nesse clima de efervescência é que nasce a adaptação de *Macunaíma* para o cinema. Joaquim Pedro de Andrade diz:

Escrevi duas adaptações que me consumiram quatro meses, mais ou menos de fevereiro a junho de 1968. Na primeira, eu tentava racionalizar, de certa forma domar o livro. Mas as coisas colidiam. iam em várias direções, e não se completavam. Já na segunda, quando entendi que *Macunaíma* era a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil, as coisas ficaram mais coerentes e os problemas começaram a ser resolvidos uns atrás dos outros. [...]

Procurei fazer um filme sem estilo predeterminado. Seu estilo seria não ter estilo. Uma antiarte, no sentido tradicional da arte. [...] Não existem nele concessões ao bom gosto. Já me disseram que ele é porco. Acho que é mesmo, assim como a graça popular é frequentemente porca, inocentemente porca como as porcarias ditas pelas crianças.” (Joaquim Pedro de Andrade, material de divulgação para o lançamento comercial do filme, 1969) <https://ims.com.br/filme/macunaima/>

Na fala do cineasta, percebe-se a dificuldade da transposição de uma linguagem em outra. Todavia, para Ismail Xavier, foi na obra de Joaquim Pedro Andrade que se deu a melhor solução, que junta a reflexão e a comunicabilidade do espetáculo. São unidos o diálogo com humor e a tradição erudita da Literatura. Retomam a Chanchada, gênero de muito sucesso no Brasil, na qual o personagem principal Macunaíma é vivido por Grande Otelo, numa comicidade gigantesca e também irônica. O filme retoma elementos como o ‘*kitsch*, o descaráter nacional, o curto-circuito de tradição nobre e cultura de massa”. No entanto, ele não é agressivo, a narração é leve, sem se distanciar da estrutura clássica narrativa e, apesar de usar a Chanchada como referência, ele leva a um final irônico e reflexivo.



Macunaíma, imagem do filme

Percebemos que, de certa maneira, para a transposição da obra literária de Mário de Andrade para o cinema, nesse filme que virou um clássico, a forma utilizada foi, no íntimo, a épica. Assim, o cineasta não optou ali por transgredir uma forma que, ao longo dos séculos, era utilizada pelos aedos, tanto que o narrador aparece em voz *off*, contando e dando encaminhamento à história que é representada para a tela.

Na tela também surgem elementos que vão além da narrativa de Mário e remetem aos fatos que vinham acontecendo no País durante a ditadura. Desse modo, conseguimos, com o filme, ver que ali não

estava apenas o herói sem caráter, mas que aquele herói simbolizava mais que ele mesmo, o seu povo, tal como a épica fazia. Outro aspecto muito focado no filme é o personagem principal, o Macunaíma, que, como Ulisses, é ardiloso e faz as variadas trapaças (ou não), para se livrar dos problemas. No entanto, se Ulisses é sério, Macunaíma, ainda mais na figura de Grande Otelo, é puro riso e ironia. Isso faz com que o público brasileiro se identifique e passe, de alguma forma, a rir de si mesmo.

Para Alfredo Bosi, Mário possuía dois desejos que se fizeram como rotas para a obra. Um deles que era o de contar episódios e lendas que o fascinaram e que tinham a figura de um herói entre o mítico e o humano; o outro é que foi misturado a ele, é o que, cremos, foi por Joaquim Pedro de Andrade assimilado, é “o desejo de pensar o povo brasileiro, nossa gente, percorrendo as trilhas cruzadas ou superpostas de sua existência selvagem, colonial e moderna, à procura de uma identidade que de tão plural que é, beira a surpresa e indeterminação; daí ser o herói sem nenhum caráter” (BOSI, 2003, p. 188). Desejo que, de certa forma, casava-se com a geração do Cinema Novo e do Tropicalismo da qual Joaquim fazia parte.



Grande Otelo como Macunaíma, imagem do filme

Logo, no filme, a proposta foi de traçar a jornada, de criar uma odisseia para Macunaíma em busca do Muiraquitã em todos os espaços do país, com muitas referências de todos os campos, de fato uma colagem com um colorido que chamava atenção do espectador de cinema dos anos 1960. O tempo, nessa jornada, é mais linear que no livro, e como já foi dito, ele se depara com outros tantos personagens, desta vez da cultura contemporânea. Assim, tanto a cidade quanto a floresta surgem ao contar dos acontecimentos. Gente de todo jeito, carros, discursos políticos na praça, brigas e um discurso ideológico próprios do cinema daquele momento. Assim é o episódio da cotia em praça pública, onde Macunaíma é quase linchado. Diferentemente da Odisseia, em que Ulisses é sempre o mesmo, Macunaíma, com tanta diversidade, muda de corpo, vira príncipe branco, que conquista todas as mulheres e, por fim, ele volta à terra natal, como Ulisses que, depois das aventuras, volta a Ítaca.

## Considerações finais

Retomando nosso questionamento inicial, “Seria Macunaíma o Ulisses brasileiro?”, podemos afirmar que, em certa medida, sim, nosso herói desengonçado se propõe a uma jornada épica, contudo, o desenrolar dos acontecimentos e o desfecho demonstram um distanciamento do modelo clássico de herói e, diferentemente do poema épico, em relação ao herói clássico, Macunaíma é um fracassado em grande medida. Ainda assim, ele conquista seu lugar no céu, pois, a sua maneira, conquista Ci e os leitores, com sua maneira de ser livre e desajustada.

Mário de Andrade criou um “herói às avessas” na tentativa de representar o povo brasileiro. Optou, contudo, pela jornada como forma de construção desse herói, remetendo-nos aos poemas épicos, que narravam a jornada de um herói e de um povo. Essa escolha revela o quanto ainda guardamos dos arcabouços clássicos em nosso imaginário contemporâneo, ainda que a proposta seja a desconstrução desses modelos.

Joaquim Pedro de Andrade se apropria de Macunaíma e faz um filme que acompanha a jornada do ‘herói’ com muito humor e muita ironia, recorrendo a recursos simples e às vezes até grotescos. Contando com um elenco formidável, o filme mostra, de forma bem-humorada, as desventuras do ‘herói sem nenhum caráter’ através de sua lente e sua interpretação, influenciado pelo movimento tropicalista da época.

Os dois artistas têm em comum o desejo de narrar a jornada do herói, cada um a sua maneira, e mostrar que o Brasil, no contexto da colonização e das recolonizações, tem sua própria maneira de empreender uma jornada e, mesmo tropeçando e falhando, continuamos com a visão carnalizada de mundo, que nos ajuda a resistir e subverter a ordem das coisas.

Por fim, tal como a música do filme, que exalta a Terra Brasilis e os heróis brasileiros, Macunaíma, de certa forma, rompe e ao mesmo tempo resgata da forma clássica a vontade de criar a epopeia de um povo que queria ser, e que, por muitas vezes, parece se esquecer disso. A forma épica, então, que o cinema ressuscita ou relê com sua linguagem, seja através de séries ou de filmes, permanece na cultura, dialogando com o novo tempo e toda a sua tecnologia. No fim da história, nosso herói fracassa, mas, ainda assim, merece seu lugar no céu.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo**. Chapecó: Argos editora, 2009.

ANDRADE, Ana Tereza de. Em busca da Muiraquitã: Macunaíma e a cidade. In: NASCIMENTO, Luciana M. do et al. **Cidades, sentidos e espaços**. V.2. São Paulo: Ed. Ixtlan, 2019.

ANDRADE, Mario. **Macunaíma**. São Paulo, 1928.

BOSI, Alfredo. **Céu e inferno**. São Paulo: Editora Duas cidades, 2003.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CASTRO, Elis Crokidakis. OLIVEIRA, Sandra V. V. Carvalho **To Ελληνικό Βλέμμα – Revista de Estudos Helênicos da UERJ**, no.3, 2017.

HOMERO. **A odisseia**. Rio de Janeiro: Ediouro.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária Poesia**. 19 ed. São Paulo, Cultrix,1998.

PAES, J. Paulo. **Gregos & baianos**. São Paulo: Editora Brasiliense,1985.

RIBEIRO, Darcy. 'Liminar. Macunaíma'. In: ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Ed. Crítica. Telê Porto Ancona Lopez (Coord.) 2.ed. Madri/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro/Lima: ALLCA XX, 1996.

SOUZA, Gilda Melo. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro,1975.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.



MENEZES, Luara Carvalho Fontes; LIMA, Raquel Pereira de. *Anchieta ou o Evangelho nas selvas*: tessituras mítico-históricas dos heróis da narrativa. In: *Revista Épicas*. Ano 6, N. 11, Jun 22, p. 17-32. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11.1732>

### **ANCHIETA OU O EVANGELHO NAS SELVAS: AS TESSITURAS MÍTICO-HISTÓRICAS DOS HERÓIS DA NARRATIVA**

#### **ANCHIETA OU O EVANGELHO NAS SELVAS: THE MYTHICO-HISTORIC STRUCTURES OF THE NARRATIVE'S HEROES**

Luara Carvalho Fontes Menezes (UFS)<sup>3</sup>  
Raquel Pereira de Lima (UFS)<sup>4</sup>

**RESUMO:** Esta pesquisa traz à discussão um recorte da produção épica brasileira, ao analisar a obra *Anchieta ou o Evangelho nas Selvas* (1875), do poeta carioca Fagundes Varela, que, apesar de ser alvo de críticas severas, é tida aqui como potência literária e histórica. Com isso, o presente trabalho tem por finalidade a revisão crítica da epopeia, além de analisar, interpretar e elencar as passagens, por meio das lentes épicas, em que José de Anchieta e a figura de Jesus são descritos. Para tal, a linha metodológica utilizada é baseada no levantamento do estado da arte sobre o que já foi discutido sobre o tema e a análise de trechos em que as figuras dos heróis aparecem. Trazemos, para além do diálogo com Anazildo Vasconcelos (2007), demais pesquisadores para suporte teórico, a exemplo de Antonio Candido (2006), Massaud Moisés (2012), Christina Ramalho (2004;2017;2021), entre outros. As análises sugeridas versam sobre a forma com que os paralelos entre Anchieta e Jesus como “salvadores” e Anchieta e João Batista como anunciadores do Mestre trazem um outro olhar para a obra. A emanção das reflexões deste artigo não aduz respostas fechadas e estanques, mas mobiliza o conhecimento para acréscimo de possibilidades de leitura da obra de Fagundes Varela, a fim de contribuir com os saberes relacionados aos estudos épicos.

**Palavras-chave:** *Anchieta ou O Evangelho nas Selvas*, Fagundes Varela, estudos épicos, epopeia cristã, literatura brasileira.

---

3 Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Orcid: 0000-0002-4840-8801. E-mail: luamandala7@gmail.com.

4 Doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Orcid: 0000-0001-7438-8165. E-mail: raquellima10@yahoo.com.br.

**ABSTRACT:** This research brings to the discussion a cut of the Brazilian epic production, by analyzing the work *Anchieta ou o Evangelho nas Selvas* (1875), from the poet Fagundes Varela, native of Rio de Janeiro, whom, despite being target of severe criticism, is considered here as a literary and historical power. With that, the present work aims to critically revise the epic, besides analyze, interpret and list the passages, through epic lenses, in which José de Anchieta and the figure of Jesus are described. To this end, the methodological line used is based on a survey of the state of art about what has already been discussed on the topic and an analysis of passages in which the heroes make themselves present. We bring, in addition to the dialogue with Anazildo Vasconcelos (2007), other researchers for theoretical support, such as Antonio Candido (2006), Massaud Moisés (2012), Christina Ramalho (2004;2017;2021), among others. The suggested analyses deal with the way in which the parallels between Anchieta and Jesus as “saviors” and Anchieta and João Batista as the Master’s announcers bring a different look to the work. The emanation of the reflections of this article does not adduce closed and sealed answers, but mobilizes the knowledge to increase reading possibilities of Fagundes Varela’s work, in order to contribute with the knowledge related to epic studies.

**Keywords:** *Anchieta ou O Evangelho nas Selvas*, Fagundes Varela, epic studies, christian epic, Brazilian literature.

## Introdução

Antes de adentrarmos na definição e nas peculiaridades da epopeia, é preciso irmos à fonte em que a humanidade bebeu das primeiras águas. É na *Poética* de Aristóteles (2008, p. 76), cerca de 300 a.C., que há a definição do gênero épico, o autor entende esse tipo de texto: “[...] com pluralidade de histórias — como se alguém, por exemplo, dramatizasse todo o enredo da *Ilíada*. Na epopeia, devido à sua amplitude, as partes recebem o desenvolvimento apropriado”. Assim sendo, o texto épico é dotado de narrativas diversas, em versos, que nos permitem adentrar no universo de vários personagens, pois, por ser de composição extensa e complexa, temos espaço para fruir em suas linhas.

Na Grécia antiga o ser humano sente a necessidade de compartilhar histórias e, conseqüentemente, de preservar a memória coletiva. Todo e qualquer feito acima do homem comum o alçava ao lugar de herói, e, valendo-se da matéria mítica, toda a estrutura narrativa e escolha lexical faziam com que esses escritos se tornassem imortais, ainda que haja, atualmente, o pensamento errôneo de que a epopeia não mais encontra lugar na pós-modernidade. Ela ainda é possibilidade potente de expressão da natureza humana.

A palavra, ao passo que é pedra sólida que permanece impassível ao passar dos anos, também é água que toma a forma do vaso que a conserva. Assim, é preciso entender que os gêneros literários, mais especificamente a epopeia, irão possuir tamanha fluidez em suas verbes discursivas ao passar dos tempos, o que não as tornarão “menos” epopeias. O discurso épico irá ser fruto de dois planos, o maravilhoso e o histórico (SILVA; RAMALHO, 2007), e é imergido nesse plano literário que a figura do herói ganha vulto:

são pessoas que se afastaram da sociedade que poderia protegê-las e ingressaram na floresta densa, no mundo do fogo e da experiência original. A experiência original é aquela que ainda não foi interpretada por você; assim, você tem que reconstruir sua vida por você mesmo. Você pode encará-la, ou não, e não precisa afastar-se demais do caminho conhecido para se ver em situações muito difíceis. A coragem de enfrentar julgamentos e trazer todo um novo conjunto de possibilidades para o campo da experiência interpretável, para serem experimentadas por outras pessoas – é essa a façanha do herói (CAMPBELL, 2001, p. 43).

Significativo pensar, também, que, ao classificarmos e taxarmos conceitos acerca do épico, sempre recaímos em um entrave, em uma limitação, visto o último ter tamanha fluidez e dimensão na literatura. Conforme Brandão (2010, p. 40):

o épico não se limita a uma forma literária, cultivada em determinadas ocasiões de modos diversos, mas é um componente fundamental de um conjunto maior que direciona e informa a percepção que temos da realidade.

Ainda em se tratando da fluidez que o gênero possui, Silva (2017, p. 11) nos reforça esse hibridismo que lhe é peculiar:

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

A obra *Grandes epopeias da antiguidade e do medievo* (2014), organizada pelo pesquisador Dominique Santos, sugere a leitura do épico “guiada” por três bases, fundamentais para o entendimento do leitor deslocado do espaço-tempo em que a obra foi produzida. A saber: 1. O épico como gênero, entendendo-se a classificação de obras que compartilham características similares; 2. O épico como forma, no que diz respeito à análise da obra em questão, levando-se em conta seu contexto histórico e a configuração que lhe é específica, como a divisão dos capítulos e o número de versos; 3. A temática épica, que não precisando necessariamente tratar-se de literatura, é possível constatar a matéria épica, permeada de heróis e grandes feitos.

Em se tratando de matéria épica, por sua vez, torna-se fundamental apontar aqui a diferença entre essa e a epopeia, visto que com grande frequência ambas são tidas como sinônimos:

cabe, ainda, lembrar que matéria épica e epopeia não são sinônimos. A epopeia é uma realização específica de uma matéria épica, ou seja, é uma manifestação literária, em forma de poema longo, no qual se reconhecem a dupla instância de enunciação (assumida pelo eu-lírico/narrador), o plano histórico, o plano maravilhoso, e, claro, uma matéria épica, que deriva da fusão das dimensões real e mítica de um evento, representadas, respectivamente, por esses planos. Já a matéria épica, em si mesma, é uma temática caracterizada por essa fusão, mas que pode ser expressa, artisticamente, de diversas formas. Um romance, por exemplo, pode conter uma matéria épica. Contudo, chamá-lo de epopeia é um equívoco, já que o mesmo não possui a dupla instância de enunciação, ou seja, não é um poema que contenha um eu-lírico/narrador (RAMALHO, 2017, p. 26).

Logo, é preciso entender a matéria épica enquanto o “espírito” que toma o “corpo” do gênero textual, podendo ele ser uma epopeia ou não, visto que é possível observar representações pictóricas que também possuem a essência épica. A epopeia trata-se da materialidade histórico-mítico, que obedece às características do gênero, enquanto a matéria épica trata-se do tema e da maneira com a qual ele funde os planos histórico e maravilhoso.

## Luiz Nicolau Fagundes Varela: breve contextualização

Tua glória é certa.  
Foste um dos primeiros homens do teu país.  
Eu não te lastimo, não. Invejo-te.  
Ferreira de Meneses

Não há como falar das obras de Luiz Nicolau Fagundes Varela, sem visitarmos dados biográficos do autor, pois segundo Cavalheiro (1943, p. 27), “poucas vidas se refletem com tanta nitidez na obra realizada como a deste poeta. Uma é bem o reflexo da outra. Vida irregular, cheia de altos e baixos; obra também irregular, com seus momentos felizes e infelizes”. Fagundes Varela nasceu em Rio Claro/RJ no dia 17 de agosto de 1841 e morreu em Niterói em 18 de fevereiro do ano de 1875. Situado na segunda geração romântica, foi um poeta de vida efêmera. Morreu aos 33 anos e meio de um edema cerebral deixando-nos com as obras: *Noturnas* (1860), *Vozes da América* (1864), *O Estandarte Auriverde* (1863), *Cantos e Fantasias* (1865), *Cantos Meridionais* (1869), *Cantos do Ermo e da Cidade* (1869), *Anchieta ou O Evangelho nas Selvas* (1875), *Diário de Lázaro* (1880) e *Cantos Religiosos* (1878). Os três últimos foram publicados postumamente.

Desde criança, por questões de trabalho de seu pai, precisou morar na Província de Goiás. Lá, teve educação domiciliar. Anos depois, a família passa a residir em Niterói. Neste período, Varela já conseguia traduzir do francês e do latim, bem como já ensaiava alguns poemas. Vale ressaltar que, para o poeta, este período de exílio nunca foi esquecido e foi duramente condenado em seus versos. Edgard Cavalheiro (1943, p. 27-28), sobre a repercussão da viagem com o pai e a influência em sua obra, nos diz que

mais ainda do que os momentos felizes, esses dias e meses de solidão marcaram o temperamento de Luís Nicolau. Convém insistir neste ponto, uma vez que os anos que se seguiram foram marcados por um amor arraigado à solidão, às longas e intermináveis caminhadas pelos campos desertos, sem outro companheiro além de um pobre cão e da garrafa da cachaça. Muito daquilo que constituirá o conjunto da sua personalidade tem suas raízes nesta estafante e terrível viagem.

Com uma vida declaradamente libertina, “mal chegado à capital paulista, entregou-se de corpo e alma à mais desregrada boemia, metendo-se em serenatas e pagodeiras, e pouco ligando aos estudos” (CAVALHEIRO, 1943, p. 28). Casa-se e, como consequência de sua vida festiva, não consegue se estabilizar financeiramente. Ainda sofre com a perda de seu primogênito, nascido há três meses. Após este evento doloroso, escreve um de seus mais conhecidos e bem elogiado poema, *Cântico do Calvário*, dedicado à memória de seu filho. Para Cavalheiro (1943, p. 29), é “uma das mais altas composições não somente da lírica do poeta, como também da própria poesia brasileira”. Viúvo, casa-se pela segunda vez e mantém uma vida “ociosa e instável” (LEVIN, 2003, p. LXIV) sendo sustentado pela família. Como fruto deste casamento, tem duas filhas e um filho que morre logo que nasce.

Apesar de ter vivido pouco, sua existência se destaca por ser “dramática e acidentada” (CAVALHEIRO, 1943, p. 27). Cavalheiro (1943, p. 27) afirma que “Varela mal chegou a ser estudante. Foi poeta e nada mais”. Fato de coincidência com Azevedo e Alves, que também não terminaram o curso de Direito.

Muitos são os temas abordados em sua obra, porém, delimitá-lo é algo que não condiz com sua produção eclética. “Não há erro maior do que classificá-lo nesta ou naquela modalidade poética. Sertanista, bucólico, lírico [...], paisagista, místico, épico, descritivo, humorista, tudo foi ele, um pouco de cada vez” (CAVALHEIRO, 1943, p. 31). Cada assunto, reflete períodos da vida do Fagundes. Ao conhecer a trajetória do poeta, pensamos que ele não fez nada de proveitoso além de festas e momentos de reclusão, porém, quando nos deparamos com sua epopeia e seus livros de poesias, percebemos que apesar de suas experiências e frustrações na vida, ele conseguiu ser um autor de uma obra rica e com técnicas amadurecidas.

Afrânio Coutinho e Eduardo Coutinho (1986, p. 191) nos dizem que “nem era possível esperar que, com a vida, dispersiva que levou e a escassa cultura que possuía, se concentrasse o poeta no aspecto formal de seus versos”. Para nós, tal fala é equivocada, pois afirmar que Varela não tinha uma cultura ampla, é desconsiderar as experiências de leitura em outras línguas que possuía, ao acesso a diversos tipos de livros e o tempo que morou fora do país. Tal fala limita a cultura do poeta à ausência de um diploma de bacharel em Direito.

### **José de Anchieta: muito além da catequização**

Oh! Não é ele o Apóstolo das selvas!  
[...]  
A doce voz que clama no deserto!  
Onde vagueia convertendo os povos  
O sucessor egrégio do Batista!<sup>5</sup>  
(VARELA, 1875, p. 325)

Em vista de melhorar a saúde debilitada, o padre jesuíta José de Anchieta escolheu o Brasil para residir nos idos de 1553. Logo se tornaria figura de extrema importância para a catequização dos indígenas, utilizando-se de teatros e festas como forma de aproximar o evangelho ao contexto dos nativos. O clérigo buscou compreender a realidade em que estava inserido. Para isso, aprendeu a língua vigente, o que fez com que posteriormente elaborasse uma gramática Tupi.

Assim como Fagundes Varela, quem o traz como personagem que intitula a obra em análise, Anchieta também possuía aproximação com a poesia. Suas produções poéticas, épicas ou líricas, bem como seus escritos voltados para o teatro, sempre tinham como pretexto a difusão dos ensinamentos católicos. Tal fato bem configura a literatura quinhentista, produzida no início do século XVI, que possui como principais representantes, além de Anchieta, Padre Manuel da Nóbrega e Pero Vaz de Caminha.

Vale destacar que José de Anchieta também escreveu uma epopeia, intitulada *Os feitos de Mem de Sá*, editada em 1563, que trata das ações do terceiro governador-geral do Brasil, Mem de Sá, representado com todo o mítico e sobrenatural que um herói épico carrega, salvando o país da “escuridão pagã”. Escrita

---

<sup>5</sup> A versão do poema que utilizamos é a do ano 1875. Contudo, para este trabalho, optamos por transcrever os versos com o modo mais atual da língua, respeitando as regras de uso de hífen e a ortografia hodierna

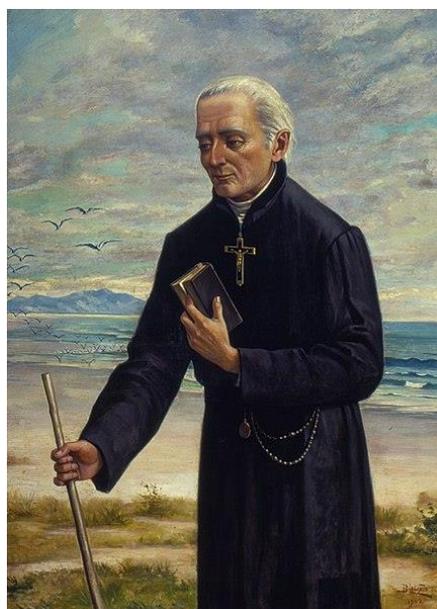
em latim, a obra tem em sua composição claras inspirações das epopeias da Antiguidade Clássica, como o hexâmetro dactílico utilizado, por exemplo, na *Ilíada* e na *Odisseia* de Homero e na *Eneida* de Virgílio.

O jesuíta pertence ao imaginário mítico brasileiro, isto faz com que circule na memória do povo fantasias a seu respeito. Supomos que duas delas sejam as mesmas que Fagundes Varela e Benedito Calixto representaram. O primeiro, nos versos de *Anchieta ou o Evangelho nas Selvas* (1875), e o segundo, nas pinturas intituladas *O Poema de Anchieta* (1901) e *Retrato do Padre José de Anchieta* (1902). A seguir, os trechos e as pinturas que se entrecruzam:



CALIXTO, Benedito. O Poema de Anchieta. 1901. Óleo sobre tela, 68×96 cm.

Alma inspirada de Anchieta ilustre,  
Espírito do apóstolo das selvas!  
Sábio e cantor, luzeiro do futuro!  
Tu, que nas solidões do Novo Mundo  
Sobre as alvas areias, borrifadas  
Das escumas do mar, traçaste os versos  
Do – poema da Virgem – e ensinaste  
Aos povos do deserto a lei sublime [...]  
(VARELA, 1875, p. 12)



CALIXTO, Benedito. Retrato do Padre José de Anchieta. 1902. Óleo sobre tela, 140,5x101,0 cm.

Do maná do Evangelho sequiosas,  
Em frente da cabana hospitaleira  
De sábio missionário, em idas eras,  
Quando o colosso – América – sorria,  
Apertando feliz nos meigos braços  
A imagem de Jesus – o Mestre, e a Bíblia  
(VARELA, 1875, p. 7)

Benedito Calixto (1853-1927), pintor nascido em São Paulo, além de historiador e professor, tinha a paisagem como temática principal em suas obras, utilizando-se sempre de uma paleta de cores fiel às características do local que representava. Como desde jovem, por conta de influências familiares, possuía aproximação com a Igreja Católica, retratou o Padre José de Anchieta em dois momentos significativos de sua história.

A primeira obra, intitulada *O Poema de Anchieta*, faz menção à passagem em que o jesuíta escreve sobre as areias de Ubatuba *O Poema à Virgem*. Rodeado por pessoas que desconheciam o cristianismo, Anchieta manteve-se firme em seu propósito, atuando como um grande mensageiro, assim como João Batista na Bíblia, catequizando os indígenas de forma pacífica e pregando a fé católica reiteradamente. Na segunda pintura, *Retrato do Padre José de Anchieta*, conforme narra o texto de Varela, vemos o “sábio missionário” com a Bíblia em mãos e, mais uma vez, podemos observar pássaros em um segundo plano. Acreditamos que isso se deve ao fato de Anchieta ser também conhecido, assim como São Francisco, como alguém que se comunicava com os animais. Diversas outras representações imagéticas trazem Anchieta conversando e/ou pregando para os bichos, que, segundo o conhecimento popular, o obedeciam com tamanha devoção.

### ***Anchieta ou O Evangelho nas Selvas e sua crítica***

Volve a teu negro exílio de amarguras,  
Oh! Desgraçada musa! Às turvas ondas  
Do temeroso mar, onde rebramam  
As fúrias procelas populares,  
Entrega o pobre esquife, onde guardaste  
Teus mais formosos e adorados sonhos!...  
A Deus! Nossa missão está completa!  
(VARELA, 1875, p. 337)

*Anchieta ou O Evangelho nas Selvas* é uma epopeia romântica brasileira. Foi publicada após a morte do autor em 1875. Candido (2006, p. 238) afirma que mesmo a epopeia de Varela sendo “datado de 1871, foi com certeza elaborado nos anos imediatamente anteriores, quando abandonou de vez os estudos e a vida da cidade, para desaparecer na fazenda”. Encontram-se relatos de que tenha escrito alguns cantos enquanto bebia em tabernas. Independentemente do “aparente” local que produzia seus versos, ele conseguiu manter por 10 cantos um único motivo poético, bem como a constância da métrica com escolhas vocabulares que permitissem tal feito.

Um exemplo disto é o verso 21, da estrofe IX do Canto II: “dois lustros tinha apenas e dois anos” (VARELA, 1875, p. 57). Esta instância narra o episódio bíblico em que Jesus, ainda pré-adolescente, se perdera de seus pais quando voltavam da comemoração da Páscoa judaica. Após três dias de busca, José e Maria o encontram debatendo os ensinamentos divinos com os sacerdotes no templo. No texto bíblico, no Livro de Lucas, está escrito que Jesus tinha 12 anos de idade, já no verso de Varela, para ele conseguir amarrar a quantidade de versos, desmembra o número doze para “dois lustros” e “dois anos”, assim, não quebrando as sílabas poéticas almejadas. Outro exemplo está na data do nascimento de Cristo no Canto I, estrofe XXIII: “onze meses e dias vinte e quatro” (VARELA, 1875, p. 25). Ele se utilizou da mesma estratégia para manter a fidelidade numérica dos versos.

É um texto, na maioria das vezes, esquecido nos livros de literatura e com críticas que não o favorecem. Contudo, não é possível negar a importância desta obra para a bibliografia de Varela, bem como para o leque de produções românticas do século XIX. Neste poema, encontramos 10 cantos que somam 8.484 versos brancos e decassílabos. Os sete primeiros apresentam um versículo bíblico antecedente ao primeiro verso, que dialoga com o principal assunto abordado na narração do poema. Torna-se evidente a intertextualidade com a Bíblia cristã, não só pelos versículos como também pelo conteúdo. Cada Canto apresenta estâncias enumeradas por algarismos romanos. Não há um número fixo de estâncias em cada um, como também não há uma constância na quantidade de versos. Podemos encontrar estâncias com apenas 4 versos, como é o caso da estrofe XXX do Canto IV, ou com 430 versos, na estrofe XIV do Canto II.

A matéria épica do texto é a cristianização do povo indígena nas selvas, assim como sua dominação social e cultural. É um projeto ousado, visto que tem como objetivo poetizar a catequização dos primeiros habitantes brasileiros, situados em Piratininga, narrando a vida e morte de Jesus. Ao longo dos versos, observamos que os nativos não atuam ativamente na narrativa. Segundo Friedlein (2020, p. 25), os indígenas, “sejam já cristianizados ou ainda ‘selvagens’, nunca são mostrados exercendo nem a sua própria tradição cultural, nem a novamente adquirida”.

Há dois heróis: Jesus Cristo e José de Anchieta. O primeiro é o salvador da humanidade, e o segundo é o responsável por salvar as almas dos autóctones levando ao conhecimento deles, a vida e morte do Nazareno. Para Ramalho (2004, p. 312), Cristo é “o herói épico natural mais importante do Ocidente e, por que não dizer, do mundo”. A pesquisadora ainda justifica tal afirmação, exemplificando com a datação do tempo, a saber: a.C. e d.C. (antes e depois de Cristo, respectivamente). Isto promove a inserção de Jesus Cristo no campo histórico, e não mítico, já que a marcação temporal é presente na história dos homens. Desse modo, inferimos que o Messias habita concomitantemente os dois planos.

Moisés (2012, p. 457) afirma que a epopeia de Varela move “o autêntico sentimento religioso como a exprimir a conversão final, catarse redentora, a entrega total à fé cristã”. Massaud Moisés ainda diz que o intuito do poeta era de produzir uma narrativa brasileira que se diferenciava das produções indianistas da época, por este motivo, a obra teria como foco a peregrinação de Cristo entre cenários brasileiros e personagens indígenas. Moisés (2012, p. 458) não se mostra entusiasmado com *Anchieta ou o Evangelho nas*

*Selvas*, quando fala que o resultado é um poema sonolento, “cujo argumento [...] dificilmente poderia ser desenvolvido sem arrastar para o já-visto e para as digressões”. O crítico ainda ressalta que a obra é incolor e com raros momentos “de força criativa ou brilho imaginário”.

Apesar de o título do poema trazer à tona a figura do Padre Anchieta, ao terminar a leitura da obra, chegamos à conclusão de que ele não está em primeiro plano. Praticamente não aparece no texto, a não ser pela voz da narração dos fatos da vida de Cristo. Ele é o portador da palavra cristã. Comparando à presença do Messias, as poucas ações do padre quase passam despercebidas. Friedlein (2020, p. 33), a este respeito, afirma que “em vistas de tantas ausências, forçosamente há-se de chegar à conclusão de que o Anchieta de Fagundes Varela é sobretudo uma outra coisa: ele é o narrador de Cristo”. Para o leitor que não tem informações preliminares da história, frustra-se quando espera ler fatos heroicos do “apóstolo nas selvas”.

Ramalho (2018, p. 67) afirma que uma estratégia de Varela para aproximar os heróis na narrativa é o fato de ambos terem a mesma idade: 33 anos, é curioso também quando sabemos que Varela tinha 33 quando encerrou a escrita da epopeia. Ainda diz que “a ênfase do poema está no Cristo Pregador e o paralelo que se estabelece é: assim como Jesus pregou para o povo de seu tempo, Anchieta pregará para os índios brasileiros, a fim de catequizá-los” (RAMALHO, 2018, p. 67). Por outro lado, também percebemos uma aproximação do jesuíta a João Batista, primo e mensageiro de Cristo na terra. A figura de Batista é significativa na obra, sendo citado algumas vezes. Relacionando as funções de cada um, pensamos ser possível que Anchieta esteja mais próximo da missão de João do que da Cristo, visto que estes dois proclamam as “boas novas” e a vinda de Jesus à Terra.

Para Friedlein (2020, p. 32), o poeta se apropria de um discurso “com irritantes doses de retórica” fazendo com que seu texto não converse com o contexto dos nativos. Os indígenas são os ouvintes das narrações de Anchieta, ele, por outro lado, não adapta o discurso a sua plateia. Bosi (1994, p. 119), sobre este aspecto, nos diz que o “tom edificante do conjunto acaba toldando a solene pureza da mensagem evangélica, que se desfigura quando tocada pela retórica. Mesmo que esta venha de uma alma emotivamente religiosa como a de Fagundes Varela”.

De fato, se tomarmos como foco a organização do discurso, Varela não conseguiu fazer a aproximação, pois apesar de narrar um Jesus dotado de simplicidade, a escrita do poeta vai de encontro a essa característica. Além deste aspecto, Antonio Candido (2006, p. 239), ao tratar da epopeia de Varela afirma que

a concepção é defeituosa, não havendo relação necessária entre a matéria central (vida de Jesus) e o pretexto de imaginá-la narrada aos catecúmenos por Anchieta, que aparece no começo e no fim de cada canto, em cenas que servem apenas de tributo ao sentimento nacional.

Diferente de epopeias clássicas que valorizam e estimulam a identidade nacional, acreditamos que a obra vareliana é uma epopeia sacra e não objetiva o sentimento de identidade nacional, por outro lado, ela

fomenta a espiritualidade do leitor. Para Levin (2003), é curioso o fato de Varela ter se dedicado a um texto catequizador quando havia uma crise religiosa e um período de fortes acusações contra a Igreja.

Não deve ter sido fácil elaborar um poema desta natureza. Candido (2006, p. 239) considera que a parte relativa ao Evangelho tem coerência, porém “frouxamente amontoados”, ligados à segunda parte que é a catequização indígena. Esta, por outro lado, não corresponde ao esperado, pois os aborígenes não têm presença significativa, a exemplo de Nahyda que atravessa os cantos, “morre com um sopro” sem que tenha sido explorada na narrativa. Friedlein (2020, p. 36. Grifo do autor) diz que as três instâncias de fala que o texto apresenta (Jesus, Anchieta e a voz narrativa) “circunscrevem-se cada uma ao seu mundo sem formarem juntas uma *história*, nem da salvação nem poetológica”.

A recepção negativa de *Anchieta ou o Evangelho nas Selvas* não é de agora. Após a sua primeira publicação, encontramos no Jornal Epocha de 1875, comentários que não faziam jus à obra. Abaixo transcrevemos a fala do jornal escrita por A. Cadmus:

todos os que viram finir-se o infeliz Varella, não lerão sem assombro o poema que o Sr. Passolo acaba de editar. Como essa inteligência poderosa resistiu às desordens de todo o gênero, aos excessos incríveis em que o poeta gastou a sua curta existência? A verdade é que os versos não se ressentem dos abalos físicos, que fizeram dos últimos anos do poeta brasileiro, uma generosa concessão da morte ao gênio. Os versos têm a harmonia, a fluência, a escolha de vocábulos, a simplicidade e a elevação dos *Cantos e Fantasias*. Alguma vez levado por imitação a exagerar o cinismo e a revoltante sensualidade da *Noite na Taverna*. Varella, como Azevedo, teve a musa melancolia e poetisa, e o fundo de sua inspiração revelou-se melhor quando, através de sua vida de boêmio, desapareceu-lhe da memória a literatura da escola, e ele ficou só consigo mesmo. *O Evangelho nas Selvas* é uma obra espontânea, em que se pode reconhecer o talento puro, sem reflexo estranho, do infeliz autor do *Cântico do Calvário*. Nesse livro é preciso não buscar nem um verdadeiro poema, nem um perfil de Anchieta, nem uma tradução do Evangelho, nem a figura de Jesus: é preciso não pedir-lhe mais do que o poeta nos podia dar: quem não se contentará com essa onda de fresca e límpida poesia?

São 146 anos depois de tal notícia do jornal, porém ainda hoje nos deparamos com críticas e teóricos que não reconhecem a importância de Fagundes Varela para a literatura brasileira, em especial ao Romantismo. Isso se percebe ao ler a fortuna crítica dedicada ao poeta. Poucas páginas são encontradas destinadas a ele, não encontramos, na maioria das vezes, nas livrarias exemplares de sua obra. Entendemos que há textos de Varela que, segundo a crítica, são dotados de uma excelência, como o *Cântico do Calvário*, também reconhecemos que há, no nosso ponto de vista, situações na epopeia dedicadas a Anchieta e Jesus, que não a favoreceu como a pouca interação dos indígenas, a escassa atuação de Anchieta, a falta de elementos que ativassem o nacionalismo brasileiro, o rebuscamento vocabular e retórico que não combinam com o que esperamos ser o discurso simples de Cristo ou a preleção de Padre Anchieta aos nativos. Contudo, destacamos que tais “problemas” relatados dizem respeito a nossa expectativa de leitura e não minimizam a grandeza da produção de Varela. Ele, dentro de suas limitações, conseguiu escrever mais de 8 mil versos decassílabos com riqueza poética e demonstrando conhecimento técnico literário. Independente de acharmos que faltam alguns aspectos no poema, é irrefutável a beleza apresentada no texto, bem como o

modo que ele entrelaça situações da vida de Jesus (antes e depois do seu nascimento) com contextos de vivência histórica do padre.

### A presença dos heróis na narrativa

Jesus predica, Anchieta narra, e o Eu canta poeticamente:  
Jesus Cristo possui a simplicidade nas suas parábolas e sermões,  
Anchieta a magia da sua narração,  
e o Eu a inspiração da poesia.  
Roger Friedlein

#### 4.1 O redentor das Selvas

Ao nos depararmos com o título do poema épico em estudo, vem-nos à mente a imagem do padre e sua missão de catequização. Contudo, durante a leitura, percebemos que a sua presença não se dá de forma direta na maior parte do texto. Ela é constante, porém por meio da narração da vida do segundo herói: Jesus Cristo. O missionário, enquanto personagem, aparece geralmente no início e final de cada canto. Tal recurso é bem interessante, pois contextualiza o espaço e o modo em que José de Anchieta cumpre seu papel de preletor da palavra divina, que aprendeu desde cedo, como é colocado no verso 38 da estrofe II do Canto I: “as maravilhas que aprendeu, criança, / dos santos lábios de ministro santo”.

Abaixo segue um exemplo de como se inicia a reunião com a presença do missionário na estrofe XI do Canto I, formada por 22 versos:

O homem do Evangelho se encaminha  
Para o meio das gentes reunidas  
[...]  
À medida que o mestre se aproxima.  
Sobre grande fogueira a chama brilha,  
Robustas mãos arrastam duros cepos;  
Outras mais frágeis pelo chão estendem  
Lisas, moles esteiras, ramas frescas;  
Ajoelham por fim, e o missionário  
Para a imagem de Cristo se voltando  
Repete as santas orações da noite.  
Da noite as orações já terminadas,  
As gentes abençoa, e então começa  
Da Redenção a história sacrossanta,  
Que a musa do poeta ornou de flores,  
Tristes flores sem viço e em perfumes  
(VARELA, 1875, p. 13).

Neste exemplo, podemos inferir que Anchieta vai até o lugar de reunião dos nativos — “o homem do evangelho se encaminha” —, aparentemente um lugar dentro das selvas e não numa igreja ou construção<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Ainda neste Canto, na estrofe II, temos mais referências do local das reuniões, a saber: “que volva aos belos tempos que passaram, / e desvende o painel das matas virgens, / e mostre as multidões das grandes praças, / o ajuntamento de selvagens

Ainda sobre as observações deste fragmento, vemos que o turno da pregação é a noite, por isso o uso da fogueira. Há diferentes idades no público — “robustas mãos arrastam duros cepos; / outras mais frágeis pelo chão estendem” — remetendo a pessoas mais velhas e mais jovens; também vemos que o missionário realiza uma missa diante da imagem de Cristo presente para só depois iniciar a história de Jesus. É interessante ressaltar também que o narrador nos diz que a musa que é a responsável para inspirar o poeta, ornou com flores “sem viço e sem perfumes”, nos antecipando ao teor triste da história.

O fragmento acima mostra o início da narração com o ajuntamento dos indígenas, no final do Canto I, nas estrofes XL a XLI há a finalização, por hora, da pregação. Lendo estas instâncias, temos as informações que a reunião atravessa a madrugada até a manhã do dia seguinte, “calou-se o pio Mestre. A madrugada / vinha nascendo lúcida e serena” (VARELA, 1875, p. 43); “- irmãos é dia! – o missionário exclama” (VARELA, 1875, p. 43); o dia dos encontros “no dia do Senhor voltai de novo” (VARELA, 1875, p. 44), ou seja, no domingo. No final do Canto II, vemos a mesma cena se repetindo, o padre despede a multidão, reitera o convite para o próximo encontro: “- Ide em paz meus irmãos, Deus vos conduza, / - Fala; depois se erguendo: - Ide tranquilos; / no próximo domingo vos espero / para seguir do Salvador a história” (VARELA, 1875, p. 78).

Já na estrofe XLII, do Canto I, pela primeira vez aparece a figura de Nahyda, descrita como uma inocente nativa e muito querida do padre. É na casa dela que o missionário vai ao findar sua fala, observa-se isto em: “levanta-se Nahyda e, ambos caminham / para a afastada, mísera choupana, / onde a mãe da inocente, cuidadosa, / grosseira refeição prepara, e espera / a delicada filha e o sábio mestre” (VARELA, 1875, p. 45). São nestes momentos de início e fim do canto que encontramos a presença do José de Anchieta; nos demais, a sua aparição se dá pela voz narrativa.

Dessa maneira, foi levando em conta as tantas representações de Anchieta, que elencamos aqui algumas retomadas realizadas em *Anchieta ou o Evangelho nas Selvas*. Considerar tais adjetivações é compreender de que maneira se constrói, há décadas, o imaginário de Anchieta:

1. “*De sábio missionário*, em idas eras [...]” (VARELLA, 1875, p. 7)
2. “*Espírito do apóstolo das selvas!*” (VARELLA, 1875, p. 12)
3. “*Austero missionário*” (VARELLA, 1875, p. 12)
4. “*O homem do Evangelho se encaminha*” (VARELLA, 1875, p. 13)
5. “*Mestre*” (VARELLA, 1875, p. 13)
6. “*Ministro de Deus*” (VARELLA, 1875, p. 52)

Em uma primeira leitura desatenta, é possível o leitor pensar que o missionário não se faz presente de modo efetivo, mas ele está em todos os momentos que Cristo aparece, além dos que relatam as passagens históricas do jesuíta. Sem Anchieta, seria impossível que os nativos pudessem conhecer o herói messiânico e, por este motivo, ele se faz importante em toda a epopeia.

---

tribos” (VARELA, 1875, p. 6). É após a pregação que ele retorna à igreja, como vemos em “- Um momento depois, sozinho e mudo / retira-se ao modesto santuário” (VARELA, 1875, p. 78).

## 4.2 O redentor do mundo

A figura de Jesus está presente em todo o tempo, sua vida é narrada antes de seu nascimento até sua ressurreição. Assim como Anchieta, há uma série de expressões que retomam o herói cristão, como

1. “filho do onipotente Deus” (VARELLA, 1875, p. 6);
2. “Mestre” (VARELLA, 1875, p. 7);
3. “redentor do mundo” (VARELLA, 1875, p. 11);
4. “vencedor da morte” (VARELLA, 1875, p. 14);
5. “filho de deus” (VARELLA, 1875, p. 18);
6. “rei dos reis” (VARELLA, 1875, p. 40);
7. “sacrossanto filho” (VARELLA, 1875, p. 40);
8. “rei dos judeus” (VARELLA, 1875, p. 72);
9. “Salvador” (VARELLA, 1875, p. 78);
10. “profeta nazareno” (VARELLA, 1875, p. 106).

A narrativa segue em ordem cronológica os passos, ações e milagres do Nazareno. Chama-nos atenção a forma com que são representadas as suas características físicas, ele é colocado como uma pessoa branca, fato que está no imaginário ocidental. Tal estereótipo não condiz com a realidade, pois se imaginarmos que Jesus nasceu na terra dos judeus, é provável que ele não fosse branco e nem loiro como apresentado nos versos “que da rósea criança o berço guardas” (VARELLA, 1875, p. 6) ou “do afortunado, loiro Nazareno” (VARELLA, 1875, p. 57) e nas reproduções cinematográficas e pictóricas que circulam até hoje. De modo contrário, a imagem de Satanás é negra como vemos em: “Então da sombra de espinhosa sarça, / Sinistra e pavorosa levantou-se, / Maculada de sangue, e lodo e cinzas, / Negra, hediondamente mutilada / De satanás a esquelada figura! (VARELLA, 1875, p. 63).

Dentre as narrativas relacionadas a Jesus, a estrofe XIV, páginas 63 a 77, do canto II é a maior de todo poema. Ela contém 430 versos. Esta instância trata do episódio do jejum de 40 dias e a tentação que sofrera do próprio Satanás. Acreditamos que esta quantidade não seja aleatória, ela é propositadamente longa. A passagem do tempo é relativa, quando estamos em uma situação de perigo ou dor, a sensação é de que ele passa mais demoradamente, em contrapartida, não percebemos o horário quando estamos nos divertindo ou em momentos de satisfação. A depender da situação, 40 dias podem ser um tempo curto ou longo. Jesus estava sozinho no deserto, privado de alimentos. No texto bíblico, no livro de Lucas, nos treze primeiros versículos do capítulo 4, temos a narração das ações ocorridas nestes dias. É um texto curto que de modo direto menciona que Cristo foi tentando 3 vezes para satisfazer os desejos da fome, das riquezas e da imortalidade, resistindo às três propostas satânicas.

Já na construção de Varela, dada a intensidade poética e a descrição dos fatos mediante imaginação própria do autor, imergirmos e nos juntamos a Jesus nesta situação. De certo, para alguém que estava com fome e isolado, 40 dias é muito tempo. A expressão “quarenta dias” é mencionada cinco vezes nos dez

primeiros versos, inteirando a marca temporal. Tal sensação é percebida pelo leitor do poema ao ler todos os 430 versos: é demorado finalizar a estrofe assim como passar pelos 40 dias de fome no deserto. É interessante perceber a criação de imagens construídas pelo poeta, ele nos faz ver de modo cinematográfico a cena da tentação com mais detalhes que o do texto bíblico. Na estrofe em estudo, Satanás não só fala a Jesus que lhe daria todos os reinos, como está escrito na Bíblia, mas é posto um diálogo em que o adversário de Cristo tenta convencê-lo a aceitar as terras e as riquezas, descrevendo-as intensamente. Assim sendo, conseguimos ter a dimensão do processo de tentação que o Messias passou.

Outra situação criada por Varela é curiosa. Na terceira tentação, Cristo se apoia em Satanás e voam para Jerusalém como vemos nos versos: “te levarei mais perto... – Quero, vamos! / lhe responde Jesus. – Nos largos ombros / Satanás o sustem, sacode asas / Eleva-se do chão e ganha espaço” (VARELA, 1875, p. 76). O texto original não faz menção de tal feito, apenas narra que “o Diabo levou Jesus a Jerusalém” (BÍBLIA, 2011, Lc 4, 8). Com estes exemplos, percebemos a habilidade de Varela para criação de imagens que promovem a imaginação de seus leitores, fazendo com que eles consigam sentir a cena e experimentar do mesmo que o personagem.

Jesus é descrito no texto como aquele que sabe usar as palavras, elas são doces e simples e reproduzem os ensinamentos de Deus. Consegue ser conciso e cativante. Nos fragmentos abaixo conseguimos visualizar tais características:

A graça, a discrição, em belas máximas  
dimanam de seus lábios. A doçura  
da palavra eloquente, os gestos meigos  
a expressão inefável dos olhares,  
cativam corações, que ardentes buscam  
(VARELA, 1875, p. 56).

As formosas parábolas, ungidadas  
Da mais suave e doce poesia,  
Os singelos painéis, onde a verdade,  
Simples como a expressão da natureza,  
Os mais rudes espíritos cativa,  
A linguagem concisa, porém bela  
Do divino pastor, melhor ensinam  
Do que das sinagogas orgulhosas  
As extensas lições, e os vãos discursos  
(VARELA, 1875, p. 179).

Por outro lado, Jesus também teve momentos coléricos tratados na narrativa. No canto VII, estrofe X, Cristo, ao se deparar com vendedores à porta do templo, os expulsa violentamente:

Do grandioso, esplêndido edifício,  
Jesus parou, relanceando os olhos  
Sobre o povo sacrílego, avaro,  
E não mais dominando a justa cólera,  
Salta, as caixas derruba, as mesas quebra,  
Toma um rolo de cordas retorcidas,  
Cai sobre os detestáveis mercadores  
E os expele pelo templo  
(VARELA, 1875, p. 227).

A epopeia de Varela é extensa, por este motivo não é viável descrever ou analisar aqui cada ação de Cristo e de Anchieta. Ao findar a leitura do poema, podemos experienciar suas qualidades e o esforço do poeta para fundir em um só texto, os planos histórico e mítico.

### Considerações Finais

Buscar uma compreensão mais ampla acerca da obra em análise é caminho preciso para entendermos de que maneira a dimensão histórica e a dimensão poética ora se casam, ora se confundem, ora se distanciam. A história nos relembra nossas origens, o texto literário favorece o voo. As interpretações aqui expostas, ainda que toquem em diversos aspectos, confluem para uma mesma via: não há como negar a literatura ou destroçá-la em críticas sem que consideremos o fato de que estamos falando sobre. Se há tempo e energia voltados a um texto, ali reside potência. A despeito das diversas críticas que trazem as falhas e as lacunas presentes em *Anchieta e o Evangelho nas Selvas*, a importância de Fagundes Varela para a produção poética brasileira é evidente. Um poeta jovem e intenso que conseguiu se manter vivo e estudado até hoje. Ler sua produção é mergulhar na beleza da poesia, mesmo que ela apresente temas “como a morte do filho a dor maior de sua vida” (CAVALHEIRO, 1943, p. 29). Há em *Cântico do Calvário*, o equilíbrio da forma, a exatidão das imagens e “a sinceridade dolorida dos sentimentos expressos” (CAVALHEIRO, 1943, p. 29).

O poema épico foi uma obra de fôlego para escrever e, conseqüentemente, para ler. O autor une o contexto dos nativos na voz e vivências do missionário aliado à historiografia da vida de Jesus. Ter construído os cantos com as falas do padre chamando para conhecer a história do Messias e despedindo o seu público, reforçando o convite para o próximo encontro, foi um recurso bem elaborado para conectar os planos da narrativa. Criar paralelos entre Anchieta e Jesus como “salvadores” e Anchieta e João Batista como anunciadores do Mestre traz a aproximação esperada. Independente de questões levantadas por diferentes críticos, só na leitura individualizada que cada pesquisador ou leitor que se dispõe a conhecer o processo criativo de *Anchieta ou o Evangelho nas Selvas*, se poderá de fato sentir o seu valor.

### Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. A experiência de Ulisses: nota sobre um tema utópico perdido. **MORUS** - Utopia e Renascimento, nº. 7, 2010. p. 15-25.

CADMUS, A. Anchieta ou o Evangelho nas Selvas. **A Epocha**: Fantasias, Romances, Lettras, Theatros, Bellas- artes. Rio de Janeiro, 1 dez. 1875, p. 15.

CALIXTO, Benedito. **O poema de Anchieta**. 1901. (1 original de arte), óleo sobre tela. Disponível em: <<https://marsemfim.com.br/jose-de-anchieta-e-um-naufragio-historico-em-abrolhos/>>. Acesso em: 9 jul. 2021

CALIXTO, Benedito. **Retrato do Padre José de Anchieta**. 1902. Óleo sobre tela. Disponível em: <<https://www.descalvadonews.com.br/noticias/2014/abril/04anchieta.htm>>. Acesso em: 9 jul. 2021

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 2001.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Momentos decisivos, 1836-1880. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

CAVALHEIRO, Edgard. Notas sobre Fagundes Varela. **Revista Luso-Brasileira**, nº 3. Lisboa, SPN/DIP, 1943.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A literatura no Brasil**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1986.

FRIEDLEIN, Roger. Narrador e poeta em Fagundes Varela: Anchieta ou o evangelho nas Selvas. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Niterói, v. 22, n. 40, pp. 25-39, mai./ago. 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rblc/a/V3PsGVSRCHJx7jRxHyjQDRg/?lang=pt>>. Acesso em: 9 jul. 2021

LEVIN, Orna Messer (Org.). **Cantos e Fantasias e outros cantos de Fagundes Varela** (org. introd. e notas). Coleção Poetas do Brasil. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. v. 1.

MOISSÉS, Massaud. **História da literatura brasileira, volume I: das origens ao romantismo**. São Paulo: Cultrix, 2012.

PETERSON, Eugene H. **A mensagem: Bíblia em Linguagem Contemporânea**. São Paulo: Editora Vida, 2011.

RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal**. 2ª ed. Natal: Lucgraf, 2017.

RAMALHO, Christina. Epopeia e religião: fronteiras entre mito e história. **Letras Escreve**, Macapá, v. 8, n. 3, p. 59-74, 2018. Disponível em: <[https://www.academia.edu/40408541/Epopeia\\_e\\_religi%C3%A3o\\_fronteras\\_entre\\_mito\\_e\\_hist%C3%B3ria](https://www.academia.edu/40408541/Epopeia_e_religi%C3%A3o_fronteras_entre_mito_e_hist%C3%B3ria)>. Acesso em: 9 jul. 2021

RAMALHO, Christina. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres**. 2004. XXX p. Tese (Doutorado em Letras, Literaturas da Língua Portuguesa, PUC/RJ) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SANTOS, Dominique. **Grandes epopeias da antiguidade e do medievo**. Blumenau: Edifurb, 2014.

SILVA, Anazildo Vasconcelos; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. **Formação épica da literatura brasileira**. São Paulo: Paco, 2017.

VARELA, Fagundes. **Anchieta ou o Evangelho nas Selvas**. Rio de Janeiro: Imperial, 1875.



ROSA, Carlos Gontijo. Figuras marinhas no teatro do Bairro Alto: um pouco de mitologia, outro tanto de invenção. In: **Revista Épicas**. Ano 6, N. 11, Jun 22, p.33-51. ISSN 2527-080-X.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11.3351>

## **FIGURAS MARINHAS NO TEATRO DO BAIRRO ALTO: UM POUCO DE MITOLOGIA, OUTRO TANTO DE INVENÇÃO**

### **MARINE FIGURES AT THE BAIRRO ALTO THEATRE: A LITTLE OF MYTHOLOGY, A LITTLE OF INVENTION**

Carlos Gontijo Rosa<sup>7</sup>

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)  
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

**RESUMO:** Desde que a Antiguidade Clássica foi “redescoberta” durante o Renascimento, a mitologia tornou-se fonte de narrativas para a literatura ocidental. Mas, como diz o provérbio: “quem conta uma história acrescenta um rabo”, as histórias originais foram alteradas por todo tipo de influências, sejam religiosas, sociais, culturais ou por necessidade da nova narrativa. Este é o caminho que o dramaturgo português Antônio José da Silva, o judeu, percorre para escrever suas óperas jocosas na década de 1730. Em suas peças mitológicas, ele coleta algumas narrativas mitológicas greco-romanas como fundamento de sua trama. No entanto, peça após peça, ele pega histórias mitológicas com cada vez menos ação, o que lhe permite ter mais liberdade para compor o enredo da peça. Neste artigo, analisamos como Antônio José da Silva o faz em sua penúltima peça, *As variedades de Proteu*, na qual constrói um enredo em torno das figuras marinhas da mitologia grega. Tomando personagens pouco exploradas tanto no Renascimento quanto na Antiguidade, ele trabalha para manter intacta a representação mental desses papéis, apesar da liberdade criativa que assumiu.

**Palavras-chave:** Antônio José da Silva; Personagem; Teatro português; Mitologia.

**ABSTRACT:** Since Classical Antiquity was “rediscovered” during the Renaissance, mythology has become a source of narratives to Western literature. But, as the proverb says: “who tells a tale adds a tail”, the original stories has been altered by all sort of influences, such as religious, social, cultural or by necessity of the new narrative. This is the path which the Portuguese playwright Antônio José da Silva, the Jew, takes to write his joco-serious operas at the 1730’s. In his mythological plays, he collects some Greek-roman mythological narratives as foundation of them plot. However,

---

<sup>7</sup> Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (2017). E-mail para contato: [carlosgontijo@gmail.com](mailto:carlosgontijo@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6648-902X>.

play after play, he takes mythological stories with less and less action, which allows him to be freer to compose the play's plot. In this paper, we analyse how Antônio José da Silva does it in his second last play, *As variedades de Proteu* [*Proteus' varieties*], in which he builds story line around the marine figures of Greek mythology. Taking characters barely explored in both, the Renaissance and in the Antiquity, he works in order to keep intact the mental representation of these roles, in despite of the creative freedom he took.

**Keywords:** Antonio José da Silva; Character; Portuguese theatre; Mythology.

Com o Renascimento das Artes, juntou-se ao repertório religioso cristão, bastante difundido na Idade Média, todo um arsenal imagético-poético oriundo da Antiguidade Clássica para a construção de narrativas. Da presença clássica nas artes, pode-se percebê-la pelas alterações que promove na estética e preceptivas medievais, assim como como fonte de narrativas, das quais lançam mão autores dos mais diferentes gêneros literários.

Dentre esses autores está Antônio José da Silva, o Judeu, dramaturgo português que representou suas peças no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, ao longo da década de 1730, até que teve sua carreira e sua vida interrompidas pela Santa Inquisição. Das oito obras que estrearam sob sua assinatura, ao menos cinco delas estão mais ou menos vinculadas a narrativas mitológicas. São elas: *Os encantos de Medeia* (maio de 1735), *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena* (maio de 1736), *O labirinto de Creta* (setembro de 1736), *As variedades de Proteu* (maio de 1737) e *Precipício de Faetonte* (janeiro de 1738). Estas e os demais textos que compõem o espólio literário de Antônio José da Silva foram publicados na Oficina de Francisco Luís Ameno em 1744, nos dois primeiros volumes que compõem o *Teatro cômico português*.

A produção do Judeu que se relaciona com a mitologia descreve um caminho de amadurecimento, tanto no que diz respeito à liberdade que o autor toma para a composição e estrutura de suas peças em relação às suas fontes iniciais preceptivas e narrativas, quanto no que concerne à própria escolha dos mitos a serem narrados em suas peças. Assim, existe uma espécie de retroalimentação, pois, quanto menos versões anteriores tem um mito, mais o autor precisa usar sua liberdade criativa e seu estro para a composição de uma peça ao gosto teatral do público lisboeta de então, ainda muito afeito às rocambolescas e amorosas intrigas tragicômicas remanescentes do Século de Ouro espanhol.

Portanto, como se verá, Antônio José da Silva vai resgatar suas figuras marinhas em pequenos fragmentos e imagens textuais estáticas para composição da ação, tomando, em *As variedades de Proteu*, uma liberdade não percebida em outros autores barrocos anteriores a ele.

Neste artigo, portanto, buscamos rastrear a construção das personagens centrais de *As variedades de Proteu*, nas suas transformações para o contexto em que está inserido o teatro de Antônio José da Silva, mas também para a própria forma dramática em si, uma vez que todo o fundo narrativo desses mitos tradicionalmente não envolve textos teatrais.

### **Desvela-se a ação**

Apesar de, quando da leitura da peça, o Argumento apresentado antes do texto na publicação de Ameno e em todas as demais quebrar com a expectativa que uma primeira leitura poderia causar em relação

à narrativa que circunda a personagem Cirene, ele se mostra um resumo bastante abrangente do enredo da peça no que tange à mitologia:

Sendo Políbio cabeça de uma parcialidade que um Egípcio se fulminou sobre a deposição de um monarca daquela coroa, prevalecendo o poder contrário foi preciso a Políbio retirar-se com uma filha única, chamada Cirene; e, chegando a Beócia, por caminhar mais oculto, deixou em uma rústica aldeia daquele país a Cirene, até que achasse seguro porto a sua errante fortuna. – Chegando a Flegra, cidade do Arquipelago, foi recebido de El-Rei Ponto, com distinção nas estimações, mandando-o outra vez a Beócia para condutor da filha daquele monarca, também chamada Cirene, para esposa de Nereu, seu filho. – Em Beócia, soube Políbio ser falecida de pouco aquela princesa, por cujo motivo, incitado Políbio da ambição de ver coroada sua filha, dissimulando a embaixada a conduziu a Flegra para esposa de Nereu, afirmando ser a filha de El-Rei da Beócia.

No mesmo tempo, chegou Dórida, ou Dóris, filha de El-Rei de Egnido, para esposa de Proteu, também filho de El-Rei Ponto; porém, inflamado Proteu excessivamente na formosura de Cirene, valendo-se das variedades da sua forma – privilégio que lhe concederam os deuses –, intentou com extremos persuadir-lhe o seu amor, que impedindo-lhe Políbio na brevidade que intentava do himeneu de sua filha, Proteu o quis matar, cujo golpe casualmente recebeu Cirene, procurando impedi-lo; e, sendo achado o punhal na mão de Políbio, foi condenado ao sacrifício de Astreia; e, para mostrar a sua inocência e evitar a vítima da sua vida, foi preciso a Cirene declarar que Políbio era seu pai. – Vendo Nereu o engano, levado da altivez do seu gênio, repudiou a Cirene, a quem recebeu Proteu, estimando como fortuna o mesmo engano, ficando Dórida para esposa de Nereu, e ambos satisfeitos na mudança das esposas.

Servem de episódio a esta obra as variedades e transformações de Proteu para conseguir os favores de Cirene (*Variedades*, p. 6-7).

Eis uma grande diferença entre *As variedades de Proteu* e as outras peças de Antônio José da Silva, embora bem camuflada nos discursos e finezas amorosas das personagens e nas boas intenções do Rei Ponto: nesta peça, não podemos acreditar que as preferências amorosas das personagens são inspiradas por Amor. Quando muito, podemos crer quando Proteu diz:

*Proteu*: Perdoe Nereu, que eu não posso reger a violência da minha inclinação; númen superior parece que a domina. (*Variedades*, p. 16).

Todas as demais personagens possuem algum interesse que extrapola o da formosura e fineza habituais: Nereu busca uma certa pureza de sangue nobre, enquanto Cirene busca ingressar na família real por meio do casamento; e Dórida, que não demonstra nenhum outro desejo que não seja o de realizar o casamento com Proteu, também não é extremosa sobre esta questão e aceita seu final *deus ex machina* de bom grado, sem questioná-lo (mas também sem demonstrar felicidade em demasia).

Como nas *Variedades* Antônio José da Silva ainda está experimentando a liberdade de escrever sobre um mito pouco falado, sentimos que o dramaturgo fica mais fixo às convenções clássicas da tragicomédia. Por isso, a intriga do casal ancilar (*gracioso* e criada) é bastante separada da intriga principal.

A intriga amorosa secundária ocorre entre Caranguejo, criado de Proteu, e Maresia, criada de Dórida. Ao criar essas personagens, Antônio José da Silva mantém o universo do reino marinho inclusive quando as nomeia com motivos aquáticos. Os nós que esta intriga apresenta, entretanto, dizem respeito a um voto de castidade feito por Maresia, do qual Caranguejo tenta demovê-la para consecução de seu amor. Embora

importante para o bom andamento da intriga principal e para a manutenção do interesse do público (Gontijo Rosa, 2017), no que diz respeito à nossa discussão neste texto, tais personagens pouco acrescentam.

Retomando, portanto, a intriga principal, centrada nas personagens elevadas extraídas da mitologia greco-latina, lembrando as palavras de Maria de Lourdes Ferraz (1976, p. 559-60), “a intriga que suporta as peças [de Antônio José da Silva] pode ser reduzida ao jogo de encontros e desencontros de dois ou mais pares amorosos”. *As variedades de Proteu* apresenta dois pares amorosos elevados e um casal de criados, com uma intriga paralela e particularmente apartada da intriga principal.<sup>8</sup>

*As variedades de Proteu* tem personagens extremadas na defesa de suas ideias, sendo todas muito verdadeiras com o público sobre suas intenções – ou seja, as personagens, nesta peça, escondem suas verdadeiras intenções das demais personagens, mas as revelam para quem assiste a peça. O “parecer” é a forma, mas o que é revelado, nas personagens sérias, é o seu verdadeiro “ser”. Por aí anda a verdade das personagens, que as tornam trágicas. Mesmo a mentirosa Cirene, que engana seus pretendentes e os incentiva a fugir da lógica do galã, se mente para os seus parceiros em cena, revela-se para o público.

A partir da dualidade ser-parecer e dos comentários encontrados acerca das personagens Dórida (Dóris), Cirene, Proteu e Nereu em textos como o *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria, *Teogonia* e fragmentos do *Catálogo de Mulheres*, de Hesíodo, e *Metamorfoses*, de Ovídio, buscaremos traçar uma análise das situações dramáticas baseada na construção destes caracteres.

Já no período clássico, as personagens resgatadas da mitologia grega não apresentam grande evolução quanto à complexidade de seus mitos. Nas *Variedades de Proteu*, Antônio José da Silva foca-se no ambiente marinho, espaço perigoso e enigmático para os mortais. Regra geral, são seres mutáveis de forma, que evitam o contato direto com os homens mortais, usando sua mutabilidade para escapar de suas investidas. Podemos encontrar histórias de mutações de Thétis (*Biblioteca, Os Argonautas e Metamorfoses*), Proteu (*Odisseia*), Nereu (*Biblioteca*) e Aqueloo (*Biblioteca*), sempre em fuga. A mutação, portanto, é uma importante característica dos espíritos marinhos, como afirma Sir James Frazer, em nota à sua edição da *Biblioteca*.

All these stories were appropriately told of water-spirits, their mutability reflecting as it were the instability of the fickle, inconstant element of which they were born. (*Biblioteca*, III, 13, 5).

Perceberemos, ao analisar mais pormenorizadamente os caracteres de Proteu e Cirene, que ambos buscam ferramentas enganosas para alcançar aquilo que pretendem. Não são heróis perfeitos, como os galãs e damas espanhóis, mas carregam em si defeitos que, se não fossem revelados em primeiro plano no texto dramático, poderiam ser utilizados na interpretação dos seus papéis. Tais defeitos, ou falhas de caráter, refletem-se não só na representação dos próprios caracteres, como também na construção do *gracioso* da peça, Caranguejo, intrinsecamente ligado à figura de seu patrão.

---

<sup>8</sup> Fator que aproxima a ópera de Antônio José da Silva e as *comedias* produzidas em Espanha, em que os criados têm, entre outras, a função de amenizar e entreter o público.

## Proteu, um metomorfo constante

De todas as personagens da peça *As variedades de Proteu*, o protagonista Proteu é aquele de quem mais referências podemos encontrar nos textos clássicos. E também aquele que mais fielmente é retratado, de acordo com as suas descrições nesses textos.

Para começar, ele é o único que possui o dom da metamorfose, as *variedades* do título, e as atribui também ao seu criado Caranguejo, para que este o ajude na conquista da falsa princesa Cirene.<sup>9</sup> O talento da metamorfose, atribuído aos númenes marinhos em geral, é um dom específico de Proteu nesta peça. Sem qualquer tipo de explicação, ele apenas diz:

*Caranguejo*: E se faltar o tempo?

*Proteu*: Não faltarão os extremos, pois sou Proteu, que me saberei transformar em várias formas, para possuir os favores de Cirene.

*Caranguejo*: Se não fora Cirene princesa, te dissera que te transformasses sempre em ouro, que é a melhor forma para atrair.

*Proteu*: E não será desacerto participar-te a mesma virtude de transformar, pelo que pode suceder?

*Caranguejo*: Eu, Senhor?

*Proteu*: Sim, tu.

*Caranguejo*: Se eu sou capaz disso, já me começo a transformar na tua vontade e me verás não só transformado, mas formado na faculdade amatória; e, ainda que sou Caranguejo, farei muito que ande para diante o teu amor. (*Variedades*, p. 17).

Sobre a sua mutabilidade, pode ser encontrada enquanto atribuição de epítetos nas *Metamorfoses*, de Ovídio (“o mutável Proteu”, II 9), ou mesmo enquanto personagem participante de alguma história mítica.

Também no canto VIII das *Metamorfoses* (730-737), o rio Cálidon diz:

Há, porém, seres a quem é permitido assumir muitas formas,  
como é o teu caso, Proteu, que vives no mar que rodeia a terra.  
Pois, de fato, ora te viram de jovem mancebo, ora de leão;  
ora foste um javali feroz, ora uma serpente que todos  
receariam tocar; por vezes, cornos fizeram-te um touro;  
tanta vez podias parecer rocha, tanta vez também árvore,  
e umas vezes, imitando o aspecto das límpidas águas,  
foste um rio, outras vezes foste fogo, o oposto da água.

Na *Biblioteca*, de Apolodoro, embora as transformações de Proteu não sejam narradas, são descritos momentos de transformação de outros deuses marinhos: Thétis transforma-se em inúmeras formas para fugir ao assédio de Peleu, Nereu assume “todos os tipos de formas” (*Biblioteca* II, p. 82) para escapar do inquérito de Hércules e Aqueloo transforma-se em touro para disputar o amor de Dejanira com Hércules.<sup>10</sup> Usualmente vinculadas à condição metamórfica de Proteu também estão as suas aparições como adivinho. No canto IV da *Odisseia* (IV, 383 ss.), Menelau narra a Telêmaco como o vate lhe contou sobre a morte de

---

<sup>9</sup> Caranguejo, em nenhuma de suas metamorfoses apresentadas em cena, usa o talento atribuído por Proteu para ajudá-lo em tal conquista. Muito pelo contrário, todas as suas transformações são no sentido de seduzir a criada Maresia. A atribuição do talento da mutação a Caranguejo, portanto, não decorre de uma necessidade conteudística, para o andamento da intriga principal, mas de uma necessidade de forma, para estabelecer o paralelismo entre o casal de enamorados e o casal de criados, corroborando a influência e a presença dos preceitos tragicômicos espanhóis nas peças de Antônio José da Silva.

<sup>10</sup> “Ao chegar a Cálidon, Hércules cortejou Dejanira, filha de Cefeu, e tendo lutado para obter sua mão em casamento contra Aqueloo, que havia assumido a forma de um touro, quebrou um dos seus chifres e então desposou Dejanira.” (*Biblioteca*, II, p. 88).

seu irmão Agamêmnon e a prisão de Odisseu na ilha de Calipso. Relacionadas ao nascimento de Aquiles estão duas profecias de Proteu: o filho nascido de Thétis superaria o seu pai em grandeza:

De fato, a Tétis dissera o velho Proteu: “Deusa das ondas, concebe um filho. Serás mãe de um jovem que as façanhas do pai superará em valorosos feitos e será dito maior que ele” (*Metamorfoses* XI, 221-223).

Assim, o desejo de Zeus pela deusa arrefeceu, e ela foi oferecida em casamento a Peleu, filho de Éaco. O herói, entretanto, deveria conquistar a jovem Nereida. Procura, para tal, a ajuda de Proteu, que avisa Peleu das metamorfoses de Thétis.

Então, [Peleu] reza aos deuses do mar, derramando sobre as águas vinho, e com vísceras de um animal e o fumo de incenso, até que o adivinho de Cárpatos [Proteu], lá das profundezas do mar, assim diz: “Filho de Éaco, obterás a boda que tu desejas. Quando ela vier repousar e adormecer na rochosa gruta, basta que a ates, sem ela se aperceber, com cordas e nós bem apertados. E não te engane ela com cem formas falsas: prende tudo o que ela seja até que retome a forma inicial.” Isto dissera Proteu; e escondeu então o rosto no mar, Deixando as ondas deslizarem sobre as palavras finais (*Metamorfoses* XI 247-256).

Além das *Metamorfoses*, as transformações de Proteu são descritas nas *Geórgicas*<sup>11</sup> de Virgílio e são muito similares na questão das formas que o deus assume, quando agarrado. Metamorfoses e a vidência de Proteu são descritos por Virgílio (*Geórgicas* IV).

De Carpatia nos mares, ó meu filho  
Mora o vário Proteu, famoso Vate,  
Que em seu carro ligeiro, por que puxam  
Cavalo de dois pés, as ondas varre.  
Tem por pátria Palene, a qual, e os portos,  
Da bela Emátia agora vê contente.  
Todos o admiram, todos o veneram,  
As Ninfas, os Tritões, e até Nereu;  
Tanto os abisma aquele dom sagrado,  
Com que os dotara o turgido Netuno,  
Por guardar-lhe seus hórridos rebanhos:  
Prognostica o futuro, vê o passado,  
Tudo conhece, quanto os homens fazem (*Geórgicas*, p. 164-165).<sup>12</sup>

Na passagem virgiliana, é ensinado a Aristeu como obter informações do escorregadio Proteu sobre uma maldição que lhe assola. Quem fornece os conselhos é a própria mãe de Aristeu, Cirene.

Aristeu é filho de Apolo e Cirene e considerado o pai da Agricultura e da Apicultura. Na versão do mito narrada por Virgílio, Aristeu tenta seduzir Eurídice, esposa de Orfeu, que é picada por uma serpente na fuga e morre. As ninfas ficam iradas com o pastor e matam-lhe as abelhas. Aristeu busca ajuda da mãe, Cirene, que o envia ao adivinho Proteu. O adivinho revela-lhe a história de Orfeu e Eurídice e o fracasso da

<sup>11</sup> As *Geórgicas* foram escritas por Virgílio emulando os escritos de Hesíodo e potencializando as imagens arcádias do mundo rural para composição de um quadro bucólico e onírico.

<sup>12</sup> Texto extraído da *Tradução livre ou imitação das Geórgicas de Virgílio em verso solto, e outras mais composições poéticas oferecidas ao Ilmo. e Exmo. Senhor José de Seabra da Silva, ministro secretário de Estado dos negócios do Reino &c. &c. &c. por Antônio José Ozorio de Pina Leitão, juiz de fora d'Alfândega da Fé*. Lisboa: na Tipografia Nunesiana, ano 1794, com licença da Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros, com escrita atualizada por nós.

descida do jovem lirista ao Hades. De volta a Cirene e já sabedor do mal que provocou, esta ensina o filho a aplacar a ira das ninfas com sacrifícios. Cumprido o ritual, brotam abelhas do ventre dos animais sacrificados.

Embora, nas *Geórgicas*, Proteu e Cirene não apareçam juntos, os dons metamórficos daquele, a astúcia desta e um denominador comum (Aristeu) que os une no mesmo contexto mítico podem ter levado Antônio José da Silva a entendê-los como um par romântico que espelharia o amor plácido do mitológico casal Nereu e Dóris.

Enquanto caráter, Proteu enquadra-se perfeitamente nos requisitos de *primero galán*, a saber, nobre, enamorado, zeloso e honrado, além de valente e generoso. Proteu é filho do Rei Ponto e, desde sua primeira até a última fala da peça, não nega ou titubeia em declarar seu interesse por Cirene. Sempre tentando seduzir a falsa princesa, Proteu, entretanto, não apresenta a “justa medida” que estaria na base de uma personagem heroica: ele extrapola na “constância” que sente por Cirene, assim como no desprezo que demonstra por Dórida, sua prometida.

### Cirene prática

Fazendo coro ao caráter um tanto quanto desvirtuado do galã de *As variedades de Proteu*, a primeira dama dessa ópera joco-séria, bem como a sua relação com o Amor e o enamoramento, é distorcida, se comparada ao modelo apresentado por Prades (1963, p. 251, grifo no original):

[a dama] es siempre *bella*, de *linaje aristocrático*, dedicada exclusivamente a la *consecución de su amor* por el galán y, para lograrlo, sabrá emplear *audacia* e *insinceridad*.

A personagem Cirene, primeira dama das *Variedades*, de todas as damas de Antônio José da Silva, é aquela que mais foge aos padrões das damas típicas das *comedias* espanholas. Ou, se observarmos por outra perspectiva, Cirene pode ser encarada como a personagem que, de acordo com a intriga da peça, mais “joga” com a situação.

Esta personagem é tão boa jogadora que, até metateatralmente, Antônio José da Silva consegue que ela tenha uma maior interação com a estrutura da peça, sem quebrar a convenção. Raras são as vezes em que, nas peças estudadas, o jogo de transição com o palco vazio é estabelecido. Geralmente, só consta a convenção *Vai-se* e *Sai* e, muitas vezes, alguma didascália implícita, quando a situação pede.

*Maresia*: Senhores, que uma fera mui fera vem correndo atrás de mim! Ai que ela ali vem! Acudam-me todos! (*Variedades*, p. 31).

*Maresia*: Mas ai, espera! Deixa-me esconder naquele cantinho, que lá vem um homem correndo a quatro pés, muito afrossurado, com uma faca na mão. (*Esconde-se*). (*Variedades*, p. 83).

*Arpia*: Anda, esconde-te, que Medeia chamou. (*Esconde-se Sacatrapo debaixo do bufete, e sai Medeia*). (*Encantos*, p. 18).

*Arpia*: [...] mas eu cuido que aí vem ele.

*Medeia*: Pois eu escondo-me aqui, que quero observar a minha morte ou a minha vida. (*Esconde-se*). (*Encantos*, p. 19).

*Medeia*: Se isso desejas, aqui te vem já. Sacatrapo? Sacatrapo? (*Vem voando um dragão pelo ar e lança pela boca a Sacatrapo no tablado*). (*Encantos*, p. 36).

*Lidoro*: [...] Mas cuido que aí veio Ariadna. Eu me retiro, Senhora, para que vejais que só na vossa vista me elevo. (*Esconde-se Lidoro junto ao bastidor e sai Ariadna*). (*Labirinto*, p. 46).

*Ismene*: [...] Ali se moveram ramos. Sem dúvida que ali se embrenhou a fera. Espera, veloz jeroglífico do vento, que eu com esta seta te suspenderei a fuga. (*Atira uma seta e dá em Faetonte, que cai atravessado com ela aos pés de Ismene*). (*Precipício*, p. 138).

*Chichisbéu*: Aí vem El-Rei. (*Precipício*, p. 149).

Como se pode ver, o dramaturgo português não está alheio ao recurso. Algumas falas de Cirene, entretanto, não funcionam como uma didascália implícita e, tampouco, como uma exposição. É um comentário à cena que anteriormente se passava no palco, dito ao público, embora não diretamente, como os *apartes* típicos dos criados:

*Maresia*: [...] Mas que digo? Ainda que morra, não hei-de casar. (*Vai-se*).  
(*Sai Cirene*)

*Cirene*: Que loucura será esta com que andam estes criados, pois antes querem a morte do que casar? (*Variedades*, p. 35).

Ainda outra intervenção de Cirene pode ser interpretada enquanto jogo com a cena anterior:

*Caranguejo* [sozinho em cena]: Ora, Senhores, digam o que quiserem. A tal Maresia, se não federa, era uma galante mocetona; porque, ainda que me não quer, disse-me quanto quis.  
(*Sai Cirene*)

*Cirene*: Louco, que fazes aí? (*Variedades*, p. 55-56).

Duas interpretações podem ser feitas acerca do excerto acima: uma delas, diz respeito à cena 2 do ato 1, em que Caranguejo se finge de louco para manifestar o amor de Proteu por Cirene, sem que Dórida percebesse. O vocativo “louco”, portanto, poderia se referir a esta cena, embora Cirene tenha entendido o fingimento. Mas, a dupla interpretação não pode deixar de ser feita, pois que Caranguejo dirige a fala anterior diretamente ao público, também identificado pelo vocativo “senhores”. Estamos, portanto, perante o jogo de duas convenções que se estabelecem: enquanto os criados têm liberdade de comunicação com o público, a abertura da cena para as demais personagens é mais limitada. Cirene joga com a fala anterior de Caranguejo sem quebrar a verossimilhança da sua própria condição na ação e na estrutura da peça: uma manifestação do engenho e do domínio de cena na escrita de Antônio José da Silva. Se textualmente este efeito pode até passar despercebido, cenicamente ele é brutal.

Nos textos clássicos, Cirene é encontrada em alguns fragmentos do *Catálogo das Mulheres* de Hesíodo (Fr. 92 e 93). Ela é referida como uma bela habitante da Ftia e, de uma união com Apolo, foi mãe de Aristeu. Cirene também é dita avó de Acteon na passagem das *Dionisíacas* (V, 287), de Nono de Panópolis: “no wonder that illfated Actaion learnt the practice of the chase, when he was born grandson to lionslaying Cyrene!” Acteon é filho de Aristeu e Autônoe, cujos pais são Apolo e Cirene e Cadmo e Harmonia, respectivamente. Também em XIII, 286, “he [Aristaios] was the son of Cyrene, that deerchasing second Artemis, the girl lionkiller, who bore him to the love of Phoibos; when handsome Apollo carried her abroad to sandy Libya in a robber’s car for a bridal equipage”. As referências à matadora de leões podem ter servido de inspiração para a personagem Climene, de Calderón de La Barca, na peça *El hijo del Sol, Faetón*, de 1668.

Mantendo, como já dissemos, o universo fabular de *As variedades de Proteu* restrito ao ambiente marinho da mitologia grega, Cirene é encontrada, em Virgílio, senhoreando grutas murmurantes (*Geórgicas*, IV, p. 160) e controlando os rios (p. 163). Nesta passagem, Cirene ajuda o filho Aristeu a livrar-se de uma praga que o persegue. Para tal, envia o jovem até Proteu, pastor de Netuno, cujos dons da metamorfose e da adivinhação foram-lhe ofertados pelos deuses.<sup>13</sup>

O nome Cirene carrega alguma representação mental da imagem das sereias, que também são chamadas de sirenes ou sirenas. Podemos supor que esta seja uma chave para o entendimento da composição da personagem, que sempre está tentando seduzir Nereu para o seu ponto de vista a respeito do Amor. Já na *Odisseia* (XII 39-46), as sereias seduziam, através do seu belo canto, os marinheiros que passavam perto dos rochedos que habitavam, fazendo com que se afogassem.

Às sereias chegarás em primeiro lugar, que todos  
os homens enfeitiçam, que delas se aproximam.  
Quem delas se acercar, insciente, e a voz ouvir das Sereias,  
ao lado desse homem nunca a mulher e os filhos  
estarão para se regozijarem com o seu regresso;  
mas as Sereias o enfeitiçam com seu límpido canto,  
sentadas num prado, e à sua volta estão amontoadas  
ossadas de homens decompostos e suas peles marcescentes.

O conflito entre Nereu e Cirene, portanto, nasce da forma com que ela tenta convencê-lo a amar a formosura e ele, pelo contrário, só aprecia a formosura associada a um nascimento nobre. Se Cirene estivesse sendo sincera no seu discurso, seria uma grande defesa do Amor.

*Cirene*: O amor, Nereu, deve ser distinto, e não indiferente; que quanto maior é a causa donde se origina, tanto mais eficaz é o seu efeito. A qualidade pode infundir venerações, mas não amor; a formosura é aquele vínculo mais forte que prende a vontade; e, como só a chama do amor há-de arder na sacra teia de himeneu, faltando-te a ocasião desse amor, não será luzido o teu himeneu. (*Variedades*, p. 45-46).

Uma vez que ela está tentando convencer Nereu apenas por interesse, seu discurso perde o caráter de sinceridade e entra no campo da persuasão. A persuasão, que não funciona com Nereu pela intransigência (rigidez) do seu caráter, é o caminho escolhido por Cirene para tentar sua salvação junto ao pretendente. A dama não é nobre e só está nesta posição por engodo de seu pai, Políbio.

Nereu ama a nobreza, e Cirene não é nobre. A sua sedução consiste em demonstrar que o Amor deve ser um sentimento desinteressado.

*Cirene*: Senhor [Rei Ponto], como no príncipe Nereu não busco honras nem estados, pois estes e aqueles me deu a fortuna e a natureza, ainda que feudatária a teu vasto império; e como na doce união de himeneu deve só reger a vontade às leis do amor, e não às da razão de estado, e em Nereu tudo são políticas no seu amor, digo, Senhor, que quero ir-me para Beócia, por não sofrer o meu génio que haja de se amar em mim ou a posteridade ou a ascendência, ficando vacilante na divisão do culto a independência do amor. (*Variedades*, p. 40).

---

<sup>13</sup> Tradução livre ou imitação das *Geórgicas* de Virgílio em verso solto e outras mais composições poéticas oferecidas ao Ilmo. E Exmo. Senhor José de Seabra da Silva, Ministro Secretário de Estado dos Negócios do Reino por Antônio José Ozorio de Pina Leitão, juiz de fora d'alfândega da Fé. Lisboa, na Tipografia Nunesiana, 1794.

A protagonista de Antônio José da Silva teria um caráter já completamente atípico, dentro dos padrões estabelecidos por Juana de José Prades (1963), se mirada apenas pelo seu comportamento em relação ao primeiro pretendente. No entanto, não podemos incorrer no erro de analisá-la sem levar em consideração a sua relação com Políbio, seu pai.

Cirene é bela, como o próprio Nereu comenta, logo no início da peça:

*Cirene:* Já que a sorte me destinou, ó excelso Ponto, monarca do Arquipélago, às fortunas de esposa de Nereu, com a glória de filha tua não invejo o trono de Juno, nem os domínios de Tétis.

*Nereu:* Nem eu, ó Cirene, com essa beleza o sólio de Jove e o líquido Império de Netuno. (*Variedades*, p. 10).

E, embora não tenha linhagem aristocrática, não se pode negar que ela possui um “porte aristocrático”, refletido não só na indumentária, mas também nas próprias falas e, provavelmente, na movimentação da personagem em cena, quer representada por bonecos ou por atores. O conjunto de falas, movimentação e indumentária, mais a situação cênica proporcionada principalmente por Políbio, fazem com que Cirene seja facilmente confundida com uma nobre, como se a nobreza fosse parte constituinte do seu caráter, a exemplo das princesas abandonadas e criadas por pastores, mas que demonstram uma fineza de caráter incongruente com sua condição social adquirida.

O respeito que Cirene demonstra por Políbio é digno de nota, pois, mesmo não estando de acordo com o plano do pai, mantém-se firme até o último instante.

*Cirene:* Temo que se chegue a descobrir que a verdadeira Cirene, princesa de Beócia, é falecida e que tu és meu pai, e eu intrusa princesa; e pode ser que se converta em luto toda esta pompa festiva, e nupcial aparato. (*Variedades*, p. 22)

[E, depois do encontro com Nereu]

*Cirene:* E que dizes agora, Senhor [Políbio]? Estimaré Nereu, com a fortuna de possuir a minha beleza, o seu engano? Vês caída por terra a base aonde erigias as tuas máquinas? Ai de mim, Senhor! Quanto melhor me fora viver oculta, como estava, nas rústicas aldeias de Beócia, que verme quase propínqua a cair da eminência de um trono no abismo de *tua* ambição!

*Políbio:* Não me aflijas com essa ponderação; porém não foi pequena a fortuna poder no antecipado desengano de Nereu buscar o remédio deste iminente dano, e no entanto *procurar desvanecer-lhe com profiados carinhos a violência de sua inclinação*. (*Variedades*, p. 23-24, [grifos nossos]).

A audácia e a insinceridade que as damas do teatro tragicômico espanhol geralmente empenham na consecução do seu amor, Cirene empenha na dedicação ao pai. A falsa princesa alinha com os preceitos tragicômicos de uma dama, embora não siga completamente o modelo.

Antônio José da Silva usa os moldes tragicômicos com grande liberdade inventiva. Sendo sua penúltima peça, ainda podemos identificar o amadurecimento e o ganho de autonomia do dramaturgo em relação aos diversos modelos que toma como paradigmas: mitologia grega, preceptivas espanholas, ópera italiana. Em sua escrita, percebe-se que a prioridade do Autor é para com o seu material artístico, relacionado ao gosto do público. Os modelos, antes de engessar o comediógrafo em formas já vistas, catapultam sua escrita para a demonstração de um estro flexível, dentro dos limites do seu tempo. O Judeu emula o teatro

espanhol, mas não o copia. Com Cirene, há a necessidade de ruptura com o modelo tragicômico, para coerência interna do universo dramático criado.

Cirene, durante toda a peça, usa o Amor como uma ferramenta para sobreviver dentro da corte do Arquipélago, transformando em ato aquilo que Albano, em *Precipício de Faetonte*, depois vai transformar em discurso:

*Albano:* [...] se é que era constância, constância que se mudou? (*Precipício*, p. 106).

A constância de Cirene encontra-se vinculada à aceitação de seu baixo estrato social e sua fidelidade está, em primeiro lugar, com o pai. Ela tenta convencer Nereu e, quando percebe que não conseguirá demover o jovem príncipe, volta suas atenções para as finezas do apaixonado Proteu.

Proteu declara-se a Cirene na última cena do Ato I e só recebe desprezo da dama, pois ela ainda tem esperanças de convencer Nereu.

*Cirene:* Que mais queres, se satisfeito estás?

*Proteu:* Que te lembres do meu amor.

*Cirene:* Para quê, se não hei-de premiar-te?

*Proteu:* Por não ser preciso tornar-te a significar o quanto te adoro.

*Cirene:* Por evitar esta ocasião, só por isso me lembrarei.

*Proteu:* Adverte que, se te disse que não esperava favores, não é justo que experimentes desprezos.

*Cirene:* Não sei que meio haja entre amar e aborrecer.

*Proteu:* Uma inclinação, que nem é amor, nem deixa de ser.

*Cirene:* Mas poderá ser amor.

*Proteu:* Se o for, será benignidade tua, mas não que eu o espere.

*Cirene:* Oh, que se esta chama ardesse em Nereu, sem susto conseguiria a coroa! (*Variedades*, p. 37).

Neste diálogo, Cirene se esquivava de todas as formas de Proteu. Ressaltamos a última fala do excerto, em que Cirene demonstra o pensamento prático existente em diversos momentos da peça, nas falas de várias personagens.

Encerrando o Ato I, há a ária cantada por Cirene e Proteu:

*Ária a duo*

*Proteu:* Se acaso te esqueceres  
das lágrimas que choro,  
a fé com que te adoro  
lembrar-te saberá.

*Cirene:* Não cabe na memória  
teu louco desvario,  
pois de teu pranto o rio  
do Averno só será.

*Proteu:* Ah, lembra-te de mim,  
que terno te adorei!

*Cirene:* Esquece-te de mim,  
que tua não serei.

*Proteu:* Mal poderei esquecer-me,

*Cirene:* Mal poderei lembrar-me,

*Ambos:* De tão violento ardor.

*Proteu:* Porquê tanta impiedade,  
Cirene infiel, porquê?

*Cirene:* Porque faltar não devo  
de esposa à sacra fé.

*Ambos: Oh, falte o meu alento,  
mas não o meu amor. (Variedades, p. 38).*

No desenrolar da peça, Cirene muda de opinião. Numa visão positiva da personagem, podemos dizer que ela realmente encontra o Amor ao lado de Proteu. Mas, se pensamos que ela enxerga o Amor com o pensamento prático descrito nesta cena, Cirene apenas direciona sua sedução para a personagem que sucumbirá a ela, pois Proteu está mais disposto a aceitar este “amor desinteressado” e desvinculado da nobreza.

### **No fim, o casal mitológico se encontra**

Se personagens com sentimentos e intenções pouco ortodoxas enquanto damas e galãs são levados à condição de protagonistas, as personagens exemplares não se quedam excluídas dos enredos do Judeu, mas descem à condição coadjuvante. Em *As variedades de Proteu*, Dórida é deixada à deriva como única representante de uma dita “pureza” do caráter enamorado, enquanto Nereu, seu par ao final, é constantemente instigado por Cirene a demonstrar a sua rigidez de caráter quanto às qualidades necessárias à sua esposa, usando as características da figura mitológica para construção do caráter da personagem.

Nos textos clássicos, Nereu, também conhecido como o Velho do Mar, é geralmente uma figura pacífica. Sua única participação enquanto personagem pertencente a uma narrativa é quando as Ninfas enviam Hércules para que Nereu lhe revele o caminho até o Jardim das Hespérides.<sup>14</sup>

Nesta passagem mítica de Nereu, narrada na *Biblioteca* de Apolodoro (2013, p. 82), o deus marinho é preso por Hércules enquanto dormia e, para escapar, “assumia todos os tipos de formas, [Hércules] prendeu-o e não o soltou antes de saber onde se encontravam as maçãs e as Hespérides”.

Sem apresentar novidades à mesma história,<sup>15</sup> Baltasar de Vitória acrescenta à composição do caráter “que su deleite, y gusto de Nereo era vivir en los mares, y entretenerse con los bailes, y placeres de las Ninfas” (*Teatro de los dioses*, I, 3, 6, p. 259). Se percebemos neste excerto a atribuição do gosto pela vida tranquila, tal não corrobora o espírito intolerante que anima a personagem de Nereu no texto português.

Até o momento, vemos Apolodoro imputando ao Velho do Mar as capacidades metamórficas e Baltasar de Vitoria figurando-o como mais afeito ao deleite de um viver tranquilo – ambas as características não constituem o caráter de Nereu que Antônio José da Silva recria em sua peça. Além de sua intransigência – quer no cumprimento da punição de Políbio ou Proteu, quer nos critérios do amor –, avessa ao leve entretenimento, ele não tem sequer conhecimento do dom de metamorfose do irmão Proteu.

---

<sup>14</sup> Este é um dos Doze Trabalhos de Hércules. Neste Trabalho, ele precisa trazer ao Rei Eristeu (também seu primo e protegido da deusa Hera) as maçãs de ouro, presente oferecido por Gaia a Hera, por motivo de seu casamento com Zeus, cultivadas no Jardim das Hespérides, as ninfas do Ocaso.

<sup>15</sup> “Quando Hercules fue por mandado de Euristeo à buscar las manzanas de oro del Huerto de las Hesperides, para informarse donde estaban estos huertos, se entró en las concavidades del Rio Eridano à consultar esto con las Ninfas, y ellas le encaminaron al Dios Nereo, para que él le descubriese este secreto: assi con esta buena traza vino à encontrar con lo que pretendía, aunque primero se mudó Nereo en varias, y diversas formas, recateando mucho el manifestar este secreto.” (*Teatro de los dioses*, p. 259).

A personagem de Nereu aparece na trama como segundo galã, ou seja, Antônio José da Silva poderia lhe conferir atributos apenas para colaborar à narrativa da intriga principal. Entretanto, não é o que acontece, como se verá a seguir.

O Mar gerou Nereu sem mentira nem olvido,  
filho o mais velho, também o chamam Ancião  
porque infalível e bom, nem os preceitos  
olvida mas justos e bons desígnios conhece (*Teogonia*, v. 233-236).

Neste trecho do livro de Hesíodo, datado do século VIII a.C., Nereu é descrito de maneira um tanto aproximada ao caráter construído por Antônio José, se nos detivermos apenas nos critérios absolutos de sua personalidade, ou seja, não inseridos dentro de uma situação dramática propriamente dita.

É evidente que Nereu, na ópera tragicômica, não “descuida do que é certo”. No entanto, inserida na situação dramática de *As variedades de Proteu*, esta personagem não se adapta ao contexto. Nereu é justo, mas também é aquele que “menos sabe” na peça, uma vez que lhe são escondidas várias partes da história e, ao mesmo tempo, não enxerga aquilo que está diante dos olhos, pela sua rigidez de caráter.<sup>16</sup>

*Rei:* Esta condição de Nereu, austera, elevada e soberba, sem dúvida motivou em Cirene algum desgosto. (*Variedades*, p. 30).

A grande fixação de Nereu, que entra em conflito com a situação de Cirene, seu par romântico imposto pelo Rei Ponto, é a ascendência nobre, como defesa de estamentos. Uma vez que Cirene não é nobre, embora seja uma dama, o conflito entre os dois, até o ponto de viragem, no final do 2º. ato, é a questão do Amor por nobreza ou por formosura. Nereu é irredutível na sua posição, desde sua primeira fala, até sua última saída antes do atentado contra Cirene.

*Nereu:* [...] estimo tanto a Cirene, princesa de Beócia, que a julgo inseparável do seu estado; que o régio sangue de seus progenitores a faz digna de maior império, e a mim me inabilita para outro desejo; e tanto, que a ser menos régia e mais opulento o seu estado, a não recebera esposa. (*Variedades*, p. 11)

(*canta Nereu a ária que se segue e o seguinte*)

*Recitado*

Deixa, Cirene, deixa esse esquisito  
novo modo de amar, que em meus ardores  
não distingo outro modo de querer-te,  
neste extremo de amar-te,  
mais que um puro adorar-te,  
com tão cega violência,  
que confundo em meu peito o requisito  
que em enigmas propões a meus sentidos,  
pois que essa formosura me persuade  
que beleza não há sem majestade. (*Variedades*, p. 46).

---

<sup>16</sup> Toda sociedade se constitui um organismo vivo e requer de seus membros uma flexibilidade para se adequar às mudanças. Dado que o oposto do vivo é o mecânico, e da flexibilidade a rigidez, o desajuste social se expressa externamente por uma rigidez inconsciente que mecaniza o indivíduo e se torna maior que a personagem em que se instala. Segundo Bergson (1987), os automatismos podem ser percebidos em qualquer uma das três instâncias do humano, que são corpo, espírito e caráter, e podem se manifestar através de deformações, ideias fixas ou vícios, respectivamente.

A defesa da nobreza por Nereu pode ser eco da sua posição no panteão grego, expressa especialmente nas *Metamorfoses*, de Ovídio:

Agora, no mundo inteiro à volta do qual Nereu ressoa,  
Tenho de destruir a raça dos mortais. [...]  
(*Metamorfoses*, I, 187-188).

Nereu, porém, continua a revolver as ondas do mar da Aónia  
e recusa transportar o exército.  
(*Metamorfoses*, XII, 24-25, sobre a excursão grega a Troia).

De algo vale ser filho não de uma Nereide, mas sim daquele  
Que governa o mar inteiro, e mais Nereu e as suas filhas.  
(*Metamorfoses*, XII, 93-94, fala de Cicno, filho de Netuno, na luta contra Aquiles).

Uma vez que Nereu faz parte da nobreza marinha, seria justo afirmar que ele buscaria a manutenção desta mesma nobreza, que na peça de Antônio José é transformada em corte real do Arquipélago:

*Nereu*: Essa divisão que intentas fazer da formosura e da qualidade, é impraticável na minha ideia; e se não, dize-me: seria decente que para esposa minha escolhesse outro sujeito menos que uma princesa?

*Cirene*: Ai de mim! (*à parte*)

*Nereu*: Responde!

*Cirene*: Assim é.

*Nereu*: Responde-me mais: seria lícito que, inflamado em uma vulgar formosura, abatesse o esplendor da Majestade, antepondo o meu ardor ao meu decoro? Como se conservaria a nobreza, se só o amor fosse o diretor dos himeneus? Enfim, Cirene, não imagines que desestimo a tua formosura por estimar a tua grandeza; que, quando as adoro unidas, não sei distinguir a causa de meu amor. (*Variedades*, p. 45).

Esta é a mesma intransigência mostrada por Apolodoro, quando fala da luta entre Nereu e Hércules, para proteger a informação sobre o Jardim das Hespérides.

Entretanto, a rigidez de caráter de Nereu não é cômica. Suas cenas são sempre tensas, de conflito com Cirene, Políbio ou Proteu. Durante os atos 1 e 2, o embate ideológico gira em torno das questões de Amor. No 3º. ato, Nereu volta sua intransigência sobre a questão da vingança contra Políbio e, mais tarde, também contra Proteu.

Quase ao final da peça (p. 87 de 90), a verdade sobre o engano de Políbio é revelada. Nereu é tão rígido nos seus extremos de realeza que intenta infligir o mesmo castigo a Políbio:

*Nereu*: Deixa, Senhor, que eu vingue essa ofensa, pois eu era o alvo do seu engano; e assim, fementido, bárbaro, traidor, em meus braços...  
(*ao acometer Nereu a Políbio, sai Proteu*). (*Variedades*, p. 88).

Enquanto todas as personagens centrais da peça *As variedades de Proteu* apresentam desvios de caráter que as afastam de uma perspectiva tradicional do *galán* e da *dama* do teatro do século de ouro espanhol, Dórida é isolada enquanto modelo perfeito de personagem. Entretanto, dentro de um mundo às

avessas, como é o Arquipélago, o decoro de Dórida acaba por ser uma virtude inútil, fazendo com que ela “jogue pérolas aos porcos”.<sup>17</sup>

Dórida é bela, de linhagem aristocrática, discreta, decorosa, respeitosa e recatada. Entretanto, ela é mais comedida do que as apaixonadas Medeia (*Os encantos de Medeia*, 1735) e Egéria (*Precipício de Faetonte*, 1738), ou mesmo Cirene, damas protagonistas desta e de outras peças de Antônio José da Silva, que possuem um ímpeto audacioso para satisfazer as suas vontades.

O lugar da *segunda dama* nas peças de Antônio José da Silva, portanto, parece estar dedicado a damas mais tradicionais, no sentido em que ao galã coube ser valente e obsessivo. Dórida, bem como Creúsa (*Os encantos de Medeia*) e Ismene (*Precipício de Faetonte*), é esmerada no seu amor, mas nunca sem receber alguma demonstração de amor em troca, e usam de audácia e insinceridade, mas sempre dentro do recato e decoro de uma senhora de sua época e posição.

*Dórida*: Vossa Majestade, Senhor, me permita a licença de embarcar-me para Egnido na armada que me trouxe infaustamente a Flegra, por que se não aumente maior injúria à minha pessoa; pois quem antes de ser esposo me desestima, que posso esperar depois, quando as faculdades de marido ignorarem totalmente os estilos de carinho? (*Variedades*, p. 39-40).

Não é sem motivo que estas personagens, inseridas na intriga das peças de Antônio José, não fazem parte do mito original de nenhum dos protagonistas.

Proteu, logo na primeira cena da peça, sugere, em frente a todos, que o Rei inverta os casais. Dórida não diz nada no momento, senão um pequeno *aparte*, quando da sua saída:

*Dórida*: O coração pressago não sei o que me vaticina. (*À parte, e vai-se*). (*Variedades*, p. 12).

Se esta personagem é mais passiva que a primeira dama Cirene, no entanto não é nem um pouco estulta. Na sua próxima entrada, Dórida já vai direto ao assunto:

*Dórida*: Oh, quanto te agradeço, Cirene, que divirtas as melancolias de Proteu! Mas cuido que será estilo em Flegra receberem-se as esposas com pompa fúnebre.

*Proteu*: Sempre as cousas intensas produzem efeitos contrários; pois, assim como há lágrimas de gosto, porque não haverá tristeza que seja alegria?

*Dórida*: Nem sempre são contínuos esses sinais no excessivo afeto.

*Cirene*: Dórida, porque o não será o afeto, se o amor for excessivo?

*Dórida*: Porque afeto que não sabe mudar de afeto, é afetada demonstração da vontade. Proteu, bem seria que as tuas prendas mereciam mais bela princesa e mais digna esposa; a tua tristeza me persuade o desgosto de nosso himeneu; e, por que não perigue a realidade na conjectura, desengana-me (que ainda é tempo) se acaso eu motivo os teus pesares.

*Proteu*: Tu, Dórida, tu és a causa de minhas penas.

*Dórida*: Infeliz fui; porém...

*Proteu*: Não te assuste esta expressão, que, como na glória do amor há sombras de Inferno, que muito me entristeça o mesmo que me alegra? Pois, quando contigo vejo a glória que me eleva, vejo também em ti o abismo que me penaliza.

*Cirene*: Que bem expressado extremo!

*Dórida*: Que mal fingida fineza!

*Proteu*: Que mal entendido afeto! (*à parte*). (*Variedades*, p. 18-19).

---

<sup>17</sup> Muitas vezes, a utilização de um ditado popular na análise de textos recorre a imagens que resumem e amplificam o sentido da própria crítica, sem romper com a imaginação do leitor, especialmente ao analisar o Setecentos, em que as Máximas servem de mote à glosa de autores, dramáticos ou não.

Se a *dama* apresenta uma alma enamorada, que busca conquistar o amor cortês – à maneira da lírica provençal – de um jovem príncipe, também é verdade que ela não tem medo de expor o seu ponto de vista. Enquanto Proteu diz a sua fala final, do excerto acima, em *aparte*, Dórida diz a sua opinião justo em frente e dirigida às outras personagens.

Por ser tão objetiva, no entanto, escapam-lhe algumas coisas, como a circunstância de o criado Caranguejo declarar o amor de Proteu por Cirene bem em frente a ela, já comentada acima.

Na cena 3 do Ato I, Dórida sintetiza ao Rei Ponto as ações que Proteu deveria desempenhar enquanto prometido:

*Rei:* Em palácio, que fera pode haver como esta que dizes?

*Dórida:* Quem? Proteu.

*Rei:* Proteu? Como? Declara-te; não me tenhas confuso.

*Dórida:* Proteu, Senhor, cujo gênio indômito nem a política o persuade a ser mais atento, nem a razão de esposo o obriga a ser mais amante.

*Rei:* Proteu! Não me persuado.

*Dórida:* Vês porventura aqui a Proteu, ao menos para lisonjear-me com as assistências de esposo, ao mesmo tempo que Nereu seguindo a Cirene, adora os seus vestígios? (*Variedades*, p. 30-31).

Como os outros mitos utilizados por Antônio José da Silva para a concepção desta ópera, o mito de Dóris ou Dórida também é muito pouco trabalhado pelos autores clássicos. Sabemos que Dóris é esposa de Nereu e mãe das Nereidas (*Teogonia* de Hesíodo, *Biblioteca* de Apolodoro e *Fábulas* de Higino). Sabemos que ela tem “belos cabelos” em Hesíodo (v. 240). Pouco mais que isso, encontramos nas *Metamorfoses* de Ovídio, além da descrição de uma vida pacífica de Nereu, Dóris e suas filhas, junto ao mar: primeiro, a arte cinzelada nos portões do palácio do Sol, descrita no mito de Faetonte:

As águas têm seus deuses azulados: o melodioso Tritão,  
o mutável Proteu, Egéon, que com os próprios braços  
apertava os dorsos monstruosos das baleias,  
e Dóris com suas filhas, das quais umas se veem a nadar,  
outras sentadas nas rochas a secar os cabelos verdes,  
uma a cavalgar um peixe (*Metamorfoses* II 8-13).

Ainda no mito de Faetonte, o distúrbio desta vida plácida pela desastrosa viagem do filho do Sol:

Consta que até Nereu e Dóris  
com as filhas buscaram refúgio nas grutas, agora quentes (*Metamorfoses* II 268-269).

E ainda outra passagem:

À beira-mar há um templo, nem luzente de mármore ou ouro,  
mas oculto na penumbra de densos troncos de bosque antigo.  
Habitam-no Nereu e as Nereides (que estes eram os deuses  
do templo dissera um pescador, secando as redes na praia) (*Metamorfoses* XI 359-362).

E quando Galateia fala da paixão de Polifemo por si:

Mas a mim, que sou filha de Nereu, a quem a azulada Dóris  
deu à luz, que estou segura por uma multidão de irmãs (*Metamorfoses* XIII 742-743).

Assim, dos mitos clássicos, podemos depreender a harmonia presente entre o casal Nereu e Dóris.

Todos os enganos de Proteu e Cirene, portanto, perturbam a estase pacífica da natureza do casal marinho. O casamento de Dórida e Nereu, que nem sequer fora sugerido durante toda a peça, é resolvido em três réplicas, na última página do texto escrito:

*Rei:* Dórida, se acaso quiseres que Nereu seja teu feliz esposo, com essa dita se alcançará um completo prazer.

*Dórida:* Não posso resistir ao teu preceito.

*Nereu:* Nem eu deixar de agradecer essa benevolência, quando acho em ti a qualidade que só adoro unida à tua beleza. (*Variedades*, p. 90).

Assim, como ainda diz Caranguejo:

Todos ficam acomodados e satisfeitos com as suas consortes. (*Variedades*, p. 90).

Este final feliz, por mais inesperado que seja, pode ser fruto de um também pequeno diálogo entre Nereu e Dórida, já quando ambos estão desiludidos com seus pares originais:

*Dórida:* Nereu, não te aflijas com tanto excesso, buscando na tua pena a tua morte, que mais importa a tua vida.

*Nereu:* Ai, Dórida, que o meu sentimento, por inexplicável, é mais sensível!

*Dórida:* Aprende de meu sofrimento, pois, sentindo o mesmo mal que tu padeces, procura suavizá-lo com o retiro. (*Vai-se*). (*Variedades*, p. 80).

Se esta é uma cena curtíssima textualmente, quando levada ao palco, pode adquirir outros significados, de acordo com a representação dos atores e dos demais elementos cênicos envolvidos. O jogo de cena pode manifestar uma certa tensão entre os dois. Ou o final feliz *express* pode ser assumido pelos artistas da cena. Ou ainda a representação mental de Nereu e Dóris enquanto casal divino já seria vigente ao público do espetáculo e o reestabelecimento do par marcaria a volta à normalidade das coisas, após a intrusão do início da peça.

O caso é que, ao final da peça, o mito volta à sua ordem natural e Nereu, numa resolução rápida da questão, casa-se com Dórida, corroborando o mito original.

De Nereu nasceram filhas rivais de Deusas  
no mar infecundo. Dádiva de belos cabelos  
virgem do Oceano, rio circular, gerou-as (*Teogonia*, v. 240-242)

De Nereu e Dóris, [nasceram] as Nereidas. (*Biblioteca*, 2013, p. 43).

[...] Consta que até Nereu e Dóris  
com as filhas buscaram refúgio nas grutas, agora quentes.  
(*Metamorfoses*, II, 268-269, sobre o cataclismo que Faetonte causou por não conduzir bem o carro do Sol)

Mas a mim, que sou filha de Nereu, a quem a azulada Dóris  
deu à luz, que estou segura por uma multidão de irmãs,  
não me foi lícito escapar à paixão do Ciclope, a não ser  
com tanto sofrimento.  
(*Metamorfoses*, XIII, 742-745, fala de Galatea, nereida)

E, claro, a tragicomédia termina em festa:

*Proteu:* E, já que os fados prosperaram os meus intentos, repita outra vez o alternado acento em festivos júbilos.

#### CORO

1.º *Coro*: Em hora ditosa

venha Cirene;

2.º *Coro*: Em hora festiva

Dórida venha.

1.º *Coro*: A ser de Nereu,

2.º *Coro*: A ser de Proteu,

*Ambos*: esposa feliz.

1.º *Coro*: Os prados com flores,

2.º *Coro*: Com perlas os mares,

*Ambos*: Os ceptros esmaltem

de eterno matiz.

FIM

Cirene caracteriza uma visão do Amor muito terrena e prática, diferentemente do observado em outras damas no teatro ibérico até esse momento. Pela sua posição de protagonista da intriga, identificamos uma mudança dos paradigmas, que colabora para levar a situação da peça às últimas consequências. Ao colocar no centro da trama uma personagem como Cirene – em contraposição à coadjuvante Dórida, esta justamente alinhada com os preceitos da *dama* identificados por Prades (1963) –, Antônio José da Silva representa uma visão pessimista das suas personagens, corroborada pelo *happy ending express*, cuja resolução instantânea contrasta com todos os engodos da peça. Com Dórida, temos o tipo ideal num papel secundário, sozinha entre personagens desajustadas em relação ao sistema social em que estão inseridas, fazendo com que ela própria seja também excluída do sistema.

#### Referências bibliográficas

APOLLODORUS. **The library**. Trad. Sir James George Frazer. Cambridge/London: Harvard University Press/William Heinemann, 1954 (1921). 2v.

APOLODORO. Biblioteca. Traduzido por Luiz Alberto Machado Cabral. In: CABRAL, Luiz Alberto Machado. **A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia**. 2013. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico (1899). 2ª edição. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

CALDERON DE LA BARCA, Pedro. **El hijo del Sol: Faetón** (1662). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

FERRAZ, Maria de Lourdes. “‘Ser’ e ‘parecer’ na obra do Judeu”. **Brotéria**, Lisboa, v. 102, n. 5/6, maio-junho/1976, p. 552-566

GONTIJO ROSA, C. J. **Antônio José da Silva: uma dramaturgia de convenções**. 2017. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2003.

HYGINUS. **Fabulae**. Trad. e ed. Mary Grant. University of Kansas Publications in Humanistic Studies, n. 34. Lawrence: University of Kansas Press, 1960. Disponível em <http://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae1.html>, acessado em 2012.

NONNUS. **Dionysiaca**. Traduzido por W.H.D. Rouse. Loeb Classical Library Volumes 344, 354, 356. Cambridge: Harvard University Press, 1940. Disponível em <http://www.theoi.com/Text/NonnusDionysiaca1.html>. Acesso em 2013.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

PRADES, Juana de José. **Teoría sobre los personajes de La comedia nueva**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

SILVA, Antônio José. As variedades de Proteu. In: **Obras completas**, vol. 4. Prefácio de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1958, p. 1-90.

SILVA, Antônio José. O labirinto de Creta. In: **Obras completas**, vol. 3. Prefácio de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957, p. 1-147.

SILVA, Antônio José. Os encantos de Medeia. In: **Obras completas**, vol. 2. Prefácio de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957, p. 1-91.

SILVA, Antônio José. Precipício de Faetonte. In: **Obras completas**, vol. 4. Prefácio de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1958, p. 91-202.

VIRGÍLIO. **Geórgicas**. Traduzido por Antônio José Ozorio de Pina Leitão. Lisboa: Tipografia Nunesiana, 1794. Acessado em 27 de março de 2013. Disponível em <http://archive.org/stream/traduolivreuim00virggoog#page/n164/mode/2up>.

VITORIA, Baltasar de. **Teatro de los dioses de la Gentilidad**. Madrid: Imprenta Real, 1676, 3v.



SANTOS, Jandir Silva dos; ALMEIDA, Eduardo Alves de. Por um épico homossexual: as estratégias de releitura homoafetiva em *A canção de Aquiles*, de Madeline Miller. In: *Revista Épicas*. Ano 6, N. 11, Jun 22, p. 52-62. ISSN 2527-080-X.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v115262>

## **POR UM ÉPICO HOMOSSEXUAL: AS ESTRATÉGIAS DE RELEITURA HOMOAFETIVA EM A CANÇÃO DE AQUILES, DE MADELINE MILLER**

### **FOR A HOMOSEXUAL EPIC: THE HOMOSEXUAL ADAPTATION STRATEGIES IN THE SONG OF ACHILLES, BY MADELINE MILLER**

Jandir Silva dos Santos (Universidade Federal do Amazonas/UFAM)<sup>18</sup>  
Eduardo Alves de Almeida (Faculdade Metropolitana de Manaus/FAMETRO)<sup>19</sup>

**RESUMO:** A figura quase mítica de Homero legou-nos um dos expoentes para o estudo do gênero épico: *Iliada*, que versa sobre a queda da poderosa cidade de Tróia e a ação de um de seus protagonistas, o semideus Aquiles. Madeline Miller, escritora norte-americana, toma a saga do herói e produz a releitura *A canção de Aquiles* (2021), romance que narra os eventos da Guerra de Tróia (além dos anos formativos da vida de Aquiles) a partir da visão de Pátroclo, a quem o texto clássico refere-se como grande amigo do semideus e Miller retrata como seu amante. Reconfigurando um dos textos fundantes da cultura ocidental a partir de uma sensibilidade homoafetiva estruturante, Miller contempla Bakhtin (1997) quando este fala sobre a estabilidade relativa do gênero, Wood (2011) ao tratar sobre as formas subversivas de uso das mecânicas dos gêneros textuais clássicos, e as considerações de Regina Dalcastagnè (2012) acerca da contestação do território literário e seus discursos heteronormativos, o que então era apenas subtexto nos versos de Homero. Desse modo, Miller questiona os valores hegemônicos que permeiam o épico, imbuindo um de seus derivados, o romance, com uma possibilidade de representação LGBTQIA+ passível de leitura à luz da Teoria Queer.

**Palavras-chave:** *Iliada*; Releitura; Homero; Teoria queer.

**ABSTRACT:** The almost mythical figure of Homer gave us one of the most influential texts for the comprehension of the epic: The Iliad, poem set during the Trojan War which tells of its battles and the part of demigod Achilles on them. The north American writer Madeline Miller takes such material as the inspiration to The Song of Achilles, a novel that develops the early years of the titular character leading to the Trojan War through the eyes of Patroclus, to whom Homer refers as the demigod's dearest friend and Miller reimagines as his lover. Reshaping one of the most basilar texts

<sup>18</sup> Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Amazonas (PPGL-UFAM) desde 2020. Membro do Grupo de Pesquisa Literatura em Estudos Transdisciplinares e Residuais – LETRAR. Contato em [jan.fne@gmail.com](mailto:jan.fne@gmail.com).

<sup>19</sup> Graduado em Psicologia pela Faculdade Metropolitana de Manaus (FAMETRO) desde 2021. Membro do Grupo de Estudos Gênero e Sexualidade na Prática Clínica. Contato em [eduardoalvespsi@gmail.com](mailto:eduardoalvespsi@gmail.com).

of the Western culture taking a homosexual sensibility as the main motive, Miller does what Bakhtin (1997) refers as the relative stability of the Speech Genres, what Wood (2011) observes as the subversive uses of classical genre's textual mechanics, and the appointments made by Regina Dalcastagnè (2012) regarding the literature as a place of battle against heteronormative speeches, something that is merely suggested by Homer's verses. Thereby, Miller subverts the dominant values of the epic poetry by building an epic novel that opens itself to possible LGBTQIA+ reading and Queer Theory analysis.

**Keywords:** Iliad; Adaptation; Homer; Queer Theory.

## Introdução

“Divino Aquiles dos pés velozes”, é a forma como o lendário guerreiro é frequentemente descrito em *Iliada* (2013, p. 47), poema que, junto com *Odisseia* – ambos alegadamente escritos por Homero –, contribuem enormemente para a compreensão do épico enquanto gênero literário. Filho de mãe divina e pai mortal, Aquiles é um semideus, dotado de dons sobrenaturais e, portanto, digno do título de herói, uma vez que desempenha papel central na Guerra de Tróia, evento em que, segundo profecias, alcançaria a glória a custo de sua própria vida.

Assombrado por essa sina trágica, Aquiles tem seus atributos físicos frequentemente exaltados por Homero, uma vez que o herói épico amalgama os principais valores que uma nação cultiva para, por meio da arte poética, imortalizá-los em verso. Desse modo, o herói épico clássico ocupa uma posição arquetípica, o que o difere profundamente, por exemplo, do herói romântico, que é construído a partir de uma realidade subjetiva. Aquiles é, por este motivo, mais um mecanismo narrativo do que de fato uma personagem, mas da mesma forma que o épico clássico originou o romance em prosa, a figura do herói também não sobreviveu ao teste do tempo sem se transformar.

Em *A canção de Aquiles* (2021), de autoria da professora Madeline Miller, temos uma releitura da jornada heroica da personagem-título, não focando apenas em sua faceta heroica, como fez Homero, mas também em sua construção subjetiva. Miller toma como motivo edificante da narrativa a relação entre Aquiles e Pátroclo, a quem seleciona enquanto narrador, frequentemente descrito tanto por Homero como por Robert Graves (2018, p. 399) como “amigo querido”, “companheiro inseparável” do herói. Tal escolha não é arbitrária, uma vez que Miller estabelece a relação entre ambos como amorosa, algo até então implícito no poema homérico.

Ao fazê-lo, a autora afirma o que Mikhail Bakhtin (1997, p. 302) descreve como a capacidade que o fazer criativo tem de remodelar o que é tradicionalmente atribuído aos gêneros literários, uma liberdade estética que os adequa às demandas de um novo tempo-espço, diferente daquele em que foi originalmente concebido, uma vez que ela toma o que é convencionalmente esperado do herói épico e realiza sua subversão. O sucesso de recepção do livro, tanto pela crítica quanto pelo público, sustenta-o enquanto um épico para novas gerações, considerando, conforme explica Christian Gonzzati (2021, p. 156), o impacto que produtos culturais como este podem exercer na cultura pop.

Para tal, Miller reimagina um dos principais heróis do Ocidente, conferindo-lhe personalidade para além da função que desempenha enquanto grego exemplar – personalidade esta que, ao mesmo tempo,

reverbera enquanto discurso desestabilizador de uma ideologia heteronormativa. Tal afirmação encontra suporte à luz do entendimento que Richard Miskolci (2021, p. 27) faz da Teoria Queer e de sua potencialidade transformadora, especialmente por meio de um veículo pop como o é uma obra best-seller, capaz de desalinhar os valores tradicionais que atravessam nossa construção subjetiva.

Desse modo, Miller constrói uma subjetividade particular em torno do épico dando o controle da palavra a Pátroclo, um subordinado que mantém uma relação homoerótica com seu senhor. Assim se dá disputa do texto com a hegemonia ocidental por um espaço de representação LGBTQIA+ no território literário, uma demanda contemporânea realizada pela emergência de vozes até então desautorizadas, como nos fala tanto Miskolci quanto Regina Dalcastagnè (2012, p. 7). Tal estratégia utilizada por Miller configura o objetivo primário de discussão deste texto.

### **Um épico para nossos tempos**

Também chamado de epepeia, o poema épico conversa diretamente com uma realidade coletiva, em busca de abordar temas universais. Para tal, elege a personagem do herói para encarnar os principais valores dessa coletividade, um campeão que incorpora o que determinado grupo social preza em si mesmo. Eis o caráter coletivo da ação épica, cuja mecânica estética opera de um ponto de vista objetivo, a partir de uma narração que dê conta da dimensão grandiosa que os eventos da epepeia tomam.

Assim, o foco narrativo em terceira pessoa é preterido, ao passo que a história e as lendas se tornam matéria para a valoração do grupo social sobre o qual o épico versa. Segundo Antônio Cardoso Filho (2011, p. 85):

O objetivo da epepeia é sempre alcançar a coletividade, daí eles interagirem livremente com as demais personagens e com os deuses a quem rendiam culto, demonstrando a importância da submissão aos superiores como condição da ordem social e política. Os mitos que serviam de base aos poemas épicos em geral estão fundamentados em antigos mitos religiosos dos ancestrais. Sobre essa questão, há quem diga que o pensamento que fundamenta essas crenças religiosas provém da necessidade de sustentar a energia vital própria dos deuses e das personagens. Como acontece com os reis e os heróis, essas personagens participam da divindade, e é com essa força que o mundo, a natureza e o desenvolvimento dos povos podem ser colocados em um sistema organizado. Dessa força depende a continuidade do mundo e da sociedade, por isso não se pode deixá-la entrar em declínio, pois esse declínio seria a própria derrocada da humanidade.

Como sugere Cardoso Filho, o épico passa a exercer função não apenas elogiosa, mas também exemplar, uma vez que seus heróis se tornam detentores de valores divinos acessíveis à esfera profana, o que aproxima tal gênero literário do mito. O herói é, antes de tudo, uma figura civilizadora, pois sua imagem semidivina conecta os planos sagrado e profano (ELIADE, 1992, p. 50), imbuindo os mortais também com o poder para sustentar o mundo.

É no período clássico do continente europeu que surgem dois poemas épicos de especial consideração para o sustento dos valores da civilização ocidental: *Ilíada* e *Odisseia*, da autoria de Homero,

que narram a potencialidade da civilização grega por meio da ação de heróis humanos com sangue divino. Ambos contemplam a queda da cidade de Troia e suas consequências, uma sucessão de episódios que amalgamam fato e lenda com o único objetivo de exaltar a perícia grega.

*Iliada*, em particular, confere papel de destaque a Aquiles, filho do rei Pélias com a deusa marinha Tétis, que o teria revestido de habilidade sobrenatural em batalha, e, por isso, seu destino seria o de conquistar a glória imortal. Contudo, também é característico do épico atribuir aos semideuses a prometida glória somente após a realização de vários feitos e sua consequente morte, marcando-os com a sina da tragédia. Com Aquiles, não seria diferente, como deixa claro a fala da própria Tétis:

Ah, meu filho! Por que te dei à luz, amaldiçoada, e te criei? / Quem dera que junto às naus estivesse sentado sem lágrimas / e sem sofrimento, visto que curta é a tua vida, sem duração! / Agora será rápido o teu destino e mais do que todos os outros / sofrerás. Para um fado cruel te dei à luz no nosso palácio (HOMERO, 2013, Canto I, 414-418).

Eis então a caracterização do herói épico: valoroso segundo sua própria nação, marcado para morrer ainda cedo em troca de aclamação divina. Inserida nessa caracterização, está a figura trágica de Aquiles que a autora norte-americana Madeline Miller toma como principal interesse de sua obra *A canção de Aquiles* (2021), reimaginando a saga heroica do príncipe grego e transcrevendo-a para um novo público, em um novo tempo.

Para tal, uma reconstrução estética também se faz necessária, e Miller faz uso de certas estratégias para tornar um enredo clássico acessível aos leitores do século XXI: ao invés da epopeia, adota o romance como veículo, recorrendo à perspectiva da primeira pessoa para abordar o enredo clássico. Tal mudança parece contradizer a necessidade da objetividade do épico tradicional ao retratar temáticas grandiosas, mas ao realocar o episódio da Guerra de Troia a um novo espaço-tempo, o ajuste se mostra necessário:

Na verdade, a narração em primeira pessoa costuma ser mais confiável que não confiável, e a narração “onisciente” na terceira pessoa costuma ser mais parcial que onisciente. O narrador na primeira pessoa em geral é muito confiável; por exemplo, Jane Eyre, narradora em primeira pessoa altamente confiável, conta sua história numa posição de quem compreende o que já passou. Até o narrador que não parece confiável é confiavelmente não confiável [...]. Há aí um processo de sinalização do autor; o romance nos ensina a ler o narrador (WOOD, 2011, p. 20-21).

Dessa forma, James Wood fala da confiabilidade do narrador em primeira pessoa, e é a tal foco narrativo que Miller nos entrega, mas, contrariando o protagonismo que Aquiles assume na versão de Homero, a mudança exige que outra escolha seja feita: a seleção de um narrador igualmente confiável. De toda uma miríade de personagens heroicos aos quais Miller poderia conceder essa função, a autora a atribui a Pátroclo, amigo e confidente de Aquiles. Em um enredo no qual a potência heroica é tão pontual, a opção de Miller é improvável:

Logo me tornei uma decepção: pequeno, franzino. Não era esperto. Não era forte. Não sabia cantar. O melhor que se poderia dizer de mim é que tinha saúde [...]. Isso só deixou meu pai ainda

mais desconfiado. Seria eu um mutante, uma criatura não-humana? Ele me olhava com ar zangado (MILLER, 2021, p. 7).

Em contraponto a Aquiles, Pátroclo é frequentemente lido como uma personagem de valor duvidoso. Além da descrição de Miller supracitada, assim Homero se refere a ele quando lamenta pelo embate entre gregos e troianos: “Por que razão choras, ó Pátroclo, como uma garotinha, / uma menina, que corre para a mãe a pedir colo / e, puxando-lhe pelo vestido, impede-a de andar, / fitando-a chorosa até que a mãe a pegue no colo? Igual a ela, ó Pátroclo, choras tu lágrimas fartas” (HOMERO, 2013, Canto XVI, 7-11).

Em *A canção*, Pátroclo é frequentemente menosprezado, seja pelo pai, rei Menécio, que o exila, ou por Tétis, que não o julga digno da companhia do filho. As mulheres não o julgam belo, nem os homens o julgam forte, a mediocridade permeando todos os seus atributos. Se isso é de fato a forma como o viam ou a forma como via a si mesmo – afinal, sua autopercepção é sempre em comparação com figuras como as de Aquiles –, sua função central nessa releitura só é reafirmada.

Pátroclo não é apenas um narrador, ele, à sua maneira, é também um herói, mesmo que não o seja segundo a tendência clássica. Se um novo foco narrativo é necessário para que um novo público seja acessado, talvez um novo formato de herói também seja considerado. Vemos uma justificativa para isso em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012, p. 7-9), no qual Regina Dalcastagnè destaca como as demandas da contemporaneidade exigem dos produtos culturais a emergência de novas vozes, seja na produção ou na construção discursiva da linguagem literária, ao passo que a literatura é consumida por um público cada vez mais diverso. Por vezes, a natureza dessas vozes cria dissonâncias nos discursos veiculados pelas classes dominantes, uma vez que provêm de grupos até então marginalizados, como mulheres, negros e a comunidade LGBTQIA+.

Sendo Pátroclo uma personagem distante dos poderes divinos, tão regular quanto qualquer ser humano, sua voz de exilado, de homem pouco valoroso e, na releitura de Miller, de conduta homoafetiva, portanto, inscrito na comunidade LGBTQIA+, talvez seja ele uma personalidade mais relacionável ao público do que o super-humano Aquiles. Da mesma forma que Aquiles, Pátroclo também é fadado à tragédia, como descobre ao interagir com Tétis, que sempre o trata com crueldade:

Ela se inclinou ainda mais, crescendo diante de mim. Sua boca era uma fenda rubra como o ventre dilacerado de um animal de sacrifício, sangrenta e fatídica. Seus dentes brilhavam, agudos e brancos como marfim.  
- Ótimo. E displicentemente, como se falasse para si mesma, ela disse: - Você morrerá logo (MILLER, 2021, p. 54).

Colocando Pátroclo sob o signo da tragédia, Miller marca-o também como elegível à posição de herói, mas sua sina não é a única coisa que o caracterizaria como tal. Em *O herói de mil faces* (2007, p. 57), Joseph Campbell se dedica a descrever a jornada arquetípica da figura do herói, que, embora mantenha seus laços com os poderes divinos, precisa atingir seu pleno potencial após um período formativo, no qual é submetido a um treinamento orientado. Embora tanto Aquiles quanto Pátroclo sejam treinados nas artes da medicina

e da guerra pelo centauro Quíron, é a gradativa descoberta da sexualidade de ambos que constitui, na versão de Miller, o período de instrução de seu herói inusitado. Pátroclo, ao ouvir sobre as experiências sexuais de seus colegas exilados com as criadas, pensa somente na vez que, impulsivamente, beijara Aquiles:

As vozes dos rapazinhos, de rostos afogueados, vibravam de excitação. No entanto, quando eu tentava imaginar as cenas que descreviam, minha mente se esquivava como um peixe temeroso da isca.

Outras imagens brotavam em seu lugar. A curva de um pescoço inclinado sobre a lira, cabelos cintilando ao fogo da lareira, mãos de tendões esguios. Passávamos juntos o dia inteiro e eu não tinha como escapar: o perfume dos óleos que ele usava nos pés, os vislumbres de pele quando ele se vestia... Eu procurava desviar os olhos e evocar aquele dia na praia, a frieza em suas pupilas e a pressa com que se afastara de mim (MILLER, 2021, p. 89-90).

Embora Aquiles não tivesse mais o que aprender com Quíron acerca das práticas de combate, os anos de formação que passam na companhia do centauro não findam até que ambos consumam a atração que sentem um pelo outro, uma vez que Pátroclo era incapaz de perceber se Aquiles retribuía ou não os seus afetos após a ocorrência do primeiro beijo. Somente após o primeiro contato sexual de ambos, é que se pode considerar Pátroclo como um herói instruído, assim como Aquiles.

Desvinculado dessa maneira da tradição clássica, Pátroclo tem direito a ocupar um lugar de valor, pois a disputa pelos territórios da literatura depende da agência das pessoas normais, já distantes dos deuses. A falta do elemento divino, ao invés de diminuir sujeitos como Pátroclo, concede-lhes outra forma de grandeza, como podemos ver ao longo da narrativa. Conforme a Guerra de Troia avança, Pátroclo exerce a arte da medicina e passa a tratar os doentes e feridos:

Ganhei certa reputação, certo prestígio no acampamento. Era procurado, conhecido pela agilidade de minhas mãos e por causar o mínimo de dor aos pacientes. Podalírio passava cada vez menos tempo na tenda - era eu quem lá ficava quando Macaonte saía.

Comecei a surpreender Aquiles ao cumprimentar todos aqueles homens quando vagávamos pelo acampamento. Agradava-me vê-los acenando de volta, apontando uma ferida que cicatrizara sem problemas.

Depois que eles se afastavam, Aquiles sacudia a cabeça. Não sei como consegue lembrar-se de todos eles. Juro que, para mim, parecem todos iguais.

Eu ria e apontava de novo para os homens.

- Aquele é Estênelo, o cocheiro de Diomedes. Aquele é Podarces. cujo irmão foi o primeiro a morrer, lembra-se?

- São muitos - suspirou Aquiles. - É mais fácil que eles se lembrem de mim (MILLER, 2021, p. 238).

A posição de Aquiles, sempre preocupado com a própria glória para além de qualquer causa, deixa claro o quão inadequado ele é para ocupar o papel de herói contemporâneo, uma vez que seus interesses destoam da ideia de coletividade prezada pelo épico. Pátroclo, por outro lado, tão humano quanto os soldados e os leitores, estabelece uma relação de simpatia com ambos os grupos.

A liberdade estética que Miller exerce sobre o poema de Homero exemplifica o que Mikhail Bakhtin (1997, p. 302) define como próprio dos gêneros do discurso, que de modo algum são de natureza estática:

Para falar, utilizamo-nos sempre dos gêneros do discurso, em outras palavras, todos os nossos enunciados dispõem de uma forma padrão e relativamente estável de estruturação de um todo. Possuímos um rico repertório dos gêneros do discurso orais (e escritos). Na prática, usamo-los com segurança e destreza, mas podemos ignorar totalmente a sua existência teórica. Como Jourdain de Molière, que falava em prosa sem suspeitar disso, falamos em vários gêneros sem suspeitar de sua existência. Na conversa mais desenvolvida, moldamos nossa fala às formas precisas de gêneros, às vezes padronizados e estereotipados, às vezes mais maleáveis, mais plásticos e mais criativos (BAKHTIN, 1997, p. 302).

Desse modo, Madeline Miller apropria-se do gênero épico e de seus principais atributos (foco narrativo, figura heroica) e os reconfigura de modo a atender as necessidades de um público leitor contemporâneo, o que é descrito por Bakhtin como uma plasticidade muito própria dos gêneros textuais. Como visto, Pátroclo atua como um novo herói épico, mais próximo da humanidade que dos deuses, menos excepcional e, por isso mesmo, mais relacionável.

Assim, quando a questão de sua sexualidade e a relação que cultiva com Aquiles ganha destaque, tal atributo cria dissonâncias em outro território literário: sua função discursiva.

### **Um herói para um novo épico**

Publicado originalmente em 2011, com primeira edição brasileira lançada em 2013, *A canção de Aquiles* só alcançou popularidade global em 2021 por meio de sua viralização no aplicativo TikTok, o que garantiu sua republicação no Brasil no mesmo ano, pela editora Planeta. Tal fato suscita debates acerca da influência das mídias digitais sobre o consumo de produtos culturais, e no caso da obra de Madeline Miller, isso também se deve à sua dimensão discursiva.

Tal popularidade talvez se deva ao fato de o motivo estruturante da abordagem de Miller ser a relação amorosa entre Aquiles e Pátroclo, tratada em outras releituras do enredo apenas de maneira sugestiva. Robert Graves (2018, p. 399) chama Pátroclo de “companheiro inseparável” de Aquiles, Franchini e Seganfredo (2003, p. 209) chamam-no “querido amigo”, e assim o próprio Homero descreve a reação de Aquiles, quando Pátroclo é morto pelos troianos, ao ser questionado pela mãe Tétis:

Suspirando profundamente lhe respondeu Aquiles de pés velozes: / “Minha mãe, na verdade essas coisas cumpriu para mim o Olímpio. / Mas que satisfação tenho eu nisso, se morreu o companheiro amado, Pátroclo, a quem eu honrava acima de todos os outros, como a mim próprio? Perdi-o! (HOMERO, 2013, Canto XVIII, 78-82).

Investindo dessa forma a narração de uma sensibilidade homoafetiva, Miller oferece uma perspectiva diferente dessas personagens, então celebradas apenas por sua proeza física e bélica, característica prezada por culturas de hegemonia heteronormativa. Pelos olhos de Pátroclo, Aquiles era mais do que uma máquina de matar destinada à morte gloriosa: era um jovem sem malícia, um músico talentoso,

um sujeito também receptivo ao afeto. Apesar da tragédia anunciada sobre a vida de ambos, a relação amorosa é construída:

Ele abriu os olhos e disse:

- Cite um herói que tenha sido feliz.

Pensei um pouco. Hércules enlouquecera e chacinara a família; Teseu perdera a noiva e o pai; os filhos de Jasão e a segunda esposa foram assassinados pela primeira; Belerofonte matara a Quimera, mas ficou aleijado ao cair do dorso de Pégaso.

-Não conseguiria. Ele sentou-se inclinado para a frente.

Não, não conseguiria.

-Sei disso. Os deuses não permitem que sejamos famosos e felizes. Franziu o cenho. Vou lhe contar um segredo.

Conte-me. - Eu adorava quando ele se comportava assim.

- Eu serei o primeiro. Segurou minha mão e pousou-a na sua. - Jure.

- Por que eu devo jurar?

- Porque você é a razão. Jure.

- Eu juro - murmurei perdido nas cores luminosas de seu rosto, na chama de seus olhos (MILLER, 2021, p. 98).

A ótica de Pátroclo, como exemplificada acima, transforma a percepção que o senso comum tem de Aquiles, e se o sucesso viral da obra nas mídias sociais é indicativo de algo, é que Madeline Miller conseguiu traduzir às linhas de nosso tempo um enredo clássico. A exploração da sexualidade dos protagonistas, desse modo, se torna fator decisivo para a aceitação do livro. A Teoria Queer, desdobramento dos movimentos feministas da década de 1960, oferece uma explicação acerca da razão de livros com temática LGBTQIA+ gozarem dessa surpreendente popularidade:

A nova política de gênero que também pode ser chamada de queer - se materializa no questionamento das demandas feitas a partir dos sujeitos: em outras palavras, chama a atenção para as normas que os criam. Essa mudança de eixo na luta política se fundamenta em duas concepções distintas com relação à dinâmica das relações de poder: uma que as compreende a partir da visão do poder como algo que opera pela repressão, e outra que o concebe como mecanismos sociais disciplinadores. Na perspectiva do poder opressor, os sujeitos lutam contra o poder por liberdade, enquanto na do poder disciplinar, a luta é por desconstruir as normas e as convenções culturais que nos constituem como sujeitos (MISKOLCI, 2021, p. 27).

Esta construção da subjetividade, fruto da luta por subverter os mecanismos sociais disciplinadores sugerida por Miskolci, conversa diretamente com a estratégia adotada por Miller de substituir o foco narrativo do épico. A subjetividade, para Flávia Gonçalves da Silva (2009, s/p), é entendida como aquilo que diz respeito ao sujeito, ao psiquismo ou a sua formação, ou seja, algo que é interno, numa relação dialética com a objetividade, que se refere ao que é externo. É compreendida como processo e resultado, algo que é amplo e que constitui a singularidade de cada pessoa. Os estímulos externos são precedentes na construção contínua das subjetividades de um indivíduo, disto isto, quaisquer que sejam suas percepções, referências, ideias do meio externos, se tornam dispositivos na construção do seu "eu".

Com a crescente disputa da comunidade LGBTQIA+ por espaços de representação na sociedade, é inevitável que a discursividade se torne também um campo de batalha não apenas para tal construção de

subjetividades, mas também sua expressão. Produtos culturais alçados à categoria de *mainstream* compõem o imaginário da cultura pop<sup>20</sup>, e, graças ao advento das mídias digitais, passam a exercer papel decisivo na constituição dos sujeitos consumidores dessa cultura, oferecendo uma alternativa aos padrões de afetividade estabelecidos pelo *ethos* ocidental, ou o que Christian Gonzatti (2021, p. 158-159) refere-se como cura por meio do pop:

Curar no sentido de buscar inspiração nos saberes de alguns povos indígenas - como os Pankará, da Serra do Arapuá -, entendendo o agir curatório como uma ação xamã, envolvendo psicologia, espiritualidade, restauração do bem-estar e de relações sociais, fim dos males, doenças. Uma cura que é buscada fora do corpo biológico. Curar o pop seria, então, refletir sobre a sua potência de ser operacionalizado com resistência, gerador de novos afetos e políticas que sejam antirracistas, antimachistas antilgbtqfóbicas - o que emergiria de sua queerificação e decolonização. Erick Torrico desenvolve uma análise crítico-reflexiva por meio das relações de poder-saber, das possibilidades de ser e de fazer, propondo uma reumanização comunicacional em um processo decolonial - o que pressupõe a desconstrução do poder e do conhecimento para reconstruir e emergir novas possibilidades (GONZATTI, 2021, p. 158-159).

Para que haja a necessidade de uma cura, como sugere Gonzatti, é necessário que também se reconheça a doença, corporificada pelos dispositivos de manutenção da colonização: o racismo, o machismo e a lgbtfofia, às quais um pop reformado (ou curado) oferece novas possibilidades. Dentre elas, considerar outras formas de masculinidade que não a heteronormativa (pela qual a colonização se reproduz) promove um ruído nas tendências ideológicas hegemônicas, assim chamadas por Dalcastagnè (2012, p. 9), uma força desestabilizadora e contraditória do *ethos*. Ainda segundo Gonzatti (2021, p. 162), “a cultura pop e a sua potência de articular afetos e sensibilidades por meio de redes de fãs pode ser acionada como uma possibilidade agonística por intermédio da incursão de novos sentidos em seus circuitos”.

Assim, podemos entender figuras arquetípicas como as de Aquiles como um desses circuitos a serem ressignificados por autoras como Miller. Obras como *A canção de Aquiles*, enquanto uma releitura de perspectiva homoafetiva, ao reconstruir um dos maiores modelos de heteronormatividade do Ocidente – a figura heroica de Aquiles –, contribui, portanto, para a produção de novas subjetividades, ressignificando a função exemplar do gênero épico.

### **Considerações finais**

Reconstruir uma história clássica sob a ótica LGBTQ+ é um projeto arriscado, especialmente ao considerar que o objeto dessa reconstrução é a figura do herói épico. Madeline Miller, no entanto, molda seu enredo de forma a retratar essa personagem enquanto uma alternativa de subjetividade e expressão de afetos em *A canção de Aquiles* (2021).

---

<sup>20</sup> O pop, que já vem contagiado pelas forças colonizadoras, é uma abreviação do que é popular, mas que se diferencia das noções de "cultura do povo". Perpassando historicamente a pop art, as indústrias culturais, os processos de segmentação de uma sociedade do consumo e universos simbólicos vêm sendo constituídos por meio dos engendramentos entre mídias e culturas - e gerando aquilo que se pode entender como cultura pop (GONZATTI, 2021, p. 157).

Ao mesmo tempo que eleva o protagonista e narrador Pátroclo à posição de herói contemporâneo, Miller humaniza a personagem de Aquiles, atribuindo-lhe uma carga afetiva até então apenas sugerida por autores como Homero, Graves, Franchini e Seganfredo. Sua liberdade criativa, no entanto, não priva o épico de seus principais atributos: a valoração coletiva do herói e a tragédia vaticinada pelos deuses, que o assombra até o momento derradeiro.

A releitura de *Íliada* feita por Miller oferece um romance épico para os anseios contemporâneos por afirmação de subjetividades marginalizadas, que destoam das normatividades hegemônicas na condição de ruídos necessários. Sua recepção viral evidencia a demanda que o público leitor contemporâneo tem de enxergar uma parcela sua até então apagada de narrativas que ecoam a coletividade, o que Gonzatti chama de queerificação do pop.

Legitimar essas possibilidades de releitura – e, conseqüentemente, de desestabilização dos discursos predominantes – é um convite para que as obras, personagens e motivos clássicos sejam não apenas revisitados, mas ofereçam novas contribuições à contemporaneidade, suscitando, inclusive, novos questionamentos: e se a tragédia que se abate sobre Jacinto e Apolo fosse desenvolvida em um romance? E se as relações de Diana e suas damas de companhia se tornasse matéria de contos? E se os deuses, em sua habilidade de mudar de forma, fossem assunto para discussões acerca de identidade e expressão de gênero?

### Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CARDOSO FILHO, Antônio. **Teoria da literatura I**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, CESAD, 2011.
- DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRANCHINI, A.S. SEGANFREDO, Carmen. **As 100 melhores histórias da mitologia: deuses heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana**. L&PM editores: Porto Alegre, 2003.
- GONZATTI, C. Um manifesto queer para decolonizar a cultura pop. **Revista Periódicus**, [S. l.], v. 3, n. 16, p. 156–168, 2021. DOI: 10.9771/peri.v3i16.38341. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/38341>. Acesso em: 25 fev. 2022.
- GRAVES, Robert. **Os mitos gregos vol. II**. 2ª edição. Trad. Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018.
- HOMERO. **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin, 2013.

MILLER, Madeline. **A canção de Aquiles**. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Planeta do Brasil, 2021.

MISKOLCI, Richard. **Teoria queer**: um aprendizado pelas diferenças. Coleção Cadernos da Diversidade. São Paulo: Autêntica, 2012.

SILVA, Flávia Gonçalves da. Subjetividade, individualidade, personalidade e identidade: concepções a partir da psicologia histórico-cultural. **Psicol. educ.**, São Paulo, n. 28, p. 169-195, jun. 2009. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-69752009000100010&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-69752009000100010&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 26 fev. 2022.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2011.



IURCEV, Gabriela. Aspectos da épica na vida literária de Francisco Félix de Souza em *The viceroy of Ouidah* (1980), de B. Chatwin e *Cobra Verde* (1987), de W. Herzog. In: *Revista Épicas*. Ano 6, N. 11, Jun 22, p. 63-83. ISSN 2527-080-X.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11.6383>

## ASPECTOS DA ÉPICA NA VIDA LITERÁRIA DE FRANCISCO FÉLIX DE SOUZA EM *THE VICEROY OF OUIDAH* (1980), DE B. CHATWIN E *COBRA VERDE* (1987), DE W. HERZOG

### ASPECTS OF EPIC IN THE LITERARY LIFE OF FRANCISCO FÉLIX DE SOUZA IN B. CHATWIN'S *THE VICEROY OF OUIDAH* (1980) AND WERNER HERZOG'S *COBRA VERDE* (1987)

Gabriela Iurcev (Università degli Studi di Padova)<sup>21</sup>

**RESUMO:** Neste artigo pretende-se analisar os aspectos épicos que permeiam a vida literária de Francisco Félix de Souza, figura central do tráfico transatlântico de escravos na primeira metade do século XIX, tanto na obra *The Viceroy of Ouidah* (1982), do escritor inglês Bruce Chatwin, quanto na adaptação da mesma para *Cobra Verde* (1987), produto cinematográfico escrito e dirigido pelo alemão Werner Herzog. Analisando o plano “literário”, o objetivo da investigação é individuar a presença do caráter híbrido dos planos “histórico” e “maravilhoso” presente nas adaptações, além de temas épicos recorrentes como a identidade do herói – santificação e visão antropológica dos mitos que o envolvem –, o deslocamento espacial e, principalmente, a Bahia como metáfora dum paraíso perdido, inalcançável pelo próprio protagonista e, inclusive, por toda sua descendência. Chatwin e Herzog reescrevem a vida de Francisco Félix de Souza, sob pontos de vista diferentes, mas sempre sob o filtro da épica, dando-lhe um novo nome e completando sua história.  
**Palavras-chave:** Gênero épico, plano literário, aspectos épicos.

**ABSTRACT:** This article aims to investigate the epic aspects that permeate the literary life of Francisco Félix de Souza, a central figure in the transatlantic slave trade in the first half of the 19th century, both in the work *The Viceroy of Ouidah* (1982), by the English writer Bruce Chatwin, as well as in its adaptation for *Cobra Verde* (1987), a cinematographic product written and directed by Werner Herzog. Exploring the “literary” level, the focus of the investigation is to identify the presence of the hybrid character of the “historical” and “wonderful” levels present in the adaptations, in addition to recurring epic themes such as the hero’s identity – sanctification and anthropological vision of the myths that embrace him –, the spatial displacement and, mainly, Bahia as a metaphor of a lost paradise, unreachable by the protagonist himself, and even by all his descendants. Chatwin and Herzog rewrite Francisco Félix de Souza’s life from different points of view, but still in an epic way, giving him a new name and completing his story.

**Keywords:** Epic genre, literary plan, epic aspects.

<sup>21</sup> Mestre em Língua e Letterature Europee e Americane pela Università degli Studi di Padova (setembro de 2020) e doutoranda pela mesma universidade (outubro de 2021). Contato: [gabrielaieurcev@gmail.com](mailto:gabrielaieurcev@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6488-0228>.

*Foi encontrá-lo assentado na praia. Corria-lhe a doce  
vida num pranto contínuo, que os olhos jamais se enxugavam,  
a suspirar pela volta [...].  
Mas todo o dia passava nos altos rochedos da praia,  
a alma desfeita em suspiros sentidos, e prantos e dores.  
Lágrimas, pois, a verter, contemplava o fecundo oceano.  
Homero, *Odisseia*, canto V, vv. 151-158*

## **Introdução**

A finalidade do presente trabalho é a de analisar os aspetos épicos que permeiam a vida literária de Francisco Félix de Souza, figura central do tráfico transatlântico de escravos na primeira metade do século XIX, tanto na obra *The Viceroy of Ouidah* (1982), do escritor inglês Bruce Chatwin, quanto na transposição da mesma para *Cobra Verde* (1987), produto cinematográfico escrito e dirigido pelo alemão Werner Herzog.

Analisando o plano “literário”, o objetivo da investigação é individuar a presença do caráter híbrido dos planos “histórico” e “maravilhoso” presente nas adaptações, além de temas épicos recorrentes como a identidade do herói – santificação e visão antropológica dos mitos que o envolvem –, o deslocamento espacial e, principalmente, a Bahia como metáfora dum paraíso perdido, inalcançável pelo próprio protagonista e, inclusive, por toda sua descendência. Chatwin e Herzog, no plano literário, reescrevem a vida de Francisco Félix de Souza utilizando aspetos da épica, dando-lhe um novo nome e completando sua história.

O plano literário da epopeia, com efeito, “envolve tudo o que, no plano da concepção criadora, revela os recursos utilizados pelo poeta [...] para desenvolver a matéria épica em questão, considerando os seus planos histórico e maravilhoso e a fusão entre ambos” (RAMALHO, 2016, p. 23). Nesse sentido, nas palavras de Silva e Ramalho (2007), a matéria épica – no nosso caso as vicissitudes de Francisco Félix de Souza – configura uma ideia ou um tema que penetra no imaginário coletivo e social e inspira a criação de diversas manifestações discursivas e/ou artísticas-culturais, como, por exemplo, epopeias, romances e filmes (p. 57), como são os casos de Bruce Chatwin e Werner Herzog.

## **Os três Franciscos**

### **1.1 Francisco Félix de Souza: o comerciante de escravos**

Francisco Félix de Souza foi uma figura central tanto do tráfico transatlântico de escravos, quanto da história de Ajudá e do reino do Daomé. Pelo que se refere à sua vida em Ajudá, nas palavras do histórico Robin Law,

Unfortunately, this critical period in Ouidah’s history is in many respects obscure, because of the deficiencies of the available evidence. [...] For the 1820s and 1830s, the most informative contemporary material is to be found in the records of judicial proceedings relating to illegal slave-ships captured by the British navy; but these provide only fragmentary (and not always reliable) information on what was going on on shore. To a greater degree than either before or after, the internal history of Ouidah in this period has therefor to be reconstructed on the basis of local oral traditions (LAW, 2004, p. 155).

Fora precisamente em Ajudá, na tradução em português – ou, ainda, Ajuda, Uidá, Juda, Judá, Ouidah – que no dia 8 de maio de 1849 tiveram fim os dias africanos de Francisco Félix de Souza. O que não se conhece com certeza é quando, como e onde começaram. Sua descendência, segundo os estudos de Alberto da Costa e Silva, assegura que viera ao mundo em 4 de outubro de 1754 e que

Nasceu em Salvador, como ele próprio [Francisco Félix] deixou claro – “Digo eu Francisco Felis de Souza natural da cidade da Bahia e Rezidente neste Porto de Ajudá (...)” – na carta de alforria de uma escrava, em 1844. Não era, portanto, natural do Rio de Janeiro, como muitas vezes se sugeriu, nem da Ilha Grande, nem português de nascimento. Tampouco era espanhol [...] como insinuaria [...] para dar-se ares de importância (SILVA, 2004, p. 12).

Os dados disponíveis apresentam-se fragmentários, onde a causa dessa deficiência estaria no fato de Francisco Félix não ter deixado papéis, ao contrário do que acontece com algumas famílias de origem brasileira de Ajudá, que conservam material escrito relativo à sua história. As versões da história da família e de seu fundador, escritas pelos descendentes Souza, baseiam-se sobretudo nas tradições orais (LAW, 2001, pp. 9-39). Com efeito,

Traditions of the de Souza family, descended from the Francisco Félix de Souza [...] were published by Norberto Francisco de Souza, a grandson of the founder and successor to the headship of the family, in 1955; and a more extended compilation of material from various sources was published by Simone de Souza, a Frenchwoman married into the family, in 1992 (LAW, 2004, p. 9).

Segundo Silva (2004), passara mais da metade da vida na Costa dos Escravos, sem jamais ter voltado ao Brasil, sequer a passeio. É quase certo que morrera de doenças da velhice e, embora tivesse sido um homem riquíssimo, ao falecer, estava endividado, à véspera da bancarrota.

Enfim, não obstante seu ofício de traficante de escravos, Francisco Félix permanece vivo na memória coletiva de Ajudá:

In so far as local traditions principally represent the collective memories of particular families, they inevitably recall slave-traders such as Francisco Félix de Souza in relation to their descendants, as benevolent founding ancestors, rather than in relation to the slaves whom they sold, as exploiters of their fellow-humans (LAW, 2004, p. 15).

## 1.2 Francisco Manoel da Silva: o vice-rei de Ajudá

Em 1980, o escritor inglês Bruce Chatwin publica *The Viceroy of Ouidah*, revisitação fictícia da vida de Francisco Félix de Souza. Na obra, Francisco Manoel da Silva, governador da Fortaleza de São João Batista e precursor da família Silva, tem por elemento central o histórico tráfico de escravos para o Brasil no século XIX até o período pós-colonial do Benim. As vicissitudes do protagonista são traçadas graças às vozes de alguns dos membros mais velhos da família, em particular a de *Mademoiselle* Eugenia da Silva, a *filha branca* e caçula do patriarca.

O livro divide-se em seis capítulos bem delimitados, começando pelo centenário da morte de Francisco Manoel e terminando com sua filha Eugenia, também próxima à morte, que narra dos últimos dias do seu pai, enlouquecido e odiado por todos.

O desenvolvimento geral da narrativa integra a biografia de seu protagonista. Com feito, Chatwin dá ao traficante de escravos um novo sobrenome, um pai e uma mãe, uma infância e uma adolescência – nas terras desoladas do Sertão, marcadas, principalmente, pela violência e pela crueldade – enfim, uma gênese; lhe dá um ano de nascimento e um de morte, ambos com os mesmos números dispostos, porém, em ordem diferente:

A white marble plaque, set into the floor, read:  
FRANCISCO MANOEL DA SILVA  
Nascido em 1785 Brazil  
Falecido a 8 de março 1857 em Ajuda (CHATWIN, 1982, p. 21)

A provar que tais características foram criadas literariamente por Chatwin, *ad hoc* para Francisco Félix, lemos que “Os primeiros estágios da vida de Francisco Félix de Souza, anteriores à sua fixação, em 1820, em Ajudá, estão imersos em obscuridade, porque a maior parte das fontes são relatos registrados anos depois, a partir principalmente de 1840” (LAW, 2001, pp. 9-39) e que “De seus pais e avós, tudo ignoramos. [...] Há quem o diga branco ou o tenha por mulato e com costela escrava. Mulato claro. Ou mestiço indefinido” (SILVA, 2004, p.12).

Enfim, o autor lhe dá ainda o título de vice-rei de Ajudá, denominação que encontramos também no título:

Everyone in the family knew their ancestors by his Brazilian name, Dom Francisco. He came from San Salvador da Bahia in 1812 and, for over thirty years, was the ‘best friend’ of the King of Dahomey, keeping him supplied with rum, tobacco, finery and the Long Dane guns [...]. In return for these favours, he enjoyed the title of Viceroy of Ouidah, a monopoly over the sale of slaves [...]. (CHATWIN, 1982, pp. 11-26).

Contudo, como afirma Robin Law a esse propósito,

A natureza da posição de Francisco Félix em Ajudá é freqüentemente falseada na tradição local, como de “vice-rei de Ajudá e chefe dos brancos”. Esse equívoco foi consolidado internacionalmente pelo romance histórico de Bruce Chatwin, que, embora confessadamente uma obra de ficção, se baseia estreitamente (na sua parte africana, mas não na brasileira) na vida de Francisco Félix de Souza. Essa deturpação vem, contudo, de longe, da sua própria época. [...] O que é evidente é que a posição de Francisco Félix era essencialmente comercial, e não política. Ele funcionava como o agente do rei em Ajudá, e, se os europeus tenderam a exagerar a sua situação no Daomé, foi porque tinham de haver-se com ele, em vez de diretamente com o soberano, em tudo o que dizia respeito ao comércio (LAW, 2001, pp. 9-39).

O dia da sua morte,

March 8<sup>th</sup> 1857 was a white-hot day with the wind kicking up dust-devils in the street. [...] The old man was crying. Tears sped down the creases of his cheeks, only to be sopped up in the mud that had caked in his beard. He opened his mouth to speak, but his lower lip hung slack, and the music whirled, round and round his skull, as he reeled from the room, out into the light and dust and hawks and dark and nothing (CHATWIN, 1982, p. 122).

E, com ela, Francisco Manoel da Silva, “left sixty-three mulatto sons and an unknow quantity of daughters whose ever-darkening progeny [...]”. Ao longo dos anos, a família Silva se espalhou por toda a África, chegando “from Nigeria, from Togo, from Ghana and even from the Ivory Coast” (CHATWIN, 1982, pp. 11-26).

### 1.3 Francisco Manoel da Silva: o bandido Cobra Verde

*Cobra Verde* (1987), escrito e dirigido por Werner Herzog, é, na verdade, uma adaptação da obra de Chatwin (1980), logo, não diretamente baseada na vida de Francisco Félix de Souza, mas na vida semi-fictícia de Francisco Manoel da Silva.

A trama narra as vicissitudes do bandido Cobra Verde, contratado pelo proprietário de escravos Don Octavio Coutinho para supervisionar sua vasta plantação de cana-de-açúcar, pela fama que Silva tem por ser temido pelos escravos. Silva, porém, engravida as filhas de Don Octavio, declarando ser, de fato, um bandido, não respondendo a nenhum chefe. Coutinho e as autoridades coloniais buscam vingança, enviando Francisco Manoel para a costa oeste da África, para que ele vá reabrir o comércio de escravos, mas, na verdade, segundo eles, é uma condenação à morte certa.

A adaptação divide-se em três partes, tendo por títulos *Brazil, Africa* e, enfim, *Abomey: Residence of the King*, e todas elas estão repletas de imagens que remetem para o ambiente no qual o protagonista se encontra. As primeiras imagens do Brasil são da seca nordestina: a terra seca, quebrada por falta de água, ossada de animais espalhada pelo chão, o gado ainda vivo mas denutrido, beirando a morte. A sensação das imagens é a de um ambiente hostil e de um calor asfixiante. A fisionomia de Francisco, interpretado pelo ator alemão Klaus Kinski, é a de um homem branco, loiro e de olhos azuis.

Em Herzog, ao contrário da obra de Chatwin, a vida de Francisco Manoel da Silva começa já na sua fase adulta. Não é feita menção dos acontecimentos que precederam sua vida até aquele momento, contudo, nos seguintes versos é possível entender uma ruptura intencional, por parte do diretor, para com a infância e com a mãe:

Francisco Manoel's mother sighs,  
Francisco, I feel only aches and dread.  
Francisco Manoel's mother cries:  
Francisco, leave me. I will soon be dead (HERZOG, 1987).

Talvez possa ser entendido, também, como uma metáfora da sua *terra nativa*, o Brasil ou melhor, o Sertão, que logo será abandonado por Francisco.

Pelo que se refere à origem do nome Cobra Verde, aqui também encontramos uma dissociação, em parte, do que é narrado por Chatwin. Na obra deste último, Francisco Manoel encontra um bandido chamado Cobra Verde, mas em nenhum momento se dá a entender que eles sejam a mesma pessoa:

Another time, bivouacked on the Raso da Catarina, he shared his meat with a bush-wanderer whose clothes were a patchwork of green silk and whose fingers were stiff with gold ring. The man walked eighteen leagues a day, barefoot through the cacti [...]. Not for months did Francisco

Manoel realize that this was the bandit Cobra Verde who robbed only rich women and only for their finery (CHATWIN, 1982, pp. 45-67).

## Proposição das adaptações

### 2.1 *The Viceroy of Ouidah* (1980), B. Chatwin

*The Viceroy of Ouidah* (1980) abre-se com o seguinte *incipit*:

The family of Francisco Manoel da Silva has assembled at Ouidah to honour his memory with a Requiem Mass and dinner. It was the usual suffocating afternoon in March. He had been dead a hundred and seventeen years (CHATWIN, 1982, p. 13).

Segundo os parâmetros de Ramalho (2016, pp. 20-21), quanto à forma e à inserção, no nosso caso ela se encaixa na definição de “proposição nomeada, em destaque e em forma de prosa”. Quanto ao centramento temático, se encaixa em “múltiplos enfoques”, pois abrange a figura do herói – Francisco Manoel da Silva –, o plano histórico – Ouidah –, o plano maravilhoso – na descrição do calor sufocante da tarde –, e o plano literário, respondendo às perguntas quem, onde, quando, como e porquê. Enfim, quanto ao conteúdo, se encaixa na definição de “simbólica”, pois está a indicar “os aspectos que ganharão densidade semântica no decorrer do texto” (RAMALHO, 2016, pp. 20-21). Enfim, a instância de enunciação é híbrida, uma vez que resulta da fusão do real com o mítico (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 57).

Em relação ao posicionamento da invocação no texto, ela está mesclada à proposição, que, como afirma Ramalho (2016), é possível: “[a invocação] pode estar mesclada à proposição, de modo que os versos tanto pertençam a uma dimensão quanto à outra, sem que se possa separá-las” (p. 22).

### 2.2 *Cobra Verde* (1987), W. Herzog

A adaptação de Herzog abre-se com um sertanejo cego que, com a sua rabeça, canta os seguintes versos:

Isso aqui não é de graça  
Meus senhores e minhas senhoras  
Se Vossas Mercês quiser [sic.] me pagar  
Eu conto a história  
Do Francisco Manoel  
O bandido Cobra Verde  
O pobre dos mais pobres  
Soberano dos escravos  
Que passou a vice-rei  
Solitário dos mais solitários (HERZOG, 1987).

As aventuras de Francisco Manoel são narradas e transmitidas por via oral, como se fora um mito ou uma lenda, principal maneira de fazer a história existir como uma epopeia. Ainda, os versos acima mostram a construção do *ethos* da personagem: o *bandido* Cobra Verde.

Em relação ao senhor sertanejo, nas palavras de Mariana Castro de Alencar (2016),

O canto é uma tradição muito forte no nordeste brasileiro, com seus repentes e desafios, aludindo aos primeiros trovadores da Europa medieval. Esse cantor do filme, em específico, pelo fato de ser cego, remonta também aos sábios, adivinhos cegos, como, por exemplo, o velho Tirésias [um famoso profeta cego de Tebas, desempenhando importante papel na maior parte das lendas do ciclo tebano, por exemplo, em Édipo Rei, de Sófocles e a Odisseia, de Homero], da mitologia grega no qual a cegueira representava a escuridão para o cotidiano do mundo, mas levava a uma “visão” maior, com uma dimensão divina, mediante o dom de vidência. Aquele que não vê o mundo com os olhos habituais, pode ver além e contar o que os outros não conseguem enxergar.

## Plano literário

### 3.1 Plano histórico

Como afirma Ramalho (2016),

Ao dialogarem com a História, um poeta e uma poetisa épicos definem linhas de empatia com historiadores e versões dos fatos históricos. Ao se analisar uma epopeia, não se está entrando, pois, em contato com a História de forma abstrata, mas com versões nas quais se basearam as linhas mestras do plano histórico no poema (p. 26).

O evento histórico de maior relevo, abarcado em ambas as adaptações, é o do contrabando negreiro entre o Daomé e a Bahia, juntamente com seu protagonista, que fora o maior traficante de escravos brasileiro com atuação no Daomé. Nesse panorama, e juntamente ao plano maravilhoso, são vários os pontos de contato que podemos encontrar entre as informações conhecidas sobre o escravagista Francisco Félix de Souza e os eventos que permeiam a vida dos Francisco Manoel da Silva de Bruce Chatwin e Werner Herzog. Por motivos de tempo e espaço, nos limitaremos a citar somente alguns desses exemplos, que têm por foco o escravagista brasileiro do Daomé da primeira metade do século XIX.

O primeiro elemento compartilhado, não em ordem de relevância ou importância, é a denominação de Francisco Félix de Souza, por parte do *dadá*, de *Adjinaku*, ou seja, “elefante”. Com efeito, Alberto da Costa e Silva (2004) relata que

O *dadá* [...] concedeu-lhe [a Francisco] terras e, mais importante ainda, o monopólio da exportação de escravos. [...] Guezo denominou-o também Adjinaku, o Elefante. Consta que isto se deu logo após o retorno de Francisco Félix ao Daomé. [...] Guezo lhe disse [a Adandozan]: “*Vokolico kpon Adjinaku*”, ou seja, “Em vão a hiena odeia o elefante” (p. 89).

Em Chatwin, após um golpe, com o qual Francisco e Kankpé conseguem destronar o rei do Daomé, colocando em seu lugar o mesmo Kanpé, príncipe e irmão do rei, encontramos que este último

invested Francisco Manoel with the regalia of a Dahomean chief. The clamours of the crowd increased in volume: ‘*Viva o amigo do Rey*’. [...] and from that hour the Dahomeans called Francisco Manoel Adjinakou the Elephant (CHATWIN, 1982, pp. 91-122).

O elefante, com efeito, se torna “the family emblem” (CHATWIN, 1982, p. 21).

Em *Cobra Verde* (1987) se passa quase a mesma situação: tiram as sandálias do rei louco, a simbolizar

sua destronação, dizendo que o rei dos mortos o depôs. O velho rei será estrangulado por suas mulheres, já o novo, irá se sentar no seu trono. Kanpé convida Francisco para se sentar junto a ele, dando-lhe o nome de *Adjinakou*, afirmando que significa “cobra verde”. O príncipe ainda lhe dá o título de vice-rei do Daomé e, como moradia, a Fortaleza Elmina, em Daomé, à qual é dedicada a seguinte descrição: “Brazilian slave fortress, in the country of the sinister, demented King od Dahomey” (HERZOG, 1987).

Em relação a este último, na obra de Chatwin, a Fortaleza em questão é a de São João Batista de Ajudá, contudo, os fatos históricos atestam que “seu primeiro destino na África foi, realmente, a fortaleza de São João Batista” (SILVA, 2004, p.15), mas que

Não há dúvida, entretanto, de que Francisco Félix não morava na fortaleza de São João Batista de Ajudá, que servia, em 1825, para hospedar comandantes de navios portugueses. Huntley, na quarta década do século, encontrou-o vivendo “numa boa mansão, construída por ele próprio (LAW, 2001, pp. 9-39).

Antes da destronação do rei, Francisco Manoel e o ainda príncipe Kanpé – Guezo, nos fatos reais –, sigilam sua amizade através dum pacto *vodum*. Em Silva (2004) lemos que

O ritual mais sério exigia, porem, que se bebesse o vodu, que se ingerisse um líquido elaborado pelos sacerdotes, no qual uma divindade estaria presente. A essa bebida cada pactuante acrescentaria um pouco de seu sangue. Criava-se assim um parentesco fictício mais forte do que o natural, pois os que contraíam o pacto se obrigavam a se ajudarem uns aos outros até a morte, com absoluta lealdade e total devotamento. Se um dos pactuantes, ou *vodunnon-honton*, faltasse a seus deveres de amizade ou traísse o seu parênto, seria abatido pelo deus (p. 86).

Em Chatwin o ritual é descrito minuciosamente, com acréscimos próprios do autor:

Kankpé fumbled in a leather bad and took out a skull-cup. He set it in the space between their knee-caps and added the ingredients of the sacrament: ashes, beans, baobab pith, a thunderstone, a bullet taken from a corpse, and the powdered head of a horned viper. He half-filled the skull with water. Then they split each other’s fingers and watched the black blood fall. They drank in turn, running their tongues over the bullet and thenderstone. [...] blood-brothers live together and together they must die (CHATWIN, 1982, pp. 69-90).

Enfim, na transposição de Herzog (1987), o príncipe Kankpé é o sobrinho do rei, e não seu irmão caçula. Este último, com Francisco Manoel, fazem um pacto de sangue durante o qual dizem que “irmãos de sangue não podem matar um ao outro”.

No que se refere à descendência do escravagista, quando Francisco Félix de Souza se mudou definitivamente para Ajudá, já contava com uma boa descendência. Com efeito, segundo SILVA (2004), de seus filhos conhecem-se pelos nomes 34 mulheres e 29 homens (SILVA, 2004, p. 135). O total, entre filhos e filhas conhecidos, é de 63, mesmo número que nos apresenta Chatwin, em relação à descendência de Francisco: “At his death in 1857, he left sixty-three mulatto sons and an unknow quantity of daughters whose ever-darkening progeny” (CHATWIN, 1982, pp. 11-26).

Outro grande elemento é a construção da *Casa Grande: Singbomey*, para Francisco Félix em

De volta a Ajudá, a primeira providencia de Francisco Félix De Souza foi construir a sua Singbomey, ou casa-grande assobradada, [...] casarão de base retangular, pintado de branco, com muitas janelas e coberto de palmas. A parte da cidade onde ergueu a casa-grande [...] depois ela se tornou mais conhecida como bairro Brasil, “Quartier Brésil” [...], com dependências próprias para cada uma das várias mulheres do Chachá (SILVA, 2004, pp. 97-98).

e *Simbodji*, para Francisco Manoel:

Simbodji – which means ‘Big House’ in Fon [...], that emerged from its chrysalis of palm scaffolds was a replica of Tapuitapera [...]. Facing his bed, he hung up a panorama of Bahia, but the sight of it made him homesick and he replaced it with an engraving of the boy Emperor Dom Pedro II. His desk was stacked with old Brazilian newspapers (CHATWIN, 1982, pp. 91-122).

Em *Cobra Verde*, por outro lado, nunca se faz menção da dita *Casa Grande*. As aspirações do escravagista são as de um bandido, como ele mesmo remarca.

Fundamental é a construção de *Simbodji* por parte de Francisco Manoel, por representar uma tentativa de replicar Tapuitapera, a vila da família Coutinho na Bahia. A grande casa simboliza um paraíso ao qual nunca retornará. Voltaremos a falar sobre esse tema no parágrafo dedicado ao plano maravilhoso.

Enfim, último fato histórico mantido por Chatwin e Herzog, que citamos, diz respeito à tentativa do rei louco de tornar Francisco Manoel da cor deles, mergulhando o protagonista num tonel de índigo para que, em seguida, pudesse matá-lo; matar um homem branco era impensável, pois na cultura de então, o branco era a cor da morte.

Em Silva (2004) encontramos que

Quando já estava muito rico, Francisco Félix afrontou Adanuzam por não ter recebido os escravos pelos quais pagara adiantadamente com mercadorias. Dizem as tradições que o mercador não só cobrou o que o soberano lhe devia, mas mostrou-se atrevido e desrespeitoso, ameaçando-o de romper as relações comerciais que tinha com ele e abandonar Ajudá. [...] [O rei] Mandou prendê-lo. E como o acusasse de prevalecer-se da cor da pele para afrontá-lo – pois, o branco era a cor da morte e matar um branco, mesmo um mulato, era tabu – determinou que, para escurecê-la, periodicamente o mergulhassem num tonel de índigo (pp. 82-83).

O mesmo processo é descrito por Chatwin em

The guards shaved his head and dipped him in a vat of indigo. To make sure the dye reached every pore, they made him submerge his head and breath through a straw. They dipped him five times in a single moon, but each time, when they scrubbed him, the skin showed up grey underneath and they put him back to soak. Then, since there was no precedent for beheading a white man – and since white was the colour of death and all whites were half-dead anyway – they left him to die without water or shade or food (CHATWIN, 1982, p. 88).

Em Herzog, por seu turno, a cena começa com um dos daomeanos que grita “o Diabo é branco. A Morte é branca! Todos os brancos são meio-mortos!”. Após tal proclamação se passa à cena onde pintam o rosto – e não o corpo – da vítima de preto. Francisco, em resposta, comenta que “Nesse lugar, a morte é mais viva do que os próprios vivos” (HERZOG, 1987).

### 3.2 Plano maravilhoso

Quanto à concepção do plano maravilhoso, podemos encontrar, no nosso caso, várias fontes míticas tradicionais, pois tais imagens presentes no texto são extraídas da tradição cultural. Nesses casos, as imagens míticas se originam na própria cultura, reconhecidas na mitologia ou no folclore (RAMALHO, 2016, p. 26).

As fontes são literariamente elaboradas por Chatwin e Herzog a partir da releitura que o autor e o diretor fazem da realidade cultural enfocada, ou seja, o Brasil e África da primeira metade do século XIX, e

do potencial sêmico inerente às imagens míticas ou arquetípicas, como linguagens ou representações simbólico-culturais que circulam pelo mundo e ganham materializações específicas em contextos específicos. (RAMALHO, 2016, p. 26)

Na verdade, os aspetos maravilhosos que remetem ao mítico são poucos em *Cobra Verde* (1987), abundando, por outro lado, em *The Viceroy of Ouidah* (1980). Nesse sentido vimos que nada se sabe a propósito da vida de Francisco Félix de Souza no Brasil, conhecendo, ao contrário, muitas informações que remetem à sua vida na África. Em Chatwin, em testemunha da sua criação literária ao redor do escravagista, a narração se centra igualmente em ambos os países, com a mesma quantidade de informações. Por essa razão a análise irá se focalizar nas descrições e no que se passa no Brasil, pois sabemos que aqui os fatos relatados são inteiramente acrescentados pelo punho de Bruce Chatwin, que lhe dá, ao país, com o tema da saudade e do patriotismo em relação à *terra natia* de Francisco, aspetos mágicos e míticos. A seguir, exemplificaremos tal teoria com alguns exemplos, deixando por último o tema principal, a saudade de Francisco Manoel pela sua terra de origem.

Em “The events [...] were [...] the festivals of the Brazilian Church [...] Saints Cosmas and Damian in September [...]. In January [...] the Bumba-Meu-Boi. And every 3rd of June, on John the Baptist’s Day” (CHATWIN, 1982, pp. 27-44), encontramos festividades quais as dos Santos Cosme e Damião, a de São João Batista, ambas celebradas pela igreja católica, e o Bumba meu boi, festa do folclore popular brasileiro. Ainda, em “a Yoruba freeman called Jerónimo, was a votary of Yemanjá the Sea Goddess and he slept beside her mermaid image in a chamber bursting with corals and basins of salt water” (CHATWIN, 1982, pp. 45-67), encontramos Iemanjá, divindade da fertilidade que tem seu culto principal na Nigéria mas que é reverenciada em partes do Brasil.

Encontramos também várias menções da culinária típica brasileira, também de origem africana, como vemos em

The ancestral home of the Da Silva was a mud-walled compound to the west of the taxi park, where, for a week before the Mass, the noises of rasping, thumping, grinding and sizzling had drowned the infernal chatter of weaver birds as Dom Francisco’s descendants cooked the dishes he loved to eat. (CHATWIN, 1982, pp. 11-26) [...] Pigs’ heads were anointed with gumbos and ginger. Black beans were frosted with cassava flour. Silver fish glittered in a sauce of malaguetta pepper. There was a ragout of guinea-fowl and seri-flowers, which were reputed to have aphrodisiac properties. There were mounds of fried cockscombs, salads of carrot and papaya, and pastes of shrimps, cashew nuts and coco-flesh. The names of Brazilian dishes were on everyone’s lips: *xinxin de galinha*, *vatapã*, *sarapatel*, *muqueca*, *molocoto*. There were phallic sweetmeats of tamarind and tapioca, ambrosias, bolos, babas and piles of golden patisseries (CHATWIN, 1982, pp. 11-26).

Em relação aos dois aspetos exemplificados acima, estes encontram, mas só em parte, correspondência com fatos reais, relatos por Silva (2004) em

No dia do seu aniversário e em outras grandes datas, recebia para um almoço os parentes e amigos. A presença na mesa de quitutes europeus e africanos não iludia ninguém; as peças de resistência eram as da cozinha brasileira: a feijoada, o feijão de leite de coco, o cozido, a moqueca de peixe com pirão, o sarrabulho ou sarapatel. A comilança prolongava-se até [...] quando se dançava [...]

bumba-meu-boi. A gente da terra via em Francisco Félix um europeu, enquanto que, para muitos europeus, ele podia parecer parcial ou inteiramente africanizado (p. 137).

Passando à obra de Werner Herzog, há um aspeto que remete ao maravilhoso num diálogo que o bandido Cobra Verde tem, no início da obra, com um rapaz com deficiência de nome Euclides Alves da Silva Pernambucano Wanderley. Sobre tal acontecimento não há vestígios nem na vida real de Francisco, nem na obra fictícia de Bruce Chatwin. Pelo que se refere ao nome desse “único amigo” de Francisco Manoel, é provável que o diretor alemão tenha se inspirado num dos irmãos gêmeos citados em “and the twin brothers, Euclides and Policarpo, squabbled about whether the family motto should read, ‘Flies are not visible in society!’ or ‘Flies are not acceptable in society!’” (CHATWIN, 1982, pp. 11-26); já em relação ao sobrenome, é o mesmo de Cobra Verde, denotando, talvez, uma parentela de longe entre os dois.

Euclides, com efeito, é a primeira personagem com a qual o bandido conversa e, principalmente, que não o teme. O tópico da conversa era a neve, em contraposição a uma dura descrição do sertão, onde as personagens se encontram. Cobra Verde pergunta a Euclides de onde vem a neve, como o fenómeno acontece e onde se encontra. As respostas do garoto são descrições dum imaginário mítico, respectivamente: “Você mesmo pode ver, desce da lua. Há muita neve na lua. É por isso que você a vê tão branca. Branca e fria. Se você olhar de perto, verá”; “Aqui a lua puxa do oceano a água que ela precisa e então, quando chega a noite, os picos das montanhas atraem os flocos de neve. Dentro da neve há sal, mas só quanto há em nossas lágrimas” e, enfim, a parte de diálogo mais significativa:

“Oh, muito, muito longe. Você tem que ir para o oeste. Leva quatro anos a cavalo e dez a pé. E no final da jornada você encontrará grandes, grandes montanhas, que vão ficando cada vez mais altas, até chegar às nuvens. Quando você tiver alcançado as nuvens, então você encontrará a neve. A neve cai apenas durante a noite, e desce leve como uma pena. É a lua que a envia para nós, através das nuvens, e quando chega, é como se o mundo inteiro se tornasse leve, como o algodão. Macio e leve. E então até os leões se tornam brancos, inclusive as águias reais. Tudo está envolto num manto cândido e você não entende mais onde é o começo e onde é o fim. E quando você anda na neve, seus pés não pesam, e os flocos em sua volta roçam em você, leves como plumas de pássaro” (HERZOG, 1987).

No final, Euclides afirma que dentro de um ano irá vender o bar, ir para o oeste e subir até o topo da montanha. Em resposta, Cobra Verde lhe diz que “vou para o mar. O Sertão murcha o coração e mata o gado” (HERZOG, 1987). Apertando a mão do jovem, despedindo-se, o bandido afirma que nunca tivera um amigo em toda sua vida, considerando Euclides o primeiro em “Adeus, amigo!” (HERZOG, 1987).

### **3.2.1 Brasil, o paraíso inalcançável de Francisco Manoel da Silva**

Em relação ao que se conhece de Francisco Félix de Souza e seu país natal, o Brasil, não há traços de uma particular afeição ou elo entre os dois. Com efeito,

Os brasileiros que, instalados na África, planejavam algum dia regressar à terra natal costumavam investir boa parte de seus ganhos em casas [...] e outras propriedades no Brasil. [...] Não era esse o caso de Francisco Félix De Souza, perfeitamente à vontade na sua terra de adoção. Não se exclua, porém, que tenha adquirido propriedades em Salvador, para proteger-se de uma eventual

reviravolta africana. Se o fez, delas não ficaram rastros (SILVA, 2004, p. 168).

Nesse sentido, temos uma prova ulterior que fora Bruce Chatwin a acrescentar esse grande detalhe à vida do escravagista.

Já em Herzog, como veremos, seu Cobra Verde adere muito mais à vida de Francisco Félix do que a de Francisco Manoel; contudo, mesmo que não esteja presente a vontade de regressar à sua terra, o Brasil não deixa de ter uma conotação mágica, quando não idílica. Se em Chatwin e Herzog o Brasil remete simbolicamente ao paraíso, seu antagonista terá os traços opostos: o Daomé, atual Benin e, então, parte da área denominada 'Costa dos Escravos', é descrito e mostrado de forma muito crua. O calor, o mau-cheiro e a violência são tangíveis, tornando-o um verdadeiro inferno.

Seguem algumas das descrições que testemunham o que vai afirmado acima, como "Turkey buzzards drifted in a milky sky. The metallic din of crickets made the heat seem worse. Banana leaves hing in limp ribbons. There was no wind"; "The sun throbbled and slid downwards, casting blood-red shadow and gilding the jagged edges of the papaya leaves"; "Overhead the first fruit bats were flying towards the south-east. There was a vague smell of guavas and stale urine"; "The medicine man wrapped the excrement of a rainbow [um serpente sagrado] into a rag. [...] It was the hour when the fetish priests slaughtered a fowl over Aizan, the Market God, an omphalos of cut stone standing alone in an empty space" (CHATWIN, 1982); na igreja, durante a celebração dos cem anos da morte do patriarca, encontramos que "Though the Virgin still beckoned from her niche, her hands were tied in a tangle of cobwebs" (*id.*, p. 7). Ainda,

At the end of Rue du Monsignor Steinmetz, the procession made a detour round the carcass of a bombax. The Minister of the Interior had declared the tree 'a sorcerers' restaurant' [...] after a subaltern of the Gendarmerie caught an old man in the act of nailing a charm to its trunk: the charm had contained a bat claw, some crushed spiders and a newspaper clipping of the President (*id.*, pp. 11-26).

The years hardened the contours of her face into angular planes. A pinched look came into the corners of her eyes. Her skin stretched tight over her nose and cheekbones, and fell in loose folds down her throat. At thirty she was an old maid, but after that her appearance hardly changed: the Slave Coast takes its victims young or pickles them to great antiquity. [...] Unable to make the distinction between the real and the supernatural, she made none between the living, the absent and the dead. [...] They suspected her of the Evil Eye. They took care to burn their loose hair and nail clippings. The women said she prowled round Simbodji at night, scooping up earth impregnated with their spittle (*id.*, p. 35).

Nas últimas páginas de Chatwin lemos que Francisco "talked to the waves on the beach. He even threw himself to the waves, but the waves threw him back; and they found him, bitten raw by sandflies and the crabs crawling over his body" (*id.*, p. 121). Aqui encontramos o protagonista com a intenção de escapar do seu inferno, mas que é continuamente rejeitado pelas ondas, que fazem de barreira à sua tentativa de fuga. Em Chatwin, o contato inicial com África e a permanência no continente são descritos de forma perturbante, como na literatura de Joseph Conrad sobre o tema. Com o passar dos anos, Francisco parece ir se adaptando mas, no final, o escravagista cede ao tormento.

Essa mesma cena pode ser encontrada em *Cobra Verde*, onde Francisco Manoel, no intento de

escapar, tenta arrastar um barco para o mar, na esperança de poder voltar para casa. Desesperado, sem conseguir, se joga na água e ali permanece, enquanto um homem mutilado pela pólio observa a cena de longe.

Tanto em Chatwin como em Herzog, após um longo período em Ajudá, o protagonista escreve uma carta – no primeiro é endereçada a seu amigo Coutinho, no segundo não se faz menção do destinatário, talvez seja para si mesmo – onde relata sua solidão e sua desesperada vontade de escapar do lugar onde se encontra. A diferença, nesse caso, é que na obra literária, Francisco Manoel relata não só querer fugir, mas dá a entender para onde; já na transposição cinematográfica, o patriarca manifesta somente a vontade de ir embora dali, nunca mencionando a Bahia:

And Da Silva was always dreaming of Bahia. Whenever a ship sailed, he would watch the yardarms vanish into the night, then light a pipe on the verandah and sink into a reverie of the future: he would have a Big House, a view of the sea, grandchildren and the sound of water tinkling through a garden. But then the mirage would fade. The sound of drumbeats pressed against his temples and he had a presentiment that he would never get out of Africa. He confided his fears to no one. To convince himself they were unreal, he would sit, red-eyed into the night, writing letters to Joaquim Coutinho, tearing up sheet after sheet in an effort to express himself: [...] *I would live on any other continent but this one. I would live in the lands of ice and snow, anywhere to be away from their gibberish.... Or: I cannot begin to describe this cretinous existence of mine. Nor how lonely it is to be without family or friends. Perhaps next year I shall come back and marry...* He pleaded for news [to Coutinho], any scrap of news, to keep his memories of Brazil from fading [...] (CHATWIN, 1982, pp. 78-9).

Herzog, na carta que escreve Francisco, quase a mesma citada em Chatwin, acrescenta as últimas linhas, que remetem, mais uma vez, à adversão do protagonista para com o lugar onde está:

Não sei nem por onde começar a descrever essa minha cretina existência, nem o fato de me encontrar sem família e amigos. Enquanto isso virei pai de 62 crianças, mas isso não me dá nenhuma satisfação. Talvez no próximo ano eu volte e me case. Gostaria de morar nas terras de gelo e neve, ou em qualquer outro lugar que não seja esse, *um lugar onde o calor é insuportável, que atravessa o corpo das pessoas como uma febre e, dessa forma, meu coração vai ficando cada vez mais frio*” (HERZOG, 1987).

Enfim, “Deprived of their revenues from the Slave Trade, the Da Silvas sank into tropical torpor” (CHATWIN, 1982, pp. 27-44).

Passando à representação paradisíaca do Brasil, ou melhor, da Bahia, em *The Viceroy of Ouidah*, o emblema desta associação se encontra principalmente na descrição de Tapuitapera, a grande casa da família Coutinho:

Tapuitapera [...] was a hump of red sandstone about seventy miles north of Bahia and three miles inland from a beach of white sand. [...] The sea was always blue and dotted with the sails of outriggers, and offshore breezes soughed through woods of mango and cashew trees. The Coutinhos' plantation house had cross-lattice windows and walls of pink stucco. Green silk curtains rustled in its flower-stencilled apartments. On the verandah there were aviaries of song-finches; and in the dining room vases of blue-glazed porcelain, gilded pilasters and panels the colour of lapis lazuli. The scents of rose and lily drifted through the garden. Humming-birds sucked from scarlet honeysuckle. Morpho butterflies fluttered over the morning-glories [...]. And Francisco Manoel imagined he had stumbled on Paradise (CHATWIN, 1982, p. 59).

Em *Cobra Verde*, a casa da rica família não leva nome, mas as imagens são bastante fieis às da obra

adaptada: a casa é branca com portas pintadas, rodeada de uma vasta flora dum vívido verde; há, com efeito, muitas árvores e, principalmente, flores coloridas (os tons principais são verde, amarelo e vermelho). Podemos ver ainda animais exóticos que andam pelos jardins verdes da *Grande Casa*. Há estanhos e plantas de diferentes espécies, que fazem de moldura às cenas sem diálogo. Um verdadeiro paraíso. O interior da casa é igualmente conotado: paredes brancas, quadros com molduras espessas, móveis de jacarandá e muitos vasos com plantas coloridas. Ao centro da mesa principal há uma cesta com vários tipos de frutas tropicais, e as cadeiras são de madeira escura com fronhas de veludo (HERZOG, 1987).

Sentimentos parecidos com os que encontramos na carta acima estão presentes também em “Memories of Brazil kept passing before his eyes [...], he counted the wrong turnings that had brought him to this end, he choked with self-pity and promised to take the cowl if ever he got out of Africa” (CHATWIN, 1982, pp. 69-90; já em “On one of these picknicks, Dona Luciana asked if he [Francisco] ever thought of going back to Brazil. ‘If God wills it,’ he said. ‘I would give anything to die in my country’” (*id.*, pp. 91-122) a vontade de voltar à sua terra é mais que evidente. Ainda, Francisco Manoel não é o único a ter saudades do Brasil, como lemos em

The first ‘Brazilians’ in Ouidah were a shipload of ex-slaves, who had bought their freedom and chartered an English merchantman to take them back to Africa. [...] They were homesick for Brazil but, with one-way passports, had nowhere else to go. [...] The ‘Brazilians’ turned Ouidah into a Little Brazil. They went on picknicks. They gave dinners. They planted pots of love-lies-bleeding and the marvel of Peru. They decorated their rooms with pictures of St George and the Dragon and, at Carnival, would pelt each other with waxed oranges full of scented water. The whole town changed colour. Instead of dull pinks and ochres, the houses took on the hues of a Brazilian garden; and as the women leaned over their half-door, they seemed to be wearing them as an extension of their dress. [...] sigh for the great houses of Bahia and Pernambuco (CHATWIN, 1982, pp. 91-122).

A Bahia representa simbolicamente o paraíso não somente para o patriarca da família Silva como também para seus descendentes, em particular, para Mademoiselle Eugenia da Silva, em

Mother Church [...] could not allow the worship of idolatrous objects on Holy Ground. [...] Nor was the choice of St Francis a wise one to stand over the grave of a slaver. ‘But he [Francisco] sent them to PARADISE!’ she screamed, and pointed to the panorama of Bahia (*id.*, pp. 27-44).

On rainy days she would take out a colour print [...] and she would point to the greybeard beckoning the traveller up the ‘Straight and Narrow Path’, and say, ‘Look! It’s a picture of your grandfrather!’. Or they would spread out a panorama of Bahia and he would read off the names: ‘Casa Santa da Misericórdia... Monastery of São Bento... Convent of Santa Teresa...’ while her eyes ranged over the domes, towers and pediments which reminded her of the New Jerusalem floating down from Heaven. She tried to picture the house they would live in when they went back to the City. She spoke of dancing in Bahia, in a tall blue room lined with mirrors and pillars of gold [...] (*id.*, p. 38).

E, enfim, em: “They buried him [Cesário da Silva, morto por cólera] in the family cemetery, under Dom Francisco’s window [...], and she said, ‘He’s gone to Bahia’” (CHATWIN, 1982, pp. 27-44).

Em *Cobra Verde*, a descrição da Bahia é a de um lugar mitológico. Enquanto passam inúmeros escravos na frente de Francisco e Taparica, este último comenta com o escravagista que, na verdade, os escravos vendidos que veem estão sendo salvos: permanecendo ali estariam condenados à morte certa, pois

seriam sacrificados nos rituais; ao contrario, eles estão sendo mandados “para uma terra maravilhosa, onde todos dançam e o tabaco cresce nas arvores” (HERZOG, 1987).

No penúltimo capítulo de *The Viceroy of Ouidah*, encontramos um Francisco Manoel à beira da loucura, proclamando uma profecia que remete, simbolicamente, a uma cena apocalíptica de destruição do paraíso, logo, de fim do mundo:

Some nights [Francisco] [...] scribbled incoherent prophecies [...]: In 1860 the thorns will bear fruit but there will be few heads on bodies. – in 1870 there will be no heads to fill the hats. – In 1880 the slaves will sell their masters and buy wings. – in 1890 the Emperor will send a ship for his friend, but the sea will run red and the sky will turn sink. – In 1900 the Holy House of Rome will crumble and bodies will choke the streets of Bahia and Jerusalem (CHATWIN, 1982, pp. 91-122).

O final de *Cobra Verde*, com efeito, termina com o mesmo desfecho. Na última cena da transposição, enquanto Francisco Manoel se encontra no mar após sua tentativa fracassada de arrastar o barco para a água, são projetados os versos “The slaves will sell their masters / and grow wings” (HERZOG, 1987).

### 3.3 A identidade do herói

#### 3.3.1 Deslocamento espacial

A observação do modo como o heroísmo é tratado nas epopeias, levou Ramalho (2016) à definição de algumas categorias críticas que permitem verificar que feições e que formas de atuação são reconhecíveis na produção épica. Logo,

A atuação heroica, em sua mais corrente concepção, pressupunha um deslocamento espacial, uma predisposição e uma competência para atuar fora dos “lugares sagrados”, fora da dimensão aconchegante do “lar”, projetando-se no espaço desconhecido da “floresta densa”. A atuação no espaço físico desconhecido acentuava o caráter nômade e a originalidade das façanhas heroicas (pp. 27-28).

Nesse sentido, pelo que se refere à temática do deslocamento espacial, o percurso de Francisco Manoel da Silva em Chatwin fora tudo exceto estável. A epopeia do comerciante de escravos começa com a morte de seu pai e, logo, com a de sua mãe, que o deixa nas mãos do namorado Manuelzinho. Este último, por sua vez, o deixa com o padre de Santa Maria da Boavista: “They [Manuelzinho e Francisco] reached the river at the ferry station of Santa Maria da Boavista, where Manuelzinho left the orphan with the priest and rode away” (CHATWIN, 1982, pp. 45-67). Depois da morte de Manuelzinho, mesmo que separados, este faz questão de deixar seus pertences a Francisco Manoel, assim que este último decide deixar de ver o padre:

The boy rode off with some passing horsemen. He did not say goodbye to the priest. Nor did he ever go back. [...] For the next seven years, he drifted through the backlands of the North-East, taking odd jobs as butcher’s apprentice, muleteer, drover and gold panner. [...] He lived in Indian villages. He rode with gypsies [...] (*ibidem*).

O jovem Francisco se casa e tem uma filha, que abandona, juntamente com a mulher, quando, nervoso pelos prantos da recém-nascida, quase a mata com uma guitarra: “He held the guitar above the

cradle, waited for the crash of splintering wood, then checked himself and broke it across his knee. He had gone before the woman came back. He went back to his solitary wanderings. Believing any set of four walls to be a tomb or a trap, he preferred to float over the most barren of open spaces. [...] The journeys were endless, over empty horizons" (*ibidem*).

Após algum tempo, chega a Tapuitapera, onde conhece um iorubá liberto que lhe conta histórias do Daomé, levando Francisco à Bahia:

Jerónimo told him [Francisco Manoel] stories of mudbrick palaces lined with skulls; of tribes who exchanged gold for tobacco; a Holy Snake that was also a rainbow, and kings with testicles the size of avocados. The name 'Dahomey' took root in his imagination. And it was time for him to move from Tapuitapera. [...] He went to Bahia. He drifted round the City of All the Saints [Salvador da Bahia] [...] (*id.*, pp. 62-63).

De Salvador, a chegada ao Daomé se concretiza em 1812, ano em que desembarca na África:

A man in gold epaulettes and a red sash got to his feet, twirled a terrestrial globe, pointed to the Fort of St John the Baptist at Ouidah, and raised the candidate to the rank of lieutenant. The commission carried no salary, but came with two free uniforms, a passage to Africa and permission to trade in slaves. [...] Francisco Manoel saw the priest exhibit the ciborium and the crew file meekly towards him [...]. Without a second for reflection, he joined them [...] (*id.*, pp. 65-66).

Ao princípio, parece satisfeito por sua estabilidade

Da Silva took to the Trade as if he had known no other occupation. Having always thought of himself as a footloose wanderer, he now became a patriot and man of property. [...] His profits – and reputation for straight dealing – exasperated the veterans of the Trade (*id.*, pp. 69-90).

contudo, depois de alguns anos, passa a permanecer na África não por satisfação mas por resignação:

He never knew what drew him to the mysteries. The blood? The god? The smell of sweat or the wet glinting bodies? But he was powerless to break his addiction and, realizing that Africa was his destiny, he took an African bride. Her name was Jijibou. She was sixteen (*id.*, pp. 69-90).

Enfim, não aguentando mais o Daomé, Francisco tenta a fuga várias vezes. Talvez tivesse conseguido na primeira, mas o pacto de sangue com o príncipe Kankpé fez com que mudasse de ideia:

At last, an old felucca flying Portuguese colours dropped anchor and sent a boat ashore. [...] The Captain agreed to take him: the crew took him for yet another madman in an African port. On his last night ashore, he could not sleep for thinking of Bahia. Already he saw the harbour, and the churches and the grog-shops of the waterfront. But towards daybreak he remembered he would be going back a pauper. He remembered his promise to help Prince Kankpé and, by morning, he was in the mood for revenge (*id.*, pp. 91-122).

A sua última tentativa, fracassada, fora "On the night of February 15<sup>th</sup> 1855, disguised as masked carnival dancers, he and Dona Luciana tried to smuggle themselves and their baby aboard a Brazilian ship [...], the sentries brought them back, as prisoners, to Simbodji" (*id.* pp. 91-122). Francisco Manoel passa de um vagabundo errante a um conhecido comerciante de escravos brasileiro no Daomé; passa de um extremo ao outro, mal sabendo que dali nunca mais irá embora.

Em Herzog, todo esse percurso fora muito sintetizado. Contudo, o filme se divide em três partes, remarcando o feito que Francisco Manoel da Silva esteve no Brasil, na África em geral e, enfim, mais

precisamente, no Abomé (primeira, segunda e terceira parte respectivamente).

Enfim, nas palavras de Ramalho (2016),

Desde as primeiras manifestações do discurso épico, as figuras do seu herói se revelaram como a de sujeitos em deslocamento, aos quais era atribuído o papel de circular entre os planos histórico e maravilhoso e atuar em ambos de modo a agenciar o fato e o mito. O sujeito épico representado em uma epopeia, ao transitar pelas dimensões real e mítica do ser, vivencia uma experiência enriquecedora que o projeta simultaneamente no nacional e no universal, no campo das injunções histórico-culturais e no das injunções mítico-simbólicas, vivência que, como resultado, lhe permite a conquista simbólica (porque literária) de uma individualidade (pp. 27-28).

### 3.3.2 Santificação

Tanto Francisco Félix quanto Francisco Manoel são santificados pelos próprios descendentes. Com efeito, em relação ao primeiro, conta-se que não demorou muito, depois da sua chegada à Costa, para que surgisse todo um ritual em torno do patriarca, venerado até hoje, num santuário especial: “Na sua fachada branca vêem-se duas serpentes a comer do mesmo pote e, numa das paredes do interior, Francisco Félix a chegar, remando em seu barco, da Bahia” (SILVA, 2004, p. 139).

Pelo que se refere ao segundo, em Chatwin, verifica-se a mesma coisa, como se pode ler em “Her [Mademoiselle Eugenia] next idea was to convert Dom Francisco’s bedroom into a shrine. [...] made reliquaries [...], wreaths of artificial flowers from seashells, [...] hung up the panorama of Bahia” (CHATWIN, 1982, pp. 27-44) e “Soft lights were seen moving along the track to the beach, up which Dom Francisco had come, down which the word ‘Voodoo’ made its way to the Americas” (*id.*, pp. 11-26).

A partir desse evento, em Chatwin podem ser encontrados vários elementos que associam Francisco Manoel a um Santo – em particular São Francisco –, a um mito –o Sebástico – mas, principalmente, a Cristo.

O escravagista, com efeito, e grande fundador da família Silva – “Agostinho-Ezekiel da Silva [...] a birdlike gentleman of eight-nine, he was one of the four surviving grandchildren of the Founder, and Head of the Family” (*ibidem*) –, é o “pai de todos eles” – “[...] through him they left linked to Eternity. [...] the Father-of-Them-All had not died but come to Live Everlasting. He looked down on his Children from his Heavenly Resting Place. He counselled them from the infinite store of his wisdom” (*ibidem*) – e, em seus sonhos e através de seus rituais, os Silva acreditam que seu antepassado voltará no corpo daquele que os salvará – “In her imagination [of Mademoiselle Eugenia] [...] a figure in shining white would get up from his throne, and raise his hand in benediction, and say, ‘Rise, Francisco! Reborn in the body of our Saviour!’” (*id.*, pp. 91-122).

De certa forma, já no início da obra Francisco Manoel se compara a Cristo, afirmando conhecer melhor do que o padre o significado do martírio de Cristo: “He knew, far better than the priest, the meaning of Christ’s martyrdom, and the liturgy of thorns and blood and nails. He knew God made man to rack them in the wilderness, yet his own sufferings had hardened him to the sufferings of others” (*id.*, pp. 45-67). Por outro lado, no final de *The Viceroy of Ouidah*, tal comparação é confirmada pela sobreposição que sua filha, Mademoiselle Eugenia, faz entre Cristo e seu pai:

They set the chairs on the table, so there would be no place for the old man's soul to sit – for once he sat down, he would sit there for ever. [...] and she [Mademoiselle Eugenia] stepped into a tall blue room lined with mirrors and pillars of gold. A dinner-party was ending. A man rose from the head of the table. He had red hair and his eyes were the colour of the market-women's beads [de um intenso azul]. And he held out both his hands and said, 'I have waited a long time' (*id.*, pp. 123-126).

Antes de morrer, Mama Wewè – nome com o qual é conhecida – está absorta nas lembranças de seu pai, que em sua mente assume as características do próprio Cristo. Com efeito, em seus últimos momentos de vida, Mademoiselle Eugenia da Silva verá as portas do palácio dourado da Bahia – que, como vimos, simbolizam o paraíso – abrirem-se para ela por um homem de olhos azuis que a chama pelo seu nome, numa tentativa de sobreposição da figura paterna com a de Cristo.

Em relação a São Francisco, citado por Chatwin em “[in Dom Francisco's house] Dom Francisco himself lay sleeping under his bed, in a chamber that overlooked a garden of red earth and plastic flowers where lizards sunned themselves on the flat white marble tombs. [...] But the most arresting feature was a painted plaster statue of St Francis of Assisi, his brown cassock girdled with a rope of real knots, gazing at the mildewed sheets of his namesake and lifting his hands in prayer” (*id.*, p. 21) o Santo é realmente aproximado à figura de Francisco, como pode ser encontrado em Silva (2004): “Este é o quarto de Francisco Félix de Souza. [...] o dono do leito jaz ao lado, sob uma campa em cuja cabeceira se ergue a imagem do santo de seu nome e devoção. Sepultaram-no como um príncipe da terra (SILVA, 2004, pp. 9-10).

Enfim, as primeiras cristalizações do Mito Sebástico centram-se na figura de um herói, Dom Sebastião, num contexto social de queda e de desgraça; uma situação bastante parecida com a dos descendentes de Francisco Manoel muitos anos após a sua morte. Sabemos que Francisco, ainda criança, já conhecia o nome de D. Sebastião, pois sua mãe “told him the old stories of Dom Sebastião” (CHATWIN, 1982, pp. 45-67). O nome do Rei volta graças ao padre com quem viveu o escravagista, ainda criança, em “Father Menezes de Brito [...] made him play the role of St Sebastian at Corpus Christi processions” (*ibidem*). Enfim, em

The man who landed at Ouidah in 1812 was born, twenty-seven years earlier, near Jaicos in the Sertão, the dry scrubby cattle country of the Brazilian North-East. The Sertanistas are wild and poor. They have tight faces, sleek hair and sometimes the green eyes of a Dutch or Celtic ancestor. They hate Negroes. They believe in miraculous cures, and their legends tell of a phantom king called Dom Sebastião, who will rid the earth of Antichrist (*id.*, pp. 45-67).

As descrições encontradas remetem, de fato, indiretamente para uma associação entre o patriarca e o Rei de Portugal e dos Algarves, profetizando à volta de Francisco Manoel da Silva como aquele que irá salvar a família Silva da ruína.

Em Herzog, por outro lado, não há nenhum elemento que o envolva num processo de santificação. Cobra Verde é, como ele mesmo deixa claro quando é acusado por Coutinho, um bandido (e não um plantador de cana). Nada mais. Com efeito, os elementos próprios da sua personagem, que o elevam ao status de mito ou, melhor dizendo, anti-herói, se encontram na sua fama de bandido, na demonstração da sua virilidade e na sua coragem. Em relação ao primeiro elemento, encontramos na transposição de Herzog,

logo na cena inicial, Cobra Verde que, ao chegar no centro duma cidadezinha do Sertão, gera um pânico geral, fazendo com que todos os presentes, que estão passeando ou conversando, fujam de pressa à vista do bandido, gritando para salvar as crianças e para levá-las para um lugar seguro. Francisco é uma personagem ameaçadora, um cangaceiro conhecido por sua fama e, por consequência, temido. O bandido entra na cidadezinha com uma espingarda e vestido com uma túnica verde e pés descalços, por não confiar nos sapatos (HERZOG, 1987).

Ainda se percebe que a fama é tamanha quando, noutra cena, um escravo volta para onde estava preso após se deparar com Cobra Verde, que lhe ordena, sem que as autoridades o forcem, a voltar para onde estava. Enfim, Francisco Manoel é apelidado por ‘o homem do sertão’ pelas filhas de Coutinho.

Pelo que se refere à virilidade, vemos o protagonista seduzir uma mulher rica no início na transposição e, mais tarde, Bonita, Wandeleide e Valkyria, filhas de Coutinho, engravidando as três.

No Abomé, em resposta à Taparica, que lhe pergunta se não tem medo, diz que nunca teve. Com efeito, Francisco é mandado à África como comprador de escravos como pena por ter engravidado as filhas de seu chefe mas, na verdade, todos pensavam que estavam mandando o bandido para morte certa, pelo rei do Adomé ser louco. Qualquer pessoa que ousasse pisar aquele solo seria assassinada pelo déspota, tanto mais que este odiava os brancos, por ser a cor do diabo. Surpreendendo todos, Francisco não só sobrevive como ainda se torna amigo do rei, recebendo inúmeros favores deste último (HERZOG, 1987).

Em conclusão, em relação ao heroísmo histórico coletivo, as sagas são uma espécie de relicário das histórias familiares: as conquistas e as derrotas de seus predecessores não são vistas como ações individuais, mas como herança familiar. Nesse sentido,

A profusão de personagens tem gradações diversas de parentesco. A humanidade épica oferece a imagem de uma sociedade em que nenhum indivíduo existe por seus valores intrínsecos. Ele é revestido de valores, segundo seu estatuto social. É parte de um grupo, pertence a uma linhagem nobre ou pobre, filho ou neto de pais ou de avós que se destacam por uma ação gloriosa ou infame (DIENG, 2017, p. 50).

Com efeito,

Há mais de um século e meio, o enorme clã dos Souza, que se espalha de Gana ao Gabão [...], as famílias a ele historicamente ligadas e quase toda a comunidade agudá daomeana veneram a memória de quem têm por ancestral fundador. [...] o seu aniversário, 4 de outubro, é lembrado todos os anos; e não se passa um punhado de dias sem que alguém vá rezar sem seu túmulo. Se a este lhe fazem a malcriadez de lembrar que d. Francisco foi um mercador de escravos, não é improvável que replique, com uma ponta de orgulho, que o maior de todos [...], desejoso de esquecer o lado escuro de seu herói. [...] Por uma dessas comuns metamorfoses da memória, a imagem do traficante de escravos foi substituída pela do grande patriarca e protetor dos ex-escravos regressados ao Brasil (SILVA, 2004, pp. 173-175).

## **Considerações finais**

Há mais de meio século, os eruditos ocidentais passaram a estudar o mito por uma perspectiva que contrasta sensivelmente com a dos seus predecessores. Ao invés de tratar, como estes últimos, o mito na acepção usual do termo, i. e., como “fábula”, “invenção”, “ficção”, eles o aceitaram tal qual era compreendido pelas sociedades arcaicas, onde o mito designa, ao contrário, uma “história verdadeira”

(ELIADE, 1972, p. 6). É nesse sentido que escolhemos como protagonista desse trabalho o comerciante de escravos Francisco Félix de Souza, personagem que realmente existiu e que, principalmente e não obstante seu encargo, tornou-se um mito no Benin.

Foi essa sua tamanha importância a levar primeiramente Bruce Chatwin e, em seguida, baseando-se na sua obra, Werner Herzog, a utilizar seu mito na criação – ou, no completamento – literário e artístico dos aspectos ausentes, por serem desconhecidos, da sua história.

Silva e Ramalho (2007) explicam que em toda epopeia ocorre a transfiguração do sujeito épico, isto é, há a evolução do herói no decorrer da narrativa. Ou seja, o sujeito heroico evolui de um simples sujeito humano e histórico para um sujeito mítico, o que corresponderá àquele sujeito que na narrativa épica pisa o solo do maravilhoso e, com isso, conquista a imortalidade épica. E foi exatamente o que passou com Francisco Félix: de sujeito histórico passou, também, a mítico, na memória dos seus descendentes e do seu país de adoção, conotando a Bahia com aspectos próprios do plano maravilhoso e elevando-o simbolicamente a “paraíso”, graças exclusivamente a acréscimos por parte dos autores. Com efeito, “intervindo no processo de fusão entre o real e o mítico, o autor épico recorre a imagens míticas que, como se moldadas à realidade enfocada, traduzem, simbolicamente, essa realidade” (RAMALHO, 2016, p. 27).

O desfecho da vida de Francisco Manoel da Silva, tanto em Chatwin quanto em Herzog, culmina na desesperação mais profunda, que leva o protagonista à loucura e, conseqüentemente, à morte. Em *The Viceroy of Ouidah*, o aspecto mais importante sob o ponto de vista da épica se dá exatamente no plano literário da obra, ou seja, onde as descrições não aderem à vida do verdadeiro Francisco; no final da obra, Chatwin deixa seu personagem morrer, literalmente, de saudade pelo paraíso terrestre para o qual nunca mais irá voltar.

Em *Cobra Verde*, a transposição narra a épica de um anti-herói dos sonhos impossíveis, abandonado numa terra hostil, metáfora do inferno. Segundo Herzog, as paisagens num filme geralmente são secundárias em relação às personagens e história, menos quando se tornam a alma do filme. O Brasil colonial e a África são a alma de *Cobra Verde*. A última palavra pronunciada pelo escravagista é *ruin* que, além de “ruína”, significa também “destruição”. Tudo está acabado.

### Referências bibliográficas

ACCIOLY, Marcus. **Latinomérica**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

ALENCAR, Mariana Castro de. **A tragédia contemporânea: análise das obras O Vice-rei de Uidá e Cobra Verde**. XV Encontro ABRALIC, UERJ, Rio de Janeiro: 19 a 23 setembro de 2016.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de mil faces**. Cultrix, 1989.

CHATWIN, Bruce. **The Viceroy of Ouidah**. Picador, 1982.

**COBRA VERDE**. Direção de Werner Herzog. Ripley's Home Video. 1987. (111 min.)

- DIENG, Bassirou. Estudo teórico das epopeias. Trad. Christina Bielinski Ramalho e Nouraide F. R. de Queiroz. In: **Revista Épicas**, Ano 1, n. 1, pp. 36-58, jun 2017.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- LAW, Robin. A carreira de Francisco Félix de Souza na África Ocidental (1800-1849). In: **Topoi**, n. 2. Rio de Janeiro, pp. 9-39, mar 2001.
- LAW, Robin. **The Social History of a West African Slaving 'Port' (1727-1892)**. Oxford: James Currey/Athens: Ohio University Press, 2004.
- RAMALHO, Christina. **Poemas épicos: estratégias de leitura**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.
- RAMALHO, Christina. Método de abordagem ao poema épico. In: **Teoria e prática de leitura do texto literário**. Organização de Carlos Magno Gomes e Jeane de Cássia Nascimento Santos. São Cristóvão: Editora UFS, 2016.
- SILVA, Alberto da Costa e. **Francisco Félix de Souza, mercador de escravos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira EdUERJ, 2004.
- SILVA, Alberto da Costa e. O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX. In: **Estudos Avançados** (IEA-USP), n. 8 (21). São Paulo, pp. 21-42, ago 1994.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da Silva; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira: teoria crítica e percurso**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.



# Revista Épicas

Ano 6 - N. 11 - Jun 22 - ISSN 2527-080X

**Projet Épopée (Dir. Florence Goyet)**

**Artigos traduzidos**

**Projet Épopée (Dir. Florence Goyet)**

**Articles traduits**



DABROWSKI, Roman. Sobre as transformações da tradição épica no século das luzes na Polônia. Trad. Antônio Batalha e Christina Ramalho. In: *Revista Épicas*. Ano 6, N. 11, Jun 22, p. 85-98. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11.8598>

## SOBRE AS TRANSFORMAÇÕES DA TRADIÇÃO ÉPICA NO SÉCULO DAS LUZES NA POLONIA

### SUR LES TRANSFORMATIONS DE LA TRADITION EPIQUE AU SIECLE DES LUMIÈRES EN POLOGNE<sup>22</sup>

Roman Dabrowski (Uniwersytet Jagielloński)<sup>23</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é apresentar os eixos das transformações que ocorreram no emprego da tradição da epopeia clássica na poesia épica, no período as Luzes polonesas. Seu assunto principal são as características mais importantes dessas transformações concernentes às obras da epopeia heroica e, de uma certa maneira, da epopeia herói-cômica. Nessa perspectiva, os textos de Ignacy Krasicki se mostram os mais interessantes; no entanto, as produções de outros autores, especialmente os que escreveram nos primeiros decênios do oitocentos, também são abordadas. Neste texto, o autor analisa as características que testemunham tentativas visando buscar e desenvolver as convenções épicas clássicas, assim como as que transformaram ou as que se relacionam com outras categorias estéticas.  
**Palavras-chave:** Epopeia polonesa, período das Luzes, epopeia herói-cômica.

<sup>22</sup> Tradução para o português de: DĄBROWSKI, Roman. Sur les transformations de la tradition épique au siècle des Lumières en Pologne. *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 12/10/2021, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/355-sur-les-transformations-de-la-tradition-epique-au-siecle-des-lumieres-en-pologne>. Sobre os tradutores: Antônio Batalha é professor de língua Portuguesa e Literatura Brasileira da rede pública estadual, em Alagoas, mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), cursa, a nível de especialização, Tradução Profissional pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Christina Ramalho é Doutora em Letras (UFRJ, 2004) E Professora-Associada de Literatura Brasileira e Teoria literária da Universidade Federal de Sergipe. Coordenadora-Adjunta do CIMEEP.

<sup>23</sup> Roman Dąbrowski é especialista em literatura e professor na Universidade Jaguelônica, na Cracóvia, Polônia. É autor, entre outros, de: *Słowackiego dialog z odbiorcą* (O diálogo de Slowacki com o leitor, de 1996), *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia* (O poema heróico-cômico na literatura do século das Luzes na Polónia, de 2004), *Epopeja w literaturze polskiego oświecenia* (A epopeia na literatura do século das Luzes na Polónia, de 2015); é também editor de obras poéticas menos conhecidas sobre o período das Luzes. Suas pesquisas e ensino versam sobre a poesia polonesa nas Luzes, suas relações com a religião e a filosofia, bem como sobre a reflexão estética e literária da época. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0373-6657>.

**RESUMÉ:** L'objectif de cet article est de présenter les axes des transformations qui ont eu lieu dans l'utilisation de la tradition de l'épopée classique dans la poésie épique à l'époque des Lumières polonaises. Le sujet principal en sont les aspects les plus importants de ces transformations concernant les œuvres appartenant à l'épopée héroïque et, dans une moindre mesure, à l'épopée héroï-comique. Dans cette perspective, les textes d'Ignacy Krasicki s'avèrent les plus intéressants. Cependant, les ouvrages d'autres auteurs, notamment ceux créés dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, illustrent également le sujet abordé. Dans cet article l'auteur analyse les caractéristiques qui témoignent des tentatives visant à poursuivre et à développer les conventions épiques classiques, ainsi qu'à les transformer ou à les rattacher à d'autres catégories esthétiques.

**Mots clés:** Épopée polonaise, période des Lumières, épopée héroïque-comique.

As tentativas visando a realizar o sonho de uma epopeia no período das Luzes polonesas foram empreendidas numerosas vezes, no entanto, com resultados mais ou menos conclusivos; mas, geralmente se estima que nenhuma dessas tentativas teve um resultado inteiramente satisfatório. Isso concerne, claramente, à epopeia em sua versão – como a costumam chamar – “séria” porque certas epopeias cômicas escritas nessa época, consideradas frequentemente nos trabalhos de história literária como pertencentes a um gênero distinto, a saber: o poema herói-cômico; fazem parte dos empreendimentos mais interessantes da poesia polonesa desse tempo. Convém notar que a maioria das tentativas de criação de uma epopeia foram realizadas nos dois primeiros decênios do século XIX – considerados na história da literatura polonesa como pertencentes ao fim da Idade das Luzes e integrados ao século XVIII, em sentido lato. Esse ponto de vista foi também adotado neste artigo, cujo objetivo é apresentar, de maneira sintética, as vozes e as orientações da continuação e da transformação da forma clássica da epopeia, na poesia das Luzes polonesas.

Na classificação dos gêneros literários formulados sob o reinado de Estanislau II Augusto da Polônia (1764-1795), não se distinguia o poema herói-cômico (epopeia cômica) como um gênero à parte, falando de maneira geral sobre as características da epopeia. A ilustração mais evidente e conhecida dessa abordagem nos é dada pela obra intitulada *Sztuka rymotwórcza* [A arte poética], de Franciszek Ksawery Dmochowski (1788), em que “*cny autor pięknej Myszeidy*<sup>24</sup>” [o virtuoso autor da bela *Myszeida*], quer dizer, Ignacy Krasicki, é mencionado ao lado dos principais criadores de epopeias europeias. Mais à frente, encontramos um encorajamento a tentativas visando à criação de uma epopeia polonesa, na qual, a título de exemplo, além de uma tradução desconhecida hoje em dia de *Henriada*, é indicada uma outra obra do mesmo Krasicki, a saber: *Wojna chocimska* (1780) [A Guerra de Chocim]. Convém destacar que *Myszeida* (1775) é o primeiro poema herói-cômico das Luzes polonesas, geralmente bastante apreciado e interpretado de diferentes maneiras – mesmo que seu pertencimento a esse gênero literário seja, na verdade, por demais complexo, porque o herói-cômico (*heroicomicum*) interfere com o burlesco e com outras formas estilísticas. Tanto que *Wojna Chocimska* [A Guerra de Chocim], escrita cinco anos mais tarde (1780), é geralmente considerada como um sendo a única tentativa de escrita de uma epopeia clássica “séria” na Polônia, nos setecentos.

---

<sup>24</sup> DMOCHOWSKI, Franciszek Ksawery. *Sztuka rymotwórcza*. Poemat we czterech pieśniach. In: **Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800**. [Esclarecimentos sobre literatura. Sobre escritores poloneses 1740–1800]. Réd. Teresa Kostkiewiczowa et Zbigniew Goliński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Varsovie 1993, p. 395.

Enquanto isso, Krasicki publicou uma obra-prima do gênero composta em seis cantos, o poema herói-cômico *Monachomachia* [Monacomaquia] (1778), que apresenta – de maneira cômica, porém sem grandes intenções satíricas – o modo de vida dos monges e seus conflitos, levando finalmente a uma batalha que termina, no entanto, com um festim. Nesse poema, o autor usa de maneira interessante os elementos já conhecidos e convencionais da forma épica, como a introdução, a intervenção de um ser sobrenatural, encontra-se também uma assembleia, uma delegação, uma batalha, uma descrição detalhada de qualquer coisa de importante. Mas, em regra, evita-se a repetição esquemática de temas populares, frequentemente os modificando, dando ensejo a um jogo cheio de espírito com o leitor, às vezes os retomando e induzindo conscientemente ao erro, quando se trata de sua realização sob a forma sugerida no começo e esperada por esse leitor. Aqui, o contexto principal é uma parte da tradição da epopeia “séria”, o que é evidente nesse gênero, mas também, de outra parte, as realizações anteriores do poema herói-cômico. Assim, o objeto de uma empreitada paródica consiste em explorar, numa certa medida, por exemplo, certas passagens de *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso, e temas de *Lutrin*, de Nicolas Boileau-Despréaux.

É preciso complementar que, antes mesmo de escrever *Monachomachia*, Krasicki tomou ciência (numa versão manuscrita haja vista que a obra só foi publicada em 1784) de um poema, de Tomasz Kajetan Węgiński, intitulado *Organy: poema heroi-komiczne* [Órgão: um poema herói-cômico], cuja grande parte, especialmente no começo, constitui uma paráfrase de *Lutrin* (com uma transformação manifesta do status do lugar da entrada e dos personagens, pois nessa o conflito transcorre entre o padre de um povoado e o organista), retomando, desta vez, e mudando com humor, esses temas. Numa situação tal, o fato de retomar certos fragmentos sob a mesma forma seria, sem dúvida, percebido como excessivamente artificial por um poeta da envergadura de Krasicki. Assim, por exemplo, se Węgiński retoma, após Boileau, uma cena de batalha na qual os projéteis são livros (títulos de obras francesas são simplesmente substituídos pelos de produções polonesas), o autor de *Monachomachia* reproduz esse tema chamando atenção para imagem de uma batalha similar, na qual os livros – representados dessa vez por duas obras apenas, com o intuito de fazer uma clara alusão ao mesmo tema – não têm, contudo, um papel importante, e nesse conflito são usados principalmente outros objetos, como pratos, taças, copos, cintos, sapatos e escova.

Também é preciso acrescentar que Krasicki, em *Monachomachia*, tanto no plano linguístico quanto no estilístico, além das características perceptíveis do estilo nobre constitutivo do gênero herói-cômico, em contraste com um tema trivial, faz uso de outros numerosos desvios – como, em particular, da acumulação (por exemplo, dos primeiros nomes dos monges), do paralelismo sintático, da justaposição de palavras com tons distintamente diferentes – que produzem um efeito cômico, ao mesmo tempo que constituem um aspecto importante do sentido geral do poema. Uma outra leitura atenta leva à conclusão de que o poeta, apresentando situações humorísticas desse mundo dos monges, utiliza a forma de um poema herói-cômico para se referir a questões de ordem mais geral – podemos ler: “*W szyszaku, w czapce, w turbanie, w*

*kapturze/Wszyscyśmy jednej podlegli naturze*<sup>25</sup> [Que seja em armadura, em casaca, em turbante, ou em hábito/ Somos todos submissos a uma só e única natureza]. Ele inspira reflexões sobre a incompatibilidade permanente e, ao mesmo tempo, cômica entre as aparências e a realidade, sobre o absurdo dos conflitos apresentados (e também dos não apresentados explicitamente), sobre as tentativas, ainda percebidas como insuficientes, de nomear ou de destacar as coisas, frequentemente com ajuda de fórmulas linguísticas que o poeta-ironista expõe o caráter esclerosado e convencional<sup>26</sup>.

*La guerre des moines* [A guerra dos monges] provocou protestos da parte de certos leitores que a viram como uma crítica ao universo monástico, atitude percebida como indigna da parte de um arcebispo<sup>27</sup>. Em resposta, Krasicki escreveu um outro poema heróico-cômico, *Antymonachomachia* [Antimonacomaquia] (1780), no qual tenta desacreditar o ponto de vista de seus detratores, apresentando-os em termos cômicos e, em grande parte, satíricos como que preparando um combate contra ele. Contudo, essa obra, cujo tema evidente é a recepção da *Monachomachie* e as disputas que ela produz, se inscreve num jogo cômico, com uma utilização clara e engenhosa da categoria do herói-cômico. No fim do poema, no fundo do copo, quando os protagonistas já beberam o vinho que o enchia, aparece uma alegoria da Verdade cujo propósito é, entre outros, o de refletir sobre as motivações reais de nossos julgamentos e nossas ações. Eles são caracterizados por uma frase que se encontra na primeira parte dessa obra sobre a recepção equivocada e diversificada de *A Guerra dos Monges*: “*Złe, gdy przymawia, dobre, gdy dogodzi*” [Mau quando ele critica, bom quando satisfaz<sup>28</sup>].

Fica registrado que *A Guerra de Chocim* foi publicada ao mesmo tempo que *Antimonachomachia*. O especialista francês da obra do grande poeta das Luzes polonesas, Paul Cazin, nos informa brevemente sobre seu assunto:

a ação se passa em 1621. O jovem e ambicioso Sultão Osmar II, embebido pelo triunfo das armas turcas em Cecora, põe-se em marcha para destruir definitivamente um Estado que ele vê um tributário rebelde. Chega no começo de setembro em frente à praça de Coxim, que os historiadores denominam Khotim, no Dniester, na Moldávia. A campanha dura quatro semanas. O Sultão fica consternado de assinar a paz em seu próprio território. Foi um sucesso triunfante para a Polônia<sup>29</sup>.

*A guerra de Chocim* é composta de doze cantos (o que nos faz pensar, evidentemente, n’*A Eneida*), o autor se refere a narrativas históricas; porém não tenta ser fiel a todos os detalhes, cria a intriga de uma maneira a introduzir temas característicos da epopeia, e agencia ao mesmo tempo uma narrativa segundo

---

<sup>25</sup> KRASICKI, Ignacy. *Monachomachia*. In: idem, *Dzieła zebrane* [Obras completas], S. I: **Pisma literackie**, t. 1: *Poematy*, rédaction Zbigniew Goliński, Wrocław, 1998, p. 162.

<sup>26</sup> Para uma reflexão mais aprofundada sobre a recepção dos poemas heroico-cômicos de Krasicki, ver: DAJBROWSKI, Roman. „In vino veritas?” Czyli jak czytać „*Monachomachię*” i „*Antymonachomachię*”. [[No vinho há verdade? Ou comentamos sobre o termo 'Monachomachia' e 'Antimonachomachia'], „**Pamiętnik Literacki**” 2020, cahier 1, p. 69-88.

<sup>27</sup> Ver uma apresentação mais detalhada desta questão em: GOLIŃSKI, Zbigniew. *Wstęp*. In: KRASICKI, Ignacy. “**Monachomachia**” i “**Antymonachomachia**”. Réd. Zbigniew Goliński. Cracovie,: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.

<sup>28</sup> KRASICKI, Ignacy. *Antymonachomachia*. In: idem, *Dzieła zebrane*, S. I: **Pisma literackie**, t. 1: *Poematy*, réd. Zbigniew Goliński, Wrocław, 1998, p. 181.

<sup>29</sup> CAZIN, Paul. **Le Prince Évêque de Varmie Ignace Krasicki. 1735–1801**. Paris : Bibliothèque Polonaise, 1940, p. 125.

um esquema definido. Os dois primeiros cantos são de natureza introdutória, apresentando sucessivamente o que se passa do lado turco (onde é organizada a agressão) e do lado polonês (onde a defesa é preparada); os dois últimos cantos, em revanche, constituem o resumo: a batalha decisiva e suas consequências, bem como a morte do comandante-chefe polonês Karol Chodkiewicz.

Ademais, a obra pode ser, claramente, dividida em três partes, com quatro cantos cada: a primeira retrata os acontecimentos que precederam o enfrentamento das partes contrárias; a segunda apresenta a fase inicial das operações militares até a chegada do príncipe Ladislau ao campo polonês com seus reforços; e a terceira, enfim, descreve os acontecimentos marcantes que, em definitivo, permitiram ao exército polonês ser vitorioso<sup>30</sup>. O poeta situa, em numerosas retomadas, duas partes do conflito nas situações paralelas e em tempos opostos: os heróis poloneses são valorizados positivamente e a motivação deles é sempre nobre, enquanto que os protagonistas turcos são caracterizados negativamente. Assim, por exemplo, lê-se a propósito dos heróis poloneses que antes da última batalha decisiva (haverá quatro ao total), “*Bogarodzicę czcili dawnym pieniem*” [Eles veneravam a Mãe de Deus por um canto antigo], enquanto que, em questão de segundos, é dito que aqueles anunciam “*bluźnierskie okrzyki*”<sup>31</sup> [gritos blasfemadores]. Os poloneses agem como os defensores da lei e da liberdade, são sustentados por Deus, sendo a vitória certa; enquanto os turcos, sendo agressores e com auxílio de espíritos maus, são condenados à derrota completa. Assim, tudo parece evidente e sem ambiguidade, tanto em termos de valores quanto de encadeamento de acontecimentos. É como se o poeta quisesse destacar que ele domina perfeitamente a substância de sua obra – o que é ainda mais acentuado pelo fato de que ele abandona a invocação inicial, sugerindo uma origem sobrenatural para seu conteúdo – e modelando-a segundo uma ideia clara.

No entanto, são os outros aspectos d'*A guerra de Chocim* que se fizeram, sobretudo, objeto de avaliações formuladas por pesquisadores. Frequentemente foi destacado, e não sem razão, que falta a essa obra o *élan* necessário a uma epopeia e a implicação da imaginação do leitor, ao longo de um largo panorama do mundo apresentado, que Krasicki mesmo – como se deduz de sua opinião formulada em outra ocasião – considera como uma característica essencial desse gênero literário<sup>32</sup>. Do ponto de vista de numerosas soluções formais, de aspectos estilísticos, ou mesmo da maneira como certos elementos da tradição foram tratados, *A guerra de Chocim* é similar aos poemas herói-cômicos de Krasicki citados anteriormente. No caso de *A guerra*, foram essas características que determinaram, num sentido lato, o alto valor artístico da *Monachomachie* ou da *Antimonachomachie* – como a concisão e o aspecto unilateral da apresentação dos acontecimentos e dos heróis, a implementação esquemática dos temas convencionais, o estilo lacônico – foram consideradas como graves lacunas, ao ponto de pôr em questão o pertencimento dessa obra à

---

<sup>30</sup> Ver análise mais detalhada desta questão em: DĄBROWSKI, Roman. *Epopeja w literaturze polskiego oświecenia*. Cracovie: Księgarnia Akademicka, 2015, p. 88–93.

<sup>31</sup>KRASICKI, Ignacy. *Wojna chocimska*. In: idem, *Dzieła zebrane*, S. I: *Pisma literackie*, t. 1: *Poematy*. Réd. Zbigniew Goliński, Wrocław, 1998, p. 244.

<sup>32</sup> “ O poema deve ser sério, vivo e tão expressivo que o leitor pareça estar olhando para o que está diante de seus olhos.” (KRASICKI, Ignacy. *O rymotwórstwie i rymotwórcach*. Transcription et rédaction Ewa Zielaskowska. Poznań: Wydawnictwo Nauki i Innowacje, 2017, p. 33).

epopeia. Já Dmochowski, que apreciava o talento extraordinário de Krasicki, tinha constatado que, num elogio formulado em sua honra, “*dzieło to wspaniałego epepei nazwiska nosić nie może*”<sup>33</sup> [essa obra não pode, contudo, levar o nome magnífico da epopeia].

Nos estudos recentes, *A guerra de Chocim* foi um pouco reabilitada, devido ao fato de que se dedica mais atenção a outros aspectos. Pode-se estimar que o tema escolhido – a guerra vitoriosa da República da Polônia contra o Império turco no século XVII – pode ser perfeitamente explorado como assunto de uma epopeia, isso apesar do pouco tempo decorrido desde esses eventos. Isso não significa que o autor procurou reproduzir fielmente a realidade polonesa daquela época. A maneira pela qual Krasicki abordou esse assunto carrega, num sentido amplo, uma afirmação dos valores que estavam no coração da mentalidade da nobreza do período<sup>34</sup>, referindo-se notadamente ao conceito do papel específico da Polônia na defesa do cristianismo. Teresa Kostkiewiczowa afirma, de maneira pertinente, que *A guerra de Chocim* “*zarysowywała wizję idealizowanej przeszłości, w której w ostatecznym rozrachunku zwyciężają ład i harmonia, sprawiedliwość i dobro*”<sup>35</sup> [indica uma versão de um passado idealizado em que a ordem, a harmonia, a justiça e a bondade imperam]. Maciej Parkitny constata que, para ele, essa obra é “*kompleksowym przedstawieniem esencjalnych wykładników rodzimej tradycji*”<sup>36</sup> [uma apresentação completa dos determinantes da tradição polonesa].

Trata-se da elaboração de um mundo que nos foi apresentado, principalmente, por meio da justaposição de cenas sucessivas, ligadas por narrativas curtas e pelos comentários do narrador. Conscientes que o poeta recorda acontecimentos de mais de um século e meio, no entanto, não percebemos de uma maneira particularmente distinta a distância temporal entre o momento da narração e o em que os fatos descritos ocorreram, tão característico da poesia épica. O universo de *A guerra* parece fazer parte de um mundo que existe fora do tempo, é um espetáculo que se passa sob os olhos do leitor, espetáculo que é comentado por um narrador implicado emocionalmente e que se identifica claramente com o lado polonês. Por conseguinte, conviria perceber certas declarações como sendo destinadas ao exercício da autoridade: “*Jest Bóg wyniosłych co zuchwałość karze, / Jest Bóg, co wspiera w sobie zaufanych*”<sup>37</sup> [Existe um Deus das pessoas orgulhosas e que pune a insolência/ Existe um Deus, que sustenta aqueles que confiam Nele].

---

<sup>33</sup> DMOCHOWSKI, Franciszek Ksawery. Mowa na obchód pamiętki Ignacego Krasickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego, miana na posiedzeniu publicznym Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk [Discurso em homenagem a Ignacy Krasicki, Arcebispo de Gniezno durante uma sessão pública da Associação dos Amigos da Ciência em Varsóvia]. In: KRASICKI, I. **Dzieła. Edycja nowa i zupełna**, t. 1, Varsovie 1803, p. XXVI.

<sup>34</sup> Ver: POKRZYWNIAK, Józef Tomasz. **Ignacy Krasicki**. Varsovie, 1992, p. 92 ; CIENSKI, Marcin. Ignacy Krasicki o “przodkach pocziwych” w “Wojnie chocimskiej” [Ignacy Krasicki sobre os “bons ancestrais” em *A guerra de Chocim*]. In: **W kręgu Kaliope. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty** [No círculo de Caliope. Epopeia na literatura polonesa antiga são seus contextos]. Wrocław 2010, pp. 56-166.

<sup>35</sup>KOSTKIEWICZOWA, Teresa. **Polski wiek światel. Obszary swoistości**. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002. Monografie Fundacji na Rzez Nauki Polskiej, p. 291.

<sup>36</sup> PARKITNY, Maciej. Wobec oświeceniowego projektu modernizacyjnego: Wojna chocimska [Enfrentando o Projeto de Modernização do Iluminismo: A Guerra Chocim]. In: *Czytanie Krasickiego*. Rédaction Roman Doktor, Teresa Kostkiewiczowa, Bożena Mazurkova. Varsovie, 2014. *Czytanie Poetów Polskiego Oświecenia*, p. 397.

<sup>37</sup> Krasicki, Ignacy, *Wojna chocimska* [La Guerre de Chocim], dans: idem, *Dzieła wszystkie, op. cit.*, S. I, p. 249.

De maneira geral, é importante destacar que *A guerra de Chocim* se situa num rico espaço intertextual, englobando não somente outras composições importantes da tradição épica, mas também outros elementos, essencialmente ossiânicos. Na busca por uma ordem geométrica, o poeta se preocupa com a diferenciação de temas, de estilos e da tomada emocional dos fragmentos do texto. Desse modo, elementos já estavam presentes em seus poemas herói-cômicos (mesmo que, desta vez, não de trate de pôr em destaque o tom cômico), permitindo assim evitar a monotonia. Parece, no entanto, que Krasicki sente que não é mais possível criar uma obra que seja uma aplicação das regras da epopeia, e não tome, em última análise, a forma de uma estilização e de uma reprodução esquemática dessa convenção<sup>38</sup>. Assim, a solução consiste em pôr em evidência essa convenção de um jeito manifesto, sem privar a obra, o que parece crucial, de sua mensagem ideológica e moral grave. Tal é o senso das comparações homéricas, tão características do gênero, que – associadas a uma narração sucintas – são vistas como decididamente planejadas e não simplesmente fluindo do desenrolar da história

Como isso mencionado acima, as imagens-chave das batalhas da epopeia são extremamente lacônicas, e isso se aplica, igualmente, à última entre elas, mesmo que ela seja apresentada de uma maneira pouco detalhada. Contudo, o poeta assiste aos principais elementos da tradição épica. Assim, temos a apresentação das armas, o retrato do conflito, a atenção concentrada na atividade de certos participantes do combate, o duelo de protagonistas importantes, o desfecho terminando, como em Tasso, na oração dos vencedores. Pode-se constatar que o que havia ocorreu, verdadeiramente, ocorreu. Para outros espaços, o autor destaca claramente seu papel de construtor de uma obra a partir do material literário disponível. Um leitor familiarizado com *Lutrin* e “O orgro” se recorda da passagem da Eneida, que é claramente a origem desse tema, e não poderia tomar verdadeiramente “ao sério” a cena em que o sonho de Osmar é apresentado como sendo a causa direta da guerra; sonho no qual Satã vem a ele trajado como Mohammed (como a Discórdia vem ao prelado de Sainte-Chapelle) e lhe pede para lutar contra o cristianismo, e a reação do soberano turco – que se segue – é exposta segundo o modelo de comparação homérico.

O caráter manifestamente literário de *A guerra de Chocim* não é menos evidente em outros fragmentos da obra, como os da máquina maravilhosa introduzida de maneira lacônica, as ações do feiticeiro Omar que ajudava os turcos, o enterro do herói e o sonho do comandante-chefe. Isso permite concluir que a obra em questão, embora apresente um universo em que reina uma ordem clara e distinta, não é tanto uma epopeia no sentido estrito do termo sobre a guerra de 1621, mas, sobretudo, uma obra que mostra o trabalho na elaboração de uma epopeia clássica dedicada a esse assunto. Isso inspira uma reflexão tanto sobre as leis que regem a história da nação (e os destinos individuais que nela se inscrevem) quanto sobre as possibilidades de apresentá-las utilizando um conjunto de meios literários disponíveis.

---

<sup>38</sup> Observações interessantes sobre esta questão relacionadas à Era do Iluminismo (embora não tenham relação direta com *A guerra de Chocim*) podem ser vistas em: Maciejewski, Marian. **Narodziny powieści poetyckiej w Polsce** [Nascimento do romance poético na Polónia]. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970.

Os autores de outras tentativas de realização a forma épica, seja em versão cômica ou séria, constantemente se fazem referência às obras de Krasicki, mas, apesar de resultados muitas vezes muito interessantes, não alcançam tamanha multiplicidade de significados. Os poemas herói-cômicos exploram de diversas maneiras certos elementos da tradição épica (tanto o lado grave quanto o cômico), embora – mantendo os aspectos determinantes que os vinculam ao gênero – se afastem gradualmente dele, orientando-se em direções diferentes. Entre as obras mais importantes, além da já citada *O Órgão*, podemos mencionar *Heautoumastix* de Jacek Idzi Przybylski (que faz alusão ao poema satírico de Alexander Pope, *The Dunciad*), *Sprzeczki* [Querelles] de Jakub Jasiński (tem, igualmente, as características de um poema digressivo), *Asketomoria* de Hieronim Juszyński (no qual encontramos referências a poemas de Krasicki, por exemplo, na introdução de heróis monásticos com nomes e características semelhantes), *Suflerois* de Józef Franciszek Królikowski (onde uma discussão literária é apresentada como uma batalha, o que lembra um pouco do poema *Dulot vencido* de François Sarasin), ou *Klub Piśmienniczy* [Sociedade de escritores] de Tymon Zaborowski<sup>39</sup>.

No entanto, neste artigo não vou me ocupar desse assunto em detalhes. Concentrarei minha atenção na epopeia grave, cuja realização é muitas vezes iniciada no final do Iluminismo polonês. Recorde-se que, entre 1803 e 1805, foram publicadas três traduções da *Henriada*, e que nos anos seguintes surgiram novas traduções dos textos de Homero e Virgílio. Devido ao crescente interesse pelo passado, geralmente reforçado pela experiência das partições da Polônia, o tema dos poemas épicos torna-se sobretudo história, e a sua “autenticação” em epopeias específicas é às vezes realizada por referência a outras obras, nomeadamente crônicas ou obras de natureza histórica, dedicada aos mesmos acontecimentos. Os autores tentam conciliar a forma convencional do gênero com a necessidade de mostrar a história “verdadeira”, um pouco no espírito da *Henriada*, que ainda constitui, junto com as epopeias antigas e *Jerusalém libertada*, um importante ponto de referência.

Aparecem, ainda, obras épicas como *Stanislaida* de Marcin Molski ou *Galicja oswobodzona* [Galícia entregue] e *Józefada* de Jędrzej Świdorski, que, embora contenham alguns motivos alusivos à epopeia clássica, na verdade pertencem à epopeia histórica (embora se refiram a eventos contemporâneos aos autores), tendo também uma tradição interessante, que deve ser destacada, na literatura polonesa antiga, em que a epopeia de Lucano funcionou como um importante modelo épico. Entre as obras que aspiram ao papel da epopeia clássica no espírito homérico e virgiliano, destacam-se *Pułtawa. Poema epiczne* [Poltava. Poema épico] por Nikodem Muśnicki (1803) e *Jagiellonida, czyli Zjednoczenie Litwy w Polskę* [Jagiellonida ou a União da Lituânia com a Polónia] de Dyzma Bończa-Tomaszewski (1817)<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Para observações mais desenvolvidas sobre esses poemas, ver: DĄBROWSKI, Roman. **Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia** [O poema herói-cômico na literatura do Iluminismo polonês]. Cracovie: Księgarnia Akademicka, 2004.

<sup>40</sup> Ver: DĄBROWSKI, Roman. **Epopeja w literaturze polskiego oświecenia**. Cracovie: Księgarnia Akademicka, 2015, p. 167–210 ; p. 253–303 ; KWIATKOWSKA, Agnieszka. **Polemika wokół “Pułtawy” i “Jagiellonidy”, czyli oświeceniowy spór o kształt eposu**. [Polêmica em torno de *Poltava* e *Jagiellonida*, ou a disputa sobre a natureza do épico no Iluminismo]. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2019.

A primeira dessas obras, composta por dez cantos, conta os eventos ocorridos durante um ano na época da Grande Guerra do Norte, culminando na Batalha de Poltava (1709), na qual o exército russo conquistou a vitória sobre o exército sueco. Os principais protagonistas-antagonistas são Pedro I e Carlos XII, mas é o czar russo que é retratado como um governante iluminado modelo, razoável, trabalhador, interessado em ciência, preocupado com seus súditos, buscando a paz e o compromisso, mas também não hesitando recorrer às armas se a situação o exigir e se for obrigado a fazê-lo; em seus discursos, ele geralmente expressa pensamentos pertinentes e importantes. O rei sueco, por outro lado, é o seu oposto: é impetuoso, intransigente, toma decisões sob a influência das emoções, rejeita ofertas de paz, embora demonstre coragem e bravura. Pode-se dizer que o jovem monarca sueco tem uma grande semelhança com os heróis de Homero, e é um personagem artisticamente mais interessante do que o Pedro excessivamente idealizado.

Muśnicki sublinha numerosas vezes que baseia todos os eventos que retrata em fontes históricas (às quais frequentemente se refere em notas de rodapé), e que, ao mesmo tempo, se esforça para destacar implementos os motivos e formas característicos da epopeia – mas de uma forma muito esquemática. Um exemplo é o maravilhoso, no espírito proposto por Boileau: figuras mitológicas aparecem em função alegórica. Pedro é constantemente acompanhado por Minerva, que o estimula a agir racionalmente, enquanto Carlos é apoiado por Marte, que semeia ansiedade e que, em suas ações, usa forças personificadas da natureza, como Noite ou Inverno, ou alegorias de conceitos distintos, como, por exemplo, o da Traição. Esses personagens são obviamente artificiais e não são percebidos pelo leitor como necessários do ponto de vista dos eventos que têm suas causas e efeitos naturais.

É fácil notar muitos outros dispositivos, às vezes até muito densos, que confirmam, de certa forma, que aquela obra pretendia ser uma epopeia clássica. Basta mencionar as frequentes comparações homéricas, o motivo de um sonho profético, os discursos dos chefes, a apresentação dos exércitos, a descrição detalhada de objetos importantes repetidas várias vezes (*ekphrasis*), e também a cena em que uma figura do “além” vem ao herói adormecido para incitá-lo a agir. Um dos aspectos de maior sucesso da epopeia de Muśnicki é a descrição das batalhas que ocupa grande parte do texto. Com efeito, o autor tenta, introduzindo naturalmente certos elementos da tradição épica (como os duelos), apresentar – e o faz com bons resultados – a real dimensão do combate no início do século XVIII, incluindo inclusive os efeitos produzidos pelo uso de armas de fogo.

No geral, a narrativa de *Poltava* é essencialmente subordinada a um propósito retórico. Por analogia com *A guerra de Chocim*, estamos lidando com uma rivalidade entre as forças do bem e do mal, exceto que a oposição dos fiéis e dos infiéis é substituída pela dos russos razoáveis e dos suecos irracionais. Pois os acontecimentos nela descritos devem, acima de tudo, ser uma ilustração do princípio formulado no início, segundo o qual “*Zawsze Minerwy mądrej baczne męstwo/Nad popędliwym Marsem odnosi zwycięstwo*” [A

sábria Minerva, por seu valor vigilante, / sempre terá vitória no impetuoso Marte]<sup>41</sup>, e a questão da guerra é, também, neste caso, determinada desde o início.

A reflexão que nos vem à mente é que Muśnicki trata a tradição épica de forma diferente de Krasicki – não apenas não a transforma ou tenta usá-la para expressar novos conteúdos, mas procura realizá-la com meticulosidade excessiva e, substituir, em grande medida, a verossimilhança épica pela verdade histórica. Isso não produz um efeito artístico satisfatório. *Poltava* não é uma obra de primeira ordem, embora como tentativa respeitável de um gênero, ela possa interessar a um especialista em história literária (e talvez não apenas a ele).

A epopeia de Tomaszewski, descrevendo os eventos que antecederam a União Polaco-Lituana no final do século XIV, pode ser considerada mais interessante. Como no caso de *Poltava*, temos aqui inúmeras referências a fontes históricas, embora devido a uma distância temporal muito maior fosse mais fácil para o autor evitar a impressão – aquilo que criticamos em Muśnicki – de desenvolver uma narrativa histórica rimada. O poeta tenta compor os doze cantos de acordo com uma ideia clara (como no caso de *A guerra de Chocim*) – duas partes compostas de seis cantos podem ser claramente distinguidas como um todo em conteúdo, partes que, por sua vez, podem ser divididas em fragmentos menores de três cantos cada. Mas, ao mesmo tempo, a unidade da ação da obra como um todo, que engloba muitos eventos – que, aliás, nem sempre estão dispostos em uma única sequência de causa e efeito – ocorridos na Polônia e na Lituânia entre 1376 e 1386, deixa muito a desejar, sendo, sem dúvida, o lado fraco de *Jagiellonida*.

O principal protagonista, Jagiełło, um príncipe lituano que, mais tarde, se tornou Władysław II (Ladislau II), rei da Polônia, muitas vezes desaparece de vista, enquanto outros personagens se tornam os principais atores de eventos importantes, como aqueles que participam da batalha cuja descrição nessa obra é a mais extensa e também a que contém motivos épicos convencionais. Em geral, porém, Jagiełło é apresentado como um soberano que evolui progressivamente para a aceitação da fé no Deus verdadeiro e para a união dos dois estados, o que constitui uma clara realização do plano de Deus. Tudo o que lhe acontece deve conduzi-lo, não sem obstáculos, a atingir esse objetivo: da profecia do eremita (que lembra a cena análoga da *Henriada*, e situação semelhante a *A guerra de Chocim*) à cena final, precedendo o seu batismo e aludindo claramente, em termos literários, ao motivo correspondente na *Eneida*, a visão, na qual vê os seus sucessores no trono da Polônia. Entretanto, há outros sinais de intervenção divina, geralmente bastante discretos, exceto talvez a cena em que Jagiełło é libertado da prisão (lembrando a libertação de São Pedro narrada nos Atos dos Apóstolos).

No entanto, a epopeia de Tomaszewski faz, igualmente, referências frequentes à mitologia antiga, e isso não só (o que ainda seria compreensível) no nível do estilo, mas sobretudo como religião que os lituanos praticavam antes de adotarem o cristianismo. A mitologia, portanto, torna-se aqui, por assim dizer, um sinônimo convencional de todo paganismo, o que pode surpreender por parte de um poeta preocupado com

---

<sup>41</sup> MUŚNICKI, Nikodem. **Pułtawa. Poema epiczne**. Połock, 1803, p. 5.

a veracidade e exatidão histórica dos fatos apresentados. O ecletismo estético de *Jagiellonida* também vem à mente, pois seu autor tenta introduzir, na forma tradicional da epopeia clássica, uma sensibilidade contemporânea e abordagens adequadas às diferentes tendências estéticas que coexistiam na época – além das tendências clássicas, também aquelas que podem ser definidas como sentimentais (por exemplo, Jagiełło como um amante sentimental), ou mesmo aqueles próximos ao estilo rococó (por exemplo, Cupido no campo de batalha).

O narrador de *Jagiellonida* marca claramente sua presença, mudando igualmente seu ponto de vista. Ele mesmo introduz curtas digressões de natureza lírica, faz referência à realidade política contemporânea e a acontecimentos não muito distantes no tempo, e faz do próprio ato de escrever o objeto de suas observações (que em grande medida mede a “objetividade” do mundo representado). Um dos temas importantes de seu discurso é a relação da obra com a tradição, especialmente com a tradição épica. Em primeiro plano está a reflexão do poeta sobre a possibilidade – ou melhor, a impossibilidade – de criar em circunstâncias contemporâneas uma epopeia sobre acontecimentos ocorridos há mais de seis séculos – “*Próżno szukasz w Miltonie wzorów i w Homerze / [...] / Ogarnął ich duch Feba, bo wolnymi byli*”<sup>42</sup> [É em vão que você procura modelos em Milton e Homero, / [...] / Eles foram dominados pelo espírito de Febo porque eram livres]. Como se pode ver, a tradição da epopeia clássica ainda está viva ali, mas, ao mesmo tempo, os aspectos essenciais da forma desse gênero, no entanto, sofrem uma evidente erosão na tentativa de alcançá-la, dando lugar a essa nova sensibilidade, a uma nova imaginação e a novas formas de agenciar a expressão poética.

A transformação posterior da poesia épica polonesa é ilustrada pelo texto muito bem escrito em estilo e verso de Tymon Zaborowski, *Zdobycie Kijowa [A captura de Kiev]* (1818), que narra os eventos do ano de 1018, quando o duque polonês Bolesław Chrobry liderou – em defesa de seu genro Świętopełk, que havia sido destituído do cargo – uma expedição militar vitoriosa à Rutênia, que terminou com a captura de Kiev. Graças aos fragmentos preservados em forma manuscrita da versão original da epopeia de Zaborowski, nós podemos reconstruir o processo de elaboração (provavelmente iniciado em 1815) dessa obra<sup>43</sup>. A princípio, o jovem poeta (nascido em 1799) queria escrever uma epopeia que lembrasse *Jerusalém Libertada*, mas depois mudou sua concepção, criando uma obra que, ao se referir à forma da epopeia clássica, adota uma forma marcada pela absorção de numerosos fenômenos e conceitos estéticos novos. O espaço intertextual em que se situa *A captura de Kiev*, em constante evolução sob a influência de novas leituras, é rico e variado. Podemos nela discernir a presença de muitas fontes literárias, tanto da tradição épica, das novas formas épicas (*Os cantos de Ossian*), quanto da narrativa que se desenvolvia na época, principalmente, mas não só, pertencente ao romance sentimental. Na versão inacabada do poema publicada pelo autor, porém, este adota uma abordagem diferente da história de Muśnicki ou Tomaszewski; ele não dá atenção especial à

---

<sup>42</sup>TOMASZEWSKI, Dyzma Bończa. *Jagiellonida, czyli Zjednoczenie Litwy z Polską. Poema oryginalne*. Berdyczów, 1817, p. 222.

<sup>43</sup> Ver: DANILEWICZOWA, Maria. *Tymon Zaborowski. Życie i twórczość (1799–1828)*. Varsovie, 1933, p. 152–160.

verdade histórica – eventualmente complementada pela ficção – que ele mesmo transforma pela imaginação adaptando-a à finalidade artística e moral da obra (aproximando-se, nesse aspecto, dos poetas românticos).

Do ponto de vista das transformações da tradição épica, a questão mais interessante aqui é a da máquina maravilhosa. Ela é representada principalmente pelo feiticeiro russo Jamedyk Blud, um pouco como Ismeno de *Jerusalém libertada* ou Omar de *A guerra de Chocim*. Seu papel e habilidades são, no entanto, muito maiores, e ele se torna um dos personagens-chave que têm grande influência no curso dos eventos. Ele fica em uma ilha, em um misterioso castelo, sob o qual existem cavernas subterrâneas que levam ao inferno. Ele apela aos poderes do inferno para impedir que os Cavaleiros de Chrobry cheguem a Kiev, mas ao mesmo tempo – aqui os dois fatores, fantasia e ciência, são duplicados – ele usa tecnologia do século 19 (início do século 11)<sup>44</sup>. Ele instrui os presos nas masmorras a usar dispositivos hidráulicos para elevar o nível da água nos rios circundantes e causar uma tempestade usando substâncias químicas apropriadas. Ele também usa um balão para viajar e, finalmente, protege o acesso ao seu castelo graças à eletricidade e ao magnetismo, o que constitui um obstáculo eficaz para os cavaleiros de armadura de aço. Só será possível ultrapassar essas dificuldades graças à couraça de vidro, que será entregue às tropas polonesas por um jovem homem piedoso que cumpre a ordem de Santo Adalberto, padroeiro da Polônia.

É interessante notar na obra a coexistência de elementos pertencentes a diferentes categorias estéticas, muitas vezes percebidas como particularmente diferentes, sentimentais ou pré-românticas, mas, sobretudo, clássicas. O narrador de *A captura de Kiev*, claramente sugerindo uma referência às convenções estilísticas e motivos da epopeia clássica – por exemplo, através da introdução, das múltiplas comparações homéricas, da extensa apresentação do exército polonês em Kiev, as características do estilo retórico – mostra, de diversas maneiras, sua implicação emocional em grande parte do texto, principalmente, mas não apenas, nos fragmentos dedicados ao amor dos dois heróis. Não é raro ele comentar sobre seu ato de escrever, mas às vezes ele parece abordar os eventos narrados com uma distância não desprovida de ironia, por exemplo, quando acompanha o feiticeiro em sua jornada para o inferno: “*Nogi mi już trętwiejq i głos mi ustaje...*” [Minhas pernas já estão dormentes e minha voz está falhando... ].

Assim, como pode se ver, as tentativas de continuidade ou transformação da forma épica durante o Iluminismo polonês tomaram várias direções, e seus efeitos também foram desiguais. No entanto, eles revelaram várias possibilidades nesse domínio, que foram então amplamente retomadas e desenvolvidas pela poesia da época romântica, para citar apenas *Pan Tadeusz* [Senhor Thadeu] de Adam Mickiewicz (1834) ou *Beniowski* (1841) de Juliusz Słowacki, que é a realização mais interessante da ironia romântica (alguns estão inclinados a ver seu início nos poemas de Krasicki). Nesse contexto, vale destacar o longo poema composto por doze cantos *Stefan Czarniecki*, de Kajetan Koźmian, escrito entre 1832 e 1847 – como sendo a contracorrente das transformações românticas das formas poéticas – publicado apenas em

---

<sup>44</sup> Ver: STANKIEWICZ-KOPEĆ, Monika. Wołyński raj techniczny i „ogród przedziwny” ruskiego czarownika Jamedyka Bluda, bohatera poematu bohaterskiego „Zdobycie Kijowa”, „Prace Filologiczne. [O paraíso técnico de Volyn e o “jardim estranho” do feiticeiro ruteno Jamedyk Blud, protagonista do poema heróico *A captura de Kiev*] In: *Literaturoznawstwo*, 2011, n° 1, p. 2015.

1858 (dois anos após a morte do autor) que faz clara referência a Virgílio e a outras grandes epopeias europeias, e que descreve os acontecimentos da guerra entre Polónia e Suécia de meados do século XVII. É a última tentativa, de bom nível literário, de escrever uma epopeia que respeite – apenas com pequenas “concessões” feitas em benefício de uma sensibilidade diferente – as regras fundamentais do género épico clássico na Polónia.

## Referências bibliográficas

- CAZIN, Paul. **Le Prince Évêque de Varmie Ignace Krasicki. 1735–1801**. Paris : Bibliothèque Polonaise, 1940.
- CIENSKI, Marcin. Ignacy Krasicki o “przodkach pocziwych” w “Wojnie chocimskiej”. In: **W kręgu Kaliope. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty**. Wrocław, 2010, p. 56-166.
- DĄBROWSKI, Roman. „In vino veritas?” Czyli jak czytać „Monachomachię” i „Antymonachomachię”, „**Pamiętnik Literacki**” 2020, cahier 1.
- DĄBROWSKI, Roman. **Epopeja w literaturze polskiego oświecenia**. Cracovie: Księgarnia Akademicka, 2015.
- DĄBROWSKI, Roman. **Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia**. Cracovie: Księgarnia Akademicka, 2004.
- DANILEWICZOWA, Maria. **Tymon Zaborowski. Życie i twórczość (1799–1828)**. Varsovie, 1933.
- DMOCHOWSKI, Franciszek Ksawery. Mowa na obchód pamiątki Ignacego Krasickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego, miana na posiedzeniu publicznym Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk. In: KRASICKI, I. **Dzieła. Edycja nowa i zupełna**, t. 1, Varsovie 1803.
- DMOCHOWSKI, Franciszek Ksawery. Sztuka rymotwórcza. Poemat we czterech pieśniach. In: **Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800**, réd. Teresa Kostkiewiczowa et Zbigniew Goliński. Varsovie: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1993.
- GOLIŃSKI, Zbigniew. Wstęp. In: KRASICKI, Ignacy. **“Monachomachia” i “Antymonachomachia”**. Réd. Zbigniew Goliński. Cracovie: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.
- KOSTKIEWICZOWA, Teresa. **Polski wiek światła. Obszary swoistości**. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002. Monografie Fundacji na Rzez Nauki Polskiej.
- KRASICKI, Ignacy. Antymonachomachia. In: idem, Dzieła zebrane, S. I: **Pisma literackie**, t. 1: *Poematy*, réd. Zbigniew Goliński, Wrocław, 1998.
- KRASICKI, Ignacy. Monachomachia. In: idem, Dzieła zebrane, S. I: **Pisma literackie**, t. 1: *Poematy*, rédaction Zbigniew Goliński, Wrocław, 1998.
- KRASICKI, Ignacy. **O rymotwórstwie i rymotwórcach**. Transcription et rédaction Ewa Zielaskowska. Poznań: Wydawnictwo Nauki i Innowacje, 2017.
- KRASICKI, Ignacy. Wojna chocimska. In: idem, Dzieła zebrane, S. I: **Pisma literackie**, t. 1: *Poematy*. Réd. Zbigniew Goliński, Wrocław, 1998.
- KWIATKOWSKA, Agnieszka. **Polemika wokół “Pułtawy” i “Jagiellonidy”, czyli oświeceniowy spór o kształt eposu**. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2019.
- MACIEJEWSKI, Marian. **Narodziny powieści poetyckiej w Polsce** [Nascimento do romance poético na Polónia]. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970.
- MUŚNICKI, Nikodem. **Pułtawa. Poema epiczne**. Połock, 1803.

PARKITNY, Maciej. **Wobec oświeceniowego projektu modernizacyjnego: Wojna chocimska, dans : Czytanie Krasickiego, rédaction Roman Doktor, Teresa Kostkiewiczowa, Bożena Mazurkowa.** Varsovie, 2014. Czytanie Poetów Polskiego Oświecenia.

POKRZYWNIAK, Józef Tomasz. **Ignacy Krasicki.** Varsovie, 1992.

STANKIEWICZ-KOPEĆ, Monika. Wołyński raj techniczny i „ogród przedziwny” ruskiego czarownika Jamedyka Bluda, bohatera poematu bohaterskiego „Zdobycie Kijowa”, „Prace Filologiczne. In: **Literaturoznawstwo**, 2011, n° 1.

TOMASZEWSKI, Dyzma Bończa. **Jagiellonida, czyli Zjednoczenie Litwy z Polską. Poema oryginalne.** Berdyczów, 1817.

ZABOROWSKI, Tymon. Zdobycie Kijowa. In: **Pisma zebrane.** Réd. Maria Danilewiczowa, Varsovie ,193



# Revista Épicas

Año 6 - N. 11 - Jun 22 - ISSN 2527-080X

**Relatos de pesquisa**  
**Comptes rendus de recherche**  
**Research reports**  
**Informes de investigación**



AMÂNCIO, Angélica. Estendendo a corda entre o Brasil e a França. In: **Revista Épicas**. Ano 6, N. 11, Jun 22, p. 100-106. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11>

## ESTENDENDO A CORDA: O CORDEL ÉPICO ENTRE O BRASIL E A FRANÇA

### PROLONGER LA CORDE : LE CORDEL EPIQUE ENTRE LE BRESIL ET LA FRANCE

Angélica Amâncio (Université Lyon 2/Université de Poitiers)<sup>45</sup>

**RESUMO:** Neste trabalho, divulga-se parte dos resultados do projeto “Estendendo a corda: o cordel épico entre o Brasil e a França”, realizado na Universidade Lyon 2, durante o ano letivo 2021-2022, com a participação dos estudantes de 3º ano de graduação em Letras: Laura Rivera, Matilde Gonçalves Roças, Naële Maitrel, Diana Ribeiro Maciel, Hugo Cerqueira Gomes e Anaïs Durand. Os verbetes aqui apresentados (em português e em francês) referem-se ao estudo dos folhetos *O Casamento de Lampião com a Filha do Satanaz*, de José Costa Leite, *A Alma de Lampião faz misérias no Nordeste*, de Franklin Maxado Nordestino, e *A chegada de Lampião no inferno*, de José Pacheco.

**Palavras-chave:** Cordel épico, mapeamento, verbetes.

**RESUME:** Dans ce travail, nous diffusons une partie des résultats du projet « Prolonger la corde : le cordel épique entre le Brésil et la France ». Ce projet a été réalisé à l'Université Lyon 2, pendant l'année universitaire 2021-2022, avec la participation des étudiantes de 3<sup>e</sup> année en LLCER : Laura Rivera, Matilde Gonçalves Roças, Naële Maitrel, Diana Ribeiro Maciel, Hugo Cerqueira Gomes et Anaïs Durand. Les entrées ici présentées (en portugais et en français) concernent l'analyse des folhetos *Le Mariage de Lampião avec la fille de Satan*, de José Costa Leite, *L'âme de Lampião fait des misères dans le Nord-est*, de Franklin Maxado Nordestino, et *L'arrivée de Lampião en enfer*, de José Pacheco.

**Mots-clés :** Cordel épique, cartographie, entrées.

### Introdução/ Introduction

Este projeto foi realizado na Universidade Lyon 2, durante o ano universitário 2021-2022. Ele reúne diversos domínios, como a tradução, a análise do discurso e a pesquisa em Civilização brasileira. Em primeiro

---

<sup>45</sup> Doutora em Literatura Comparada (Universidade Federal de Minas Gerais e Université Paris 7, em cotutela). Professora no Département d'Études des Mondes Hispanophone et Lusophone, Université Lyon 2 até junho de 2022. Professora da Université de Poitiers.

lugar, nós selecionamos alguns folhetos de cordel sobre a vida de Lampião, digitalizados e disponíveis no site do Fundo Raymond Cantel, da Universidade de Poitiers. Os alunos de 1º ano da Universidade Lyon 2 traduziram esses textos para o francês, durante nossa aula de Tradução. Em seguida, meus alunos da disciplina Civilização dos países lusófonos (2º ano) realizaram uma pesquisa sobre o cordel como patrimônio cultural e imaterial brasileiro, no intuito de gravar um podcast sobre o assunto. Nesse podcast, destinado a um público francófono, eles recitam uma passagem da tradução realizada pelos colegas do 1º ano. Ao mesmo tempo, meus estudantes do 3º ano (na matéria de Língua e Linguística) analisaram os folhetos selecionados, a fim de identificar neles traços do gênero épico. Para estudá-los, eles se embasaram principalmente nas pesquisas de Christina Ramalho sobre o tema.

Essa análise integra agora a cartografia da epopeia do Centro internacional e multidisciplinar de estudos épicos (CIMEEP). As traduções serão mais tarde publicadas no número 12 da revista *Épicas*, que coordeno junto a Sylvia Nemer (Casa de Rui Barbosa) e Simão Pedro dos Santos (Universidade de Pernambuco). Esse dossiê aborda também o cordel épico, mas em relação com o cinema, o teatro, a história em quadrinhos e outras formas de representação artística.

O projeto, como um todo, visa, assim, a difundir o cordel épico na França, além de buscar pôr em diálogo pesquisadores desse domínio na França e no Brasil.

- X -

Ce projet a été réalisé à l'Université Lyon 2, pendant l'année universitaire 2021-2022. Il réunit plusieurs domaines, comme la traduction, l'analyse du discours et la recherche en Civilisation brésilienne. Tout d'abord, nous avons sélectionné des *folhetos de cordel* consacrés à la vie de Lampião, numérisés et disponibles sur le site du Fonds Raymond Cantel, de l'Université de Poitiers. Les étudiants de L1 de l'Université Lyon 2 ont traduit ces textes vers le français, pendant notre cours de Traduction. Ensuite, mes étudiants en Civilisation des pays lusophones (L2) ont mené une recherche sur le *cordel* comme patrimoine culturel et immatériel brésilien, afin d'enregistrer un podcast sur le sujet. Dans ce podcast, destiné à un public francophone, ils récitent un extrait de la traduction réalisée par leurs camarades de première année. En parallèle, mes étudiants de L3 (Langue et linguistique) ont analysé les *folhetos* choisis dans le but d'y identifier des traits du genre épique. Pour étudier ces *folhetos*, ils se sont appuyés principalement sur des recherches de Christina Ramalho sur le sujet.

Cette analyse intègre maintenant la cartographie de l'épopée du Centre international et multidisciplinaire d'études épiques (CIMEEP). Les traductions seront ensuite publiées dans le numéro 12 de la revue *Épicas*, numéro que je coordonne avec Sylvia Nemer (Casa de Rui Barbosa) et Simão Pedro dos Santos (Université de Pernambuco). Ce dossier s'intéresse aussi au *cordel* épique en dialogue avec le cinéma, le théâtre, la bande dessinée, ou d'autres formes de représentation artistique.

Dans son ensemble, ce projet vise ainsi à promouvoir le *cordel* épique en France, ainsi que permettre le dialogue des chercheurs de ce domaine en France comme au Brésil.

## **Mapeamento de folhetos de cordel épico**

### **1.1 O Casamento de Lampião com a Filha do Satanaz**

Autor: José Costa Leite (1927-2021)

Autoras do verbete: Laura Rivera e Matilde Gonçalves Roças (Université Lyon 2)

*O Casamento de Lampião com a Filha do Satanaz* é um texto escrito pelo cordelista e xilogravurista José Costa Leite. Trata-se de um cordel épico, composto por 204 versos distribuídos em 34 sextilhas. As rimas são de tipo ABCBDB. Sua matéria épica é a celebração da união entre Lampião e Cintura Fina. O herói mítico é, evidentemente, Lampião, admirado por todos, seja sobre a terra ou no inferno. O prestígio encarnado por ele é tal que Satanás até duvida da capacidade da própria filha de fazê-lo feliz. A grandiosa festa e o banquete são provas da fama sem fim do renomado cangaceiro, assim como a longa lista de convidados, que aparece sob o formato de enumeração, no texto. Um elemento vem perturbar o festejo: o beijo roubado por Lampião à mulher de Cão de Bico – o que gera um grande alvoroço. Contudo, a história acaba bem e entendemos que Lampião e Cintura Fina continuam, ainda hoje, a viverem felizes. Na proposição, além de anunciar o herói e o evento a ser contado, o eu lírico/narrador pede inspiração a Deus. O plano maravilhoso é facilmente identificável – já pela localização do enredo no inferno, por exemplo –, porém, mescla-se com o plano histórico, uma vez que feitos reais de Lampião são evocados por personagens da esfera fantástica. Além disso, nessa narrativa, ignora-se a existência de Maria Bonita, companheira do protagonista em vida. Na última estrofe, o autor assina sua obra criando um acróstico com o seu nome. Para isso, transforma a palavra “ainda” em “inda” a fim de escrever a letra “i” de “Leite”. Como se sabe, essa era uma estratégia comum entre os cordelistas, que buscavam, com isso, evitar que sua autoria fosse usurpada por seus editores. José Costa Leite nasceu em 27 de julho de 1927, em Sapé (Paraíba). Conta-se que nunca frequentou a escola, tendo aprendido a ler soletrando folhetos de cordel. Em 1947, começa a vender folhetos nas feiras do interior e, em 1949, publica seus primeiros títulos. Ao completar 80 anos, em 2007, é homenageado na Paraíba, juntamente com o escritor Ariano Suassuna, e recebe o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco, um merecido reconhecimento para um artista de múltiplos talentos.

#### **1.1.1 Le Mariage de Lampião avec la fille de Satan**

Auteur : José Costa Leite (1927-2021)

Autrices de l'analyse : Matilde Gonçalves Roças et Laura Rivera (Université Lyon 2)

*Le Mariage de Lampião avec la fille de Satan* est un texte écrit par le cordeliste et xylographe José Costa Leite. Il s'agit d'un *cordel* épique, composé de 204 vers répartis en 34 sizains. Les rimes suivent le modèle ABCBDB. Le thème épique porte sur la célébration de l'union entre Lampião et Cintura Fina. Le héros

mythique est, évidemment, Lampião, admiré de tous, tant sur la Terre qu'en enfer. Le prestige qu'il incarne est tel que Satan lui-même doute de la capacité de sa fille à le rendre heureux. La grandiose fête et le banquet témoignent du succès du renommé *cangaceiro*, tout comme la longue liste d'invités qui apparaît sous forme d'énumération dans le texte. Un élément vient perturber les festivités : le baiser que Lampião vole à la femme de Cão de Bico – qui entraîne une grande agitation. Cependant, l'histoire se termine bien et nous comprenons que Lampião et Cintura Fina mènent, encore aujourd'hui, une vie heureuse. Dans les premières lignes, en plus de présenter le héros et l'évènement en question, le narrateur invoque Dieu à qui il demande l'inspiration. Le plan merveilleux est facilement identifiable – par la localisation de l'intrigue en enfer, par exemple –, cependant, il se mélange avec le plan historique puisque des faits réels sur Lampião sont évoqués par les personnages de la sphère fantastique. De plus, dans cette histoire, nous ignorons l'existence de Maria Bonita, la véritable compagne du protagoniste d'après des faits historiques. L'auteur signe dans la dernière strophe en criant un acrostiche de son nom. Pour cela, il transforme le mot « *ainda* » (« *encore* ») en « *inda* » afin d'inclure la lettre « *i* » de « *Leite* ». Comme nous le savons, il s'agissait d'une stratégie commune à quelques cordelistes qui cherchaient, ainsi, à ce que leurs textes ne soient pas usurpés par leurs éditeurs. José Costa Leite est né le 27 juillet 1927 à Sapé, dans l'État de Paraíba. On raconte qu'il n'a jamais fréquenté les bancs de l'école, ayant appris à lire en déchiffrant les *folhetos de cordel*. Il commence à vendre ses propres *folhetos* en 1947 dans les marchés de l'intérieur du pays et, en 1949, il publie ses premières œuvres. À l'âge de 80 ans, en 2007, un hommage lui est rendu dans son état d'origine, aux côtés de l'écrivain Ariano Suassuna, et il reçoit le titre de *Patrimoine Vivant du Pernambouc*, une reconnaissance méritée pour un artiste aux multiples talents.

### **1.2 A Alma de Lampião faz misérias no Nordeste**

Autor: Franklin Maxado Nordestino

Autoras do verbete: Naële Maitrel e Diana Ribeiro Maciel (Université Lyon 2)

Ano: 1976

*A Alma de Lampião faz misérias no Nordeste* (1976), de Franklin Maxado Nordestino, é um cordel épico formado por 40 estrofes de seis versos, totalizando 250 versos, compostos, em média, por 8 sílabas poéticas. As rimas seguem o esquema ABCBDB. O herói ao mesmo tempo mítico e histórico é Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. O propósito do eu lírico/narrador é contar o destino da alma do cangaceiro, depois de sua trágica morte, em 1938. A capa ilustra isso muito bem: o herói aparece sentado numa motocicleta, cercado por uma paisagem típica do Sertão. O meio de transporte facilita, em teoria, sua perambulação pelos planos (terrestre, celeste etc.). Ele não deixa de lado, porém, seu chapéu e seu rifle. Na obra, o plano histórico se manifesta, por exemplo, pelos personagens que o acompanham, nessa aventura, que são os mesmos que o acompanharam em vida. É o caso de Maria Bonita (Maria Gomes de Oliveira), Corisco (Cristiano Gomes da Silva Cleto) e Luiz Pedro (Luiz Pedro Siqueira). No plano maravilhoso, chama a atenção a presença do sincretismo religioso: evocam-se céu, purgatório e inferno cristãos, mas também

elementos de religiões de matriz africana e do espiritismo, como os médiuns. Ademais, vale ressaltar a ousadia do narrador: embora o texto tenha sido escrito durante a ditadura militar, período de grande censura no Brasil, o protagonista quebra todos os códigos: ao encarnar nas pessoas, a alma de Lampião dá a elas a oportunidade de fazer o que quiserem. Assim, homens se transvestem de mulher, mulheres namoram mulheres, todos dançam nus, livres de opressões. Cria-se, dessa forma, uma dimensão eterna ao herói, pois, ao encarnar em outros personagens, até mesmo em animais, garante-se imortalidade ao grande cangaceiro. Merece destaque também a questão geográfica, de fundo crítico: a alma perdida de Lampião vaga pelo Nordeste, considerado uma espécie de inferno, abandonado pelo governo e pelas autoridades. Em oposição ao Nordeste, estariam as regiões Sul e Sudeste, onde o eu lírico/narrador ironicamente afirma estar. Franklin Cerqueira Barreiros Machado, com nome artístico Franklin Maxado Nordestino ou ainda Machado do Nordeste, nasceu na Bahia, em Feira de Santana, em 1943. É bacharel em Direito, jornalista, historiador e cordelista. Durante sua vida, não parou de fazer idas-e-vindas entre o Nordeste e o Sudeste, como supostamente faria a alma de Lampião.

### **1.2.1 *L'Âme de Lampião fait des misères dans le Nord-est***

Auteur : Franklin Maxado Nordestino

Autrices de l'analyse : Naële Maitrel et Diana Ribeiro Maciel (Université Lyon 2)

Année : 1976

*L'Âme de Lampião fait des misères dans le Nord-est* (1976), de Franklin Maxado Nordestino, est un *cordel* épique composé de 40 strophes de six vers, totalisant 250 vers, composés de 8 syllabes poétiques, en moyenne. Les rimes suivent le schéma ABCBDB. Le héros, à la fois mythique et historique, est Virgulino Ferreira da Silva, autrement dit Lampião. Le but du je lyrique/narrateur est de raconter le destin de l'âme du bandit après sa mort tragique en 1938. La couverture l'illustre très bien : le héros apparaît assis sur une moto, entouré d'un paysage typique du *Sertão*. Le moyen de transport facilite, en théorie, sa déambulation à travers les plans (terrestre, céleste, etc.). Il ne laisse pas de côté, cependant, son chapeau et son fusil. Dans l'œuvre, le plan historique se manifeste, par exemple, par les personnages qui l'accompagnent dans cette aventure, qui sont les mêmes que ceux qui l'ont accompagné dans la vie. C'est le cas de Maria Bonita (Maria Gomes de Oliveira), Corisco (Cristiano Gomes da Silva Cleto) et Luiz Pedro (Luiz Pedro Siqueira). Au niveau du merveilleux, la présence du syncrétisme religieux ressort : le paradis, le purgatoire et l'enfer chrétiens sont évoqués, ainsi que des éléments des religions d'origine africaine et du spiritisme, comme les médiuns. En outre, il convient de mentionner l'audace du narrateur : bien que le texte ait été écrit pendant la dictature militaire, une période de grande censure au Brésil, le protagoniste brise tous les codes : en s'incarnant dans les gens, l'âme de Lampião leur donne la possibilité de faire ce qu'ils veulent. Ainsi, les hommes se déguisent en femmes, les femmes sortent avec des femmes, tout le monde danse nu, sans oppression. De cette façon, une dimension éternelle est créée pour le héros, puisque, en s'incarnant dans d'autres personnages, même dans des animaux, l'immortalité est garantie au grand bandit. Il convient également de souligner la question

géographique, avec un arrière-plan critique : l'âme perdue de Lampião erre dans le Nord-Est, considéré comme une sorte d'enfer, abandonné par le gouvernement et les autorités. En opposition au Nord-Est, il y aurait les régions du Sud et du Sud-Est, où le je lyrique/narrateur prétend ironiquement se trouver. Franklin Cerqueira Barreiros Machado, nom de scène Franklin Maxado Nordestino ou encore Machado do Nordeste, est né à Bahia, à Feira de Santana, en 1943. Il est licencié en droit, ainsi que journaliste, historien et cordeliste. Au cours de sa vie, il n'a jamais cessé d'aller et venir entre le Nord-Est et le Sud-Est, comme l'âme de Lampião était censée le faire.

### **1.3 A chegada de Lampião no inferno**

Autor : José Pacheco (data desconhecida)

Desenhos : Sérgio Lúvia

Autores do verbete : Hugo Cerqueira Gomes e Anaïs Durand (Universit  Lyon 2)

*A chegada de Lampião no inferno*, de José Pacheco, é um cordel que conta 218 versos divididos em 31 septilhas. Logo no início do texto, temos a proposi o, quando o eu lírico/narrador apresenta-nos o herói – neste caso, Lampião – e o contexto: depois de ser assassinado pela polícia em 1938, ele chega, na narrativa, às portas do inferno. Em seguida, ameaça o vigia, porque este não o deixa entrar. Satanás, então, envia seu exército de dem nios para combater Lampião. Este cria um grande incêndio e se aproveita do pânico gerado para escapar do inferno. Ele sai vitorioso do combate, e Satanás perde todos os seus bens, que são destr idos pelo fogo. O personagem de Lampião   heróico, mas também anti-heróico, pois é violento e provocador, características que de fato teve em vida. A irreverência também se faz notar na obra: É identificada já na capa do folheto, onde vemos o protagonista dar um pontapé no traseiro de Satanás, antecipando o final da história. Observa-se que o plano maravilhoso é bastante presente, nesse cordel, dada a importância de personagens como Lúcifer. A imortalidade é um elemento a se destacar: considerando-se que os mitos são imortais, a referência   alma de Lampião reforça seu aspecto mitológico. É importante também pensar a rela o de forças entre ele e Satanás – afinal, é o cangaceiro quem sai vitorioso, mostrando-se ainda mais poderoso do que o “Senhor das trevas”. Curiosamente, não há invoca o, nesse cordel  pico. Trata-se de uma obra especial, na forma, por ser uma história em quadrinhos (ou banda desenhada, em português europeu). É interessante notar que a cole o “Histórias do Norte em quadrinhos”,   qual pertence esse trabalho, faz, na introdu o, um alerta ao leitor: garante que nada será alterado quanto a conteúdo, versos, rima e métrica. As estrofes são, assim, acompanhadas de ilustra es, mas não encontramos os tradicionais balões dos quadrinhos. Os desenhos s o de Sérgio L via, enquanto o texto à de José Pacheco, cordelista pernambucano nascido em 1890. Ele   considerado um dos maiores cordelistas sat ricos do Brasil. “A chegada de Lampi o no inferno”   um de seus folhetos mais conhecidos.

#### **1.3.1 L'arrivée de Lampi o en enfer**

Auteur : José Pacheco

Dessins : Sérgio L via

*L'arrivée de Lampião en enfer*, de José Pacheco, est un *cordel* qui contient 218 vers divisés en 31 septains. Au tout début du texte, nous avons la proposition, lorsque le je lyrique/narrateur nous présente le héros – dans ce cas, Lampião – et le contexte : après avoir été assassiné par la police en 1938, il arrive, dans le récit, aux portes de l'enfer. Il menace ensuite le gardien, car celui-ci ne le laisse pas entrer. Satan envoie alors son armée de démons pour combattre Lampião. Ce dernier crée un grand incendie et profite de la panique générée pour s'échapper de l'enfer. Il sort victorieux du combat, et Satan perd tous ses biens, qui sont détruits par le feu. Le personnage de Lampião est héroïque, mais aussi anti-héroïque, car il est violent et provocateur, caractéristiques qu'il a réellement eues dans la vie. L'irrévérence est également notée dans l'œuvre : elle est déjà identifiée sur la couverture du livret, où l'on voit le protagoniste donner un coup de pied à Satan, anticipant la fin de l'histoire. On observe que le plan merveilleux est bien présent, dans ce *cordel*, étant donné l'importance de personnages comme Lucifer. L'immortalité est un élément à souligner : considérant que les mythes sont immortels, la référence à l'âme de Lampião renforce son aspect mythologique. Il est également important de réfléchir au rapport de forces entre lui et Satan – après tout, c'est le bandit qui est victorieux, se montrant encore plus puissant que le « Seigneur des Ténèbres ». Curieusement, il n'y a pas d'invocation dans cette chaîne épique. C'est une œuvre singulière, dans la forme, parce qu'il s'agit d'une bande dessinée. Il est intéressant de noter que la collection « Histórias do Norte em quadrinhos », à laquelle appartient cette œuvre, fait, dans l'introduction, un avertissement au lecteur : elle garantit que rien ne sera changé en termes de contenu, de vers, de rimes et de métrique. Les strophes sont donc accompagnées d'illustrations, mais on ne retrouve pas les traditionnels ballons des bandes dessinées. Les dessins sont de Sérgio Lívia, tandis que le texte est de José Pacheco, un cordeliste de Pernambuco, né en 1890. Il est considéré comme l'un des plus importants cordelistes satiriques du Brésil. « A chegada de Lampião no inferno » est l'un de ses *folhetos* les plus connus.



GOIS, Guilherme Andrade. *A incrível história de Emiliano Zapata e a revolução mexicana*, de Paiva Neves: estudos iniciais. In: **Revista Épicas**. Ano 6, N. 11, Jun 22, p.107-111. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11>

***A INCRÍVEL HISTÓRIA DE EMILIANO ZAPATA E A REVOLUÇÃO MEXICANA,  
DE PAIVA NEVES: ESTUDOS INICIAIS***

***A INCRÍVEL HISTÓRIA DE EMILIANO ZAPATA E A REVOLUÇÃO MEXICANA,  
BY PAIVA NEVES: INITIAL STUDIES***

Guilherme Andrade Gois (Universidade Federal de Sergipe - DLI)<sup>46</sup>

**RESUMO:** Apresentação dos estudos iniciais do projeto de Iniciação Científica “Mapeamento do cordel épico cearense” (PIBIC/UFS/DLI), com foco na análise do cordel épico *A incrível história de Emiliano Zapata e a revolução mexicana*, de Paiva Neves, destacando seu plano histórico e figuras do heroísmo coletivo presente na obra.  
**Palavras-chave:** Cordel épico, plano histórico, *Revolução Mexicana*.

**ABSTRACT:** Presentation of the initial studies of the Scientific Initiation project “Mapeamento do cordel épico cearense” (PIBIC/UFS/DLI), focusing on the analysis of the epic cordel *A incrível história de Emiliano Zapata e a revolução mexicana*, by Paiva Neves, highlighting its historical plan and figures of collective heroism present in the work.

**Keywords:** Epic cordel, historical plan, *Revolução Mexicana*.

O gênero épico, manifestação literária firmada teoricamente por Aristóteles em sua *Poética* e perpetuada por Horácio e tantos outros pensadores, configura-se, hoje, como um meio de reafirmação de identidades culturais diante do enfraquecimento das fronteiras geográficas culminado com a globalização, e pressupõe um registro atemporal dos povos aos quais se relaciona (RAMALHO, 2017). Caracterizadas pela presença de uma matéria épica, que revela uma fusão entre os planos histórico e maravilhoso, as formas

---

<sup>46</sup> Graduando do Curso de Letras (UFS/Itabaiana). Pesquisador voluntário do project PIBIC “Mapeamento do folheto de cordel cearense”. Orientadora: Prof.a Dr.a Christina Ramalho.

épicas são fontes de reflexões sobre acontecimentos e personagens que compõem o imaginário das realidades culturais às quais se relacionam.

Considerando as mais diversas manifestações passíveis de serem associadas ao épico, é válido mencionar os folhetos de cordel. De forma contextualizada com a história, é importante citar que o folheto de cordel brasileiro é uma produção literária nordestina, que se espalhou por outras regiões do país, e caracteriza-se como relatos em formato de verso compostos dentro de livretos que são vendidos em feiras livres. A capa geralmente apresenta uma ilustração frontal feita com a técnica da xilogravura, e os folhetos são expostos para serem vendidos em barbantes chamados de “cordéis”. Em relação à temática, Ariano Suassuna consagrou a seguinte divisão de temas nos folhetos: ciclo heroico, ciclo maravilhoso, ciclo religioso e de moralidades, ciclo cômico, satírico e picaresco, ciclo histórico e circunstancial e ciclo de amor e fidelidade (DECA, 1962, p. 28). O gênero folheto de cordel (RAMALHO, 2020), em alguns casos, apresenta matérias épicas, o que faz com que possam ser lidos a partir de teorias épicas. É possível, portanto, reconhecer em folhetos de cordel a presença de matérias épicas, cujas temáticas denotam a amálgama entre os planos histórico (centrado em referentes históricos) e maravilhoso (centrado nos referenciais míticos) e, além disso, identificar, nesses folhetos, a dupla instância de enunciação, marcada por um eu-lírico/narrador, uma vez que é um poema conduzido por um fio narrativo. Ademais, nos cordéis épicos, há a presença do heroísmo épico, com heróis e/ou heroínas locais, nacionais, universais, etc, ou então eventos de grande impacto que simbolizam o heroísmo.

O folheto de cordel épico aqui analisado é *A incrível história de Emiliano Zapata e a revolução mexicana* (2010), de Paiva Neves (1963), natural de Cedro, cidade do estado do Ceará. Esse autor teve contato com diversas manifestações culturais desde cedo, e esse fato influenciou para que ele fosse afeito a temas que circundassem o universo popular, como é o caso do cordel. O site <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/11/25/poeta-francisco-paiva-das-neves-sintese-biografica/> informa que: “(...) Das vivências e experiências com diversas manifestações culturais populares, como reisado, aboio, embolada, repente, histórias de trancoso e leituras de romance de cordel, forjou seu saber artístico poético”, e isso denota a total vinculação do cordelista com o meio social onde vive, mostrando um saber que foi adquirido espontaneamente através da cultura e que legitima sua produção artística.

Estruturalmente, o folheto de Paiva Neves é composto por 108 sextilhas, totalizando 648 versos em redondilha maior, com a seguinte disposição de rimas: a b c b d b, em 22 páginas. A capa contém uma ilustração intitulada “*Tierra y libertad*”, que é o lema da Revolução Mexicana. Além disso, há uma gravura do Emiliano Zapata, um dos principais heróis da Revolução, e alguns símbolos de vinculação socialista-comunista, como a foice e o martelo. O folheto não apresenta ilustrações internas.

*A incrível história de Emiliano Zapata e a revolução mexicana* possui como matéria épica os feitos do povo mexicano e de alguns heróis explicitamente referenciados, a exemplo do próprio Emiliano Zapata, que lutaram na Revolução ocorrida entre 1910 e 1917 frente à insatisfação com o governo mexicano, de caráter ditatorial. O plano de fundo histórico, que acompanha toda a narrativa do folheto, une-se ao plano maravilhoso

para aludir a um dos principais momentos de descentralização política pelos quais o México passou.

Outra categoria épica presente no folheto é o heroísmo épico. O heroísmo, nesse caso, é histórico híbrido, pois há a valorização do plano histórico com destaque tanto para heróis individuais quanto anônimos. A figura do herói individual mais aclamada é a de Emiliano Zapata, um dos líderes da Revolução que não aceitou os governos de caráter ditatorial que se instalaram no México. Além disso, o heroísmo também se pautou nos chamados “heróis anônimos”, que, nesse caso, aludem ao povo que apoiou a Revolução em busca de reforma agrária e de melhores condições de vida. Assim, o povo, junto a Zapata, assumiu a responsabilidade de mostrar a insatisfação contra o governo. Trata-se, portanto, de um heroísmo histórico híbrido, cuja ação heroica baseia-se em feitos políticos.

O plano maravilhoso, intrinsecamente ligado às fontes míticas, é muito peculiar e sua dimensão mítico-simbólica se insere no momento em que Emiliano Zapata é projetado para além do aspecto físico e se insere no imaginário do povo mexicano. Nesse sentido, a Emiliano Zapata e à Revolução é atribuído um caráter mítico que produz ecos que reverberam até hoje na cultura popular. Isso é marcado, por exemplo, nos versos:

Mas Zapata ainda vive  
Nas mentes e corações  
Nas montanhas de Chiapas  
Fazendo revoluções;  
No movimento sem terra  
Fazendo ocupações.  
(NEVES, 2010, p. 22)

Isso denota a sacralidade do utópico anseio de mudar a realidade até então existente naquele momento. O maravilhoso também se faz presente quando o cordel acentua o misticismo do cavalo de Zapata, que, segundo a lenda, ainda galopa pelo mundo à procura de seu dono, como podemos ver nos seguintes versos :

Conta ainda outra lenda  
Sobre um cavalo possante.  
É negro como a graúna,  
É rápido como avoante.  
Chega sempre em disparada  
E some no mesmo instante.

(...)

Dizem que o outro animal  
Daquele dia em diante  
Vive correndo no mundo  
Numa procura constante.  
E quando encontrar Zapata

Haverá outro levante.  
(NEVES, 2010, p. 3, 4)

Outra categoria bastante relevante relacionada ao caráter épico do cordel é a proposição. A proposição épica é uma parte da epopeia em que o eu-lírico/narrador explicita a matéria épica de forma sintetizada. No cordel de Neves, a proposição evidencia-se nas 17 primeiras estrofes. Para que a proposição seja ilustrada, serão selecionadas algumas estrofes para análise, a saber:

Inspirado nos astecas  
E outras nações indianas  
Cavalguei no pensamento  
Nas linhas meridianas  
E fui cair no epicentro  
Das revoltas mexicanas.

(...)

Uma noite na taberna  
Conversei com um mexicano  
Perguntei sobre Zapata  
Disse-me ele: – Emiliano  
Continua ainda vivo  
E nos visita todo ano.

(...)

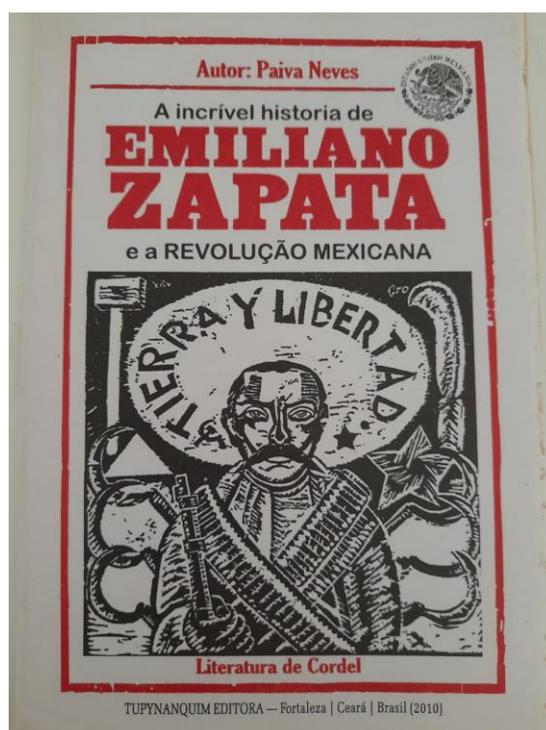
Emiliano Zapata  
Foi um líder com destreza  
Só tomava uma atitude  
Quando tinha uma certeza  
Foi um revolucionário  
Que sempre agiu com firmeza.  
(Neves, 2010, p. 1, 4)

As estrofes selecionadas acima evidenciam a matéria épica tratada no folheto, que é a Revolução Mexicana e o heroísmo de um dos principais líderes, Emiliano Zapata. Essa proposição é simbólica, uma vez que, além de fazer uso dos atributos da forma referencial já supracitada, utiliza-se também de estratégias de representação para compor um encaminhamento simbólico adotado por Paiva Neves, como o fato de serem mencionados atributos fantásticos de Emiliano Zapata na mentalidade do povo mexicano até os dias atuais.

Por fim, é deveras importante destacar a categoria “plano histórico” no folheto de Paiva Neves, uma vez que essa categoria épica predomina em toda a narrativa. Como sabemos, o plano histórico vincula-se aos

aspectos historiográficos de uma nação, uma região, um continente, e os feitos históricos, fragmentados ou não, propiciam múltiplos olhares sobre as culturas aos quais se relacionam (RAMALHO, 2017). No folheto *A incrível história de Emiliano Zapata e revolução mexicana*, o plano histórico aborda, inicialmente, os antecedentes da Revolução, pautados pela insatisfação do povo perante o governo de Porfirio Díaz, o desenvolvimento, cujo clímax se dá quando Zapata toma o poder e inicia o processo de reforma agrária, até o desfecho, ocorrido no momento em que o principal líder foi assassinado numa emboscada.

Como se vê, o folheto de Paiva Neves busca trazer para o imaginário cearense e nordestino um pouco do registro histórico-mítico envolvido na Revolução mexicana, dando destaque à figura de Emiliano Zapata. Concluo apresentando a capa do folheto :



## Referências bibliográficas

DECA, Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística. Recife, ano IV, n.o 5, 1962.

NEVES, Paiva. *A incrível história de Emiliano Zapata e a REVOLUÇÃO MEXICANA*. Fortaleza : Ed. Do Autor, 2010.

RAMALHO, Christina. O folheto de cordel épico. In : In: VILA MAIOR, Dionísio; FONTES, Maria Aparecida (Orgs.). *Multiculturalismo épico*. Lisboa: CLEPUL, 2020, p. 113-130.

RAMALHO, Christina. *A cabeça calva de Deus, de Corsino fortes : o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal*. 2a. Ed. Natal : LucGraf, 2017.

Site consultado: <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/11/25/poeta-francisco-paiva-das-neves-sintese-biografica/>. Consulta realizada em 22/05/2022.



# Revista Épicas

Año 6 - N. 11 - Jun 22 - ISSN 2527-080X

**Resenha**  
**Reseña**  
**Revue critique**  
**Critical review**



TEIXEIRA, Gil Clemente. *Insulana*. In: **Revista Épicas**. Ano 6, N. 11, Jun 22, p. 113-115. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11>

### **INSULANA**

TOMÁS, Manuel. **Insulana**. A João Gonçalves da Câmara, Conde da Vila Nova da Calheta. Amberes: em casa de João Meursio, impressor, 1635.

Gil Clemente Teixeira (Universidade de Lisboa)<sup>47</sup>

Manuel Tomás (1585, Guimarães – 1665, Funchal) não ocupa um lugar no panteão dos poetas maiores da literatura portuguesa. Dos seus livros, porém, como bem lembrou Maria do Céu Fraga, podemos guardar páginas que merecem figurar em antologias de poesia do século XVII. Portanto, é justo pensá-lo *poeta*, como ele tanto quis ser. Da sua obra cumpre lembrar dois poemas épicos, *Insulana* (1635) e *Phaenix da Lusitania* (1649), ambos publicados fora de Portugal (em Antuérpia e em Ruão, respetivamente), embora o tema de ambos esteja fortemente ligado à história pátria.

A *Insulana*, poema dedicado a João Gonçalves da Câmara, conde da Vila Nova da Calheta, mereceu vários textos laudatórios, como se pode ver nas primeiras páginas do livro. O poema, com 1462 estâncias e 11696 versos distribuídos por dez livros, tem como tema a descoberta da ilha da Madeira em 1419, numa viagem liderada por João Gonçalves Zargo ao serviço do Infante D. Henrique. Os argumentos que precedem o poema resumem o conteúdo de cada livro. Apresentamo-los aqui com uma ortografia modernizada:

**livro I:** “Com um breve epílogo das grandezas de Portugal mostra a razão que ouve para que João Gonçalves Zargo Capitão da Costa do Algarve fosse eleito para o descobrimento da Ilha da Madeira.”

---

<sup>47</sup> Bolseiro de doutoramento da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

**livro II:** “Contém a história de Machim Inglês, referida por João de Amores Piloto Castelhana ao Zargo, com os amores de Anna de Harfet primeiros descobridores da Ilha, e a eleição que se fez no Zargo para seu descobrimento.”

**livro III:** “Com as saídas das naus contém um parecer que Neptuno propõem aos falsos Deuses Marinhos em glória do Povo Lusitano, para que os Navegantes sejam com danças e coreias festejados; pinta-se a Estância de Neptuno, e dá-se a razão porque, parte do Mar Atlântico se chamou o Vale das Éguas, chega a Armada ao Porto Santo, duvidam o acometimento da Ilha, pela muita escuridão das névoas, a que chamaram vorage, aparece a Ilha em sonhos ao Zargo e descobre a Ponta de S. Lourenço.”

**livro IV:** “Se pinta a frescura do sítio de Machico, acham-se as sepulturas dos ingleses, descobrem-se os Portos, e Abras da Ilha, até Câmara de lobos, sobe o Capitão Zargo à Casa do Tempo.”

**livro V:** “Se pinta a Casa do Tempo, e mostra ele ao Zargo o como tornará a povoar a Ilha, o que mais dela se descobriu até à divisão das Capitánias, povoações e cultura da Terra.”

**livro VI:** “Mostra o Tempo ao Capitão Zargo seus Descendentes até ao Capitão João Gonçalves da Câmara, o Magnífico, os sucessos da Ilha, Entradas de África assim de seus sucessores, como de muitos nobres dela.”

**livro VII:** “Continua as Entradas de África pelos mais Capitães, as cousas da Ilha até o primeiro Conde Simão Gonçalves da Câmara, a Entrada dos Franceses na Ilha, e alguns Prelados.”

**livro VIII:** “Contém a vida, excelências, morte, e milagres em parte, do Beato Frei Pedro da Guarda.”

**livro IX:** “Vaticina Proteu em um ilhéu ao Zargo os Feitos dos mais Capitães, e Prelados, até ao feliz tempo do senhor Conde Capitão João Gonçalves que vive, mostra parte dos muitos Nobres da Ilha que militaram.”

**livro X:** “Mostra o mesmo Proteu as excelências da Ilha em Templos Magníficos, altas Fortalezas, cultura de flores e árvores, frescura de águas, e a muita abundância que tem de ricos frutos na Terra, e de vários pescados no Mar.”

A *Insulana* nunca conquistou a simpatia dos críticos portugueses. Manuel Tomás acabou por profetizar a história crítica negativa que o seu poema teve. No prólogo ao leitor, escreve com acidez: “como há leis justas para os que cometem delitos, as havia de haver para os idiotas, que sem entenderem o que leem, nem conhecerem o preço das cousas, se põem a murmurar dos trabalhos alheios”. Até ao século XX, a *Insulana* não mereceu juízos críticos muito favoráveis, e não podemos dizer que tenham sido escritos por idiotas. Basta lembrar que não apreciaram a epopeia estudiosos de inegável importância crítica como Teófilo Braga ou Mendes dos Remédios nas suas histórias da literatura portuguesa. No século XX, Cabral do Nascimento e João David Pinto Correia, ambos madeirenses, quebraram esta corrente de juízos negativos.

No século XXI, ajudaria a uma maior divulgação da obra uma reedição do poema e investigadores portugueses estão a trabalhar neste projeto.

Tem razão João David Pinto Correia (1993) quando afirma que o leitor moderno “terá alguma dificuldade de ler” a *Insulana*. Todavia, este poema de espécie ambígua, como bem o definiu José Agostinho de Macedo no discurso preliminar do seu poema *Oriente* (1814), pode merecer uma leitura por diversos motivos que ultrapassam o mero cultivo de um patriotismo insular. Do ponto de vista histórico-literário, ler um autor *menor* pode ajudar a compreender os motivos por que outro merece a designação de *maior*. Não se pense, porém, que, por ser menor, Manuel Tomás despreza a tradição literária: as suas profusas anotações nas margens do poema provam o contrário. Só do mundo dos clássicos o poeta cita Homero, Virgílio, Hesíodo, Marcial, Valério Flaco, Lucano, Estácio, Ovídio, Séneca, Aulo Gélio, Plutarco, Eurípides, entre outros. Especialmente interessante (por vezes tensa) é a relação que Manuel Tomás estabelece com Camões, como já notara o oitocentista José Maria da Costa e Silva. Além disso, alguns passos do poema merecem leitura pela sua cativante beleza: o epílogo do livro I, o episódio de Anna de Harfet e Machim no livro II, a abertura do livro VII na qual se trata o poder do Amor, o livro VIII dedicado à história de Frei Pedro da Guarda ou até o livro X, no qual o poeta, entre pinturas atraentes da ilha da Madeira, oferece ao leitor uma garantia sempre consoladora: “vence Amor qualquer dificuldade” (X, 136).

## Bibliografia sintética

### a) Ler o poema

**Manuel Tomás (1635).** *Insulana*. A João Gonçalves da Câmara, Conde da Vila Nova da Calheta. Amberes: em casa de João Meursio, impressor. Disponível em: <https://purl.pt/34852>

### b) Entender melhor o poema

**João David Pinto Correia (1993).** “O descobrimento da Madeira num poema épico do século XVII (a *Insulana* de Manuel Tomás)”, *A Universidade e os descobrimentos. Colóquio promovido pela Universidade de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 291-306.

### c) Conhecer melhor o autor e o conjunto da sua obra

**Maria do Céu Fraga (2005).** “Tomás, Manuel”, *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 5. Lisboa: Editorial Verbo, pp. 452-454.

**Martinho Soares (2020).** “Quem foi Manuel Tomás, autor da *Insulana*? Um *lapsus linguae* e outros equívocos”, *O Mundo Clássico e a Universalidade dos seus valores: Homenagem a Nair de Nazaré Castro Soares. Volume II*. António Rebelo e Margarida Miranda (coords.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 179-185. Disponível em: <http://monographs.uc.pt/iuc/catalog/download/162/325/601-1?inline=1>.



CANEDO, Cátia. Maria Lúcia, crítica e poetisa. In: *Revista Épicas*. Ano 6, N. 11, Jun 22, p. 116-118. ISSN 2527-080-X.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2022v11>

### MARIA LÚCIA, CRÍTICA E POETISA

VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da; PEDROSA, Inês; FINA, Rosa (orgs.). **No ardor dos livros: Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra**. Natal: Sol Negro Edições/ ARC Edições, 2021.

Cátia Canedo (Universidade de Brasília)<sup>48</sup>

Maria Lúcia Dal Farra é professora aposentada da Universidade Federal de Sergipe. Professora titular, marcou decisivamente os estudos da literatura portuguesa no Brasil e tornou-se referência no exterior. Além disso, conhecemos uma outra faceta de Maria Lúcia quando publica suas primeiras obras ficcionais, em verso e em prosa, sendo galardoada com o Prêmio Jabuti em 2012. Tendo em vista toda a sua trajetória, em 2019 foi realizado, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e na Câmara Municipal de Vila Viçosa, um *Congresso Internacional que comemorou os 100 anos da publicação do Livro de Mágoas, de Florbela Espanca*, com uma homenagem a Dal Farra, por ela ser o maior nome dos estudos florbelianos. Nesse encontro,<sup>49</sup> no qual foi lançada uma antologia poética da autora intitulada *Alguns Poemas*, com organização e estudo introdutório de Fabio Mario da Silva e Ana Luísa Vilela, foram destacadas a singularidade, o rigor e os meandros poéticos que perfazem o conjunto da sua obra. Resultante desse congresso, foi publicado pela

---

<sup>48</sup> Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais desde 2020 do programa de pós-graduação em Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

<sup>49</sup> As fotos do referido congresso encontram-se no seguinte *website*: [http://www.florbelaespanca.uevora.pt/?page\\_id=498](http://www.florbelaespanca.uevora.pt/?page_id=498), acesso em 10 de maio de 2022.

Edições Arc/ Sol Negro, em Natal, a obra intitulada *No ardor dos livros. Homenagem a Maria Lúcia Dal Farra*, com organização de Ana Luísa Vilela, Fabio Mario da Silva, Inês Pedrosa e Rosa Fina.

A obra é dividida em quatro sessões, sendo a primeira delas uma entrevista que Dal Farra concedeu a Ana Luísa Vilela. A entrevistadora questiona a entrevistada sobre o processo de criação poética, sua relação com a literatura, bem como sobre as “muitas vidas” de Maria Lúcia, tendo em vista que ela é “acadêmica, investigadora, professora, ensaísta; pianista, escritora, poetisa, ficcionista; mulher, brasileira, paulista, sergipana”. Assim, habilmente a homenageada responde:

Acho que, para além de ter vivido muitas existências, pelo menos uma atrás da outra (porque com os meus 76 anos já percorri um alongado e atribulado percurso por este mundo-de-meu-Deus), o segredo (se é que há algum!) de se viver simultaneamente um leque de pessoas é lutar por fazer com que, a cada momento, uma só prevaleça, pois que se deixar todas juntas o resultado dá num coro de contrários. As outras (que permanecem em mim sempre enraizadas) ficam submergidas aqui dentro, quietinhas, como um lastro, aguardando o chamado para interferir, e, quando não, ousam disputar a preponderância com aquela que a exerce naquele momento (2021, p. 10).

Demonstra-se, assim, o seu lado camaleoa, ao se adaptar, repensar e mostrar a sua verdadeira essência, enquanto mulher e pensadora, pelos vários ambientes e espaços que esteve durante o seu percurso acadêmico e artístico. Revela-se, na referida entrevista, os pontos de inspiração poética, seu fascínio por alguns escritores da literatura, bem como algumas questões íntimas, de estórias particulares de sua vida.

No segundo capítulo da obra, encontramos depoimentos de seus ex-alunos e orientandos (Ana Maria Domingues, Adriana Sacramento, Aline Cajé Bernardo, Eliana Barros, Cleuma Magalhães, Jonas Leite, Fabio Mario da Silva, Iracema Goor, Isa Vitória Severino, Renata Bomfim, Paulo Motta Oliveira e Inês Pedrosa), que mostram, entre discursos críticos e emotivos, a importância de Mária Lúcia para as suas carreiras universitárias. Por exemplo, Marlise Bridi afirma que sua ex-professora ainda continuar a lhe inspirar e que seu percurso como docente é marcado pela liberdade e seriedade, tal como Maria Lúcia:

Considero, portanto, que tenho alguma autoridade, como testemunha, de avaliar uma presença única em minha vida e, tenho certeza, na de muitos que aqui se encontram. Maria Lúcia Dal Farra foi e é minha fada madrinha, pois mostrou-me um caminho em todos os planos de minha carreira e de minha vida: um caminho de verdade e de autenticidade que pretendi honrar no passado e ainda honro em cada momento de meu percurso. Só o verdadeiro exemplo pode fazer frutificar em tantas pessoas um caminho tão verdadeiro (2021, p. 39).

A terceira parte do livro vai versar sobre a tradução da obra poética da autora para o espanhol, o italiano e o inglês, em textos assinados por Chris Gerry, Matteo Pupilo e Mercedes Gómez Almeida, que

refletem sobre os problemas de tradução e a importância de levar aos leitores de outras línguas um conjunto de poemas da escritora. A poesia de Maria Lúcia consegue despertar em vários leitores aprazimento porque nela podem-se encontrar “una atenta cartografía de paisajes latentes que abarca desde la calidez de la más tierna infancia hasta la más profunda desolación del final de los tiempos y, entre ellas, todo un mundo de relaciones con tintes marcadamente violetas.” (Almeida, 2021, p. 100)

O quarto e último capítulo reúne uma coletânea de ensaios que abordam variados temas: o corpo político, a relação da sua poesia com a arte e os embates da obra *Terceto para o fim dos tempos* (Adriana Sacramento, Iná Camargo Costa); a relação da memória e da herança na poesia da autora (Catherine Dumas, Iracema Goor e Annita Costa Malufe); o diálogo poético de Maria Lúcia com Florbela, Gilka Machado, Fiana Hasse Pais Brandão e Mariana Alcoforado (Deolinda Adão, Cláudia Pazos Alonso, Ivo Falcão, Patrícia Cardoso, Isa Severino, Rogéria Alves Freire e Jonas Leite); recensão da edição portuguesa da poesia da farriana publicada durante o congresso em Portugal (Edson Santos Silva); a relação entre erotismo e as mulheres (Fabio Mario da Silva e Paulo Geovane e Silva, Karina Naro Guimarães); a poesia aquática e marítima de Maria Lúcia (Rafael Campos Quevedo); e a narrativa autobiográfica de *Inquilina do Intervalo* (Hélder Garmes). Em especial, Fabio Mario da Silva e Paulo Geovane e Silva atentam para os detalhes visuais dessa poética, ao enfatizar que:

Maria Lúcia, então, com o mesmo rigor acadêmico com que escreve os seus textos analíticos – mas subvertendo a lógica textual, como assim faz toda a grande poesia, visto que a língua se submete à criação poética da escritora –, remete-nos para as cenas do jardim do Éden, das princesas encantadas, do amor profano e celestial, do conhecimento negado e da multiplicação da beleza dos frutos da macieira, do tempo imemorial da poesia (2021, p. 172).

Em suma, esse compêndio torna-se a principal referência para a sua fortuna crítica e se configura como um livro que consagra o nome da sua homenageada a partir de vários vieses, desde cariz emotivo, a partir da ótica de quem conviveu com a autora, até análises acuradas dos debates que se instauraram na sua produção ficcional e acadêmica. Assim, pretende-se dar a conhecer o perfil acadêmico e a trajetória literária de Maria Lúcia, através de obras como o *Livro de Auras* (1994), o *Livro de Possuídos* (2002), *Alumbramentos* (2012); *Inquilina do Intervalo* (2005), *Terceto para os fins dos tempos* (2017), e *Alguns Poemas* (2019), pelas Edições Esgotadas, em Portugal).