

ISSN 1516-8603

ArtCultura

Revista de História, Cultura e Arte

V. 21 N. 38 JAN.-JUN. 2019

DOSSIÊ

História & poesia épica

EDUFU

ArtCultura

Revista de História, Cultura e Arte



ArtCultura Revista de História, Cultura e Arte

Indexadores

Clase-Cich-Unam
Diadorim
Directório Luso-Brasileiro de
Repositórios e Revistas de
Acesso Aberto
EBSCO Publishing
Electronic Journals Library
Genamics Journal Seek
HAPI
Latinindex
LivRe!
Periódicos de Minas
REDIB
RILM
Sumários de Revistas
Brasileiras (sumarios.org)

Portais

Periódicos Capes
Sistema Eletrônico de
Editoração de Revistas (SEER)
Google Acadêmico

Pede-se permuta
Pédese canje
On demande échange
We ask for exchange
Wir bitten um Austausch
Si richiedle lo scambio

Proibida a reprodução total ou
parcial de qualquer artigo sem
a prévia autorização do Editor.

Todos os artigos assinados são
de inteira responsabilidade de
seus autores, não cabendo qual-
quer responsabilidade legal
sobre seu conteúdo à revista
ou à Edufu.

Instituto de História | Programa de Pós-graduação em História
Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 — Campus Santa Mônica — Bloco 1H — Sala 1H36
Cep 38408-100 — Uberlândia — MG
Telefone: [34] 3239-4130, ramal 27
www.seer.ufu.br/index.php/artcultura | artcultura@inhis.ufu.br
pt-br.facebook.com/RevArtCultura/ | instagram: @revistaartcultura

Editores

Adalberto Paranhos — UFU/MG
Kátia Rodrigues Paranhos — UFU/MG

Conselho Editorial

Alexandre de Sá Avelar — UFU/MG	Marcos Antonio de Menezes — UFG-Jataí/GO
Charles Monteiro — PUC-RS/RS	Maria Bernardete Ramos Flores — UFSC/SC
Jean Luiz Neves Abreu — UFU/MG	Maria Izilda Santos de Matos — PUC-SP/SP
José Roberto Zan — Unicamp/SP	Tânia da Costa Garcia — Unesp-Franca/SP
Lucilia de Almeida Neves Delgado — UnB/DF	Wolney Vianna Malafaia — Colégio Pedro II/RJ

Projeto gráfico, editoração e capa

Eduardo Warpechowski sobre *Jasão e Medeia*, de Christian Rauch, 1818.

Conselho Consultivo

Ana Maria Mauad — UFF/RJ · Annateresa Fabris — USP/SP · Carlo Ginzburg — Scuola Normale Superiore de Pisa/Itália · Dolf Oehler — Universität Bonn/Alemanha · Eduardo Morettin — USP/SP · Elizabeth Cancelli — USP/SP · Fernando Catroga — Universidade de Coimbra/Portugal · François Dosse — IUFM de Créteil — Institut d'Études Politiques/França · Idelber Avelar — Tulane University/EUA · James Naylor Green — Brown University/EUA · Joana Maria Pedro — UFSC/SC · Jorge Coli — Unicamp/SP · José Adriano Fenerick — Unesp-Franca · José Machado Pais — Universidade de Lisboa/Portugal · Lucia Maria Paschoal Guimarães — Uerj/RJ · Marcos Napolitano — USP/SP · Maria de Fátima Morethy Couto — Unicamp/SP · Maria de Lourdes Rabetti — UniRio/RJ · Maria Elisa Cevasco — USP/SP · Maria Helena Capelato — USP/SP · Martha Tupinambá de Ulhôa — UniRio/RJ · Mike Featherstone — Nottingham Trent University/Inglaterra · Orna Messer Levin — Unicamp/SP · Rachel Soihet — UFF/RJ · Raúl Antelo — UFSC/SC · Roger Chartier — École de Hautes Études en Sciences Sociales/França · Rui Vieira Nery (Universidade Nova de Lisboa/Portugal) · Serge Gruzinski — École de Hautes Études en Sciences Sociales/França · Sheila Schvarzman — Universidade Anhembi Morumbi/SP · Sidney Chalhoub — Unicamp/SP e Harvard University/EUA · Tania Regina de Luca — Unesp/Franca/SP · Victor Hugo Adler Pereira — Uerj/RJ · Zélia Lopes da Silva — Unesp/Assis/SP

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU | Setor de Catalogação e Classificação

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 21, n. 38, jan.-jun. 2019. — Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

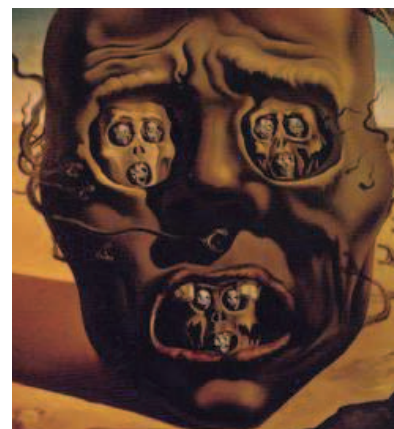
Semestral.
ISSN: 1516-8603

1. História — Periódicos. 2. Arte — Periódicos. 3. Cultura — Periódicos. I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de História.

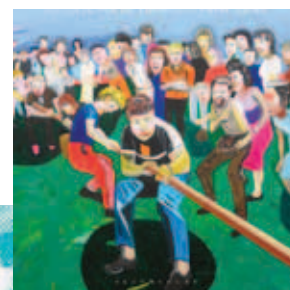
CDU: 930(05)

Sumário

Apresentação	5
Dossiê: História & poesia épica <i>Organizador: Cleber Vinicius do Amaral Felipe</i>	
O multívio gênero épico	7
A “Epopéia Gilgamesh” é uma epopeia?	9
<i>Jacyntho Lins Brandão</i>	
Possibilidades de abordagem dos poemas homéricos: arqueologia e linguística como “horizonte hermenêutico” das obras	25
<i>Ana Teresa Marques Gonçalves e Marcelo Miguel de Souza</i>	
A descrição poética da urbs e a Convenção dos Heróis Fundadores no Livro VIII da <i>Eneida</i> : Hércules, Evandro e Eneias	43
<i>Thiago Eustáquio Araujo Mota</i>	
A Farsália, de Lucano, como obra historiográfica	59
<i>Leni Ribeiro Leite</i>	
Corpo heroico, ideal flaviano: uma leitura da <i>Argonáutica</i> de Valério Flaco	73
<i>Natan Henrique Taveira Baptista</i>	
A poesia épica e a experiência trágica: o naufrágio de Sepúlveda	91
<i>Cleber Vinicius do Amaral Felipe</i>	
<i>Nuevo descubrimiento del gran Río de las Amazonas</i> (1641), de Cristóbal de Acuña, e <i>Viagem</i> (1746), de Pedro de Santo Eliseu: história, poesia e política sobre o Rio das Amazonas	107
<i>Marcelo Lachat</i>	
Polêmica	
Dois novos Homeros em diálogo: as traduções de Werner e Vieira ...	123
<i>André Malta Campos</i>	
Artigos	
Um emaranhado pegajoso de emblemas e culpas: o sertão na literatura e no pensamento de Raimundo Carrero	133
<i>Durval Muniz de Albuquerque Júnior</i>	
O cinema de resistência de Jean-Pierre Melville	149
<i>Waldemar Dalenogare Neto</i>	
Os conjuntos regionais e o som: a caracterização da <i>performance</i> no acompanhamento do choro	163
<i>Felipe Ferreira de Paula Pessoa</i>	



Primeira mão	
Capoeiras e malandros: barões da ralé	181
<i>Adalberto Paranhos</i>	
Notas de pesquisa	
Brasil no Chile: ilustraciones, postales y fotografías de Brasil en museos chilenos (principios de siglo XX)	189
<i>Noemi Cinelli e Antonio Marrero Alberto</i>	
Resenhas	
Anti-anti-iluminismo: a teoria da história segundo Estevão de Rezende Martins	199
<i>Sérgio da Mata</i>	
Debates, nuevas miradas y desafíos para la historiografía por venir ...	207
<i>Gonzalo Urteche</i>	
Luz, câmera, ação: história e cinema, métodos e fontes	213
<i>Rafael Morato Zanatto</i>	
Referências das imagens	219
Normas de publicação	221



Apresentação

Ele não é um só; é muitos. Músico, instrumentista, letrista/poeta, cantor, literato, autor de peças teatrais, com incursões como ator de cinema, ele conjuga diferentes linguagens com brilho raro. Em sua trajetória artística, colocou a sua inteligência e sensibilidade em distintas rotas, selando um compromisso social com a invenção de um outro mundo. Em tempos ásperos como os vividos no Brasil de hoje – no qual grassa o anti-intelectualismo, em meio a muitas esperanças confiscadas –, ele é um sopro de alento, como que anunciando que nem tudo está perdido. Nesse contexto, muito modestamente, esta edição da *ArtCultura* é dedicada a ele, Chico Buarque, que acaba de ser contemplado com o Prêmio Camões, uma das mais altas honrarias do mundo luso-brasileiro. Juntamo-nos a essa justa homenagem com muita satisfação. Afinal, Chico, num certo sentido, pode ser considerado também “a mais completa tradução” do espírito da revista, ela que reserva espaços contíguos para a interlocução entre História, Música, Literatura, Teatro, Cinema e Artes Visuais (a propósito, lembremo-nos de uma exposição, fincada no centro do Rio de Janeiro, na qual se buscou traduzir em imagens a criatividade musical de Chico).

Por isso tudo, reproduzimos aqui as bem-vindas palavras de Marcelo Rebelo de Sousa, presidente de Portugal, ao congratular-se com ele:

Felicitando o vencedor do Prêmio Camões 2019, Chico Buarque, felicito também o júri que, por unanimidade, lhe concedeu esta distinção, reconhecendo o romancista de Estorvo ou Budapeste, o dramaturgo e argumentista, mas naturalmente também o extraordinário escritor de canções, um dos maiores da língua portuguesa.

Por um lado, entendeu o júri, na continuidade de juma marcante decisão da Academia Sueca, dar à canção, gênero ancestralmente ligado à poesia, um estatuto de dignidade literária. Premiar “letristas” pode ser sujeito a discussão, mas premiar Chico Buarque só pode ser unânime, porque, tal como Bob Dylan para a língua inglesa, as canções de Chico traduzem um profundo conhecimento da tradição poética e um alargamento das fronteiras da linguagem musicada, trazendo um grau de sofisticação inédito à música que se diz, e bem, popular.

Por outro lado, a obra de Chico Buarque conquistou, ao longo de várias gerações, um incomparável respeito e emoção no mundo lusófono, nomeadamente pelos seus empáticos retratos femininos, pela afinidade com os bons malandros, pelo empenhamento político, pelo amor ao Rio de Janeiro e ao Brasil, pelo trabalho sobre uma língua que, atravessando tanto mar, nos une.

Ao procurar auscultar um mundo instalado em tempos remotos, a *ArtCultura* 38 é aberta pelo dossiê História & poesia épica, uma tentativa de dissecar e reconstruir os significados de outras realidades. Este número conta, para tanto, com o “auxílio luxuoso” do seu organizador, Cleber Vinicius do Amaral Felipe, professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Transitando com familiaridade entre os campos da História e da Literatura, ele recrutou sete importantes colaborações provenientes de seis estados, que, de quebra, nos oferecem uma visão substanciosa sobre o estágio em que se encontram os estudos nessa área, particularmente no que diz respeito à poesia épica. Nessa linha, a *ArtCul-*

tura, graças a Cleber Felipe, pisa um terreno, até então, inexplorado nas páginas da revista.

Seguem-se as seções Polêmica, Artigos, Primeira mão, Notas de pesquisa e Resenhas. Os autores que aí comparecem – da Argentina, Brasil, Chile e Espanha – enveredam por caminhos que traçam as conexões entre História, Literatura, Cinema, Música Popular e Artes Visuais e ainda retomam discussões situadas nos domínios da Teoria da História e da Historiografia. À sua maneira, *à la* Chico Buarque, a *ArtCultura* cumpre, uma vez mais, a missão de que se investiu: ser uma e muitas ao mesmo tempo, ao destacar os vínculos que se podem estabelecer entre a História, a Cultura e a Arte.

Adalberto Paranhos
Kátia Rodrigues Paranhos
Editores de *ArtCultura*

O multívio gênero épico

The multi-pathway epic genre

Além de nos oferecer a primeira exposição doutrinária a respeito do gênero épico, Aristóteles, em sua *Poética*, registrou as diferenças entre poesia e história: a primeira, no seu entendimento, volta-se para ações possíveis, plausíveis e/ou prováveis; a segunda, por sua vez, é concebida como narrativa sobre a *alétheia* dos acontecimentos, detendo-se no particular. Em suma, a história teria por objeto verdades desprovidas de ornamentos ou floreios linguísticos e a poesia, por ser mais filosófica e, conseqüentemente, universal, não precisaria se ater à sucessão cronológica dos fatos: quando trata de matérias históricas, ela o faz em detrimento da verossimilhança.¹ As distinções sugeridas, no entanto, não devem ofuscar os nexos existentes entre o canto poético do aedo inspirado e as narrativas históricas registradas como fruto de testemunhos (in)diretos. Os trabalhos reunidos neste dossiê levaram em consideração os preceitos aristotélicos e analisaram diferentes epopeias com base em seus códigos linguísticos, concebendo-as como fontes promissoras, e não mais como obras de “ficção” românticas potencialmente ricas em epígrafes, como se integrassem as margens da história.

A leitura de uma epopeia requer paciência, persistência e prudência – virtudes que se manifestam muito timidamente no século XXI: paciência porque a empreitada é vagarosa; persistência para não desistir frente às inúmeras dificuldades que os poemas vão proporcionar; e prudência para encará-los a partir de seus preceitos, e não dos nossos. Uma leitura destituída desses elementos pode até trazer algum deleite decorrente de passagens eloquentes e fórmulas mitológicas, mas, do ponto de vista histórico, trata-se de uma abordagem anacrônica, pois desconsidera o contexto de sua produção/circulação, como se toda prática letrada fosse “literatura” e, portanto, uma invenção do romantismo. Nosso propósito foi conceder ao leitor a oportunidade de singrar pelos mares tempestuosos das empresas heroicas munido de uma bússola teórica capaz de orientá-los durante a travessia.

Quando, nos séculos XIX e XX, arqueólogos investiram recursos e esforços para escavar cidades soterradas do Oriente Médio, acabaram assumindo o protagonismo em descobertas cuja importância não é mensurável. Jacyntho Brandão, no primeiro artigo do dossiê, apresenta-nos um poema babilônico intitulado “Ele que o abismo viu”, também conhecido como “Epopeia de Gilgámesh”, por meio do qual acompanhamos a saga do quinto soberano de Úruk que reinou após o dilúvio. As tabuinhas encontradas permitem supor que o primeiro fragmento dessa jornada remonte a 2.100 a. C., muitos séculos antes da redação dos poemas homéricos, objeto de estudo do texto seguinte, de Ana Tereza Gonçalves e Marcelo Sousa. Valorizando as contribuições provenientes dos achados arqueológicos, da linguística e da filologia, os autores retomam algumas maneiras verossímeis de se estudar a *Iliada* e a *Odisseia*, destacando a importância da decifração do Linear B nessa empreitada.

O artigo de Thiago Mota debruça-se sobre o livro VIII da *Eneida*, analisando a consagração da *urbs* por intermédio da figuração dos heróis “fundadores”. Para tanto, ele se concentra naquilo que denominou

¹ ARISTÓTELES. *Poética* (edição bilíngue). São Paulo: Editora 34, 2015, 9.1451^a.

“arquitetura temporal” do poema, ou seja, tradições plurais erigidas em diferentes circunstâncias, para ressaltar o caráter sacro de determinados sítios romanos, oferecendo aos leitores critérios capazes de conferir sentido à *res publica* encabeçada por Otávio Augusto. O trabalho de Leni Leite, por sua vez, brindou-nos com uma incursão pela epopeia *Farsália*, de Lucano, concebida como obra historiográfica na medida em que se aproxima da produção de historiadores como Tito Lívio e Plínio, o Velho, e não tanto de poetas renomados e integrantes do costume (*consuetudo*) como Virgílio e Ovídio. Para fechar esse segundo bloco, Natan Baptista estuda a *Argonáutica*, de Valério Flaco. Além de dar conta da maneira como o poeta emulou a tradição do gênero, o autor aborda as descrições corporais para trazer até nós um “novo” herói épico, detentor de virtudes datadas que abrem caminho para a instituição de um *éthos* afinado ao período flaviano. Um denominador comum irmana as contribuições de Mota, Leite e Baptista: eles consideraram a construção do heroico e os preceitos configuradores das epopeias como *constructos* datados, ajustados às circunstâncias históricas de seu presente.

Saltando alguns séculos, Cleber Felipe examinou um poema épico atribuído a Jerônimo Corte-Real cuja matéria baseia-se numa relação de naufrágio, subgênero da história. Sua intenção foi avaliar de que modo uma matéria histórica trágica pode não apenas inspirar o canto épico, como proporcionar deleite aos leitores. Marcelo Lachat, por fim, pesquisa uma “relação” do século XVII e uma epopeia do XIX, com o objetivo de compreendê-las a partir de seus protocolos retórico-poéticos e de tópicos teológico-políticos dotados do poder de justificar as representações hiperbólicas do Rio das Amazonas, um canal que potencializaria a expansão dos reinos ibéricos e, simultaneamente, a catequese dos nativos.

A diversidade de poemas contemplados pelo dossiê, ao cobrir um intervalo de tempo superior a três milênios, descortina um território múltiplo; para ser percorrido, as virtudes acima mencionadas serão imprescindíveis. Somente na posse delas, estaremos habilitados para virar as costas ao espetáculo global e vislumbrar os arcaísmos heroicos que os autores tornaram documentos históricos.

Cleber Vinicius do Amaral Felipe
Organizador do dossiê

A “Epopéia Gilgamesh” é uma epopeia?



Tabuinha em argila da “Epopéia de Gilgámesh”, com trecho do dilúvio, escrita em acádio. S/d, fotografia (detalhe).

Jacyntho Lins Brandão

Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Autor, entre outros livros, de *Antiga musa: arqueologia da ficção*. 2. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2015. linsbrandao@gmail.com

A “Epopéia Gilgamesh” é uma epopeia?

Is the “Epic of Gilgamesh” an epopee?

Jacyntho Lins Brandão

RESUMO

Uma vez que o poema de Gilgámesh existiu em seu próprio mundo, tanto quanto no nosso, este artigo discute e pertinência de aplicar-lhe o rótulo de épico. Do ponto de vista moderno, essa classificação depende da aproximação com a épica grega arcaica e responde à necessidade de situar o texto num conjunto de gêneros conhecidos, orientando sua recepção. Da perspectiva babilônica antiga, o rótulo épico parece inadequado e proponho que se entenda o poema como a contraparte literária de um *narû*, do que se chama “autobiografia em terceira pessoa”.

PALAVRAS-CHAVE: poema de Gilgámesh; épica grega; autobiografia em terceira pessoa.

ABSTRACT

As the Gilgamesh’s poem existed in its own world, as well in ours, this paper discusses the pertinence of applying to him the epic label. From the modern point of view, this gender classification depends on the approach to the archaic Greek epic, and responds to the need to situate the text in a constellation of known genres, guiding its reception. From the ancient Babylonian perspective, the epic label seems inadequate, and I propose to understand the poem as the literary counterpart of a *narû*, of what is called “third-person autobiography”.

KEYWORDS: Gilgamesh epic; Greek epic; third-person autobiography.



Quando, no final do século XIX, os primeiros documentos cuneiformes desenterrados dos desertos do Iraque começaram a ser lidos e publicados, a tendência mais comum foi atribuir-lhes gêneros conhecidos na Europa. Assim, o poema cosmogônico que tem como título suas primeiras palavras, *Enuma élish* (“Quando no alto”), foi chamado de *The chaldean account of Genesis* (*O relato caldeu de Gênesis*),¹ por aproximação com o *Gênesis* bíblico – embora a criação do mundo por Marduk ocupe uma porção breve do texto –, bem como *Sha naqba imuru* (*Ele que o abismo viu*) ganhou a denominação comum de *Epopéia de Gilgámesh*, em vista de seus correlatos heroicos gregos, como a *Iliada* e a *Odisseia*. Mais que dizer das obras assim classificadas por retrospectiva, seu enquadramento em categorias reconhecidas desde as teorizações dos gregos dá testemunho de sua primeira recepção moderna, um movimento aliás necessário, na medida em que classificações de gênero constituem um poderoso controle social da recepção, noutros termos, reconhecer um texto como pertencente a este ou àquele gênero já reconhecido implica tanto em buscar determinar o modo como deve ser ele recebido, quanto em eliminar o incômodo do que poderia ser tido como inclassificável e, portanto, de recepção descontrolada.

¹ Esse é o título do livro publicado por SMITH, George. *The chaldean account of Genesis*. New York: Scriber, Armstrong & Co., 1876.

Esse risco mostrava-se particularmente alto naquilo que poderiam suscitar os paralelos entre as tradições mesopotâmicas e a Bíblia, como no caso das narrativas acádias do dilúvio, em especial a presente em *Ele que o abismo viu*, lida a primeira vez em 1872, mas também no caso do que havia de semelhante entre as concepções genesíacas hebraicas e as do *Enuma élish*, como as águas primordiais, a luta do deus mais jovem contra o monstro marinho e a feitura, por ele, do mundo etc.² No caso de Gilgámesh, o que poderíamos entender como o controle da estranheza se revela no cruzamento entre tradições hebraicas e gregas. Com efeito, já em 1884, Paul Haupt publica o que então se conhecia do texto com o título de *Das babylonische Nimrodepos*,³ porque se julgava que Gilgámesh (cujo nome se lia então como Izdubar ou Gishdubar) seria o Nemrod referido no *Gênesis* hebraico como o “primeiro potentado” que houve sobre a terra.⁴ Ao ser traduzido pela primeira vez, em 1891, Alfred Jeremias insistiu na relação com o *Gênesis*, dando ao poema o título *Izdubar-Nimrod*, a que acrescentou o seguinte subtítulo, de caráter explicativo: “*eine altbabylonische Heldensage*”.⁵ Nos dois casos, o que mais destaca é o modo como, para situar o poema recém-descoberto, se mobilizam tradições hebraicas e gregas: a personagem sendo tida como a mencionada na Torah, o gênero se percebe como próprio não da prosa escritural hebraica, mas da poesia heroica grega, tanto quando se fala de “*Nimrodepos*” (epopeia de Nemrod) quanto de “*Heldensage*” (saga heroica). Para citar um registro dessa primeira compreensão do poema segundo parâmetros conhecidos, José Campos Novaes, em livro de 1899, ao dar um informe geral, detalhado e atualizado das descobertas arqueológicas recentes, escreve a propósito de Gilgámesh:

*George Smith, conservador e classificador desse precioso tesouro, depositado no British Museum de Londres, verificou que havia, ao menos, 4 exemplares de uma epopeia em 12 cantos ou tábuas de 6 colunas cada uma, com 3.000 versos aproximadamente, contendo, em centenas de fragmentos desconexos pacientemente ajustados e decifrados, as tradições mais autênticas da Acadia primitiva. Essa epopeia, mais nacional e genuína que a de Milton, apesar de mutilada, contém todos os elementos da narração do Dilúvio e do herói nacional da Babilônia primitiva, Isdubar, o Neimrod do Gênesis.*⁶

Ora, se a redução de Gilgámesh a Nemrod, com o tempo, foi inteiramente abandonada, manteve-se o entendimento de que os poemas a ele dedicados são epopeias – pelo menos, os dois poemas acádios que concatenam vários dos episódios tratados antes de forma independente em textos sumérios de fins do terceiro milênio, a saber, a versão arcaica cujo título em acádio é *Proeminente entre os reis* (séc. XVIII a. C.), e a versão babilônica recente, cujo título antigo era *Ele que o abismo viu* (séc. XIII a. C.). Isso impõe questões de duas ordens: (a) qual a pertinência, do ponto de vista babilônico antigo e de sua produção poética, de considerar que se trata de epopeias?; (b) qual a pertinência, do ponto de vista grego e das poéticas dele derivadas, de aplicar a esses poemas de outra época e cultura o estatuto de epopeias? São esses dois problemas – que afinal constituem não mais que dois aspectos de um único – que desejo explorar aqui, menos com a perspectiva de fornecer alguma resposta, mais no interesse de simplesmente levantá-los, para problematizar uma percepção tornada comum. Com isso não quero dizer que tal percepção seja absurda, pois, em sendo, não se teria tornada comum, cumprindo entretanto buscar entender o que

² Veja-se meu estudo, BRANDÃO, Jacyntho Lins. No princípio era a água. *Revista da UFMG*, v. 20, n. 2, 2013.

³ Ver HAUPT, Paul. *Das Babylonische Nimrodepos*. Leipzig: Hinrichs, 1884.

⁴ Ver *Gênesis* 10, 8-12. “Cuch gerou Nemrod, que foi o primeiro potentado sobre a terra. Foi um valente caçador diante de Iahweh, e é por isso que se diz: ‘Como Nemrod, valente caçador diante de Iahweh’. Os sustentáculos de seu reino foram Babel, Arac e Acad, cidades que estão todas na terra de Senaar. Dessa terra saiu Assur, que construiu Nínive, Reobot-Ir, Cale, e Resen entre Nínive e Cale (é a grande cidade)”. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1989.

⁵ JEREMIAS, Alfred. *Izdubar-Nimrod: eine altbabylonische Heldensage*. Leipzig: Teubner, 1891.

⁶ NOVAES, José de Campos. *As origens caldeanas do judaísmo*. São Paulo: Typographia Brazil de Carlos Gerke e Cia., 1899, p. 16.

⁷Tratei do assunto em BRANDÃO, Jacyntho Lins. Qual romance? (entre antigos e modernos). *Eutomia*, v. 12, 2013.

⁸HERODOTUS. *Herodotus' History*. 2, 116. Ed. A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1961.

lhe vem emprestando legitimidade desde fins do século XIX, no contexto da experiência de literatura dita ocidental.

Nós

Em princípio, não há nenhum problema em reconhecer gêneros por retrospectiva, como aconteceu, por exemplo, com relação ao romance antigo, um tipo de texto sem teorização na própria Antiguidade e que então recebeu não mais que designações genéricas como *plásma*, *lógos*, *diégesis*, *páthos erotikón*, e só a partir do século XVII começou a ser incorporado no vasto conjunto da narrativa de ficção em prosa que recebeu, nas línguas europeias modernas, a denominação de “romance” ou “novela”.⁷ Pode-se mesmo dizer que é apenas por retrospectiva que os gêneros se dão a reconhecer, na medida em que se percebem em certos textos, por oposição a outros, alguns traços tidos como genéricos.

No caso da epopeia grega, o termo *epopoíia* não parece ser corrente antes de Heródoto, que aliás o emprega para falar especificamente da *Ilíada* e da *Odisseia*, ou seja, trata-se de uma denominação que se aplica pontualmente aos poemas de Homero. Segundo a versão que Heródoto diz ter ouvido dos sacerdotes egípcios, o navio em que Páris Alexandre transportava, para Troia, Helena e os bens que roubara de Menelau foi desviado, pela força dos ventos, para o Egito; aportando lá, Proteu permitiu que Alexandre partisse para sua cidade, mas reteve Helena e os bens, guardando-os até que Menelau os fosse recuperar. Desse enredo alternativo da matéria de Troia, interessa-nos o comentário de Heródoto: “Por um lado, assim dizem os sacerdotes ter sido a chegada de Helena à casa de Proteu; por outro, parece-me que Homero conheceu também este *lógos* – mas como não era tão conveniente (*euprepés*) para a epopeia (*epopoíie*) quanto o outro que usou, deixou-o de lado, mostrando que conhecia também este *lógos*”.⁸ O que merece ser destacado é o reconhecimento de que há o que convém à epopeia (que pode mesmo não ser o verdadeiro ou ser apenas uma das versões possíveis), essa conveniência definindo-se, conforme os sentidos de *euprepés*, por sua plausibilidade, nobreza, decência e beleza. Assim, a versão homérica, segundo a qual Helena não permaneceu no Egito, mas foi para Troia, é a única que conviria à epopeia, pois admitir que a guerra se deu por nada tiraria dela a feição heroica.

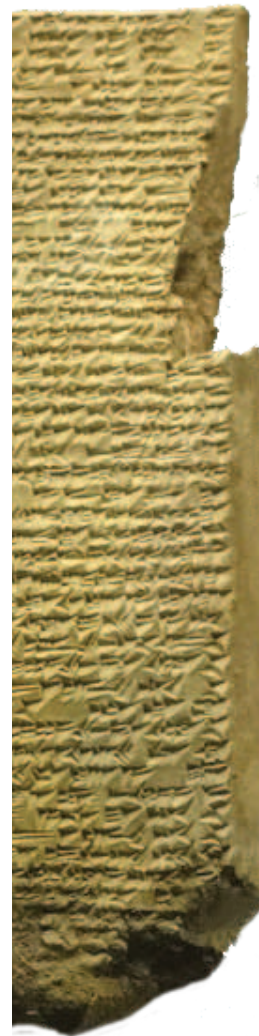
É também a partir das escolhas de Homero que os teóricos do século IV reconhecem o que é próprio da epopeia. Conforme Platão, ela seria, como toda poesia (e mitologia), um *lógos pseudés* em que há algo de verdadeiro, ou seja, trata-se de um “discurso mentiroso”, porém verossímil, o qual, no que tem de específico com relação a outros gêneros poéticos, é diegese de coisas que foram, são ou serão, em que o poeta fala como ele próprio e mimetiza a fala de suas personagens – como faz Homero na *Ilíada*, o qual, depois de começar como ele próprio, passa em seguida a falar como o sacerdote, que é um velho. Nessa esteira, açambarcando com a noção de mimese tanto a ficção quanto a diegese, Aristóteles distinguirá a epopeia de outros gêneros, considerando três aspectos: (a) com relação a “em que” se realiza a mimese, o verso de um único tipo (o hexâmetro dactílico); (b) com relação a “o que” se mimetiza, personagens de caráter elevado (heróis e deuses); (c) considerando “como” se mimetiza, com o poeta falando como ele mesmo e tornando-se em algo outro (como faz Homero). Nos termos das teorizações gregas, portanto, pode-se dizer que

a epopeia é narrativa de ficção verossímil e em versos, que trata de feitos de figuras nobres e divinas, por meio do discurso do narrador, bem como de discurso direto das próprias personagens. Pode-se dizer também que esses traços definem o que se continua entendendo por epopeia, pelo menos em sua versão clássica.

Trazendo à lide a poesia heroica mesopotâmica – nomeadamente a acádia – Walter Burkert ensaia elencar traços por ela compartilhados com a epopeia grega, a saber: (1) “nos dois casos, ‘epopeia’ significa poesia narrativa que emprega, quanto à forma, um verso longo que se repete indefinidamente, sem divisão estrófica”; (2) “com relação ao conteúdo, o enredo é sobre deuses e grandes homens do passado, frequentemente interagindo”; (3) “as principais características do estilo são epítetos padronizados, versos formulares, repetição de versos e cenas típicas”,⁹ envolvendo fórmulas para introdução de discursos diretos (“o exuberante uso de discursos diretos, a representação de cenas inteiras em forma de diálogo é, de fato, uma peculiaridade do gênero”), a correspondência verbal exata entre ordem e performance, entre a mensagem que se envia e sua repetição pelo mensageiro, as assembleias de deuses, os enredos duplos, as cenas de batalha.¹⁰ De fato, pode-se considerar que são traços compartilhados, os quais, menos que nos autorizar chamar de epopeias textos babilônicos como *Ele que o abismo viu* – que é o que aqui nos interessa –, nos permitem entender que a epopeia grega integra a produção poética da zona de convergência cultural do Mediterrâneo oriental, sendo isso, portanto, que torna inteligível que se aplique à produção oriental rótulos gregos. Esse pertencimento dos gregos a uma zona cultural mais ampla é o que levou Martin West, já em 1966, no prefácio de sua edição de Hesíodo, a afirmar que “a literatura grega é uma literatura médio-oriental” (“greek literature is a Near East literature”),¹¹ o que entendo se deva compreender no sentido de que o Oriente Médio (ou próximo, como se diz em inglês) constitui de fato uma área de convergência cultural e mesmo de convergência literária da qual os gregos participam, compartilhando lugares comuns.¹²

Participar e compartilhar são verbos importantes, pois se trata de estabelecer não relações lineares, em termos de influência, mas de conceber a área de convergência como um efetivo espaço de trocas, as quais se configuram não como linhas, mas como rizomas que vão conformado redes. O esforço de Burkert ao especular como a influência médio-oriental poderia ter chegado à Grécia, por meio de comerciantes e mercenários, pressupõe manter, em grande medida, a concepção dos gregos como um povo isolado e autocentrado, no lugar de considerá-los partícipes efetivos da zona de convergência, por natureza plurilíngue e multicultural. É só dessa perspectiva de participação e compartilhamento que acredito se pode postular que “epopeia” – nos termos delineados pelo próprio Burkert – viria a ser um gênero de discurso da zona de convergência do Mediterrâneo oriental, manifestando-se em diferentes línguas e contextos culturais, com formas não de todo idênticas.

Com esse enquadramento, passemos a nos concentrar na chamada epopeia de Gilgâmesh – na versão de Sîn-leqi-unnini, intitulada *Ele que o abismo viu* –, não em busca de “paralelos” com as epopeias gregas, mas no esforço de perceber o que ela tem de próprio enquanto um dos representantes do gênero “epopeia” na zona de convergência cultural em questão.



⁹ BURKERT, Walter. *The orientaling revolution: Near Eastern influence in Greek culture in the early archaic age*. Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 115.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 116-120.

¹¹ WEST, Martin L. Prolegomena. In: HESIOD. *Theogonia*. Edited, with prolegomena and commentary by M. L. West. Oxford: Clarendon, 1966, p. 31; TSAGARAKIS, Odysseus. *Studies in Odyssey 11*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2000, desclassifica a declaração de West, considerando-a um “puzzling”, com o que não concordo. Anote-se que, de novo em 1988, tratando da origem da épica grega, West volta a insistir que “o conjunto da representação dos deuses na *Iliada* é oriental” (“the whole picture of the gods in the Iliad is oriental”). WEST, Martin Lichtfield. The rise of greek epic. *Journal of Hellenic Studies*, v. 108, 1988, p. 169.

¹² O conceito que uso de “zona de convergência” tem como referência uma das três metodologias no campo da linguística comparada, em que se distinguem três abordagens: umaacrônica (ou a-histórica), a tipologia; e duas crônicas (ou históricas), a linguística genética, que se ocupa da identificação de “famílias de línguas”, e a linguística de “áreas de convergência” (na terminologia menos exata, mas consagrada, em alemão, *Sprachbund*), que tem como escopo os contatos e as trocas entre línguas, não necessariamente de mesmas famílias ou tipos, num mesmo espaço e tempo (o conceito de *Sprachbund* foi introduzido na linguística por N. Trubetzkoy, no Primeiro Congresso Internacional de Linguística, que teve lugar em Haia, em 1928). Acredito que a aplicação desses conceitos, não de modo mecânico, mas com as necessárias adaptações, ao contato entre culturas (identificadas em grande parte a partir dos dados linguísticos) pode ser esclarecedora, permitindo avançar além dos paralelos e da postulação de influências para a compreensão de áreas de convergência cultural (*Kulturbund*) em que as trocas possam ser vislumbradas de modo dinâmico e em variadas direções.

¹³ GEORGE, Andrew R. The epic of Gilgamesh: thoughts on genre and meaning. In: AZIZE, J., WEEKS, N. (ed.). *Gilgamesh and the world of Assyria*: proceedings of the conference held at the Mandelbaum House, the University of Sidney, 21-23 July 2004. Leuven: Peters, 2007, p. 37.

¹⁴ Mesmo que não haja crítica e teoria literária entre os mesopotâmios, isso não impede investigações sobre os gêneros de discurso e gêneros literários de sua produção. É o que fazem, dentre outros, GEORGE, Andrew R., op. cit.; EDZARD, Dietz Otto. Sumerian epic: epic or fairy tale. *Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies*, v. 27, 1994; MICHALOWSKI, Piotr. Commemoration, writing, and genre in ancient Mesopotamia. In: KRAUS, S. (ed.). *The limits of Historiography: genre and narrative in ancient historical texts*. Leiden: Brill, 1999; VANSTIPHOUT, Herman L. J. Some thoughts in genre in

Eles

Se, do ponto de vista dos elementos compositivos de *Ele que o abismo viu* – e outros textos semelhantes –, o uso do rótulo “epopeia” parece hoje justificável, muito mais difícil é avaliar o quanto o seria da perspectiva de sua recepção no contexto mesopotâmico. Tentando ser mais claro com relação a este novo aspecto posto em escrutínio: tudo o que abordei até aqui disse respeito à segunda parte do questionamento que propus (qual a pertinência, do ponto de vista grego e das poéticas dele derivadas, de aplicar a poemas babilônicos como *Ele que o abismo viu* o rótulo de epopeia?), ou seja, tudo até agora disse respeito a nós, que recebemos dos gregos a épica como um dos gêneros reconhecidos de poesia; cumpre, todavia, perguntar (o que era a primeira questão), qual a pertinência de fazê-lo do ponto de vista babilônico antigo, ou seja, considerando-se o que se possa saber da recepção dos textos, uma vez que, como sublinha Andrew George, “o poema de Gilgâmesh existiu no seu próprio mundo, tão bem quanto no nosso”.¹³ Acrescenta-se, assim, uma enorme dificuldade a nosso propósito, pois os dados de recepção dificilmente se conservam, a não ser com a existência da produção em segundo grau sobre a literatura que chamamos, também com nomes gregos, de crítica e teoria, dois gêneros inteiramente desconhecidos no *corpus* mesopotâmico.¹⁴

De fato, ressalta o mesmo George, não há sequer “palavra suméria ou acádia para mito ou narrativa heroica, bem como não há reconhecimento antigo da narrativa poética como um gênero”.¹⁵ O máximo de que dispomos em termos de “manifestação de atividade crítica” (*critical scholarship*) são os catálogos de textos e autores, como o publicado por Lambert, datável no primeiro quartel do primeiro milênio, o qual, nas palavras do mesmo estudioso, considerando que a maior parte dos textos babilônicos circulava sem indicação de autoria, representa “uma tarefa comparável à discussão moderna sobre a origem de Homero ou do quarto Evangelho”, a diferença estando no fato de que os estudiosos modernos “que lidam com problemas de autoria expõem cada detalhe de seu material e de seu raciocínio, enquanto o autor babilônico fornece apenas os resultados”, algo característico da ciência de então.¹⁶ Esse catálogo tem especial importância para o presente esforço de compreensão, pois é ele que nos informa que o autor de *Ele que o abismo viu* é o *mašmaššu* Šin-lêqi-unninni,¹⁷ havendo portanto chance de que possa nos fornecer alguma informação sobre qual estatuto se atribuía ao poema. Catálogos de obras e autores – enquanto um gênero – não devem ser tomados como simples listas de biblioteca, mas, nos termos de Toorn, como “um cânone de obras apropriadas para instrução e memorização”, ou seja, “os intelectuais responsáveis por esse tipo de obra estavam interessados em ordenar os clássicos pertencentes ao currículo de formação dos escribas”,¹⁸ o que implica que se trata de um trabalho de erudição (paralelo aos que temos notícia também os filólogos helenísticos levaram a cabo em bibliotecas como as de Pérgamo e Alexandria). Não é minha intenção explorar todas as possibilidades de entendimento do catálogo em questão, mas apenas verificar como nele se inclui *Ele que o abismo viu*, considerando que é inerente a esse tipo de escrito justamente sua organização, pois é isso que o constitui enquanto tal, sob o risco de reduzir-se a mero amontoado de dados.

O conjunto abarcado pelo catálogo não se restringe ao que poderíamos considerar “literário”, mas boa parte dos textos citados são de

prognósticos, algo diretamente relacionado com a atividade dos *mašmaššu* (magos, exorcistas e polímatas), como seria Sîn-lēqi-unninni. Com relação aos autores, há, conforme Lambert, quatro tipos: (a) deuses; (b) personagens legendários ou figuras de grande antiguidade; (c) pessoas sem indicação da família; (d) pessoas descritas como “filho” (‘dumu’) de um ancestral.¹⁹ Logo de início chama a atenção a atribuição de obras ao deus Ea (I, 4) e ao primeiro dos sete sábios arcaicos, Adapa (I, 6), num ambiente de que constam exorcismos, adivinhações etc. Mais adiante, o poema modernamente conhecido como *Erra e Ishum* é listado como sendo da autoria de Kabti-ilani-Marduk, a quem se diz que foi “revelado” (III, 1-2), seguindo-se obras imputadas ao lendário rei Enmerkar (III, 3-5) e ao terceiro dos sete sábios antediluvianos, Enmedugga (III, 7).

Na parte que nos interessa, concentram-se obras cujo teor parece ser sapiencial, incluindo-se, numa sequência compacta, as “séries” (‘es.gar’) de Gilgâmesh, de Etana, da Raposa, de Enlil-ibni e do Salgueiro (ou Álamo):

VI, 10. éš.gàr ^dgilgameš: šá pi.i ^md^{sin}(30).li.qi.un.nin.ni (série de Gilgâmesh: da boca de Sîn-lēqi-unninni)

VI, 11. éš.gàr ^me-ta-na: šá pi.i ^mlú.^dnana (série de Etana: da boca de Lu-Nanna)

VI, 12. éš.gàr šēlibi: šá pi.i ^mibni(dù)-^dmarduk (série da Raposa: da boca de Ibni-Marduk)

VI, 13. éš.gàr ^msi.dù: šá pi.i ^msi.dù labiri (série de Enlil-ibni, o velho)

VI, 14. éš.gàr ^gisPONTOarbat(asal): šá pi.i ^mur.^dnana (série do Salgueiro: da boca de Ur-Nana)

Com relação a essa sequência, pode-se observar o seguinte:

- Imediatamente antes das entradas, há referência a um texto que transmite conhecimentos arcaicos (*Daqueles dias, daqueles antigos dias, daqueles remotos dias*, VI, 9) e, imediatamente depois, cita-se o que parece ser também uma obra sapiencial, já que o que se conserva da linha diz apenas “anterior ao dilúvio” (*la-am a-bu-bu*, VI, 15).
- Como a expressão *šá pi.i* (da boca de) é usada inclusive com relação ao deus Ea e aos sábios arcaicos (*apkallu*), parece dizer respeito a autoria (não tendo em vista o editor ou copista, como se especulou algumas vezes), pois não seria razoável pensar que Ea pudesse atuar o copista.
- Todos os autores da sequência são qualificados como *mašmašu/gala* (magos/cantores de lamentos) ou ‘um.me.a’ (eruditos).
- Trata-se sempre de “séries” (éš.gàr), o que deve remeter para obras inscritas em mais de uma tabuinha.
- Pelo menos nos dois casos conhecidos, os de Gilgâmesh e Etana, trata-se de protagonistas que constam das listas de reis sumérios, ou seja, os poemas a eles relativos são exemplares de narrativas heroicas concernentes a figuras lendárias.

Uma constatação importante fornecida pelo catálogo é que não parece haver nenhuma distinção entre relatos ficcionais e outros gêneros de discurso. *Erra e Ishum* fornece-nos um bom exemplo. A entrada a ele relativa informa: [*an-nu-ú ša ^mkab-ti-ilāni^{meš}-^dmarduk dumu ^mda-bi-bi] ú-šab-ri-šu-ma*

Mesopotamian literature. In: HECKER, K., SOMMERFIELD, W. *Keilschriftliche Literaturen*. Berlin: D. Reimer, 1986.

¹⁵ GEORGE, Andrew R. Gilgamesh and the literary traditions of ancient Mesopotamia. In: LEICK, Gwendolyn (ed.). *The Babylonian world*. New York: Routledge, 2007.

¹⁶ LAMBERT, Wilfred G. A catalogue of texts and authors. *Journal of Cuneiform Studies*, n. 16, 1962, p. 59.

¹⁷ Cf. VI, 10: éš.gàr ^dgiš.gin.maš: šá pi.i ^md^{sin}(30).li.qi.un.nin.ni ^m[aš.maš, ou seja, “série de Gilgâmesh (*iškar Gilgâmes*): da boca (*ša pi*) de Sîn-lēqi-unninni, [exorcista]” (*apud* Lambert, Wilfred G., *op. cit.*, p. 66). O termo *mašmaššu*, conforme a conjectura de Lambert, designa um mago e polímata, sendo comum que catálogos desse tipo atribuem os textos, se não a deuses, a exorcistas, cantores de lamentos ou adivinhos (cf. BEAULIEU, Paul-Alain. The social and intellectual setting of Babylonian wisdom literature. In: CLIFFORD, Richard J. (ed.). *Wisdom literature in Mesopotamia and Israel*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007, p. 10-15). Beaulieu considera mais razoável que se reconstitua a única incisão que resta da última palavra como ^mU[Š.KU], correspondente a ^mG[ALA], em acádio *kalû*, uma categoria de sacerdotes da deusa suméria Inana (correspondente a Ishtar) encarregados de cantar lamentos (BEAULIEU, Paul-Alain. The descendants of Sîn-lēqi-unninni. In: MARZAHN, J., NEUMANN, H., FUCHS, A. (ed.). *Assyriologica et Semitica: Festschrift für Joachim Oelsner anlässlich seines 65. Geburtstag am 18. Februar 1997*. Münster: Ugarit-Verlag, 2000, p. 3). Para outras informações, SÎN-LÉQI-UNNÎNÎ. *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgâmesh*. Tradução, introdução e comentários de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 136-138.

¹⁸ TOORN, Karel van der. Why wisdom became a secret: on wisdom as a written genre. In: CLIFFORD, Richard J. (ed.). *Wisdom literature in Mesopotamia and Israel*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007, p. 21.

¹⁹ LAMBERT, Wilfred G., *op. cit.*, p. 72.

²⁰ *Erra e Ishum*, 5, 42-44. In: DALLEY, Stephanie. *Myths from Mesopotamia: Creation, The Flood, Gilgamesh and others*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

²¹ Cf. DALLEY, Stephanie, *op. cit.*, p. 282.

²² HOMERO. *Iliada*. II, 484-493. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2013.

id-bu-bu, ou seja, “[isto é de Kabti-ilani-Marduk, filho de Dabibi], a ele segredado e por ele falado”. O trecho entre colchetes é restaurado a partir do epílogo do próprio poema, em que se afirma que “compilador destas tabuinhas é Katbi-ilani-Marduk, filho de Dabibi, a quem de noite [isso] foi segredado e, quando de manhã ele falou, nada tirou nem pôs a mais”.²⁰

Esse tipo de declaração metapoética é algo relativamente raro na tradição suméria e acádia. Sua função é determinar um sentido para o texto, visando a sua recepção: trata-se de um segredo ouvido de noite (cf. o sentido de *šabāru*, ‘murmurar’, ‘segredar’), ou seja, uma revelação sobre uma saga divina que, no poema, se dá a conhecer com fidelidade absoluta. Está em causa neste caso, de modo explícito, o desejo de controle social da recepção do texto, o que, como já observei, é a função primordial de qualquer classificação de gênero.

O catálogo de obras e autores em exame aponta o que poderia ser tido como uma distinção de base entre a nossa épica e sua contraparte babilônica, considerando-se, inclusive, ser ele de um período recente, o mesmo em que se data *Erra e Ishum*, conforme Dalley (séculos X e VIII a. C.),²¹ bem como a redação dos poemas homéricos (entre os séculos IX e VIII a. C.). Embora não possamos saber como estes últimos seriam recebidos na época de sua composição por escrito, eles também apresentam comentários metapoéticos que fornecem pistas sobre seu estatuto. Nesses casos, o que parece estar sempre em causa é a questão da verdade, expressa como fidelidade à memória, um problema que está na origem de nossa concepção do épico como ficção. Não é apenas porque, diferentemente de na Mesopotâmia, havia na Grécia filósofos e historiadores que o estatuto da poesia se tornou complexo, levando a que fosse situada na esfera da ficção. Quando Platão define os “mitos” de Homero e Hesíodo como “*pseûdos* no todo em que há algo de verdadeiro”, está não mais que desdobrando numa poética explícita o que as poéticas implícitas das obras metatextualmente sugerem.

Nessa linha, acredito que as súplicas ou ordens que o poeta dirige à Musa têm como efeito, mais que garantir sua absoluta fidelidade à memória ou à verdade dos fatos, dar a entender ao recebedor o quanto isso é relativo. Na abertura do catálogo das naus, no canto II da *Iliada*, passagem memorialística em que se espera o máximo de fidelidade, sem omissões ou acréscimos, o que se celebra, de fato, é a disjunção entre o que a Musa sabe (e, supõe-se, revela) e o que diz o narrador:

*Dizei agora a mim, Musas que a olímpica morada tendes,
pois vós sois deusas, presentes estais e tudo sabeis
– enquanto nós a fama apenas ouvimos, nada sabemos –
quem os chefes dos dânaos e seus condutores eram.
A multidão eu próprio não diria nem nomearia
nem se dez línguas e dez bocas eu tivesse,
voz infrangível e brônzeo peito em mim houvesse,
se as Olímpíades Musas, de Zeus portador da égide
filhas, não lembrassem quantos a Troia foram.
Assim, os chefes das naus direi e as naus todas.*²²

Este é um alerta ao recebedor exatamente contrário ao que se faz em *Erra e Ishum*: enquanto, no poema acádio, o narrador afirma que não omitiu nem acrescentou nada ao que lhe foi segredado, no caso da *Iliada*, mesmo reconhecendo toda a competência das Musas, que, por serem deusas, sabem

tudo, o narrador afirma que dirá apenas o que pode, considerando seus limites, ou seja, não a multidão, mas só os chefes das naus e as naus todas, clara admissão de que sua poética tem como pedra de toque a omissão. Se, de um lado, Kabti-ilani-Marduk acredita na possibilidade do dito sem omissão ou acréscimo, afixando isso ao leitor, por sua vez Homero parece crer que tal seria impossível, em vista da própria mediação que as Musas estabelecem entre poeta e memória (entre poeta e verdade).

Passo seguinte, se é necessário omitir no percurso entre Musas e canto, também será possível acrescentar – como a contraparte necessária daquilo que Kabti-ilani-Marduk nega ter feito. Na famosa intervenção metapoética, em primeira pessoa, que fazem as Musas na abertura da *Theogonia* de Hesíodo, alertam elas o poeta – e, em consequência, também seu público – que “sabemos muitas mentiras (pséudea pollá) dizer a fatos semelhantes (etymoisin homoíā), e sabemos, quando queremos (eut’ethélomen), proferir verdades (alethéa gerysastai)”.²³

Esse tipo de declaração conforma uma verdadeira poética implícita, ao apontar para o estatuto que se pretende para o texto, o principal papel das Musas podendo ser entendido como o de pôr em perspectiva a verdade do poema, mesmo que seja para defender, como parece, que a versão por elas soprada a Hesíodo é a verdadeira. Recorde-se que são uma exclusividade grega essas deusas geradas pela Memória (*Mnemosyne*), fecundada por Zeus, para “esquecimento (*lesmosyne*) dos males e pausa das aflições” – esse sendo o tipo de memória que elas representam: memória para esquecimento e pausa. Nem entre outros povos indoeuropeus se conta com algum deus especializado em ensinar o canto aos aedos,²⁴ muito menos entre os médio-orientais. Entenda-se bem: não quero dizer que em outras culturas não existam textos “inspirados”, de que *Erra e Ishum* constitui um bom exemplo; o que estou ressaltando é o fato de, além de entre os gregos, outras culturas não contarem com deuses cuja função seja, de um modo especializado, o canto (a poesia), o que implica, desde sempre, numa percepção dos movimentos e das injunções relacionadas com uma produção cuja autoridade não se atém a conceitos como verdade e fidelidade.

Reis

Um dos exemplos mesopotâmicos mais acabados de comentário metapoético de que dispomos encontra-se no prólogo de *Ele que o abismo viu* – o que, respeitadas as diferenças, poderia dizer-se equivalente às invocações à Musa nos poetas gregos, mesmo que Sîn-lêqi-unninni não disponha da assistência de nenhum deus. De início, o poeta declara

*Ele que o abismo viu, o fundamento da terra,
Seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo,
Gilgámesh que o abismo viu, o fundamento da terra,
Seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo,*

*Explorou de todo os tronos,
De todo o saber, tudo aprendeu,
O que é secreto ele viu, e o coberto descobriu,
Trouxe isto e ensinou, o que antes do dilúvio era.*²⁵

Apresentando assim o herói, o poeta, ao mesmo tempo, apresenta

²³ HESIODUS. *Theogonia, Opera et dies, Scutum*. 27-28. Ed. F. Solmsen. Oxford: Clarendon Press, 1990. Comentei esses passos metatextuais em Homero e Hesíodo em BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

²⁴ Ver WEST, Martin L. *Indoeuropean poetry and myth*. Oxford: University Press, 2007, p. 94.

²⁵ *Ele que o abismo viu* 1, v. 1-8. Todas as traduções citadas desse poema são de minha autoria, publicadas em SÎN-LÊQI-UNNÎNNI, *op. cit.*

²⁶ Ver TOORN, Karel van der, *op. cit.*, p. 21.

²⁷ As tradições sobre o dilúvio (*abūbum*) são bastante difundidas na Mesopotâmia. Na produção acádica, o relato clássico do cataclismo encontra-se no poema antropogônico intitulado *Atra-hasīs (Supersábio)*, cujo manuscrito mais antigo é assinado pelo copista Kasap-Aya, que executou o trabalho sob o reinado de Amim-sadūqa, ou seja, entre 1646 e 1626 a. C. (cf. BOTTÉRO, Jean, KRAMER, Samuel Noah. *Lorsque les dieux faisaient l'homme: Mythologie mésopotamienne*. Paris: Galimard, 1993). Sîn-lēqi-unninni se valeu desse texto na tabuinha XI de *Ele que o abismo viu*, pondo o relato na boca de Uta-napíshti. A sabedoria antediluviana se deve aos *apkallu*, os sábios, que, nos primórdios dos tempos, transmitiram ensinamentos à humanidade. Segundo Beroso, os livros que continham “os princípios, meio e fim de tudo, consignados por escrito (*diā grammáton*)”, foram enterrados, antes da enchente, em Sísparos (isto é, Síppar), sendo recuperados depois.

²⁸ *Ele que o abismo viu*, *op. cit.*, 1, v. 9-23.



as credenciais de sua obra, a qual transmite os ensinamentos de um sábio que teve acesso ao que havia antes do dilúvio. No verso 6, a expressão em acádio que traduzi como “todo o saber” é *naphar nēmeqi*, literalmente ‘a totalidade do saber’, *nēmequ(m)* significando ‘sabedoria’, ‘sagacidade’, ‘conhecimento civilizado’, ‘habilidade’, o que em sumério se dizia ‘nam-kù-zu’ e designava aquilo que, na peça conhecida como *Instruções de Shurúppak*, que deve remontar a pelo menos 2700 a. C., este rei antediluviano transmite a seu filho Ziusudra. Como ressalta Toorn, a sabedoria (*nēmequ(m)*), de início, expressava-se na forma de vereditos legais, conselhos inteligentes e ditos espirituosos, sendo como alguém que aprendeu a totalidade disso que Gilgámesh se define.²⁶ Ora, o dilúvio (*abūbum*) constituindo o marcador temporal por excelência para as culturas mesopotâmicas, o que se afirma é que Gilgámesh não é apenas um sábio comum, mas alguém que, mesmo tendo vivido e reinado numa época pós-diluviana, alçou-se à categoria dos sábios antigos, os *apkallu*, por ter tido acesso a conhecimentos anteriores ao cataclismo.²⁷

Continua o poeta, sempre referindo-se a Gilgámesh:

*De distante rota volveu, cansado e apaziguado,
Numa estela se pôs então o seu labor por inteiro.*

*Fez a muralha de Úruk, o redil,
E o sagrado Eanna, tesouro purificado.*

*Vê sua base: é como um fio de lã,
Repara seus parapeitos, que ninguém igualará.
Toca a escadaria, que há ali desde o início,
Aproxima-te do Eanna, residência de Ishtar,
O qual nem rei futuro nem homem algum igualará.*

*Faze a volta, ao alto da muralha de Úruk vai,
Seu fundamento examina, os tijolos observa –
Se seus tijolos não são cozidos,
Se seu alicerce não cimentaram os sete sábios.*

*Um shar é cidade, um shar é pomar, um shar são poços de argila, meio shar é a casa de Ishtar:
Três sháru e meio, a extensão de Úruk.²⁸*

Nessa sequência, em que está em causa o encômio dos altos feitos do rei – em especial as muralhas de Úruk, cujo fundamento foi cimentado pelos sete *apkallu*, aos quais Gilgámesh foi antes equiparado –, o mais importante, pelo menos do ponto de vista metapoético, é o que se declara nos versos 9-10: depois da longa viagem em que o rei atingiu os limites do mundo, tudo o que ele passou foi consignado por escrito numa estela (*narû*). A remissão é a um costume dos reis babilônicos de fazer registrar feitos ou acontecimentos importantes de seu reinado num monumento, ou seja, algo tão concreto dentre as realizações do herói quanto as famosas muralhas.

Em princípio, *narû* poderia ser tomado como uma categoria de gênero que se pretende para o poema. Observe-se que, em termos gerais, *narû* pode ter o valor de documento jurídico (como no caso do chamado código de Hammurábi), pode marcar uma fronteira ou ser a “pedra fundamen-

tal” (feita realmente de pedra ou então de prata, ouro ou bronze) de um templo, enterrada nas fundações ou posta em seu interior. A importância desse tipo de memorial pode ser aquilatada pela forma como Tiglath Pileser I (séc. XII-XI a. C.) termina a inscrição que mandou fazer sobre si com uma maldição contra quem a destrua,²⁹ da mesma forma que Hammurábi, dentre outras maldições, pede à deusa Ninkarrak, a filha de Anum, que faça surgir, nos membros de quem não conservar suas prescrições, “uma doença grave, um *asakkum* funesto, uma ferida dolorosa que não pode ser curada, cuja natureza o médico não conhece, que não pode ser acalmada com ligaduras” – em suma, uma doença terrível que, “como a mordida da morte, não pode ser afastada”, de modo que o atingido “não cesse de lamentar a sua virilidade até que a sua vida termine”.³⁰

Enfim, usando do mesmo recurso de dirigir-se ao leitor para que veja, repare, toque, faça a volta das muralhas – ou seja, para que se introduza e se movimente no espaço do próprio poema – o poeta fecha assim o prólogo metapoético:

*Busca o cofre de cedro,
Rompe o ferrolho de bronze,
Abre a tampa do tesouro,
Levanta a tabuinha lápis-lazúli, lê
O que Gilgámesh passou, todos os seus trabalhos.*³¹

De um lado, o texto reivindica para si, portanto, o mesmo grau de concretude do que se inscreve em material precioso – a tabuinha de lápis-lazúli – para ser conservado em tesouros. De outro, ordena ao recebedor que leia, na própria tabuinha, os trabalhos de Gilgámesh – esse imperativo, dirigido num primeiro nível ao leitor, podendo ser entendido também, num sentido mais amplos, como dirigido pelo poeta a si próprio, já que é a ele que competirá ler e transmitir a inscrição. Esse é um argumento de autoridade importante – o poema é a própria leitura do *narû* sem omissões ou acréscimos –, contando com a garantia que a própria escrita oferece. Finalmente, é admirável que o verso imediatamente seguinte seja o primeiro da versão antiga da saga de Gilgámesh, *Proeminente entre os reis* (*šūtur eli šarrī*), Sîn-lēqi-unninni parecendo querer dar a entender que se trata justamente do texto gravado na tabuinha de lápis-lazúli contida no cofre de cedro, que se torna, então, imagem do seu próprio poema.

Considerar o poema como *narû*, ou talvez de modo mais exato, como a contraparte poética de um *narû*, parece um rótulo adequado, no sentido de que nem se omite nem se acrescenta ao que está consignado por escrito. Dessa perspectiva, cumpre considerar a quem se deve a inscrição que se transmite, o entendimento comum sendo que se atribua ao próprio Gilgámesh: depois de suas aventuras, de novo em casa, cansado e apaziguado, teria ele posto num *narû* o seu labor por inteiro. Entretanto, corrigindo seu entendimento anterior,³² George argumenta que o verbo *šakin*, usado nessa passagem, é um estativo de *šakānu*, ‘pôr’, e não uma forma de voz ativa. Assim, interpreta ele “vejo agora que a força usual da conjugação estativa é mais provável e que *šakin* se articula com os dois outros estativos, anih [ele estava exausto] e *šupšuh* [ele estava em sossego], na forma intransitiva-passiva, como uma declaração enfática de inação. Gilgámesh volta para casa, desmorona exausto e não pode fazer nada mais. Não é ele quem põe a história na tabuinha de lápis-lazúli”.³³

²⁹ Cf. HEIDEL, Alexander. *The Gilgamesh Epic and Old Testament parallels*. Chicago: The University of Chicago Press, 1963, p. 139 e 140: “Quem destrua minha estela e meu memorial de fundação, derrube-os, lance dentro d’água, queime com fogo, cubra com terra, deposite em segredo numa casa reservada, num lugar em que ninguém terá permissão para vê-lo, apague meu nome que está escrito e inscreva seu nome ou conceba alguma outra perversidade para pôr obstáculo a minha estela, que Anu e Ádad, os grandes deuses, meus senhores, o olhem com ira e o amaldiçoem com perversa maldição: que eles derrubem seu governo, corroam os fundamentos de seu trono real, destruam sua nobre descendência! que quebrem suas armas aos pedaços, tragam derrota a seu exército, o enviem preso a seus inimigos! que Ádad destrua seu país com um dardo destrutivo que traga fome, penúria, miséria e sangue sobre seu país! que não o deixe viver um único dia, mas destrua seu nome e sua semente no país!”.

³⁰ BOUZON, Emanuel. *O código de Hammurabi*. Introdução, tradução do texto cuneiforme e comentários de Emanuel Bouzon. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1987, epílogo, 50.

³¹ *Ele que o abismo viu*, op. cit., 1, v. 24-28.

³² Ver GEORGE, Andrew R. *The Babylonian Gilgamesh epic: introduction, critical edition and cuneiform texts*. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 538.

³³ GEORGE, Andrew R. The mayfly on the river: individual and collective destiny in the epic of Gilgamesh. *Kaskal, rivista di storia, ambienti e culture del Vicino Oriente Antico*, v. 9, 2012, p. 230.

³⁴ Sobre a autobiografia em terceira pessoa, ver GEORGE, Andrew R. The epic of Gilgamesh: thoughts on genre and meaning. In: AZIZE, J., WEEKS, N. (ed.), *op. cit.*

³⁵ O mesmo texto na tabuinha 11.

³⁶ O mesmo texto na tabuinha 11.

De fato, não seria de esperar que um rei fosse ele próprio quem inscrevesse suas ações no *narû*, a não ser em casos excepcionais de reis escritores e copistas, como Assurbanípal. Estando em causa registrar a experiência heroica e sapiencial de Gilgámesh, inclusive no que tem de extremamente particular, pois ele fez sozinho sua longa viagem, que é o clímax do poema, não se contando com outras testemunhas, o que se configura é o uma espécie de autobiografia mandada fazer (ou ditada?) pelo próprio monarca, ou seja, uma autobiografia em terceira pessoa.³⁴ Parece que é esse estatuto que o prólogo de *Ele que o abismo viu* reivindica para o poema – um vislumbre da poética implícita suposta pelo texto.

Um segundo elemento paratextual que nos pode auxiliar na compreensão do estatuto que teria, na antiguidade babilônica, o poema de Gilgámesh encontra-se nos colofões transmitidos pelos manuscritos. Eles são paratextos postos às margens, exatamente no final de cada tabuinha, os quais não registram comentários do próprio poeta, mas sim dos copistas, ou seja, dão testemunho dos processos de transmissão da obra e constituem, a seu modo, um registro de sua recepção. No caso de *Ele que o abismo viu*, essas anotações, que podem indicar também para quem e onde se fazem as cópias (na documentação que possuímos, a indicação remetendo ao “palácio de Assurbanípal, rei do mundo, rei da Assíria”), apresentam quatro modelos:

Tabuinha 1, *Ele que o abismo viu*, série de Gilgámesh. Como o original escrita e conferida.

Tabuinha 6, *Ele que o abismo viu*, série de Gilgámesh. Escrita e conferida com o original.³⁵

Tabuinha 6, série de Gilgámesh. Escrita e conferida com o original.³⁶

Tabuinha 8, *Ele que o abismo viu*. Escrita e conferida com o original.

Com pequenas variações relativas ao registro ou não do título e da série, o que importa é a declaração de que o texto foi escrito e conferido, ou seja, de que nele não se omite nem acrescenta nada. Há portanto uma transmissão oficial, por escrito – muitas vezes feita no palácio do rei; mais que isso, há uma confiança no processo de transmissão que se pretende inculcar no leitor. Tenha-se em conta que nem toda a documentação de que dispomos decorre desse processo autorizado e ratificado pelo copista, como no caso do que parecem ser exercícios escolares, em que a forma do texto pode se oferecer bastante diversa da oficial, de que a tabuinha procedente de Ugarit, publicada em 2007 por Daniel Arnaud, é um bom exemplo, o prólogo que analisamos apresentando-se nela neste formato, que reproduzo ao lado da versão oficial (a vulgata do poema), para permitir um escrutínio mais confortável:

Vulgata	Manuscrito de Ugarit
<p>[1] <i>Ele que o abismo viu, o fundamento da terra, Seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo, Gilgámesh que o abismo viu, o fundamento da terra, Seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo,</i> [5] <i>Explorou de todo os tronos, De todo o saber, tudo aprendeu, O que é secreto ele viu, e o coberto descobriu,</i></p>	<p>[1] <i>Ele que o abismo viu, o fundamento da terra, Seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo, Bilgameš que o abismo viu, o fundamento da terra, Seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo,</i> [5] <i>Explorou de todo os tronos, De todo saber, tudo aprendeu, Percorreu o distante caminho até Urtur-napišti,</i></p>

Vulgata	Manuscrito de Ugarit
<p><i>Trouxe isto e ensinou, o que antes do dilúvio era. De distante rota voltou, cansado e apaziguado, [10] Numa estela se pôs então o seu labor por inteiro. Fez a muralha de Úruk, o redil, E o sagrado Eanna, tesouro purificado. Vê sua base: é como um fio de lã, Repara seus parapeitos, que ninguém igualará. [15] Toca a escadaria, que há ali desde o início, Aproxima-te do Eanna, residência de Ishtar, O qual nem rei futuro nem homem algum igualará. Faze a volta, ao alto da muralha de Úruk vai, Seu fundamento examina, os tijolos observa – [20] Se seus tijolos não são cozidos, Se seu alicerce não cimentaram os sete sábios. Um shar é cidade, um shar é pomar, um shar são poços de argila, meio shar é a casa de Ishtar: Três sháru e meio, a extensão de Úruk. Busca o cofre de cedro, [25] Rompe o ferrolho de bronze, Abre a tampa do tesouro, Levanta a tabuinha lápis-lazúli, lê O que Gilgámesh passou, todos os seus trabalhos. Proeminente entre os reis, herói de imponente físico, Valente rebento de Úruk, touro selvagem indomado.</i></p>	<p><i>Atravessou o mar, o vasto oceano, até o sol nascente, Trouxe isto e ensinou, o que antes do dilúvio era. [10] De distante caminho voltou, cansado e apaziguado, Numa estela se pôs então o seu labor por inteiro. Não deixa Bilgameš moça livre a seu noivo, Ele, um touro selvagem, elas, suas vacas! Ouviu-lhes as queixas Ishtar, [15] O terrível rumor atinge os céus de Anu: Proeminente entre os reis, herói de imponente físico, Valente rebento de Úruk, touro selvagem ---- Bilgameš renomado pelo imponente físico, Valente rebendo de Úruk, touro selvagem indomado! [20] Sobe, Bilgameš! Ao alto da muralha de Úruk vai, Seu fundamento examina, os tijolos observa! Busca o cofre de cedro, Rompe o ferrolho de bronze, Levanta a tabuinha lápis-lazúli, lê [25] Assim: seus tijolos não são cozidos, Seu alicerce não cimentaram os sete? Um šar é cidade, um šar é pomar, um šar são poços de argila, meio šar é a casa de Ishtar: Três šaru e meio, a extensão de Úruk.</i></p>

Esse novo manuscrito embaralha bastante o que se sabia sobre a tradição que, da versão babilônica antiga (*Proeminente entre os reis*), chega à vulgata atribuída a Sîn-lēqi-unninni (*Ele que o abismo viu*), o que leva Sasson a postular que a parte inicial da vulgata não deveria ser atribuída a Sîn-lēqi-unninni, mas seria produto do período médio-babilônico.³⁷ Arnaud, ao contrário, acredita que se trata “da própria obra do autor uruquiano”,³⁸ constituindo o texto registrado na tabuinha “um exercício escolar”.³⁹ Por seu lado, George acredita que a melhor explicação seria considerar o texto de Ugarit como resultado da tentativa, da parte de um copista inepto, de “pôr por escrito um poema lembrado pela metade”.⁴⁰

Esses são problemas que permanecem irresolvidos (quicá irresolvíveis), interessando-nos aqui apenas constatar a existência de versões não autorizadas, em que se imiscui o processo que parece tão temido de omissões e acréscimos, seja em sentido estrito, seja em termos da ordenação dos versos e da mudança de seu sentido. Com efeito, há versos transportados da segunda parte do prólogo (iniciada em “Proeminente entre os reis”, v. 16-19) para a primeira parte; há versos transpostos da parte narrativa para o prólogo (v. 12 e 14, correspondentes aos v. 76 e 78 da vulgata); há acréscimos propriamente ditos (v. 13 e 15); e há omissões (v. 7-8 da vulgata). O mais extraordinário, contudo, é a mudança elocutiva que se observa a partir do verso 20: os imperativos que, na vulgata, eram dirigidos ao leitor, agora se dirigem a Gilgámesh, convidado pelo narrador a subir na muralha, examinar os tijolos, buscar o cofre de bronze e ler o que se encontra gravado na tabuinha de lápis-lazúli. Mais ainda, o que se ordena a Gilgámesh que leia na tabuinha não é mais o prólogo de *Proeminente entre os reis*, mas declarações relativas aos tijolos e ao alicerce feito pelos sete sábios, bem como às medidas de Úruk! Todas essas divergências, sejam

³⁷ Ver SASSON, Jack M. Prologues and poets: on the opening lines of the Gilgamesh epic. In: COLLINS, Billie Jean e MICHALOWSKI, Piotr. *Beyond Hatti: a tribute to Gary Beckman*. Atlanta: Lockwood Press, 2013.

³⁸ ARNAUD, Daniel. *Corpus des textes de bibliothèque de Ras Shamra-Ugarit (1936-2000) en sumérien, babylonien et assyrien*. Aula Orientalis Supplementa 23. Sabadell: Editorial AUSA, 2007, p. 36.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 130.

⁴⁰ GEORGE, Andrew R. The Gilgamesh epic at Ugarit. *Aula Orientalis*, v. 25, 2007, p. 246.

⁴¹ Ver WEST, Martin. Gilgāmeš and Homer: the missing Link? In: AUDLEY-MILLER, Lucy; DIGNAS, Beate (eds.), *Wandering myths: transcultural uses of myth in the Ancient World*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2018.

⁴² Ver JENSEN, P. Das *Gilgamiš*-Epos und Homer. *Zeitschrift für Assyriologie*, v. 16, p. 125-134, 1902: "O paralelismo completo entre ambas as Odisseias [em que ele divide o percurso de Ulisses], por um lado, e a Epopeia de *Gilgamiš*, por outro lado, também na ordem dos eventos é interrompido apenas por um mesmo evento em ambas as Odisseias, cada um dos quais também perturba o paralelismo entre elas mesmas, nomeadamente a primeira passagem por Cila e Caribdis na Odisseia II, de que nenhum correspondente há na Odisseia I e na Epopeia de *Gilgamiš*, e o episódio de Éolo na Odisseia I, que se encontra em outro lugar, tendo como seus equivalentes o episódio dos feácios na Odisseia II e o episódio de UT-*napištim* na Epopeia de *Gilgamiš*". Ressalte-se que o "paralelismo" (*Parallelität*) que ele defende não deve ser tido como algo fortuito, mas como um autêntico método analítico, o qual se aplica tanto à comparação da *Odisseia* com *Ele que o abismo viu*, quanto internamente à própria *Odisseia*, já que Jensen divide o percurso de Ulisses em duas partes (que ele chama de Odisseia I e Odisseia II), essas próprias partes apresentando seus paralelismos.

⁴³ WEST, Martin L. *The East face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon, 1997.

⁴⁴ Já na pioneira tradução de Jeremias, publicada em 1891, faz-se uma aproximação entre Gilgāmesh e Hércules (cf. JEREMIAS, *Idem*, *Zusätze IV*, *Iz-budar und Herakles*, p. 70-73).

⁴⁵ *Ele que o abismo viu*, *op. cit.*, 1, 63-66.

devidas ao que for – à falta de memória de um copista, ao desmazelo de um estudante, às incorreções da transmissão oral etc. –, ilustram bastante bem o risco de que o texto assumia estados descontrolados, demonstrando quanto o cuidado dos copistas em afirmar que tudo se copiou e foi conferido cuidadosamente tem uma função indispensável num poema *narû* ou numa autobiografia em terceira pessoa, o que, por outro lado, torna qualquer tipo de musa dispensável.

Herói(s)

Num trabalho instigante e, por isso mesmo, bastante imaginativo, Martin West especula como poderia ter ocorrido, por obra de poetas bilíngues, a transmissão da matéria de Gilgāmesh para os gregos,⁴¹ em busca de uma explicação final, mesmo que hipotética, para os "paralelos" entre o poema babilônico e Homero – paralelos elencados desde Jensen, que vem a ser o primeiro a fazê-lo,⁴² passando por estudiosos como Burket, até concluir-se o esforço de um século de na obra monumental do próprio West, *The East face of Helicon*.⁴³ Segundo sua sugestão, o "elo perdido" da transmissão deveria ser um poema dedicado a Hércules, de que não se tem nenhuma notícia, mas de que ele supõe haver alguma memória na literatura grega supérsite.⁴⁴ O que me interessa tomar desse exercício é o fato de que West reconhece uma dificuldade basilar na aproximação entre a matéria de Gilgāmesh e os poemas homéricos: de um lado, temos os feitos de um herói isolado, secundado apenas por seu par; de outro, ainda que haja heróis, realizações coletivas. Com efeito, já Hesíodo tinha a perspectiva de que os heróis, pertencentes a um outro *génos* anterior a sua época, eram os que haviam lutado em Troia e em Tebas, ou seja, trata-se de heróis guerreiros que não agem isoladamente.

A diferença com a *Iliada*, a *Odisseia* e mesmo os poemas cíclicos fica clara então, pois nem *Ele que o abismo viu*, tampouco *Proeminente entre os reis*, mais os poemas sumérios sobre Gilgāmesh, são poemas de guerra. Tem assim toda razão West: se há que buscar um herói equivalente ao mesopotâmico, ele teria de ser alguém como Hércules, que age sozinho em aventuras que não se dão no contexto de guerra alguma. Em resumo: se Aquiles e Ulisses são guerreiros-heróis, Gilgāmesh é herói sem ser guerreiro. Aquiles tem um companheiro, Pátroclo, mas luta tendo em torno de si seu exército, bem como o de todos os gregos; Ulisses chega sozinho a Ítaca, terminada a guerra, mas na maior parte de sua viagem conta com os companheiros de navegação. São exemplos de sagas coletivas, em que inclusive outros heróis se sobressaem, como Diomedes e Heitor, ao passo que Gilgāmesh é um herói solitário, o próprio mote de *Ele que o abismo viu* sendo sua solidão, quebrada brevemente com a criação, pelos deuses, de um par para si, Enkidu, mas logo reimposta a ele com a morte do amigo, sendo essa solidão o que motiva sua busca pela imortalidade e leva ao desfecho sobre a impossibilidade de conquistá-la.

De fato, logo na abertura do poema o que se põe em cena é o quanto o rei está só, em consequência de sua desmedida grandeza:

*Pelo redil de Úruk perambula,
Mandando como um touro selvagem altaneiro.
Não tem rival se levanta seu taco,
Pela bola os companheiros levantam.*⁴⁵

Ao final, de novo é na solidão que se põe o foco, o que se encontra bem expresso na resposta que o rei dá à taberneira divina que pergunta por que se apresenta ele, viajante, em estado tão deplorável:

*Por que consumidas não me estariam as tēmporas, não cavada a face,
Não desafortunado o coração, não aniquilada a figura,
Não haveria luto em minhas entranhas,
À de quem chega de longe minha face não se igualaria,*

*Com frio e calor não estaria queimada minha face,
E uma face de leão me tendo posto não vagaria eu pela estepe?
Ao amigo meu, mulo fugido, asno dos montes, pantera da estepe,
A Enkídu, amigo meu, mulo fugido, asno dos montes, pantera da estepe,*

*Ao amigo meu que – o amo muito! – comigo enfrentou todas as penas,
A Enkídu, amigo meu que – o amo muito! – comigo enfrentou todas as penas,
Atingiu-o o fado da humanidade!
Por seis dias e sete noite sobre ele chorei,*

*Não o entreguei ao funeral
Até que um verme lhe caiu do nariz.⁴⁶*

Considerando-se desse prisma, mesmo que se trate de tradições heroicas da mesma zona de convergência cultural, em que os aspectos apontados por Burkert se observam, o gênero das obras não se poderia dizer o mesmo. Por não se tratar da aventura de um único herói, um poema *narû* sobre Aquiles – ou só sobre a sua cólera – seria por princípio inviável; por não contar com musas, uma epopeia sobre Gilgâmesh também o seria. É que à Musa – quando ainda não reduzida a uma mera imagem poética, como acontecerá depois da época arcaica (as teorizações sobre os gêneros, a partir de Platão e Aristóteles, dela prescindindo) –, a ela só interessam feitos coletivos, no sentido do que declara Helena a Heitor,

*Mas vamos, agora entra e assenta nesta cadeira,
meu cunhado, já que principalmente a ti o sofrimento envolve o peito,
por minha causa – esta cadela – e pela loucura de Alexandre,
aos quais Zeus impôs um mau destino, para que no futuro
sejamos cantados (aoidimoi) pelos homens vindouros.⁴⁷*

o que também confirma Alcínoo, num comentário aos cantos de Demódoco sobre a guerra, imediatamente antes de Ulisses fazer sua longa narrativa,

*os deuses o forjaram (teûxan): fiaram (epeklósanto) a destruição
dos homens para que os vindouros tivessem canto (aoidé).⁴⁸*

Enquanto etiologias da guerra, essa perspectiva define com bastante clareza o foco, para os gregos, da epopeia heroica arcaica: os deuses fiam os meandros da guerra, que a Musa conhece por ter visto e, em seguida, ensina aos aedos, os quais tecem seus cantos. Observe-se como também do ponto de vista da produção se trata de um trabalho

⁴⁶ *Idem, ibidem*, 10, 47-60.

⁴⁷ HOMERO. *Iliada*, *op. cit.*, 6, 354-358.

⁴⁸ HOMERO. *Odisseia*. 8, 578-580. São Paulo: CosacNaify, 2014.

coletivo, com realização variada – o que canta Fêmio, no palácio de Ulisses, não é o mesmo que canta Demódoco, na corte de Alcínoo –, o que a declaração de Telêmaco a sua mãe só faz confirmar, num autêntico elogio da variante:

*os homens louvam mais o canto (aoidén)
que em torno dos ouvintes (akouóntessi) novíssimo (neotáte) se derrama.⁴⁹*

Epopéia, portanto, implica o domínio coletivo de tradições em que cada pérfomance constitui um exercício de variedade e variação, em todos os sentidos, mesmo quando, exarada por escrito, tem ela no desempenho dos rapsodos o seu modo de realização por excelência. É esse culto da variedade que podemos dizer se encontra na gênese do conceito de ficção: *pseûdos* em que há algo de verdadeiro ou mimese. Esse o domínio da Musa.

Num contexto como o mesopotâmico, em que a escrita remonta ao século 33 a. C. – ou seja, quando da redação de *Ele que o abismo viu* já somava uma prática de dois milênios –, o imperativo de nem omitir nem acrescentar responde a critérios memorialísticos diversos. Até pelo que serve de suporte para a poesia: as tabuinhas de argila (ou de lápis-lazúli), que configuram séries (es.gar) de que se mantém até mesmo a formatação (três colunas na frente, três no verso, no caso de *Ele que o abismo viu*). Em resumo: o *narû* enquanto monumento literário.

Artigo recebido e aprovado em fevereiro de 2019.



Possibilidades
de abordagem
dos poemas
homéricos:
arqueologia e
linguística
como
“horizonte
hermenêutico”
das obras

Ana Teresa Marques Gonçalves

Doutora em História Econômica pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Instituto de Ciências Humanas e Letras e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás (UFG). Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *A noção de propaganda e sua aplicação nos Estudos Clássicos: o caso dos Imperadores Romanos Septímio Severo e Caracala*. Jundiá: Paco, 2013. anateresamarquesgoncalves@gmail.com

Marcelo Miguel de Souza

Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Coorganizador do livro *Grandes epopeias da Antiguidade e do Medievo*. Blumenau: Edifurb, 2014. marcelobrass@hotmail.com

Possibilidades de abordagem dos poemas homéricos: arqueologia e linguística como “horizonte hermenêutico” das obras

Possible approaches to Homer's poems: archeology and linguistics as “hermeneutic horizon” of works

Ana Teresa Marques Gonçalves
Marcelo Miguel de Souza

RESUMO

As possibilidades de abordagem dos poemas homéricos são muitas e variadas. Desde aquelas que dialogam com linhas mais tradicionais de teoria literária, passando por estudos históricos, arqueologia, linguística e também filologia. As descobertas arqueológicas, durante os últimos dois séculos, tiveram importante impacto na ampliação e na própria interpretação tanto da *Iliada* quanto da *Odisseia*. Consideradas até meados do século XIX como obras ficcionais, toda sua compreensão foi alterada após as descobertas de H. Schliemann e A. Evans. Além disso, a tradução do Linear B micênico e as possíveis analogias com os chamados Anais dos Hititas nos possibilitaram interessantes ligações. Este artigo objetiva problematizar algumas dessas linhas de análise, visando relacionar tais descobertas com a expansão de um “horizonte hermenêutico” das obras para o historiador.

PALAVRAS-CHAVE: Homero; arqueologia; linguística.

ABSTRACT

There are many and varied possible approaches to Homer's poems, from those that dialogue with more traditional lines of literary theory to historical studies, archeology, linguistics and philology. Archaeological findings of the last two centuries have had an important impact on the magnification and interpretation of both the *Iliad* and the *Odyssey*. Considered until the mid-nineteenth century as fictional works, the way they were understood changed following H. Schliemann and A. Evans's discoveries. Moreover, the translation from Mycenaean Linear B and possible analogies with the *Annals of the Hittites* provided us with interesting links. This article aims at problematizing a few of these analytical lines to establish the relationship between such findings and the expansion of a “hermeneutic horizon” of these works for the historian.

KEYWORDS: Homer; archeology; linguistics.

¹ Neste artigo utilizamos as seguintes traduções e edições para a obra de Homero: HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003, v. I.; HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002, v. II.; HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009; HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009; HOMERO. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011; HOMERO. *Odisseia I*: Telemaquia. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L & PM, 2007; HOMERO. *Odisseia II*: regresso. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L & PM, 2007; HOMERO. *Odisseia III*: Ítaca. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L & PM, 2007; HOMERO. *Odisseia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2007.

² CARLIER, Pierre. *Homero*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2008, p. 11.

³ Sucintamente, é o conjunto de discussões sobre a existência ou não de Homero, e se ele é ou não o autor da *Iliada* e da *Odisseia*.



Existem várias propostas e possibilidades de interpretação dos chamados poemas homéricos.¹ Elas remetem, em verdade, a discussões que se iniciam em tempos bastante recuados, e num sentido bem específico, como aponta Pierre Carlier, “falar de Homero é falar dos poemas homéricos e só deles”.²

Esse conjunto de discussões pode ser agregado no que normalmente é chamado de “questão homérica”,³ termo tão bem conhecido por pesquisadores de Homero que chega a soar familiar. Esta é uma maneira de nos

aproximarmos das representações de períodos posteriores sobre esse poeta, e de como os antigos refletiam sobre seu passado heroico.

Quando nos referimos a este tipo de documentação, tanto as “biografias de Homero”⁴ quanto os poemas e hinos⁵ com a meta de identificar elementos de composição e autoria, acabamos por considerar – além da existência ou não do autor dos poemas – se o que é narrado possui historicidade. Ou seja, colocamos a questão sobre a factibilidade da guerra de Troia, dos costumes narrados e da sociedade composta nos poemas homéricos como “horizonte hermenêutico” de interpretação das obras. Obviamente a resposta a estas perguntas nem sempre pode ser alcançada somente tendo por base documentação escrita.

Se traçarmos uma linha do tempo, perceberemos que os estudos homéricos sofreram o impacto de várias descobertas, como as realizadas pela arqueologia, principalmente a partir do século XIX d. C., além das novas perspectivas de abordagem, com a linguística e a filologia. Desde então relações têm sido estabelecidas entre a documentação escrita, sua coesão estrutural e sua afinidade com a cultura material de períodos anteriores ao século VIII a. C.⁶

O que leva a indagações sobre as possibilidades e os usos destes recursos. Por exemplo, quais seriam as relações entre os textos homéricos e a documentação desses períodos anteriores? O que pode ser inferido tendo por base o Linear B Micênico? O que nos diz a cultura material desses períodos? A quais conclusões podemos chegar com base na análise desses pontos?

O impacto da arqueologia de Heinrich Schliemann e Arthur Evans na interpretação de Homero: a descoberta de dois mundos

Os estudos homéricos sofreram uma verdadeira reviravolta a partir do século XIX d. C., e grande parte dessas mudanças de interpretação têm a ver com as descobertas de Heinrich Schliemann e Arthur Evans referentes às sociedades Micênica e Minóica. Até então desconhecidas, a existência dessas sociedades deu peso à tese que fundamenta certo grau de historicidade nos poemas homéricos. A descoberta de códigos linguísticos escritos anteriores à implementação do alfabeto grego⁷ servem de argumentação a essa profundidade histórica que normalmente é imputada aos poemas. Para termos conhecimento do quanto este quadro era antes diferente, observemos que até 1870 a maioria dos “historiadores pensava que o mundo descrito por Homero era puramente imaginário. O grande historiador inglês George Grote, por exemplo, apontava o ano de 776 a. C. como o início da história grega, com a criação dos jogos Olímpicos”.⁸

Os próprios gregos na Antiguidade não tinham uma concepção muito clara sobre este passado mais longínquo. Como observa W. Taylor, “‘Micênios’ é uma designação que não se encontra nos autores clássicos. Os gregos davam vários nomes aos seus antepassados mais remotos. Homero refere-se-lhes indiferentemente como Aqueus, Dánaos, Argivos”.⁹

Esse conhecimento de um passado grego mais remoto,¹⁰ anterior aos poemas homéricos, só ocorreu na segunda metade do século XIX d. C. A primeira grande descoberta iniciou-se com Schliemann, em 1870. Utilizando-se da tradição antiga,¹¹ e com uma fé inabalável na historicidade dos poemas homéricos, saiu à caça do que seria denominado por ele de “Troia”. A questão é que Schliemann, ao escavar a colina de Hissarlik (hoje

⁴ Apesar de termos notícias de inúmeras biografias de Homero na Antiguidade, somente doze chegaram até nós Cf. CARLIER, Pierre, *op. cit.*, p. 9. Essas biografias encontram-se reunidas na obra: GIGANTE, G. E. V. *Le vite di Omero*. Nápoles: s/Ed, 1996. Essas biografias são em sua esmagadora maioria, tardias, entre o século II d. C., e o século V d. C.

⁵ Esse conjunto de hinos imputados a Homero na Antiguidade são considerados, contemporaneamente, como sendo de autoria desconhecida. Pra mais ver PSEUDO-HOMERO. *Hinos homéricos*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

⁶ As datações mais tradicionais localizam as obras de Homero no século VIII a. C. Observemos que a introdução do alfabeto na Grécia a partir do século VIII a. C. vai contribuir com a transcrição dos poemas para o suporte textual. Seu desenvolvimento, adaptação do alfabeto fenício para a língua grega, está ligado à própria questão dessa transcrição.

⁷ As inscrições gregas alfabéticas datam da segunda metade do século VIII a. C. As primeiras inscrições, pertencentes ao período compreendido entre 750 a. C. e 650 a. C., são por vezes pintadas em peças de olaria, mais frequentemente grafitos, principalmente em vasos e mais raramente em pedra. Ver CARLIER, Pierre, *op. cit.*, p. 58.

⁸ CARLIER, Pierre, *op. cit.*, p. 19.

⁹ TAYLOR, W. *Os micênios*. Lisboa: Verbo, 1973, p. 15.

¹⁰ Devemos observar que na Antiguidade as ruínas de palácios micênicos eram conhecidas e visitadas, como é o exemplo de Pausânias, que afirma ter conhecido os túmulos de Agamêmnon e dos que com ele haviam morrido. Ver TAYLOR, W, *op. cit.*, p. 15. Porém, esse conhecimento foi se perdendo e na contemporaneidade não havia, até as descobertas de Schliemann, uma base material forte para a afirmação da existência dessas sociedades.

¹¹ Heinrich Schliemann fez uso também de Pausânias. Ver TAYLOR, W, *op. cit.*, p. 15.

¹² CARLIER, Pierre, *op. cit.*, p. 19.

¹³ ZANON, Camila Aline. *Alliada de Homero e a arqueologia*. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia-USP, São Paulo, 2008, p. 28.

¹⁴ O sítio de Troia é deveras complexo. Possui nada menos do que 46 estratos que foram organizados em diferentes seções, indo até a chamada Troia VIIb. Relaciona-se a Troia VIIa com a Troia homérica, devido a proximidade da datação desta camada com a tradição e o fato de ter sido destruída pelo fogo. Ver ZANON, Camila Aline, *op. cit.*, p. 59 e 60,

¹⁵ TAYLOR, W, *op. cit.*, p. 170.

¹⁶ “O mundo micênico mantém relações estreitas com o oriente, nomeadamente com a costa sírio-palestina e com o Egito”. CARLIER, Pierre, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷ “As diferenças entre as datas propostas pelos autores antigos são relativamente próximas, sendo 1250 a. C. a mais antiga e 1184 a. C. a mais recente; o intervalo entre as datas propostas para a queda de Troia e para as invasões dóricas corresponde aproximadamente às datas que vieram a ser confirmadas pela arqueologia ao longo do século XX”. ZANON, Camila Aline, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸ Este tipo de datação relativa ternária foi desenvolvida por A. Evans no princípio do século. Ver CARLIER, Pierre, *op. cit.*, p. 26. Define períodos anteriores e posteriores partindo-se do princípio de desenvolvimento, ascensão e declínio. São diferentes para as Ilhas e para o continente. Na Grécia continental, é dividido em Heládico Antigo (com a sigla HA I, II, III); Heládico Médio (HM) e Heládico Recente, que equivale ao Período Micênico (HR I A, HR I B, HR II, HR III A, HR III B, HR III C). Importante ressaltar que esta cronologia relativa foi posteriormente aperfeiçoada “graças aos artefatos egípcios ou mesopotâmios encontrados na Grécia e graças aos fragmentos de cerâmica egeia no Oriente”. CARLIER, Pierre, *op. cit.*, p. 26.

¹⁹ TAYLOR, W, *op. cit.*, p. 171.

atual Turquia) “descobriu tesouros fabulosos que atribuiu a Príamo e aos seus familiares”.¹² O suposto “tesouro de Príamo” escavado por Schliemann “era composto por mais de 8.700 peças de ouro, dentre as quais vasos, cálices e objetos de adorno”.¹³

As descobertas causaram frenesi no período, bem como os meios utilizados por Schliemann para contrabandear o “tesouro” para fora do Império Turco Otomano. A questão é a de que o sítio que encontrou mostrava, claramente, a existência e a complexidade¹⁴ de uma civilização que, até então, se pensava ser apenas invenção, ou no mínimo exagero poético dos poemas homéricos.

Não é o caso aqui de responder se a “Troia” de Schliemann é realmente a Troia da *Ilíada*. O ponto a ser observado é o de que a descoberta de tão complexo sítio arqueológico, composto por várias camadas de temporalidades diferentes apontava para a existência de uma sociedade pelo menos tão complexa quanto as que eram cantadas nos poemas. A cidade descoberta mostrava complexidade, riqueza e uma duração temporal impressionante, como observa W. Taylor,

O período áureo de Troia, de prosperidade quase constante, durara séculos. A base da sua riqueza tem sido alvo de muitas especulações. O comércio pode ter contribuído muito, mas os seus contactos eram exclusivamente com o Ocidente. Apesar da vizinhança do grande império Hitita na região noroeste, não recebia dali importações. A cidade, porém, não dependia apenas do comércio. [...] As ricas e produtivas planícies de Troia (a Tróada) produziam alimentos suficientes para os habitantes e para comerciar.¹⁵

A localização do sítio de Schliemann, perto do Império Hitita na Anatólia¹⁶ e próximo do mar tornava possível e verossímil a narrativa da guerra de Troia. Se não, pelo menos, a probabilidade de sua historicidade. Fortalecia seu argumento o fato de serem encontradas várias camadas, destruídas e reconstruídas, sendo que a chamada Troia VIIa havia sido queimada, possivelmente em uma invasão, dada a destruição que pôde ser verificada. As datas também favoreceriam posteriormente a hipótese de Schliemann, pois a datação dessa camada muito se aproximaria da tradicionalmente apontada por Erastótenes¹⁷ (1184 a. C.) para a guerra narrada na *Ilíada* entre os Aqueus e os Troianos. “Seja qual for a data atribuída à queda de Troia VIIa – alguns colocam-na em 1260 a. C. e outros preferem aceitar a data de Erastótenes, 1184 a. C. (data de modo algum infalível) –, ela ocorreu antes do final de HRIIB,¹⁸ pois que ainda se importavam vasos desse estilo quando a cidade foi reocupada após a sua terrível destruição”.¹⁹

Devido ao saque do “tesouro” Schliemann foi proibido de continuar suas escavações em Hissarlik pelo governo turco. Não desistindo de seus objetivos, voltou-se para a Grécia continental, onde Schliemann decide por escavar as ruínas de Micenas, encontrando o assim chamado círculo tumular A. As peças encontradas nesses sítios arqueológicos testemunhavam um passado complexo, e, em grande parte, bastante rico e organizado. As peças encontradas nos grandes túmulos²⁰ de Micenas por Schliemann condizem, em grande parte, com o epíteto homérico “Micenas rica em ouro”.²¹ O horizonte hermenêutico das obras de Homero jamais seria o mesmo após tão impressionantes descobertas.

A periodização proposta para esses objetos se baseou em uma datação relativa, possibilitada pelo fato de que objetos micênicos foram encontra-

dos em Tell-el-Amarna,²² cidade de Akhenaton²³ e de um escaravelho de Amenófis III encontrado em uma Tumba de Micenas. Datação relativa, mas que ajudou a organizar a cronologia dos períodos. Novamente autorizado a escavar em Hissarlik, Schliemann encontraria ainda, junto a seu ajudante Dörpfel, “um grande edifício cuja planta era bastante semelhante à sala do trono dos palácios de Micenas e Tirinto”.²⁴

Obviamente, as descobertas de Schliemann deram fôlego às tentativas de escavações de outros sítios tanto na Hélade quanto nas Cíclades. As descobertas de Arthur Evans viriam, em seguida, com as escavações do grande palácio de Cnossos em Creta, que “em 1900, começou os seus trabalhos, os quais viriam a identificar Creta como uma das grandes potências da Idade do Bronze no Egeu”.²⁵ Fazendo pesar sua reputação, A. Evans argumentou erroneamente que a civilização, que chamou de Minóica, não era, absolutamente, aparentada com os gregos. E, segundo suas perspectivas, a civilização Micênica não seria nada além de uma versão mais provinciana da civilização Minóica.²⁶

Mesmo com as datações em franco desenvolvimento, a argumentação de A. Evans permaneceu até a decifração das diversas tabuinhas de escrita encontradas nos sítios arqueológicos. Nelas podem ser identificados pelo menos alguns tipos diferentes de escrita, relacionados a distintos locais e sítios. Podemos citar o “minóico hieroglífico, de caráter figurativo, o Linear A principalmente Cretense, o Linear B, o Cipro-minóico comprovado em Chipre entre 1500 a. C. e 1200 a. C., derivado do Linear A”.²⁷ Todas servem de exemplo de notação e escrita.²⁸

Dentre eles, o chamado Linear B forneceu importantes informações.²⁹ Essa linguagem foi traduzida em 1952, por Michael Ventris, utilizando técnicas de descriptografia oriundas da Segunda Guerra. Em seus estudos, junto a John Chadwick, se constatou que a língua das tabuinhas não era outra que não o próprio grego, causando grande surpresa na comunidade acadêmica. Embora o conteúdo das tabuinhas tenha decepcionado parte dos pesquisadores, pois consistia em sua grande maioria “em inventários e catálogos: inventários de armazéns, gado e produções agrícolas; catálogos de homens, mulheres e crianças”.³⁰ A questão da datação das tabuinhas também é um ponto bastante controverso,³¹ visto que é uma datação indireta e aproximada. Porém, podemos dizer que o Linear B, que nos surge quase exclusivamente nas tabuinhas, começa por volta de 1400 a. C., sendo as últimas inscrições datadas de c. 1200 a. C. O Linear B é a única forma de escrita conhecida no continente grego [durante este período],³² ou seja, Linear A somente nas Ilhas.

O ponto a ser enfatizado era, obviamente, o de que as informações que agora podiam ser extraídas das tabuinhas de Linear B lançavam por terra a hipótese e a argumentação de A. Evans. A verificação que a linguagem dos micênicos era um tipo de grego traçou uma continuidade linguística impressionante com a Grécia Arcaica, além de fornecer uma base de comparação com os próprios poemas homéricos. A partir de então, a cultura material destes períodos poderia ser relacionada com as narrativas de Homero como reminiscências de um mundo perdido preservadas pela tradição dos poemas. Isto era uma importantíssima mudança na interpretação dos poemas.

Todavia, o questionamento permanece: como pôde ser conservada uma memória tão longínqua que recuaria pelo menos até o período micênico, e a suposta guerra entre Aqueus e Troianos? Como explicar essa

²⁰ No chamado Circulo Tumular A foram encontrados 15 corpos cobertos de ouro em 5 sepulcros ZANON C. A, *op. cit.*, p. 35. E no “círculo tumular B havia 24 túmulos, dos quais 14 podiam ser considerados de poço. O seu conteúdo, embora grandioso, não pode ser comparado em riqueza com os do círculo tumular A; por outro lado, B é um pouco mais antigo do que A e data do princípio do século XVI a. C.”. TAYLOR, W, *op. cit.*, p. 76.

²¹ HOMERO. *Iliada*, *op. cit.*, VI, v. 180; XI, v. 46. Trad. de Haroldo de Campos. 2002, v. 1.

²² A descoberta forneceu uma datação para a cerâmica devido ao fato de a cidade de Tell-el-Amarna ter sido ocupada por poucos anos durante o reinado do Faraó Akhenaton. A descoberta foi feita por Sir Flinders Petrie. Ver TAYLOR, W, *op. cit.*, p. 16.

²³ Ver TAYLOR, W, *op. cit.*, p. 16.

²⁴ ZANON, Camila Aline, *op. cit.*, p. 36.

²⁵ TAYLOR, W, *op. cit.*, p. 21.

²⁶ Ver CARLIER, Pierre, *op. cit.*, p. 22.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 28.

²⁸ “A maior parte das tabuinhas vem de Cnossos, 3000 a 4000, embora muitas delas sejam fragmentos”. TAYLOR, W, *op. cit.*, p. 27.

²⁹ Grande parte das inscrições egeias deste período não encontram-se decifradas. A exceção é o Linear B.

³⁰ TAYLOR, W, *op. cit.*, p. 39.

³¹ Referente ao Linear A e ao Linear B, “não se podem atribuir datas exatas aos períodos nos quais estas escritas teriam sido usadas, mas pode-se dizer que o Linear B se sobrepõe à escrita hieroglífica e que teria começado já no século XVIII. Parece que já estava de parte nos princípios do século XV”. TAYLOR, W, *op. cit.*, p. 31.

³² Ver TAYLOR, W, *op. cit.*, p. 31.

³³ Seus artigos principais publicados em PARRY, Milman. *The making of homeric verse*. New York: Oxford Press, 1987.

³⁴ A hipótese “Parry-Lord” dos poemas, ver LORD, A.B. *The singer of tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

³⁵ Ver HOMERO. *Iliada*, *op. cit.*, X, vv. 261-265. Trad. de Haroldo de Campos. 2002, v. I.

³⁶ Este é ainda o exemplar de elmo micênico mais antigo encontrado. Ver ZANON, Camila Aline, *op. cit.*, p. 115.

continuidade durante o período da Idade do Ferro, onde nitidamente regrediu a prática da escrita na Hélade?

Uma explicação/proposta para compreender esse fato da continuidade surgiria na década de trinta do século XX com o pesquisador americano Milman Parry.³³ Comparando cantos de bardos iletrados sérvios/iugoslávicos, ele formulou a hipótese de que os poemas homéricos seguiriam mais ou menos a mesma lógica de composição. Ou seja, uma espécie de composição em *performance* com o uso de fórmulas.

Por meio do uso destas fórmulas, ou seja, trechos de versos que se repetem conforme a conveniência do cantor, e seus usos descritivos se encaixando em situações semelhantes, Parry propunha uma solução para o problema da continuidade. A poesia oral formular, cantada por profissionais conhecidos como aedos, seria a responsável pela guarda de uma memória tão afastada e se explicaria mesmo pelo tipo de técnica empregada para a composição dos poemas. Graças ao estilo formular, trechos mais antigos de composição se misturariam a trechos mais recentes na narrativa, o que pode ser observado, por exemplo, pela presença de certos arcaísmos (dentre outros fatores) na estrutura linguística dos poemas.

Milman Parry faleceu precocemente, porém seu trabalho foi continuado por seu discípulo A. B. Lord.³⁴ Juntos, eles dão nome a conhecida hipótese “Parry-Lord” dos poemas homéricos, que justifica a composição poética pelo acréscimo e desenvolvimento oral das narrativas, ampliadas pelo menos até a sua posterior transcrição com o alfabeto adaptado dos fenícios. Embora bastante persuasiva, a hipótese “Parry-Lord” não conseguiu resolver a chamada “questão homérica”, continuando os pesquisadores divididos entre a existência ou não de um autor único para a *Iliada* e a *Odisséia*. Contudo, o peso da explicação ligada à oralidade dos poemas, bem como o profundo estudo de Parry sobre a fundamentação das fórmulas – que antes eram concebidas muitas vezes como interpolações ou simples repetições –, não deixa de impressionar e em boa parte convencer os pesquisadores do assunto.

Sua hipótese, aliada ao peso das descobertas arqueológicas que comprovam um passado grego anterior a Homero, que é bastante complexo e recuado na Hélade, ajuda a compreender e explicar a permanência de diversos termos encontrados nas tabuinhas e sua continuidade, ligada à lógica da métrica nos poemas bem como a sua *performance*. Observemos que esse passado micênico não deve ser relacionado de forma biunívoca com achados arqueológicos, por mais semelhantes que possam parecer. Aliás, não deixa de causar confusão aos neófitos na área os nomes escolhidos para muitos dos monumentos e vestígios encontrados, como “túmulo de Atreu”, “máscara de Agamêmnon” ou mesmo a “Troia” segundo Schliemann. Sua existência é mais a comprovação de uma possibilidade factual das narrativas homéricas do que uma referência direta a que possamos ligar alguma passagem específica. Embora existam exceções relativas, como é o caso do famoso trecho que narra o aspecto do elmo feito de dentes de javali,³⁵ posteriormente sendo um exemplar deste tipo encontrado nos túmulos de Micenas,³⁶ ou mesmo do uso de carros de guerra, comuns na narrativa homérica e que aparecem figurando tanto nas escritas do linear B (𐀀𐀃𐀆𐀇) como na iconografia encontrada. Esse tipo de testemunho arqueológico demonstra a antiguidade de certos trechos e mesmo a guarda de uma memória muito recuada. Como aponta Taylor,



Uma contribuição puramente grega para o armamento é o elmo feito de dente de javali, pormenorizadamente descrito por Homero, embora já tivesse caído em desuso muito tempo antes dele, pois não sobreviveu ao período micênico. Há muitas ilustrações suas na arte micênica: é usado pelos guerreiros representados nas gemas e nas matrizes de pedra e é um motivo popular nos embutidos de marfim [...]. Era nitidamente um objeto de luxo, sendo necessários cerca de 30 a 40 pares de dentes de javali para fazer um só elmo.³⁷

A historicidade que pesa nos poemas homéricos é uma historicidade latente, apreensível quando pensamos nas possibilidades de amálgama dos poemas relacionadas à própria questão da poesia oral.³⁸ Como poemas cantados, sintetizam em uma narrativa temporalidades diversas, informações que podem ser relacionadas ao período micênico, à Idade do Ferro ou ao próprio período Arcaico, além de encontrarmos elementos que só figuram na própria poesia homérica, não sendo encontrados vestígios materiais que corroborem determinados trechos da narrativa. Para entendermos Homero, temos que pensar em uma verdadeira estratigrafia da *Ilíada* e da *Odisseia*, relativa e passível de exageros poéticos ligados simplesmente à função do aedo e sua arte.

O Linear B e os poemas homéricos: possibilidades de relação

Como foi apontado, existem várias propostas e possibilidades de interpretação dos chamados poemas homéricos. A possibilidade de recurso a outras bases de documentação que podem ser utilizadas em relação ao texto homérico que nos chegou tem por objetivo considerar – para além da possível existência ou não do autor dos poemas – a relação de historicidade com o que é narrado. Ou seja, colocamos a questão sobre a factibilidade da guerra de Troia, dos costumes descritos e da sociedade composta nos poemas homéricos como parte necessária ao que estamos chamando de “horizonte hermenêutico” das obras.

Se traçarmos uma linha do tempo, perceberemos que os estudos homéricos sofreram o impacto de várias descobertas, como as realizadas pela arqueologia, principalmente a partir do século XIX d. C., além das novas perspectivas de abordagem, com a linguística e a filologia. Desde então relações têm sido estabelecidas entre a documentação escrita, sua coesão estrutural, e sua afinidade com a cultura material de períodos anteriores ao século VIII a. C.³⁹ Por exemplo, quais seriam as relações entre os textos homéricos e a documentação desses períodos anteriores, tendo por base o Linear B micênico? A quais conclusões podemos chegar com base na análise desses pontos?

Com a decifração do Linear B realizado por Michael Ventris⁴⁰ em 1952, um novo mundo de possibilidades se abriu para os estudos homéricos. A descoberta de que a língua das tabuinhas não era outra que não o grego ainda é forte argumento de justificação para os que defendem a antiguidade e núcleos de historicidade nos poemas. A alusão e a proximidade fonética de certos termos em Linear B com o dialeto homérico também não deixam de ser realçadas nesse tipo de argumentação.

Ponto de apoio para a defesa dessa historicidade dos poemas, termos que possuem equivalência direta no Linear B apontam para essa relação. Exemplo disso é o caso do substantivo *wa-na-ka*, tardio *wanaks* e *qa-si-re-u*, tardio *basileus* que são associados ao conceito de ‘rei’.⁴¹ *Wa-na-ka* é usado

³⁷ TAYLOR, W, *op. cit.*, p. 141 e 142.

³⁸ Oral no sentido que temos utilizado.

³⁹ As datações mais tradicionais localizam as obras de Homero no século VIII a. C. Observemos que a introdução do alfabeto na Grécia a partir do século VIII a. C. vai contribuir com a transcrição dos poemas para o suporte textual. Seu desenvolvimento, adaptação do alfabeto fenício para a língua grega, está ligado à própria questão dessa transcrição.

⁴⁰ Michael Ventris era arquiteto, e um apaixonado por línguas antigas. Juntamente a John Chadwick foi o grande responsável pela decifração do Linear B. Para maiores informações biográficas ver ROBINSON, Andrew. *The man who deciphered linear b: the story of Michael Ventris*. London: Thames e Hudson, 2012.

⁴¹ PALAIMA, Thomas G. *Wanaks and related power terms in mycenaean and later greek*. In: JALKOTZY, S. D e LEMOS, I. S. *Ancient greece: from the mycenaean palaces to the age of Homer*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p. 53.

⁴² Ver PALAIMA, Thomas G, *op. cit.*, p. 55.

⁴³ Thomas Palaima aponta que o termo *wanaks* é usado como um epíteto de Poseidon na *Iliada*, onde também aparece comumente associado com Zeus. Cf. PALAIMA, Thomas G, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁴ Homero. *Iliada*, *op. cit.*, IX, v. 96; v. 163; v. 677. Trad. de Haroldo de Campos. 2002, v. I.

⁴⁵ A recorrência de repetições, identificada nos textos homéricos, é explicada por M. Parry com o recurso das fórmulas. Segundo sua proposição, essas fórmulas seriam a base de recitação da “poesia oral” do *aedo*, um recurso de sua composição. Como repetições nos textos atuais, apareceriam como uma marca da “oralidade” dos poemas quando de sua composição.

⁴⁶ CARLIER, Pierre, *op. cit.*, p. 201.

⁴⁷ Ou o suposto autor ou autores dos poemas a ele imputados.

⁴⁸ PALAIMA, Thomas G, *op. cit.*, p. 56. A métrica dos versos homéricos é composta por seis pés (hexâmetro), sendo que seu quinto pé obrigatoriamente deve ser um dáctilo (- U U), formando o que é chamado de hexâmetro dáctilo. Observemos que o termo *Lawagetas* não caberia no metro citado. Devemos ressaltar também que dáctilos e espondeus (- -) se revezam durante os versos nas obras, sendo a contagem de sílabas variada, até mesmo no quinto pé, formando sazonalmente um hexâmetro espondeico.

⁴⁹ Ver RAMÓN, J. L. Mycenaean onomastics. In: DUHOUX, Y e DAVIES, A. M. *A companion to linear b*. Peeters, 2011, v. 2, p. 214.

⁵⁰ Ver RUIJGH C. J. *apud* PALAIMA, Thomas G, *op. cit.*, p. 54. Ver também, RUIJGH C. J. *Études sur la grammaire et le vocabulaire du grec mycénien*. Amsterdam: E. J. Brill, 1967.

⁵¹ Algumas referências de 0As-tu-aInac HOMERO. *Iliada*, *op. cit.*, VI, v. 400; XXIV, v. 734. Trad. de Haroldo de Campos. 2002, v. II.

⁵² Algumas referências de 0Ifi-anassa HOMERO. *Iliada*, *op. cit.*, IX, v. 145. *Idem*. *Odisseia*, XV, v. 225. Trad. de Donald Schüller. 2007, v. II.

no Linear B e *wanaks* (aInac) é usado em Homero para designar um ‘rei’ singularmente elevado em uma classificação acima, ou consideravelmente acima de outros numerosos indivíduos, cada um também considerado um ‘rei’, um *basileus*.⁴² Em Homero o termo é usado como epíteto de Zeus e outras divindades,⁴³ mas também aparece associado a Agamêmnon (neste caso o líder da expedição contra os troianos).

Ἄτρεΐδῃ κύνιστε, ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον,
*Agamêmnon, esplêndido Atreide, rei-de-homens*⁴⁴

O aparecimento de títulos que se encontram tanto no Linear B como em Homero é importante para a identificação dessa antiguidade e desses núcleos de historicidade como o próprio vocábulo *wanaks* aponta. O termo *wanax*, relacionado ao ἄναξ ἀνδρῶν de Homero, traz alguma luz ao que disse Milman Parry sobre o estilo formular.⁴⁵ A supressão do *digama*, no caso (*F*ἄναξ) ou a forma como conta para a métrica é um interessante ponto de apoio para a antiguidade das fórmulas em que ele aparece. Letra posteriormente suprimida, e nitidamente um arcaísmo, o digama (*F*) é utilizado na contagem da métrica no verso homérico, mesmo quando já foi suprimido da grafia (e provavelmente da récita também), mas aparece de forma clara no termo em Linear B, onde o “*wa*’ (\square) compõe uma das sílabas referentes a *wa-na-ka* ($\square \bar{\imath} \oplus$), segundo o que propõe a tradução do sistema arquitetado por M. Ventris. O fato do título ἄναξ ser encontrado em trechos formulares, como o referido ligado a Agamêmnon, e de nos depararmos com sua correspondência no Linear B, é demonstrativo de parte dessa relação.

Os senhores de domínios recebem vários nomes na *Iliada* e na *Odisseia*, de acordo com a organização métrica e a função dentro do verso. São comuns os termos de *arístos*, *basileús* e *anáx ándrōn*. Segundo P. Carlier, “*anáx* é um termo que designava o senhor do palácio micênico”.⁴⁶ Como pudemos observar, esta é uma definição que se liga a um passado distante dos tempos em que Homero⁴⁷ teria composto os poemas, e aparece em trechos formulares, o que reforça a sua antiguidade. A questão do uso do *digama* e a posição que ocupa nos versos homéricos, bem como no Linear B, também é bastante reveladora dessa continuidade linguística, e mostra de forma interessante como a poética do *aedo* fez uso desses artifícios para a construção da métrica, mesmo quando esses fonemas (como o *digama*), posteriormente, foram abandonados pela própria língua grega. Para mensurarmos o peso que a métrica pode ter nestes casos, podemos observar que alguns autores, como Palaima, chegam a argumentar que certos termos e cargos existentes no Linear B não aparecem nos poemas homéricos devido a sua composição métrica. O título *Lawagetas* (—U —) não se encaixa na composição do verso dáctilo⁴⁸ o que pode explicar sua omissão.

Todavia, esses não são os únicos elementos a apontar na direção do uso de termos micênicos no léxico homérico. Um número razoável de nomes micênicos, que aparecem no Linear B, possuem seus equivalentes (alguns exatos) em Homero ou no grego clássico⁴⁹ Outros referem-se a interessantes composições. Palaima, concordando com C. J. Ruijgh⁵⁰ chama a atenção para a ocorrência de nomes como Ἄστυ-ἄναξ⁵¹ e Ἰφι-ανασσα,⁵² nomes respectivamente de um príncipe e uma princesa de sangue real troiano. Ocorre a clara composição dos títulos referentes ao termo *wanaks* (no caso Ἄστυ-ἄναξ) e seu feminino *wanassa*

(ἰφι-ανασσα). Palaima argumenta, com Ruijgh, que estes termos são reservados para o uso real e de famílias divinas.⁵³ É bastante interessante a relação, pois existe afinidade do termo *wanaks*⁵⁴ e sua contrapartida feminina *wanassa* como epíteto de deuses nas tabuinhas do Linear B.⁵⁵

A importância desses nomes próprios, de deuses e de pessoas, além dos já referidos títulos de cargos e funções como é o caso do próprio *wanaks*, ajudam a completar, em parte, este quebra cabeças de temporalidades. Quando pensamos na estabilidade de certas alcunhas de deuses e na possível repercussão dessa antiguidade nos poemas homéricos, podemos relatar alguns casos interessantes de continuidade e de fusão. Existe uma relação incontroversa entre certos nomes de divindades que aparecem nas tabuinhas de Linear B e deuses e deusas posteriores, como Zeus, Hera e Poseidon.⁵⁶

Algumas divindades que são nomeadas como deuses no Linear B aparecem posteriormente associadas ou fundidas com divindades posteriores, o que é por si só bastante interessante. “Este é o caso com os nomes de dois obscuros deuses, *e-nu-wa-ri-jo* /*enuwalioi*/ e *pa-ja-wo-ne* /*paiawonei* (dat.). Que corresponde no alfabeto grego a Ἐνυαλιος e Παϊῶν, epítetos de Ares e Apolo respectivamente”.⁵⁷

Se levarmos em consideração o relato mitológico, perceberemos alguns pontos de argumentação para essas questões. Como é o caso de Proteu, também chamado de “velho do Mar”, divindade marinha relacionada a Poseidon (*Odisseia*, IV). “Proteu é apresentado na *Odisseia* como um deus do mar a quem fora confiada a tarefa de apascentar as focas e os outros animais marinhos pertencentes à Poseidon”.⁵⁸ A divindade Proteu surge na *Odisseia* no Canto IV (*Odisseia*, IV) no qual Menelau tenta retornar para Esparta. O substantivo aparece no Linear B possivelmente como *Po-ro-te-u*⁵⁹ citado na tabuinha PY Eq 146. Embora o contexto da tradução não permita sua definição como sendo o de uma divindade. Todavia, se observarmos o termo na tabuinha PY Eq 146, fica claro que *Po-ro-te-u* é um substantivo próprio, mesmo não se tratando de um teônimo.⁶⁰

r.1 o-da-a 2L] te-re-ta , e-[
r.2 ko-ro , to-so-de , pe-mo [[GRA] GRA]
r.3 o-da-a 2 , po-ro-te-u , e-ke , to-so-de , pe-mo GRA 1

Segundo F. A. Jorro e F. R. Adrados,⁶¹ *Po-ro-te-u* trata-se de um antropônimo,⁶² justamente por sua ligação ao termo *te-re-ta* em r.1. Concorda com eles a pesquisadora Margareta Lindgren, que também defende a ligação entre *Po-ro-te-u* e o cargo de “Tereta”.⁶³ Ou seja, se trataria de um “homem nobre” que ocupa o cargo de *te-re-ta*, um detentor de terras que é associado ao termo posterior “*Telesta, Telestes* (Cf. *Teletes, Telester*)”.⁶⁴ Porém, a similaridade fonética que se pode estabelecer não deixa de ser interessante. Se relacionarmos o *Po-ro-te-u* micênico com o termo Πρωτεύς homérico, podemos conseguir construir alguma relação de continuidade onomástica.

Embora não se possa fazer isso de forma direta por meio do sentido do nome ou de sua função, é possível pensar na apropriação poética do termo e mesmo na continuidade de seu uso como nome. Talvez assim possamos fazer alguma relação. Por exemplo, quando associamos o termo a Πρώτος, de *Primeiro*, como raiz para Πρωτ-εύς como nos indica F. Waanders.⁶⁵ A própria *Odisseia* indica esta divindade como sendo ligada a Poseidon,⁶⁶ e como mais uma das divindades do mar que parecem se

⁵³ Ver PALAIMA, Thomas G, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁴ Thomas Palaima relaciona o termo *wanaka* ao tipo de monarquia hitita, na Anatólia. Devido à proximidade e à contemporaneidade da cultura hitita e a micênica, a abundância de documentação escrita sobre o reino Hitita. Argumenta que possivelmente a cultura (institucional do reino hitita) tenha influenciado os reinos micênicos. Cf. PALAIMA, Thomas G, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁵ Ver PALAIMA, Thomas G, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁶ RAMÓN, J. L, *op. cit.*, p. 230.

⁵⁷ RAMÓN, J. L, *op. cit.*, p. 232.

⁵⁸ GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2011, p. 398.

⁵⁹ Ver VENTRIS, Michael e CHADWICK, John. *Documents in mycenaean greek*. London: Cambridge University Press, 1973, p. 573.

⁶⁰ Teônimo, literalmente, o “nome de um deus”.

⁶¹ Ver JORRO, F. A e ADRADOS, F. R. *Diccionario griego-español*. Salamanca: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, p. 149.

⁶² Antropônimo, literalmente, o “nome de uma pessoa”.

⁶³ LINDGREN, Margareta. *The people of Pylos: a prosographical catalogue of individuals and groups*. Califórnia: Universitet, 1973, p. 97.

⁶⁴ DIETRICH, B. C. *The origins of greek religion*. Berlin: Walter Gruyter, 1974, p. 256.

⁶⁵ Ver WAANDERS, Frederick M. J. Greek. In: GVOZDANOVIC, Jadranka. *Trends in linguistics: studies and monographs*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1991, p. 385.

⁶⁶ Ver HOMERO. *Odisseia*, *op. cit.*, IV, v. 349 (Texto grego). Trad. de Donaldo Schüler. 2007, v. I.

⁶⁷ Ver HOMERO. *Iliada*, op. cit., XVIII vv. 35; 49 (Texto grego). Trad. de Haroldo de Campos. 2002, v. II.

⁶⁸ Boa parte dessas tabuinhas que registram nomes de deuses e deusas é relacionada a oferendas as divindades. Segundo Ramon, “um número relativamente grande de deuses e deusas aparecem como destinatários de oferendas”. RAMÓN, J. L., op. cit., p. 230.

⁶⁹ RAMÓN, J. L., op. cit., p. 230.

⁷⁰ Ver RAMÓN, J. L., op. cit., p. 232.

confundir e se misturar nos poemas. A Proteu cabe o epíteto de “velho do mar”, que também é usado quanto a Nereu.⁶⁷ Essas divindades são apresentadas de forma muito parecida, e se confundem com uma série de divindades do mar, apontando para a possibilidade de um panteão ainda em organização durante o período de composição dos poemas homéricos. O que nos permite pensar em algo como uma “mistura” ou confusão, como parece apresentar o léxico. Proteu poderia ser o “primeiro” dos deuses marinhos como parece indicar seu nome? Ou somente anterior à hegemonia de Poseidon? Difícil apresentar uma solução direta.

O nome de Poseidon também surge relacionado entre as divindades micênicas, com o termo *Po-si-da-o*, como é referido no Linear B. Essas divindades guardam relação entre si desde o período micênico, e possuem alguns atributos compartilhados e uma relação hierárquica às vezes bastante confusa. É o que também pode ser demonstrado pelo caso dos epítetos Ἐνυαλιος e Παϊᾶν, ligados à Ares e Apolo, epítetos esses que no Linear B eram deuses independentes, Ἀ ἡ ἡ ἡ ἡ *E-nu-wa-ri-jo*, e † ἡ ἡ ἡ ἡ *Pa-ja-wo-ne*. Essa fusão de potências e características divinas não é incomum. No caso de Proteu o relato coloca-o sendo ligado a Poseidon, que substituiu Nereu, o que não impede certa identificação entre as divindades.

Devemos levar em consideração que as concepções religiosas bem como os atributos ligados aos deuses são bem menos específicos nas narrativas homéricas do que em épocas posteriores. É difícil traçar um paralelo direto entre a documentação do Linear B e as narrativas homéricas na questão religiosa, além do fato de seu aparecimento e menção. Não conseguimos no Linear grandes referências, como tipo de culto de determinada divindade, atributos, ou analogias mais profundas. Apesar de constarmos aparecerem definições como a de “filhos de Zeus” (Drimios, filho de Zeus, conforme PY Tn 316), é bastante complicado compreendermos o panteão micênico a ponto de relacionarmos às divindades de forma direta e inequívoca. Observemos, por exemplo, o caso da tabuinha KN V 52:

r.1 a-ta-na-po-ti-ni-ja 1 ἡ []vest. []
r.2 e-nu-wa-ri-jo 1 pa-ja-wo-ne 1 po-se-da[-o-ne]

Como podemos observar na tabuinha⁶⁸ KN V 52, o substantivo próprio ἡ ἡ ἡ ἡ *A-ta-na* (Atena) em Linear B, aparece relacionado ao termo ἡ ἡ ἡ ἡ *Po-ti-ni-ja*, junto a outras três divindades, Ἀ ἡ ἡ ἡ ἡ *E-nu-wa-ri-jo*, † ἡ ἡ ἡ ἡ *Pa-ja-wo-ne* e ἡ ἡ ἡ ἡ *Po-si-da[o]*. Notemos que são todos deuses e deusas. Atena é chamada de *Po-ti-ni-ja*, que poderia ser traduzido como “senhora”, contudo *Po-ti-ni-ja* aparece também em outras tabuinhas como “um epíteto genérico designando uma deusa sem maiores especificações”.⁶⁹ Poseidon surge sem denominações ou qualificativos, e os outros dois deuses, *E-nu-wa-ri-jo* e *Pa-ja-wo-ne*, já foram referidos anteriormente como tendo se tornado epítetos de Ares e Apolo nos poemas homéricos, no caso Ἐνυαλιος e Παϊᾶν.⁷⁰ Mas nesse caso tratam-se de divindades independentes.

Esta tabuinha é emblemática do tipo de relação possível com o Linear B, e a forma como podemos ligá-los aos poemas homéricos em termos de interpretação. Para além do fato importante da continuidade da língua grega, o aparecimento de algumas divindades do panteão também é bastante significativo, embora devamos ter bastante cuidado para não extrapolar relações que são circunstanciais ou indiretas. Considerando estes pontos,

todavia, não somente nomes de divindades podem ser encontrados e relacionados aos poemas homéricos. Também podemos recorrer a outros nomes que não sejam de divindades.

Michael Ventris e John Chadwick, em seu livro *Documents in mycenaean greek* (1973), chamam a atenção para o fato de que, entre os nomes próprios existentes no registro em Linear B, existe um número razoável de nomes que recordam ou são nomes conhecidos por Homero,⁷¹ chegando a enumerar 58 nomes “paralelos ou equivalentes”. Estabelecendo relação com essas equivalências, os autores fazem uma interessante observação: “É notável que esta lista inclui vinte homens que são nomeados por Homero como Troianos ou que lutam no lado troiano [...]. A discussão sobre as conclusões a tirar deste fato estão além do escopo deste livro, mas vinte fora de cinquenta e oito é uma proporção significativa”.⁷² Ou seja, dentre os antropônimos aceitos como equivalentes por Ventris e Chadwick, quase a metade é citada por Homero como Troianos ou participantes do lado troiano da guerra, sendo os outros de Aqueus. Essa equivalência, mesmo quando considerado as restrições da documentação das tabuinhas, não deixa de ser significativa e espantosa.

Se observarmos a referência ao antropônimo]A-ki-re-u (𐀀 𐀛 𐀝 𐀞) na tabuinha KN Vc 106, poderemos ter um exemplo interessante dessas ocorrências. O termo é um *hapax*, ou seja, possui somente uma única ocorrência em todo o *corpus* documental micênico. Normalmente, é aproximado e identificado ao nome de Aquiles Cf. Ἀχιλλεύς.⁷³ Embora também exista uma tabuinha de Pilos com o termo A-ki-re-we (𐀀 𐀛 𐀝 𐀞) PY 79 Fn + 1192 (45),⁷⁴ que é o mesmo nome em dativo:

r.2 a-ki-re-we HORD T 5

A tradução aproximada para esta linha seria: “Para Aquiles 5 medidas de grãos”.⁷⁵ Observemos que é um nome encontrado tanto em Cnossos quanto em Pilos, na Messênia. O que não deixa de ser interessante do ponto de vista territorial e cronológico. Apesar de não podermos hipertrofiar/hiperbolizar essa informação, podemos pelo menos afirmar que este nome não se restringe a um único sítio arqueológico, sendo de uso em, pelo menos, duas regiões do Egeu.

O nome Heitor igualmente surge no registro das tabuinhas de Linear B. Na tabuinha PY Eb 913 seu nome aparece associado à ideia de um “servo da divindade” (*te-o-jo, do-e-[ro]*), e também, se aceitarmos que a tabuinha PY Eb 935 seja possivelmente parte integrante desta PY Eb 913 como sugere a base de dados Damos,⁷⁶ ficaríamos com um “Heitor, servo da divindade, detém um arrendamento”. Ventris e Chadwick chamam a atenção para o fato de que estes são homens comuns, alguns possivelmente de condição humilde,⁷⁷ como o que pode ser verificado na tabuinha PY Eb 913 pelo termo “*theoio doelos*”.

PY Eb 913 [+] PY Eb 935

.A]e-ko-to , te-o-jo , do-e-ro[, e-ke-]qe , o-na-to[

.B pa-ro , da-mo []GRA T 1 V[3 Cronologia: LH IIIB2/LH IIIC

Diversos outros casos de equivalências de nomes próprios podem ser apontadas entre os vestígios deixados pelas tabuinhas e suas correlações com o texto homérico que nos chegou, tais como *O-re-ta* (𐀀 𐀛 𐀞) PY An

⁷¹ Ver VENTRIS, Michael e CHADWICK, John, *op. cit.*, p. 103.

⁷² *Idem, ibidem*, p. 104.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 103.

⁷⁴ Datada do LH IIIB2/LH IIIC.

⁷⁵ O HORD (𐀀) é um símbolo do linear que quer dizer grão comum. Normalmente é traduzido como “cevada”, por ser o mais comum dos grãos, daí o nome HORD de “*hordeum*”, cevada em Latim. O T significa medida de grãos (secos). E o 5 significa 5 destas medidas. Para mais informações vide KILLEN, J.T. Wheat, Barley, Flour, Olives and Figs on Linear B Tablets. In: BARRETT, John C. and HALSTEAD, Paul (eds.). *Sheffield studies in Aegean Archaeology*. Oxford: Oxbow Books, 2004, p. 165-167.

⁷⁶ A base de dados DAMOS – Database of mycenaean at Oslo, é ligada a Universidade de Oslo, e possibilita a pesquisa de palavras e termos no *corpus* documental das tabuinhas de Linear B. É acessível pelo link <<https://www2.hf.uio.no/damos/>>. Acesso em 2 dez. 2017.

⁷⁷ Cf. VENTRIS, Michael e CHADWICK, John, *op. cit.*, p. 104.

⁷⁸ Esta tabuinha possui um total de 15 linhas. Sendo este, portanto, somente um trecho.

⁷⁹ CHADWICK, John e BAUMBACH, Lydia. *The mycenaean greek vocabulary*. Berlim: Vandenhoeck et Ruprecht, 1963, p. 259.

⁸⁰ O termo é usado por especialistas na área para se referir a um conjunto variado de documentos escritos, geralmente de chancelaria, da monarquia hitita. Possuímos anais dos reis desde Tudhaliya I / II até períodos de reinados tardios. “Os anais de Arnuwanda I, Suppiluliuma I (composto por seu filho) e, o mais destacado de todos, Mursili II foram bem preservados; Mas os de Muwatalli II ainda não foram recuperados. Os anais de Hattusili III sobrevivem apenas em forma fragmentada. Para Tudhaliya IV e Suppiluliuma II não há anais em cuneiforme, estando os mesmos em inscrições hieroglíficas na linguagem luvita”. In: BURNEY, Charles. *Historical dictionary of the hittites*. Maryland: Scarecrow Press, 2004, p. 24.

657 Cronologia 1: LH IIIB2/LH IIIC . 3; (Orestes), citado como responsável pela “guarda de áreas costeiras” *o-u-ru-to, o-pi-a2-ra, e-pi-ko-wo*, junto a outros nomes.

PY An 657⁷⁸

r.1 *o-u-ru-to, o-pi-a2-ra, e-pi-ko-wo* (Traduzido: “como os observadores estão guardando as áreas costeiras”)⁷⁹

r.2 *ma-re-wo, o-ka, o-wi-to-no,*

r.3 *a-pe-ri-ta-wo, o-re-ta, e-te-wa, ko-ki-jo,*

r.4 *su-we-ro-wi-jo, o-wi-ti-ni-jo, o-ka-ra3 VIR 50*

r.5 *vacat.*

Mesmo o nome de *Te-se-u* (𐎲𐎠𐎺), aparece como o de um humilde “servo da divindade” (*te-o-jo, do-e-ro*) em Pilos, como mostra as tabuinhas PY En 74 e PY Eo 276, com as mesmas implicações dos termos anteriores:

PY En 74 Cronologia 1: LH IIIB2/LH IIIC

r.5 *Te-se-u, te-o-jo, do-e-ro, o-na-to, e-ke, to-so-de, pe-mo GRA T 4*

PY Eo 276 Cronologia 1: LH IIIB2/LH IIIC

r.4 *Te-se-u, te-o-jo, do-e-ro, e-ke-qe, o-na-to 𐎠𐎺𐎠𐎺 pa-ro, ru-*83-e GRA T 4*

Se a relação entre os termos não é absolutamente direta, ou seja, o Heitor da tabuinha de Pilos não se refere ao herói épico troiano, como provavelmente *A-ki-re-u* não se refere, obviamente, a Aquiles filho de Peleu, a analogia entre a onomástica das tabuinhas e suas correspondências com os trechos homéricos, embora bastante pertinente, não é diretamente correlata. Ela pauta, isso sim, a ideia de uma continuidade poético-musical destes termos, como apropriação ligada à *performance* de instrumentistas cantores na Hélade.

Pelo fato de podermos, hoje, atestar a antiguidade desses nomes pelas tabuinhas, podemos inferir que são vocábulos que, possivelmente, já à época de transcrição dos poemas homéricos, eram percebidos como bastante antigos. Eram nomes cuidadosamente usados pelos antepassados, na perspectiva de um público do Período Arcaico, e sua origem remete a um contexto palaciano (no caso próximo ao das tabuinhas) e a um passado glorioso e pujante. Isso os torna nomes factíveis de terem existido na “idade heroica” narrada nos poemas, possivelmente pelo fato de que as possíveis mudanças e relações entre a língua e a composição musical puderam adequar esses termos à composição e à métrica dos versos cantados em hexâmetro, e como fruto de tal adaptação ter chegado até nós dentro dos poemas de Homero.

Além disso, considerando o período e a proximidade geográfica, estes não foram os únicos termos a chegarem até a contemporaneidade dentro do léxico dos poemas homéricos.

Possíveis relações entre os termos hititas e o grego homérico

Avaliando a localização do sítio da Troia de Schliemann, bem como os sítios hititas na planície da Anatólia, algum traço de continuidade e apropriação poética talvez possa ser mensurada em nossa análise, ampliando nosso escopo de possibilidades e nosso horizonte de interpretação. Quando



comparamos o texto homérico da *Ilíada* e da *Odisseia* a certos termos encontrados nos chamados *Anais dos Reis Hititas*,⁸⁰ a luz dessa apropriação poética ligada à performance, talvez tenhamos uma interessante relação possível.

O texto que nos chamou especial atenção está citado em Calvert Watkins,⁸¹ e permite uma atraente possibilidade de relação com as narrativas homéricas. Trata-se do documento KBo⁸² 4.11,45- 6:

EGIR-ŠU ^D Šuwašuran ekuzi
 haḫḫ =ata=ta alati awienta Wilušati
 Tradução:
 (Hitita) Então, ele bebe ao deus Suwasuna⁸³ (e canta):
 (Luvita) “Quando eles vieram da escarpada Wilusa”.⁸⁴

Esse texto hitita, escavado em Hattusa, cuja datação possivelmente é do século XIII a. C., menciona no seu ritual a recitação de um poema Luvita, no caso o trecho “Quando eles vieram da escarpada Wilusa” (KBo 4.11, 46). Existe uma grande aceitação entre os pesquisadores de que o termo “Wilusa” poderia referir-se a (W)Ílion.⁸⁵

Calvert Watkins, renomado linguista, pesquisou sobre a questão de qual seria o idioma que poderia ser falado em Troia na época homérica. Relacionando essa possível língua com o Luvita, dialeto aparentado ao Hitita. Se, concordando com C. Watkins (1995), relacionarmos a língua falada em Troia como possivelmente sendo o Luvita, aparentado à língua Hitita, teremos um contexto interessante de comparação. Observemos, por enquanto, esta probabilidade como factível em termos hipotéticos.

*Em seu poema Ilíada, Troia é chamada por nomes de forma alternada, (W)Ílion e Troia. O novo assentamento Eólio em Hissarlik preservou o nome tradicional na forma Ílion. Quase certamente, a Ílion de Homero representa Wilusa/Wilusiya. O último foi o nome dado a um pequeno reino da Era do Bronze tardia, que era vasalo do grande Rei de Hatti, e o Reino de Wilusa se encontra em um texto Hitita, incluído entre as Terras Arzawa. Hissarlik foi, provavelmente, o local do Reino de Wilusa. Dois de seus maiores níveis foram datados da Era do Bronze Tardia – Troia VI e VII. O subsequente assentamento Eólio no sítio foi o precursor da Helenística Troia VIII.*⁸⁶

Porém, devemos observar que “a *Ilíada* de Homero não faz nenhuma menção aos hititas, ainda que estes tenham desempenhado um papel importante nos assuntos da Anatólia ocidental em toda a Idade do Bronze Final, e foram quase certamente senhores do reino chamado por Homero de Ílios / Troia durante o período da suposta guerra de Troia”.⁸⁷

Trevor Bryce levanta que a probabilidade maior é a de que o autor dos poemas não conhecesse a existência histórica dos povos hititas, devido ao lapso temporal de quase quinhentos anos entre um “Homero” e a existência dos reinos hititas.⁸⁸ Porém, faz a ressalva de que se deve tomar muito cuidado com este tipo de conclusão, afinal, é difícil constatar que se trata de uma omissão proposital, ou um simples desconhecimento. Podemos apenas observar a não menção a estes povos nos poemas homéricos, e realmente desconfiar de quais os motivos para tal omissão com base nos achados arqueológicos que possuímos.

Se Troia/Wilusa fosse apenas uma citação isolada de uma relação entre a onomástica dos poemas homéricos e os referidos anais dos Hititas,

⁸¹ WATKINS, Calvert. The language of the trojans. In: MEL-LINK, MACHTELD J. *Troy and the trojan war: a symposium held at bryn mawr college*, october 1984. United States: Bryn Mawr College, 1986.

⁸² Os tabletes Hititas em cuneiforme foram escavados em Hattusa desde o início do século XX, e compõem duas séries: Os primeiros volumes, publicados como *Keilschrifttexte aus Boghazköi*, cuja sigla indicativa é KBo, e os *Keilschriftkunden aus Boghazköi*, com a sigla KUB In: BURNEY, Charles, *op. cit.*, p. 45.

⁸³ O Panteão de divindades luvitas é bastante extenso, e o culto de certas divindades, ligadas a particularidades regionais, se espalham ao longo de todo o território Luvita. Segundo Piotr Taracha, *Suwasuna* é uma divindade local, citada no documento KBo 4.11, e ligada à cidade de *Istanuwa*, que ficaria em algum lugar na periferia oeste das terras baixas na Anatólia. Ver TARACHA, Piotr. *Religions of second millennium anatolia*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2009.

⁸⁴ WATKINS, Calvert. *How to kill a dragon*. New York: Oxford University Press, 1995, p. 146.

⁸⁵ Pierre Carlier chega a mencionar a possibilidade da ligação deste verso com o ciclo troiano, ou parte dele pois, se *Wilusa* é *Ílion*, o que Carlier considera bastante verossímil, poder-se-ia fundamentar a existência de um poema Anatólio sobre Troia desde o século XIII. Ver CARLIER, Pierre, *op. cit.*, p. 63.

⁸⁶ BRYCE, Trevor. *The world of the neo-hittite kingdoms*. New York: Oxford University Press, 2012, p. 34.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 12 e 13.

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ Segundo Burney, As referências a *Ahhiyawa* ocorrerem em textos hititas ao longo de quase dois séculos. As primeiras citações estão no texto *Madduwatta*, do tempo de *Arnuwanda I* (Ca. 1380 a. C.), quando *Attarisya* (Atreu?) era rei de Ahhiyawa. Esse *Attarisya* é mencionado nos textos hititas como “o homem de ahhiya”, sendo esta a primeira forma do nome *Ahhiyawa*. Ver BURNEY, Charles, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁰ O termo aparece com as duas grafias: Alaksandus e Alaksandu.

⁹¹ GÜTERBOCK, Hans G. Troy in hittite texts? Wilusa, Ahhiyawa, and Hittite History. In: MELLINK, MACHTELD J. *Troy and the trojan war: a symposium held at Bryn Mawr college, october 1984*. United States: Bryn Mawr College, 1986, p. 33.

⁹² Se considerarmos uma cronologia mais tradicional, o período se relaciona.

⁹³ GÜTERBOCK, Hans G., *op. cit.*, p. 33.

⁹⁴ Ver BRYCE, Trevor. Relations between Hatti and Ahhiyawa in the last decades of the Bronze Age. In: BECKMAN, G e BEAL, R e MCMAHON, G. *Hittite studies in honor of Harry A. Hoffner Jr.* United States: Eisenbrauns, 2003.

⁹⁵ BRYCE, Trevor, *op. cit.*, 2003, p. 59.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ BURNEY, Charles, *op. cit.*, p. 6.

⁹⁸ GÜTERBOCK, Hans G., *op. cit.*, p. 34.

⁹⁹ Escavada em 1952-4 pelo professor A. J. B. Wace, junto a uma série de casas fora dos muros da cidadela de Micenas. Ver CHADWICK, John. *The decipherment of linear b*. Cambridge: Cambridge University Press, 1958/ 1990, p. 146. Stephanie Lynn Budin argumenta que esta tabuinha possivelmente trata de “um grupo de crianças com suas mães trabalhadoras” mostrando relações de “mãe e filha” entre os nomes de muitas mulheres. Ver BUDIN, Stephanie Lynn. *Images of woman and child from the bronze age*. New York: Cambridge University Press, 2011, p. 319. Segue a tradução da autora, segundo a tabuinha MY V 659 (61):

não precisaríamos de muita argumentação para apontar o episódio como sendo o de uma simples coincidência. Porém, interessantemente, não é este o caso. Pelo menos mais duas ocorrências bastante curiosas parecem apontar na direção da existência de uma relação onomástica entre os léxicos: a citação do topônimo *Ahhiyawa*⁸⁹ e do antropônimo de um governante citado como *Alaksandus*. O primeiro deles identificado como a “terra dos aqueus”, e o segundo aproximado ao nome Alexandre (como o de Páris). Seria neste contexto, por exemplo, que esse substantivo hitita/luvita de *Alaksandu* seria extremamente importante. *Alaksandu*⁹⁰ é aproximado ao *Alexandros* citado por Homero, termo que se refere a *Paris Alexandros*, filho do rei Príamo de Troia. Também é nesta conjuntura de aproximação fonética que o próprio termo Troia/Ilíon, ligado ao Luvita *Wilusa* faria sentido.

Passemos às problematizações do primeiro termo. Como observa Hans Güterbock, é legítimo perguntar se o termo *Ahhiyawa* dos documentos hititas refere-se à terra dos aqueus e “se isso tem uma influência sobre o contexto da guerra de Troia”.⁹¹ Se considerarmos a proximidade geográfica entre os povos hititas e o sítio apontado por Schliemann como sendo possivelmente a Troia homérica, a relação ficaria, no mínimo, plausível de ocorrer, pois seria bem difícil uma cidadela como a encontrada em Hissarlik passar despercebida à esfera política dos Reinos Hititas⁹² e de Hattusa. Embora Güterbock considere que o “problema *Ahhiyawa* ainda é uma questão de fé”,⁹³ há uma convergência atual em aceitar melhor a relação.

Como aponta T. Bryce⁹⁴, existe uma tendência dos pesquisadores nos últimos anos em aceitar cada vez mais a conclusão de que o nome *Ahhiyawa* nos textos hititas é usado para identificar o mundo micênico, e “em alguns contextos um reino Micênico específico”.⁹⁵ Essa ligação pode ser fundamentada tanto nessas relações textuais (*Ahhiyawa/Aqueus*) e no argumento da proximidade geográfica de suas esferas de influência, quanto nas relações comerciais mantidas entre os Micênicos e povos do mediterrâneo,⁹⁶ atestadas pela arqueologia. “*Ahhiyawa* – Poucos temas têm despertado maior controvérsia do que a identidade e a localização desta terra. Na década de 1920, Emil Forrer equiparou *Ahhiyawa* com o termo *Achaia* homérico, observando que Homero não se refere a gregos, mas a Aqueus. Sua visão atraiu ambos: os apoiantes e os céticos”.⁹⁷

Em se aceitando a pertinência da identificação entre *Ahhiyawa* e o termo *Achaia*, um interessante elo de ligação é construído lexicalmente a partir daí, considerando as possibilidades de relação entre esse vocabulário e uma suposta continuidade/apropriação de termos preservada nos poemas homéricos. Já sobre o nome *Alaksandus*, “na onomástica do período Hitita, o nome *Alaksandus* é bastante isolado. Ele não tem um significado reconhecível no Hitita ou Luvita, e não tem similaridades para com outros nomes. Portanto, é concebível que seja estrangeiro”.⁹⁸

A ligação que Güterbock cita, quanto ao mundo micênico, se ancora no termo *a-re-ka-sa-da-ra-ka* (MY V 659 (61) LB IIIB : 1),⁹⁹ possível paralelo feminino do nome Ἀλέξανδρος. Olga Tribulato observa que, o nome *a-re-ka-sa-da* tem “idênticos paralelos alfabéticos” com o posterior Ἀλέξανδρος,¹⁰⁰ fazendo com que a relação entre o nome *Alaksandus* dos anais Hititas e o substantivo feminino *a-re-ka-sa-da-ra-ka* da tabuinha de Micenas seja factível. Como observa a autora, o termo *Alexandra* poderia ser apontado no Linear B, na Tabuinha MY V 659 (61) LB IIIB : 1

r. 2 *ma-no*, *a-re-ka-sa-da-ra-ka* 2

Sendo assim, o nome *Alaksandus* pode ser o nome grego Ἀλέξανδρος. Entretanto, Güterbock chama a atenção para o fato de que *Alaksandus* não é caracterizado como um homem de *Ahhiyawa*. “Ele é chamado como um dos quatro reis dos países *Arzawa*”.¹⁰¹ Questão controversa, e que se complica com a inclusão do termo hitita *Taruisa*, que poderia também ser identificada como um país, ou reino dos *Ahhiyawa*.

*Além disso, Wilusiya e Taruisa são listadas lado a lado, ambos como países. Como é que isso se encaixa na assumida equação Wilusiya = (W)Ilios e Taruisa = Troia? é geralmente aceito que em grego Troia é o nome da área, enquanto a cidade é chamada de Ilios. Nos anais de Thudaliyas eles são ambos chamados de “países”, e é claro que pode-se argumentar que o escriba que compilou a lista não tenha um conhecimento real de todos os lugares e nomes e, mecanicamente, colocou o logograma KUR, “país” em frente de todos. Ou, a fim de salvar a distinção grega, um poderia levar KUR uruTaruisa como “aposição” ao nome precedente e traduzir “A terra de Wiluyia, a região de Taruisa,” Mas isso seria uma interpretação ad hoc e portanto inaceitável.*¹⁰²

Resumindo, segundo as ideias de Güterbock, encontramos o seguinte: *Wilusa* era um país, talvez, mas não certamente, com uma capital do mesmo nome. A localização de *Wilusa* na Tróade é possível, até provável, mas não estritamente provável. Não há nada nos relances que obtemos da história de *Wilusa* que tenha qualquer semelhança com a Guerra de Troia citada nos poemas homéricos. *Alaksandus* é o governante de *Wilusa* sendo um vassalo do rei hitita, enquanto *Paris Alexandros* é um dos filhos do rei Príamo, que é politicamente independente, seguindo os relatos homéricos. A equação *Alaksandus* = *Alexandros*, e *Wilusa* = (W)*Ilios*, não pode ser estritamente e cabalmente comprovada, pois como observa Güterbock, existem ainda algumas contraindicações.¹⁰³

Mesmo argumentando sobre a superficialidade ou coincidência dos termos elencados em relação aos anais hititas, como bem observa Güterbock,¹⁰⁴ restaria mesmo uma impressionante coincidência de tantos paralelos. Pensando mais especificamente no impacto destas formulações nas questões relativas aos estudos homéricos, percebemos que existe boa base de argumentação sobre a factibilidade de existência dos lugares narrados, tal é o caso de Troia. Porém, isso é bastante diferente de identificar peremptoriamente o narrado na poética-musical de Homero com os sítios encontrados, embora também não se consiga refutar todos os argumentos.

Partindo de uma perspectiva poético-musical, a existência dos nomes elencados, como é o caso de Alexandra (do Linear B), ou *Wilusa*/(W)*Ilios* demonstra, pelo menos, uma capacidade de apropriação desse léxico por essa mesma poética- musical, o que poderia fundamentar com razoável clareza a perspectiva da relação temporal dos poemas com essa conjuntura histórica.

Mesmo considerando a continuidade de certos nomes, sobre os quais poderia se argumentar que fossem apropriações de períodos posteriores – pois os mesmos têm uma continuidade bastante longa – teríamos antropônimos que simplesmente desaparecem das formas gregas vindouras, ou mesmo casos de anexação como epítetos, como os já referidos teônimos de Ares atrelado a Ἐνυαλιος, e Apolo ligado a Παϊᾶν, difíceis de compreender sem a inclusão das tabuinhas de Linear B na comparação.

r.1 Wordieia *de-mi-ni-ja* 1
r.2 *Ma-no* e Alexandra 2
r.3 *ri-su-ra* e *qo-ta* 2
r.4 *e-re-tu-pi-na* e Theodora 2
r.5 Orthwowie e filha 2
r.6 Anea e filha 2
r.7 Philowoina e “pequena garota” 2
r.8 *pu-ka-ro* e *ke-ti-de* 2
.....
Keraso e “pequena garota”
BUDIN, Stephanie Lynn, *op. cit.*, p. 319.

¹⁰⁰ Ver TRIBULATO, Olga. *Ancient greek verb-initial compounds: their diachronic development within the greek compound system*. Boston: Walter de Gruyter, 2015, p. 182.

¹⁰¹ GÜTERBOCK, Hans G., *op. cit.*, p. 34.

¹⁰² *Idem, ibidem*, p. 40.

¹⁰³ *Idem, ibidem*, p. 30 e 31.

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ SCOTT, John Adans. *The unity of Homer*. New York: Biblio and Tannen, 1965, p. 225.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 225.

No caso de Troia, devemos apontar para uma relação bastante interessante quando pensada de uma perspectiva musicalizante dos poemas, e a conseqüente relação/interação que os *performers* destes cantos poderiam estabelecer com o público. Observemos, por exemplo, que troianos não são aqueus. Seus nomes acaso deveriam soar como alcunhas estrangeiras para que a história se tornasse mais factível aos ouvintes primeiros de tais cantos? Para cumprir essa função, a poética musical poderia acaso se apropriar de um léxico especificamente estrangeiro e característico para este efeito? A resposta para estas questões pode não ser imediatamente positiva, mas fundamenta, pelo menos, a possibilidade de existência da dúvida. Devemos, todavia, observar que a maioria dos nomes que aparecem nas obras de Homero são usados tanto por gregos quanto por Troianos, indistintamente em boa parte dos casos.

Notemos, por exemplo, a observação do pesquisador John Scott quanto aos nomes compartilhados por gregos e troianos: “No livro IV (*Iliada*) é mencionado um grego de nome *Chromius*. Então, nos livros posteriores, quatro troianos aparecem tendo esse mesmo nome. Um grego e três troianos têm o nome grego *Melanippus*, um grego e dois troianos são chamados *Antiphus*, dois troianos têm o nome *Adrastos*, dois *Astynous*, dois *Ennomus*, dois *Ophelestes*, dois *Pylartes*, dois *Thersilochus* (...)”.¹⁰⁵

No entanto, existem exceções interessantíssimas, como é o caso de Paris. “Paris é o único dos líderes troianos que tem um indiscutível nome estrangeiro”.¹⁰⁶ Coincidentemente, é o nome que pode ser relacionado ao *Alaksandu* dos anais hititas, colocando novamente a dúvida no que tange à possibilidade de uma apropriação poética de um léxico Luvita que “soasse”, em períodos remotos, como notadamente estrangeiro a um público ouvinte. Ou seja, mesmo aceitando diretamente a ligação entre a *Wilusa* dos textos hititas e a Troia homérica, é bastante complexo afirmar baseado em apenas um exerto, como o citado acima, sobre a possibilidade de existência de toda uma narrativa. Porém, também não se pode descartar totalmente a possibilidade de existência de um épico anatólio. O que podemos fundamentar com alguma probabilidade, para além da similaridade onomástica dos termos citados e a proximidade geográfica, é que seria uma inegável coincidência de que tantos elementos congruentes estivessem todos e ao mesmo tempo, incorretos.

Se o sítio em Hissarlik não é a Troia de Homero, e se o termo *Wilusa* não reflete necessariamente a ligação com a (F)Ílion dos poemas, se *Alaksandu* também não se refere a *Alexandros* e o termo *Ahhiyawa* citado pelos Hititas não é forçosamente a “terra dos Aqueus”, e que todas essas indicações não passassem apenas de confusão de termos e equívocos de linguistas e historiadores, ainda assim teríamos um quadro histórico, no que tange à arqueologia, muito próximo ao narrado nos poemas. Esse quadro seria composto por cidadelas incendiadas, reis em disputa (como mostram os anais hititas), e uma complexa rede de relações em uma região bastante próxima uma da outra. Elementos mais que suficientes para uma apropriação poético-musical posterior e a confecção de um épico da envergadura da *Iliada*, ao menos hipoteticamente.

Ampliando o horizonte hermenêutico

As possibilidades de estudo e relação dos poemas homéricos e da arqueologia continuam abertas e ainda geram vivos debates na comunidade


acadêmica. Misto de erudição e rebuscamento, a interpretação da *Iliada* e da *Odisséia* de Homero pretende, ou requer e permite, se assim podemos dizer, pelo menos três grandes linhas de interpretação, que se influenciam mutuamente e em alguns casos até colidem. O estudo da narrativa, utilizando uma perspectiva ligada seja ao que propôs Milman Parry sobre a oralidade dos poemas, seja utilizando um arcabouço interpretativo ligado à teoria literária e à linguística, e que admite uma comunicação bastante próxima com a filologia.

Outra, que está em franca expansão com as escavações, é a arqueológica. Esta depõe sobre a factibilidade e a possibilidade do que é narrado nas epopeias homéricas. Muitas vezes oferece sólidos pontos de apoio, mas em outras refuta ou acrescenta elementos muitas vezes complexos de se coadunar com a narrativa aédica dos poemas homéricos.

E uma terceira, que pode ser chamada de abordagem histórica, que se preocupa em relacionar todas as outras, de modo que as ferramentas oferecidas tragam luz a episódios que, não raras vezes, são desprovidos de outras fontes de informação que não os próprios poemas.

Difícil é escolher e mediar entre essas abordagens. O ponto a ser encontrado, talvez, seja muito próximo daquele que permeia o embate sobre a existência ou não de Homero: o da pluralidade de entendimentos, formando um corpo de conhecimento variado, múltiplo, algumas vezes incongruente, mas também tremendamente aberto a novas reflexões. Estes elementos, juntos, ajudam a ampliar nossa compreensão e nosso horizonte de interpretação de tão complexas e belas composições.

Artigo recebido e aprovado em janeiro de 2019.



A descrição poética da
urbs e a Convenção
dos Heróis Fundadores
no Livro VIII da *Eneida*:
Hércules, Evandro
e Eneias

Thiago Eustáquio Araújo Mota

Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor da Universidade de Pernambuco (UPE/Campus Petrolina). theamotta@gmail.com

A descrição poética da *urbs* e a Convenção dos Heróis Fundadores no Livro VIII da *Eneida*: Hércules, Evandro e Eneias

The poetical description of the *urbs* and the Convention of the Founding Heroes in *Aeneid* book 8: Hercules, Evander and Aeneas

Thiago Eustáquio Araújo Mota

RESUMO

Neste artigo analisamos um trecho do Livro VIII da *Eneida* no qual o herói troiano visita o sítio da futura Roma, sendo acolhido pelo grego Evandro, fundador de Palanteu, na mesma ocasião em que os arcades comemoram a passagem de Hércules pelo Lácio. Das margens do Tibre até o Palatino, o anfitrião conduz o hospede troiano por espaços que eram familiares ao público da epopeia. A partir do procedimento histórico hermenêutico, problematizamos as escolhas do poeta na compilação de narrativas fundacionais distintas que oferecem, por sua vez, uma etiologia para os monumentos e espaços religiosos da *urbs*: entre outros, Ara Máxima, Lupercal, Porta Carmentalis, Capitólio. Diferentemente das narrativas de viagem, a construção poética de Roma no Livro VIII da *Eneida* reúne aspectos de distintas temporalidades da mesma cidade. Com o propósito de compreendermos as referências topográficas da *Eneida*, para além da análise hermenêutica e exegética do texto latino, dialogamos com a documentação contemporânea a Virgílio, como as obras de Tito Lívio, Dionísio de Halicarnasso, assim como os dados fornecidos pela Arqueologia.

PALAVRAS-CHAVE: *Eneida*; temporalidades narrativas; Roma.

ABSTRACT

In this paper we analyze an excerpt from Book VIII of the *Aeneid* in which the Trojan hero visits the site of the future Rome, where he is welcomed by Evander, the Greek, founder of Palanteum, when the arcades celebrated the passage of Hercules through Lazio. From the banks of the Tiber to the Palatine Hill, Evander leads the Trojan guest through spaces that were familiar to the public of the epopee. Based on the hermeneutical historical procedure, we problematize the poet's choices in compiling a number of foundational narratives that put forward, in turn, an aetiology of the monuments and religious spaces of the *urbs*: Ara Maxima, Lupercal, Porta Carmentalis, Capitoline Hill. Different from travel narratives, the poetic construction of Rome in book 8 assembles aspects of a variety of temporalities of the same city. In order to understand the topographical references of *Aeneid*, our study encompasses, in addition to the hermeneutic and exegetical analysis of the Latin text, sources contemporary to Virgil, such as the works of Livy, Dionysius of Halicarnassus, as well as data provided by archeology.

KEYWORDS: *Aeneid*; temporalities; Rome.

¹ Neste artigo utilizamos as seguintes traduções e edições para a obra de Virgílio: VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva (Livros IX – XII). São Paulo: Martins Fontes, 2004; VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Eugenio de Ochoa. Buenos Aires: Losada, 2004 (edição latim-espanhol); VIRGIL. *Aeneid*. Transl. Rushton Fairclough. London: William Heineman, 1916 (The Loeb Classical Library) (edição: latim-ínglês); VIRGÍLIO. *Eneide*. Trad. Vittorio Sermonti. Milano: Bur Rizzoli, 2007 (edição latim-italiano); VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Odorico Mendes. Campinas: Editora da Unicamp, 2005; VERGILIVS. *Opera. Vol II. Aeneis*. Ed. Remigius Sabbadini. Roma: Typis Regiae Officinae Polygraphicae, 1930.

² Sobre a reprodução e reapropriação dos versos de poetas nos grafitos de Pompéia, ver MILNOR, Kristina. *Graffiti and the literary landscape in Roman Pompeii*. Oxford: Oxford University Press, 2014. Para um estudo mais aprofundado dos *Exercitationes Scribendi*, conferir o artigo que publicamos a respeito: MOTA, Thiago Eustáquio Araújo. Do mercado de livros ao acampamento militar: um estudo da difusão da *Eneida* no Império a partir dos *Exercitationes Scribendi*. *Romanitas: Revista de Estudos Grecolatinos*, n. 10, 2017.

³ Ver VIRGIL. *Aeneid, op. cit.*, I. 223-304. Transl. Rushton Fairclough. 1916.



Logo nos dois primeiros séculos de sua publicação, a *Eneida*¹ alcançou uma rápida difusão nos quadros do Império Romano. O poema épico narra a jornada do herói, filho de Vênus, que por anos vagou até o litoral

itálico com o propósito de fundar uma nova Tróia. Composta entre 29 e 19 a. C., a epopeia de Virgílio veio a público a partir do trabalho de edição realizado pelo amigo e confidente Vário e por intervenção do próprio Imperador. Entre os testemunhos epigráficos mais antigos do poema estão os grafitos de Pompeia que sugerem a popularidade dos versos da proposição, especialmente do “*arma uirumque cano*”, encontrado em vários logradouros da cidade. As citações diretas e incontáveis alusões à *Eneida* nos escritos de Sêneca, Marcial, Quintiliano e Agostinho revelam o lugar de prestígio que o poeta ocupou nos círculos literários e no aprendizado do latim clássico. Para além das referências nos autores da Antiguidade, o uso escolar e mnemônico da *Eneida* é atestado também pela evidência arqueológica como os papiros com exercícios de escrita descobertos na província do Egito.²

Apesar de projetada em um tempo heroico, a narrativa poética da *Eneida* tem seu valor como testemunho histórico e aparece como importante registro das práticas, instituições e do imaginário romano. Do ponto de vista da taxonomia do gênero épico, não falta à *Eneida* nenhum dos seus motivos convencionais: o começo *in media res*, a invocação das musas, o empreendimento heroico anunciado no proêmio, o vocabulário distante da prosódia, a maquinaria divina, a descrição das armas e dos combates. Todavia, o poema épico de Virgílio apresenta particularidades marcantes na adaptação destes lugares comuns e na arquitetura temporal da narrativa. Desta maneira, o poeta de Mântua dá expressão à proposta de recriação e adaptação no sentido romano do termo, ou *aemulatio*, adaptando para um público de leitores/ouvintes uma forma já conhecida da cultura helênica e mediterrânica em geral.

Mesmo projetada na idade heroica do Lácio, a narrativa oferece vislumbres do porvir na forma de profecias, oráculos e prodígios. Assim como na narrativa dos historiadores e de outros poetas épicos que trataram dos primórdios da cidade, Roma já aparece predestinada à grandeza. Na epopeia virgiliana, a técnica narrativa conhecida como *prolepsis*, *πρόληψις*, ou “ação de tomar antes”, permite a antecipação de eventos que, garantidos pelo *fatum*, ainda irão se consumir. O recurso, que existe desde os poemas homéricos, ganha na *Eneida* uma função complementar, ou seja, de anunciar acontecimentos que estão em um futuro distante e, por isso, extrapolam o tempo da ação no poema. A título de exemplo, podemos citar a profecia de Júpiter³ que anuncia o Império de Roma e a descrição, *écfrase*,⁴ do escudo de Eneias preenchido com cenas da história vindoura.⁵ O classicista argentino Hugo Francisco Bauzá, no livro *Virgilio y su tiempo*, identifica nestas passagens não profecias propriamente ditas, mas “*postfecias*”, originadas a *posteriori*, pois trazem à tona acontecimentos que o público romano, em geral, sabia como consumados e não desconhecia a ordem dos fatos.⁶

Em parte deste “futuro prognosticado”, a audiência do poeta poderia discernir acontecimentos recentes na memória, como a divinização de César, a Batalha do Ácio, o Triunfo de Augusto e o funeral de Marcelo. Este amálgama temporal que dilui as fronteiras entre o passado heroico e recente não passou despercebida aos primeiros apreciadores da epopeia. A anedota contada sobre o desmaio de Otávia em um dos primeiros recitais da *Eneida* sugere isto. Segundo a biografia tardo antiga do poeta,⁷ a irmã do *Princeps* não resistiu ao impacto do verso “*tu Marcellus eris*”⁸ – “tu serás Marcelo” – desfalecendo imediatamente e só, a muito custo, reanimada.⁹ Trata-se de uma alusão a Marco Cláudio Marcelo, filho de Otávia e poten-

² Forma aporuguesada do grego *ekphrasis* (“ἐκφρασις”). Através da vivacidade descritiva, o poeta (ou orador) procurava colocar o acontecido ou o ausente na presença do público interlocutor. Segundo Ruth Webb, no livro *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, o que se esperava da potência verbal do orador ou *uates* era que esse moldasse e trabalhasse com a galeria mental de seus ouvintes. Lembra essa autora que não podia haver uma dissonância entre o orador, o público e o repertório de signos compartilhados. Nesse sentido, a *écfrase* é um recurso utilizado para enriquecer a *narratio* e estimular essa galeria mental compartilhada, possibilitando a visualização do acontecido através de palavras. Cf. WEBB, Ruth. *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. London: Ashgate, 2009, p. 131-135.

³ Ver VIRGIL. *Aeneid*, op. cit., VIII. 608-728. Transl. Rushton Fairclough. 1916.

⁴ Ver FRANCISCO BAUZÁ, Hugo. *Virgilio y su tiempo*. Madrid: Akal, 2008, p. 210.

⁵ Além do relato biográfico que precede o comentário de Sérvio à *Eneida*, a mais antiga e completa biografia sobre Virgílio é a que nos chegou pelas mãos do gramático Élio Donato (350 d. C.). Trata-se de uma reprodução, aparentemente fidedigna, da biografia de Virgílio redigida por Suetônio e incluída numa seção a parte do *De Viris Illustribus* dedicada aos poetas *De Poetis* (ver CITRONI, M. CONSOLINO, F. E., LABATE, M. e NARDUCCI, E. (orgs.) *Literatura de Roma Antiga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 447). Por essa razão, alguns teóricos referem-se a ela como a *uita* de Suetônio-Donato. Não é o caso da versão da LOEB, com a qual trabalhamos aqui, mas cabe registrar tal especificidade da genealogia documental.

⁶ VIRGIL. *Aeneid*, op. cit., VI. 883. Transl. Rushton Fairclough. 1916.

⁷ Ver SUETÔNIO. Vida de Virgílio, 32 e 33. Neste artigo trabalhamos com a seguinte tradução do latim para o inglês: SUETONIUS. Life of Vergil. In: SUETONIUS. *Lives of famous men*. London: William Heinemann, 1914.

¹⁰ A descrição inspirou o pintor Jean-Joseph Taillasson que, numa tela de 1787, retrata o imponente *uates* com o braço erguido, ao estilo do orador romano, todo empenhado em sua *recitatio*; no canto direito está a desalentada Otávia, amparada apenas por uma escrava. O quadro beira o exagero, pois o público, atento ao poeta, pouco se importa com o desmaio da irmã, nem mesmo o próprio *Princeps* que está ao lado, vidrado na declamação poética que não é interrompida; todavia, é marcante a vinculação entre *performance* e poesia nessa releitura do século XVIII.

¹¹ Ver VIRGIL. *Aeneid*, *op. cit.*, VIII. 608-728. Transl. Rushton Fairclough. 1916.

¹² Na versão latina do mito, Saturno foge das armas de Júpiter, encontrando acolhida no Lácio. Hércules, por imposição de Euristeu percorre o mundo conhecido na execução dos doze trabalhos; Evandro leva um grupo de árcades para a Itália e, ao nascer, Rômulo foi abandonado com o irmão Remo no Tibre por ordem do usurpador do trono de Alba Longa, Amúlio. Mary Beard chama a atenção para este aspecto das lendas fundacionais romanas: “por mais longe que você vá, os habitantes de Roma serão sempre de algum outro lugar” o que exprime, na opinião desta historiadora, o conceito etnicamente fluido da identidade romana. Ver BEARD, Mary. *SPQR: uma história da Roma antiga*. São Paulo: Planeta, 2017, p. 79.

¹³ Ver PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 312.

cial herdeiro de Augusto, que morreu aos 19 anos de idade, no início de sua carreira política.¹⁰

Neste artigo analisamos um trecho da epopeia no qual Eneias visita o sítio da futura Roma, sendo acolhido pelo grego Evandro, fundador de Palanteu, na mesma ocasião em que os árcades comemoram a passagem de Hércules pelo Lácio. Das margens do Tibre até o Palatino, o anfitrião conduz o hóspede troiano por espaços que eram familiares ao público da epopeia. Nesta descrição poética singular, a Roma de mármore augustana se sobrepõe à idílica *Palanteum* de Evandro, feita de casebres e choupanas. Uma vez que as temporalidades não estão obviamente recortadas no texto, delimitá-las parte de um esforço hermenêutico de desmontagem e inteligência do poema. A partir do procedimento histórico hermenêutico, problematizamos as escolhas do poeta na compilação de narrativas fundacionais que oferecem, por sua vez, uma etiologia para os monumentos e espaços da *urbs*. Algumas chaves de explicação para a descrição poética de Roma podem e devem ser buscadas fora da *Eneida* como nos autores contemporâneos ao poeta e nos comentários de Sêrvio. Dessa forma, cotejamos as referências de Virgílio sobre a toponímia da Roma fundacional com as descrições de Dionísio de Halicarnasso e Tito Lívio e também com os dados provenientes da arqueologia. O episódio em questão situa-se no Livro VIII da *Eneida*, na sequência das hostilidades movidas por Turno, rei dos rútuos, contra troianos e latinos. Em certa medida, o efeito de sobreposição temporal presente na descrição poética da *urbs* romana prepara o leitor/ouvinte para a éfrase do escudo caracterizada por uma disposição similar dos quadros históricos.¹¹

Nos limites da futura Roma, Virgílio reúne três semideuses, Hércules, Evandro e Eneias, conhecidos por suas andanças pelo Mediterrâneo. Saturno e Rômulo são sistematicamente inseridos no relato de forma a elucidar alguns aspectos da cidade, como o mito da idade de ouro, o asilo e o Lupercal. Esta convenção de heróis, uma espécie de *crossover* épico, foi a solução criativa do poeta para lidar com o assunto melindroso das origens de Roma. Na *Eneida*, a passagem de cada um desses indivíduos caracteriza uma etapa da fundação e todos possuem em comum a dura sina do exílio.¹² Assim, dessa síntese temporal resulta um quadro multifacetado da formação de Roma composto de etnias e tradições variadas (grega, troiana e latina).

Evandro e o Palatino

A segunda parte da *Eneida* corresponde ao que o classicista italiano Ettore Paratore denominou de *Iliádica* pela persistência do tema bélico nos últimos cinco livros.¹³ O trecho analisado, no entanto, antecede a participação direta de Eneias nas guerras do Lácio. No Livro VIII, com o propósito de firmar com Evandro uma aliança, o líder troiano busca os domínios de Palanteu. Depois da manifestação de dois prodígios – o sonho com o deus do Tibre convidando-o a subir suas águas e o surgimento de uma porca branca com a cria da mesma cor – ele resolve seguir o curso do rio e encontra os árcades em preparativos solenes. O excerto pouco se assemelha a uma descrição geográfica no estilo dos relatos de viagem, uma vez que a construção poética de Virgílio comprime, no mesmo espaço narrativo, variações da mesma cidade. Desta maneira o poeta caracteriza o contato visual dos troianos com a cidade erguida no monte Palatino:

[*sol medium caeli conscenderat igneus orbem
cum muros arcemque procul ac rara domorum
tectata uident, quae nunc Romana potentia caelo
aequauit, tum res inopes Euandrus habebat.
ocius aduertunt proras urbiue propinquant.*]

[Do céu em meio dia o sol ardia, quando
Ao longe uns muros, um castelo e raros
Tetos de casas veem, que aos céus agora
A Romana potência tem alçado,
Pequeno reino então do pobre Evandro.
Viram proas e ao povo se aproximam.]¹⁴

No latim, o termo usado para designar o assentamento árcade é *arx* ou “cidadela”, que no relato é apresentada com defesas e habitações esparramadas. O Palatino é um elo significativo de comunicação entre as temporalidades orquestradas no poema: a *arx* de Evandro antecipa a *Roma Quadrata* de Rômulo e a cidade de Augusto. Esta aproximação é reforçada quando, mais à frente no Livro VIII, o poeta refere-se a Evandro como “*conditor Romanae Arcis*”, ou seja, “fundador da cidadela romana”.¹⁵ Com a hipérbole “*quae nunc Romana potentia caelo aequauit*”, “que agora a romana potência equiparou ao céu”, Virgílio realça o aspecto intimidador da colina em seu tempo, escolhida como residência pelo *Princeps* que ali lançou os fundamentos do Templo de Apolo. Assim, o contraste com os “*res inopes*” (“modestos domínios”) do rei árcade é acentuado no hexâmetro seguinte.

Na *Eneida* Evandro é apresentado como filho de Mercúrio e da profetisa Carmenta.¹⁶ Já o nome de Palanteu deriva de seu ancestral Palante que, na Arcádia, havia fundado uma cidade com o mesmo nome.¹⁷ Tal como os troianos de Eneias, os árcades de Evandro são exilados que, guiados por sinais divinos, seguem seu rei e líder até o Lácio, onde constroem uma nova cidade.¹⁸ Semelhante à jornada troiana, os vaticínios maternos de Carmenta e os oráculos de Apolo são guias importantes no processo do exílio.¹⁹ Virgílio pouco informa sobre o motivo da partida de Evandro, somente que dali foi banido contra a sua vontade. Dionísio de Halicarnasso, que se delonga um pouco mais sobre o assunto nas *Antiguidades romanas*, registra que a expedição não foi enviada com o consenso da população.²⁰ Claramente utiliza um vocabulário da história política para explicar o tema do exílio, pois informa sobre uma *stásis* (στάσις) que, em determinado momento, se instaurou na cidade dos árcades e que Evandro pertencia à facção perdedora.²¹

As referências sobre Evandro nas fontes pré-virgilianas são bastante esparsas, mas quase todas enfatizam o aspecto “civilizador” do herói e sua relação com Hércules. Sabemos através dos fragmentos conservados nas obras de Fábio Pictor e Lúcio Cincio Alimento,²² historiadores romanos do século III a. C., que Evandro é mencionado como o introdutor da escrita alfabética no Lácio.²³ Outra breve alusão encontra-se nas *Origens*, quando Catão (século II a. C.) atribui a Evandro e aos árcades a difusão do dialeto eólico na Península Itálica.²⁴ Em um fragmento da obra de Cássio Hemina, outro analista do século II a. C., Evandro aparece como um governante no Lácio que acolhe em sua casa um certo Recarano, pastor de origem grega e força descomunal chamado Hércules.²⁵ No fragmento em questão, Hemina apresenta a genealogia da Ara Máxima em associação com a passagem de Hércules pela Itália.

¹⁴ VIRGÍLIO. *Eneida, op. cit.*, VIII. 97-101. Trad. José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva. 2004.

¹⁵ *Idem, ibidem*, VIII. 313.

¹⁶ *Idem, ibidem*, VIII. 134-141.

¹⁷ *Idem, ibidem*, VIII. 54.

¹⁸ *Idem, ibidem*, VIII. 51-54.

¹⁹ *Idem, ibidem*, VIII. 334 e 335.

²⁰ Cf. DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades romanas*, I. 40,6. Para a obra de Dionísio de Halicarnasso utilizamos a seguinte tradução do latim para o inglês: DIONYSIUS OF HALICARNASSUS. *The Roman antiquities*. London: William Heinemann, 1960.

²¹ *Idem, ibidem*, I. 40,6.

²² São comumente considerados os mais antigos historiadores romanos e ambos redigiram seus *Anales* em grego; a obra de Fábio Pictor é escrita em meados do séc. III a. C., enquanto a de Lúcio Cincio Alimento foi possivelmente redigida no final deste mesmo século. Seus relatos foram utilizados como fonte de informação pelo historiador Tito Lívio na sua *História romana*.

²³ Ver FÁBIO PICTOR *Anais*, I fr. 27; CÍNCIO ALIMENTO, Lúcio. *Anais*, II. fr. 09. Temos como referência a seguinte edição: FABIUS PICTOR. *Annales*. CINCIUS ALIMENTUS, Lúcio. *Annales*. In: CORNELL, T.J. (g.e.), BISPHAM, E.H., RICH, J. W., SMITH, C. J. (eds.) *et. al. The fragments of the Roman historians*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

²⁴ Cf. CATÃO. *Origens*, fr. 03. Utilizamos a seguinte edição inglesa para os fragmentos das *Origens* de Catão: CATO. *Origines*. In: CORNELL, T. J. (g.e.), BISPHAM, E. H., RICH, J. W.; SMITH, C. J. (eds.) *et. al., op. cit.*

²⁵ Ver CÁSSIO HEMINA. *Anais*, fr. 05. Recomendamos a seguinte edição: EMINA. *I frammenti di L. Cassio Emina*. Pisa: Testi e Studi di Cultura Classica, 1995.

²⁶ Ver SMALL, Jocelyn Penny. *Cacus and Marsyas in Etrusco-Roman Legend*. Princetown: University Press, 1982, p. 8. Cf. VIRGIL. *Aeneid*, *op. cit.*, VIII. 343. Transl. H. Rushton Fairclough. 1916; DIONÍSIO DE HALICARNASSO, *op. cit.*, I. 32.

²⁷ Ver COARELLI, Filippo. *Roma. Guida archeologica*. Bari: Laterza, 2008, p. 162.

²⁸ Ver GRANDAZZI, Alexandre. *As origens de Roma*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010, p. 86.

²⁹ Ver CLARIDGE, Amanda. *Rome: an Oxford archaeological guide*. Oxford: University Press, 2010, p. 131.

Em diálogo com a tradição literária, Virgílio reforça o papel de Evanдро como governante virtuoso e o contributo intelectual da herança grega na formação de Roma. De acordo com a pesquisadora Jocelyn Penny Small, no livro *Cacus and Marsyas in Etrusco-Roman Legend*, dois fatores influenciaram essa proximidade entre a Arcádia e Roma: primeiro, o estabelecimento de colônias árcades na *Magna Graecia* contribuiu para generalizar a imagem dos gregos como fundadores por excelência da Itália. Depois, à medida que os romanos aprofundaram seu conhecimento da geografia e da produção literária grega, foram incentivados a criar paralelismos com os topônimos (como Palatino e *Palanteum*) e elementos religiosos (como Lupercália e Pã Likayeos).²⁶

A ênfase dada ao Palatino nas construções poéticas augustanas e narrativas historiográficas transformou esta colina em um dos locais mais investigados pela arqueologia. De um modo geral, as pesquisas do último século indicaram que o local abriga alguns dos vestígios mais antigos de ocupação da cidade. Uma escavação realizada em 1948 nas imediações do Templo da Vitória trouxe à luz os alicerces de um grupo de cabanas da Idade do Ferro.²⁷ Datadas do século IX a. C., estas habitações pertencem a um período proto urbano na estratigrafia romana, o que corresponde à fase IIB, na periodização lacial.²⁸ Na segunda metade do século VII estas cabanas foram destruídas e substituídas por estruturas mais sólidas de pedra.²⁹

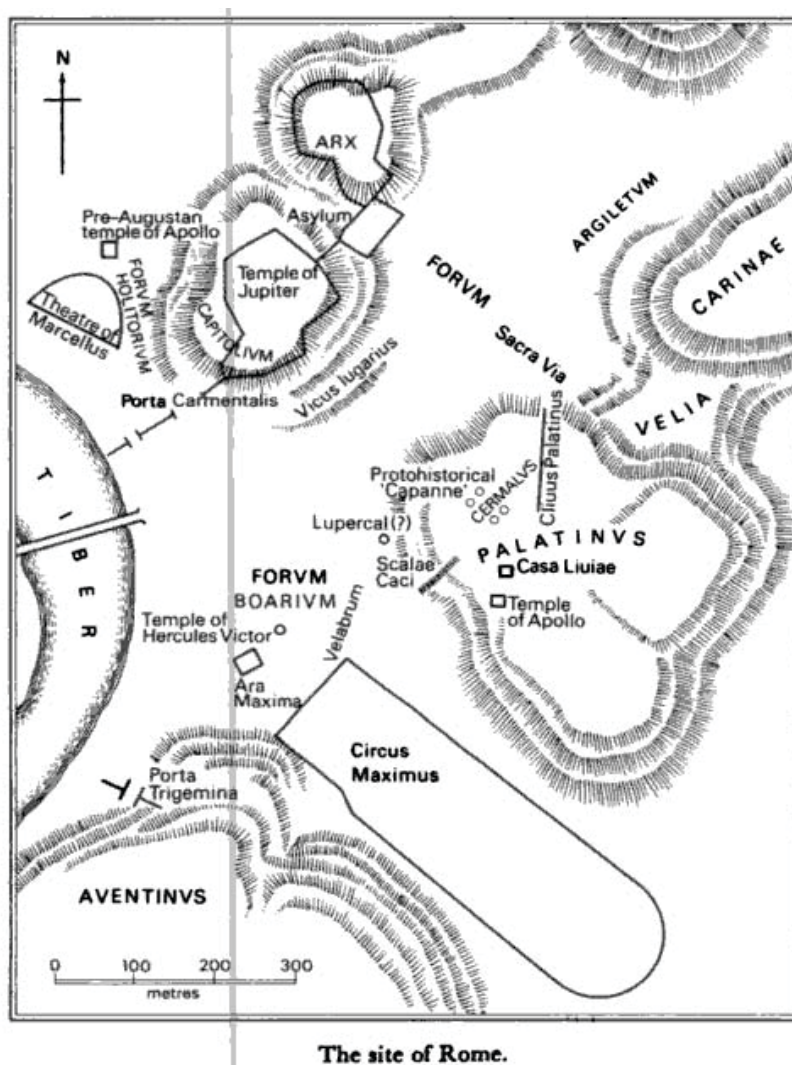


Figura 1. Mapa de Roma com os locais mencionados por Virgílio no Livro VIII da Eneida. In: GRANDDEN, K.W (ed). *Virgil. Aeneid, book VIII*. 2003 (fotografia).

As escavações no Palatino ainda revelaram alguns espaços de sepultamento como a tumba da primeira fase lacial (século X a. C.), encontrada nas imediações da Casa de Lúvia e outras duas do século VII a. C., nos estratos mais profundos da *Domus Flavia*.³⁰ Segundo o arqueólogo italiano Filipo Coarelli, a presença central de uma necrópole na colina leva a crer que os vilarejos deste período eram entidades autônomas, não definitivamente integradas em um organismo político mais amplo.³¹

Durante o período republicano, a colina foi disputada pelas famílias aristocráticas que ergueram suntuosos palacetes no local. O Palatino hospedou templos importantes como o de *Magna Mater* (epíteto de Cibele) e da deusa Vitória construídos respectivamente nos séculos IV e III a. C. dos quais ainda restam alguns vestígios do *podium*. Nas *Antiguidades romanas*, Dionísio de Halicarnasso registra sobre uma pretensa “casa de Rômulo” que ficava nas imediações e era restaurada pelos sacerdotes todas as vezes que alguma intempérie a danificava.³² Buscando “avizinhar-se” do fundador, Otávio fixou ali sua residência e, nas adjacências, edificou o Templo de Apolo. Augusto deu origem a uma prática, mantida pelos *Príncipes* subsequentes, que transformaram a parte oriental do Palatino (voltada para o *Circus Maximus*) em um grande e confuso complexo palaciano.

Nenhum vestígio concreto confirmou a existência de uma colônia grega do período arcaico no local, tampouco das defesas construídas por Rômulo. Um arco cronológico de no mínimo seis séculos separa os vestígios das habitações da Idade do Ferro e os primórdios da literatura latina. Na opinião da historiadora inglesa Mary Beard, as tentativas de manipular as datações e associar diretamente os vestígios materiais dos períodos mais recuados com as lendas tem dado espaço a toda sorte de fantasia arqueológica.³³ Por outro lado, é provável que a memória da ocupação sucessiva do Palatino tenha inspirado as narrativas fundacionais que associaram a gênese da cidade com esta colina.

Hércules e a *Ara Maxima*

Na descrição poética de Virgílio, o local em que Eneias desembarca corresponde à localidade que os romanos conheciam como *Forum Boarium*. Evandro acolhe o troiano com hospitalidade e explica a origem do sacrifício em honra de Hércules e a vitória que este herói alcançou subjugando Caco, filho de Vulcano. O sacrifício performado é apresentado como tributo anual em razão de um terrível perigo (“*saevis periclis*”) do qual os árcades foram libertados.³⁴ Já Tito Lívio e Dionísio de Halicarnasso apresentam Caco como um pastor de força descomunal, ou mesmo um engenhoso ladrão de gado.³⁵ Em contraste, o Caco Virgiliano é caracterizado como *semihomo*, meio humano, ou *monstrum* que expele pela garganta labaredas de fogo e que ostenta cabeças humanas na porta do seu covil localizado no Aventino.³⁶ Mais de setenta hexâmetros são dedicados a esta “Cacomaquia”, talvez, a mais rebuscada que nos chegou dos autores da Antiguidade. Esta incursão contra o filho de Vulcano aparece como um adendo local à narrativa do regresso de Hércules à Grécia, conduzindo o rebanho de Gerião. Segundo Pierre Grimal, é no retorno do herói que se situa a maioria das aventuras no Ocidente mediterrânico.³⁷ Este percurso estava assinalado com santuários e não era incomum que indivíduos das aristocracias locais reivindicassem algum tipo de parentesco ou vinculação com o herói.³⁸

³⁰ Ver CASSATELLA, A; VENDITTELLI, L. *Roma arcaica: documenti e materiali per una pianta di Roma (fine del VII-inizi del V secolo a.C)*. Roma: Quasar, 1991, p. 16 e COARELLI, Fillipo, *op. cit.*, p. 162.

³¹ Cf. COARELLI, Fillipo, *op. cit.*, p. 162.

³² Cf. DIONÍSIO DE HALICARNASSO, *op. cit.*, I. 79.11

³³ Cf. BEARD, Mary, *op. cit.*

³⁴ Ver VIRGIL. *Aeneid*, *op. cit.*, VIII. 188. Transl. H. Rushton Fairclough. 1916.

³⁵ Cf. TITO LÍVIO. *História romana*, I. 07. DIONÍSIO DE HALICARNASSO, *op. cit.*, I. 39. Sobre as representações de Caco na literatura latina, de divindade etrusca à criatura bestial, conferir o trabalho de SMALL, Jocelyn Penny, *op. cit.*

³⁶ Ver VIRGIL. *Aeneid*, *op. cit.*, VIII. 190-200. Transl. H. Rushton Fairclough. 1916.

³⁷ Cf. GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014, p. 211.

³⁸ Ver GONÇALVES, Ana Teresa Marques e MOTA, Thiago Eustáquio Araújo. De Iúlio aos Iúlii: as gentes romanas e itálicas em busca do passado heroico. *PHOENIX*, v. 22, n. 1, 2016.

³⁹ Cf. TITO LÍVIO. *História romana*, I. 20. Para a obra de Lívio recomendamos a seguinte edição bilingue (latim-inglês): TITUS LIVIUS. *History of Rome*. London: Everyman's Library Classical, 1905. Ver também OVID. *Fasti*, III. 259-392. Harvard: University Press, 1989.

⁴⁰ Ver VIRGÍLIO. *Eneide, op. cit.*, VIII. 663-665. Trad. Vittorio Sermonetti. 2007.

⁴¹ Ver SÉRVIO. *Comentário a Eneida*, VIII, 285. Neste artigo trabalhamos com a edição: SERVIUS HONORATUS, MAURUS. *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*. Georgius Thilo and Hermannus Hagen (eds.). Leipzig: Teubner, 1881.

⁴² Cf. GRANSDEN, K. W. (ed.). *Virgil. Aeneid, book VIII*. Cambridge: University Press, 2003, p. 119 e 120. Cf. também as *Res Gestae*, X. 01.

⁴³ Ver VIRGÍLIO. *Eneide, op. cit.*, VIII. 286. Trad. Vittorio Sermonetti. 2007.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, VIII. 287-305.

⁴⁵ Ver SÉRVIO. *Comentário a Écloga, op. cit.*, VII. 61.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, VII. 61.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, VIII. 287-305.

⁴⁸ A respeito das várias facetas do Hércules virgiliano, vale a pena conferir o artigo de Kristine Gilmartin publicado no periódico *Vergilius* da Sociedade Virgiliana e para os pontos de convergência entre Enéias e o herói grego, conferir o verbete de Karl Galinsky, 'Ercole' na Enciclopédia Virgiliana. Ver GILMARTIN, Kristine. Hercules in the Aeneid Vergilius (1959-). *Vergilius*, n. 14, 1968 e GALINSKY, Karl. Ercole. In: *Enciclopédia Virgiliana*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, p. 361-363.

⁴⁹ VIRGÍLIO. *Eneida, op. cit.*, VIII. 185-189. Trad. José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva. 2004.

Na ocasião da chegada do troiano a Palanteu, no início do Livro VIII, os Sális estão envolvidos com as festividades da Ara Máxima e com o rito de Hércules. Virgílio retroprojeta o colégio dos Sális na idade heroica em estreita associação com o culto do herói. Por outro lado, a tradição mais difundida, registrada por Tito Lívio e Ovídio, atribui a formação do colégio dos Sális ao rei Numa Pompílio, em honra do deus Marte.³⁹ A dança ritual dos Sális comemorava a dádiva denominada *ancile*, um escudo em forma de oito que os romanos acreditavam ter caído dos céus. Reza a tradição que o rei Numa encomendou onze cópias deste escudo ao ter ouvido a profecia de que Roma seria senhora do mundo enquanto a égide estivesse em seu domínio. O colégio era composto por doze jovens patrícios que trajavam-se como guerreiros arcaicos com um elmo bem peculiar. Em uma das cenas do escudo de Eneias, o poeta refere-se ao episódio da égide custodiada pelos sacerdotes dançantes.⁴⁰ A respeito da presença destes sacerdotes em Palanteu, o escoliasta Sérvio, no *Comentário a Eneida*, argumenta que o colégio dos Sális existia nas cidades de Túsculo, Veios e Tívoli (que na Antiguidade hospedava um importante santuário de Hércules) bem antes de ter sido instituído na cidade de Roma.⁴¹ Segundo a edição crítica do Livro VIII organizada por K. W. Gransden, trata-se possivelmente de uma alusão velada a Augusto, pois o nome do *Princeps* foi inserido, por decreto senatorial, nos *carmina saliaria* para celebrar sua vitória contra Marco Antônio e Cleópatra na Batalha do Ácio.⁴²

Na descrição virgiliana do banquete oferecido por Evandro os sacerdotes ostentam coroas de álamo⁴³ na frente e rememoram os principais trabalhos do herói até o seu processo de apoteose.⁴⁴ Em uma versão do mito registrada por Sérvio, no *Comentário às Éclogas*, o álamo branco é um símbolo do triunfo sobre a morte, identificado com a ninfa Leuce, a Branca, raptada por Pluto e depois imortalizada na forma do choupo.⁴⁵ Hércules, em seu retorno do mundo dos mortos, coroou a si mesmo com as folhas do álamo branco.⁴⁶ Entre os trabalhos do herói, filho de Júpiter, os Sális recordam a tomada de Ecália, a derrota dos centauros Hileu e Folo, a captura do leão de Neméia, o touro de Creta, a descida ao Orco, a vitória sobre o gigante Tifeu e a Hidra de Lerna.⁴⁷ Cabe observar que o tema destes cantos saliares, apresentados na *Eneida* como os "*duri labores*" e a perseguição sofrida em razão dos "*fatis Iunonis iniquae*" acabam sublinhando a analogia entre Hércules e a empresa heroica de Eneias, tema central da epopeia virgiliana.⁴⁸ Por meio de Evandro, o poeta narra a gênese do principal monumento de Hércules em Roma:

[*ex illo celebratus honos laetique minores
seruauere diem, primusque Potitius autor
et domus Herculei custos Pinaria sacri
hanc aram luco statuit, quae axima semper
dicitur nobis et erit quae axima semper.*]

[*Desde então esta festa celebramos;
E o dia nossos filhos têm guardado
Alegres. Foi Potício o autor primeiro,
E a família Pinária, encarregada
De celebrar o Hércúleo sacrifício,
Neste sagrado bosque ergueu esta ara,
Que nós máxima sempre chamaremos
E máxima será em todo o tempo.*]⁴⁹

Nesta passagem Virgílio remete à memória de duas *gentes* romanas, *Pinaria* e *Potitia*, que, segundo a tradição historiográfica, exerceram por longo tempo uma espécie de monopólio religioso sobre o culto de Hércules, considerado um *ritus graecus*. Evandro refere-se a Potício, lendário fundador da *gens Potitia*, como *auctor* e a *domus Pinaria* é apresentada como *custos*, ou seja, guardião do sacro rito hercúleo. Dessa forma, o poeta registra a genealogia de um rito inicialmente gentílico incorporado às festividades cívicas. Segundo Tito Lívio, na *História romana*, coube a Ápio Cláudio, quando foi eleito Censor em 312 a. C., a iniciativa de convencer os *Pinarii* e *Potitii* a instruir escravos públicos para cuidarem da manutenção do rito.⁵⁰ Os primeiros se recusaram peremptoriamente, mas ressaltam que os *Potitii* aceitaram a tarefa mediante a recompensa de cinquenta mil asses. Esta passagem de Lívio sinaliza um processo comum às cidades no mundo clássico no que tange à consolidação das instituições cívicas e da organização da religião pública em detrimento das prerrogativas gentílicas.

Em razão da ambiguidade deste trecho na *Eneida* existe, desde a Antiguidade, um debate sobre o construtor do altar. No hexametro duzentos e setenta e um falta o sujeito do verbo *statuo* que aparece na terceira pessoa do presente do indicativo ativo. O comentador Sêrvio sugere que foi o próprio Hércules a erigir o altar: *sibi Hercules...statuit*.⁵¹ De acordo com Ferdinando Castagnoli, autor do verbete *Ara Massima* para a *Enciclopedia Virgiliana*, o sujeito de *statuit* pode muito bem ser Potício, mas é provável que a publicação da *Eneida* tenha originado uma tradição interpretativa, seguida no meio poético por Ovídio, que estabelece Hércules como construtor da própria Ara.⁵² Todavia, esta visão não é preponderante entre os autores do período, visto que Dionísio de Halicarnasso, Estrabão e Tácito atribuem a Evandro a construção da Ara Máxima, o que faz muito mais sentido no contexto da organização do culto ao herói divinizado.

Não é novidade alguma afirmar que o mito e, por conseguinte, o culto de Hércules foram amplamente difundidos no Mediterrâneo. Segundo Emma Stafford no livro *Herakles*, da série “Gods and heroes of the ancient world”, o tema extensivo dos doze trabalhos transformou este herói em um tipo ideal para os gregos que empreendiam longas viagens para fundar suas colônias no ultramar.⁵³ Hércules e sua prole ganharam espaço nas lendas de fundação de algumas *apoikias*. Por meio do nome, várias destas cidades assinalaram a vinculação com o semideus, como é o caso das Heracléias. Pouco mais de vinte cidades com esta denominação são contabilizadas em um verbete do lexicógrafo Estevão de Bizâncio do século VI d. C.⁵⁴ No que diz respeito ao Lácio e à Península Itálica o cenário não é diferente. Dionísio de Halicarnasso, nas *Antiguidades romanas*, informa o seguinte: “em muitas localidades, além de Roma, encontravam-se santuários e altares erigidos a Hércules, nas cidades vizinhas e nas estradas; era difícil encontrar um local na Itália onde o deus não fosse venerado”.⁵⁵ A menos de quarenta quilômetros de Roma localizava-se o estupendo santuário de Hércules Victor em Tívoli datado do Século II a.C, uma estrutura que englobava templo, teatro e armazéns.

A figura de Hércules divinizado encontra registro na documentação arqueológica desde a Roma Arcaica. Em uma campanha de escavação de 1937, conduzida nas proximidades da Igreja de Santo Omobono, foram resgatados vários fragmentos decorativos em terracota pertencentes a uma estrutura religiosa que remonta ao século VI a. C.⁵⁶ Com base na tradição historiográfica esta foi identificada com o templo de Fortuna ou *Mater*

⁵⁰ Cf. TITO LÍVIO, *op. cit.*, IX. 29.

⁵¹ SÉRVIO. *Comentário a Eneida*, *op. cit.*, VIII. 271.

⁵² Ver CASTAGNOLI, Ferdinando. Ara Massima. In: *Enciclopedia Virgiliana*, *op. cit.*, p. 257.

⁵³ Cf. STAFFORD, Emma. *Herakles*. New York: Routledge, 2012, p. 156.

⁵⁴ Ver ESTEVÃO DE BIZÂNCIO. *Ethnika* 303–4 *apud* STAFFORD, Emma, *op. cit.*, p. 156

⁵⁵ DIONÍSIO DE HALICARNASSO, *op. cit.*, I. 40,6.

⁵⁶ Segundo o Guia Arqueológico de Coarelli, entre finais do século VII e início do VI, (Fase II) é atestada a presença de culto com uma ara, mas sem edifício de culto. Os elementos escultóricos de terracota estão associados à decoração do templo arcaico refeito depois de um incêndio (Fase IV) e datados de 530 a.C. A estrutura arcaica foi destruída no final do Século VI a.C e começo do Século V a.C (período que coincide com a expulsão dos Tarquínios e o início da República) e substituída pelos templos gêmeos de Fortuna e Mater Matuta, em uma nova estrutura em tufo local (*capellacio*) e com uma orientação diferente (norte-sul) do templo arcaico. Ver COARELLI, Filippo, *op. cit.*, p. 408 e 409.

⁵⁷ De acordo com a *História romana* de Tito Lívio, Sérvio Túlio dedicou o Templo de Fortuna, para honrar sua divindade tutelar e também aquele de Mater Matuta (TITO LÍVIO, *op. cit.*, V.19; X. 46). No imaginário religioso romano, Mater Matuta é identificada com a aurora, mas também com a protetora dos partos e dos navegantes (GRIMAL, Pierre, *op. cit.*, p. 211-292). Etimologicamente, o adjetivo matutino está associado a esta potestade que era objeto de culto em Roma. Segundo Christopher Smith, Mater Matuta compartilha aspectos importantes com outras divindades femininas, especialmente Fortuna, o que está sugerido pelo emparelhamento dos templos das duas divindades em Roma (SMITH, Christopher. *Worshipping Mater Matuta: ritual and context*. In: BISPHAM, Edward and SMITH, Christopher (orgs.). *Religion in Archaic and Republican Rome and Italy*. Edinburgh: University Press, 2000, p. 136). Para este pesquisador britânico a associação religiosa requer uma explicação mais profunda, mas impõe-se aqui a ideia de sentido agregado comum nas trocas culturais e religiosas da Antiguidade.

⁵⁸ Ver TORELLI, Mario. *Gli acroteri di S. Omobono e l'apoteosi trionfale in Roma Arcaica*. In: ABBONDANZA, Letizia; COARELLI, Filippo. *Apoteosi da Uomini a Dei: Il Mausoleo di Adriano*. Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo. Roma: Munus, 2014.

⁵⁹ SÉRVIO. *Comentário a Eneida*, *op. cit.*, VIII. 271.

⁶⁰ Ver CLARIDGE, Amanda. *Rome: an Oxford archaeological guide*. Oxford: University Press, 2010. O mais famoso destes o templo circular próximo ao Templo de Portuno é identificado com o de *Hercules Victor* (dito *Olivarius*) que, segundo o comentador Sérvio, estava situado do lado de fora da Porta Trigemina.

Matuta.⁵⁷ Entre os elementos decorativos, atualmente conservados nos Museus Capitolinos, chama a atenção o torso imponente de uma estátua de Hércules, feita de terracota, ao lado da efígie de Minerva. Apesar de fragmentada, esta composição escultórica representa, muito possivelmente, o tema da introdução do herói, filho de Zeus, no Olimpo.⁵⁸

Sobre a localização do Grande Altar de Hercules, Sérvio, o célebre comentador da *Eneida* assinala: *maxima ingens enim est ara Herculis, sicut videmus hodieque post ianuas circi maximi*. (“o altar de Hércules é [dito] Máximo devido ao seu tamanho formidável assim como o vemos hoje atrás dos portões do Circo Máximo”).⁵⁹ Já o escoliasta das *Schedae Veronenses Rescriptae* registra apenas que a ara ficava *iuxta circum*. No relato virgiliano o monumento fica *ante urbem*, isto é, fora dos limites espaciais da cidade de Evandro e, por sua vez, dentro de um bosque (“*lucus*”). Deste edifício que ainda era visível na época de Sérvio, não resta qualquer vestígio aparente na superfície urbana atual. Por meio de uma criteriosa pesquisa de prospecção realizada no *Forum Boarium*, o arqueólogo italiano Filippo Coarelli identificou a base de tufo calcário (dito de Aniene), visível na cripta da igreja de Santa Maria de Cosmedin, como uma provável seção do gigantesco altar, contudo, o caráter fragmentado da evidência e a própria impossibilidade de escavar a área desmotivam qualquer afirmação contundente. A localização precisa ou até mesmo a envergadura do altar persistem como uma incógnita para a arqueologia romana. Apesar da fama adquirida, a Ara Máxima não era o único edifício religioso devotado a Hércules no local. Segundo os testemunhos literários, entre o Circo Máximo e o rio Tibre, havia aproximadamente três templos distintos e outras edículas consagradas ao herói semideus.⁶⁰ Dessa forma é significativa a construção virgiliana do encontro entre Eneias e Evandro neste local que, do ponto de vista da geografia religiosa da *urbs*, conserva uma memória recuada do culto de Hércules. Partindo da topografia religiosa e dos espaços associados a Roma fundacional, Virgílio constrói a narrativa do percurso dos heróis até Palanteu.

Um passeio pelo sítio da futura Roma

Ao fim do cerimonial, ainda no Livro VIII, Evandro conduz Enéias pelos locais destinados a abrigar a *urbs* do futuro. Os versos de Virgílio efetuam um elogio à grandiosidade do presente e uma exaltação à *pauperitas* (frugalidade) dos tempos idos de Roma. A circunstância do traslado e o do diálogo entre os heróis oferece ao poeta o ensejo para abordar o tema da Idade de Ouro e apresentar, de modo sintético, as gerações que precederam a chegada dos árcades na Itália. Indagado por Enéias sobre os costumes dos primeiros habitantes, Evandro descreve a fuga de Saturno para o Lácio, repellido pelas armas de Júpiter. Diga-se de passagem, uma versão bem distinta do mito de Zeus e Cronos registrado pela *Teogonia* de Hesíodo.⁶¹ No Lácio o Titã cumpre uma missão civilizadora que corresponde a um período de paz e abundância, a *aurea aetas*, retratada à exaustão pela poesia e iconografia agustanas.

Evandro relata que, antes do advento de Saturno, o local era povoado por faunos, ninfas e a “geração de homens que nasceu dos troncos das árvores e do duro carvalho” (“*gensque uirum truncis et duro robore nata*”).⁶² Trata-se, provavelmente, da adequação da sentença homérica sobre os primeiros homens registrada em um trecho da *Odisseia* no qual Penélope

solicita ao marido, disfarçado de mendigo, para anunciar sua estirpe ou dizer se, do contrário, havia nascido do carvalho e da rocha.⁶³ Dessa forma, Virgílio tipifica os primeiros habitantes do Lácio:

[*quis neque mos neque cultus erat, nec iungere tauros
aut componere opes norant aut parcere parto,
sed rami atque asper uictu uenatus alebat.*]

[*Nem costume, nem polícia tinham,
Nem aos touros o jugo impor sabiam
Nem fazer provisão de vitualhas,
Nem poupar o adquirido: áspera caça,
Frutos agrestes plantas os nutriam.*]⁶⁴

Na caracterização virgiliana dos primórdios, estes homens desconheciam os rudimentos da agricultura, pois não sabiam jungir touros (“*iungere tauros*”), edificar provisões (“*componere opes*”) e poupar o obtido (“*parcere parto*”). De acordo com a edição crítica de K. W. Gransden, os verbos *iugo*, *compono* e *parco*, pertencem claramente ao vocabulário agrícola, mas podem ser igualmente interpretados no sentido político tendo em vista a ação civilizadora de Saturno ao Lácio.⁶⁵ Em outro contexto na *Eneida*, Virgílio emprega o verbo *parco* para exprimir a ideia de clemência, como no Livro VI no qual Anquises define como missão dos romanos: *parcere subiectis et debellare superbos* (“debelar os soberbos e poupar aos vencidos”).⁶⁶ O verbo *compono* é empregado, um pouco adiante, para traduzir a ação de Saturno em agregar as populações dispersas pelos montes. Empenhado em instruir os povos indômitos, o Titã deu a eles leis e os regeu em plácida harmonia. Em memória de haver encontrado nessas paragens um asilo seguro, o deus as teria batizado de Lácio, do latim *latero*, “estar escondido”.⁶⁷

As menções a Saturno no Livro VIII convocam a expectativa sobre a celebração dos Jogos Seculares e um retorno a esta *aurea aetas* anunciada pela simbologia do Principado de Augusto. Há muito que os romanos sentiam necessidade de celebrar esta passagem, mas as condições criadas pelas guerras civis protelaram esse acontecimento. Este episódio solenizava a renovação cósmica, as velhas máculas eram extirpadas e se inaugurava um novo *saeculum*, inteiramente reciclado. Das celebrações oficiais, os ansiados Jogos Seculares só foram realizados entre os dias 30 de maio e 03 de junho do ano 17 a. C., ou seja, dois anos depois da morte de Virgílio.

O intervalo entre o fim da idade de Saturno e a chegada de Evandro no Lácio é marcado pelo tema da degeneração em uma lógica similar ao mito das cinco idades retratado no *Trabalho e os dias*, de Hesíodo. A *aurea aetas* paulatinamente decai para uma *decolor aetas* que pode ser traduzido por “idade sem viço”, “descorada” mas também “túrpida” ou “imoral”.⁶⁸ O período subsequente é abalado por guerras e também por migrações de tribos sículas e ausônias que modificaram a toponímia do Lácio. A este propósito Evandro alude à etimologia do rio Álbula que foi alterado para Tibre em razão de um antigo governante do Lácio.⁶⁹ Segundo uma tradição registrada por Tito Lívio na *História romana*, este antigo rei pereceu nas águas do Álbula que foi então rebatizado para rio Tibre.⁷⁰

Evandro finaliza a gesta das idades primordiais do Lácio com a chegada dos árcades na Itália. No percurso até a cidade de Palanteu, o poeta descreve locais bem familiares aos romanos como o altar e a Porta

⁶¹ Na versão registrada pela *Teogonia* de Hesíodo (séc. VIII) Cronos, ou *Króvoç*, por medo de ser destronado engolia todos os filhos que nasciam de sua união com Reia. Porém, foi ludibriado pela esposa que conseguiu subtrair o filho Zeus da fúria paterna e criá-lo em segurança no monte Ida, em Creta. Quando cresceu, Zeus resolveu vingar-se do pai, libertando seus irmãos e com o apoio destes subjugou a geração dos Titãs. Zeus tornou-se *hegemon* aprisionando o pai e alguns dos outros Titãs no Tártaro. Esta última informação é encontrada também na *Iliada*, HOMERO. *Iliada*, VIII. 479. Ver HOMERO. *Iliada*. São Paulo: Arx, 2002.

⁶² VIRGILIO. *Eneide*, op. cit., VIII. 315-317. Trad. Vittorio Sermoni. 2007.

⁶³ HOMERO. *Odisseia*, IXX. 163. Ver HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Editora 34, 2011

⁶⁴ VIRGÍLIO. *Eneida*, op. cit., VIII. 319-321. Trad. José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva. 2004.

⁶⁵ Cf. GRANSDEN, K.W (ed.), op. cit., p.125. Ver *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: University Press, 1968, p. 379; 1294 e 1295.

⁶⁶ VIRGILIO. *Eneide*, op. cit., VI. 853. Trad. Vittorio Sermoni. 2007.

⁶⁷ VIRGIL. *Aeneid*, op. cit., VIII. 320-330. Transl. H. Rushton Fairclough. 1916.

⁶⁸ *Oxford Latin Dictionary*, op. cit., p. 492.

⁶⁹ Ver VIRGIL. *Aeneid*, op. cit., VIII. 328-332. Transl. H. Rushton Fairclough. 1916.

⁷⁰ Cf. TITO LÍVIO, op. cit., I. 3,8.

⁷¹ Ver VIRGIL. *Aeneid, op. cit.*, VIII. 337-338. Transl. H. Rushton Fairclough. 1916.

⁷² VIRGÍLIO. *Eneida, op. cit.*, VIII. 337-341. Trad. José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva. 2004.

⁷³ VIRGIL. *Aeneid, op. cit.*, VI. 259. Transl. H. Rushton Fairclough. 1916.

⁷⁴ Cf. *Oxford Latin Dictionary, op. cit.*, p. 2015.

⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 278.

⁷⁶ Patronímico aplicado aos descendentes de Eneias: Ascânio-Iulo, Rômulo e o próprio Augusto.

⁷⁷ DIONÍSIO DE HALICARNASSO, *op. cit.*, I. 31, 1-4.

⁷⁸ *Idem, ibidem*, I. 32, 1-4.

⁷⁹ OVID. *Fasti, op. cit.*, I. 631-636.

⁸⁰ Ver RICHARDSON, L. *A new topographical dictionary of ancient Rome*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992, p. 301.

Carmental – *aram et Carmentale Portam* – que estavam situados a Oeste do Capitolino. Recebem este nome em razão da ninfa Carmenta, mãe de Evandro e também conhecida pela habilidade profética.⁷¹ O poeta que, por vezes, sobrepõe seu olhar ao do rei e anfitrião, tenta revelar o aspecto sagrado de alguns destes locais e fornecer ao interlocutor a sensação de continuidade entre a cidade primeva e a metrópole de Augusto, ambas guarnecidas pela égide divina.

[*Vix ea dicta, dehinc progressus monstrat et aram
et Carmentalem Romani nomine portam
quam memorant, nymphae priscum Carmentis honorem,
uatis fatidicae, cecinit quae prima futuros
Aeneadas magnos et nobile Pallanteum.*]

Mais não disse; e avançando o altar lhe mostra
E a porta Carmental, nome Romano,
Que dizem lhe puseram os antigos
Em honra dessa Ninfa e profetisa
Carmenta, por ser ela quem primeiro
Predisse que os Enéades viriam
A ser grandes, e nobre o Palatino.⁷²

No trecho acima Virgílio refere-se à Carmenta como *nympha* e também como *uates*, aqui traduzido por profetisa. Este mesmo termo é utilizado em relação à Sibila de Cumas no Livro VI da *Eneida*.⁷³ Segundo o dicionário Oxford de Latim, a palavra *uates* aplicava-se àquele, ou àquela, que predizia o futuro e transmitia seus vaticínios na forma de versos e, por assimilação, passou a designar os poetas em geral.⁷⁴ Da mesma forma, o campo semântico de *carmen* é bem amplo e comporta a ideia de “hino religioso”, “oráculo” ou “profecia” que, por seguir um padrão métrico, passou a designar “poema” de um modo geral.⁷⁵ Vale notar que o verbo utilizado acima para exprimir o futuro dos Enéadas⁷⁶ é *cano* na terceira pessoa do singular do perfeito ativo. A respeito da etimologia do nome Carmenta, Dionísio de Halicarnasso alega que os primeiros autores da história romana a denominaram assim em razão de seus cantos divinatórios, *carmina*, mas que, entre os árcades, era conhecida como *Thespiôdos*, “cantora profética” ou simplesmente *Themis*.⁷⁷

Em Roma, o culto de Carmenta era presidido pelo *Flamen Carmentalis* e, em sua honra, se festejavam as festas carmentais entre os dias onze e quinze de janeiro. O historiador de Halicarnasso refere-se à existência de dois altares: um dedicado a Carmenta, no local referido, e outro a Evandro, localizado no Aventino.⁷⁸ Anualmente sacrifícios públicos eram ofertados nestes altares à semelhança dos outros heróis e divindades menores. O aspecto oracular se manifesta nos epítetos que acompanhavam a deusa: *Porrima*, “aquela que canta o que se passou”, e *Posverta*, “aquela que canta o futuro”.⁷⁹ Estes, com o tempo, passaram a indicar divindades autônomas associadas a Carmenta.

Um referente topográfico da Roma virgiliana, a *Porta Carmentalis*, era associada a um duplo portal da Muralha Severiana no qual desembocava o *Vicus Iugarius*.⁸⁰ No período republicano, o arco localizado à direita de quem deixava a cidade recebeu o nome de *Porta Scelerata*, “Porta maldita”, pois foi por meio dele que os *Fabii* marcharam rumo à desastrosa campanha contra

os etruscos de Veios (479/478 a. C.). Ovídio, nos *Fasti*, informa que era de mau augúrio abandonar a cidade por este portão, o que levava o indivíduo a usar o da esquerda. O nome *scelerata* pode ser também decorrente de outro fator: de acordo com o *New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, este portão era possivelmente usado pelos cortejos fúnebres que escoltavam os corpos em direção ao Campo de Marte para serem incinerados.⁸¹ Por sua vez, o arco adjacente da *Scelerata* era denominado *Porta Triumphalis* pelo qual a procissão do Triunfo, quando autorizada pelo Senado, ingressava na cidade rumo ao Templo de Júpiter Capitolino. A localização precisa deste duplo portal permanece desconhecida, visto que as campanhas de escavação ocorridas no século XX não revelaram qualquer traço da *Porta Camentalis* ou do santuário dedicado a Carmenta.⁸²

A descrição da trajetória de Eneias no Livro VIII apoia-se em referentes conhecidos da geografia religiosa romana para a qual a *Eneida* oferece uma etiologia heroica/histórica. O passeio prossegue e o árcaide aponta para a rocha do Lupercal e o bosque (“*lucum*”) sobre o qual Rômulo edificará seu asilo – *Romulus Asylum*.⁸³

[*hinc lucum ingentem, quem Romulus acer asylum
rettulit, et gelida monstrat sub rupe Lupercal
Parrhasio dictum Panos de more Lycaei.
nec non et sacri monstrat nemus Argileti
testaturque locum et letum docet hospitis Argi.*]

[*Mostra depois o sacro extenso bosque
Que em asilo tornou Rômulo astuto,
E debaixo d’um gélido rochedo
O Lupercal, do Lácio Pã chamado,
Ao Parrásio costume. Do Argileto
Lhe mostra mais o consagrado bosque
Do hóspede Árgos a morte lhe refere.*]⁸⁴

Mencionado também por Tito Lívio, o asilo é uma peça chave e, ao mesmo tempo, polêmica da narrativa de fundação da *urbs*, visto que Rômulo, por meio dele, conseguiu ampliar o contingente populacional, acolhendo necessitados e refugiados de toda espécie.⁸⁵ A rocha em questão é o local escolhido pela loba para abrigar os gêmeos Rêmo e Rômulo e também o ponto de partida das procissões da *Lupercalia* – festividade dedicada a Fauno Luperco que acontecia durante o mês de fevereiro no calendário romano.⁸⁶ Deste local, os lupercos, uma confraria de sacerdotes, corriam nus pelo Palatino munidos com tiras de couro açoitando as mulheres que encontravam pelo caminho. No imaginário religioso romano, o ritual simbólico de flagelamento tinha o propósito de tornar as mulheres férteis e saudáveis, especialmente as recém-casadas. A Parrásia mencionada no poema era um distrito do oeste da Arcádia que incluía o monte *Likayeos*, local de nascimento de Zeus *Likayeos* e origem do culto de Pã *Likayeos* que os romanos assimilaram a Fauno.⁸⁷ Segundo a tradição acompanhada por Virgílio, foram os árcaides de Evandro os responsáveis pela introdução desta festividade em Roma. Cabe lembrar também que *λύκος* é a palavra grega para lobo o que sugere sua associação com o mito da loba e com os gêmeos, Rômulo e Remo.

No tempo de Virgílio, havia certo esforço para preservar os locais associados à topografia heroica/fundacional da cidade. De acordo com



⁸¹ *Idem.*

⁸² *Idem.*

⁸³ Ver VIRGÍLIO. *Eneida*, *op. cit.*, VIII. 342-343. Trad. José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva. 2004.

⁸⁴ *Idem, ibidem*, VIII. 342-346.

⁸⁵ Ver TITO LÍVIO, *op. cit.*, I.08. Sugerimos a esse propósito as discussões de Emma Dench sobre as versões literárias e as apropriações políticas e simbólicas dos mitos do Asilo de Rômulo e do Rapto das Sabinas, condensadas no livro *Romulus’ Asylum: Roman identities from the age of Alexander to the age of Hadrian*. Oxford: Oxford University Press 2005.

⁸⁶ Sobre a descrição destas festividades ver OVID. *Fasti*, *op. cit.*, II 267-424.

⁸⁷ Cf. DIONÍSIO DE HALICARNASSO, *op. cit.*, I. 32, 1-4.

⁸⁸ Cf. PLATNER, Samuel Ball. *A topographical dictionary of Ancient Rome*. London: Oxford University Press, 1929, p. 321. *Res Gestae*, 19.

⁸⁹ Cf. DIONÍSIO DE HALICARNASSO, *op. cit.*, I. 79.08.

⁹⁰ VIRGÍLIO. *Eneida*, *op. cit.*, VIII. 345. Trad. José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva. 2004.

⁹¹ *Idem*, *ibidem*, VIII. 360-361

⁹² *Idem*, *ibidem*, VI. 836 e 853.

⁹³ Ver CLARIDGE, Amanda, *op. cit.*, p. 268.

⁹⁴ *Idem*.

o *Topographical dictionary of Ancient Rome*, é possível supor que a gruta do Lupercal contasse com algum tipo de entrada monumental, pois a restauração da mesma é recordada nas *Res Gestae* com um conjunto de outras construções na cidade: *Lupercal feci*.⁸⁸ Dionísio de Halicarnasso, que aparentemente visitou a gruta no tempo em que esteve em Roma, afirma que o bosque romúleo havia desaparecido, mas a caverna da qual jorrava uma fonte era ainda presente, edificada no declive do Palatino, perto da qual um recinto sagrado guardava uma estátua em bronze da Loba com os gêmeos.⁸⁹ O historiador grego utiliza o particípio *προσωκοδομημενον* para se referir à caverna *αντρον* do Palatino; o particípio é derivado do verbo *προσοικοδεω*, “construído sobre”, composto da preposição (“em adição”, ou “para além”) *προσ* + *οικοδομεω* (verbo edificar). O mesmo parece indicar algum tipo de intervenção arquitetônica na cavidade natural rochosa, sobre a qual podemos apenas especular: um anexo para os preparativos da Lupercalia ou um acesso monumental, como sugere o dicionário topográfico de Platner.

Por Argileto, citado no excerto acima da *Eneida*,⁹⁰ os romanos compreendiam uma pequena elevação situada entre o Fórum e o Quirinal. Segundo a tradição, mencionada por Virgílio, seu nome deriva de Argos, um hóspede que foi acolhido por Evandro e planejou seu assassinato. O rumor do atentado incendiou a fúria da população, que o executou à revelia do monarca. Ao tomar conhecimento do fato, Evandro ergueu um túmulo para Argos como monumento expiatório dando assim nome ao local. A oscilação entre o “hoje” e o “ontem” (“*nunc/olim*”) prossegue ao longo da travessia até Palanteu. No local onde se elevava, no seu tempo, o lauto bairro das Carinas (Oeste do Esquilino) e o Fórum Romano, Virgílio preenche na narrativa com pastos e rebanhos, justapondo, assim, a imagem de uma paisagem idílica à imponente Roma de Augusto.⁹¹ O poeta invoca algumas cenas vindouras que são igualmente alheias aos transeuntes da narrativa.

Passando pelo Argileto, Evandro conduz Enéias pelas adjacências da rocha Tarpéia e do Capitólio, uma das sete colinas de Roma, célebre pela presença do monumental templo de Júpiter. Talvez, por exigência métrica, o nome aparece sempre no plural, *Capitolia*, ao qual se unem os adjetivos *alta* e *celsa* e por fim, *aurea*.⁹² Na jornada do herói pelos Campos Elíseos, no Livro VI da *Eneida*, o Capitólio é mencionado, pela primeira vez no texto, em relação ao cortejo triunfal que tinha sua culminância no Templo de Júpiter Capitolino no qual, por regra, o general *Triumphator* oferecia um sacrifício ao chefe do Panteão.

Um dos principais edifícios de culto da religião romana, a construção do Templo é atribuída à dinastia dos reis Tarquínios de Roma, mas sua dedicação coincide com o ano de nascimento da República Romana em 509 a. C. As ruínas de sua estrutura, por si só, são impressionantes. Uma parte do *podium* pode ser vista hoje no *Pallazzo de Conservatori*, uma plataforma composta de blocos retangulares de pedra denominada tufa que media aproximadamente cinquenta e quatro por setenta e quatro metros.⁹³ Além da estátua de culto de Júpiter, o templo hospedava, em uma *cella* tripartida, as estátuas de Juno e Minerva. Sob a proteção da Tríade Capitolina eram mantidos os Livros Sibílicos, uma coleção de textos oraculares proveniente do santuário de Apolo em Cumas. Segundo Amanda Claridge, qualquer esboço da composição arquitetônica deste edifício é meramente especulativo e tem por base as descrições literárias e o que se conhece dos templos etruscos do período.⁹⁴ Destruído em 83 a. C., a superestrutura foi reerguida

com colunas de mármore no consulado de Quinto Lutácio Catulo e, muito provavelmente, foi esta segunda versão do Templo de Júpiter Capitolino que inspirou a descrição de Virgílio.

No Livro VIII da *Eneida* a colina ocupa uma posição importante na visita do herói troiano ao sítio da futura Roma. Sobre o Capitólio o poeta adverte: “agora brilhante de ouro, outrora erizado de espinhais silvestres” – *aurea nunc, olim siluestribus horrida dumis*.⁹⁵ Nesta passagem, Virgílio possivelmente está se referindo ao processo arrojado de restauração e embelezamento dos templos que teve lugar no Principado de Augusto. Fora o templo de Júpiter Capitolino, o monte abrigava um conjunto de santuários como o templo de Júpiter *Feretrius*, o santuário de *Fides* e *Ops* e o Templo de Juno Moneta. Mais adiante, o poeta elucida a vinculação do cume com o deus tronante,

[*hoc nemus, hunc* inquit *frondoso uertice colem*
(*quis deus incertum est*) *habitat deus; Arcades ipsum*
credunt se uidisse Iouem, cum saepe nigrantem
aegida concuteret dextra nimbosque cieret.]

[Neste bosque, neste outeiro
De vértice frondoso habita um deus,
Qual seja o deus, se ignora: o mesmo Jove
Creem, muitas vezes, os árcades ter visto
Com a destra manejando a negrejante
Égide e as tempestades excitando.]⁹⁶

Virgílio parece projetar nos árcades de Evandro o mesmo temor e reverência que os romanos nutriam por estes locais. Numa alusão ao futuro histórico, especifica que os camponeses tremiam à simples visão que o bosque e a rocha Tarpeia inspiravam.⁹⁷ Basta considerarmos que, nos tempos históricos, os magistrados precipitavam desta pedra os delinquentes e condenados por crime de traição. O nome remete ao período da Realeza, pois Tarpéia foi a filha de um aristocrata romano que, seduzida por Tito Tácio (rival de Rômulo), facilitou a entrada dos sabinos na fortaleza Capitolina.⁹⁸

Aos quadros da Roma histórica, Virgílio intercala os referentes de uma idade primordial, bem anterior à chegada de Hércules ou Evandro ao Lácio. Ao redor de Palanteu, o árcade revela a Enéias as relíquias (“*reliquiae*”) de antigas povoações, indícios da passagem de Saturno pelo Lácio e da soberania de Jano.⁹⁹ Essas duas cidades fortificadas, no latim *oppida* e *arces*, levaram o nome de seus respectivos fundadores, sendo assim lembradas como *Saturnia* e *Ianiculum*. Por *Ianiculum* os interlocutores do poeta compreendiam a colina a leste do Tibre que foi incorporada ao território urbano de Roma no reinado de Anco Márcio.¹⁰⁰ De acordo com a obra de Varrão, *Sobre a língua latina*, *Saturnia* é o nome anterior do monte Capitolino.¹⁰¹ Agostinho na obra *Cidade de Deus* cita uma tradição registrada por Varrão, segundo a qual Jano era rei antes da chegada de Saturno na Itália.¹⁰² Acolhido pelo deus bifronte, ambos compartilharam a soberania do Lácio e fundaram cidades separadas, *Ianiculum* e *Saturnia*. Inseridas na paisagem de Palanteu, as ruínas dessas fortificações aparecem como “monumentos dos homens outrora” (“*ueterumque monumenta uirorum*”) que, na descrição poética da *Eneida*, aprofundam a dimensão narrativa para uma temporalidade pré-árcade. A relação de Evandro com estas relíquias é de reverência

⁹⁵ VIRGIL. *Aeneid*, *op. cit.*, VIII. 345-348. Transl. H. Rushton Fairclough. 1916.

⁹⁶ VIRGÍLIO. *Eneida*, *op. cit.*, VIII. 351-354. Trad. José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva. 2004.

⁹⁷ *Idem*, *ibidem*, VIII. 349-350.

⁹⁸ Ver TITO LÍVIO, *op. cit.*, I.11

⁹⁹ Ver VIRGIL. *Aeneid*, *op. cit.*, VIII. 356-358. Transl. H. Rushton Fairclough. 1916.

¹⁰⁰ Ver TITO LÍVIO, *op. cit.*, I.33.

¹⁰¹ Cf. VARRÃO. *Sobre a língua latina*. V. 42. Para esta obra nos baseamos na seguinte edição: VARRO. *On the latin language*: v. I., books 5-7. London: William Heinemann, 1914.

¹⁰² VARRÃO *apud* AGOSTINHO. *Cidade de Deus*, VII. 4. Ver AUGUSTINE. *City of God*. Harvard: University Press, 1963 (The Loeb Classical Library).

da mesma forma que os contemporâneos de Virgílio observavam com respeito e admiração estes locais na paisagem de Roma.

Virgílio e a topografia heroica de Roma: temporalidades narrativas do épico

Longe de endossar uma versão canônica para o mito fundador ou de ingressar nas querelas dos eruditos gregos e latinos, Virgílio buscou o alinhamento de tradições plurais em seu poema épico, construindo para os espaços sagrados da *urbs* uma etiologia heroica. O poeta mantendo optou por apresentar o fundador de Palenteu como aliado político de Enéias e presentificar a memória de Hércules por meio do rito que era ainda observado em seu tempo. Muito provavelmente, a arquitetura temporal da *Eneida* favoreceu essa última solução, permitindo acomodar tais tradições na narrativa, sem prejuízos para o elemento troiano. O amálgama de narrativas fundacionais pode ser um reflexo da compreensão que os romanos tinham de si mesmos como um povo plural do ponto de vista étnico e da capital como uma cidade tão antiga que seu começo era quase impossível de se precisar. No tempo de Virgílio, a cidade reunia aproximadamente um milhão de almas de procedências variadas, culturas e práticas religiosas muito antigas. Certamente, este contexto cosmopolita influenciou a construção poética daqueles que se propuseram a pensar a Roma dos primórdios. Enquanto epopeia mítico-histórica, a *Eneida* é um importante documento sobre a percepção da geografia religiosa da cidade, especificamente pelo uso que o poeta faz das *prolepsis* e da *écfrase* no excerto do Livro VIII que analisamos. Na descrição da visita de Eneias pelo sítio de Roma, buscamos demonstrar o efeito de compressão e, ao mesmo tempo, diluição das temporalidades narrativas. Tal como foi observado, não se trata de uma descrição da paisagem à maneira das narrativas geográficas, pois aspectos de temporalidades diversas da toponímia são compactados na construção poética da cidade. Como é possível perceber, o poema épico lança luz sobre os acontecimentos recentes da história romana e se utiliza do quadro de referências mentais dos interlocutores, sua memória recente, para ilustrar os acontecimentos do passado fundacional.

Artigo recebido e aprovado em dezembro de 2018.



La cara de la guerra. Salvador Dalí.
1940, fotografia (detalhe).

A Farsália, de Lucano, como obra historiográfica

Leni Ribeiro Leite

Doutora em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e dos Programas de Pós-graduação em Letras e em História da mesma instituição. Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Épica II: Ovídio, Lucano, Estácio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. leni.ribeiro@gmail.com

A *Farsália*, de Lucano, como obra historiográfica

Lucan's *Pharsalia* as a historiographic work

Leni Ribeiro Leite

RESUMO

Partindo das reflexões de Rao, Shulman e Subrahmanyam sobre a textura das narrativas históricas e do que aponta Vieira acerca dos princípios da épica romana como textos de caráter eminentemente historiográficos, procuramos neste artigo observar de que forma a *Guerra civil* de Lucano se aproxima mais de uma narrativa historiográfica romana, a partir do que Laird chama de “retórica da historiografia romana”, do que da epopeia vergiliana, tomada como exemplar. Para tanto, analisaremos trechos da obra de Lucano em contraste com outras, como as de Plínio o Velho, Tito Lívio e Veleio Patérculo. Com isso, pretendemos trazer um exemplo de como gêneros entendidos como eminentemente ficcionais, como a epopeia, podem ser considerados historiográficos em outras sociedades.

PALAVRAS-CHAVE: *Farsália*; Lucano; épica histórica.

ABSTRACT

Using the concept of texture by Rao, Shulman and Subrahmanyam as a starting point, and what Vieira established regarding the beginnings of epic poetry in Rome as texts of an eminently historiographical character, this paper aims at observing how Lucan's *Civil War* is closer to a Roman history narrative, based on what Laird calls “rhetoric of Roman historiography” than to the Vergilian epic, usually considered the example of the genre. To do so, we analyse excerpts of Lucan's poem in contrast with others by Pliny the Elder, Livy and Velleius. With this paper, we hope to provide an example that works in genres understood as eminently fictional, such as the epic, can be considered historiographical by other societies.

KEYWORDS: *Pharsalia*; Lucan; historic epic.

¹ WOODMAN, Anthony John. *Rhetoric in classical historiography: Four Studies*. London/New York: Routledge, 1988.

² LACAPRA, Dominick. *History and criticism*. Ithaca: New York, 1987.

³ Isso não significa que não haja desconfortos e confrontos quanto a esta relação. Uma discussão mais completa acerca dessa difícil relação entre pós-modernismo e a História como disciplina encontra-se em BATSTONE, William. *Postmodern historiographical theory and the Roman historians*. In: FELDHERR, Andrew. *The Cambridge Companion to the Roman Historians*. Cambridge: Cambridge University, 2009.

⁴ LAIRD, Andrew. *The rhetoric of Roman historiography*. In: FELDHERR, Andrew, *op. cit.*



A onda de modificações ocorridas durante o século XX na forma de se compreender a História e sua escrita, com raízes no Giro Linguístico, emblematicamente materializada pela obra de Hayden White, rapidamente chegou aos Estudos Clássicos. Em 1988, A. J. Woodman¹ mostrava a importância das teorias retóricas antigas na leitura e interpretação dos escritos historiográficos antigos, quase ao mesmo tempo em que LaCapra² chamava atenção para o papel da retórica na construção da disciplina História em uma temporalidade mais extensa. Trinta anos se passaram desde a publicação destes textos seminais, e podemos dizer que hoje os historiadores mais se debruçam sobre questões ligadas à maneira pela qual as fontes constroem sentido, não mais entendendo-as como as transmissoras inocentes de um sentido unívoco e intrínseco.³ Logo, toda narrativa historiográfica é necessariamente não-verídica, no sentido de não atender

a qualquer padrão universal de veracidade, mas é conectada à situação de enunciação, ao lugar ideológico de onde ela provém ou, como disse Laird⁴, em termos mais simples, ao lugar do historiador na história.

Portanto, pode-se entender não ser mais necessário defender que um texto venha a ser considerado historiográfico em uma dada sociedade em uma dada época, mas não sê-lo para a História como disciplina desenvolvida sobre bases iluministas e cientificistas, como demonstram Rao, Shulman e Subramanyam⁵ em relação aos textos da Índia anterior à invasão britânica, ou mesmo ser parte do ofício do historiador justificar o uso de fontes que não se reconheçam como historiográficas hoje. Entretanto, essa discussão ainda não chegou ao seu cabo: não apenas a cultura material e as fontes orais ainda lutam por seu reconhecimento pleno, mas textos de gêneros e formas pouco esperados tendem a passar despercebidos de obras de cunho historiográfico, e ainda precisam ser justificadas, ou, ao menos trazidas à tona.⁶

É preciso sempre lembrar que essas separações entre história, literatura e outras formas da escrita são elas mesmas historicamente delimitadas por categorias inscritas no campo literário em análise, e uma mesma obra pode variar em seu pertencimento a gêneros e formas conforme o momento que se observa.⁷ Como diria Conte⁸, os gêneros não são formas de literatura estáticas, mas estratégias de representação, fluidas e mutáveis. É o que exemplificam Rao, Shulman e Subrahmanyam⁹ ao confrontarem uma situação que pretendemos tomar como paralela ao tratamento dado a alguns textos latinos. Em seu primeiro capítulo, os autores descrevem como os historiadores europeus chegaram ao sul da Índia a reboque da invasão britânica e encontraram, para uma visão moderna de História, uma região sem consciência ou narrativa histórica digna de seu nome, mas apenas um punhado de “mitos, lendas, literatura, histórias purânicas, folclore e fantasmagoria de vários tipos e formas”.¹⁰ Portanto, para recuperar as informações factuais sobre a Índia pré-colonial, os historiadores do XIX se valeram dos dados empíricos fornecidos por inscrições, moedas e outros materiais do tipo, além do que era oferecido por visitantes aqui e ali – estes, mais confiáveis do que os nativos – de forma que se reconheçam, junto a essas fontes “duras”, adequadas, as fontes próprias da tradição indiana como “literárias”, “recalcitrantes”. Negou-se portanto aos indianos não só uma consciência de sua historicidade como uma forma textual própria para que se exarasse essa historicidade. Na obra em questão, Rao, Shulman e Subrahmanyam se opõem a esta visão, e buscam devolver o lugar de História a uma quantidade significativa de textos produzidos no sul da Índia e que foram descartados por esta historiografia rígida do século XIX, que os considerava coloridos, ricos, dramáticos demais para serem textos historiográficos.

Comparando a situação narrada por Rao, Shulman e Subrahmanyam com a historiografia romana, há diferenças, se não por outras razões, porque a própria tradição historiográfica europeia sempre viu suas raízes na Grécia e em Roma.¹¹ Entende-se portanto que os romanos tinham consciência de sua própria historicidade, e o fato de que havia na Antiguidade regras e pressupostos acerca da escrita da história não pode ser negado, uma vez que as metanarrativas são frequentes em autores como Salústio, Tito Lívio, Cícero e César, para citar apenas alguns dos romanos que falam abertamente sobre ela.¹² Ainda assim, conforme discute Laird,¹³ a afirmação de Cícero¹⁴ de que a história é uma tarefa para oradores tem sido usada para justificar

⁵ RAO, Velcheru Narayana, SHULMAN, David e SUBRAHMANYAM, Sanjay. *Textures of time: writing History in South India 1600-1800*. Ranikhet: Permanent Black, 2001.

⁶ Cite-se, como exemplo, a coletânea de Devillers e Sebastiani, que se propõe justamente um debate sobre as fontes e modelos dos historiadores, que com frequência se encontram para além dos limites dos textos tradicionalmente considerados historiográficos. Cf. DEVILLERS, Olivier e SEBASTIANI, Breno Battistin. *Sources et modèles des historiens anciens*. Bourdeaux: Ausonius, 2018.

⁷ Entendemos campo literário como um conceito derivado da teoria dos campos, de Bourdieu, e refinada por Maingueneau; o campo literário é um dos campos discursivos, isto é, um dos conjuntos de posicionamentos discursivos, de identidades enunciativas que concorrem dinamicamente em um mesmo espaço e tempo. O campo literário é este conjunto de posicionamentos no que se refere às Letras; no caso da Roma Antiga, um conjunto mais amplo do que o que hoje chamaríamos literatura. Cf. MAINGUENEAU, Dominique. Campo discursivo. In: CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

⁸ CONTE, Gian Biagio. *Genres and readers: Lucretius, Love Elegy, Pliny's Encyclopaedia*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1994, p. 112.

⁹ RAO, Velcheru Narayana, SHULMAN, David e SUBRAHMANYAM, Sanjay, *op.cit.*, p. 15.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 15.

¹¹ Veja-se, por exemplo, HARTOG, François. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2001.

¹² Ver BATSTONE, William, *op.cit.*, p. 30-39.

¹³ Ver LAIRD, Andrew., *op.cit.*, p. 199 e 200.

¹⁴ Cic., *de Or.*, 2.62-64. Ver CÍCERO. Do orador. In: SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – FFLCH, São Paulo, 2009.

¹⁵ Ver BATSTONE, William, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 30 e 31, e LAIRD, Andrew, *op. cit.*, p. 201 e 202.

¹⁷ RAO, Velcheru Narayana, SHULMAN, David e SUBRAHMANYAM, Sanjay, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸ HARTOG, François, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹ Arist. *Poet.*, 9,1451a. Ver ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

²⁰ Polib. *Hist.*, 2.56.11. Ver POLÍBIO. *História*. 2. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

²¹ VIEIRA, Brunno Vinicius Gonçalves. A epopeia histórica em Roma de Névio a Lucano. In: SILVA, Gilvan Ventura da e LEITE, Leni Ribeiro. *As múltiplas faces do discurso em Roma: textos, inscrições, imagens*. Vitória: Edufes, 2013, p. 26.

não apenas que a História era um ramo da Retórica na Antiguidade, mas para embasar um entendimento de pouco comprometimento com a veracidade – ainda que um pouco antes, na mesma obra, Cícero tenha dito que “na história tudo deve se voltar para a verdade” (*ad veritatem referantur*) –, igualando retórica a ficção, como se a Retórica Antiga não fosse enraizada no cotidiano, como se todo discurso não fosse, por sua própria natureza discursiva, um ato de ficcionalização.¹⁵ Em suma, a história como escrita pelos romanos, ainda que talvez mais próxima do que esperava a História do século XIX, também foi sujeita a recortes e supressões em suas fontes, e mesmo os relatos mais próximos dos padrões esperados foram criticados pela falta de precisão, por acrescentar fábulas e lendas, por criar as falas de personagens há muito mortas, entre outras demandas que buscavam claramente um texto historiográfico de padrão moderno em uma obra escrita há dois mil anos.¹⁶

Se as obras em prosa que se apresentam e propõem como historiográficas sofreram tais julgamentos, obras latinas em outros formatos ou pertencentes a outros gêneros foram ainda mais afastados da honrosa posição de dignos do rótulo de História. Esta superespecialização do gênero historiográfico como apenas um gênero de escrita é, porém, uma das características da História como disciplina desenvolvida na Europa Ocidental. Ela não é um requisito fundamental ou uma realidade natural das narrativas sobre o passado. Ainda Rao, Shulman e Subrahmanyam¹⁷ defendem que esse tipo de especialização não ocorreu na maior parte do mundo, e que ela se deu muito mais por razões profissionais e institucionais do que por alguma necessidade intrínseca aos relatos factuais: a escrita da história não é necessariamente o monopólio de uma categoria ou de um tipo de texto. A própria Antiguidade porém ofereceu testemunhos de que essa era uma questão digna de debate: os gregos, conforme Hartog,¹⁸ não inventam a História, mas inventam o historiador enquanto sujeito que escreve. Esse sujeito que escreve história vai se determinando e definindo a cada momento, muitas vezes no negativo de um outro: ele não é um filósofo, ele não é um retor, ele não é um poeta. As constantes necessidades de afirmação parecem porém indicar que havia alguma confusão a este respeito no campo, e Aristóteles nos legou este debate, ao lembrar que “o historiador e o poeta não diferem por falar em metros ou sem eles (pois as obras de Heródoto poderiam ser metrificadas e não seriam menos história com metro ou sem ele)”.¹⁹ Nas definições de Aristóteles (e Políbio, talvez em resposta a Aristóteles),²⁰ que discutem o que compete ao historiador e qual seu gênero de escrita, em comparação a outros que não parecem aos olhos modernos competir com a História, como a tragédia e a epopeia, adivinha-se um posicionamento oposto, que elide e mistura esses elementos que nossos autores queriam separados.

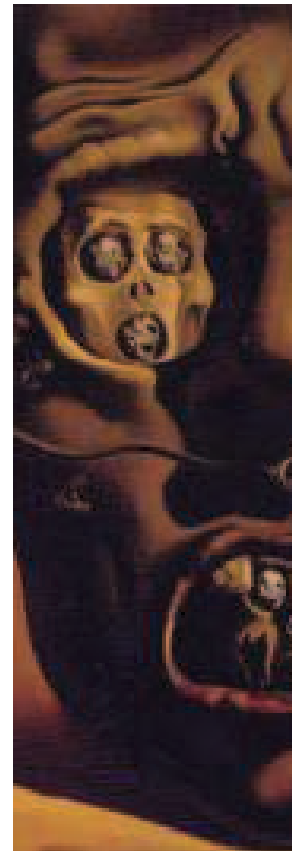
A epopeia histórica na Roma Antiga

Já nos primeiros registros de textos literários em latim encontramos obras que tratam de temas históricos, mas são expressos em versos e são categorizados como pertencentes ao gênero épico. Ambos de meados do séc. III AEC, os primeiros desses poemas são o *Bellum Punicum*, de Névio, em versos satúrnios, e os *Annales*, de Ênio, em hexâmetros datílicos. Segundo Vieira,²¹ essas obras testemunham que a epopeia em Roma foi, desde seu início, expressão de feitos históricos, principalmente aqueles

contemporâneos aos seus poetas. A estranheza que essas epopeias sobre assuntos históricos podem causar são fruto de nossa contemporaneidade, de uma História em prosa, comprometida exclusivamente com o factual e o verídico; em Roma, a epopeia histórica sempre esteve em voga, sendo produzida de forma ininterrupta desde os albores das letras latinas e, conforme lembra Conte,²² se ela nos parece menor ou menos frequente, isso se deve mais às vicissitudes da transmissão, pois de muitas dessas obras possuímos apenas os títulos, nomes de autores e alguns fragmentos isolados como testemunho de sua existência. Mas, como afirma Reed,²³ a história romana como material épico não era a exceção, e sim o próprio *mainstream* da escrita em Roma. Para além dos já mencionados Nêvio e Ênio, podemos citar o *Bellum Histricum*, de Hóstio; os *Annales*, de Volúcio; os *Annales Belli Gallici*, de Fúrio Bibáculo; e o *Bellum Sequanicum*, de Varrão Atacino como exemplos de epopeias romanas sobre tema histórico – as duas últimas, sobre temas contemporâneos aos seus autores – apenas no período entre os séculos II e I AEC.

Ainda segundo Reed,²⁴ a epopeia de tipo mitológico era a predominante no mundo grego; ela só se torna padrão em Roma de maneira tardia, sendo especialmente um desenvolvimento do período augustano. No entanto, como Vieira²⁵ apresenta, nos parece que a oposição entre mítico e lendário como domínio do épico, de um lado, e o factual como domínio do historiográfico, de outro, não se sustenta mesmo quando consultados os historiadores. Tito Lívio, no prólogo do *Ab Urbe Condita*, distingue *res gestae* (fatos, ações) de *fabula* (mito, ficção), mas concede que os mitos poéticos são permitidos ao próprio historiador, pela elevação majestosa que eles propiciam ao texto historiográfico – o que, nos parece, nenhum historiador dos séculos XIX e XX admitiria. Assim, de certa forma, pode-se dizer que o modo como a epopeia histórica tratou mitos e feitos é assimilável “àquele da História de um Tito Lívio, à medida que epopeias dessa vertente se centram no relato histórico e trazem mitos como adorno”.²⁶

Esta provocação de Vieira, ao dizer que a obra tradicionalmente considerada historiográfica de Tito Lívio é tão adornada de mitos como uma epopeia, faz-nos pensar se um homem romano, alheio portanto aos conceitos e preconceitos da História como disciplina forjada na bigorna do Iluminismo, veria em uma epopeia histórica o mesmo gênero que ele apontaria em uma prosa historiográfica; quais os sinais que ele encontraria em um e outro texto, e quais deles apontariam para diferentes níveis de ficcionalidade ou veracidade; em suma, pensamos em que elementos das texturas dessas obras seriam percebidas como próprias de relatos dignos de receberem a alcunha de historiográficos. O conceito de textura como aqui usamos é o de Rao, Shulman e Subrahmanyam,²⁷ que, a propósito das obras expurgadas da História do sul da Índia, buscando estabelecer se um texto pode ser considerado historiográfico para uma comunidade, mesmo que não o seja para o historiador tradicional, observam que há elementos imbricados no próprio texto, essenciais e patentes para os falantes de uma língua no momento de produção, que indicam pertença ou não-pertença às categorias de textos factuais ou ficcionais. Não é difícil, por exemplo, para um leitor médio em nossa contemporaneidade, perceber a diferença entre uma obra de História, um romance histórico e um romance ficcional, ainda que as três sejam obras longas em prosa, divididas em capítulos e transmitidas sobre as mesmas materialidades. As características textuais que os diferenciam são o que os autores chamam textura, e compreende a



²² CONTE, Gian Biagio. *Latin literature: a history*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University, 1994, p. 429.

²³ REED, Joseph D. *The Bellum Civile as a Roman epic*. In: ASSO, Paolo (ed.). *Brill's Companion to Lucan*. Leiden: Brill, 2011, p. 21.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 21 e 22.

²⁵ VIEIRA, Brunno Vinícius Gonçalves, *op. cit.*, p. 26 e 27.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 27.

²⁷ RAO, Velcheru Narayana, SHULMAN, David e SUBRAHMANYAM, Sanjay, *op. cit.*, p. 17-19.

ação conjunta e combinada de uma grande quantidade de elementos, tais como marcadores, operadores de mudança discursiva, sintaxe, escolha lexical, indicadores semânticos, densidade e intensidade da expressão, ausências e silêncios estruturais, dispositivos métricos, indicadores diversos de estética sonora, entre outros.²⁸

Lucano como um caso notável

Perceber a textura do discurso historiográfico na Roma antiga é uma tarefa por demais ampla para o escopo deste artigo. No entanto, uma obra como o *De Bello Civili*, de Lucano, uma epopeia que, por um lado, segue na esteira das tradicionais epopeias históricas romanas; por outro, precisa responder à profunda marca que a *Eneida* de Vergílio deixou no gênero épico romano, como epopeia mitológica vinculada ao ciclo de Troia, parece-nos fecunda para uma interrogação acerca do que poderia haver, na textura de uma obra, que a denotasse como historiográfica, mesmo que desenvolvida em metro e em gênero vinculados para nós ao terreno do ficcional. Porque, sem dúvida, havia algo nesses poemas épicos que para os próprios romanos os marcava como factuais, históricos, latinos, em oposição às epopeias mitológicas gregas, ainda que os séculos mais próximos de nós tenham terminantemente negado a elas o prestígio da História.

Um indício de uma interpretação diversa do caráter dessas epopeias nos legou Estácio ao falar de Lucano, comparando o *De Bello Civili* às outras epopeias mitológicas. Enquanto outros poetas falam do “retorno de Ulisses demorado”, claramente remetendo à *Odisseia*, ou da “quilha de Minerva”, uma alusão à *Argonáutica*, diz Estácio a Lucano: “tu, caro ao Lácio, lembrado dos teus, / mais alto, comporás, togado carne”.²⁹ Observe-se a oposição entre os poemas de assunto grego e o *carmen togatum*, “poema togado”: Estácio, escrevendo cerca de trinta anos depois da morte de Lucano, marca a recepção da obra lucaniana como uma de caráter togado, ou em outras palavras, de aspecto propriamente romano, em uma nomenclatura que a crítica literária da época já havia usado para outros textos, indicando justamente como *togatus* o que tinha tema e caráter tipicamente romano em oposição ao grego, como fez Cícero³⁰ em relação ao teatro, e Horácio³¹ na *Arte poética*, como lembra Vieira.³² Isto significa que, apesar de a épica histórica ter sido a tradicional em Roma, a *Eneida*, ao se centrar no mito, ainda que o ligasse à história recente, reinventou a tradição épica romana, recriando-a e consolidando um novo modo de expressão épica que se tornou muito rapidamente o paradigma, suplantando o anterior.

Para fazer frente à enorme sombra de Vergílio, ou à “angústia da influência”³³ que ele traria a toda a literatura latina posterior, Lucano escolhe um caminho diverso daquele trilhado por Vergílio e por Ovídio, retomando e retrabalhando a própria tradição romana da épica histórica, concentrando-a em uma temporalidade mais limitada do que a dos *Anais*, removendo o aparato divino e evitando os mitos de fundação:³⁴ ele se concentra nas *res gestae*, e não na *fabula*³⁵, talvez justamente para radicalizar o distanciamento em relação à então hegemônica epopeia mitológica.³⁶ Assim, a sua inacabada obra *De Bello Civili*, “Sobre a Guerra Civil”, que a posteridade rebatizou *Pharsalia* em função da descrição da batalha de Farsalos que toma o sétimo livro do poema, apresenta as vicissitudes da guerra civil entre César e Pompeu. É um tema histórico, sem dúvida alguma, narrando fatos ocorridos cerca de cem anos antes da escrita do poema – mas não costuma

²⁸ Uma primeira incursão e tentativa de pensar este tema para a literatura latina se encontra em LEITE, Leni Ribeiro. Texturas do discurso histórico: apontamentos para um estudo da linguagem dos textos historiográficos latinos. *Revista Alethéia de Estudos sobre Antiguidade e Medievo*, v. 2, n. 2, ago-dez., 2010.

²⁹ Stat., *Silv.* 2.7.52-53. Ver STATIUS. *Silvae*. Cambridge: Harvard University, 2003.

³⁰ Cic., *Sest.* 118. Ver CICERO. *Pro Sestio*. In *Vatinium*. B. *Orationes*. Cambridge: Harvard University, 1958.

³¹ Hor., *Ars.* 288. Ver TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1994.

³² VIEIRA, Brunno Vinícius Gonçalves, *op. cit.*, p. 39 e 40.

³³ VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. *Épica I: Ênio e Virgílio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, p. 118.

³⁴ Ver LEITE, Leni Ribeiro. *Épica II: Ovídio, Lucano, Estácio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016, p. 50.

³⁵ Ver VIEIRA, Brunno Vinícius Gonçalves, *op. cit.*, p. 39.

³⁶ Claro que, como diz Casali, nem Vergílio nem Lucano podem ser concebidos de forma monolítica; o diálogo intertextual com Vergílio é um ato de interpretação e de negociação que aceita em partes e em partes ataca ou subverte a épica vergiliana. Cf. CASALI, Sergio. *The Bellum Civile as an Anti-Aeneid*. In: ASSO, Paolo (ed.), *op. cit.*, p. 82.

ser encontrada no rol dos textos historiográficos nem usada como fonte fidedigna para o período Neroniano.

No entanto, a obra de Lucano não é posta em xeque apenas como historiografia: mesmo como poesia, a leitura da *Farsália* para quem esteja acostumado à épica mitológica no estilo vergiliano é surpreendente. Hardie³⁷ explica esse fenômeno ao chamar a obra de um poema cujo engenho “apresenta uma relação complexa entre fantasia poética e realidade histórica”: as ações são movidas por agentes humanos, sem os mais comuns expedientes do plano divino, do destino maior previamente traçado, do *concilium deorum*; há, quando muito, a Fortuna, Roma, a Fama e outras abstratas personificações a contemporizar as ambições humanas. Como Henderson³⁸ observa, não há lugar na *Farsália* para os Fados, tão importantes no poema vergiliano; em Lucano, eles são substituídos pela Fortuna, que não está a serviço do destino teleológico que leva à grandeza e supremacia romanas, mas traz o cumprimento da maldição de Dido, dos desejos de Juno, da ameaça de Jugurta, das vinganças de Aníbal, dos gauleses e dos demais povos oprimidos por Roma, estando ausentes os deuses romanos, que nada fizeram para impedir a calamidade da guerra civil. A Fortuna não é uma deidade romana; ela age em relação aos romanos como faz com todos os povos: tanto dá como toma.³⁹

O próprio Lucano, já no início de seu poema, chama a atenção para a diferença na poesia épica por ele praticada: na invocação a Nero, ele descreve sua obra como *Romana carmina*, “poemas romanos” (1.66). Para esse tipo de poética, o imperador é fonte de inspiração suficiente, não sendo necessárias as Musa ou deusas de qualquer outro tipo. Esse é um primeiro elemento para o qual chamamos atenção: a ausência de uma musa inspiradora ou uma deidade responsável pelo canto. A *Farsália* é o canto de um homem – ainda que poeta inspirado, *vates*⁴⁰ – inspirado por outro homem – ainda que um imperador e, portanto, destinado à apoteose –,⁴¹ é uma fuga à textura esperada da épica mitológica. Sugerimos que a dedicatória de Lucano, e mais do que isso, a substituição do deus ou deusa pelo imperador, é uma marca de não-pertencimento deste texto à épica da fabula, e uma marca de pertencimento àquele outro tipo de texto, o das *res gestae*, histórico, posto que encontramos dedicatórias semelhantes em textos do mesmo período, mas apenas nos de caráter mais *factual*, em prosa. Tomaremos como exemplo o prefácio à *História natural*, de Plínio, o Velho, publicada por volta do ano 77 e dedicada ao imperador Tito.

As dedicatórias de Lucano e de Plínio

Dedicatórias de obras a pessoas importantes eram comuns desde a República, tanto em obras em verso como em prosa: Catulo⁴² oferece seu livro a Cornélio Nepos, Vergílio⁴³ endereça as *Geórgicas* a Mecenas, Vitrúvio⁴⁴ se desculpa por ocupar o tempo de Augusto com sua obra. No entanto, o prefácio de Plínio, o Velho, não apenas dedica a obra a um poderoso: o imperador é como uma divindade, que inspira e é cultuada. O imperador não é apenas o recipiente ou destinatário da obra: ele ocupa o lugar da divindade, que é também o que observamos na *Farsália* (mas não na *Eneida* de Vergílio, não nas *Metamorfoses* de Ovídio, não nas *Punica* de Sílio Itálico).⁴⁵ Comparem-se os textos de Lucano e Plínio, o Velho:

Pois se à vinda de Nero não diversa o Fado

³⁷ HARDIE, Philip. Lucan's *Bellum Civile*. In: BUCKLEY, Emma e DINTER, Martin (ed.). *Companion to the Neronian Age*. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, 2013, p. 225.

³⁸ HENDERSON, John. Lucan: the Word at War. In: BOYLE, A. J. (ed.) *The Imperial Muse: Ramus Essays on Roman Literature of the Empire*. To Juvenal through Ovid. Bendigo-Australia: Aureal, 1987, p. 149.

³⁹ Ver REED, Joseph D. *The Bellum Civile as a Roman epic*. In: ASSO, Paolo (ed.), *op. cit.*, p. 25.

⁴⁰ Luc., 1.63. Ver LUCAN. *The civil war*. Cambridge: Harvard University, 1989.

⁴¹ *Idem, ibidem*, 1.45-59.

⁴² Catull. 1.1-3. Ver CATULO. *O livro de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996.

⁴³ Verg. G. 1.2. Ver VIRGIL. *Georgics*. Oxford: Oxford University, 2009.

⁴⁴ Vitruv., *De arch., praef.*1-3. Ver VITRÚVIO. *Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec/Fundação para a Pesquisa Ambiental, 1999.

⁴⁵ Mas o mesmo procedimento já se vê nos *Cantos Argonáuticos*, de Valério Flaco, escritos ao menos em parte menos de dez anos depois da morte de Lucano. Atribuímos isso à probabilidade de Lucano ter muito rapidamente se tornado modelar, visto que é elogiado por Quintiliano e Estácio, contemporâneos de Flaco.

⁴⁶ Luc., op. cit. 1.33-66.
 Quod si non aliam uenturo fata
 Neroni
 inuenere uiam magnoque aeterna
 parantur
 regna deis caelumque suo seruire
 Tonanti 35
 non nisi saeuorum potuit post
 bella gigantum,
 iam nihil, o superi, querimur;
 scelera ipsa nefasque
 hac mercede placent. diros Phar-
 salia campos
 inpleat et Poeni saturentur san-
 guine manes,
 ultima funesta concurrant proelia
 Munda 40
 his, Caesar, Perusina fames Muti-
 naeque labores
 accedant fati et quas premit as-
 pera classes
 Leucas et ardenti seruilia bella
 sub Aetna,
 multum Roma tamen debet ciui-
 libus armis
 quod tibi res acta est. te, cum
 statione peracta 45
 astra petes serus, praelati regia
 caeli
 excipiet gaudente polo: seu sceptrum
 tenere
 seu te flammigeros Phoebi cons-
 cendere currus
 telluremque nihil mutato sole
 timentem
 igne uago lustrare iuuat, tibi nu-
 mine ab omni 50
 cedetur, iurisque tui natura re-
 linquet
 quis deus esse uelis, ubi regnum
 ponere mundi.
 sed neque in Arctoo sedem tibi
 legeris orbe
 nec polus auersi calidus qua uer-
 gitur Austri,
 unde tuam uideas obliquo sidere
 Romam. 55
 aetheris immensi partem si pres-
 seris unam,
 sentiet axis onus. librati pondera
 caeli
 orbe tene medio; pars aetheris
 illa sereni
 tota uacet nullaeque obstent a
 Caesare nubes.
 tum genus humanum positus sibi
 consulat armis 60
 inque uicem gens omnis amet; pax
 missa per orbem
 ferrea belligeri conpescat limina
 Iani.
 sed mihi iam numen; nec, si te
 pectore uates
 accipio, Cirrhaea uelim secreta
 mouentem
 sollicitare deum Bacchumque
 auertere Nysa: 65
 tu satis ad uires Romana in car-
 mina dandas.

via encontrou, se caro se compram dos deuses
 reinos eternos e servir ao seu Tonante 35
 não pode o céu sem guerrear antes Titãs,
 já nada, deuses, lamentamos; com tal prêmio
 infâmia e crime agradam. Que Farsália encubra
 os vis campos de sangue e sacie almas Púnicas,
 que funesta na extrema Munda a luta ocorra, 40
 a isso, a fome de Perúsia e o prélio em Mútina
 se somem, César, e os navios que a dura Lêucade
 feriu e as servis guerras no Etna ardente,
 muito Roma, afinal, deve às lutas civis
 feitas p'ra ti. Ao perfazeres tua estada, 45
 velho aos astros irás e o paço etéreo eleito
 te acolherá, com céu festivo: quer te agrade
 tomar o cetro, ou conduzir de Febo o carro
 flamígero e luzir a terra destemida
 do novo sol com fogo errante. Ceder-te-á 50
 o passo todo nume e terás por direito
 ser qualquer deus e pôr teu reino onde quiseres.
 Mas nem venhas buscar pr'a ti morada no Ártico,
 nem onde o quente céu do Austro oposto se volta:
 tua Roma, dali, verias de astro obliquo. 55
 Do éter imenso se uma só parte ocupares,
 o eixo irás pesar; do equilibrado céu
 mantém-te ao meio; do éter sereno tal parte
 está vaga e que nimbo algum obstrua César.
 Então, depondo as armas, que os homens se cuidem, 60
 e todos se amem de uma vez, que a paz geral
 trave de Jano belicoso as férreas portas.
 Mas já te aceito por deus-guia, e se me inspiras,
 de Cirra, eu, sacerdote, não quero invocar
 os arcanos, nem Baco de Nisa: tu bastas
 para inspirar vigor a este carne Romano.⁴⁶

Estes livros de História Natural, obra incomum para as musas dos teus Romanos, nascidos de mim, filhos recentes, decidi tomar a liberdade de dedicar a ti, jucundíssimo imperador; seja esse seu epíteto, muito verdadeiro, enquanto o de "o grande" envelheça com seu pai [...] quando concordei em fazer esta obra, não eras tu o juiz. Eu sabia que tu eras elevado demais para que eu pensasse que descerias ao meu nível. [...] Sei bem que tu, ocupando como estás o mais alto posto do gênero humano, dotado da maior eloquência, da maior erudição, és procurado com veneração também por aqueles que vêm prestar saudações, e sei também que eles tomam cuidado para que o que quer que dediquem a ti seja digno. De fato os camponeses e muitos povos dedicam leite aos deuses, e os que não possuem incenso oferecem bolos salgados, pois não há pecado em cultuar os deuses da melhor maneira que se pode. [...] Este favor tu mesmo me prestas, porque eu escrevo para ti. Isto dá boa reputação à obra, isto é seu valor. Pois muitas coisas são consideradas de grande valor só porque são dedicadas nos templos.⁴⁷

Em ambos os textos, o imperador é comparado e ocupa o espaço tradicionalmente reservado à divindade. No caso de Lucano, após afirmar que todo o sofrimento das guerras civis (tanto a que ele narra, de César

e Pompeu, quanto a seguinte, mais próxima temporalmente dele mesmo, entre Marco Antônio e Otávio) são suportáveis posto que pavimentaram o caminho para a ascensão dos Júlio-Cláudios e conseqüentemente de Nero (versos 33 a 45), Lucano descreve a apoteose de Nero que, idoso, subiria aos céus e tomaria o lugar de qualquer deus (versos 45 a 59). O poeta encerra o trecho dizendo claramente que não pedirá auxílio e inspiração aos deuses (ou seja, textualmente nega o expediente épico comum anterior a ele), mas que Nero será seu deus-guia (*numen*), suficiente para o seu canto romano. Talvez se possa aqui sugerir que Lucano esteja propositadamente criando uma outra ponte com o gênero historiográfico se retomarmos o que diz Tito Lívio⁴⁸ em seu prefácio, ao propor começar sua obra monumental com bons presságios e votos (*cum bonis ominibus votisque*) e ao afirmar que o faria também com preces aos deuses e deusas “se também fosse para nós o hábito, como para os poetas” (*precationibus deorum dearumque, si, ut poetis, nobis quoque mos esset*). Lucano, o poeta, se recusa a começar sua obra com as preces aos deuses e deusas, porque sua obra, um carme romano, não precisa disso; sua obra é um *carmen togatum*, é uma obra de cunho factual.

Plínio, o Velho, se talvez mais contido, acaba por fazer algo semelhante ao que propõe Lucano, numa obra que ninguém duvidaria em pôr no rol das factuais: a monumental *História Natural*, uma enciclopédia em trinta e sete tomos contendo todo o conhecimento da época sobre o mundo, da geografia à medicina. Ele começa seu prefácio de forma tradicional, dedicando a obra ao imperador. No entanto, o epíteto usado para se referir a ele é pouco usual, um dado que o próprio Plínio observa. Ao usar o epíteto *iucundissime* para se referir a Tito (reservando o mais tradicional *maximus* para o pai), Plínio parece não só realçar sua proposta de modificar os epítetos comumente usados para o imperador, em consonância talvez com a novidade que a sua obra representa no panorama literário latino, como também buscar um termo mais apropriado para um deus: *iucundus*⁴⁹, derivado de *iuvo*, que significa auxiliar, assistir, suportar, beneficiar; esse termo ecoa expressões como *deus iuvat* (um deus auxilia); *dis iuvantibus* (com os deuses ajudando), *Fortuna iuvante* (com auxílio da Sorte/do Destino) e outras expressões de tom ou cunho religioso.⁵⁰ Logo adiante, ele realça as muitas qualidades de Tito, claramente dizendo que ele está em nível superior; segue-se então a comparação aos deuses, tanto nas ofertas de leite e incenso, quanto a menção aos templos no fim do trecho citado, que não parecem deixar dúvidas sobre a posição divina ocupada por Tito.

O escudo de Numa

Um segundo aspecto da textura do poema lucaniano que compõe um fazer historiográfico dentro do campo literário no qual o autor se movimentava é considerado típico da historiografia pelos próprios romanos e também pela História oitocentista: o comprometimento com explicações naturais, ou ao menos o despreço pelo sobrenatural. A ausência de deidades no *De Bello Civili* é citada como uma das suas características mais marcantes,⁵¹ não está porém em qualquer descompasso com o que se esperaria encontrar em um historiador. Os historiadores romanos mais tradicionalmente canônicos são justamente os que mais se aproximam desse ideal, e Tito Lívio em especial tem sido objeto de discussão entre especialistas quanto a seu ceticismo em tudo o que se relaciona com o sobrenatural ou com os prodígios de toda sorte, que ele relata mas tende a marcar textualmente

⁴⁷ Plin., *HN*, *praef.* 1, 6, 11, 19. Ver PLINY. *Natural History*, Books 1-2. Cambridge: Harvard University, 1938.

Todas as traduções em que não há indicação de autoria são de nossa responsabilidade. *Libros Naturalis Historiae, novicium Camenis Quiritium tuorum opus, natos apud me proxima fetura licentiore epistula narrare constitui tibi, iucundissime Imperator; sit enim haec tui praefatio, verissima, dum maximi consenescit in patre. [...] cum hanc operam condicerem, non eras in hoc albo. maiorem te sciebam, quam ut descensurum huc putarem. [...] Te quidem in excelsissimo generis humani fastigio positum, summa eloquentia, summa eruditione praeditum, religiose adiri etiam a salutantibus scio, et ideo curant, quae tibi dicantur ut digna sint. Verum dis lacte rustici multaeque gentes et mola litant salsa qui non habent tura, nec ulli fuit vitio deos colere quoquo modo posset. [...] hoc ipsum tu praestas, quod ad te scribimus. haec fiducia operis, haec est indicatura. multa valde pretiosa ideo videntur, quia sunt templis dicata.*

⁴⁸ Liv. *Praef.*13. Ver LIVY. *History of Rome*. Cambridge: Harvard University, 1940.

⁴⁹ JUCUNDUS. In: FORCELLINI, Egidio. *Totius Latinitatis Lexicon*. Lipsiae: Libraria Hahniana, 1835, p. 960.

⁵⁰ Ver JUVO. In: FORCELLINI, Egidio, *op. cit.*, p. 974.

⁵¹ Ver BARTSCH, Shadi. *Ideology in Cold Blood: a reading of Lucan's Civil War*. Cambridge: Harvard University, 1997, p. 63.

⁵² Talvez o trecho mais citado em relação a este aspecto seja 27.23.2. Uma discussão longa sobre o tema se encontra em LEVENE, D. S. *Religion in Livy*. Leiden: Brill, 1993. Veja-se em especial as p. 16-20.

⁵³ Além dos trechos de Tito Lívio e Lucano referidos aqui, o episódio aparece também em Ov., *Fast.*, 3.259-398; Verg, *A.*, 8.664. Ver OVÍDIO. *Fastos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 e VIRGÍLIO. *Eneida*. São Paulo: Editora 34, 2016.

⁵⁴ Liv., *op. cit.*, 1.20.

⁵⁵ Liv., *op. cit.*, 1.19. [...] *omnium primum, rem ad multitudinem imperitam et illis saeculis rudem efficacissimam, deorum metum iniciendum ratus est.*

⁵⁶ Liv., *op. cit.*, 5.54.7. *Hic Capitolium est, ubi quondam capite humano invento responsum est eo loco caput rerum summamque imperii fore; [...] hic Vestae ignes, hic ancilia caelo demissa, hic omnes propitii manentibus vobis di.*

⁵⁷ *Idem, ibidem*, 5.55.1. *Movisse eos Camillus cum alia oratione, tum ea quae ad religiones pertinebat maxime dicitur.*

⁵⁸ Luc., *op. cit.*, 9.304.

⁵⁹ LUCANO, 9.303-314. Cf. ASSO, Paolo. And Then It Rained Shields: Revising Nature and Roman Myth. In: ASSO, Paolo (ed.), *op. cit.*, p. 387 e 388.

⁶⁰ ASSO, Paolo. And Then It Rained Shields: Revising Nature and Roman Myth. In: ASSO, Paolo (ed.), *op. cit.*, p. 388.

como duvidosos ou espúrios.⁵² Assim, a particularidade de Lucano que espanta na épica é característica usual da textura historiográfica.

Observemos, apenas como exemplo, o tratamento dado por ambos os autores a um episódio que é também citado por outros autores latinos:⁵³ o do escudo de Numa. Segundo conta Ovídio, durante o governo de Numa Pompílio, tendo Numa, com ajuda de Pico e Fauno, conseguido uma audiência com Júpiter, este ensinou a Numa como evitar uma inundação, que amedrontava a população, e prometeu ao rei que, no dia seguinte, daria a ele prova pública de seu poder. No momento do nascer do sol, estando todo o povo à porta da morada de Numa, ouviram-se três trovões, viram-se três raios e dos céus caiu um escudo. Numa o pegou do chão, em meio ao clamor popular, e ordenou que se fizessem cópias, sendo então o original e as cópias postos a cargo dos sacerdotes sálíos.

Em Ovídio, esta narrativa toma quase cento e cinquenta versos, e é detalhada, como convém à poesia e ao tema da obra ovidiana. Já Tito Lívio⁵⁴ não conta a lenda do escudo vindo dos céus durante sua narrativa sobre o governo de Numa, onde se esperaria: ele apenas cita os escudos como parte dos afazeres dos sacerdotes sálíos ao levarem as armas celestes (*caelestia arma*) chamadas anciles (*ancilia*) em procissão, pontuando o que seria de conhecimento geral através do adjetivo *caelestia*. Esse pouco detalhamento dos elementos sobrenaturais é explicado antes deste trecho, quando o ceticismo em relação aos portentos legados pelas lendas como tendo ocorrido durante o governo de Numa já havia sido estabelecido. Em 1.19, Tito Lívio explica a razão política para que Numa se utilizasse de lendas e misticismo: “[Numa] julgou antes de tudo dever ser incutido o medo dos deuses, coisa extremamente eficaz em um povo naquela época ignorante e rude”.⁵⁵ Esta é a postura comumente encontrada em Tito Lívio quanto ao sobrenatural. Mais adiante, no livro 5, durante o episódio da guerra contra os gauleses, por ocasião da fala de Camilo, ele também lista o escudo vindo dos céus junto a presságios e portentos absurdos do passado lendário: “Eis aqui o Capitólio, onde dizem que no passado, tendo sido encontrada uma cabeça humana, neste local viria a ser a cabeça de tudo e o ponto mais alto do império [...]; aqui estão as piras de Vesta, aqui os escudos enviados do céu, aqui todos os deuses propícios a vós, se aqui permanecerdes”.⁵⁶ Os acontecimentos dignos de dúvida são usados por Camilo não por serem verídicos, ou mesmo críveis, mas como instrumentos de persuasão, por convencerem os crédulos. Tito Lívio novamente aponta para essa razão logo adiante no mesmo trecho: “Diz-se que Camilo moveu-os [os romanos] com aquele discurso, em especial por aquilo que tinha a ver com a religião”.⁵⁷

Lucano menciona o escudo de Numa no canto 9 de seu poema, em um momento especialmente difícil da narrativa: Pompeu morre no livro 8, deixando acéfalo seu exército. No início do livro 9, a alma de Pompeu flutua pelos astros, e acaba pousando na alma de Catão, que se torna então o líder dos pompeianos. Catão decide reagrupar o exército, juntando suas forças dilapidadas com as do rei Juba, e para isso, os soldados devem cruzar parte da África, passando pelas temidas Sirtes, uma área de costa em que os baixios são numerosos e mutáveis, tornando a navegação perigosa. Lucano descreve as Sirtes como áreas deixadas pela natureza a meio caminho entre o oceano e a terra firme (*in dubio pelagi terraeque*),⁵⁸ e avança possibilidades científicas para a sua peculiaridade, citando inclusive a teoria estoica das marés.⁵⁹ Segue-se então o que Paolo Asso⁶⁰ classificou como um paradoxo:

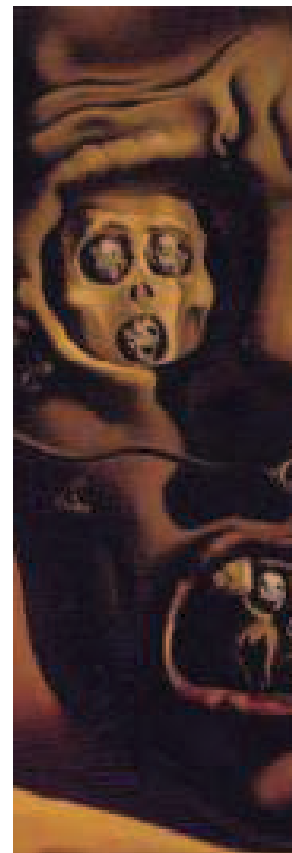
a descrição de uma tempestade no mar em um espaço que, como Lucano mesmo disse, não é um mar; e de uma tempestade que não é a rigor uma tempestade, mas um obstáculo marítimo constante em sua inconstância. Os pompeianos acabam naufragando nas Sirtes, e a descrição do naufrágio, dos versos 319 a 347, é carregada de referências a outras tempestades em outras epopeias. Já neste trecho, há menção aos fortes ventos, que arrancam velas dos mastros e deixam as embarcações sem cordame. Parte dos navios se perde nas Sirtes, mas parte consegue chegar ao lago Titônis. Catão decide então seguir a viagem a pé, marchando através do deserto para evitar os ventos invernais, sabidamente perigosos para a navegação.

O narrador, porém, toma para si novamente uma fala científica, ao explicar, a partir de teorias geográficas, que a região próxima às Sirtes, mesmo em terra, é perigosa e traiçoeira, não apenas pelas areias movediças que surgem como os baixios no mar, não apenas pelo deserto em si, tórrido e inapropriado para a vida humana,⁶¹ mas porque as tempestades são comuns também em terra, empurradas pelo vento do sul através das Sirtes. O vento levanta a areia do deserto em rodamosinhos, trazendo mais destruição do que o fogo, carregando as casas, criando o caos.⁶² Este vento é o que leva as armas dos soldados e, em uma terra distante, cria prodígios falsos. Eis o trecho:

*Os capacetes e escudos dos homens,
e as lanças com violência o vento fez rodopiar
e carregou sofregamente pelos ares imensos.
Talvez em terra longínqua e remota
se tenham tornado um prodígio, e os povos temam
essas armas caídas do céu e considerem enviado pelos deuses
o que foi arrancado de braços humanos. Sem dúvida assim
caíram para o reverendo Numa aquelas que a juventude escolhida
hoje leva em seu colo patricio: Austro ou Bóreas
roubou nossos anciles do povo que os levava.*⁶³

De forma quase casual (note-se o uso do advérbio *forsan*, talvez), o que Lucano faz nesta passagem é desacreditar uma das mais antigas tradições romanas, propondo em seu lugar uma racionalização do mito do escudo de Numa. Ele sugere que a sabedoria mítica tradicionalmente passada de geração em geração, que a própria memória do passado sagrado de Roma pode ser apenas uma interpretação errônea de um fenômeno meteorológico, minimizando ou legando ao descrédito as explicações sobrenaturais.⁶⁴ Parece-nos que essa é uma dicção muito próximo da que faz Tito Lívio ao explicar o uso que Numa ou Camilo fizeram de lendas ou superstições para atingir propósitos políticos, de conter a população pelo medo ou levá-la à guerra pela persuasão. Em termos textuais, o sobrenatural tem uma explicação mais racional, explicitada pelo historiador, que não se deixa enganar.

Como se pode observar, Lucano, o poeta épico, se aproxima em muito de expedientes históricos já estabelecidos. Seria possível citar também aqui a desmitificação de lugares fantásticos ou lendários que é outra constante no poema de Lucano: as Hespérides, onde esteve Hércules, e o lago Titônis, às margens do qual nasceu Atena, são visitados pelos soldados de Pompeu no mesmo livro 9, e, apesar de o narrador lembrar que esses locais são citados em mitos, eles não têm nada de quimérico ou irreal, e nada de exótico ocorre aos soldados que os visitam. Mais adiante, a visita de César



⁶¹ Luc., *op. cit.*, 9.411-435.

⁶² Luc., *op. cit.*, 9.445-453.

⁶³ Luc., *op. cit.*, 9.471-480. [...] *galeas et scuta uirorum
pilaque contorsit uiolento spiritus
actu
intentusque tulit magni per inania
caeli.
illud in extrema forsane longeque
remota
prodigium tellure fuit, delapsaque
caelo
arma timent gentes hominumque
erepta lacertis
a superis demissa putant. sic illa
perfecto
sacrificio cecidere Numae, quae
lecta iuuentus
patricia ceruice mouet: spoliauerat
Auster
aut Boreas populos ancilia nostra
ferentes.*

⁶⁴ ASSO, Paolo. And Then It Rained Shields: Revising Nature and Roman Myth. In: ASSO, Paolo (ed.), *op. cit.*, p. 384 e 385.

⁶⁵ Luc., *op. cit.*, 9.964-979. *Circumit exustae nomen memorabile Troiae magnaue Phoebei quaerit uestigia muri. Iam siluae steriles et putres robore trunci Assaraci pressere domos et templa deorum iam lassa radice tenent, ac tota teguntur Pergama dumetis: etiam periere ruinae. Aspicit Hesionas scopulos siluaque latentis Anchisae thalamos; quo iudex sederit antro, unde puer raptus caelo, quo uertice Nais luxerit Oenone: nullum est sine nomine saxum. Inscius in sicco serpentem puluere riuum transierat, qui Xanthus erat. Securus in alto gramine ponebat gressus: Phryx incola manes Hectoreos calcare uetat. Discussa iacebant saxa nec ullius faciem seruantia sacri: "Herceas" monstrator ait "non respicis aras?".*

⁶⁶ REED, Joseph D., *op. cit.*, p. 24 e 25.

⁶⁷ BARTSCH, Shadi. Lucan and Historical Bias. In: ASSO, Paolo (ed.), *op. cit.*, p. 303 e 304.

⁶⁸ Luc., *op. cit.*, 5.310-316. O mesmo tipo de interpelação às personagens ocorre com frequência e em muitos outros momentos da narrativa, talvez os mais notáveis Luc., *op. cit.*, 7.168-171 e Luc., *op. cit.*, 9.1046-62.

a Troia é igualmente uma lembrança de que aqueles lugares maravilhosos só existem nas fábulas; em Lucano, eles são tristemente reais:

*Circula por Troia queimada, de nome memorável,
e as grandes ruínas procura do muro de Febo.
Já bosques estéreis e troncos decíduos oprimem
os tetos de Assáraco, e velhas raízes já tomam
os templos dos deuses, e Pérgamo toda coberta
por sarças se encontra; até mesmo as ruínas morreram.
Já vê-se de Hesíone a rocha e o leito secreto
de Anquises no bosque; em que antro o juiz se sentou;
de onde o menino levado para o céu; de que pico
a Náíade Enone chorou: não há pedra sem nome.
Inculto, cruzou o riacho que serpenteava
em meio ao pó seco: era o Xanto. Sem medo, passava
por sobre o gramado, mas o íncola frígio o proíbe
pisar sobre os manes de Heitor. Espalhadas as pedras
jaziam sem jeito ou semblante de nada sagrado;
o guia pergunta: "O altar não respeitas de Zeus?".⁶⁵*

César precisa procurar os muros de Febo, que no mito são sempre altíssimos, porque de fato eles são só ruínas difíceis mesmo de ver; Pérgamo não é mais a dourada, e sim coberta de vegetação; o rio Xanto, fronteira importante tantas vezes citada na *Ilíada*, é um riacho ínfimo em meio ao pó; e nem mesmo o túmulo de Heitor se distingue das demais pedras sem nome. O contraste com as demais representações desses locais nas epopeias do ciclo troiano não precisa ser descrito; Lucano busca uma textura do factual em seu poema, que, acreditamos, reforça seu caráter historiográfico, facilmente comparável ao de outras obras reconhecidas como de cunho factual, como as de Tácito ou Tito Lívio entre os romanos.

Gostaríamos porém de acrescentar ainda outros aspectos que, ainda que não considerados típicos dos historiadores romanos, também acreditamos que devam ser contados como parte da busca por uma textura historiográfica para a obra de Lucano. Isso porque há obras historiográficas romanas menos frequentemente lembradas, mas que próximas temporalmente de Lucano e que apresentam elementos em comum com a obra aqui em questão.

Interpelações historiográficas

Um aspecto da textura da *Farsália* já foi pontuado pela crítica como extremamente contrário ao que se espera de um historiador – mas também de um poeta épico: a voz do narrador. Reed⁶⁶ menciona como a voz de Lucano no poema é apaixonada, interessada, romana, em oposição a uma voz mais descolorida de Vergílio. De fato, Lucano com alguma frequência abandona a posição de narrador desinteressado e expressa claramente suas preferências, opiniões e sofrimento acerca daquilo que narra: a guerra civil, a liberdade, o império, o destino dos romanos, como por exemplo em 7.385-459. Shadi Bartsch⁶⁷ nota que, em muitos momentos, vislumbra-se ódio ou mesmo vingança na voz do narrador, uma primeira pessoa que quebra o distanciamento da narrativa, perguntando por exemplo a Júlio César, personagem da epopeia, se ele não se envergonha de fazer uma

guerra que seus próprios soldados condenam, e dizendo que ele deveria se cansar de cometer crimes.⁶⁸ Essa voz do narrador, já chamada pela própria Bartsch⁶⁹ como pró-Pompeu ou mesmo Republicana, pode parecer não apenas sem precedentes na própria épica, mas especialmente inaceitável em uma obra de caráter historiográfico, em que as qualidades apontadas em Lucano por Quintiliano, avaliando sua obra menos de cinquenta anos mais tarde, a saber, a de ser *ardens et concitatus*,⁷⁰ veemente e vertiginoso, estão especialmente em contraste com a escrita *sine ira et studio*,⁷¹ sem raiva e parcialidade, ideal de Tácito.

No entanto, em que pese a opinião de Tácito e a constante repetição do *tópos* da isenção do historiador, apontada por Marincola⁷² como um cuidado em aparecer objetivo e escrever para todos, e não de modo individual, temos, entre o pouco que nos resta da produção historiográfica do primeiro século, uma obra historiográfica que não apenas não segue esses padrões como apresenta elementos de textura muito próximos dos que vemos em Lucano, inclusive este narrador parcial e opinativo. Os dois livros das *Historiae Romanae*, de Veleio Patérculo, que infelizmente chegaram a nós em estado fragmentário, com ausência justamente da parte inicial do livro 1, compõem um texto em prosa, de tema claramente historiográfico. O que nos restou dele cobre o período da batalha de Pydna, em 148 AEC, até 30 EC, um período de particular interesse justamente pela ausência de outras fontes antigas sobre o período, como alerta Shipley⁷³ na sua introdução à tradução da obra. Veleio, porém, como Lucano, interpela as suas personagens, mortas há dezenas ou centenas de anos; expressa sua tristeza ou horror frente aos fatos que narra; elogia as ações daqueles com os quais ele concorda – em Veleio, Tibério. Bartsch⁷⁴ considera que o mais notável desses momentos em que o narrador irrompe sobre os fatos da narrativa em Veleio é a reprimenda a Marco Antônio após a morte de Cícero, que aqui reproduziremos como exemplo único de outros encontráveis na obra.⁷⁵

3 Nada de fato conseguiste, Marco Antônio – pois a indignação que me irrompe da alma e do peito me força a exceder o formato proposto à minha obra – nada, eu digo, conseguiste transformando em mercadoria esta boca diviníssima e esta famosíssima cabeça decapitada, e, com uma recompensa em dinheiro, instigando a morte de tão importante cônsul e daquele que foi um dia o salvador da república. 4 Tomaste de Marco Cícero dias de preocupação, anos de velhice, e uma vida que seria mais infeliz sob teu triunvirato do que a morte, mas a fama e a glória dos seus feitos e das suas palavras, ao contrário, não as suprimiste, mas as aumentaste. 5 Ele vive e viverá por toda a memória dos séculos, enquanto permanecer incólume a matéria do universo, constituída seja pela sorte, seja pela providência, ou pelo que quer que seja; a matéria que ele, quase único entre os romanos, viu com seu espírito, compreendeu com seu intelecto, iluminou com sua eloquência. Ela carregará, companheiro de sua eternidade, o louvor de Cícero, e toda a posteridade admirará os discursos dele contra ti, execrará o que foi feito por ti contra ele, e mais rapidamente o gênero humano se apagará do mundo do que dele o nome de Cícero.⁷⁶

Veleio Patérculo abertamente escolhe um lado nos eventos que narra: ele está contra Marco Antônio e, conseqüentemente, não só a favor de Cícero, mas também a favor de Otávio, a quem Marco Antônio logo depois na narrativa vai se opor e para quem vai perder outra batalha importante, a de Filipos, também trazida à tona por Lucano em comparação à de Farsalos.⁷⁷ A interpelação às personagens é marcada como inadequada

⁶⁹ BARTSCH, Shadi. Lucan and Historical Bias. In: ASSO, Paolo (ed.), *op. cit.*, nota 51, p. 79.

⁷⁰ Quint. *Inst.* 10.1.90. Ver QUINTILIAN. *The Orator's Education*. Cambridge: Harvard University, 2002, 5v.

⁷¹ Tac. *Ann.* 1.1. Ver TACITO. *Histories: Book 4-5. Annals: Books 1-3*. Loeb Classical Library 249. Cambridge: Harvard University, 1931.

⁷² Marincola, John. *Authority and Tradition in Ancient Historiography*. Cambridge: Cambridge University, 1997.

⁷³ SHIPLEY, Frederick W. Introduction. In: VELLEIUS PATERCULUS and *Res Gestae Divi Augusti*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 1924.

⁷⁴ BARTSCH, Shadi. Lucan and Historical Bias. In: ASSO, Paolo (ed.), *op. cit.*, p. 313 e 314.

⁷⁵ Tais como Vell. Pat. 2.52-3; 2.75.2. Ver VELLEIUS PATERCULUS. *The Roman History*. Cambridge: Loeb Classical Library, 1924.

⁷⁶ Vell. Pat., *op. cit.*, 2.62.3-5. *Nihil tamen egisti, M. Antoni, (cogit enim excedere propositi formam operis erumpens animo ac pectore indignatio) nihil, inquam, egisti mercedem caelestissimi oris et clarissimi capitis abscesi numerando auctoramentoque funebri ad conservatoris quondam rei publicae tantique consulis irritando necem. 4 Rapuisti tu M. Ciceroni lucem sollicitam et aetatem senilem et vitam miserioem te principe quam sub te triumpho mortem, famam vero gloriamque factorum atque dictorum adeo non abstulisti, ut auxeris. 5 Vivit vivetque per omnem saeculorum memoriam, dumque hoc vel forte vel providentia vel utcumque constitutum rerum naturae corpus, quod ille paene solus Romanorum animo vidit, ingenio complexus est, eloquentia inluminavit, manebit incolume, comitem aevi sui laudem Ciceronis trahet omnisque posteritas illius in te scripta mirabitur, tuum in eum factum execrabitur citiusque e mundo genus hominum quam Ciceronis nomen cedet huius.*

⁷⁷ Como em 1.694, em que a matrona em transe afirma *vidi iam Phillipos*; também a referência a *Emathios campos* na abertura (1.1), entre outros.

⁷⁸ Luc., *op. cit.*, 7.212-3. *attonitque omnes ueluti uenientia fata, / non transmissa, legent et adhuc tibi, Magne, fauebunt.*

⁷⁹ HARTOG, François, *op. cit.*, p. 143-221. Ver BARTSCH, Shadi, *op. cit.*, p. 316.

⁸⁰ Joseph., *BJ*, 1.11-12. Ver JOSEFO, Flávio. *Guerra dos judeus*. Curitiba: Juruá, 2002, 4 v.

⁸¹ Há também o precedente de Diodoro Sículo lamentando Corinto (32.26.1), provavelmente bem anterior porém aos demais aqui tratados. A ausência de informações até mesmo sobre o local da escrita da obra também dificulta comparações. Há ainda as digressões em Tácito (*Ann.* 4.32-3; 16.16) que, ainda que muito menos partidárias ou políticas do que as de Lucano ou Veleio, são dignas de nota como uma interrupção feita pela voz do narrador, que se expressa em primeira pessoa.

à forma do seu texto (*cogit enim excedere propositi formam operis erumpens animo ac pectore indignatio*), mas ainda assim é feita de uma forma muito próxima do que vemos Lucano fazer ao interpelar Pompeu (em 7.207-213), um trecho que termina com as seguintes palavras: “e todos, atônitos, lerão esses fados como ainda por vir, e não passados, / e ainda, Pompeu, estarão do teu lado”.⁷⁸

Há ainda outros elementos da textura em Veleio Patérculo que se aproximam do que vemos em Lucano: tanto elementos que poderíamos chamar de próprios dos textos considerados historiográficos da Antiguidade, tais como a relação constante entre passado e presente, que Hartog⁷⁹ tematiza e demonstra usando Cícero, Dioniso de Halicarnasso, Tito Lívio e Tácito; como outros que são em geral apontados como pouco característicos dos textos historiográficos, tais como a expressão da dúvida sobre o futuro. É também interessante observar que as interpelações aparecem também em outro historiador normalmente esquecido no cânone dos historiadores romanos: Flávio Josefo que, se mais contido que Veleio Patérculo, também faz uma observação sobre a inadequação de suas expressões de compaixão pelos sofrimentos dos judeus, que aparecem aqui e ali no decorrer de sua obra.⁸⁰

E talvez caiba uma reflexão sobre a exclusão desses autores da lista de historiadores mais consultados e como esses esquecimentos impedem a visão de obras cuja textura foi sem dúvida reconhecida como pertencente ao campo do historiográfico.⁸¹ Tanto Veleio como Josefo estão temporalmente mais próximos de Lucano do que Tito Lívio, e, como buscamos argumentar neste trabalho, Lucano parece estar buscando em seu texto elementos que fariam sua audiência reconhecê-lo como radicalmente factual, ou seja, com uma textura mais próxima daquela do historiográfico. Somos tentados ainda a sugerir que ele teve sucesso na Antiguidade, se recuperarmos o comentário de Sêrvio à *Eneida* (1.382), que, no século IV afirma que “*Lucanus videtur historiam composuisse, non poema*” (Lucano parece ter composto história, não um poema). Acreditamos por fim que a aproximação do historiador e a observação das texturas pode ser um caminho bastante prolífico ainda a se traçar na apreciação de obras as mais diversas, de temporalidades e espacialidades várias, abrindo novos caminhos de reflexão para os historiadores do século XXI.

Artigo recebido e aprovado em janeiro de 2019.

Corpo heroico, ideal flaviano: uma leitura da *Argonáutica* de Valério Flaco

Jasão e Medéia. Christian Rauch, 1818, fotografia (detalhe).



Natan Henrique Taveira Baptista

Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Coorganizador do livro *Ludus: poesia, esporte, educação*. Vitória: PPGL, 2018. natanbaptista@gmail.com

Corpo heroico, ideal flaviano: uma leitura da *Argonáutica* de Valério Flaco

Heroic body, Flavian ideal: A reading of Valerius Flaccus' *Argonautica*

Natan Henrique Taveira Baptista

¹Ver ZISSOS, Andrew. Valerius Flaccus. In: FOLEY, John Miles (ed.). *A companion to ancient epic*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 503, e STOVER, Tim. *Epic and Empire in Vespasianic Rome: a new reading of Valerius Flaccus' Argonautica*. Oxford: Oxford University, 2012.

²No mundo ocidental, até o final do século XVIII, não havia um termo coletivo para identificar a forma de linguagem independente de escritos que consideraríamos literários; o exercício da escrita era puramente chamado de *belles lettres*, ramo da Retórica, ciência do falar, escrever e ler. Ver PLUG, Jan. Romanticism and the invention of Literature. In: RAJAN, Tilottama e PLOTNITSKY, Arkady (ed.). *Idealism without absolutes: philosophy and romantic culture*. Albany: University of New York, 2004, p. 15 e WHITE, Hayden. The suppression of Rhetoric in the Nineteenth century. In: SCHILDGEN, Brenda Deen (ed.). *The rhetoric Canon*. Detroit: Wayne State University, 1997. Assim, quando utilizamos "tradição literária" e seus correlatos, cientes da nomenclatura extemporânea, indicamos "exercício das letras" ou "prática beletrista"; cf. COVINO, William A. *The art of wondering: a revisionist return to the History of Rhetoric*. Portsmouth: Cook, 1988.

³Não podemos deixar de lembrar "a *Argonáutica* de Apolônio imediatamente se tornou a versão canônica da história dos Argonautas, mas por essa mesma razão qualquer poeta que desejasse ser considerado erudito tentaria mostrar conhecimento de algumas tradições não-apolônicas [...]". CAMERON, Alan. *Greek mythography in the Roman world*. New York: Oxford University, 2004, p. 269. Alguns dos elementos não-apolônicos a que fazemos menção são explicitados durante o delineamento das personagens. Por exemplo, um confronto entre as obras de Flaco e Apolônio nos permite averiguar o distanciamento entre as versões latina e grega de Jasão ou Hércules.

RESUMO

Neste artigo, interpretam-se as representações corporais heroicas da *Argonáutica* de Valério Flaco para, em seguida, localizá-las politicamente no recém-iniciado Principado de Vespasiano. Primeiramente, apresentam-se as contribuições que o exame do gênero épico mitológico, especialmente dos seus componentes factuais e ficcionais, oferece para a Epistemologia Histórica. Em seguida, investigam e analisam-se os aspectos mitopoéticos relacionados ao corpo heroico flaviano, a partir do espírito agônico e emulativo da tradição literária na Antiguidade Clássica. Constata-se que a construção do herói feita por Flaco, bem como da sua dimensão corporal, está assentada primeiramente sobre virtudes atléticas e bélicas, além de expansionistas, como a audácia, a honra, a fama e a glória. Assim, Flaco atualiza o herói épico ao contexto de emergência dos Flávios, no qual era esperada a ênfase na habilidade militar, uma vez que a atual governança havia ascendido pelo domínio dessa aptidão. Finalmente, conclui-se que a épica flaviana e o ideal heroico de Jasão, em especial, aludem e promovem o novo regime e a recém-fundada dinastia.

PALAVRAS-CHAVE: *Argonáutica*; Valério Flaco; corpo heroico.

ABSTRACT

In this article, the representations of the heroic body in Valerius Flaccus' *Argonautica* are interpreted, and then located politically in the newly initiated Principality of Vespasian. First, the contributions that the examination of the mythological epic genre, especially its factual and fictional components, offer for Historical Epistemology are presented. Then, the mythopoetic aspects related to the Valerian heroic body, from the agonistic and emulative spirit of the literary tradition in Classics, are investigated and analyzed. Finally, it is concluded that the construction of the hero by Flaccus, as well as his corporal dimension, are based first on athletic, martial and expansionist virtues, such as boldness, honor, fame and glory. Thus, Flaccus renews the epic hero to the context of the Flavian rise, when the emphasis on military abilities was expected, since the then current government had ascended by the mastery of this skill. The conclusion is therefore that the Valerian epic and the heroic ideal of Jason, in particular, allude and promote the new regime and the newly founded dynasty.

KEYWORDS: *Argonautica*; Valerius Flaccus; heroic body.



A *Argonáutica* de Valério Flaco, poema escrito no último quartel do primeiro século de nossa era, mesmo sem data de publicação unanimemente aceita, é classificado como pertencente ao período flaviano, por ter

sido provavelmente escrita e publicada entre os anos de 69 e 79.¹ Como representantes do gênero discursivo maior da Antiguidade Clássica, ou seja, a épica, os *Cantos Argonáuticos* desenvolvem uma narrativa heroica acerca da viagem mitológica de Jasão, príncipe iolco que capitaneou pelos mares a embarcação Argo em busca do Tosão de Ouro. A história da epopeia, contudo, não começa com Valério Flaco: o poema se insere em uma longa tradição. Quando Flaco compôs seu *épos*, o ciclo mítico sobre a viagem dos argonautas à Cólquida já era parte do arcabouço de histórias fartamente representadas na tradição literária grega e latina,² dentre as quais a *Argonautica* de Apolônio de Rodes, *carmen* épico helenístico dos mais celebrados, já se tornara o texto padrão acerca desse episódio mitológico.³ Assim, inserida em uma longuíssima tradição literária, a narrativa flauiana e o mito argonáutico apresentam várias nuances de análise para o campo historiográfico, das quais separamos a representação do corpo heroico de Jasão e dos demais mínias,⁴ que parecem corresponder a algumas virtudes em ascensão durante o período flaviano. De modo a alicerçar nossas considerações sobre o escrito literário de Valério Flaco, encetaremos o presente artigo discutindo, em dois momentos preliminares, as potencialidades da épica mitológica e dos estudos sobre o corpo para o fazer historiográfico.

Reaproximando Calíope e Clio: contribuições da épica mitológica para a História

Desde a virada epistemológica da História, em um movimento de propagação do espírito científico dos séculos XVIII e XIX, o mito e a história parecem figurar em lados diametralmente opostos do espectro de explicação do fenômeno humano neste planeta.⁵ A combinação do Romantismo com o empoderamento do Positivismo, nos Oitocentos, intensificou o comprometimento geral e as prescrições do escrever científico, já presentes, desde pelo menos a metade final do século XVII e por todo o XVIII, nas comunicações oficiais da Royal Society of London ou nos escritos de Locke. Assim, o caráter essencialmente comunicativo da linguagem, atingido pela eliminação de ornatos, bem como a crença de que a língua deveria ser um veículo de uma verdade neutra e exterior a si mesma, ganharam força. Nesse ocaso, várias foram as mutilações perpetradas ao fazer historiográfico – a tentativa de apagamento do seu caráter retórico, de sua contiguidade literária e de seus traços poéticos.⁶

Como legado tardio, após três séculos, a historiografia tradicional ainda reluta em vislumbrar as possibilidades teóricas da reaproximação de áreas apartadas, como a História e a Literatura, bem como dos aspectos dirimidos, sejam eles retóricos ou ligados aos gêneros literários do discurso. Essa morosidade é devida ao treinamento concedido ao historiador moderno, cuja principal tarefa era remover ou desqualificar todos os vestígios mitográficos dos registros históricos que viriam a público: cabia a ele a virtual obrigação de apartar o *mýthos* do *lógos*, de modo a desvelar a verdade, a realidade, a *alétheia*.⁷ Essa insatisfação no trabalho coletivo entre as áreas, porém, não foi exclusividade da História. Segundo Heehs, alguns etnólogos e antropólogos também acreditavam que o uso mitográfico a serviço da ciência era danoso, donde ficou conhecida a célebre conclusão de Campbell, para citar apenas um exemplo, de que sempre que uma interpretação encarasse como biografia, história ou ciência, a poesia presente no mito, ali mesmo ela feneceria.⁸

⁴ Os argonautas também são chamados de mínias por provirem das ilhas de Mínias, rei de Orcômenos. Cf. GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. Introdução. In: VALÉRIO FLACO. *Cantos Argonáuticos – Argonautica*. Coimbra: Classica Digitalia Vniuersitatis, 2010, p. 42.

⁵ Ver HEEHS, Peter. Myth, history, and theory. *History and theory*, Middletown, v. 33, n. 1, 1994, p. 1.

⁶ Para uma discussão mais detalhada, cf. REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 81, e DIXON, Peter. *Rhetoric*. London: Methuen, 1971.

⁷ Desta tradição destaca-se as operações de crítica interna e externa da fonte histórica, presente no manual de *Introduction aux études historiques*, de Charles-Victor Langlois e Charles Seignobos (1898), por exemplo. Os citados foram expoentes da chamada Escola Metódica francesa, e ainda outros nomes, como Barthold Georg Niebuhr e Leopoldo von Ranke, na sua contraparte germânica, podem ser aqui brevemente sumarizados.

⁸ Cf. HEEHS, Peter, *op. cit.*, p. 2, e CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1949.

⁹ Ver CHADWICK, John. *The Mycenaean world*. New York: Cambridge University, 1999, p. 178.

¹⁰ SILVA, Camilla Ferreira Paulino da. *A construção da imagem de Otávio, Cleópatra e Marco Antônio entre moedas e poemas (44 a 27 a.C.)*. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas e Naturais-Ufes, Vitória, 2014, p. 96.

¹¹ Ver BETTINI, Maurizio. As reescritas do mito. In: CAVALLLO, Guglielmo, FIDELI, Paolo e GIARDINA, Andrea (org.). *O espaço literário da Roma Antiga*. A produção do texto. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, v. 1, p. 29.

¹² SILVA, Camilla Ferreira Paulino da, *op. cit.*, p. 96.

¹³ Sobre a questão, cf. HABINEK, Thomas N. *The politics of Latin Literature: writing, identity and empire in Ancient Rome*. Princeton: Princeton University, 1998, p. 89. Especificamente no período flaviano, cf. NEWLANDS, Carole Elizabeth. *Statius' Silvae and the poetics of Empire*. Cambridge: Cambridge University, 2002, p. 49, e ROSATI, Gianpiero. Memory, myth, and power in *Statius's Silvae*. In: GALINSKY, Karl (ed.). *Memoria Romana: memory in Rome and Rome in memory*. Ann Arbor: University of Michigan, 2014, p. 71 e 72.

¹⁴ MANUWALD, Gesine e VOIGT, Astrid (ed.). *Flavian epic interactions*. Berlin: De Gruyter, 2013, p. 2.

¹⁵ BAPTISTA, Natan Henrique Taveira. *A glória atlética entre o desejo e a censura: spectaculum, conflito urbano e representação corporal do auriga na África romana (séc. III-V)*. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas e Naturais-Ufes, Vitória, 2015, p. 32.

¹⁶ Todas as traduções utilizadas para o texto flaquiano nesse artigo são de autoria de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior, na obra: VALÉRIO FLACO, *op. cit.* No que concerne ao texto latino disponibilizado, seu estabelecimento foi proposto em: VALERIUS FLACCUS. *C. Valeri Flacci setini balbi Argonauticon libri octo*. Ed. Otto Kramer. Leipzig: Teubner, 1913. Finalmente, por uma questão de praxe na área, a abreviação dos textos clássicos antigos seguirá a prevista pelo *Oxford Classical Dictionary*.

Contudo, grandemente devedora do giro linguístico (*linguistic turn*) e das propostas publicadas por Hayden White em 1973, na sua *Meta-história*, a escrita da história contemporânea, ainda calcada como uma atividade eminentemente pertencente ao campo do *lógos*, abriu a possibilidade para que um aspecto literário, como a mitologia, se tornasse uma categoria ou objeto de estudo. Inserido tangencialmente nas possibilidades abertas por essa revolução hermenêutica, o olhar do historiador pode se voltar também para a Literatura, e dela para o épico mitológico, sendo essa atualizada em uma tradição distante do ímpeto antiquarista de comprovação dos textos homéricos, tal qual movia Schliemann ou a Arqueologia experimental dos Oitocentos.⁹ Apesar disso, quando buscado arsenal na literatura para a visualização dos objetos de estudo em sociedades que já dominavam a escrita, surgem, majoritariamente, trabalhos que privilegiam tipos específicos de documentos literários, especialmente textos escritos em prosa e pertencentes ao gênero historiográfico, preterindo-se, assim, a poesia, pospondo todos os demais gêneros discursivos.

Defendemos, ao contrário, a análise das representações literárias em sua relação com o poder dentro do Império, preferencialmente a partir de fontes poéticas menos compulsadas, porque consideradas genericamente pouco comprometidas com a realidade, como é o caso da épica mitológica. Ao delimitarmos o escopo ao âmbito poético, percebemos que era também por meio da criação de narrativas mitológicas, dentro das mais variadas vertentes mitográficas, que os antigos “possuíam um peso no que diz respeito à construção artística, mas também à criação de uma identificação grupal em torno dessas narrativas”.¹⁰ Dessa maneira, a poesia emerge como um monumento, portando em seu interior o mito, entendido como um documento cultural; asseverando o valor do épico como fonte histórica.¹¹ O texto poético e o mito são, assim, colocados a serviço da “consolidação do *princeps* como o único detentor de poder, ou melhor, como o maior em *auctoritas* no Império romano”,¹² servindo como monumento que dava visibilidade ao poder. Por isso, a literatura, nunca inócua, também possuía uma função social fundamental, interferindo nos conflitos culturais e gerando significados, a serviço da sustentação do poder, da propagação de suas mensagens e de sua linguagem ideológica.¹³ Em concordância, Manuwald e Voigt, especialmente no que concerne à épica mitológica, destacam que, além da matriz homérica e virginiana,

*um dos principais aspectos que define os poemas épicos flavianos é a necessidade de responder à questão de como criar um espaço para si mesmos no discurso imperial da dinastia Flaviana. Embora esta questão seja um desafio para qualquer poesia na era dos Flávios, está mais intrinsecamente ligada à escolha de um gênero que, certamente na tradição romana, é o veículo principal para o panegírico e carrega o pedido para que o poeta comemore façanhas do patrono. Dito de outra forma, porque a escolha do gênero épico pode implicar a promessa de afinidades panegíricas ou, pelo menos, ideológicas para a forma imperial do poder político, surge a questão de como essa promessa será cumprida ou de como essas afinidades serão expressas.*¹⁴

A citação deixa claro o uso político do mito e da épica que, além de dar relevo ao poeta, explicita a forma do discurso, *per se* um veículo de poder, com papel significativo na formação ou manutenção de certa memória associada a alguma versão da realidade empírica, colocada a serviço pedagógico dos interesses da elite governante e do imperador. Assim,

pois, “o discurso articula saber e poder, pois quem fala, está alocado em algum lugar e tem o direito reconhecido institucionalmente: seu discurso está ligado a uma verdade, a uma instituição, o que nos leva a perceber os protagonistas do discurso não pela sua individualidade, mas como pertencentes a determinados lugares sociais”.¹⁵ O texto de Flaco não escapa dessa necessidade do texto, especialmente do proêmio, em que o autor mescla aspectos mitológicos a uma laudação ao Império de Vespasiano (69-79) e à própria cidade de Roma, mesmo que em pequenos trechos, como, por exemplo: “Mas verter do priameo reino o fado, / Quem poderia? A noite dória, a gente Eneida, / E as glórias de uma Tróia inda melhor persistem” (*Priami sed quis iam vertere regnis / fata queat? manet immotis nox duria lustris / et genus Aeneadum et Troiae melioris honores*) (V. Fl. 2.571-3).¹⁶ Acreditamos, também, que esse poema tinha, inicialmente, o objetivo de celebrar as potências marítimas e os feitos navais do Principado do primeiro flaviano, pois foi “durante o principado de Cláudio [que se] realizara a façanha marinheira de participar da expedição que contornara pela primeira vez o mar da Caledônia – atual Escócia –, [assim,] o poema épico tinha por tema a mítica viagem inaugural da nau Argo, o primeiro navio a singrar o mar até então desconhecido”.¹⁷ O uso do elogio em relação à temática e dentro do épico não é assim despropositado, visto que, além de prescrito genericamente, assegura e barganha a posição do vate na lógica do patronato romano.

Assim, ainda que a temática escolhida por Flaco seja a de escrever épica a partir de um tema mitológico, temos clareza de que o enredo lendário não deixa encobrir em totalidade a matriz histórica contemporânea, como foi comum em obras correlatas no período em estudo.¹⁸ Dessa forma, teceu-se no interior do texto uma representação do poder expresso pela dinastia reinante; por isso defendemos que a épica tem envolvimento social e político evidente, já que “a manipulação de trama e tratamento de tema e caráter [do texto literário] sugerem uma aplicação contemporânea. Em Roma, havia uma tradição de uso do mito para fins políticos”.¹⁹

É impossível fracionar o discurso de forma tão hermética mediante uma separação entre mito e história; essa impossibilidade reside no fato de que ambas as dimensões são interpenetráveis na construção discursiva da realidade e, por isso, qualquer tentativa de deixá-las inteiramente separadas é apenas virtual. A solução mais prolífica para a situação é abordar o texto literário a partir de uma lógica dialética que leve em consideração as idiossincrasias de ambas as dimensões em chave analítica interdisciplinar. A epistemologia histórica de Bachelard,²⁰ por exemplo, de forma não-cartesiana, percebe que tanto o empirismo baconiano como o racionalismo idealista não conseguem dar conta da prática científica real e efetiva, essencialmente localizada em um horizonte histórico bem determinado:²¹ “cada ciência deve produzir, a cada momento de sua história, suas próprias normas de verdade e os critérios de sua existência”.²² Emerge assim, em Bachelard, um projeto gnosiológico ciente de sua historicidade, de seu aspecto ideológico, sem abandonar seu fundamento e estrutura lógica: “a verdadeira questão diz respeito à forma e aos poderes da ação racionalista, [...] da atividade criadora e poética. O conhecimento é, por essência, uma obra temporal. Somos [...] a condensação da história que vivemos. O homem é, ao mesmo tempo, razão e imaginação, ‘há o homem diurno da ciência e o homem noturno da poesia’, constituindo, criando, produzindo, retificando, chega-se à verdade aproximada”.²³ Em suma, para o autor, a

¹⁷ GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ Essa afirmação pode ser comprovada em várias passagens como, por exemplo, no proêmio, a invocação a Vespasiano (V. Fl. 1.7-12) e as referências à destruição de Jerusalém, no ano 70, levada a cabo pelo comandante e primogênito de Vespasiano, o futuro imperador Tito (1.13) e ao gosto por competições literárias do caçula dos flavianos e também futuro imperador, Domiciano (1.12), bem como a instituição do culto divino ao chefe da casa dos Flávios (1.15). Outra referência histórica facilmente atestada é a erupção do Vesúvio, em 24 de agosto de 79 (3.207-208; 4.507-518). Cf. GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles, *op. cit.*, p. 23 e VIEIRA, Brunno Vinicius Gonçalves. A epopeia histórica em Roma de Névio a Lucano. In: SILVA, Gilvan V. da e LEITE, Leni R. (org.). *As múltiplas faces do discurso em Roma: textos, inscrições, imagens*. Vitória: Edufes, 2014, p. 25.

¹⁹ DOMINIK, William John. Monarchal power and imperial politics in Statius. *Thebaïd. Ramus*, Cambridge, v. 18, issue 1-2, 1989, p. 75.

²⁰ Cf. BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 17, e BACHELARD, Gaston. *A epistemologia*. Lisboa: Ed. 70, 2006, p. 209.

²¹ Ver PORTELA FILHO, Raimundo Nonato Araujo. A epistemologia histórica de Gaston Bachelard. *Pesquisa em Foco: Educação e Filosofia*, São Luís, v. 3, n. 3, a. 3, 2010, p. 101 e 102.

²² TESSER, Gelson João. Principais linhas epistemológicas contemporâneas. *Educar em Revista*, Curitiba, n. 10, 1994, p. 94.

²³ *Idem, ibidem*, p. 94.

²⁴ Cf. STOVER, Tim, *op. cit.*, e GANIBAN, Randall. Virgilian Prophecy and the Reign of Jupiter in Valerius Flaccus *Argonautica*. In: HEERINK, Mark e MANUWALD, Gesine (ed.). *Brill's Companion to Valerius Flaccus*. Leiden: Brill, 2014.

²⁵ É importante ressaltar que as ações coordenadas pelos deuses durante toda a narrativa definem, sobretudo, os rumos finais da aventura. Zissos define essas características como *Teodiceia*, traço que marca a importância das divindades na épica e que, juntamente a uma combinação de forças providenciais e aleatórias, regem os assuntos e os destinos dos humanos. As incertezas causais na épica são em grande parte resolvidas pela necessidade da articulação das vontades divinas. São especialmente claras na participação das três principais deusas olímpicas, Juno, Minerva e Vênus, mas tão importante quanto nas deidades menores, como os rastros necessários da Fama ou os ventos de Bóreas. Cf. ZISSOS, Andrew, *op. cit.*, p. 504.

²⁶ Cf. ZISSOS, Andrew, *op. cit.*

²⁷ Ver GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles, *op. cit.*, p. 21; CAMERON, Alan, *op. cit.*, p. 63 e 64.

²⁸ O debate acerca deste termo seria por demais longo para o escopo deste estudo, ver CESILA, Robson Tadeu. Intertextualidade e Estudos Clássicos. In: SILVA, Gilvan Ventura da e LEITE, Leni Ribeiro (org.), *op. cit.* Cumprir informar que usamos aqui os termos intertextualidade, alusão e emulação conforme aquele autor.

preocupação do investigador deve se assentar sobre a gênese, a estrutura, o funcionamento e os usos dos conhecimentos científicos dentro de uma temporalidade delimitada. Independentemente da riqueza analítica de eventos empíricos no texto flaquiiano, brevemente mencionadas acima, que ajudam a iluminar a relação entre os componentes factuais (*lógos*) e ficcionais (*mýthos*), optamos por focar nosso estudo nos aspectos mitológicos e mitopoéticos relacionados ao corpo do herói épico.

Entendendo que o corpo é moldado por meio de discursos e práticas no contexto histórico, social e cultural em que o indivíduo está inserido, afirmamos, também, ser ele mediador e instrumento de ação e prática social – nas quais se organizam os significados culturais de uma sociedade. Por todos esses fatores, objetivamos apresentar um panorama da imagem e dos usos do corpo dentro da *Argonautica* flaquiiana. A observação das disparidades entre a representação de Jasão frente às de outros heróis épicos foi o elemento motivador do recorte específico no corpo heroico como objeto do estudo aqui levado a cabo. Para além do corpo de Jasão, nossa análise contempla também as referências corporais dos demais nautas – semideuses ou outros indivíduos de renome, reconhecidos pela sua bravura e coragem – que povoaram a Argo. A construção dessas personagens, em nossa observação, dialoga com as características esperadas de um herói manifestadas pelo e no vetor corporal, qualidades específicas que são associadas, no texto flaquiiano, à busca por atributos particulares virtuosos. Os atributos estão associados à *uirtus*, conjunto de predicados que o homem público deveria reunir para o bom exercício da vida no Fórum, associado ao costume dos antigos manifestos na tradição (*mos maiorum*). Ao longo do poema, as personagens exploram as qualidades associadas à virtude, de modo a construir um ideal de herói que dialogue com as alterações em curso durante o Principado dos flavianos, no final do primeiro século, ou ao mundo novo de Júpiter, após o fim da Era de Saturno, como defende Stover,²⁴ quando a expansão e a abertura dos mares é alinhada com a renovação política de Vespasiano, que redireciona a violência para a guerra externa, em vez da interna, como resposta a uma sociedade ainda fragilizada pelos efeitos do Ano dos Quatro Imperadores. Para o autor, a agenda imperial de Júpiter²⁵ e a legitimidade da missão dos argonautas pode produzir um novo espaço para a virtude heroica, criada e reforçada mutuamente pelo início do regime Flaviano e pelo renascimento do mito, graças ao texto épico de Flaco, que de forma metatextual, representou um novo lançamento da Argo aos mares.²⁶

Sobre a composição literária e o espírito agônico emulativo na Antiguidade

As referências às várias passagens do ciclo épico, que vão da própria construção da Argo ao amor proibido de Jasão e da princesa-feiticeira Medéia, são facilmente encontradas em um amplo espectro da literatura clássica, passando por Hesíodo e Píndaro, chegando a Eurípides, Teócrito e Apolônio, desembarcando na República romana em Ênio, Catulo e Varrão, chegando ao Principado, com Ovídio.²⁷ O mito argonáutico foi retomado, reconstruído e reinventado em cada estágio desse processo, produto do fenômeno que hoje costumamos chamar intertextualidade.²⁸ Dessa forma, “a complexidade da criação literária das *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes [século III a.C.], para além de uma narrativa con-



densadíssima em sua brevidade, é formada por uma vasta trama de intertextualidades, que vão da mera alusão literária ao diálogo cerrado com outras obras”.²⁹

É válido ressaltar que, graças ao espírito agônico de emulação e da reverência aos cânones e costumes pretéritos, os modelos mitográficos não eram totalmente abandonados nas produções atualizadas, mas eram recompostos com claras indicações da sobrevivência modelar anterior.³⁰ O texto flaquiiano, assim, posiciona-se ao longo de uma ampla, antiga e rica tradição mitográfica e mitopoética herdada ao longo da escrita grega e posteriormente da latina, o que pode ser sintetizado como o produto de um esforço emulatório, ou seja, um esforço consciente do autor em suplantar uma ou mais obras ou tradições artísticas predecessoras.³¹ Essa vontade de superioridade fica clara na proposição e na potência do verso de abertura *Prima deum magnis canimus freta perovia natis* (Primo mar canto aberto por divinos filhos): “O caráter sublime da épica se revela através da cuidadosa escolha lexical na composição do verso um: os três primeiros vocábulos põem em destaque a primazia (*prima*), a superioridade (*deum*) e a grandiosidade (*magnis*) da narrativa que se inicia; o quarto vocábulo, por sua vez, reforça a firme vinculação com o ritmo e a musicalidade do canto bélico: o poeta não diz, não narra, não informa, apenas; o poeta canta”.³² A abertura performativa é significativa para além da inauguração da matéria, já que explicita o ato de palavra poética como ato de autoridade que cria e reescreve a realidade.

Igualmente importante é a constatação de que a epopeia recebeu contribuições de outras fontes e de outros gêneros literários, fomentando interações estilísticas que ficam claras na tessitura do texto durante a época flaviana. “A reconstrução do mito [de Valério Flaco] é um projeto ambicioso que explora uma ampla gama de fontes Argonáuticas e não-Argonáuticas – não apenas épicas, mas trágicas e líricas; não apenas na poesia, mas na prosa”.³³ Em especial, destaca-se a contribuição da tragédia, outro gênero maior na Antiguidade, notável na segunda parte da obra,³⁴ composta pelos Cantos Quatro a Oito, centrando a narrativa nas personagens Medéia e Jasão e nos obstáculos ao amor destes protagonistas.³⁵ Afora outros elementos, a descrição corporal de ambos contribui para o estabelecimento de seu lugar como casal central da obra e da apresentação das características épicas do texto. Quando Medéia e Jasão se encontram pela primeira vez, em meados do Canto Quinto, o clima era absolutamente favorável a um relacionamento entre os dois. A beleza do herói nunca fora tão ressaltada: o mais belo dos consortes pelo porte, ombros, dorso, vigor, alma e rósea luz da juventude (V. Fl. 5.364-5; 7.260-286, 448-9). Ao mesmo tempo, Jasão é tomado por uma insegurança que lhe agita a alma apaixonada (5.309-11; 6.546-9). Já Medéia é proclamada e exaltada pela virginal beleza pudica, comparada à das divindades que, gloriosas, habitavam o Olimpo (5.379-390; 6.664-760), aliada a uma inegável bondade ao ajudar os forasteiros – hóspedes e jovens nobres gregos suplicantes (*nos hospita pubes [...] Graium proceres tua tecta petentes*) (5.385-6) –, mesmo que para isso precise de magias e poções sobrenaturais (6.156-7, 276, 439-474), além de ter que trair sua parentela no caminho (6.308-11, 327-72, 458-72; 7.46-8, 433-6). Juntos, Jasão e Medéia formam um casal que parece destinado a trazer a esperança de levar os varões da guerra de volta à pátria (5.550-1), agora de posse do tesouro de Marte, mostrando “só do caminho adiante a glória” (*sed magis ad praesens itur decus*) (5.563).

²⁹ FLORES, Guilherme Gontijo. Épica, lírica e tragédia nas *Argonautica* de Apolônio de Rodas. *Organon*, Porto Alegre, n. 49, 2010, p. 111.

³⁰ Ver GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. O herói das argonáuticas latinas. *Em tese*, v. 12, 2008.

³¹ Ver CLAUSS, James Joseph. Myth and Mythopoesis in Valerius Flaccus' *Argonautica*. In: HEERINK, Mark e MANUWALD, Gesine (ed.), *op. cit.*

³² GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. O herói das argonáuticas latinas, *op. cit.*, p. 10.

³³ ZISSOS, Andrew, *op. cit.*, p. 506.

³⁴ Para Mello e Lima, seguindo a terminologia *love hero* de Beye, a conformação de Jasão nesta parte da obra se classificaria não como trágica, mas sim como romântica. Ver MELLO, Jessica Frutuoso e LIMA, Wellington Ferreira. Entre tradição e passado. A construção de Jasão da epopeia ao romance. *Norte@mentos*, v. 9, n. 17, 2016, e BEYE, Charles Rowan. Jason as Love-hero in Apollonios. *Argonautika. Greek Roman and Byzantine studies*, Boston, v. 10, 1969.

³⁵ Essas personagens foram centrais em inúmeras peças teatrais, mas também em outras obras dos mais diversos gêneros literários que chegaram até nós completos ou fragmentários (e.g. Hes. *Theog.* 956-1002; Pind. *Pyth.* 4; Ps.-Apollod. *Bibl.* 1.8.2, 3.13.7; Diod. Sic. 4.40-53; Paus. 2.3.6-11, 8.11.1-3; Plut. *Vit. Thes.* 12; Ov. *Met.* 7.1-424, *Ep.* 6 e 12 e na sua *Medéia* desaparecida; além claro de toda a produção do ciclo argonáutico: *Argonáuticas órficas* de autor desconhecido, a obra de Flaco e Apolônio). Há ainda muitos estudos específicos sobre a personagem Medéia, dentre os quais se destaca a obra editada em conjunto por BARTEL, Heike e SIMON, Anne (ed.). *Unbinding Medea: interdisciplinary approaches to a Classical Myth*. Oxford: Legenda, 2010.

³⁶ Ver BELTON, James Hampton (ed.). *An encyclopedia of ancient Greek and Roman mythology*. New York: Guttenberg, 2009, p. 115 e 116, e MARCH, Jenny. *Cassell's dictionary of classical mythology*. London: Cassell & CO, 2001.

³⁷ As divindades também atuam concedendo beleza aos corpos heroicos. No Canto Quinto, os argonautas chegam até a Cólquida e são recebidos por Medéia, que se apaixona instantaneamente por Jasão, pois este recebeu um incremento em sua beleza por ação de Juno, no Templo do Sol. Esse ato de ajuda divina causou profundo descontentamento em Marte, que reclamou da situação com Júpiter e, por ordem deste último, Juno e Minerva são orientadas a permanecer à margem do conflito, não tomando lados nem se manifestando por ninguém, mesmo que ambas tivessem participado ativamente até o momento. Contudo, a ordem de Jove não é obedecida, uma vez que, no Canto Sexto, quando Marte inflama a batalha e todos já estão cansados, “[Juno] O impeliu e insuflou-lhe ao peito [de um nauta] novas forças. / A dura face, sob a excelsa ponta do elmo / Já há muito brilha, e resplandece na carreira / A coma argiva, infausta a vós” (*ac simul hanc dictis, illum dea Marte secundo / impulit atque novas egit sub pectora vires. / ora sub excelso iamdudum vertice coni / saeva micant cursuque ardescit nec tibi*), e também “Não se ocultou a deusa ao creteio [Jasão], que os membros / Sentiu revigorar e que à turba lançou-se (*nec sua Crethiden latuit dea vimque recentem / sentit agi membris ac se super agmina tollit*) (6.603-6, 609-10). O recobro de forças que Juno permite aos nautas, em especial a Jasão, tem efeito devastador, pois traz ferocidade e irritação ao herói. “Assim Jasão não tarda em parte ou presa alguma, / Porém, feroz, se atira a todos / [...] / Ele, p’r’o campo voa e espalha mortandade / Pelas fileiras” (*ic neque parte ferox nec caede moratur in una / turbidus inque omnes / [...] / ille volat campis immensaue funera miscet / per cuneos*) (6.615-6, 631-2). Entretanto, as atitudes dos deuses variam entre si. Nesse mesmo episódio, morre Colaxes, filho de Júpiter, pois o pai dos deuses decidiu não proteger seu filho da flecha agressora, para ser justo e seguir o que havia

Entretanto, uma mudança no tom é acentuada pela nova roupagem dos epítetos que ambos recebem marcadamente a partir do Canto Sétimo e, em especial, na fuga da Cólquida, já de posse do Velocino de Ouro, no Oitavo e inacabado canto. Agora são infelizes apaixonados (7.121-6), degradados (7.78-81, 103-5, 290-1), um herói desgraçado (7.385-7, 428-439) e cruel (6.586) para uma princesa desonrada (7.143-4, 292-5, 198-209; 8.459-460) e bárbara (8.251) vivendo um pobre amor trágico (7.489, 533). O campo semântico dos termos ligados diretamente ao mundo trágico e funesto clarifica o novo *status* do casal protagonista, bem como de seu possível futuro infausto. Ele é comparado ao príncipe Páris e ela à princesa Helena (8.379-380, 399), cuja fama pela beleza era idêntica à pela licenciosidade desde a Antiguidade (como, por exemplo, em Mart. 1.62).³⁶ Quando juntos, figuram como um casal inquieto, malvisto pelos olhos da tripulação, um par de estrangeiros (8.24, 251), que parecem ser uma fraude (8.132-5, 202-5), chegando Jasão a perder sua beleza por conta de Minerva, até então sua protetora (8.226-7).³⁷ A construção das personagens principais se dá no texto por meio da menção a suas qualidades, expressas por epítetos e breves descrições físicas e morais. Se, na segunda parte da obra, as descrições do corpo estão vinculadas em grande parte ao casal protagonista, na primeira parte, observamos que a representação das características corporais de Jasão e dos argonautas foi o foco do narrador.³⁸

As virtudes heroicas no corpo de Jasão e dos argonautas

A trama está desde o começo imbricada na relação entre a glória heroica e os infortúnios políticos que a fama traz, objetivamente fazendo menção à inveja e ao temor do tirano, como vemos na passagem: “e do herói a fama aumenta / ao rei, porém, essas virtudes não agradam” (*super ipsius ingens / instat fama viri virtusque haud laeta tyranno*) (1.29-30). A conformação familiar é bastante favorável para a complicação narrativa, afinal, Jasão é filho de Esão, rei por direito de Iolco, na Tessália, que teve seu cargo usurpado por Pélias, seu meio-irmão por parte de mãe com Netuno, apresentado com predisposição às características aristotélicas de uma tirania.³⁹ Para se ver livre da ameaça da crescente fama de seu sobrinho e fugir dos augúrios de sua morte prevista, trata de esboçar um plano que humilhe e mate seu rival, culminando na ordem, para que ele vá desbravar os mares perigosos do Mediterrâneo, do Mar Cáspio e do Negro em busca do Tosão de Ouro, um item mitológico com capacidades curativas feito a partir da lã de ouro do carneiro alado Crisómalo e forjado pelo próprio deus Vulcano: “Vai, Honra, e o velo do carneiro de Nefele / Ao altar grego traz – sê digno dos perigos!” (*i, decus, et pecoris Nephelaei vellera Graio / redde tholo ac tantis temet dignare periclis!*) (1.56-57). Depois disso, com ajuda da deusa Minerva, Jasão é incentivado a seguir sua trajetória: “não mais espere e enfrente o mar, se alguma fama / Pode surgir, domado o ponto, de tais feitos. / Só tu infamas, Glória, os ânimos e a mente” (*armisona speret magis et freta iussa capessat, / siqua operis tanti domito consurgere ponto / fama queat. tu sola animos mentemque peruris*) (1.74-76). Esses excertos foram escolhidos com intenção de ressaltar, de modo amostral, como as expressões de honra, fama, glória e virtude são uma constante no texto flaquiiano. A partir dessa aproximação, partiremos para um detalhamento analítico de trechos do livro.

Independentemente da conformação intertextual do escrito, “Flaco seguiu praticamente todos os paradigmas do canto épico. Estão presentes os

elementos característicos do exórdio (proposição e invocação), os catálogos dos heróis, a cena da tempestade, o completo aparato divino, inclusive com as desavenças entre as divindades [...] e mesmo uma cena de vaticínio que, embora não seja uma verdadeira descida aos infernos, prediz os eventos futuros [...].⁴⁰ Foi importante para a apreciação das virtudes e qualidades heroicas a percepção do uso do corpo das personagens especialmente no catálogo dos heróis e em digressões episódicas (1.100-494), nas quais, em especial, se concentra relevante parte das características físicas ou morais dos argonautas.⁴¹ Como representante dos *tópoi* épicos, as enumerações de tipo catalogar⁴² atendem a um objetivo específico: fazem parte de um conjunto de recursos para referir, coletar e elencar as características de um grupo determinado de indivíduos, em sua maioria semideuses, frutos da união entre mortais e imortais, mas não tão somente desses.⁴³ Por sua vez, o papel dos inventariados seria, fundamentalmente, a proteção e a tutela do herói aqueu e capitão-protagonista, bem como o oferecimento de mão-de-obra necessária aos demais trabalhos dentro da Argo. O catálogo assume centralidade como recurso poético para a qualificação do conjunto de expedientes necessários de que um indivíduo deveria dispor a fim de atribuir a si prestígio, umgould galinha seus dentes a vez que a inclusão em tais listas já era um traço de renome.

Ressalta, na leitura dos catálogos, a virtude que emana de uma ascendência honrada, fato que já figura na leitura de qualquer breve súmula colacionada dos heróis. Mais do que um convite à coragem, como em “perseverai, heróis, voltei ao doce abraço / de vossos pais!” (*ingentes durate animae dulcesque parentum / tendite ad amplexus!*) (1.237-8), para citar um exemplo, a ascendência, o sangue fríxio e a fama hereditária são fatores de virtude, o que é reforçado até o final da narrativa (5.498-525). O traço familiar, porém, não está presente apenas no inventário épico, aparecendo como eco em quase todos os discursos do capitão (como, por exemplo, em 6.546-9). Ainda sobre esse aspecto, é interessante o foco nos catálogos a um atributo hereditário específico, a transmissão e sucessão do lugar protagonístico nos cantos das façanhas na posteridade, o que fica claro nas passagens que se seguem, nas quais Eão fala a seu filho, Jasão: “Em que os meus feitos aos da tua juventude / Deem lugar! – Assim diz” (*accipiam cedantque tuae mea facta iuventae. / sic ait*); e, também na apresentação de um nauta: “Flias, de quem é vera a fama de ser filho / de Lieu, deixou crescer do crânio as pátrias comas” (*et quem fama genus non est decepta Lyaei / Phlias immissus patrios de vertice crines*) (1.347-8; 411-2). Esse traço é tão primordial que Íficlo, meio-irmão de Hércules, tem uma função bastante própria, a de fazer arder no peito dos que remam a lembrança dos grandes feitos antepassados: “Do obrar dos moços e do mar Jasão libera / Íficlo: o Fílaca apieda-se da idade / e não o envia à faina, mas que dê conselhos, / e inflame os homens co’as ações dos ancestrais. / Argo, cuida da nau!” (*donat et Iphiclo pelagus iuvenumque labores / Aesonides, fessum Phylace quem miserat aevo / non iam operum in partem, monitus sed tradat ut acres / magnorumque viros qui laudibus urat avorum. / Arge, tuae tibi cura ratis*) (1.474-6).

No meio do catálogo, mais do que meros remadores, “ao banco e ao remo, cada herói seu nome empresta” (*dant remo sua quisque viri, dant nomina transtris*) (1.352). Ainda mais que isso, parece ao leitor que o corpo do argonauta é parte constitutiva da nau, como se se mesclassem, um apêndice do outro que juntos se misturam com precisão: “Que distinguir não pôde ou quis os iguais rostos / Tangido o peito pelo forte remo, Clímeno

ordenado as outras divindades anteriormente (6.645-655).

³⁸ A divisão da obra feita pela crítica contemporânea compara-a à *Eneida* de Vergílio: o primeiro segmento concerniria a formação do herói em uma viagem edificante e conformativa das virtudes – em que se destacam, além de Jasão, outros semideuses e heróis, a exemplo de Hércules e Pólux –, e a segunda parte se destinaria a cantar os feitos e as glórias dignas de quem ultrapassou a primeira fase; e agora, apto e provado, poderia alcançar os triunfos da fama eterna. Cf. NAGY, Gregory. *The epic hero*. In: FOLEY, John Miles (ed.), *op. cit.*, e MANUWALD, Gesine e VOIGT, Astrid, *op. cit.*, p. 1.

³⁹ Pélias não é o único tirano da obra, afinal, a tirania poderia ser, de um ponto de vista mais amplo, atributo do inimigo que, temendo ter sua glória, fama e poder roubados ou sucedidos por outrem, atua como nêmesese dos protagonistas. É o caso do também rei Eestes da Cólquida, pai de Medeia e Absirto, vilão incontestado da segunda parte da trama. Flaco o tratará como vilão infame (7.87-8), pois, no seu íntimo, vê os nautas como degradados e ladrões (7.43-9) que querem tomar-lhe o que dá fama a suas terras. Pelas leis de hospitalidade, não se pode opor abertamente contra o intento dos heróis, tramando, assim, uma série de atividades mortais (7.89-100) para, então, liberar a levada do Velocino. Sua trama é cínica quando afirma que esses trabalhos farão Jasão ter sua glória aumentada: “sucede-me na glória, ó hóspede fortíssimo” (*succede meae, fortissime, laudi*) (7.67). Porém, ele não contava que sua filha, traíndo-o, ajudaria seus inimigos utilizando de artifícios mágicos. Cf. BELTON, James Hampton (ed.), *op. cit.*, p. 154-157, e MARCH, Jenny, *op. cit.*, p. 438-441.

⁴⁰ GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. O herói das argonáuticas latinas, *op. cit.*, p. 24 e 25.

⁴¹ Ver NAGY, Gregory, *op. cit.*, p. 82.

⁴² Os catálogos podem se referir também a povos, guerreiros, comandos, naus, mulheres e outros. Em Homero (*Il.* 2.37-48, 484-779) existe um catálogo de naus e nereidas na. Na *Teogonia* de Hesíodo, eles se referem

a deuses e heróis de modo a fomentar linhagens e genealogias. Na *Eneida* vergiliana, o catálogo é referente aos varões na chegada ao Lácio nos cantos finais. Cf. SHERRATT, Susan. Archaeological Contexts. In: FOLEY, John Miles (ed.), *op. cit.*, p. 129; NELSON, Stephanie. Hesiod. In: FOLEY, John Miles (ed.), *op. cit.*, e BITTEN-COURT, Renato Nunes. A conduta dos heróis na épica de Homero. *Espaço Acadêmico*, Maringá, n. 103, a. 9, 2009, p. 114. Cabe informar que o catálogo dos heróis nas *Argonáuticas* de Apolônio dá atenção especial para a descrição das características físicas dos nautas, contudo, em função do escopo deste estudo, não há espaço para fazermos uma análise detalhada dos usos dessas descrições para a narrativa grega.

⁴³ Não apresentaremos aqui a relação completa dos tripulantes que ocuparam os cinquenta remos da nau, mesmo porque, a partir de Ps.-Apolodoro, Hesíodo, Diodoro Sículo, Higino, Clemente, Apolônio e Flaco, a listagem completa concentra cerca de 89 membros tripulantes para as invariáveis cinquenta vagas nos remos. Isto se dá, em grande parte, pois o catálogo dos navegantes teve a maior parte de seus ilustres participantes adicionados à expedição, pela tradição mitopoética, durante as ininterruptas reescritas da narrativa, transmitidas desde o período arcaico da cultura helênica até o Império de Roma. Ver CAMERON, Alan, *op. cit.* p. 63-84. Dos mais famosos integrantes da Argo, o destaque é para o capitão Jasão; seu primo Acasto, filho de seu inimigo, Pélias; os vários semideuses, como os dióscuros, Castor e Pólux, e seus gêmeos rivais, Idas e Linceu, o vigia que podia ver até abaixo da terra; Hércules, seu irmão Íficlo, seu sobrinho Iolau e o príncipe Hilas, seu amante; os filhos de Apolo, Ídmon, o adivinho, e Orfeu; Zetes e Calais, filhos alados de Bóreas; os filhos de Poseidon, Eufemo e Periclímene; Autólioco, Etárides, Équion e Érito, filhos de Hermes; Fano e Estáfilo, filhos de Dionísio; Ascálafo e Iálmene, filhos de Ares; Palêmon, o reparador, filho de Hefesto; Argos, o construtor do navio; Atalanta, uma mulher que tentou embarcar disfarçada de homem, mas foi descoberta;

/ E o irmão Íficlo a nau movem” (*nec potuit similes voluitve ediscere vultus / tum valida Clymenus percusso pectore tonsa / frater et Iphiclus puppem trahit*) (1.368-370); um corpo fundido – madeira-carne, braço-remo – que recebe atributos externos a ele, pois também é régio (3.239-240). Além dessa síntese do orgânico com o inorgânico, outra característica do corpo dos nautas, tanto dos ordinariamente mortais como dos semideuses, era o gigantismo atlético, que fica explícito na descrição de Meleagro, príncipe de Calidão: “Soltou-se a fíbula de tuas vestes presas / e revelou os fortes ombros e o tamanho / do peitoral, ó Meleagro, igual ao de Hércules!” (*at tibi collectas solvit iam fibula vestes / ostenditque umeros fortes spatiumque superbi / pectoris Herculeis aequum, Meleagre, lacertis*) (1.432-435). Porém, esse gigantismo não deve ser visto como algo indigno, sequer monstruoso; a constituição física monstruosa é oposta à heroica, mesmo que ambas sejam agigantadas pelo treinamento bélico e atlético.

No Canto Segundo, após a saída de Lemnos, deixando grávidas as mulheres nesse local, Hércules encontra Hesíone, uma princesa que havia sido entregue a um monstro por Netuno, por causa de uma dívida com o seu pai, o rei Laomedonte, que a havia dado em pagamento em troca da ajuda na construção das muralhas de Tróia. Esse evento, que pode ser entendido como um episódio heroico contra um monstro, marca claramente as diferenças entre os corpos heroico e monstruoso, bem como entre este e o corpo virgem feminino. Enquanto o virginal corpo é frágil, infeliz, pudico, flébil, fragilizado, aprisionado e passivo (2.463-7),⁴⁴ o monstruoso corpanzil é grotescamente forte, “um monstro imenso. A mar ou montes / não o podes comparar.”⁴⁵ A seu furor donzelas / são entregues, ao choro e abraços dos parentes” (*monstrum ingens. hanc tu nec montibus ullis / nec nostro metire mari. primaeva furenti / huic manus amplexus inter planctusque parentum / deditur*) (2.479-481). Além disso, é atestado: “Não via assim tão largo peito / dê que Netuno ergueu os muros às estrelas, / Nem tal aljava ou ombro igual trazia Apolo” (*neque enim tam lata videbam / pectora, Neptunus muros cum iungeret astris, / nec tales umeros pharetramque gerebat Apollo*) (2.490-2). Seus olhos são faiscantes e verdes, inumanos, sua língua é trissulcada, tem cauda e um horrível dorso encarquilhado (2.499-518). Essa não é somente característica exclusiva do monstro, pois todo o corpo inimigo também é marcado pela deformação. Vejamos em 4.239-46:

Assim ele acomete e a terra com grunhido:
“Apressa-te, infeliz, que não te restará 240
De um belo rosto a honra; e o íntimo semblante
A mãe não mais verá. És o eleito entre os nautas?
És tu quem vais morrer pelos punhos de Âmico?”
Sem mais, exhibe o largo peito, ingentes ombros
E os horrorosos braços, com disformes músculos. 245
*Até Pólux se assusta, e os Míniás se quebrantam.*⁴⁶

Esse trecho diz respeito a um episódio, no Canto Quarto, em que os argonautas chegam ao país de bebrícios, terra governada por Âmico, um gigante atroz e selvagem, filho de Netuno. Os argonautas, ao se depararem com tamanha grandeza, como na passagem acima referida, ficam com medo, até que Pólux decide desafiar Âmico. Batalham, então, primos de sangue por parte de Júpiter e Netuno. O episódio é marcado por referências corpóreas e o que se segue não foge do esperado em uma narrativa épica:

após uma drástica mudança na batalha, o ensanguentado herói mata o inimigo, proclamando, no fervor da luta, a origem de sua fama, a partir da sua ascendência e lugar de nascimento – uma tópica comum no gênero epidítico –, enquanto a fama do morto, no Hades, é advinda daquele que o matou; finalmente, é coroado com os louros da vitória.⁴⁷ Interessa notar que todas as características monstruosas recebem sua contraposição perfeita no corpo juvenil e heroico, em que músculos e peito são definidos e rígidos, no qual a coragem se eleva sobre ombros prodigiosos e triunfantes que maravilham a quem os vê, pois força e vigor ressurgem do híbrido corpo audaz do semideus – que em metáforas é comparado ao corpo divino, no caso, a Apolo e Vulcano (2.520-554, 640; 3.260-3; 4.283-9). Mais que meras características físicas do também corpo heroico, agora em especial dos semideuses, é o diferencial do sangue divino em um corpo híbrido que, além de beleza, manifesta habilidades especiais ou perícia com armas, como vemos em 6.49-64:

*Sangue divino, a quem gerou Jove na Cítia
 Junto à Miriça verdejante e à foz do Tíbese, 50
 Cativo pelo corpo híbrido de u'a ninfa
 (Se o crer se pode), sem temer as gêmeas serpes.
 Toda a falange porta a jóvea insígnia e escudos
 Ornados co'os fogos dos raios tripartidos;
 Primo a lançar não foste, ó soldado romano, 55
 Brilhos de raios e as asas rútilas do escudo.
 Sobre o pescoço, áureas serpentes ele exhibe,
 Marcas de Hora, a mãe; contrárias, pelas línguas,
 As prende, e as serpes u'a polida gema mordem.
 Terceiro é Auco, vindo com mil companheiros, 60
 Ostenta as posses da Ciméria, cujas cãs
 Mantém há muito – honra natal; a longa idade
 Dá-lhe beleza; em triplo nó cingindo as têmporas,
 Deita na sacra testa as fitas geminadas.⁴⁸*

Assim, destacam-se, ao longo de toda a narrativa, as portentosas habilidades dos tripulantes, com as mais diferenciadas armas e instrumentos que os auxiliam nas glórias em batalha – da lança ao arco, do gládio aos próprios braços (1.100 e ss.; 7.202-8). Essa última comparação não é despropositada, como o tirano Eestes deixa claro na sua fala: “E não desdenhes a honra ganha em guerra alheia, / já que o aço faz o herói. Darei não só o velo / ao meritório vencedor!” (*nec decus oblati dimiseris advena belli; / namque virum trahit ipse chalybs. tum vellera victor / tam meritis nec sola dabo*) (5.539-541, *grifo nosso*). Em outras palavras, mais que meros objetos de guerra, as armas também funcionam como apêndices corporais dos lutadores e argonautas, tornando-os únicos. Afinal, também foi, primordialmente, em função das muitas características do corpo e habilidades incomparáveis dos companheiros de Jasão que se deu o embarque e sua escolha para a aventura. Tanto quanto lutadores, o trabalho a bordo de um barco demandaria desde tarefas absolutamente regulares e facilmente realizadas até trabalhos que, para colocá-los em vantagem em relação aos perigos preparados pelas divindades contrárias à expedição, necessitavam habilidades especiais, como é o caso de Linceu, por exemplo, que conseguia ver através de objetos sólidos, como árvores, nuvens, paredes e até mesmo o mundo subterrâneo,

e os heróis de outros ciclos Teseu e Heitor; Oileu, pai de Ajax; Peleu, pai de Aquiles; Laertes, pai de Ulisses; e até mesmo Órion, filho gigante de Poseidon que ficou cego por ter visto Ártemis se banhar nua e foi morto por uma picada de escorpião, transformando-se na constelação homônima juntamente ao seu cão Sirius, que é a estrela mais brilhante do céu. Cf. BELTON, James Hampton (ed.), *op. cit.*, p. 35, LLENARES GARCÍA, Mar. *Mitología e iniciaciones: el problema de los Argonautas. Gerión*, Madrid, n. 5, 1987, e NELIS, Damien P. *Apollonius of Rhodes. In: FOLEY, John Miles (ed.), op. cit.*

⁴⁴ Como exemplo, cita-se a passagem: “As cruéis algemas vê, a palidez da virgem / e, nos olhos surgindo, as lágrimas primeiras, / tal qual u'exânime marfim, posto com arte / talhado, sofre, ou o pário mármore inscrições / recebe, ou contam grande feito as cores límpidas” (*rupe truces manicas defectaque virginis ora / cernit et ad primos surgentia lumina fluctus, / exanimum veluti multa tamen arte coactum / maeret ebur, Pariusve notas et nomina sumit / cum lapis aut liquidi referunt miranda colores*) (2.463-467).

⁴⁵ O ritmo espondeico é predominante no verso, de modo a evocar algo grandiloquente, como o ser que está sendo descrito, e essa passagem ativa, por intertexto, a descrição monstruosa do ciclope Polifemo, em Verg. *En.* 3.658. A descrição monstruosa tem recebido atenção considerável da produção na área de Clássicas nos últimos anos, destacamos: HARDIE, Philip (ed.). *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*. New York: Oxford University, 2009, e LOWE, Dunstan Matthew. *Monsters and Monstrosity in Augustan Poetry*. Ann Arbor: University of Michigan, 2015.

⁴⁶ *sic adeo insequitur rabidoque ita murmure terret: / 'quisquis es, infelix celeras puer, haud tibi pulchrae / manserit hoc ultra frontis decus orave matri / nota feres. tune a sociis electus iniquis? / tune Amyci moriere manu?' nec plura moratus / ingentes umeros spatiosaque pectoris ossa / protulit horrendosque toris informibus artus. / deficiunt visu Minyae, miratur et ipse Tyndarides.*

⁴⁷ “Escorre suor nas têmporas / Da orelha mana sangue, e a

mão direita rompe / O elo vital que une a vértebra à cerviz. / Derrubando o oscilante, o herói sobre ele pisa: / 'Eu vim de Amiclas, Pólux sou, filho de Jove', / Fala, 'Dirás meu nome às sombras admiradas / E assim serás famoso em tumba memorável!' / Sem amor pelo morto, os bebrícios se espalham / Rumo aos bosques e ao monte, apressados escapam. / [...] O vencedor / De o ver não cansa; ao morto, perto, contemplando, / Tem fixo o longo olhar. Co' abraços apertados / Todo o grupo de heróis o saúda à porta / E das cansadas mãos tirar o cesto ajudam. / 'Salve, prole de Jove' em toda parte aclamam, / 'Ó celeberrimo Taígeto dos ringues, / Feliz proeza é esta, a do primeiro mestre!' / Bem dizem coisas tais, fios de sangue percebem / Escorrerem na fronte excelente, mas Pólux, / Intrépido, secava a ferida co' o cesto" / Cástor, com ramos lhe cingiu armas e testa, / E co' um verde laurel coroou suas as tēmporas" (*iam tempora manant / sanguinaeque latent aures, vitalia donec / vincula, qua primo cervix committitur artu, / solvit dextra gravis. labentem propulit heros / ac super insistens 'Pollux ego missus Amyclis / et Iove natus.' ait 'nomen mirantibus umbris / hoc referes. sic et memori noscere sepulchro.' / Bebrycas extemplo spargit fuga, nullus adempti / regis amor [...] / qua mole iacentis / ipse etiam expleri victor nequit oraque longo / comminus obtutu mirans tenet. at manus omnis / heroum densis certatim amplexibus urgente / armaque ferre iuvat fessaque at-tollere palmas*) (V. Fl. 4.309-326).

⁴⁸ *sanguis et ipse deum, Scythicis quem Iuppiter oris / progeniuit viridem Myracen Tibisenaque iuxta / ostia, semifero--dignum si credere--captus / corpore, nec nymphae geminos exhorruit angues. / cuncta phalanx insigne Iovis caelataque gestat / tegmina dispersos trifidis ardoribus ignes; / nec primus radios, miles Romane, corusci / fulminis et rutilas scutis diffuderis alas. / insuper auratos collo gerit ipse dracones, / matris Horae specimen, linguisque adversus utrimque / congruit et tereti serpens dat vulnere gemmae. / tertius unanimis veniens cum milibus Auchus / Cimmerias ostentat opes, cui candidus olim / crinis inest, natale decus; dat longior aetas / iam speciem; triplici percurrens tempora nodo / demittit sacro geminas a vertice vittas.*

rompendo qualquer estrutura com sua potente e precisa visão (1.462-467). A habilidade de Linceu trazia vantagens em batalhas e na proteção contra possíveis eventos meteorológicos, uma vez que esses podiam ser vistos com antecedência.⁴⁹

Cumprido, no entanto, lembrar que, nas *Argonáuticas*, se nota uma visão extremamente humanizada do herói, que sente medo, que vê a fé falhar e o cansaço tomar lugar (4.699-703). Isso acontece em várias situações, como na tempestade provocada por Netuno (1.635-642, 693-697) ou em quase todo o final do Terceiro Canto, quando eclodem vários episódios infelizes, como a morte de Cízico e a abdução de Hilas pelas ninfas (com uma descrição corporal detalhada dessas em 3.522-528) por sugestão de Juno, o que leva Hércules a abandonar a viagem, optando por vagar buscando seu amado: opção que mortifica tanto o capitão quanto os demais argonautas:

*Duas vezes chama o vento, mas não há com'ança
Nos tristes homens; de incerteza a mente toma-se 365
E nem o choro todo ou tudo dado aos mortos
Julgam bastantes. Longe é a pátria, e o amor aos feitos
Se esvai e ajuda a enlanguescer em luto apático.
Também Jasão, posto a tristeza deva ser
Num capitão contida e presa em face calma, 370
Às ternas lágrimas se entrega e dor demonstra.⁵⁰
(V. Fl. 3.364-371)*

Nesse excerto, que faz menção ao clima de luto pós-morte de Cízico, Jasão segura suas emoções, pós-abandono de Hércules, porque pensa que isso é o esperado de um capitão, mas não consegue conter-se e, no silêncio, "transido de afeição imensa, chora o herói" (*stat lacrimans magnoque viri cunctatur amore*) (3.606). O clima da narrativa se torna pesaroso. A amizade e a cumplicidade entre as personagens são quase palpáveis: "contempla e grande dor alcança o coração / do herói" (*miratur [...] / multusque viri cunctantia corda / fert dolor*) (3.693-694). Mesmo depois, o sentimento é o mesmo, já que, no Canto Quinto, cessam as atividades para o enterro de Ídmon e Tifis, mortos em função de doenças vindas do mar (5.35-58, 68); e quando Canto, um nauta, morre, diz-nos o poeta: "Sabendo de tua morte, Argo chorou-te, ó Canto, / ao leares da nau pesarosa as tuas armas!" (*Te quoque, Canthe, tui non inscia funeris Argo / flevit ab invita rapientem tela carina*) (6.317-8). Uma ambiguidade entre o nome de um dos argonautas e o da própria nau não nos ajuda a precisar quem de fato está lamentando a morte do amigo, uma vez que a própria embarcação falava e previa, pois, "sagrada nau Argo, [fora] construída por inspiração direta de Minerva com as proféticas madeiras falantes do monte Dodona e do monte Pélio",⁵¹ mas não nos causaria estranhamento se qualquer um dos dois estivesse em luto.

Finalmente, são características importantes do herói sua lealdade e companheirismo (4.549-58, 591-3); sua busca pela virtude, justiça e piedade tanto quanto pela fama (5.78-89); sua noção de respeito à liderança e obediência (4.647-655); seu temor às divindades e às forças naturais (4.661-5); e, principalmente, seu temor pela indignidade frente à morte: o maior medo e apreensão constante de Jasão é o da morte indigna. Em uma primeira passagem, Esão amaldiçoa seu irmão Pélias, antes de cometer suicídio juntamente com a esposa (1.835-839, 850). A maldição basicamente versa sobre a vergonha, a velhice e a morte indigna:

Mas que os heróis vejam chegando, de ouro, a trilha 805
 A refulgir. Exultarei e, diante, as mãos
 E os gritos hei de erguer. E se à trama não tentada,
 Ao crime e à forma de morrer desconhecida
 Sobreviveis, dai ao falaz o vergonhoso
 Fim da velhice e a morte indigna.⁵² 810
 (V. Fl. 1.805-810)

A morte indigna está frequentemente ligada à ausência do elemento bélico, pois a morte digna para um herói, que espera que seus atos sejam eternizados nas vozes dos aedos, está associada ao falecer em batalha. Citamos anteriormente uma passagem que elucida esse aspecto, quando, durante a batalha entre Pólux e Âmico, o vencedor filho de Júpiter deixa claro que seu rival terá fama mesmo no Hades, já que fora morto honradamente frente a um guerreiro mais hábil e merecedor da vitória. Outra passagem que mostra como esse aspecto é valorizado encontra-se em um momento especialmente complicado entre os protagonistas, Jasão e Médéia, pois, o irmão dela, Absirto, está no encalço de ambos para tomar o Tosão de Ouro. Essa busca é descrita nos versos 8.267-9, nas palavras do próprio príncipe da Cólquida: “Nefas, no barco o ladrão leva o velocino / co’a virgem que assim quis e nos deixou – que horror – intactas casas e a cidade” (*puppe [nefas] una praedo Phrixea reportat / velleri, qua libuit remeat cum virgine; nobis, / o pudor, et muros et stantia tecta reliquit*). Essa passagem faz menção à desonra cometida por Jasão, que raptou uma mulher e tomou um prêmio sem combater a justa batalha que lhe permitiria merecer o que pilhou, ou seja, não batalhou, nem destruiu a cidade, pois, agindo como um ladrão, veio, tomou o que não lhe pertencia e fugiu.⁵³

Um trecho que mostra o contrário – uma narrativa que exalta a beleza e a glória da morte digna e que consegue expressar com precisão uma mistura de batalha, morte e do heroísmo advindo de um confronto entre iguais –, encontra-se no primeiro enfrentamento entre os nautas e os exércitos da Cólquida, tão logo descem em terra firme. Somente após esta vitória dos aqueus sobre as tropas reais, Pélias aceita falar com os seus agora hóspedes ilustríssimos (6.182-188):

Quando as frementes multidões terçaram armas
 Tocando os elmos, os varões se bafejaram.
 Seguiu-se a morte. Armas e corpos se partiram
 Com a matança; em sangue e ruína alternados. 185
 Elmos voltam no chão e um tronco esguicha sangue.
 Então, a bárbara ovação se sobrepõe:
 Os ais e as vidas dos heróis mistos de pó.⁵⁴

Essa passagem mostra a expectativa do herói épico: seu destino era a perda da vida misturada ao pó em batalha, uma morte digna, ou a aclamação gloriosa como vencedor sobrevivente. Caso essa última ocorresse, partia-se para a premiação com os louros, marca comunitária e visível da sua honra e virtude, que levariam suas glórias a serem cantadas pela Fama⁵⁵ – como Aquites que, após a vitória contra o exército inimigo, caminha “por choupos coroados, as têmperas cingidas / de verde rama” (*populeus cui frondis honor conspectaque glauci / tempora nectuntur ramo*) (6.295-7). Outros episódios expressam o mesmo, como os já analisados confronto entre os

⁴⁹ Linceu é apenas um dos exemplos cuja importância destacamos, outros podem ser lembrados: Orfeu, o poeta que desceu aos Infernos, filho de Apolo e da musa Calíope, inspiradora da literatura, que “não é aos bancos dedicado / ou vence a remo o mar, porém co’o canto ensina / irem as pás no ritmo e n’água não lutarem” (*aut pontum remo subigit, sed carmine tonsas / ire docet summo passim ne gurgite pugnent*) (1.471-473) ou Idmon, seu meio-irmão adivinho, além de Periclímeno, filho do deus dos mares, Netuno, que tinha o poder de se metamorfosear em animal marinho; Palêmon, o reparador, filho de Hefesto capaz de consertar praticamente tudo; e outros como o “[...] cego adivinho Fineu, os alados filhos do deus Bóreas [o vento do Norte, Zetes, que] caçaram as Harpias, afastando, por conseguinte, a terrível pena imposta por Júpiter ao vate por ter desvelado aos homens seus designios [...]”. GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. O herói das argonáuticas latinas, *op. cit.*, p. 18 e 19.

⁵⁰ *bis Zephyri iam vela vocant. fiducia maestis / nulla viris, aegro adsidue mens carpitur aestu / necdum omnes lacrimas atque omnia reddita caesis / iusta putant. patria ex oculis acerque laborum / pulsus amor segnique iuvat friges cere luctu. / ipse etiam Aesonides, quamquam tristissima rerum / castiganda duci vultuque premenda sereno, / dulcibus indulget lacrimis aperitque dolorem.*

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 18.

⁵² *sed reduces iam iamque viros auroque coruscum / iter. stabo insultans et ovantia contra / ora manusque feram. tum vobis siquod inausum / arcanumque nefas et adhuc incognita leti / sors superest, date fallaci pudibunda senectae / exitia indecoresque obitus!*

⁵³ Este fator é visto como o maior contribuinte para todos os eventos trágicos que marcam o final do mito, pois, sabe-se que mesmo não estando finalizada a obra de Flaco, a tradição mitográfica eternizada nas obras trágicas (principalmente em Eurípides, em obra homônima, levada a público em 431 a.C.), mostram que Médéia matou os seus filhos antes de fugir para Atenas, não em um acesso de loucura, mas em um ato premeditado de vingança em relação ao seu marido infiel, Jasão, que a muito estava des-

contente com o relacionamento. Porém, essa é uma das muitas versões dessas muitas histórias que formam uma rede complexa de mitos relativos às viagens argonáuticas. Cf. BELTON, James Hampton (ed.), *op. cit.* e MARCH, Jenny, *op. cit.*

⁵⁴ *Illi ubi consertis iunxere fremen-
tia telis / agmina virque virum
galeis adflavit adactis / continuo
hinc obitus perfractaque caedibus
arma / corporaque, alternus cruor
alternaeque ruinae. / volvit ager
galeas et thorax erigit imbres /
sanguineos. hinc barbarici glomer-
antur ovatus, / hinc gemitus mix-
taeque virum cum pulvere vitae.*

⁵⁵ A fama foi o principal pré-requisito para o status de heroísmo. “Tropa emácia, só agora conhecida / em nossas terras, tua aparência é mor que a fama!” (*o terris nunc primum cognita nostris / Emathiae manus et fama mihi maior imago*) (2.29-640). No texto flaquiiano, sempre está associada à manifestação de sua deusa homônima. É definida como no trecho a seguir: “Quando, pelo ar, em nuvem negra, a turva deusa / Arroja-se e procura, em incerta sombra, a fama – / que o digno e o indigno canta, os medos espalhando, / E a quem do calmo empíreo o Pai potente afasta. / Ela, fremente, habita as nuvens; não é deusa / Do céu ou do Érebo, e assola as terras ganhas; / Presto, os que a escutam a rechaçam, posto o crendo: / E a todos toma e treme a vila em línguas rápidas. / Tal mensageira dos enganos busca a deusa. / Tão logo a vê, para seu lado, ávida, voa, / Prepara as falas e os ouvidos lhe desperta” (*cum dea se piceo per sudum turbida nimbo / praecipitat Famamque vaga vestigat in umbra, / quam pater omnipotens digna atque indigna canentem / spargentemque metus placidis regionibus arcet / aetheris. illa fremens habitat sub nubibus imis, / non Erebi, non diva poli, terrasque fatigat / quas datur. audentem primi spernuntque foventque / mox omnes agit et motis quatit oppida linguis. / talem diva sibi scelerisque dolique ministram / quaerit avens. videt illa prior iamque advolat ultra / impatiens iamque ora parat, iam suscitatur aures*) (2.115-125).

⁵⁶ Cf. STEVENSON, Tom R. Personifications on the coinage of Vespasian (AD 69-79). *Acta Classica*, Pretoria, v. 53, 2010, VASTA, Michael. Flavian visual propaganda: building a

semideuses filhos de Netuno e Júpiter e a consagração posterior do vencedor, para citar dois exemplos, já que os eventos de coroação são comuns durante toda narrativa épica desde a primeira vitória no Canto Primeiro.

Aproximações entre o corpo heroico e o corpo militar

O corpo, enquanto elemento social, é construído ao longo de cada processo histórico, tendo significados ou percepções diferentes em cada época. Dessa forma, a manifestação do vetor corporal nos *Cantos Argonáuticos* responde diretamente aos interesses sócio-políticos do Principado da metade do primeiro século, em um atribulado momento de transição desde o final da Era dos júlio-claudianos, especialmente durante as governanças de Cláudio (41-54) e Nero (54-68), e o período de contestado da púrpura imperial por Galba, Otão, Vitélio e Vespasiano, em 68-69, que levou a guerra para dentro dos muros sagrados da *Vrbs*. Quando Valério Flaco começou a redigir seu *épos*, o expansionismo naval romano para fora da bacia do Mediterrâneo, sua premissa criativa, fora uma realidade deixada em segundo plano pelas contingências da guerra civil. Vespasiano, de modo a refundar simbolicamente o sentimento de paz e superação da *stásis* político-militar na capital do Império, estava comprometido em expressar um discurso de ressurgimento da ordem e da estabilidade, que estaria a serviço da sustentação do poder e da legitimação da sua própria governança. Um dos modos pelos quais parece ter concretizado esse aspecto discursivo foi por meio da reiteração dos triunfos militares externos, entre 69-79, que marcam contundentemente a numismática e as artes literárias ou arquitetônicas no período.⁵⁶ Além disso, o discurso de superação e de imponência militar serviria de herança ideológica e propagandística para seus filhos e sucessores, Tito e Domiciano. Aos dois futuros imperadores, não faltariam meios de representar e popularizar suas vitórias militares, como o sítio e a vitória de Jerusalém, em 70, ou o desenvolvimento, fortificação e aprimoramento do *limes*, entre os anos de 81 a 96, ao longo do rio Reno, de modo a defender a fronteira mais externa do Império dos povos germânicos, paralelamente procedendo campanhas bem-sucedidas também na Gália, contra os Catos, e na fronteira do rio Danúbio, contra os Suevos, os Sármatas e os Dácios.⁵⁷

Isso indica que também os poetas latinos atuaram, de certa forma, como mediadores políticos-culturais, pelo fato de transmitirem mensagens ideológicas específicas a públicos igualmente específicos e que, por circularem em meios políticos, podiam ser agentes privilegiados para forjarem uma leitura do mundo no qual se inseriam. Por isso, acreditamos que Valério Flaco emergja como paradigma dentro da literatura flaviana, assim como Estácio e Marcial, compondo aquilo que Newlands chamou de “poéticas do Império”,⁵⁸ pois “[...] a *Argonáutica* apresenta um mundo mitológico criado para refletir o mundo romano histórico de seus leitores”.⁵⁹ Ora, nesse contexto, é esperada que a virtude heroica capitaneada então por Flaco e assentada sobre suas personagens seja ela mesma expansionista, bélica e marcial, fazendo isso “[...] deixa a marca evidente de sua originalidade, mormente ao apresentar ao leitor um novo modelo de herói, anacronicamente revertido de diversas *virtutes* caras aos romanos”.⁶⁰ Sendo assim, Valério Flaco atualiza os objetivos e motivações de Jasão, desde sua matriz apolônica, bem como o modo como age, fala, luta, se representa e lida com os governantes. Segundo essa leitura, apoiada por McGrath,

as mudanças fundamentais no caráter do herói demonstram que o poeta flaviano estava desconfortável em apresentar Jasão como um “[...] quieto diplomata que trabalha por consenso ao invés de força”,⁶¹ como foi representado tradicionalmente, “Flaco claramente tinha uma agenda completamente diferente”,⁶² já que era necessário mostrar um herói grandemente marcial, em um Principado que somente se constituiu sob o braço militar. É por esse motivo que, como analisado, as expressões virtuosas são uma constante no texto flaquiiano, colocadas a serviço do herói e de sua busca incansável de honra, fama e glória. “A decisão de Jasão de aceitar a tarefa é motivada por seu desejo de glória e nisso ele difere radicalmente de seu modelo apolíneo. O Jasão de Flaco lembra um herói homérico, cuja busca por *kléos* (glória) é uma qualidade fundamental (e positiva)”.⁶³

A busca pelo *kléos* como constituinte da honra é o objetivo – não importando as perdas no caminho, adversidades necessárias para testar as virtudes heroicas. Esse aspecto foi também uma mudança radical em comparação com a obra vergiliana, pois, na *Eneida*, a busca pela glória pessoal está em uma posição secundária, sendo a *pietas*, em vez de *gloria*, o atributo principal e motor do herói.⁶⁴ Conferindo motivações humanas de busca pela glória – a preocupação central da narrativa flaquiiana –, Flaco reavalia a importância do heroísmo épico. Para além de uma jornada pessoal, glória, honra e fama seriam a compensação para os trabalhos e perigos enfrentados, uma construção essencialmente homérica, praticamente inexistente na obra apolônica, pois, nela, Jasão exibe uma aceitação fatalista das provações traçadas pelos deuses (Ap. Rhod. *Argon.* 1.298-300).⁶⁵ A despeito do Jasão grego, o par latino não se furta de abrir mão dos expedientes necessários para conseguir seu objetivo, o que vem sendo entendido como uma “audácia comandada”.⁶⁶ Ora o conceito de herói épico é produto da sua época. Assim, não é possível falar do herói flaquiiano sem ter em conta a nova realidade histórica. Aquiles foi fruto da época micênica, com suas características próprias; Enéas, da época augustana; o Jasão de Flaco insere-se em outro momento, muito diferente dos anteriores, mas, ainda assim, é herdeiro da mesma tradição épica com que rivaliza, especialmente da personagem homônima apolônica.

Para alcançar a meta gloriosa, o corpo heroico é forjado com predicados específicos daqueles esperados pelos generais romanos. Mesmo que se citem as habilidades especiais do corpo híbrido semidivino e sua beleza,⁶⁷ esses expedientes são auxiliares a um treinamento que permite que a constituição física mortal chegue ao gigantismo atlético, à exímia destreza com as armas – lança, arco, gládio – ou com o próprio corpo – torso, braços, pernas – que permitem a proezas marciais dentro e fora do campo de batalha.⁶⁸ É admissível sugerir que a ênfase na habilidade militar tenha ressoado fortemente naquilo almejado por Vespasiano ou por seu general mais famoso, seu filho Tito. Assim, “tanto quanto a história permita, Flaco tentou transformar Jasão em um herói forte em *uirtus*”.⁶⁹ ressaltamos, na discussão, a lealdade e o companheirismo; a busca pela virtude, justiça e piedade; a obediência à liderança; o respeito às divindades e às forças naturais; mas, principalmente, o temor por uma morte indigna, apartada do sangue desfalecido misturado ao pó ou da glória das têmperas coroadas após a combate. Juntamente aos atributos acima colocados, ainda era permitida humanidade à figura heroica. Ao herói, era lícito sentir medo, raiva, tristeza, desesperança temporária; essa humanidade em si é virtuosa, por exemplo, “a reação de Jasão revela características heroicas como raiva

dynasty. *Constructing the Past*, Bloomington, v. 8, a. 10, 2007, e DARWALL-SMITH, Robin Haydon. *Emperors and architecture: a study on Flavian Rome*. Bruxelles: Latomus, 1996.

⁵⁷ Cf. VASTA, Michael, *op. cit.*, JONES, Brian W. *The emperor Domitian*. New York: Routledge, 1992, p. 131 e JONES, Brian W. *The Emperor Titus*. New York: St. Martin's, 1984, p. 143.

⁵⁸ NEWLANDS, Carole E. *Statius' Silvae and the poetics of Empire*. Cambridge: Cambridge University, 2002.

⁵⁹ LANDREY, Leo. Audacity Afloat: Elite Ambition and Imperial Intolerance. In: FRANTUONO, Lee, M. e STARK, Caroline. *A Companion to Latin Epic, ca. 14-96 CE*. Manuscrito em contrato com a Wiley-Blackwell cedido pelo autor, 2015, p. 1.

⁶⁰ GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. O herói das argonauticas latinas, *op. cit.*, p. 9.

⁶¹ HUNTER, R. L. 'Short on Heroics': Jason in the Argonautica. *The Classical Quarterly*, Cambridge, v. 38, n. 2, 1988, p. 436.

⁶² MCGRATH, Sean. *Valerius Flaccus' Argonautica: Flavian propaganda, or covert inspiration for Republic-minded elites?* Lexington: Modern and Classical Languages, Literatures and Cultures Department, University of Kentucky, 2014, p. 9.

⁶³ CASTELLETTI, Cristiano. A Hero with a sandal and a buskin: the figure of Jason in Valerius Flaccus' *Argonautica*. In: HEERINK, Mark e MANUWALD, Gesine (ed.), *op. cit.*, p. 175.

⁶⁴ “Por isso, como os guerreiros da *Ilíada* e como o Enéas latino, o Jasão flaquiiano mostrou-se indômito combatente, capaz de enfrentar as batalhas e de existir em uma sociedade predominantemente bélica e castrense, como a romana imperial; por outro lado, como o herói da *Odisseia*, o capitão dos Argonautas alcançaria sua glória e fama a partir da realização de ingentes trabalhos, em uma valorização inequívoca da *patientia*, ou melhor, da capacidade de padecimento ou de tolerância tipicamente romana perante os sofrimentos; contudo, outra vez como Enéas, Jasão ainda se

revelou pio e reverente, como o deveria ser o cidadão ideal do Império [...]; finalmente, como o Jasão helenístico, o herói latino fez-se diplomático e sedutor, em uma adequação precisa e necessária aos tempos cosmopolitas do final do século I d.C., quando Roma, à semelhança do império de Alexandre, atingia sua máxima abrangência”. GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. O herói das argonáuticas latinas, *op. cit.*, p. 25 e 26.

⁶⁵ Ver NAGY, Gregory, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁶ LANDREY, Leo, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁷ Lovatt difere do que defendemos, pois, em sua opinião, quando “Stover argumenta que a ênfase em Valério em Sirius [e.g. V. Fl. 1.681-685; 6.605-608] como superando outras estrelas mostra a preeminência de Jasão como herói e líder; mas também há reforço de seu *status* de um menino bonito, objeto do olhar do público [...] Jasão será lembrado [pela audiência] por sua beleza passiva e sua confiança nos outros”. Sendo assim, a beleza corporal de Jasão, traço elegíaco, é um aspecto que diminui o herói perante a recepção do épico. Cf. LOVATT, Helen. Teamwork, Leadership, and Group Dynamics in Valerius Flaccus’ *Argonautica*. In: HEERINK, Mark e MANUWALD, Gesine (ed.), *op. cit.*, p. 227 e 228.

⁶⁸ Ver CASTELLETTI, Cristiano, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁹ MCGRATH, Sean, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁰ CASTELLETTI, Cristiano, *op. cit.*, p. 183. Sobre o episódio citado por Castelletti, uma instigante análise interdisciplinar é proposta por McGrath. “Como Aquiles imediatamente pensa em matar Agamenon, mas é impedido de fazê-lo pela intervenção dos deuses [Hom. *Il.* 1.193-196], Jasão, no Primeiro Livro [V. Fl. 1.71-74], considera matar Pélias, mas ele também é levado a tomar outro rumo, confiando na vontade dos deuses. Em ambos os épicos, isso permite que os personagens salvem sua face heroica, na qual, de outra forma, eles pareceriam menos virtuosos por permitir que uma ofensa tivesse represália. Tomado como representante da política romana, Flaco poderia estar

justa contra a injustiça (*ira*, 7.82), indignação causada pela violação da *fides* do rei (7.91) e, conseqüentemente, *uituperatio* contra o tirano (7.98)”.⁷⁰ Em relação a como essa passagem dialogou com a exterioridade política empírica, Landrey afirma que a posição de Flaco na obra parece apoiar uma maior autoridade sendo devolvida às elites romanas após as guerras civis, por isso argumenta que a “audácia comandada” de Jasão, obediente aos desmandos tirânicos, correspondia à realidade dos *nobiles* do final do primeiro século.⁷¹ Eles deveriam ousar, mesmo que sujeitados pelas ordens imperiais, para que pudessem recuperar o poder político perdido sob a nova dinastia, seguindo o exemplo do audaz Jasão que “[...] seguia a pose da elite ambiciosa, mas sujeitada, esperando que o tirano da Cólquida o reconhecesse como um negociador diplomático, não como um estrangeiro ameaçador”.⁷² Assim, Flaco testava “[...] através da lente mitológica da *Argonáutica*, [...] a viabilidade da robusta ambição de elite sob o novo Principado [...] ansioso para apresentar os aristocratas como colaboradores dispostos e necessários para restaurar a força centrífuga do *imperium* de Roma”.⁷³ Sua leitura se baseia na percepção de que a audácia não era vista como uma qualidade romana, mas sim como um desvio da norma aceite.

Em uma interpretação oposta, McGrath entende o atributo com um valor mais positivo: “[a *audacia*] estaria provavelmente mais referindo-se ao imperador e suas ousadas campanhas militares do que aos aristocratas famintos de poder. Além disso, a construção da Argo – a *ratis audax* – representa o ato de compor a poesia. Por essa razão, então, todo o poema de Flaco poderia ser visto como um exercício de ousadia, corroborando ainda mais para a ideia de que Valério Flaco via a audácia como uma coisa perigosa, mas potencialmente positiva”.⁷⁴ Assim, conscientes de que o enredo da segunda metade dos *Cantos Argonáuticos* possa ser tomado como uma afirmação do abandono do dever e dos problemas da tirania, ainda assim concordamos com os argumentos de McGrath, que refuta uma visão negativa da relação do imperador com a nobreza, ainda mais em um período tão inicial como os primeiros anos do governo de Vespasiano, quando a obra estava sendo escrita. Para Landrey, o público receptor do texto flaviano podia perceber que um acordo entre o *princeps* e os *nobiles* era uma impossibilidade, a menos que fosse “[...] socialmente destrutivo, assim como foi sob os júlio-claudianos”.⁷⁵ Sob esse aspecto, além de incorrer em anacronismo, o autor se equivoca, pois o que o poeta flaviano parece fazer é o reforço do ideal aristocrático da liberdade de expressão, sugerindo a qualquer leitor autocrático o uso da *clementia*. O poeta, utilizando-se do deliberativo e dos *exempla* mitológicos, inescapáveis do ambiente épico, tem potencial para aconselhar o imperador a partir de uma chave pedagógica, o que parece fazer, por conta de sua opção em cantar uma verdade romanizada (*vera canens*) dos personagens e dos ambientes tradicionalmente míticos da *Argonáutica*.

Em consonância, os elogios à audácia militar flaviana estão expressos de forma propagandística por toda a obra. “O retrabalho de Flaco na trama permite que os Argonautas ganhem o vela por seus próprios méritos, o que alude ao sucesso de Vespasiano em alcançar o poder imperial baseado em seus próprios méritos como um *nouus homo*. Essa mudança crítica na história também contribuiria para a legitimidade da obtenção de poder de Vespasiano”.⁷⁶ Pela observação da costura de características virtuosas e corporais nas personagens heroicas, especialmente em Jasão, e pela atualização de alguns elementos significativos dos homônimos mitográficos

do capitão aqueu, defendemos a leitura da *Argonáutica* em apoio direto ao novo regime, negociando com os potenciais sociopolíticas que a governança poderia oferecer. Discordamos da criação autoral de Valério Flaco como um apoiador severo da aristocracia, panfletando contra o poder imperial centralizado.⁷⁷ Advogamos, todavia, em favor de uma interpretação que entenda a figura do vate épico autoconsciente da complexa posição de seu lugar social dentro do Império, já que, pela própria natureza de sua *ars*, estava submetido ao patronato e à relação com as elites. Flaco articula uma versão do herói Jasão, que consegue conectar a realidade literária com a situação política, promovendo a recém-fundada dinastia, refletindo não só a dimensão inaugural do regime de Vespasiano,⁷⁸ mas sua possibilidade recuperadora pelo contraste com o período neroniano: “o comportamento tirânico de Pélias resultando em suicídios políticos que acabarão por levar a sua própria morte ignominiosa oferece um paralelo mítico para o fim do regime de Nero e a esperança de uma nova e melhor era [asseverada no discurso flaviano]”.⁷⁹

Artigo recebido e aprovado em janeiro de 2019.

aludindo aqui com a questão de saber se as elites devem se levantar e matar um *princeps* tirano, seguindo a linha do que houve com Nero, devolvendo a Roma a um governo democrático. Embora isso não se aplicasse a Vespasiano, pelo menos não ainda, a resposta seria negativa, pois tal ação inevitavelmente levaria a uma guerra civil. Os deuses tinham outros planos”. MCGRATH, Sean, *op. cit.*, p. 11.

⁷¹ LANDREY, Leo, *op. cit.*, p. 7.

⁷² *Idem, ibidem*, p. 8.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 2.

⁷⁴ MCGRATH, Sean, *op. cit.*, p. 15.

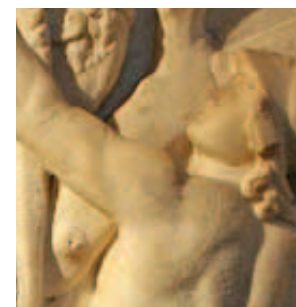
⁷⁵ LANDREY, Leo, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁶ MCGRATH, Sean, *op. cit.*, p. 16. Sobre a inovação na tradição, Landrey se posiciona contrariamente ao afirmar: “Jasão e seus companheiros argonautas ganham o velo de ouro por seus próprios méritos (uma inovação na tradição), mas eles ganham isso sujando suas mãos com sangue civil”. LANDREY, Leo, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁷ “Se o objetivo de Flaco tivesse sido promover os interesses das elites republicanas, por que ele escolheu apresentar Jasão – a personagem com a qual os leitores se identificariam e simpatizariam mais – como um líder ousado e intrépido, que claramente possuía autoridade, ao invés de seguir o modelo apolônico, que pareceria mais eficazmente prestado a uma leitura como uma declaração de preferência pelo antigo sistema republicano de governo?” MCGRATH, Sean, *op. cit.*, p. 11 e 12.

⁷⁸ Ver STOVER, Tim, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁹ CLAUSS, James Joseph, *op. cit.*, p. 108 e 109.



A poesia épica e a experiência trágica: o naufrágio de Sepúlveda

O naufrágio. Claude-Joseph Vernet. 1772, fotografia (detalhe).



Cleber Vinicius do Amaral Felipe

Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Autor do livro *Heroísmo na singradura dos mares: histórias de naufrágios e epopeias nas conquistas ultramarinas portuguesas*. São Paulo: Paco, 2018. cleber.ufu@gmail.com

¹José Cândido de Oliveira Martins pondera sobre o contexto no qual a *História trágico-marítima*, de Bernardo Gomes de Brito, foi publicada e, em seguida, discorre sobre o gênero ao qual ela se articula, entendendo-o como um misto de “crônica” e “reportagem jornalística”, de enorme circulação pela sua “vivacidade” e “dramatismo”. Integrante da “literatura de viagens”, este gênero, marginal em relação ao “sistema literário instituído” e evadido por “uma mundividência maneirista ou mesmo barroca”, apresentar-se-ia como contrário à ideologia das descobertas. Citando Antonio Tabucchi, Martins afirma que a *História britânica* seria, por excelência, a “antiepopéia das descobertas”, o reverso da medalha das gestas heroicas dos portugueses nos mares. A visão crítica e antiépica, portanto, aparece como reação à decadência que assolava Portugal e como fundamento de uma “literatura anti-heroica e anti-imperial”. Vislumbra-se, portanto, uma “retórica da decadência”, de tom mais realista, escuro e trágico, contraparte de uma “retórica historiográfica ou ideológica”, vertente “acrítica” de exaltação do empreendimento português. Ver MARTINS, José Cândido de Oliveira. *História trágico-marítima (antiepopéia da decadência do império)*. In: AGUIAR E SILVA, Vítor (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011.

²De acordo com José Cândido de Oliveira Martins, as tragédias marítimas ocorridas na *carreira da Índia* configuraram uma espécie de antiepopéia e o velho do Restelo camoniano proferiu dizeres contrários à política expansionista. Martins concluiu, na sequência, que “já é um lugar-comum estabelecer um confronto ideológico entre a grandeza dos feitos celebrados n’*Os lusíadas* e a narrativa dos infelizes sucessos contidos na *História trágico-marítima*”. Os naufrágios e os incidentes ao longo da travessia, de forma geral, demarcariam o “lado negro” o desbravamento marítimo. Ver MARTINS, José Cândido. *Naufrágio de Sepúlveda*: texto e intertexto. Lisboa: Editora Replicação, 1997, p. 55.

³SARAIVA, António José. *Luís de Camões: estudo e antologia*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980, p. 166.

A poesia épica e a experiência trágica: o naufrágio de Sepúlveda

Epic poetry and tragic experience: Sepulveda’s shipwreck

Cleber Vinicius do Amaral Felipe

RESUMO

a experiência trágica seria incompatível com a glória heroica a ponto de constituir um empecilho ao canto épico? Uma matéria que destacasse a fragilidade da condição humana impediria o deleite, contrariaria os protocolos do gênero e/ou seria desdobramento de um contexto histórico pessimista? Em que medida a manifestação do heroísmo dependeria dos dramas da finitude? Com o presente artigo, pretende-se responder a essas questões tomando como objeto o *Naufrágio de Sepúlveda* (1594), poema atribuído a Jerônimo Corte-Real.

PALAVRAS-CHAVE: poesia épica; experiência trágica; *Naufrágio de Sepúlveda*.

ABSTRACT

would the tragic experience be incompatible with the heroic glory to the point of constituting an obstacle to the epic chant? Would the topic about the fragility of the human condition prevent the delight, would it contravene the protocols of the genre and/or would be the unfolding of a pessimistic historical context? To what extent would the manifestation of heroism depend on the dramas of the finitude? With this article, we intend to answer these questions by taking as object the *Naufrágio de Sepúlveda* (1594), a poem attributed to Jerônimo Corte-Real.

KEYWORDS: epic poetry; tragic experience; *Naufrágio de Sepúlveda*.



É recorrente a associação entre as relações de naufrágio, gênero que circulou na península ibérica ao longo dos séculos XVI e XVII, e uma faceta pessimista e/ou trágica da história, como se a narrativa dramática fosse indício ou reflexo de um momento ruinoso experienciado pelos narradores e seus contemporâneos.¹ Aponta-se, com igual frequência, para a existência de nexos entre a *História trágico-marítima* e o velho do Restelo camoniano, que supostamente seria contrário à empresa ultramarina portuguesa a ponto de a matéria da epopéia lusíada tornar-se conflitante, na medida em que o poeta teria incentivado e, ao mesmo tempo, censurado as descobertas marítimas.² Talvez isso tenha ajudado António José Saraiva a conceber a existência de um Camões “repartido em pedaços”,³ dominado, de um lado, por uma forte “ideologia cavaleiresca” pautada nos costumes medievais e, de outro, por uma inclinação humanista. Já enfrentamos esse debate em outro momento, problematizando a existência de pessimismo nos relatos de naufrágio e a ideia de um Camões esquizofrênico.⁴ O presente artigo pretende contribuir com essa discussão ao propor a análise de uma epopéia voltada para um famoso naufrágio ocorrido em 1552 que vitimou Manuel de Sousa Sepúlveda e sua família.

O *Naufrágio e lastimoso sucesso da perdição de Manuel de Sousa de Sepúlveda*, doravante *Naufrágio de Sepúlveda*, de Jerônimo Corte-Real (1530-1588), foi publicado postumamente no ano de 1594. Com 17 cantos e um total de 10.457 versos, esse poema épico baseou-se em um relato de naufrágio de 1554, que chegou até nós por meio da *História trágico-marítima* (1735-1736), coletânea de relações reunidas por Bernardo Gomes de Brito. Por que razão uma epopeia, gênero comumente voltado para matéria alta e feitos heroicos, teria como objeto um episódio dramático que envolve o naufrágio e peregrinação de um nobre português e sua família? Haveria um desajuste entre o gênero e sua matéria? Afinal, não é recorrente a ideia de que as relações de naufrágio figuram o lado “negro” ou antiépico da empresa colonizadora portuguesa? Nosso propósito é investigar o lugar do trágico nesse poema para averiguar de que maneira o poeta adotou recursos retóricos afinados ao *locus horrendus* e a descrições que buscavam criar um cenário dramático. Ao contrário do que se poderia esperar, ele elaborou um canto alto, agudo e eloquente, com vivacidade descritiva apta ao deleite, e não para figurar pessimismo, desilusão e, tampouco, uma crítica à “ideologia” expansionista portuguesa.

Breve introdução ao gênero épico

Mostra o homem mais habilidade nas produções provenientes do espírito do que nas imitadas da natureza.

(Hegel)

A epígrafe acima retoma palavras de Hegel publicadas no ano de 1835. Nosso intuito é evidenciar um contraste, não sem antes retomar outra sentença: “em vez de louvar obras de arte por conseguirem enganar pássaros e macacos, se deveria antes vituperar aqueles que julgam enaltecer o valor de uma obra artística indicando estas banais curiosidades”.⁵ O filósofo alemão rompeu com uma tradição longeva: “enganar pássaros e macacos” é o que faziam, segundo Plínio, o Velho, pintores da envergadura de Apeles e Zêuxis, que conseguiam, com sua arte, imitar elementos da natureza com perfeição a ponto de ludibriar os animais, inclusive homens. No século XIX, momento no qual a literatura foi forjada, a epopeia tornou-se gênero morto, pois a retórica foi arruinada. Isso porque, em algum momento, a imitação, procedimento que orientava as diferentes artes, tornou-se uma prática desprovida de méritos, ultrapassada, identificada como plágio ou falta de originalidade.

De acordo com João Adolfo Hansen, “o tempo frio da narração dos arcaísmos heroicos alheios às alegrias do *marketing* entendia mortalmente o leitor já bastante animado pelo tédio do espetáculo global”.⁶ É contra esse “tempo frio” que Hegel se indispôs, um tempo no qual os códigos poéticos foram retóricos, imitativos e prescritivos. Com a segunda metade do século XVIII, outros critérios surgiram, conduzidos pela revolução romântica e pela decorrente subjetivação das artes: trata-se dos critérios expressivos e descritivos da estética, mas também da crítica e da história literária. O tédio mencionado por Hansen é resultado dos processos miméticos. O que isso quer dizer? Em suma, que a excelência artística decorria da imitação dos *auctores*, das autoridades que formavam o cânone. A *auctoritas* deve ser pensada como uma norma retórica coletiva e objetiva encontrada no costume, na tradição. Para destacar-se em um dos vários gêneros retórico-

⁴ Ver FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Heroísmo na singradura dos mares: histórias de naufrágios e epopeias nas conquistas ultramarinas portuguesas*. São Paulo: Paco, 2018.

⁵ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – textos essenciais: da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34, 2004, v. 5, p. 115.

⁶ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.). *Épicos: Prosopopeia / O Uruguai / Caramuru / Vila Rica / A Confederação dos Tamoios / I Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 18.

⁷ LICHTENSTEIN, Jacqueline, *op. cit.*, p. 146.

⁸ Ver ARISTÓTELES. Arte poética. In: BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A poética clássica*: Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 1985, livro XXIV, p. 46-48.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 87.

poéticos, era preciso conhecer seus protocolos, as regras de sua composição. Pensemos, particularmente, no gênero épico.

No tratado *Da pintura* (1435), Leon Battista Alberti mencionou uma anedota que, antes, estivera presente na *Naturalis Historia* de Plínio, o Velho: para pintar um retrato de Helena, Zêuxis teria solicitado aos habitantes de Crotona a presença das cinco mais belas jovens, para assimilar o que há de mais sublime em cada uma e, assim, retratar um corpo digno desta personagem homérica. Este famoso pintor grego, por outras palavras, pretendia compor uma *persona* detentora de grande beleza aproveitando-se dos atributos admiráveis de figuras particulares, empíricas. A anedota em questão ajuda-nos a compreender melhor os heróis épicos que Homero e outros poetas empregaram em seus poemas, sendo eles detentores de atributos grandiosos (também baseados em características particulares) que determinam seu caráter (ou *éthos*). Alberti, em outro momento, afirmou: “Qualquer que seja a arte que se pratique, deve-se, porém, ter sempre diante dos olhos algum exemplo elegante e singular para observar e retratar”.⁷ Quando censurou a imitação da natureza enquanto pressuposto da arte, Hegel desferiu um ataque mortal contra os procedimentos genéricos de composição artística, contra a arte mimética, assim como o fez Baudelaire alguns anos depois, dizendo que a doutrina baseada na imitação era “inimiga da arte”, já que a “natureza é feia” e que “os monstros” da fantasia seriam mais dignos de atenção.

Mas, afinal, como definir o gênero épico? O primeiro a nos oferecer uma exposição doutrinária a respeito foi Aristóteles. No capítulo V da *Poética*,⁸ ele definiu a epopeia retomando as características da tragédia. A princípio, ambos os gêneros se aproximam quanto à opção que fazem pelos objetos de imitação: homens superiores e exemplares, merecedores de glória imorredoura. No entanto, a tragédia é dramática e a matéria que ela privilegia dificilmente ultrapassa o intervalo de um dia. A epopeia, além de dramática, é narrativa, o que lhe confere a possibilidade de investir na variedade e “diversificação dos episódios”, de modo a impedir a monotonia e, conseqüentemente, o tédio de seu auditório. Ela recorre exclusivamente ao verso heroico, ao hexâmetro datílico, por ser “o mais pausado e amplo”. A tragédia, por outro lado, utiliza metros variados. Estes são alguns dos aspectos que levaram Aristóteles a afirmar a superioridade da tragédia em relação aos outros gêneros poéticos.

Ainda em sua *Poética*, o filósofo propôs uma distinção entre poesia e história, supondo a superioridade da primeira em relação à segunda: a poesia é composta e sistematizada segundo os critérios da verossimilhança, ou seja, a matéria poética não se ocupa somente do ocorrido, mas privilegiadamente de ações possíveis, plausíveis e/ou prováveis. Aristóteles afirmou que o mais conveniente seria optar pelo “impossível verossímil”, e não pelo “possível incrível”, pois “os assuntos poéticos não só não devem ser constituídos de elementos irracionais, mas neles não deve entrar nada contrário à razão”. A história, por outro lado, é a narrativa sobre os acontecimentos verdadeiros. Ela “estuda o particular”, diferentemente da poesia que, sendo mais filosófica, atém-se ao “universal”. Em suma, a história precisa assegurar uma suposta fidelidade à ordem natural dos acontecimentos, narrando verdades sem o uso de ornamentos excessivos. A poesia, ao contrário, não se atém à sucessão cronológica da narrativa e trata a matéria histórica de maneira elevada e verossímil.⁹

Quando Virgílio elaborou sua epopeia, à época da *pax romana* instituída por Otávio Augusto, imperador que alegava ser descendente da *gens Iulia* iniciada no tempo mítico de Eneias, a experiência da catábase não parecia inverossímil aos leitores, porque o mundo de Hades era possível. Assim, quando Anquises mostrou ao filho, no canto sexto da *Eneida*, sua descendência (por meio da metempsicose) demorando-se na figura de Augusto, o leitor pôde contemplar a majestade de seu presente sendo projetada no tempo heroico da guerra de Tróia. De acordo com Aristóteles, todos têm prazer em imitar, pois aprender é agradável. Nas artes, Virgílio imitou Homero, que também narrou as peripécias de um herói que entrou em contato com os mortos para descobrir como retornar à pátria. Embora haja uma evidente analogia entre as experiências de Odisseu e Eneias, Homero e Virgílio retrataram o mundo de Hades com propósitos particulares, datados. A emulação (*aemulatio*) é justamente isso: uma imitação com vistas à superação do modelo.

Horácio disse, na sua *Epístola aos Pisões*, que a epopeia trata de “*res gestae regumque, ducumque, et tristia bella*”, ou seja, de coisas feitas dos reis e dos chefes e tristes guerras. Por outras palavras, a finalidade do gênero épico é o prazer decorrente da admiração das coisas feitas capazes de efetuar o *kleos*, a fama imorredoura. No século XVI, Júlio César Scalígero, Antonio Minturno e Torquato Tasso, dentre outros, vão glosar Horácio para referir e reforçar a importância do gênero, isso porque enquanto durou a instituição retórica, conservou-se o valor do heroísmo, que a poesia elabora como modelo de comportamento.¹⁰ Diferentemente de Aristóteles, muitos poetas passaram a conceber a epopeia como gênero maior, superior inclusive à tragédia, como é o caso de Torquato Tasso, por exemplo, que definiu epopeia como “*imitazione d’azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso*”, que pretendia “*muovere gli animi con la maraviglia e di giovare in questa guisa*”.¹¹

Jerônimo Corte-Real e o *Naufrágio de Sepúlveda* (1594)

Jerônimo Corte-Real, filho de Manuel Corte-Real, donatário de capitãrias açorianas, e de D. Brites de Mendonça, nasceu em local e data desconhecidos. Não há informações sobre sua vida antes de 1561, ano em que entrou na Ordem de Cristo e se casou com D. Luísa da Silva. Ao que tudo indica, foi militar ativo e levou vida “livre e perigosa” antes de casar-se. Muito do que se imagina sobre sua vida é baseado em sonetos contidos nos próprios manuscritos do autor, atribuídos a diversos poetas e autores de sua época. Gomes Freire de Andrade referiu-se a ele como “Homero Lusitano”. Antonio Ferreira afirmou que o céu concedeu a Jerônimo Corte-Real vários dons: com o pincel, ele seria capaz de vencer natureza e arte; com a espada, representava Marte. Diogo Bernaldez chamou a atenção para o seu “espírito raro”. Alvarez Pereira alegou que ele superava o pintor grego chamado Apeles e que chegava a vencer o próprio Orfeu. Dom Jorge de Meneses mencionou seu “divino canto” e insistiu que ele honrou sua pátria, celebrando e defendendo-a com a espada. Pero Andrade de Caminha, referindo-se ao seu engenho, disse que Corte-Real, com cores vivas, “mostra aos olhos quanto canta”, surpreendendo e espantando néscios e doutos. Vislumbra-se, por meio destes caracteres, um tipo excelente, conhecedor de letras e armas, que lutou por Portugal e celebrou suas vitórias com poemas engenhosos e agudos.¹²

¹⁰ Para uma introdução mais completa ao gênero épico, ver HANSEN, João Adolfo, *op. cit.*

¹¹ TASSO, Torquato. *Discorsi dell’Arte Poetica ed in Particolare Sopra il Poema Eroico*. Milano: Mursia Editore, 1974, p. 822.

¹² Ver CORTE-REAL, Jerônimo. *Sucesso do Segundo Cerco de Diu: estando Dom João Mascarenhas por capitão da fortaleza*. Ano de 1546. Lisboa: Oficina de Antonio Gonçalves, 1574, s/p.

¹³ Ver CORTE-REAL, Jerônimo. *Poesia*. Coimbra: Angelus Novus, 1998, p. XI-LIII.

¹⁴ *Idem, ibidem*.

¹⁵ CORTE-REAL, Jerônimo. *Naufrágio e lastimoso sucesso da perdição de Manoel de Sousa Sepúlveda, e Dona Lianor de Sá sua mulher e filhos, vindos da Índia para este Reino na nau chamada o galeão grande S. João que se perdeu no cabo de boa Esperança, na terra do Natal. E a peregrinação que tiveram rodeando terras de Cafres mais de 300 léguas até sua morte*. Lisboa: Oficina de Simão Lopez, 1594.

¹⁶ CORTE-REAL, Jerônimo. *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, op. cit. p. 1-3.

Pouco se sabe sobre a recepção de suas letras: o poeta foi mencionado, por exemplo, num poema de 1584 atribuído a Juan Rufo Gutiérrez. Lope de Vega Carpio e Juan de Solórzano colocaram-no lado a lado com Camões. Francisco de Quevedo y Villegas considerou-o “doutíssimo”. António de Sousa de Macedo tomou-o por insigne e ilustre. Manuel de Faria e Sousa, por sua vez, afirmou que as três estâncias d’*Os lusíadas* sobre o naufrágio de Sepúlveda apresentam valor superior ao poema de Corte-Real. No século XIX, as opiniões variaram: Garret e Denis destacaram seus “maus versos” e “mau gosto”, mas reconheceram algumas virtudes. Costa e Silva foi generoso ao reconhecer fragmentos altos, mas repetiu que as três oitavas de Camões superaram seu poema. Camilo Castelo Branco e Teófilo Braga repudiaram Corte-Real.¹³

Ao longo do prólogo ao leitor do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* (1574), o poeta amplificou a importância dos feitos portugueses e elogiou os poetas antigos, dizendo que se Virgílio pudesse cantar as proezas lusitanas, escreveria coisa espantosa, jamais vista antes. Com modéstia afetada, ele assumiu o encargo de escrever sobre o segundo cerco de Diu, admitindo que outros poetas poderiam escrever com maior diligência e engenho. No entanto, afirmou que fez o possível, tentando não fugir à verdade, e pediu a benevolência do leitor, para perdoar os erros e levar em consideração o seu intento, que era o de cantar grandes episódios, de forma que pudessem ser lembrados na posteridade. No prólogo ao rei D. Sebastião, ele afirmou que escreveu com versos heroicos, tratando de combates, socorros e outras ações, para que “a invenção da pintura satisfaça à rudeza do verso”.¹⁴

Foi no ano de 1594, na oficina de Simão Lopez, que o *Naufrágio e lastimoso sucesso da perdição de Manoel de Sousa Sepúlveda, e Dona Lianor de Sá sua mulher e filhos, vindos da Índia para este Reino na nau chamada o galeão grande S. João que se perdeu no cabo de boa Esperança, na terra do Natal* foi impresso. Na primeira página, logo abaixo do título, há um complemento em itálico: *E a peregrinação que tiveram rodeando terras de Cafres mais de 300 léguas até sua morte*. Na mesma folha, outras informações foram dispostas na seguinte ordem: o gênero do poema (composição em verso heroico, com uso da oitava rima), o nome do poeta (Jerônimo Corte Real) e o nome do dedicatário, acompanhado de seus títulos (D. Teodósio, Duque de Bragança e Barcelos, Marquês de Vila Viçosa, Conde de Ourem, Senhor das vilas de Arraiolos e Portel). Por fim, acusa-se a presença das licenças (do Santo Ofício, do Ordinário e de sua Majestade), a oficina de impressão (de Simão Lopez), o privilégio real (com duração de 10 anos, como de costume) e o ano da publicação (1594).¹⁵ Com um total de 206 páginas, o *Naufrágio de Sepúlveda* não enumera estrofes. Os seus 17 cantos utilizam versos decassílabos brancos, empregando a oitava rima em algumas ocasiões, como nos discursos das personagens.

No prólogo presente na versão setecentista do *Naufrágio de Sepúlveda*, o editor mencionou a excelência e a singularidade do poema, tratando-se de composição digna de “lição pública”. O poeta teria demonstrado verdadeira sublimidade de estilo. Além disso, afirmou que o poema se encontra revestido de belos episódios, de linguagem elegante e pura, com uso de figuras que “avivam” as pinturas, respeitando o decoro da epopeia. Como foi publicada postumamente, a dedicatória da primeira edição foi escrita pelo seu genro, Antonio de Sousa, que referiu a fidalguia e a nobreza de ânimo de seu sogro e o caráter fidedigno do poema (chama-o de história,

por ser detentor de um “verdadeiro discurso”).¹⁶ Não se sabe quem foi o autor do prólogo presente na edição *princeps*.

Apesar de tomar um relato de naufrágio como objeto central de seu poema, a poesia de Corte-Real não deve ser considerada uma paródia desse gênero. De forma geral, os relatos apresentam algumas características em comum: a adoção da narrativa *in ordo naturalis*, a moderação dos encômios, a opção por uma narrativa clara e verossímil, a valorização do sentido da visão em detrimento da audição, o uso de digressões, exemplos, descrições e amplificações, a recorrência a um gênero humilde ou tênue, a retratação de uma história de caráter providencialista, o domínio de termos náuticos, latinos, astrológicos, a emulação de *auctores* consagrados pela tradição retórico-poética.¹⁷ Eles devem ser lidos a partir das regras discursivas de seu tempo: quando são apreendidos como exteriores à sua própria história (reflexo da realidade, pessimismo, oposição ideológica à empresa descobrimentista, prenúncio do Barroco, originalidade estética e/ou ressentimento psicológico), normalmente deixa-se de lado seu estilo. O estilo, no caso, deve ser entendido como linguagem “fortemente regrada por prescrições de produção e de recepção”.¹⁸ As tópicas retóricas não devem ser lidas como empiria, pois esta leitura desconsidera as particularidades histórico-retóricas do discurso.

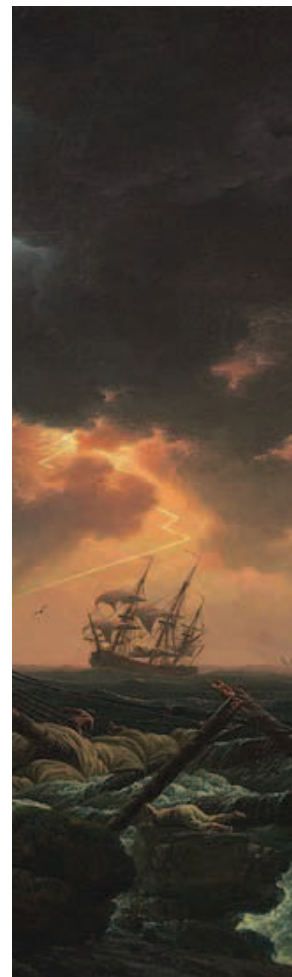
No que se refere às suas características genéricas, a relação de naufrágio pode ser lida como subgênero das formas historiográficas ou desdobramento do gênero histórico, como é o caso das crônicas, notícias, tratados, panegíricos, anais, vidas, histórias e diários. Todos esses gêneros (ou subgêneros) historiográficos utilizam lugares-comuns epidícticos, tratando-se de uma “prosa imitativo-emuladora”¹⁹ e não de transposição de realidades empíricas. A narrativa de naufrágio é trágica, ou seja, determina-se o sentido das narrativas como histórias que começam bem e, geralmente, terminam mal. A experiência trágica, no caso, pressupõe e reafirma a existência de Deus, ou seja, Deus continua atuando providencialmente no tempo mesmo quando os episódios são trágicos. Embora o poema de Corte-Real não seja uma relação de naufrágio, tampouco um subgênero da história, parece-nos verossímil que seu teor trágico deva ser lido de forma análoga, para não supor as mesmas categorias psicologizantes normalmente associadas a esses relatos.

A epepeia e a frágil condição humana

Narrar uma história de teor trágico vai contra os protocolos da poesia épica? Por outras palavras, uma matéria que tem como núcleo a fragilidade da condição humana impediria a promoção do heroico e a instrução dos seus leitores? Por fim, uma poesia voltada para episódios dramáticos poderia cumprir a finalidade de deleitar, efeito imperativo em se tratando de uma epepeia?

A proposição, como se sabe, é o princípio do poema. Nela, Corte-Real antecipou a matéria de seu canto:

Hum sucesso infelice: hum triste caso
Hum funesto discurso: a morte horrenda
Do Sepúlveda, canto: & juntamente
O miserável fim daquela ilustre
Belíssima Lianor, a quem fortuna



¹⁷ Há referências a poetas (Homero, Virgílio, Ovídio), preceptistas (Aristóteles, Horácio, Cícero, Luciano de Samósata), autoridades do Cristianismo (Jó, Davi, S. Basílio, S. Gregório, S. Paulo, S. Dionísio Areopagita), filósofos (Platão, Aristóteles, Sêneca, Estrabão, Macróbio) e, principalmente, à Sagrada Escritura (sobretudo a fragmentos do Antigo Testamento).

¹⁸ HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/Editora da Unicamp, 2004, p. 32.

¹⁹ Ver SINKEVISQUE, Eduardo. Usos da ecfraze no gênero histórico seicentista. *História da Historiografia*, n. 12, 2013.

²⁰ CORTE-REAL, Jerónimo. *Naufrágio e lastimoso sucesso de perdição de Manuel de Sousa de Sepúlveda, e Dona Lianor de Sá sua mulher e filhos, vindo da Índia para este reino na nau chamada o galeão grande S. João que se perdeu no cabo de boa Esperança, na terra do Natal, op. cit., s/p.*

²¹ HOMERO. *Iliada*, v. 1. 4. ed. São Paulo: Arx, 2003, I, 2-5, p. 31.

²² HOMERO. *Odisseia*, v. 1: Telemaquia. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010, I, 2-5, p. 13.

²³ PIRES, Francisco Murari. *Mithistória*. 2. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006, p. 162.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 166.

*Mostrou da cruel roda, o mais adverso:
Mais abatido & mais mísero estado.*²⁰

Nada de barões assinalados ainda que, na sequência, o poema assinala muitos heróis portugueses. Vários adjetivos foram empregados para amplificar a natureza trágica da matéria poética. Não há alusão à máquina mitológica, muito embora ela se mostre fundamental. O aedo deixou claro que discorre sobre “um” sucesso infeliz, “um” triste caso. Apesar de mencionar a “morte horrenda do Sepúlveda” e o “miserável fim” de Leonor de Sá, ambos os episódios se encontram associados a uma única experiência, que se inicia com um naufrágio e termina com uma peregrinação por terras inóspitas. Quando mencionou seu “funesto discurso”, no segundo verso da proposição, o poeta pode estar se referindo ao poema que escreveu, ou talvez esteja indicando a relação de naufrágio que utilizou como matéria de seu poema. Uma proposição que menciona, tão explicitamente, a condição mísera e funesta que acomete todos os homens seria uma exceção, uma ousadia indecorosa de Corte-Real, ou ainda um indício de que seu poema estaria mais para uma relação de naufrágio do que para uma epopeia?

Convém lembrar que, por intermédio das Musas, Homero cantou a gesta de grandes heróis, inventando tipos como Aquiles e Ulisses, mas versou também sobre a fragilidade humana. A preservação do feito ilustre só seria possível por intermédio do canto inspirado, que anuncia a memória e celebra o *kléos*, a fama imorredoura. Na proposição/invocação da *Iliada*, depois de pedir o auxílio da Musa, o aedo introduziu o embate entre Aquiles, filho de Peleu, e Agamêmnon, “rei dos homens”, que “aos Aqueus tantas penas / trouxe, e incontáveis almas arrojou ao Hades / de valentes, de heróis, espólio para cães, / pasto de aves rapaces”.²¹ Algo parecido ocorreu nas liminares da *Odisseia*, quando Homero mencionou as dores que Odisseu padeceu quando de seu retorno, “empenhado em salvar a vida e garantir o regresso dos companheiros”.²²

Francisco Murari Pires notou uma “contraposição agonística” entre a *Iliada* e a *Odisseia*: a primeira epopeia discorre sobre um herói jovem que parte de casa para a guerra, conquistando fama imorredoura em contrapartida à perda do regresso (*nóstos*); a segunda canta um herói maduro que da guerra retorna ao lar. A *Iliada* aborda o antes, quando Tróia estava intacta e Aquiles com vida. Na *Odisseia*, presenciamos o depois, a memória e a lembrança do luto e dos sofrimentos passados. A *Odisseia* é, para Aristóteles, uma fábula complexa porque lida com a memória e, em consequência, não poderia fugir às peripécias ocorridas no decorrer dos 20 anos do itinerário de Ulisses. O contraste se pronuncia: “enquanto aquela aponta o princípio da história do heroico, esta aponta o fim”.²³ Firma-se, portanto, a “axiologia épica”:

*A grandeza humana, realizada em sua dimensão heroica, é consequentemente trágica. A consecução dos feitos grandiosos que distingue os heróis, demarcando o domínio de honras adstrito à esfera de seu poder, comporta, entretanto, paralelamente a multiplicidade de males e sofrimentos conexos a tais feitos. A axiologia épica, assim, logo assinala, pelas lembranças inaugurais de seus Proêmios, seu enviezamento trágico, destacando o duplo aspecto portentoso que define a moira da grandeza heroica.*²⁴

Como se pode ver, males e sofrimentos integram a narrativa heroica e chegam mesmo a ser uma condição para a promoção da grandeza heroica.

Mas ainda resta sondar outra questão: narrar/cantar os sofrimentos não impediria o deleite?

Aristóteles, o livro I de sua *Retórica*, retomou a seguinte passagem da *Odisseia*: “O homem, muito depois, experimenta o prazer mesmo ao preço/ De recordar os sofrimentos, se houver muito suportado e mourejado”. Na sequência, ele afirmou que o “prazerosamente memorável não é apenas o que, quando efetivamente presente, era prazeroso, mas também algumas coisas que não eram, desde que seus resultados posteriormente revelaram-se nobres e bons”. É prazeroso, diz ele, “o simples estar livre do mal”.²⁵

Entre os romanos cogitava-se que a narrativa de infortúnios poderia igualmente causar deleite, caso tratasse de matéria alta, escrita com eloquência. É o caso de Cícero que, por meio de uma carta, pediu ao amigo e historiador Lucéio para descrever e celebrar seu consulado: “nossas desventuras te fornecirão, na escrita, uma grande variedade, cheia de um certo prazer que pode veementemente reter os espíritos na leitura, graças ao escritor que tu és”.²⁶ Ele continua:

*Nada, com efeito, é mais conveniente ao deleite do leitor que a variedade das circunstâncias e as vicissitudes da Fortuna. Ainda que, quando experimentadas, não tenham sido desejáveis, serão todavia agradáveis de se ler: a recordação livre da dor passada tem efetivamente seu prazer; com certeza, para os que não passaram por nenhum dissabor e contemplan os males alheios sem nenhuma dor, a própria piedade é agradável.*²⁷

O procedimento aludido por Cícero insistiu no prazer decorrente das vicissitudes da Fortuna e tomou a escrita eloquente como necessária à efetivação deste mesmo prazer. Logo, a história encerra conflitos e dissabores, mas propicia também o deleite, sobretudo por tratar de males alheios.

A narrativa dramática não impediria o deleite: ao contrário, ela poderia até amplificá-lo. Sendo assim, não parece haver algo que contrarie os protocolos da epopeia, tampouco que impeça a ação heroica. Embora a proposição de Corte-Real não anuncie barões assinalados, nem por isso parece sobrepujar o decoro do gênero épico.

A invocação: amplificação do drama

Na invocação, o poeta/aedo conjura o auxílio competente de uma ou mais divindades, com o objetivo de alcançar a inspiração poética. Pires mencionou que o canto “constitui dom divino, bem concedido pela divindade a agradecer aquele mortal que é particularmente distinguido como aedo”,²⁸ que cumpre o papel de mediador. Em termos de disposição, a invocação pode encontrar-se fundida à proposição, como no caso dos poemas homéricos, ou pode sucedê-la, como ocorre na *Eneida*. Os versos de abertura da *Iliada*, por exemplo, além do apelo à divindade, demarcam o tema do canto e denunciam a fragilidade humana.²⁹ Homero requisitou o apoio da “Deusa” e introduziu sumariamente a matéria poética a ser tratada: a cólera de Aquiles, inicialmente mobilizada contra o rei dos aqueus, Agamêmnon. Neste caso, a invocação não guarda qualquer individualidade em relação à proposição, como ocorre, também, na *Odisseia*,³⁰ em que o aedo invoca os auxílios da “Musa” e destaca a virtude capital do herói que vai cantar: a astúcia. O auxílio divino, neste caso, tende a oferecer fidedignidade aos feitos enredados.

²⁵ ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Edipro, 2011, livro I, 11, 1370b1-10, p. 94.

²⁶ CÍCERO. As familiares, 5, 12, apud HARTOG, F. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 157.

²⁷ *Idem, ibidem*.

²⁸ PIRES, Francisco Murari, *op. cit.*, p. 208.

²⁹ “A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles,/ o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas/ trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades/ de valentes, de heróis, espólio para os cães,/ pasto de aves rapaces: fez-se a lei de Zeus;/ desde que por primeiro a discórdia apartou/ o Atreide, chefe de homens, e o divino Aquiles”. CAMPOS, Haroldo de. *Iliada de Homero*. São Paulo: Arx, 2003, v. 1, canto I, v. 1-7, p. 31.

³⁰ “Do homem fala-me, ó Musa, astuto, que por muito/ tempo perambulou, depois que destruiu a sagrada/ praça-forte de Tróia; que viu as cidades e conheceu/ o espírito de muitos homens, que padeceu sobre o mar/ muitas dores em sua alma, lutando pela própria vida/ e pelo regresso dos companheiros”. Cf. CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*: edição antológica, comentada e comparada com *Iliada*, *Odisséia* e *Eneida* por Henrio Morgan Birchal. São Paulo: Landy Editora, 2005, p. 83 e 84.

³¹ “Eu canto as armas e o barão primeiro,/ Que, prófugo de Tróia por destino,/ À Itália e de Lavínio às praias veio./ Muito por mar e terra contrastado/ Foi do poder dos numes, pelas iras/ Esquecidas jamais da seva Juno:/ Muito sofreu na guerra, antes qu’em Lácio/ Cidade erguesse e introduzisse os deuses:/ D’onde a gente Latina origem teve,/ D’Alba os padres, e os muros d’alta Roma./ As causas tu me conta, ó musa; dize/ Por que lesa deidade, ou de qu’ultraje,/ A rainha dos deuses ressentida,/ Passar por tantos casos da fortuna,/ Tantos trabalhos arrostar faria/ Um barão na piedade assinalado./ Cabe em peitos celestes ira tanta?” VIRGÍLIO. *Eneida de Virgílio*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, livro primeiro, p. 5.

³² Esta é uma tradução recorrente da frase latina “*insignem pietate virum*”, que integra a invocação da *Eneida*. O termo *pietate*, no caso, designa um dos atributos de Enéias. Esta categoria não deve ser revestida do sentido cristão que comumente lhe atribuímos, pois, no caso de Virgílio, um homem “piedoso” é aquele que cumpre seu destino atento aos deveres e obrigações. Enéias, herói *pius*, não contraria os deuses ou abandona sua família. Ver VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Apresentação. In: VIRGÍLIO, *op. cit.*, p. XII.

³³ PIRES, Francisco Murari, *op. cit.*, p. 243.

³⁴ CORTE-REAL, Jerónimo. *Naufração de lastimoso sucesso de perdição de Manuel de Sousa de Sepúlveda, e Dona Lianor de Sá sua mulher e filhos, vindo da Índia para este reino na nau chamada o galeão grande S. João que se perdeu no cabo de boa Esperança, na terra do Natal*, *op. cit.*, s/p.

Na *Eneida*, a proposição/invocação expõe sumariamente o teor da matéria e requisita os auxílios da musa.³¹ Diferentemente de Homero, que invocou a deidade no primeiro verso da obra, Virgílio anunciou o “seu” canto, adotando a primeira pessoa do singular para divulgar a matéria poética. Só então, o poeta pediu o auxílio da “musa”, cuja sabedoria épica lhe permitiria entender o ressentimento de Juno, que tantos infortúnios lançou sobre “um barão na piedade assinalado”.³² Em todos os casos, o aedo é apresentado “como o depositário humano de um saber que é originalmente divino, o saber das Musas”.³³ Na medida em que a responsabilidade pela fidedignidade da narrativa recai sobre as deidades, a opção por ceder ou não a “verdade” depende do arbítrio das mesmas. Por outras palavras, o aedo não possui meios de investigar a fidedignidade da narrativa ditada pelas Musas, restando a ele reproduzir os desígnios e acreditar na boa intenção delas.

Em sua invocação, Corte-Real requisitou os auxílios de Deus e recusou a mitologia pagã:

*A vós ó Redentor, que nas entranhas
Puríssimas da Virgem sacra, & pia:
Vos encerrastes Deos & homem perfeito,
Intervindo em tal obra o Espírito Santo,
A vós Christo lesu que no Calvário,
Encravado na cruz por nós morrendo,
Lavastes nossas culpas na sangrenta
Fonte; aberta com a lança de Longinho.
A vós peço senhor alto socorro,
Que o de Helicon não quero, neq Apollo
Levemente me inspire o doce alento:
Dando-me saber novo, & claro engenho,
Nam lhe peço da Lyra o som suave,
Nem que o meu canto faça sonoro,
Vosso favor invoco: este só peço
Para cantar o caso acerbo, & duro
O Naufração espantoso, o cruel caso,
Daqueles que mil vezes submergidos
Nas procelosas ondas, la na terra
Desconhecida, foram todos mortos.*³⁴

É com modéstia afetada que o poeta solicitou a intervenção divina, recusando, assim como Camões, o auxílio das Musas e a inspiração de Apolo. Na sequência, ele delimitou seu pedido: não queria o som suave da lira, tampouco um canto sonoro, mas somente o favor divino. Por um lado, o poeta poderia estar reforçando sua modéstia, requisitando o amparo de Deus para assegurar a veracidade de seus versos. Por outro, poderia estar se referindo a um estilo médio, situado entre o canto suave da lira e o canto sonoro da tuba. No entanto, não seria este, por excelência, o lugar do gênero histórico, e não do épico? Sabemos que o poema de Corte-Real foi baseado num relato de história, recorreu à disposição *in ordo naturalis* e não se ocupou de matéria bélica, mas de um caso acerbo e duro, que se iniciou com um naufrágio “espantoso” e terminou com a morte de todos em uma terra desconhecida. Talvez seja para cantar uma matéria tão trágica que o poeta requisite o amparo divino. Neste caso, ele pode não estar

reivindicando um estilo médio, mas uma matéria média, situada entre os diálogos pastoris e as guerras da epopeia. Convém salientar que a menção à experiência do calvário estabelece uma analogia entre as experiências de Jesus e Sepúlveda, o que afasta a possibilidade de considerar “pessimista” o desfecho do poema.

Há outras quatro invocações ao longo do poema de Corte-Real, estando a primeira delas localizada no canto sexto:

*Canta tu Musa minha a desestrada,
Triste navegação, e o trabalhoso
Miseravel discurso, do mortífero
Infelice, funesto, e mau sucesso.
De Neptuno também canta a braveza:
O ímpeto, e furor do fero Éolo,
E o proceloso mar todo revolto,
Com fortes, e terribes tempestades.
Dame favor ò Musa, porque diga,
E notifique ao mundo aquela infausta
Antecipada morte, que com tanta
Razão, merece ser sempre chorada.³⁵*

No canto sétimo, deparamo-nos com outra, dirigida a Deus:

*O Deos omnipotente, ò senhor nosso
Daime agora favor, que he necessário,
Pera que contar possa aqui o perigo
Quase chegado ao fim deste receio.³⁶*

A próxima situa-se no oitavo canto:

*Agora Musa minha, agora he tempo
Que tu comigo cantes o discurso
Da peregrinação mortal, e o triste
Infortunado fim de tanta gente.
Os trabalhos, as guerras, os perigos
Sobresoltos, traições, estrago, e mortes
Da vera informação de tantos males
Pois certo sou que tu deles te lembras.³⁷*

A quarta, colocada no último canto, foi direcionada a Calíope:

*Calyope divina agora he tempo
Onde me he o teu favor mais necessário
Torname ao coração aquela força
Quem em termo tao estreito tem perdida
Concedeme vigor ao fraco espírito,
Que co a presente dor já desfallece.
A mão, e a língua guia, que recusam
Prosseguir e tratar passo tao forte
Dentro no peito geme est'alma minha,
Lastimada, e doida do ímpio caso.
Do sucesso cruel, e fim tao triste
Que aqui guardado estava a tal beleza.³⁸*

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 58.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 76.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 85.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 200.

³⁹ ARISTÓTELES. *Retórica*, op. cit., 1382a1, 20, p. 137.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, 1382a1, 20-25, p. 138.

⁴¹ *Idem, ibidem*, 1382a1, 25-30, p. 138.

⁴² *Idem, ibidem*, 1382b1, 25, p. 139.

⁴³ *Idem, ibidem*, 1383a1, 25-30, p. 141.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, 1383a1, 5-10, p. 140.

Se, de início, o poeta dá a impressão de dispensar o panteão greco-romano, logo ele desengana o leitor, pois vários deuses mitológicos participaram da experiência de Manuel de Sousa Sepúlveda e Leonor de Sá. A invocação, no caso, amplifica o aspecto dramático do episódio a ser narrado, pois o aedo pede ajuda por se julgar incapacitado de narrar, sozinho, tão trágico desfecho.

As quatro invocações referidas aparecem em momentos muito específicos do poema: a primeira antecede a partida de Sepúlveda de Cochim, rumo ao desfecho ruinoso de sua viagem. Desta vez, o poeta nomeia entidades mitológicas (Netuno, Éolo) e, mais uma vez, elenca uma série de adjetivos para amplificar o caráter trágico da matéria que vai tratar. A segunda invocação, dirigida a Deus, ocorre no momento em que o aedo precisa descrever a tempestade que abate o galeão São João. A terceira, novamente direcionada à Musa, antecede a peregrinação dos nautas, após o naufrágio de que foram vítimas. Na ocasião, ele especifica a matéria (trabalhos, guerras, perigos, sobressaltos, traições, estragos, mortes) e pede à Musa informações verdadeiras. A quarta e última invocação antecede a morte de Leonor de Sá e o desaparecimento de Sepúlveda nas matas da Terra do Natal, sendo desta vez direcionada à musa da poesia épica, Calíope. O aedo, neste caso, pediu força e vigor, pois seu espírito já se encontrava enfraquecido devido à dor e crueldade vivenciadas ao longo da narrativa.

Um drama alegórico e a éfrase

Convém lembrar que o medo é uma paixão (*páthos*), capaz de mover o homem rumo à ação (*práxis*). Aristóteles definiu o medo (*φόβος*, *phóbos*) como uma “forma de padecimento ou perturbação gerada pela representação de um mal vindouro de caráter destrutivo ou penoso”.³⁹ Nós tememos, segundo o estagirita, “aquilo que pode nos causar profundos sofrimentos e grandes perdas, inclusive nossa destruição. E mesmo isso somente se parecerem não distantes, mas tão próximos a ponto de serem iminentes”.⁴⁰ Produz medo, portanto, “tudo que se afigura como detentor de um grande poder destrutivo e capacidade de causar danos que terão como consequências profundos sofrimentos”.⁴¹ O perigo, no caso, seria a aproximação do que tememos, resultado de sinais capazes de trazer consigo um relance do perigo vindouro. Mas o que é temível? De acordo com Aristóteles, “tudo o que, acontecendo ou devendo acontecer aos nossos semelhantes, é passível de provocar compaixão”.⁴² O medo apenas se manifesta quando há esperança, afinal, ele leva-nos a deliberar. Trata-se do contrário da confiança: ambos se baseiam na expectativa, mas um espera o melhor e o outro o pior. Assim, “diante dos perigos do mar, alguns têm confiança no porvir porque não conhecem por experiência uma tormenta, outros porque a prática que adquiriram com a experiência lhes fornece os meios de enfrentar a tormenta”.⁴³ Sendo assim, os seres humanos enfrentam o perigo sem medo quando nunca tiveram a experiência do perigo ou quando dispõem de meios para lidar com ele. O medo pode, também, ser despertado por meio do discurso: para tanto, seria necessário “transportá-los para um estado em que se creiam ameaçados por alguma coisa, destacando que isso ocorreu com outros que eram mais fortes do que eles, e que está ocorrendo ou ocorreu com pessoas como eles próprios, nas mãos de pessoas que não faziam parte de sua expectativa, de uma forma inesperada e em circunstâncias relativamente às quais pensavam estar protegidos”.⁴⁴



Se o orador, para Aristóteles, poderia ser capaz de utilizar o medo para persuadir seu auditório, poeticamente seria possível inventar um cenário vívido capaz de produzir a ideia de ameaça e, como consequência, o sentimento de compaixão. A representação do mal pode ser favorecida pela figura da écfrase, destinada à produção de afetos através da “descrição verbal viva e detalhada de uma pessoa, lugar, acontecimento ou objeto que, produzindo um forte efeito visual e sonoro, causasse um consequente impacto emocional nos ouvintes daquele discurso”.⁴⁵ Seus artifícios tendem a exercer sobre o auditório um “efeito de realidade”, por meio do qual se pretende mover afeições e estimular juízos retos. Trata-se de uma relação intrínseca entre descrição (*descriptio*) e a vivacidade e clareza do que é descrito (*evidentia*), o que confere a impressão de que “o fato está acontecendo diante dos olhos do leitor” que, no caso, age como “testemunha ocular”.⁴⁶

Há diversos exemplos de écfrase presentes no *Naufrágio de Sepúlveda*, mas gostaríamos de chamar a atenção para um deles em particular, referente ao papel desempenhado pelo deus Amor, que ocupa, em algumas ocasiões, papel análogo ao de Baco na epopeia lusíada, afinal, foi ele o responsável pelo crime que justifica todos os incidentes e infortúnios ocorridos com Sepúlveda e sua família. Ele seria a transposição semântica do estado de espírito do protagonista, como adverte Hélio Alves.⁴⁷ Quando não conseguiu unir o protagonista e Leonor de Sá em matrimônio, devido à intervenção do pai da pretendente, Amor recorreu à sua mãe, Vênus, para enfrentar o “torpe, vil, baixo interesse”⁴⁸ que acabou por contrariá-lo. Quando descreveu d. Leonor, o aedo tomou sua beleza como sendo artifício divino:

*A branca cor do rosto acompanhada
De uma cor natural honesta, e pura
E a cabeça de crespo ouro coberta
Lembrança do mais alto céu faziam.
Praxitheles, nem Phidias não lavraram
De branquíssimo mármore igual corpo;
Nem aquele, que Zêuxis entre tantas
Formosuras, deixou por mais perfeito.
Não se igualava a este, antes ficava,
Abatido, e julgado e pouco preço.
Que mal pode igualar-se humano engenho
Com aquilo em que Deus tal saber nos mostra.
Da boca o suave riso alegre os ares
Mostrando entre Rubis, orientais Perlas,
E sobre tudo quanto a natureza
Lhe deu perfeito, a graça se avantaja.
No peito ebúrneo, as pomas que em brancura
Levam da neve o justo preço e a palma
Apartando-se, deixam de açucena
Alvíssima um florido, e fresco vale.
Quem pode (sem perder-se) louvar coisa
Onde não chega humano entendimento?
Oh fortuna cruel, que fim tão triste
Guardaste para uma obra tão perfeita.⁴⁹*

Para Hélio Alves, o poder do Amor paira ostensivamente sobre homens e deidades no poema de Corte-Real, não se tratando, porém, do amor

⁴⁵ MORGANTI, Bianca. A morte de Laocoonte e o Gigante Adastor: a écfrase em Virgílio e Camões. *Nuntius Antiquus*, n. 1, 2008, p. 1.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 2. Sobre a écfrase, ver HANSEN, João Adolfo. As categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, n. 71, 2006; RODOLPHO, M. Écfrase e evidência. *Let. Cláss.*, v. 18, n. 1, São Paulo, 2014.

⁴⁷ ALVES, Hélio J. S. *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001, p. 668.

⁴⁸ CORTE-REAL, Jerónimo. *Naufrágio de lastimoso sucesso de perdição de Manuel de Sousa de Sepúlveda, e Dona Lianor de Sá sua mulher e filhos, vindo da Índia para este reino na nau chamada o galeão grande S. João que se perdeu no cabo de boa Esperança, na terra do Natal*, op. cit., p. 21.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 5 e 6.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 670.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 9.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 6.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 33.

“universal e benevolente do cristianismo, mas o amor negativo, cruel e aniquilador da linguagem do desejo sexualizado”.⁵⁰ O aedo utilizou vários termos vis para defini-lo: menino “cruel”, “bravo”, “soberbo”,⁵¹ “cego”, “tirano”, “injusto”, “malicioso”, “desleal”, “falso amigo”, “vingativo”.⁵² Para perder sua aparência infantil, Amor uniu-se a seu irmão, Anteros, e juntos partiram rumo à ilha vingativa. O intuito de ambos era proporcionar o assassinato de Luis Falcão, pretendente de Leonor de Sá. Para descrever a ilha em questão, o poeta esboçou um *locus horrendus*:

*Em torno era cercada de fragosa
Intratável, ferrenha penedia,
Ouvem-se em cada parte aves noturnas
Com funesto gemido, e voz carpida.
Lá na primeira entrada junto à praia
Se faz um aposento entre penedos:
Entre cavernas negras onde um fogo
Escuro, e negro lume, as carcomia.
E na côncava sombra um varão fero
Pesado, melancólico, e tristonho:
De semblante cruel, de aspecto duro:
De olhos sanguinolentos, residia.
Grão contrário de Amor, de Amor se aparta
Toda coisa amorosa lhe aborrece,
Um pestífero ardor lhe abrasa o peito
O rosto envolto mostra em cor sulfúrea.⁵³*

Sendo guiados pelo “pesado, melancólico, e tristonho” Ódio, Amor e seu irmão cruzaram com a Ira:

*uma brava, fera e alta gigante
De semblante feroz e vista horrível
Mostra ânimo indignado, que mil casos
Pesados e cruéis empreenderia,
De bravo aspecto e olhos inflamados
Regando-os em veneno, arde em fúria.
Alterada, e frenética se move
Pela concavidade, e sítio estério,
E com uivos e gritos a caverna
Retumba com assento, e voz terrível.⁵⁴*

Acompanhados da Ira, seguiram rumo ao paço da Determinação, que apresentava dois rostos, um de aspecto benévolo, gracioso, humilde a afável, e outro duro, áspero, obstinado e pronto para ocasionar males, trabalhos e perigos. Optando pela segunda face, a comitiva, agora completa, seguiu rumo aos aposentos de Raunusia. Antes da chegada, porém, um ancião de aspecto grave e venerável interview, e buscou dissuadir o Amor:

*torna-te atrás ó cego moço,
Não leves mais avante tal intento,
Não vás aprisionado, que se fazes
As cousas com furor terás fim triste.
Não te entregues à cólera que induz*

Arrebatados ânimos a males,
 Olha que de tais obras, muitas vezes
 Sucede vários casos infelizes.
 O que contigo trazes deixa um pouco:
 Ficar-te-á libertado, claro o juízo,
 Que andar acompanhado de ódio e ira
 Ou uma, ou outra vez corre perigo.
 A determinação branda não deixes
 Por essa que te leva a um ímpio caso
 Olha que o movimento arrebatado
 Em grandes males é sempre homicida
 Com desapaixonados olhos anda,
 Tira deles o véu que a luz impede,
 Vais por caminho escuro pedregoso:
 Quem te leva, a um barranco te encaminha.
 Que esperas de Ódio, e Ira? Que pretendes
 Da determinação com que vais firme?
 Pois vais furioso, e cego, já te obrigas
 Passar pelo rigor de qualquer culpa.⁵⁵

O “sábio antigo”, no entanto, não conseguiu impingir-lhe o bom juízo, pois o Ódio, a Ira e a Determinação apressavam o Amor, afirmando que os dizeres de um varão caduco de nada valiam. Deixando para trás os bons conselhos, logo chegaram aos aposentos da Fúria:

Os paços de Raunusia fabricados
 Na boca estão de um longo escuro vale
 Pelo qual vem correndo com bramido
 Arrepiado, e medonho, um rio de sangue.
 Traz a funesta veia cem mil corpos
 E cem mil rostos pálidos tombando
 Em represados lagos se sumia
 Aquele objeto triste miserável.
 Os altos aposentos rodeados
 De armas, e vários modos de vingança,
 Carregado, e mortífero era o sítio:
 Com sombras e sinais de mau agouro.⁵⁶

Não há, na caverna, pintura de vivas cores, mas nódoas tristes e “mil sinais horrendos” espalhados pelas paredes, com memórias de vinganças já passadas. Ódio, ira, determinação e fúria foram os ingredientes necessários para efetivação da vingança pela qual tanto ansiava o Amor. A morte do pretendente de d. Leonor provocou murmúrios e causou indignação, mas “o tempo avaro amigo de mudanças fez tratável, e brando o duro caso”.⁵⁷ O poeta utilizou uma tópica de Cícero para afirmar que nada resiste ao tempo, nem mesmo os grandes males:

Aquilo que antes era espanto à gente,
 E o que nos assombrou ontem, já hoje
 Leve o faz parecer brando, e tratável.
 Não há tristeza grande, que não cure:
 Não há dor que com ele [o tempo] seja grave

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 33 e 34.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 35.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 36.

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 40.

*Todo o mal, e rigor, toda aspereza
Este velho cruel nos torna fácil.*⁵⁸

Vários recursos foram mobilizados para a invenção do *locus horrendus*: hipérboles, a topotesia (isto é, a descrição de lugares imaginários), prosopopeias (sobretudo por meio da personificação dos vícios) etc. Estas e outras figuras tornam a descrição mais vívida e permitem a composição de um retrato dos pecados, da fragilidade humana, o que amplifica, inversamente, a importância do heroico, da virtude, do bem. Supor que o poeta manifestava angústias provenientes de seu espírito, como queria Hegel ao valorizar uma arte não mimética, seria anacronismo, pois a arte poética de Corte-Real continua aristotelicamente protocolada, convencional, prescritiva e retórica. Não há, portanto, pessimismo ou expressão de angústia resultante de um tempo decadente, como se a epopeia fosse uma representação psicológica da empiria ou se a experiência do naufrágio fosse a face antiépica da história portuguesa. Baudelaire, como já dissemos, afirmou que a natureza é feia e não merecia ser imitada. À época de Corte-Real, a natureza era pensada como criação divina e a poesia organizava a matéria bruta da história para tirar dela o efeito edificante capaz de efetuar a instrução e o deleite do leitor. Sendo assim, não havia drama que não fosse providencial, nem poesia desprovida de medida. A régua era a tradição, os preceitos do gênero, entendidos como limites do livre-arbítrio poético. Feio, portanto, seria a falta de medida e a ausência de decoro.

Artigo recebido e aprovado em janeiro de 2019.



“El gran rio Marañon o Amazonas con la Mission de la Compañia de Iesus”. Samuel Fritz. 1707, fotografia (detalhe).

*Nuevo descubrimiento del gran
Río de las Amazonas (1641),
de Cristóbal de Acuña,
e Viagem (1746), de
Pedro de Santo Eliseu:*
história, poesia e política sobre
o Rio das Amazonas

Marcelo Lachat

Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Autor do livro *Saudades de Lídia e Armido, poema atribuído a Bernardo Vieira Ravasco: estudo e edição*. São Paulo: Alameda, 2018. marlachat@hotmail.com

¹ Como salienta Alcir Pécora, “os diferentes gêneros retórico-poéticos dos vários textos [dos séculos XVI a XVIII] não são formas em que se vazam conteúdos externos a elas, mas determinações convencionais e históricas constitutivas dos sentidos verossímeis de cada um desses textos”. PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage*. 2. ed. São Paulo/Campinas: Editora da USP/Editora da Unicamp, 2018, p. 11.

² O título desse poema épico é bastante longo: *Viagem – que por ordem de Sua Majestade, que Deus guarde, mandou fazer o governador e capitão-general deste Estado do Maranhão e do Grão-Pará, Cristóvão da Costa Freire, Senhor de Pancas, pelo sargento-mor Pascoal de Lima no ano de 1714 a Nova Cartagena, a repor os castelhanos que se tinham aprisionado antes, governando o mesmo senhor na era de 1709, e foram repostos distante da cidade do Grão-Pará 1250 léguas pelo Rio das Amazonas acima na mesma Província de Cartagena*.

³ TORRES, Milton. *A epopeia amazônica de frei Pedro de Santo Eliseu: Viagem (1746)*. São Paulo/Belém: Editora da USP/Editora da UFPA, 2015.

⁴ Adota-se, neste trabalho, a noção de “representação” que Roger Chartier indica ser pertinente às sociedades de Antigo Regime, ocupando nelas um lugar central: “As definições antigas do termo (por exemplo, a do dicionário de Furetière) manifestam a tensão entre duas famílias de sentidos: por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém. No primeiro sentido, a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objecto ausente através da sua substituição por uma ‘imagem’ capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é”. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Alges: Difel, 2002, p. 20.

Nuevo descubrimiento del gran Río de las Amazonas (1641), de Cristóbal de Acuña, e Viagem (1746), de Pedro de Santo Eliseu: história, poesia e política sobre o Rio das Amazonas

Nuevo descubrimiento del gran Río de las Amazonas (1641), by Cristóbal de Acuña, and *Viagem (1746)*, by Pedro de Santo Eliseu: history, poetry and politics in connection with the River of the Amazons

Marcelo Lachat

RESUMO

Este trabalho propõe-se a discutir dois textos: a relação intitulada *Nuevo descubrimiento del gran Río de las Amazonas (1641)*, de Cristóbal de Acuña, e a epopeia *Viagem (1746)*, de Pedro de Santo Eliseu. As discussões propostas baseiam-se em preceptivas retóricas e poéticas e em concepções teológico-políticas pertinentes aos Impérios espanhol e português dos séculos XVI a XVIII. Assim, pretende-se evidenciar que, naquela relação do padre jesuíta espanhol e nesta epopeia do frade carmelita português, as representações do Rio das Amazonas são feitas de história, poesia e política, visando à concórdia entre os membros do corpo místico do Reino.

PALAVRAS-CHAVE: séculos XVII e XVIII; relação e epopeia; Rio das Amazonas.

ABSTRACT

In this paper, we propose to discuss two texts: Cristóbal de Acuña's "relation" (relación) entitled Nuevo descubrimiento del gran Río de las Amazonas (1641) and Pedro de Santo Eliseu's epic poem Viagem (1746). These discussions are based on rhetorical and poetic precepts and on theological-political conceptions pertinent to the Spanish and Portuguese Empires of the 16th, 17th and 18th centuries. Thus, it is intended to show that, in the travel report of the Spanish Jesuit priest Acuña and in the epic poem of the Portuguese Carmelite friar Eliseu, the "River of the Amazons" representations are made of history, poetry and politics, aiming at the concord between the members of Kingdom's mystical body.

KEYWORDS: 17th and 18th centuries; relation and epic poem; River of the Amazons.



As histórias e os poemas compostos entre o século XVI e meados do XVIII são exemplares de gêneros retóricos e poéticos.¹ Sendo assim, para tentar compreender esses textos hoje, adequando-os aos seus tempos (que restam como ruínas), é preciso levar em consideração seus respectivos gêneros e as preceptivas retóricas e poéticas que os determinam, a fim de evitar leituras anacrônicas que, em última instância, apenas se interessam por si mesmas ou por aquilo que do passado é presente e indício de um suposto futuro melhor, como se o tempo sempre tivesse sido progresso. Embora toda leitura atual desses escritos seiscentistas e setecentistas seja, em alguma medida, anacrônica, é possível reaproximá-los de seus tempos, de sua materialidade e de suas circunstâncias de produção, para que eles não sejam lidos como meras reproduções da (nossa) atualidade *avant la lettre*.

Dessa forma, este artigo tratará de especificidades de textos dos séculos XVII e XVIII, isto é, de outros tempos, aqueles das “letras”, que, passados (e não estágios do presente ou prenúncios do futuro), não são os mesmos da “literatura”, seja ela “moderna”, “pós-moderna” ou “contem-

porânea”. Cabe ressaltar, portanto, que o primeiro desses escritos é uma “relação” (espécie do gênero histórico, que se examinará mais adiante), intitulada *Nuevo descubrimiento del gran Río de las Amazonas*, escrita pelo padre jesuíta espanhol Cristóbal de Acuña e publicada em 1641. O segundo texto é uma epopeia setecentista, intitulada *Viagem...*², que foi conservada num manuscrito datado de 1746, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal e publicado, recentemente, por Milton Torres.³ Nesse manuscrito apógrafo, a autoria do poema é atribuída a frei Pedro de Santo Eliseu, que, nascido em Lisboa, viveu grande parte de sua vida em Belém do Grão-Pará, no convento da ordem dos carmelitas.

As análises retórico-poéticas de cada um desses textos, articuladas, visarão ao objetivo principal deste trabalho: discutir duas importantes representações⁴ do Rio das Amazonas que espanhóis e portugueses fizeram nos campos da história e da poesia, evidenciando como tais representações tinham propósitos políticos de conquista e posse daquilo que hoje se pode denominar, em termos gerais (e talvez imprecisos), “região amazônica”.

Antes, porém, é necessário fazer uma observação acerca do próprio nome do rio. Nos séculos XVII e XVIII, espanhóis e portugueses chamavam-lhe, predominantemente (embora não unicamente), “Rio das Amazonas”. A origem dessa denominação é relevante para exemplificar a importância dos primeiros relatos de viajantes sobre o rio e a região, bem como para mostrar que esses textos não são propriamente reflexos de uma suposta “realidade”, mas construções retórico-poético-políticas pautadas por técnicas específicas e por concepções míticas e místicas do “Novo Mundo”. Como se sabe, muitos historiadores apontam (não sem incertezas) o espanhol Vicente Yáñez Pinzón como o primeiro navegador europeu a chegar, em fevereiro de 1500, à foz desse grande rio, que foi denominado pelo próprio Pinzón “Santa María de la Mar Dulce”.⁵ Porém, teria sido o explorador espanhol Francisco de Orellana o primeiro a percorrer integralmente, entre 1541 e 1542, o curso daquele que era então mais conhecido pelos espanhóis como Río Grande ou Río Marañón. As aventuras dessa célebre viagem foram narradas na relação escrita pelo frei dominicano espanhol Gaspar de Carvajal, um dos participantes da expedição: *Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana*.⁶ É justamente nesse escrito de Carvajal que se registra o mito das Amazonas americanas,⁷ que dará nome ao rio (e, posteriormente, a partir do século XIX, a toda a região – incluindo a floresta – por ele banhada). Assim, Carvajal informa que em 24 de junho de 1542 a expedição teria se deparado, pouco depois da foz do rio Madeira, com índios capitaneados por mulheres guerreiras, que receberam violentamente os exploradores. Mais tarde, um nativo prisioneiro explicou quem eram aquelas mulheres: grandes guerreiras que combatiam com arco e flecha e que viviam numa tribo em que não havia homens. Portanto, essas mulheres logo passaram a ser associadas pelos espanhóis às famosas Amazonas da mitologia grega. Desse modo, o grande rio às margens do qual viviam essas guerreiras indígenas, apesar de ter sido batizado com o nome de Orellana, ficou mais conhecido, a partir da relação de Carvajal, como Río de las Amazonas.⁸

A relação de Cristóbal de Acuña

Como indica seu título (*Nuevo descubrimiento del gran Río de las Amazonas*), o texto de Acuña narra um “novo descobrimento” do Rio das

⁵ Há muitas dúvidas acerca daquilo que a história tradicional, baseada numa perspectiva eurocêntrica, passou a designar como a “descoberta” do Rio Amazonas. Alguns historiadores sugerem, por exemplo, que, antes de Pinzón, teriam chegado a esse rio Jean Cousin (em 1488) e Américo Vespúcio (em 1499). Contudo, faltam documentos para sustentar essas duas últimas hipóteses. Em particular, quanto à suposta “descoberta” do delta do Amazonas que teria sido feita pelo navegador francês Jean Cousin – hipótese muito mais difundida do que aquela que indica Vespúcio como o tal “descobridor”, mas muito menos do que aquela (predominante) da primazia de Pinzón –, esclarece Leyla Perrone-Moisés: “Alguns historiadores franceses do século XIX reivindicaram a primazia de seus compatriotas na descoberta do Brasil; para tanto, apoiavam-se principalmente na tradição oral que indicava um certo Jean Cousin como tendo precedido Cabral em nossas terras. Essa tese teve de ser abandonada por falta de documentos”. PERRONE-MOISÉS, Leyla. Alegres trópicos: Gonville, Thevet e Léry. *Revista USP*, n. 30, jun.-ago. 1996, p. 86.

⁶ Como elucida Antonio Porro, “dessa relação existiam duas cópias manuscritas, inéditas até o final do século XIX; uma, incompleta, na Coleção Muñoz da Real Academia de História de Madri; outra, completa, de propriedade do Duque de T'Serclaes de Tilly. Em 1894[,] o historiador chileno José Toribio Medina, após cotejar os dois manuscritos, que considerou não serem autógrafos embora contemporâneos do autor, publicou o segundo acompanhado de outros documentos relativos à viagem de Orellana e de um erudito estudo histórico. O texto publicado por Medina foi traduzido para o português por C. de Melo-Leitão e publicado [em 1941, na obra] *Descobrimientos do Rio das Amazonas*”. PORRO, Antonio. *As crônicas do Rio Amazonas*. 2. ed. revista e atualizada. Manaus: EDUA, 2016, p. 36 e 37.

⁷Em *Visão do paraíso*, Sérgio Buarque de Holanda afirma que esse mito, fundado na “crença na existência de uma terra de mulheres sem homens nos novos mundos”, difundiu-se, sobretudo, a partir do relato de Cristóvão Colombo (decorrente de sua primeira viagem de “descobrimto”) sobre a Ilha de Matinino; sugere ainda o historiador que os relatos de Marco Polo foram uma possível fonte de Colombo: “Tratava-se de mais um mito erudito, que poderia vir da leitura de Marco Polo ou dos que lhe seguiram os passos. A ilusão do genovês no interpretar os discursos de índios que, muito provavelmente, queriam significar outra coisa, calca-se perfeitamente, ou quase, sobre a do veneziano, que, dois séculos antes, tinha situado, nos mares orientais, sua *isle femelle*. A esta, tal como a Matinino, iam homens provenientes de outra ilha, distante trinta milhas, ilha só povoada de varões, os quais folgavam de amor com as moradoras durante três meses a cada ano. O filho macho permanecia na ilha das mulheres até completar quatorze anos de idade, quando ia para a companhia do pai, ao passo que as meninas permaneciam com a mãe”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000, p. 27.

⁸ Ver CARVAJAL, Gaspar de. *Descubrimiento del Río de las Amazonas*. Por José Toribio Medina. Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1894.

⁹ Nascido em Portugal (em Cantanhede), Pedro Teixeira teve importante atuação, como militar e como explorador, na América Portuguesa, mais especificamente no Maranhão e no Grão-Pará, na primeira metade do século XVII. Ele participou da expulsão dos franceses no Maranhão e da fundação do Forte do Presépio (em 1616), tido como marco inicial de Belém do Grão-Pará. Quanto à expedição relatada por Acuña, da qual o referido explorador português foi capitão-mor, a obra *Pedro Teixeira, a Amazônia e o Tratado de Madri*, além de uma “contextualização histórica”, de Synesio Sampaio Goes Filho, e de dois interessantes estudos (“O significado da expedição de Pedro Teixeira

Amazonas, ou seja, uma nova viagem (feita quase cem anos depois daquela de Orellana) por toda a extensão desse grande e famoso rio, e comandada pelo explorador português Pedro Teixeira.⁹ Essa viagem portuguesa – realizada em fins da “União Ibérica” – resultou de um fato inusitado: em 1636, dois leigos franciscanos, Domingo de Brieva e Andrés de Toledo, acompanhados de apenas seis soldados, aportaram surpreendentemente a Belém vindos de Quito, importante unidade administrativa do Vice-Reinado do Peru (denominada, à época, Real Audiencia de Quito). Essa inesperada “visita”, acirrando as disputas entre espanhóis e portugueses pelo domínio da região, fez com que o governador do Grão-Pará, Jácome Raimundo de Noronha, apressasse os preparativos de uma grande expedição, nomeando como capitão-mor Pedro Teixeira, que deveria refazer, em sentido contrário, a viagem dos franciscanos espanhóis. Além disso, é importante destacar que foi o “piloto” dessa jornada portuguesa, Bento da Costa, que elaborou o mais antigo mapa conhecido do Rio das Amazonas. E é a *relación* de Acuña que informa que tal expedição partiu de los confines del Pará em 28 de outubro de 1637, sendo composta por 47 canoas, 70 soldados portugueses, 1.200 índios guerreiros e remadores, mais mulheres e rapazes de serviço, ultrapassando um total de 2.000 pessoas. Essa viagem até Quito durou cerca de um ano.¹⁰ Em 10 de dezembro de 1638, estando os portugueses em Quito, uma resolução do Vice-Rei do Peru determinou que Pedro Teixeira e todos seus comandados fizessem o caminho de volta até o Grão-Pará, mas acompanhados por duas testemunhas nomeadas pela Coroa de Castela: o próprio Cristóbal de Acuña e Andrés de Artieda, também padre jesuíta. Essa segunda expedição partiu de Quito em 16 de fevereiro de 1639 e chegou a Belém em 12 de dezembro do mesmo ano.

Assim, no relato de Acuña, estando ele a serviço da Coroa Espanhola e sendo um jesuíta, ficam evidentes dois propósitos centrais: ressaltar a necessidade urgente de colonização e exploração, por parte dos espanhóis, da rica e abundante região banhada pelo Rio das Amazonas; e convencer acerca de outra necessidade, também urgente, de catequização dos índios, obra que deveria ser empreendida pelos jesuítas. Quanto a esta segunda finalidade, vale lembrar o detalhado estudo de João Lúcio de Azevedo, *Os jesuítas no Grão-Pará*, no qual o autor elucida que os inicianos (dando destaque, como era de se esperar, aos portugueses) só conseguiram se estabelecer no Grão-Pará a partir de 1653 (ou seja, anos após a viagem de Pedro Teixeira), graças a uma negociação política do padre João de Souto Maior:

Até 1653 não tiveram os jesuítas residência no Pará. Opunham-se os habitantes que, pela tradição e experiência de outras partes, sabiam quão poderoso obstáculo encontrariam neles à escravidão e domínio absoluto dos índios. Afinal realizaram o intento, sob o pretexto, que lhes era habitual, de abrirem aula de latim e doutrina para os filhos dos brancos. O padre João de Souto Maior, que para esse fim viera do Maranhão, assinou termo na câmara de que não havia de intrrometer-se com os escravos dos colonos, nem pretendia a administração dos índios forros: como missionário contentar-se-ia de instruir a uns e outros nas verdades da fé.¹¹

Posto isso, é preciso discutir em que consiste uma “relação” (como a de Acuña) no século XVII. Empregando termos da lógica aristotélica, pode-se afirmar que a relação é “espécie” do “gênero” histórico. No entanto, esse gênero é de difícil definição nos anos Seiscentos, porque são poucos os tratados específicos sobre ele. Um dos raros exemplos é o *Dell’arte historica*

(1636), de Agostino Mascardi. Como sintetiza Eduardo Sinkevisque, esse tratado italiano

*é uma preceptiva retórico-poético-historiográfica do século XVII que teve, ao menos, cinco edições seiscentistas e três reedições nos séculos XIX e XX. Pode ser traduzida como “sobre a arte histórica” ou “da arte histórica” ou, simplesmente, “arte histórica”. Essa preceptiva é, basicamente, uma amplificação de preceitos retóricos, poéticos e historiográficos de Cícero e de Luciano de Samósata, entre outras auctoritates do gênero, sobre o modo seiscentista de se escrever História.*¹²

Define, então, Mascardi “o gênero histórico como epidítico, demonstrativo, próprio do panegírico, concluindo que ‘a elocução da história deve ser próxima da elocução da poesia’”.¹³

Além disso, é necessário recordar que, como salientam Reinhart Koselleck¹⁴ e François Hartog,¹⁵ até o século XVIII, predominou a noção antiga de história, sintetizada pelo célebre *topos* ciceroniano: *historia magistra vitae*. Dessa maneira, a história tinha a função primordial de servir como celeiro de *exempla* para comprovar doutrinas morais, religiosas, políticas e jurídicas.¹⁶ Também compondo essa concepção dos antigos, deve-se ainda lembrar que Aristóteles, ao diferenciar poesia e história no capítulo IX de sua *Poética*, preceitua que não é ofício do poeta “narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”. Então, distinguem-se o historiador e o poeta porque o primeiro “diz as coisas que sucederam” e o segundo “as que poderiam suceder”, o que leva à conclusão de que “a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular”.¹⁷ Entretanto, o discurso histórico não tem autonomia preceptiva nos anos Seiscentos, pois, como se observou no tratado de Mascardi, ele é concebido, predominantemente, como epidítico ou demonstrativo, com base nos preceitos aristotélicos da *Retórica*.¹⁸ Assim, o discurso da história, até fins do século XVIII, pauta-se pelas artes retóricas e poéticas, sendo elementos fundamentais dele a imitação (*mimesis*, *imitatio*) e a verossimilhança¹⁹ (*eikós*, *verisimilis*). Portanto, mais do que retratar a “verdade” sobre o passado, tal discurso apresenta aos olhos dos ouvintes ou leitores aquilo que é verossímil, de modo a movê-los (*movere*) pelo deleite (*delectare*) e pelo ensinamento (*docere*), visando a fins morais, políticos e religiosos.

A relação é, enfim, espécie desse gênero. Mas num sentido mais amplo e menos técnico, o *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias define o vocábulo *relación* do seguinte modo: “Latine relatio, à referendo, actus referendi. Relator, oficio en los Consejos, o Audiencias, el que refiere una causa bien, y fielmente, sin daño de ninguna de las partes”.²⁰ E no *Vocabulário português e latino* de Raphael Bluteau, a primeira das diversas acepções desse vocábulo é: “a narração de alguma coisa que sucedeu. *Narratio, onis. Fem. Cic.*”.²¹ Dessa forma, em sentido lato, a relação é o ato de referir ou narrar algo que aconteceu, sendo um de seus possíveis sinônimos “narração” (*narratio*). No mesmo *Vocabulário* de Bluteau, evidencia-se que “narração” é, entre outras coisas, um termo retórico que designa um momento determinado do discurso, ou seja, trata-se de uma concepção fundamentalmente técnica; e os historiadores devem dominar a *ars narrandi*,²² fazendo “narrações fiéis, naturais e claras”:

à luz de novos documentos” e “Descobrimiento e ocupação do vale amazônico”), de Jaime Cortesão, apresenta documentos fundamentais dessa viagem pelo Rio das Amazonas, destacando-se os três seguintes: a *Relación del General Pedro Tejera del Río de las Amazonas para el Señor Presidente*, texto datado de 02 de janeiro de 1639, que traz o relato de Teixeira acerca da viagem de Belém a Quito e que foi encaminhado ao Vice-Rei do Peru por Alonso Pérez de Salazar, presidente da Real Audiência de Quito; a própria relação de Cristóbal de Acuña, traduzida para o português (*Novo descobrimiento do grande Rio das Amazonas*); e a relação *Descubrimiento del Río de las Amazonas y sus dilatadas provincias*, datada de 1639, que permaneceu manuscrita e anônima até 1889, quando foi editada e publicada pelo historiador Marcos Jimenez de la Espada, sendo o texto então atribuído ao jesuíta espanhol Alonso de Rojas. Ver LIMA, Sérgio Eduardo Moreira e COUTINHO, Maria do Carmo Strozzi (orgs.). *Pedro Teixeira, a Amazônia e o Tratado de Madri*. 2. ed. ampliada. Brasília: FUNAG, 2016.

¹⁰ “Salió pues este buen caudillo de los confines del Pará, a los veintiocho de octubre de mil seiscientos treinta y siete años, con cuarenta y siete canoas de buen porte (embarcaciones de que adelante se dirá) y en ellas setenta soldados portugueses, mil doscientos indios de boga y guerra, que con las mujeres y muchachos de servicio pasarían todas de dos mil personas. Duró el viaje cerca de un año, así por la fuerza de las corrientes, como también por el tiempo, que en hacer mantenimientos para tan numeroso ejército era fuerza se gastase, y principalmente por caminar sin guías ciertas, que les pudiesen enderezar sin rodeos ni dilaciones por los rumbos más breves, por los cuales debieran seguir su camino por ser éste tan cumplido, y por las incomodidades que en él se pasaban, comenzaron los indios amigos a mostrar poco gusto de proseguirle, y de hecho, algunos se volvieron a sus tierras”. ACUÑA, Cristóbal de. *Novo descobrimiento do Rio Amazonas*. Montevideo: Oltaver S.A./Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil, 1994, p. 62.

¹¹ AZEVEDO, João Lucio de. *Os jesuítas no Grão-Pará: suas missões e a colonização*. Belém: SECULT, 1999, p. 35.

¹² SINKEVISQUE, Eduardo. Com furores de Marte e com astúcias de Mercúrio: o *Dell'arte historica* (1636) de Agostino Mascardi. *TOPOI*, v. 7, n. 13, jul.-dez. 2006, p. 331.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 358.

¹⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. Puc-Rio, 2006.

¹⁵ “Não sem reformulação (começando pela cristã), o *topos da historia magistra [vitalis]* permanecerá ativo até o fim do século XVIII [...]. Entra-se então num outro regime de historicidade, formulado na Alemanha no último terço do século XVIII e realizado pela Revolução Francesa: o da história concebida como processo e incarnada no progresso”. HARTOG, François. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 20.

¹⁶ Conforme Koselleck, o uso da tópica ciceroniana *historia magistra vitae* “remete a uma possibilidade ininterrupta de compreensão prévia das possibilidades humanas em um *continuum* histórico de validade geral. A história pode conduzir ao relativo aperfeiçoamento moral ou intelectual de seus contemporâneos e de seus pós-teros, mas somente se e enquanto os pressupostos para tal forem basicamente os mesmos. Até o século XVIII, o emprego de nossa expressão permanece como indício inquestionável da constância da natureza humana, cujas histórias são instrumentos recorrentes apropriados para comprovar doutrinas morais, teológicas, jurídicas ou políticas. Mas, da mesma forma, a perpetuação de nosso *topos* aludia a uma constância efetiva das premissas e pressupostos, fato que tornava possível uma semelhança potencial entre os eventos terrenos. E, quando uma transformação social ocorria, era de modo tão lento e em prazo tão longo, que os exemplos do passado continuavam a ser proveitosos. A estrutura temporal da história passada delimitava um espaço contínuo no qual acontecia toda a experimentação possível”. KOSELLECK, Reinhart, *op. cit.*, p. 43.

NARRAÇÃO. Segundo os Retóricos, é a parte da oração, em que se narra o caso, ou sucesso de que se trata. Era a segunda parte dos discursos Oratórios, que se faziam no foro Romano, seguia-se imediatamente ao exórdio, segundo o estilo dos antigos Oradores. Uma das maiores excelências do Historiador é fazer narrações fiéis, naturais, e claras. *Narratio, onis. Fem.Cic.*²³

Assim, nas retóricas antigas, quando se examina a *dispositio*, prescreve-se, de modo geral, que a *narratio* deve ser a segunda parte do discurso, aquela que vem logo após o *exordium*, isto é, depois de introduzir a matéria a ser tratada, o orador tem de expor os fatos.²⁴

Entre as *auctoritates* antigas, as considerações mais extensas e minuciosas sobre a *narratio* são as de Quintiliano – em particular, no capítulo 2 do Livro IV da *Institutio oratoria*.²⁵ Dessa maneira, quanto à definição do termo, Quintiliano afirma inicialmente que a narração visa a indicar a matéria (*res*) a respeito da qual o juiz deverá pronunciar-se: “Maxime naturale est, et fieri frequentissime debet, ut, praeparato per haec, quae supra dicta sunt, iudice, res, de qua pronuntiaturus est, indicetur: ea est narratio”.²⁶ Posteriormente, elaborando um pouco mais a noção, esclarece que a *narratio* não serve apenas para informar o juiz sobre o caso, mas também para fazer com que ele concorde com o orador: “Neque enim narratio in hoc reperta est, ut tantum cognoscat iudex, sed aliquanto magis, ut consentiat”.²⁷ Por fim, Quintiliano apresenta uma definição mais completa, na qual ressalta a utilidade da narração, isto é, seu caráter persuasivo: “Narratio est rei factae aut ut factae utilis ad persuadendum expositio, vel – ut Apollodorus finit – oratio docens auditorem quid in controversia sit”.²⁸ E para assim persuadir instruindo o auditório, a *narratio* deve ter três qualidades modelares: brevidade (*brevitas*), clareza (*dilucidus*) e credibilidade (*credibilis*).²⁹

Essa *ars narrandi* enforma a *relación* de Acuña que, vale destacar novamente, é um discurso técnico do gênero histórico. E sendo a credibilidade ou a verossimilhança uma das qualidades essenciais dessa arte de narrar, o relato de Acuña sobre o novo descobrimento do Rio das Amazonas se mostra aos seus leitores credível ou verossímil por ter sido escrito por alguém que participou da viagem (portanto, uma testemunha ocular que presenciou o que sucedeu):

*Pido yo a los que leyeren esta relación me den crédito, que es justo, pues yo soy el uno de ellos, y en nombre y por parecer de entrambos, tomé la pluma para escribirla. Digo esto por las que podrá ser saquen otros a luz, quizá no tan ajustadas a la verdad como convenía. Ésta lo será, y tanto que por ningún caso pondré en ella cosa de que no pueda con la cara descubierta atestiguar con más de cincuenta españoles, castellanos y portugueses, que hicieron el mismo viaje, afirmando lo cierto por cierto, y lo dudoso por tal, para que en cosa tan grave y de tanta importancia nadie se arroje a creer más de lo que en esta relación se afirma.*³⁰

O que se evidencia nesse trecho é a necessária credibilidade da narração, que, conforme Quintiliano, decorre também da *auctoritas* daquele que narra, sendo essa autoridade merecida, antes de tudo, pela “vida exemplar” (*vita*) do narrador: “Neque illud quidem praeteribo, quantam adferat fidem expositioni narrantis auctoritas; quam mereri debemus ante omnia quidem vita, sed et ipso genere orationis, quod quo fuerit grauius ac sanctius, hoc plus habeat necesse est in adfirmando ponderis”.³¹ Dessa forma, o *ethos* de Cristóbal de Acuña, como padre jesuíta integrante da

missão e a serviço da Coroa Espanhola, assegura ser sua relação fidedigna. Reforçando essa fidedignidade, notam-se no trecho citado dois *topoi* antigos acerca da concepção de história. Ao declarar Acuña ter sido um dos participantes da viagem, ele emprega uma tópica que se originou em Heródoto, considerado por Cícero “o pai da história”. Nesse sentido, desde Heródoto, a fiabilidade da história depende, sobretudo, da visão, sendo função do historiador registrar as coisas que foram vistas por ele próprio ou por testemunhas (oculares) que presenciaram os acontecimentos.³² Outro *topos* que se verifica no excerto de Acuña é aquele aristotélico já mencionado (do capítulo IX da *Poética*): é ofício do historiador narrar as coisas que aconteceram, ou seja, o relato histórico, como garante Acuña a respeito de seu próprio texto, deve estar ajustado à verdade.

Essa credibilidade da narração ou da relação implica o uso adequado de procedimentos técnicos que tornem o texto verossímil e persuasivo. Todavia, a verossimilhança, nas práticas letradas seiscentistas, não documenta nem reflete uma presumida “realidade”, mas se adequa aos diferentes gêneros retóricos e poéticos. Isso não significa que o gênero, como ressalta Alcir Pécora, tenha de ser “puro ou inalterável em suas disposições”, nem que o “objeto” (uma relação, um poema etc.) seja “idêntico à aplicação de um conjunto de prescrições encontradas em determinada preceptiva do período [...]”. Ao contrário, a tendência histórica básica dos mais diferentes gêneros é a de desenvolver formas ‘mistas’.³³ Desse modo, a *relación* de Acuña não é um exemplar “puro” do gênero epidítico ou demonstrativo, apresentando também marcas do deliberativo, já que, com base nos preceitos aristotélicos da *Retórica*,³⁴ observa-se que o texto do jesuíta espanhol, embora “demonstre” as coisas, igualmente delibera, isto é, aconselha sobre eventos futuros, persuadindo (quando se trata de coisas convenientes) ou dissuadindo (quando se trata de coisas prejudiciais). No entanto, seja no gênero epidítico, seja no deliberativo, a hipérbole é um *tropo* largamente empregado para louvar ou censurar e para persuadir ou dissuadir, o qual aparece com frequência no relato de Acuña, como se constata, por exemplo, neste excerto: “Es el famoso Río de las Amazonas, que corre y baña las más ricas, fértiles y pobladas tierras de todo el imperio del Perú, el que de hoy em adelante podemos, sin usar de hipérboles, calificar por el mayor y más célebre del orbe”.³⁵ Ironicamente, dizendo não usar hipérboles, Acuña faz um hiperbólico elogio do Rio das Amazonas, que é retratado, para deleite e proveito dos leitores, como o maior e mais célebre rio do mundo.

A relação do jesuíta evidencia ainda a utilidade econômica da conquista do Rio das Amazonas, afirmando que nele “está depositado el inmenso tesoro que la majestad de Dios tiene guardado para enriquecer con él a la de nuestro gran rey y señor Felipe Cuarto”.³⁶ Ademais, Acuña destaca a necessidade e a viabilidade da catequização dos indígenas que habitam as margens do rio, descrevendo-os como naturalmente pacíficos e, por isso, “prometen grandes esperanzas de que si se les diese noticia del verdadero Creador de cielos y tierra, con poca dificultad abrazarían su santa ley”.³⁷ Dessa maneira, nota-se que os dois padres jesuítas, Artieda e Acuña, estão na expedição, como escreve o segundo em seu relato, a serviço de Deus e do rei (Felipe IV), em defesa e para expansão da Fé (católica) e do Império (espanhol). Essa questão teológico-política será desenvolvida no último tópico deste trabalho, no qual se discutirá o “corpo místico” do Reino.

Por enquanto, cabe realçar que a relação de Acuña atesta, mais enfaticamente do que aquela de Carvajal e com a verossimilhança exigida pela

¹⁷ *Poética*, IX, 1451a-1451b. Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. 8. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2008, p. 115.

¹⁸ I, 3, 1358a-1359a. Ver ARISTÓTELES. *Retórica*. 2. ed. revista. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005, p. 104-106.

¹⁹ João Adolfo Hansen, examinando o *ut pictura poesis* horaciano, correlaciona-o com a verossimilhança: “Quando fazem a comparação, os versos [da *Espitula ad Pisonem* de Horácio] propõem que há um modo específico de formulação para cada gênero e, logo, da sua apreciação, o que imediatamente implica que o *ut pictura poesis* é uma doutrina genérica da verossimilhança necessária em cada obra, segundo sua invenção, disposição e elocução, para que possa cumprir as três grandes funções retóricas de *docere, delectare e movere*”. HANSEN, João Adolfo. *Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. *Floema especial*, ano II, n. 2, out. 2006, p. 117.

²⁰ COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Segunda parte. En Madrid: por Luis Sanchez, 1611, p. 6v.

²¹ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez, & latino*. Lisboa occidental: na officina de Pascoal da Sylva, 1720, v. 7, p. 214.

²² Para uma detalhada discussão dessa arte de narrar, recomenda-se o estudo de Elena Artaza: *El ars narrandi en el siglo XVI español*: teoría y práctica. Bilbao: Universidad de Deusto, 1989.

²³ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez, & latino*, op. cit., v. 5, p. 680.

²⁴ Cf. LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria*: fundamentos de una ciencia de la literatura. Madrid: Gredos, 1999, v. I, p. 260-262.

²⁵ Ver QUINTILIANO. *Instituição oratória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015, Tomo II.

²⁶ *Institutio oratoria*, IV, II, 1. “É absolutamente natural e deve ser feito com máxima frequência, que, depois de devidamente preparado o juiz, através do que ficou exposto acima, se indique o assunto sobre o qual se irá discorrer: isto é a narração”. QUINTILIANO, op. cit., p. 59.

²⁷ *Idem, ibidem*, IV, II, 21. “Pois, a narração não objetiva apenas que o juiz tome conhecimento, mas um pouco mais ainda, que o convença”. *Idem, ibidem*, p. 71.

²⁸ *Idem, ibidem*, IV, II, 31. “A narração consiste na exposição de um fato consumado ou de algo que seja útil para persuadir, ou ainda (segundo a definição de Apolodoro) num discurso que ensina ao ouvinte o que está em discussão”. *Idem, ibidem*, p. 77.

²⁹ Na *Rhetorica ad Herennium* (I, 14), também se recomenda (embora se apresente como terceira qualidade o *verisimilis* em vez do *credibilis*) que a narração seja breve, clara e verossímil: “Tres res convenit habere narrationem, ut brevis, ut dilucida, ut veri similis sit”. *Retórica a Herênio*. São Paulo: Hedra, 2005, p. 66.

³⁰ ACUÑA, Cristóbal de, *op. cit.*, p. 72.

³¹ *Institutio oratoria*, IV, II, 125. “Também não deixarei de lado o fato de que a notoriedade do expositor acarreta considerável acréscimo de confiança à narração; antes de tudo, temos a obrigação de merecer tal autoridade pela conduta de vida, mas também pela própria qualidade do discurso, porque tanto mais peso terá necessariamente nas afirmações, quanto mais sério e digno ele for”. QUINTILIANO, *op. cit.*, p. 128 e 129.

³² Como salienta Koselleck, nas concepções antigas de história (predominantes até fins do século XVIII), é essencial a menção às testemunhas (às vezes, o próprio historiador) que presenciaram o fato para dar veracidade ao relato histórico. Daí serem empregadas, frequentemente, metáforas que remetem “a uma verdade nua e sem adornos, a ser reproduzida de forma precisa e objetiva”; e tais metáforas, “que contêm em si um realismo ingênuo, alimentam-se mais dos testemunhos oculares do que dos testemunhos auditivos que atestariam a verdade da história.” KOSELLECK, Reinhart, *op. cit.*, p. 166.

³³ PÉCORRA, Alcir, *op. cit.*, p. 12.

³⁴ I, 3, 1358b. Ver ARISTÓTELES. *Retórica*, *op. cit.*, p. 104.

³⁵ ACUÑA, Cristóbal de, *op. cit.*, p. 74.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 102.

narração no gênero histórico, a existência das amazonas americanas: “confirmamos las largas noticias que por todo este río traíamos de las afamadas Amazonas, de quienes él tomó el nombre desde sus primeros principios”; e “los fundamentos que hay para asegurar [la existencia de la] provincia de [las] Amazonas en este río son tantos y tan fuertes que sería faltar a la fe humana el no darles crédito.”³⁸ Para confirmar a credibilidade do mito dessas amazonas indígenas, Acuña constrói seu *ethos* recorrendo àquele já mencionado lugar-comum herodotiano do gênero histórico; mostra-se, destarte, como um historiador confiável por referir somente aquilo que ele ouviu de testemunhas oculares e por ter ele mesmo averiguado, cuidadosamente, a veracidade dos fatos: “Sólo echo mano de lo que oí con mis oídos, y con cuidado averigüé desde que pusimos los pies en este río”.³⁹

Para finalizar esta breve análise da representação do Rio das Amazonas que Cristóbal de Acuña faz em seu relato, vale destacar o trecho a seguir, no qual há um elogio eloquente desse grande e afamado curso d’água, sintetizando as vantagens políticas, econômicas e religiosas que deveriam motivar a conquista do rio pela Coroa Espanhola e a catequização dos índios pelos jesuítas:

*Éste es en suma el nuevo descubrimiento de este gran río, que encerrando en sí grandiosos tesoros, a nadie excluye; mas antes, a todo género de gente convida liberal a que se aproveche de ellos. Al pobre ofrece sustento; al trabajador, satisfacción de su trabajo; al mercader, empleos; al soldado, ocasiones de valer; al rico, mayores acrecentamientos; al noble, honras; al poderoso, estados; y al mismo rey, un nuevo imperio. Pero quienes más interesados se han de mostrar en esta conquista son los celosos de la honra de Dios y bien de las almas, pues tanta multitud de ellas está ya clamando por fieles ministros del Santo Evangelio, para que con la claridad de él se les ahuyenten las sombras de la muerte, en que ha tanto tiempo miserables yacen.*⁴⁰

A relação de Acuña, enfim, entre epidítica e deliberativa, representa⁴¹ o Rio das Amazonas como *eikón*⁴² hiperbolicamente inesgotável de tesouros para o Reino e de almas para a Igreja.

A epopeia de Pedro de Santo Eliseu

Como anunciado na introdução deste artigo, a segunda obra a ser discutida, enfocando-se a representação que nela se faz do Rio das Amazonas, é uma epopeia do século XVIII cuja autoria atribui-se (no manuscrito em que ela foi conservada) a Pedro de Santo Eliseu. Há poucas informações seguras sobre esse suposto poeta setecentista, sabendo-se apenas que, como já mencionado, ele nasceu em Lisboa e foi frade da ordem dos carmelitas em Belém do Grão-Pará. O longo título do poema, referido anteriormente neste trabalho, elucida qual é sua matéria: *Viagem – que por ordem de Sua Majestade, que Deus guarde, mandou fazer o governador e capitão-general deste estado do Maranhão e Grão-Pará Cristóvão da Costa Freire, Senhor de Pancas, pelo sargento-mor Pascoal de Lima no ano de 1714 a Nova Cartagena, a repor os castelhanos que se tinham aprisionado antes, governando o mesmo senhor na era de 1709, e foram repostos distante da cidade do Grão-Pará 1.250 léguas pelo rio das Amazonas acima na mesma província de Cartagena*. Portanto, a obra trata da viagem de Belém a Nova Cartagena realizada, em 1714, a mando do governador do Estado do Maranhão e Grão-Pará, Cristóvão da Costa Freire (“Senhor de Pancas”), tendo sido tal expedição capitaneada pelo sargento-

-mor Pascoal de Lima. Como resume Milton Torres, que estudou e editou a obra, narra-se nela “o percurso rio acima, para a restituição, às terras americanas de Castela, de grupo de prisioneiros espanhóis libertados em consequência do Tratado de Utrecht”.⁴³ E visto que o manuscrito em que se encontra esse poema épico é datado de 1746, Torres lembra ainda que essa data se situa no “fim do reinado joanino [em Portugal] [...], na antevéspera da negociação do Tratado de Madri, a paz com a Espanha. [...] A ênfase é, pois, na comunhão entre os dois países, a *pax iberica*”.⁴⁴

Além disso, é importante ressaltar uma informação bastante significativa para o que se propõe neste artigo: Pedro de Santo Eliseu traduziu do castelhano para o português justamente a relação de Cristóbal de Acuña acerca do *Nuevo descubrimiento del gran Río de las Amazonas*.⁴⁵ Parece pertinente supor, então, que o relato de Acuña foi uma relevante fonte histórica da epopeia composta por Eliseu.

Para compreender melhor esse poema, não se pode esquecer de que se trata de poesia épica, isto é, ele se insere num gênero que conta com preceptivas poéticas específicas desde Aristóteles. Nesse sentido, vale recordar que, na *Poética* aristotélica, ainda que não se defina o poema épico, são referidos seus principais elementos. Assim, segundo Aristóteles, a epopeia é uma imitação (*mimesis*) que tem como objeto “homens de elevada índole” ou “superiores” e que se utiliza, como meio, de versos heroicos (preferencialmente, os hexâmetros datílicos) e, como modo, do misto “narrativo-dramático”. Já no que tange à extensão temporal, enquanto a tragédia procura “cabem dentro do período de um sol, ou pouco excedê-lo”, a epopeia não tem limite de tempo. Ademais, a ação do poema épico deve ser uma, embora ele apresente episódios longos e variados.⁴⁶

Ainda entre as prescrições dos antigos, deve-se destacar que Horácio, em sua *Espistula ad pisones*, explícita, tomando como modelo a poesia de Homero, qual é a matéria adequada ao gênero épico: os feitos grandiosos (*res gestae*) de reis e de chefes, bem como as tristes guerras.⁴⁷

Ecoando as preceptivas poéticas antigas, especialmente (mas não só) de Aristóteles e de Horácio, são diversas as discussões a respeito da epopeia nos séculos XVI, XVII e XVIII. Torquato Tasso, por exemplo, em seus *Discorsi del poema eroico* (1594), define o poema heroico como “imitazione d’azione illustre, grande e perfetta, fatta, narrando con altissimo verso, a fine di muover gli animi con la meraviglia, e di giovare in questa guisa”.⁴⁸ Alonso López Pinciano, na sua *Philosophía antigua poética* (1596), estabelece que a poesia heroica é “imitación común de acción grave”, entendendo por “comum” aquilo que a distingue da “trágica, cómica y dithirámbica, porque ésta es narrativa y aquellas dos, activas; y por ‘grave’ se distingue de algunas especies de poética menores, como la parodia y de las fábulas apologéticas, y aun estoy por decir de las milesias o libros de cabellerías”.⁴⁹ Já no século XVII, em Portugal, Manuel Pires de Almeida propõe, em seu *Discurso sobre o poema heroico*,⁵⁰ uma definição etimológica da epopeia: “este poema se chama heroico, porque escreve dos heróis: épico de *epos*, que em grego significa o verso hexâmetro, metro ordinário destes poemas”.⁵¹ E na primeira metade do século XVIII, num dos verbetes de seu *Vocabulário português e latino*, Bluteau afirma que o vocábulo *epopeia* “deriva-se do grego *Epos*, Poema, e *poiein*, Fazer. Val[e] o mesmo que *Poesia heroica*, ou obra em versos Heroicos, ou assunto de Poema Épico”.⁵² Em outro verbete, Bluteau explícita, então, em que consiste a epopeia que, segundo ele, é definida pelos “doutos” da seguinte maneira: “Discurso, inventado com arte para dirigir,

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 118.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 176.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 178.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 196.

⁴¹ Conforme o *Tesoro de la lengua Castellana o española de Covarrubias*, representar é “hacernos presente alguna cosa con palabras, o figuras que se fijan en nuestra imaginación”. COVARRUBIAS, Sebastián de., *op. cit.*, p. 9. E de acordo com o *Vocabulário português e latino* de Bluteau, um dos possíveis usos desse vocábulo é: “representar com palavras uma coisa tão perfeitamente, que pareça que se está vendo”. BLUTEAU, Raphael, *op. cit.*, v. 7, p. 265.

⁴² Emprega-se o termo *eikón* (que, de difícil tradução, é vertido para o português, geralmente, como “imagem”, “ícone”, “símile” ou “quadro”) no sentido do livro VII da *República* platônica (514a–517c), no qual Sócrates retrata para Glauco a caverna-*eikón*. Ver PLATÃO. *A República*. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

⁴³ TORRES, Milton, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 30.

⁴⁵ Cf. *Idem, ibidem*, p. 16.

⁴⁶ *Poética*, I a V, 1447a–1449b; VIII, 1451a; XVII, 1455b. Cf. ARISTÓTELES, *Poética, op. cit.*, p. 103-109, 115 e 128.

⁴⁷ “Res gestae regumque ducumque et tristia bella.” *Epistula ad pisones*, v. 73. Cf. HORÁCIO. *Arte poética*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, s/d, p. 64.

⁴⁸ TASSO, Torquato. *Discorsi del poema eroico*. In: TASSO, Torquato. *Prose*. Milano: Rizzoli, 1935, p. 334.

⁴⁹ PINCIANO, Alonso López. *Philosophía antigua poética: obras completas*, I. Madrid: Biblioteca Castro, 1998, p. 467.

⁵⁰ Conforme Adma Muhana, esse texto de Pires de Almeida, que não se encontra datado, “deve ser incluído entre aqueles sobre a épica que dominam as preocupações de Almeida entre os anos de 1630 e 1640”. ALMEIDA, Manuel Pires de. *Discurso sobre o Poema Heroico*. Edição e comentário de Adma Muhana. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, a.2, n.2, 2006, p. 13.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 2.

⁵² BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português, & latino*. Coimbra: no Collegio das Artes da Companhia de Jesus, v. 3, p. 182.

⁵³ *Idem, ibidem*, v. 9 [parte primeira do Suplemento], *op. cit.*, p. 386.

⁵⁴ HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos: Prosopopeia; O Uruguai; Caracuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 27.

⁵⁵ De acordo com Alcir Pécora, “a tão conhecida proposição do ‘Primeiro Canto’ de *Os Lusíadas* assinala perfeitamente, como objeto da epopeia, as ‘três ordens de heróis’ fundamentais nessa perspectiva imperial: os navegadores e conquistadores que ‘entre gente remota edificaram Novo Reino’; os Reis ‘que foram dilatando a Fé e o Império’, ao mesmo tempo em que ‘andaram devastando’ as seitas viciosas de África e de Ásia; e os demais varões portugueses cujo esforço e bravura valeram-lhes a imortalidade. [...] Esse ponto de exortação imperial, condensa-se, emblematicamente, nas várias incitações que faz ao príncipe d. Sebastião, cabeça e síntese do corpo inteiro do Reino, para que lance contra o turco uma ofensiva decidida, de modo a dar exemplo aos demais príncipes europeus, que, pouco cristãmente, vão guerreando entre si e permitindo que cresça o poder da *torpe seita de Maфона*”. PÉCORA, Alcir, *op. cit.*, p. 141.

e regular os costumes, com instruções disfarçadas debaixo das Alegorias de uma ação notável, declarada em verso por um modo verossímil, que recreie, e admire.”⁵³

Sintetizando essas e outras preceptivas antigas e modernas, João Adolfo Hansen propõe uma definição modelar da poesia épica:

*De Aristóteles até o século XVIII, o gênero [épico] é doutrinado como discurso longo, quase sempre em verso heroico, o hexâmetro datílico grego e latino, ou na oitava rima italiana de verso decassílabo com as seis primeiras rimas alternadas e as duas últimas emparelhadas (ABABABCC) das línguas vulgares, imitando por modo misto, narrativo e dramático, a ação una, inteira e perfeita, de tipo superior, ilustre ou heroico, metido em guerra histórica ou mítica, real ou fictícia, para a admiração, o prazer e o ensino de virtudes cívico-morais.*⁵⁴

É nesse gênero épico, portanto, que se insere aquele poema setecentista, cujo título (abreviado) é *Viagem*, atribuído ao frei carmelita português Pedro de Santo Eliseu. Isso porque, trata-se de um discurso longo, em língua portuguesa, com 595 oitavas em versos decassílabos (com rimas ABABA-BCC), que imita, no modo narrativo e dramático, a viagem de Belém a Nova Cartagena empreendida, em 1714, pelo herói Pascoal de Lima para restituir às Índias de Castela os espanhóis aprisionados no Estado do Maranhão e Grão-Pará, buscando o poema causar em seus leitores admiração, prazer ou deleite e ensinar-lhes virtudes teológicas e políticas, com vistas à saúde do corpo místico do Reino de Portugal.

O grande modelo poético dessa *Viagem* épica portuguesa composta por Eliseu é, como se pode supor, a epopeia de Camões. *Os Lusíadas* são, dessa maneira, constantemente imitados nos versos da *Viagem*, louvando-se, conforme a tópica camoniana, a dilatação da Fé (católica) e do Império (português).⁵⁵ E, no poema de Eliseu, o que mais evidencia o poder da Coroa Portuguesa é justamente a grandiosidade do Rio das Amazonas, ao qual nenhum outro do mundo se compara:

*Primeiro em som cantava ressoante
Do rio a que navegam a grandeza,
Com que nenhum do mundo semelhante
Poderá ser em águas e em riqueza.
Este só de águas soberbo gigante,
A quem muitos reconhecem alteza,
Se aclama por sublime e preeminente
Dos descobertos rios rei potente.*

*A origem de Amazonas celebradas,
Que a este rio dão é improbidade,
Jamais suas ribeiras povoadas
Desta gente se viu na Antiguidade.
A causa porque são assim chamadas
Deste rio as matronas, com verdade,
Foi que os primeiros que cá o descobriram,
Com arco e setas armadas lhe saíram*

*Cantava agora a ninfa: é este rio
Ó Lima, a que navegas, tão grandioso,*

*Que nenhum outro se arma com mais brio,
Nem tem águas que o faça tão undoso.*⁵⁶

Nota-se nesses versos aquilo que se observou na relação de Cristóbal de Acuña: a descrição do Rio das Amazonas é sempre hiperbólica, de modo a fazer saltar aos olhos dos leitores, assombrosamente, a imponência e a maravilha dessas águas, que são assim salientadas para tornar visível e ainda mais magnificente o poderio do Reino que domina tão rico e grandioso rio, ou seja, (neste caso da *Viagem*) o Reino Português, cuja cabeça (e síntese) é o rei:

*Se toda a Europa me ouve entenderá
Quão ufano estará de enriquecido
Senhor de tais vassallos poderosos,
Que o aclamam rei dos rios mais famosos.*⁵⁷

Curiosamente, nega-se naqueles versos da *Viagem* citados mais acima a suposta origem do nome do rio: “A origem de Amazonas celebradas, / Que a este rio dão é improbidade, / Jamais suas ribeiras povoadas / Desta gente se viu na Antiguidade.” Essa “improbidade” talvez se deva ao fato (já exposto neste artigo) de ter sido o mito das amazonas americanas difundido, inicialmente, pelos espanhóis (a partir da viagem de Orellana), “os primeiros que cá o descobriram”. Portanto, trata-se, possivelmente, de uma questão política de disputa por territórios, negando-se a precedência da Coroa Espanhola na conquista do rio, visto que, como se lê em outra oitava da epopeia:

*De Portugal é a nossa grã-conquista,
E por ela devemos muito obrar,
Como aqueles que a fama tanta alista,
Pois nela se quiseram exaltar.
Não importa que o rei esteja à vista,
A memória só basta a despertar,
E o que os nossos passados trabalharam
Pelos reis, que com prêmios os honraram.*⁵⁸

O rei de Portugal é onipresente em todo o Império, inclusive na América Portuguesa, não importando que ele esteja ou não à vista, pois basta sua memória para presentificar sua majestade. Essa onipresença e onipotência do rei tornam-se visíveis nas suas conquistas que, como o grandioso Rio das Amazonas, são claros sinais do poder real e, conseqüentemente, da grandeza do reino. Por isso, no poema épico de Eliseu, descreve-se esse rio de tal maneira que ele se mostre magnífico diante dos olhos dos leitores; descrição essa feita por Angélica, a “primeira” (isto é, a mais importante) das Graças que recebem o “Lima heroico” e seus comandados no Parnaso das Musas (*locus amoenus* à imitação da “ilha dos amores” do canto IX da epopeia camoniana). Depois de apresentá-lo e de compará-lo com os maiores e mais célebres do mundo (nas oitavas 107 a 116), Angélica descreve o Rio das Amazonas desde sua nascente até sua foz, dando conta também, com detalhes, de seus afluentes:

Mas para que melhor te certifique,

⁵⁶ TORRES, Milton, *op. cit.*, p. 158 e 159 (estrofes 107-109).

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 166 (estrofe 137).

⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 239 (estrofe 430).

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 161 (estrofe 117).

⁶⁰ HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. *Revista USP*, n. 71, set.-nov. 2006, p. 85.

⁶¹ Para exemplificar, cita-se um estudo recente acerca do tema: “Como se sabe, o material historiográfico usado por Camões no seu poema épico já foi recolhido por Fernão Lopes, Gomes Eanes de Zurara, Rui de Pina, Fernão Lopes de Castanheda, João de Barros, e muitas vezes o poeta até teve possibilidades de escolher entre interpretações diferentes de factos históricos, sobretudo quando se trata da época dos Descobrimentos portugueses”. OVTCHARENKO, Olga. A historiografia dos descobrimentos portugueses nos séculos XV-XVI e a sua influência sobre o conceito de história em *Os Lusíadas* de Luís de Camões. In: PEREIRA, Seabra e FERRO, Manuel (coord.). *Actas da VI reunião internacional de camonistas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 355.

⁶² FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Itinerários da conquista: uma travessia por mares de papel e tinta* (Portugal, séculos XVI, XVII e XVIII). Tese (Doutorado em História) – IFCH-UNICAMP, Campinas, 2015, p. 6, 10 e 269.

*Lima heroico, deste rio a fereza,
Seu nascimento é bem agora explique
Não com confusa voz, mas com clareza:
O reino do Peru se clarifique
Por pai de tão aquática grandeza,
E a lagoa Lauricoxa donde nasce,
Vindo cá ao Mar do Norte sepultar-se.*⁵⁹

A exposição minuciosa da geografia do rio – que se inicia nessa oitava transcrita, a 117^a do poema, e se estende até a 145^a – compõe, com aquelas apresentação e comparação, a longa e detalhada *descriptio* do Rio das Amazonas. Trata-se, desse modo, de uma *ekphrasis*, técnica retórica explicada por João Adolfo Hansen nos seguintes termos:

*Nos progymnasmata, exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C., ekphrasis (de phrazô, “fazer entender”, e ek, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição”, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopeias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas. [...] Nos seus Progymnasmata, Hermógenes a define [...] [como] técnica de produzir enunciados que têm enargeia, apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe.*⁶⁰

Cuidadosamente descrito na epopeia de Eliseu, com versos que produzem *enargeia* ou *evidentia*, o Rio das Amazonas (“aquática grandeza”) é apresentado como se fosse visto e representa, como memória, a onipresença onipotente do rei português. Construção retórico-poética, portanto, esse rio se forma de história, poesia e política.

O Rio das Amazonas entre história, poesia e política

Gênero histórico e gênero épico se relacionam de diversos modos. No caso específico das letras portuguesas, muitos estudiosos, por exemplo, já apontaram como prováveis fontes históricas de *Os Lusíadas* textos de Fernão Lopes, Zurara, Rui de Pina, Castanheda e João de Barros.⁶¹ E, em sua tese, Cleber Vinicius do Amaral Felipe, ao analisar “as peripécias marítimas retratadas em exemplares épicos [particularmente, n’*Os Lusíadas* de Camões e no *Naufrágio de Sepúlveda* de Jerônimo de Corte-Real] e relações de naufrágio [especialmente, as da *História trágico-marítima*] que circularam ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII”, conclui que esses “acidentes marítimos devem ser compreendidos a partir de uma concepção providencialista da expansão portuguesa”, pois neles estão supostas, simultaneamente, “a ‘política do céu’ e a ‘política das obras’, isto é, a presença de Deus na história e a existência de homens capazes de obrar conforme Sua vontade”.⁶²

Além disso, e redirecionando o foco para a relação de Cristóbal de Acuña e para a epopeia de Pedro de Santo Eliseu, convém lembrar, como já se fez neste artigo, que, embora não seja uma informação definitiva (pois tudo se apresenta aqui nos campos dos verossímeis da história e da poesia), Eliseu traduziu para a língua portuguesa a *relación* de Acuña, o que indicaria ter sido ela uma possível base histórica do poema épico atribuído ao frade carmelita português. Seja consistente ou não essa suposição, é fato que o relato do padre jesuíta espanhol foi publicado em 1641, constituindo-se como um dos mais importantes escritos ibéricos nos séculos XVII e XVIII



sobre viagens pelo Rio das Amazonas. Por isso, é bastante razoável presumir que a epopeia *Viagem*, composta (em termos verossímeis) por Eliseu e registrada em manuscrito apógrafo datado de 1746, tenha tido como uma de suas prováveis fontes históricas (diretas ou indiretas) a relação acerca do *Nuevo descubrimiento del gran Río de las Amazonas*, escrita por Acuña.

É necessário realçar, entretanto, que essas duas obras, como se demonstrou nos tópicos anteriores deste trabalho, inserem-se em gêneros distintos e foram compostas em tempos diferentes, estando distantes suas composições em mais de um século. Ademais, ainda que ambas sigam preceptivas retóricas e poéticas e tenham propósitos políticos, a relação de Acuña visa aos interesses da Coroa Espanhola de expansão das Índias de Castela sobre o Rio das Amazonas, num tempo (o final da chamada “União Ibérica”) em que se mostrava acentuada a rivalidade entre espanhóis e portugueses; já a epopeia de Eliseu, num outro tempo (o da “paz ibérica”), exalta a Coroa de Portugal, que, justa, decidiu libertar os prisioneiros “castelhanos” e levá-los de volta à América Espanhola, mas deixando claro o poema que a “grã-conquista” do rio – denominado, por improbidade, “das Amazonas” – foi portuguesa.

Apesar dessas diferenças relevantes, os dois textos apresentam semelhantes concepções míticas e místicas do Novo Mundo e teológico-políticas da Igreja e do Reino. Nesse sentido, em primeiro lugar, observa-se que o “novo descobrimento” relatado por Acuña é guiado, entre outras coisas, pela “visão do Paraíso” (empregando-se o termo de Sergio Buarque de Holanda):⁶³ afirma o jesuíta espanhol, por exemplo, que ao Rio das Amazonas, para vencer todos os outros do mundo em felicidade, “solo le falta [...] tener su origen en el Paraíso”.⁶⁴ E a constante abundância de pescados e de caça com que sempre estão carregados os índios que vivem às margens desse rio (quase) paradisíaco e de seus afluentes é “maravilla digna de admiración y que sólo se puede atribuir a la Paternal Providencia de aquel Señor que con solos cinco panes y pocos peces sustentó cinco mil hombres, quedándole el brazo sano y las manos llenas, para mayores liberalidades”.⁶⁵

Na *Viagem* épica do “Lima heroico”, nota-se também uma visão edênica do Novo Mundo, embora, como determina o decoro do gênero, o Lima e seus companheiros de navegação deparem-se – num episódio (já mencionado) que imita a “ilha enamorada” d’*Os lusíadas* – não com o Paraíso cristão, mas com o Parnaso das Musas, que é anunciado em sonho por Tétis ao herói: “Donde a Clóri verá em horto florido, / Aônia selva, em que há de admirar / Das flores labirinto mui tecido, / E porque tudo diga neste caso, / Aqui achará das Musas o Parnaso”.⁶⁶ Nesse *locus amoenus* (paradisíaco) são eles recebidos: os comandados pelas “meigas” ninfas e o herói comandante pelas Graças, “que no belo preferiram / A citerea deusa com respeito, / Ao Lima pela mão logo levaram, / Selva, bosque, jardim e o mais mostraram”.⁶⁷ E é justamente em tal *locus* mítico-edênico que a primeira entre as Graças, Angélica, canta ao Lima, em som grave e ressoante, “do rio a que navegam a grandeza”, sendo esse o grandioso e incomparável Rio das Amazonas, matéria digna de um canto assim épico e angélico.

Outra concepção que permeia tanto a relação de Acuña quanto a epopeia de Eliseu – visto que ambos os textos foram escritos durante aquilo que se convencionou chamar “Antigo Regime” (predominante na maior parte da Europa entre os séculos XVI e XVIII) –⁶⁸ é a teológico-política de *corpus mysticum*, que pode fazer referência seja ao corpo da Igreja, seja ao corpo do Reino. Conforme Ernst H. Kantorowicz:

⁶³ “Na história da conquista da América, o tema das amazonas é geralmente inseparável de outro, não menos popular, e que a seu modo já vislumbrara Colombo em suas viagens de descobrimento. Uma das causas da opinião de Colombo de que o Golfo de Pária era conjunto com o Éden, ao lado da que se prendia à sua própria situação geográfica (pois cuidava que toda aquela área se achava no extremo ponto do extremo oriente, onde se levantara o Sol no dia da Criação); dos bons ares e temperados, ainda que vizinhos da equinocial; das águas doces, aprazíveis e salutíferas; do jardim natural que formava em muitas partes a vegetação; do rio de quatro bocas (pois tantas divisara ali a gente da caravela *El Correo*, mandada a reconhecê-lo) idêntico ao que, saído do Paraíso Terrestre, também se dividia em quatro cabeças, encontrava-se justamente nos sinais de abundantíssimas riquezas que lá se mostravam”. HOLLANDA, Sergio Buarque, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁴ ACUÑA, Cristóbal de, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 92.

⁶⁶ TORRES, Milton, *op. cit.*, p. 151 (estrofe 79).

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 157 (estrofe 104).

⁶⁸ Como elucidada William Doyle, “o Antigo Regime – *Ancien Régime* – foi uma criação da Revolução Francesa. Era o que os revolucionários pensavam estar destruindo em 1789 e nos anos a seguir. Antes daquele momentoso ano, ninguém pensava em si mesmo como vivendo sob algo chamado Antigo Regime. *Ancien* significa, mais precisamente, ‘antigo’, antes do que ‘velho’; e não pode haver um regime antigo antes que haja um regime novo. [...] A primeira vez em que se utilizou a expressão *Antigo Regime* parece ter sido em 1788; quem o fez foi um nobre panfletário, ao prenunciar as glórias de um novo regime que haveria de erguer-se em torno dos Estados-Gerais”. DOYLE, William. *O Antigo Regime*. São Paulo: Ática, 1991, p. 9. A essa observação fundamental, deve-se acrescentar o fato de que o uso da expressão em estudos científico-acadêmicos cristalizou-se somente a partir de 1856, com a publicação da obra de Alexis de Tocqueville: *L’Ancien Régime et la Révolution Française*. Cf. *Idem, ibidem*, p. 20.

⁶⁹ KANTOROWICZ, Ernst H. *The king's two bodies: a study in medieval political theology*. Princeton: Princeton University Press, 2016, p. 209.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 210.

⁷¹ Cf. *De legibus*, III, 2, 4.

⁷² PÉCORA, Alcir. Vieira, o índio e o corpo místico. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 458.

⁷³ LUZ, Guilherme Amaral. *Flores do desengano: poética do poder na América portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2013, p. 69.

⁷⁴ PÉCORA, Alcir. Políticas do corpo místico. In: MERONI, Fabrizio (org.). *Vida e cultura em nossas terras: o CCFC na Amazônia*. Belém: Centro de Cultura e Formação Cristã, 2010, p. 208.

⁷⁵ ACUÑA, Cristóbal de, *op. cit.*, p. 60.

*The notion of corpus mysticum signified, in the first place, the totality of Christian society in its organological aspects: a body composed of head and members. This interpretation remained valid throughout the later Middle Ages until early modern times, even after the notion had been applied, by transference, to smaller groups of society. In addition, however, corpus mysticum acquired certain legal connotations; it acquired a corporational character signifying a "fictitious" or "juristic" person.*⁶⁹

Como ainda esclarece o mesmo autor, a noção específica de "corpo político" consolidou-se e difundiu-se a partir do século XIII, quando, em decorrência da "redescoberta de Aristóteles" (*revival of Aristotle*), àquela concepção inicialmente teológica de "corpo místico" fundiram-se as doutrinas aristotélicas.⁷⁰

Em particular, no que concerne às letras ibéricas seiscentistas e setecentistas, essa noção teológico-política repercute, entre fins do século XVI e início do XVII, em tratados políticos e jurídicos, sendo um dos mais importantes o *De legibus*, do jesuíta espanhol Francisco Suárez. Como resume Alcir Pécora, Suárez, nesse tratado,⁷¹

*distingue uma "multidão de homens", enquanto "agregado qualquer sem nenhuma ordem ou união física ou moral", de um "corpo místico" justamente na medida em que este, "mediante uma vontade especial ou de comum acordo" reúne estes homens "em um corpo político, por meio de um vínculo social para se ajudarem mutuamente em ordem a um único fim político".*⁷²

A epopeia latina do século XVI *De gestis Mendi de Saa*, atribuída (com muitas incertezas) a José de Anchieta, é um bom exemplo do funcionamento desse corpo místico-político na poesia épica. De acordo com Guilherme Amaral Luz, esse poema "reafirma o compromisso da Companhia de Jesus com o projeto político de um Estado católico que se lança à colonização da América [e] legitima as ações do governador [Mem de Sá] como ajuizadas e prudentes".⁷³ No sermão do Padre Antônio Vieira, segundo Pécora, também se observam as "políticas do corpo místico", associando-se "a noção teológica tradicional da 'união mística' entre o cristão e Deus com a ideia de 'concordia' e união do corpo social e político do Estado".⁷⁴

Na relação do jesuíta espanhol Cristóbal de Acuña, como se sabe, o "novo descobrimento" do grande Rio das Amazonas teve como capitão-mor o explorador português Pedro Teixeira. Contudo, Acuña, ao expor o *ethos* desse capitão português, enfatiza que ele foi nomeado como *cabeza y caudillo de todos* pelo rei da Espanha, Felipe IV, servindo exemplarmente à Coroa Espanhola:

*Para esta empresa nombró por cabeza y caudillo de todos a Pedro Teixeira, capitán por Su Majestad de los descubrimientos, persona a quien el cielo sin duda tenía escogida para esta ocasión, pues sólo su prudencia y sus obligaciones pudieran acabar lo que él trabajó e hizo, en servicio de su rey en esta jornada, no sólo con gastos y pérdidas de su hacienda, sino también con mucho dispendio de su salud, si bien nada de esto es cosa nueva en quien por tantos años que ha que sirve a su Majestad nunca ha granjeado otros intereses que dar honrada cuenta de todo lo que se le ha encargado, que ha sido mucho, y en ocasiones de no poca importancia.*⁷⁵

À época dessa expedição, já que eram tempos de "União Ibérica", Felipe IV era rei da Espanha e de Portugal. Porém, a viagem se deu num

momento muito próximo da, como ficou conhecida, “Guerra da Restauração” (que ocorreu a partir de 1640), sendo, portanto, manifesta a rivalidade entre espanhóis e portugueses, ainda mais tendo em vista a antiga e acirrada disputa por aqueles territórios banhados pelo Rio das Amazonas e seus afluentes, isto é, se se tratavam de territórios que pertenciam às Índias de Castela ou à América Portuguesa. Nesse trecho citado do relato de Acuña, então, fica evidente o efeito de concórdia: o rei Felipe IV, sendo cabeça e caudilho de todo o corpo social e político do Estado, nomeou, como seu representante na viagem do novo descobrimento do Rio das Amazonas, Pedro Teixeira que, por isso, foi “cabeça e caudilho de todos” na expedição, tornando-se visíveis, desse modo, a presença e a autoridade reais. Esse efeito de concórdia não se dá apenas entre espanhóis e portugueses, mas harmoniza ainda o *corpus mysticum* da Igreja com os propósitos políticos da Coroa Espanhola, ao afirmar Acuña que, da mesma forma que fez o rei, o céu também teria escolhido, sem dúvida, Pedro Teixeira como “capitão dos descobrimentos”.

Na epopeia *Viagem* de Pedro de Santo Eliseu, ainda que, como já se salientou, os tempos fossem outros, observa-se igualmente o funcionamento da concepção teológico-política do corpo místico do Reino (neste caso, o Reino de Portugal). A concórdia entre os membros do corpo do Estado é poeticamente produzida a fim de preservar a saúde do todo. Nesse sentido, no argumento do poema, a ordem hierárquica já se mostra bem definida: foi o rei D. João V – ou seja, a cabeça do corpo político – que mandou realizar, por meio do governador e capitão-general do Estado do Maranhão e Grão-Pará, Cristóvão da Costa Freire (“Senhor de Pancas”), a viagem comandada pelo sargento-mor Pascoal de Lima, em 1714, de Belém a Nova Cartagena. Logo, evidencia-se que rei, governador e sargento-mor concordam perfeitamente entre si, exercendo, de maneira exemplar, cada membro sua função para a saúde do corpo político e para a expansão da Fé Católica e do Império Português. Daí ser possível sintetizar o encômio ao governador e general Costa Freire, feito pela *persona* épica que narra o poema, como concórdia entre o amor a Deus e o amor ao bem comum do Estado:

*Assim, com eleição mui singular,
Tem o rei em conselho decretado
Que nesta parte se há de conservar
Quem ame a Deus e ao bem comum do Estado;
Pois donde se o buscassem se há de achar
General mais benévolo e dotado
De prendas, e no amor de Deus perfeito,
Que o que hoje nos governa, sem defeito.*⁷⁶

O rei D. João V escolheu o general Costa Freire para viabilizar a expedição, porque esse governador “sem defeito” do Maranhão e Grão-Pará, amando a Deus e o bem comum, representa a necessária união político-amorosa entre Igreja e Estado. Essa eleição “mui singular” feita pelo rei gerou outra, igualmente perfeita, por parte do governador: “Eleição digna de um grande talento / Se do céu decretada há muito vinha”. E assim foi eleito, por decreto real e divino, o sargento-mor Pascoal de Lima, que comandou a expedição com decoro e excelência: “O Lima se portou como convinha, / Os presos conduzindo com lealdade, / Tratando-os com amor e

⁷⁶ TORRES, Milton, *op. cit.*, p. 136 (estrofe 20).

⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 191 (estrofe 237).

⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 256 (estrofe 497).

caridade”.⁷⁷ No heroico Lima reúnem-se duas virtudes fundamentais para que haja a concórdia: o amor e a caridade. Se o rei é cabeça e síntese do corpo do Reino, ele está em todos os seus membros e as virtudes do Lima são as da Coroa Portuguesa que, por amor e caridade, decidiu libertar os prisioneiros espanhóis e restituí-los às Índias de Castela. Essa paz ibérica é política e católica, reflexo da mais importante comunhão, aquela entre os homens e Cristo:

*Vendo porém que ao Pai há de partir-se,
E dos homens não deseja apartar-se,
Quis em sacramento instituir-se,
Por partir e com eles cá ficar-se.
E nesta forma quis conosco unir-se,
Porque até o fim não pretende ausentar-se.
Oh milagre maior, mais elevado,
Que por máximo a Igreja há decantado.*⁷⁸

A eucaristia, o principal dos sacramentos, é a máxima concórdia, *exemplum* por excelência para a união mística do corpo político. Guiadas por esse modelo sacramental, história, poesia e política formam, na relação de Acuña e na epopeia de Eliseu, um só corpo, cujas partes distintas se reúnem, enfim, sobre um imaginado Rio das Amazonas e em busca do Paraíso nunca descoberto.

Artigo recebido e aprovado em janeiro de 2019.



Dois novos Homeros em diálogo:

as traduções
de Werner
e Vieira



Sísifo. Tiziano. 1549, fotografia (detalhe).

André Malta Campos

Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas da USP. Autor, entre outros livros, de *A astúcia de ninguém: ser e não ser na Odisseia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2018. andremal@uol.com.br

Dois novos Homeros em diálogo: as traduções de Werner e Vieira

Two new Homers in a dialogue: Werner and Vieira's translations

André Malta Campos



...acho que, se o narrar uma história e o cantar um verso pudessem
se reunir outra vez, uma coisa muito importante talvez acontecesse.

Jorge Luis Borges¹

Até o ano 2000, tínhamos à disposição no país cinco traduções integrais de Homero feitas a partir do grego: a *Iliada* e a *Odisseia* de Odorico Mendes, do século XIX, e já do século XX as versões também poéticas dos dois épicos produzidas por Carlos Alberto Nunes, além do trabalho em prosa de Jaime Bruna, restrito à *Odisseia*, saído na década de 70.² Esse quadro se alterou bastante nos últimos vinte anos, com oito novas transposições. Enquanto Haroldo de Campos e Donaldo Schüler debruçaram-se sobre um poema cada, o primeiro vertendo a *Iliada* (2001/2002) e o segundo a *Odisseia* (2007), Frederico Lourenço, Christian Werner e Trajano Vieira lançaram-se à tarefa gigante de, assim como Odorico e Nunes, traduzir as epopéias homéricas na íntegra.

Sobre as traduções de Lourenço, publicadas primeiro em Portugal – a *Odisseia* em 2003, a *Iliada* em 2005 – e depois no Brasil, ligeiramente modificadas (em 2011 e 2013), falei num artigo de 2014.³ Meu objetivo aqui é resenhar os trabalhos mais recentes: Christian Werner, professor de grego antigo da USP e especialista em Homero, apresentou em 2014 sua *Odisseia*, relançada agora em 2018 por nova casa editorial junto com a *Iliada*. Trajano Vieira, tradutor prolífico que atua na mesma área do grego clássico na Unicamp, publicou sua *Odisseia* em 2011⁴, e sua *Iliada* está prevista para o final de 2019. Como abordarei ambos os trabalhos em conjunto, vou adotar um enfoque comparativo. No caso de Vieira, acredito que a restrição a um só poema não afetará a avaliação geral do seu projeto; de todo modo, pretendo completar esta abordagem crítica quando sua *Iliada* vier a público.

Os métodos, como era de se esperar, são muito diferentes entre si e vêm sendo aprimorados desde trabalhos anteriores: Werner verteu duas peças de Eurípides em 2004, *Hécuba* e *Troianas*, além dos poemas de Hesíodo “Teogonia” e “Trabalhos e dias” (que utilizam o mesmo verso homérico) em 2013. Vieira, por sua vez, depois de ter se debruçado sobre o “Hino homérico a Hermes” em seu doutorado, já traduziu desde 1997 mais de uma dezena de tragédias gregas, entre outras produções variadas.⁵ As filiações estéticas distintas, ainda que os dois sejam acadêmicos, podem ser resumidas assim (sem qualquer juízo de valor): Werner segue uma opção mais conservadora, de atenção à letra e ao conteúdo, enquanto Vieira

¹BORGES, Jorge Luis. *Esse officio do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 60.

²Vale mencionar duas traduções em prosa bastante populares no Brasil na segunda metade do século XX, feitas a partir do francês: a de Antônio Pinto de Carvalho (*Odisseia*) e a de Octávio Mendes Cajado (*Iliada*).

³Traduções em prosa da *Odisseia*: exemplos e problemas (*Nuntius Antiquus*, n.10, 2014), onde me ative a um dos poemas, e onde abordei também a versão de Donaldo Schüler. Escrevi há pouco mais de vinte anos sobre a tradução de Haroldo de Campos (*Letras Clássicas*, n. 2, 1998), quando ele já havia publicado o Canto 1 da *Iliada* e anunciava a transposição integral do poema.

⁴Ver Homero. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011 (bilíngue); Homero. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Ubu/Sesi, 2018 (1. ed. 2014) e Homero. *Iliada*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Ubu/Sesi, 2018.

⁵Resenhei duas das suas traduções: o *Édipo Rei* de Sófocles (Transcrição dá cria. *Revista USP*, 52, 2002) e o *Agamêmnon* de Ésquilo (A novidade do discípulo. *Revista USP* n. 77, 2008).

associa-se a uma corrente que investe na forma acima de tudo, e que no seu caso deriva, mais que do concretismo como movimento, do estilo próprio de sua influência maior, Haroldo de Campos (1929-2003).

Ao consultarmos os comentários que eles mesmos tecem sobre suas traduções, pode-se perceber que essa distinção converte-se em antítese, como se um se opusesse ao outro, mas sem que o projeto ao qual querem se contrapor seja abertamente nomeado. Na realidade, isso só seria possível numa direção (a primeira tradução de Vieira saiu três anos antes da de Werner, o que faz presumir que era do conhecimento deste), mas o puro dado cronológico não invalida o fato de que há um diálogo agudo entre os dois ou, melhor dizendo, entre os caminhos possíveis que suas versões representam, e aos quais outros profissionais da área podem sentir filiados. Vieira, num texto breve ao final do volume, “Métrica e critérios de tradução”, explica primeiro como funciona o hexâmetro grego e depois, dentro do espírito faccioso herdado dos concretistas, fala da necessidade de “desfazer o equívoco [...] de que a dicção homérica seria simples e coloquial, admitindo a adoção de critérios mais frouxos de tradução”, algo que considera um “mal-entendido antipoético” que seu trabalho, na esteira de Odorico e Haroldo, quer corrigir (p. 789). Werner, por outro lado, traz antes das suas duas versões textos com o mesmo título, “Da tradução”, onde apresenta mais demoradamente seus critérios. A formulação principal, a meu ver, está no volume da *Ilíada*, onde ele afirma acreditar na “combinação particular de familiaridade e estranheza” (p. 46), mas com a ressalva de que “a dicção escolhida não deve apontar excessivamente para sua própria singularidade”, pois “a busca por uma linguagem especial [...] não deve ser um fim em si mesmo” (p. 44). Essas justificativas, de ambas as partes, já revelam muito da oposição que vamos encontrar lendo os poemas – para reduzirmos aos termos que empregam: singularidade dominante em Vieira (da qual Werner quer se afastar, porque erraria o alvo pretendido da tradução homérica), e simplicidade dominante em Werner (que Vieira vê como concepção estética incorreta do estilo épico).

No geral, são reflexões muito sumárias, que deixam questões nada insignificantes para o leitor: de onde vem o suposto equívoco de que Homero seria simples e coloquial, e em que terreno específico: semântico, sintático, morfológico? Simples e coloquial são ideias equivalentes? São antipoéticas? Os mesmos questionamentos valem para os conceitos de familiaridade e estranheza: onde aparecem e como se combinam, no original e na tradução? Qual deve ser o fim de uma versão homérica? Existe um só fim? É natural que nenhum dos dois aprofunde as reflexões teóricas sobre seus projetos (ainda que Werner informe mais sobre suas intenções e as comente com algum pormenor, prática em que se avizinha de Haroldo mais que seu declarado discípulo): como se sabe, o ofício do tradutor, como o do escritor em geral, pode repousar num plano majoritariamente intuitivo, com apenas algumas escolhas sendo decididas de forma objetiva, as demais derivando da sensibilidade espontânea e amorfa de quem cria. Assim, mais do que na exposição direta, é nos milhares de versos à disposição que devemos buscar as pistas para entendermos a prática de cada um deles. No caso de Vieira, pode-se dizer que a singularidade é uma extrapolação da riqueza e da variedade morfológico-semântica que encontramos em Homero, enquanto no caso de Werner a simplicidade é uma extrapolação da fluência sintático-narrativa dessa mesma épica. No primeiro, perde-se o andamento fluido próprio da narração, mas ganha-se em expressividade;

no segundo, sacrificam-se os desniveis e a rugosidade (por assim dizer) do palavreado homérico, mas há ganho na transparência e no andamento. Não é preciso assinalar aqui, proselitismos à parte, a legitimidade dessas opções, de onde quer que brotem. Mas talvez seja preciso acrescentar que o dado primordial de cada não anula certa fluência em um (Vieira) e certa estranheza no outro (Werner, que, aliás, a admite).

* * *

Vejamos um pouco mais de perto o que isso significa, começando pelas versões de Werner. O tripé do seu trabalho, segundo diz no volume da *Odisseia*, é composto por “clareza, fluência e poeticidade” (p. 99, reafirmado no volume da *Ilíada*, p.43), e a base é dada pela escolha do verso livre, que aqui não traz o contorno menos eficaz que marca os resultados de Frederico Lourenço e Donald Schüler. No caso de Werner, talvez seja possível apontar um parentesco com a poética de Jaa Torrano, que propôs tanto para o hexâmetro épico quanto para o trímetro da tragédia uma linha não metrificada, mas atenta à combinação de precisão semântica e concisão. É uma opção pouco explorada entre nós, à qual se dá agora mais visibilidade. Na prática, ela possibilita que as repetições homéricas, com suas conhecidas frases e expressões fixas oriundas do ambiente oral, sejam mais facilmente preservadas, além de permitir atenção maior ao seu desenho sintático regular, quebrado de quando em quando pelos cavalgamentos, características bem assinaladas pelo tradutor. Nesse apreço pela concisão e pelo respeito à equivalência no número de versos, a solução dada para os “epítetos” – adjetivos e locuções que vêm colados a nomes próprios e comuns – tem papel de destaque, conferindo cara particular ao projeto. Werner nos diz que optou “por termos compostos não-eruditos, derivados da simples justaposição entre termos correntes” (*Odisseia*, p. 99), ou seja, em vez da prática mais antiquada e culta, sua escolha recaiu sobre a mais direta: em vez de “bracinívea” Hera (para usar a solução de Odorico), Werner preferiu Hera “alvos-braços” (*Il.* 1, 55). No primeiro caso, forma-se um adjetivo de fato, podendo ser inclusive um neologismo; no segundo, é como se houvesse a abreviação de um sintagma: Hera de/com/que tem alvos braços vira, pelo auxílio do hífen, “Hera alvos-braços”, criando-se a correspondência com o original (*leukólenos Hére*). O ganho, em termos de agilidade e transparência, é inegável, além da poeticidade em si, e assim ficam atendidos os critérios enunciados. Veja-se, a título de exemplo, estes qualificativos aplicados a Odisseu, todos iniciados pelo elemento *polú-* em grego:

polútropos> “muitas-vias”
polúphron> “muito-juízo”
polumékhanos> “muito-truque”
polúmetis> “muita-astúcia”
polútlas> “muita-tenência”

Werner sustenta ao longo da tradução a repetição criteriosa dessas ocorrências principais, o que é louvável e coerente com seu enunciado (e com as reiteraões homéricas). Mas é possível, ao mesmo tempo, notar algum desgaste nesse uso estendido, ou mesmo em usos isolados. Se por um lado o procedimento pode ser colocado sob a rubrica de certa estranheza



com a qual o leitor deve se familiarizar no contato com Homero (estranheza que, como se viu, Werner diz querer trazer para sua recriação, no volume da *Ilíada*, p. 46), por outro ele trai muitas vezes uma aspereza ou dissonância incômoda. Em relação aos epítetos citados, pode-se questionar, para além do método mais cru da justaposição, o emprego de “truque” e de “tenência” para as ideias de “inventividade” e “resistência”: o primeiro soa coloquial demais em português, e o segundo, opaco. Veja-se o exemplo de “Olimpo muita-lomba” (*poludeirádos Oulúmpoio*, Il. 1, 499): não é semanticamente incorreto, mas em português o qualificativo destoa do substantivo, porque não está à altura da sua majestade.

O incômodo reaparece em outros epítetos nos poemas, que podem ser considerados duros em sua formulação vernácula, ou inapropriados, embora essa seja uma avaliação de gosto mais pessoal, que não compromete o resultado. Para ilustrar o que estou dizendo: num espaço de trinta linhas, entre os versos 45 e 74 do Canto 2 da *Ilíada*, temos “espada pinos-de-prata” (v. 45), “aqueus túnica-brônzea” (v. 47), “aqueus cabelo-comprido” (v. 51), “urbe amplas-ruas” (v. 66) e “naus muito-calço” (v. 74). O cruzamento do singular com o plural, nas duas direções, requer certa adaptação do leitor, e pode levá-lo a questionar se não teria sido mais conveniente nessas situações empregar “espada com pinos de prata”, “urbe de amplas ruas” etc., sem que a almejada concisão ficasse comprometida. Esse problema claramente se colocou para o tradutor, porque se percebe uma recorrente hesitação no uso da ferramenta, natural numa empreitada desse porte: Atena ora é “a pai-ponderoso” (*obrimopátres*, Od. 24, 540) – e “ponderoso” aqui pode ser objeto da crítica feita no parágrafo acima –, ora “a de pai ponderoso” (Od. 1, 101); Euricleia é a “anciã de espírito agudo” (*gráies pukimedéos*, Od. 1, 438) e não “anciã espírito-agudo”, como se esperaria; Hera é “de olhos bovinos” (*boôpis*, Il. 1, 551) e não “olhos-bovinos”, mas depois “trono-dourado” (*khrusóthronos*, Il. 1, 611) e não “de trono dourado”; os arautos são “de clara voz” (*liguphthógoisi*, Il. 9, 10) e não arautos “clara-voz”, de novo como esperaríamos; Agamêmnon primeiro é “de extenso poder” (*eurù kreíon*, Il. 1, 102), mas depois “Agamêmnon extenso-poder” (Il. 1, 355); Aquiles, o herói da *Ilíada* caracterizado pela rapidez (*pódas okús*), pode ser “veloz-nos-pés”, com hífen, ou simplesmente “veloz nos pés”. A uniformização, claro, não precisa ser uma meta absoluta e infalível, principalmente quando se trata do intrincado sistema formular homérico (Werner parece se referir a isso na p. 105 do volume da *Odisseia*), mas faltou nessa área, a meu ver, uma sintonia mais fina, que removesse arestas e ruídos desnecessários.

Há outros tipos de estranhamento. Werner opta em poucos momentos por adjetivos como “teomórfico”, “armígero” e “velocípede”, e deixa de usar adjetivos compostos em português para os que assim o são em grego: o mar *poluphloísboio*, que poderia ser “muito-barulho”, é apenas “ressoante” (Il. 1, 34). Deparamos ainda com substantivos como “onirócrita” (Il. 1, 63), o intérprete de sonhos, e “moira” (Il. 2, 155), a palavra grega para destino, para ficarmos em dois exemplos que tangenciam o cerne do método de Vieira. Temos também “páramo” para “céu”; “bivaque” para *stratós*, o “exército” ou seu “acampamento”; “mercê” para *gérás*, “prêmio” ou “recompensa”; “mentalizar” para *mimnésko*, “lembrar-se”; e “ânimo macho”/“macheza” para *thumòs agénor/agenoríe*, algo como “espírito arrogante”. Há o caso também de fórmulas admitidas como “mais duras” (*Odisseia*, p. 107) para introduzir ou fechar discursos diretos, mas, entre elas, “dirigiu-se-lhe e nomeou-o” (*épos t'éphat' ék t'onómazen*) parece-me que

mereceria uma formulação mais elegante em português, e a ausência de eufonia é sentida em outras ocasiões, na *Iliada* e na *Odisseia*. Vale assinalar que, nos dois volumes, notas e comentários breves buscam justificar essas e outras soluções mais heterodoxas.

Destaque especial deve ser dado à ideia de se traduzir vários nomes próprios, especialmente (mas não só) na *Odisseia*: pelo critério adotado, os personagens centrais ficam de fora da prática, que atinge no entanto várias figuras secundárias, elencadas num útil glossário. Mais uma vez, trata-se de uma decisão pessoal e interpretativa – como estabelecer a fronteira entre personagem principal e secundário, e que significado se deve dar a cada nome? –, mas senti falta da tradução, por exemplo, dos nomes daquelas duas figuras em que Atena se disfarça, “Mentes” e “Mentor”, explicados no glossário como “possante” e “potente ou conselheiro”, mas não vertidos no poema sobre Odisseu, ou ainda a proposta de um correspondente para “Polifemo”, o nome do Ciclope devorador de carne humana, que seria o “Muita-fama” ou “Muita-fala”. De qualquer forma, a ousadia nesse terreno é digna de louvor: acomoda-se sob o critério da busca parcial pelo estranho, sem sacrificar o andamento, e não discrepa do que pode ser tomado como resposta legítima ao que está em Homero.

Todo tradutor está relativamente livre para montar seu quebra-cabeça na língua de chegada, e podemos dizer que Werner, ainda que sendo mais reservado no geral, e mantendo a fluidez homérica, arriscou-se em soluções novas e pouco ordinárias, desestabilizando, para o bem, um projeto que na base seria puramente acadêmico. Seu trabalho reafirma as possibilidades ainda pouco reconhecidas da versificação livre em nosso meio, para além do uso das medidas heroicas consagradas ou da aclimação ao português do hexâmetro grego, a serviço de um Homero que, ao contrário do de Frederico Lourenço (largo, lento e quase monótono na sua fluidez), corre num leito mais estreito e de modo mais ligeiro, sem privar o leitor de certos sobressaltos e acidentes, e produzindo no final belas passagens, como esta abertura do Canto 11 da *Iliada* (v. 1-12), que dá o tom do competente efeito de conjunto das suas versões:

*Aurora, de junto do ilustre Títono, do leito
ergueu-se para levar luz aos imortais e mortais.
Zeus enviou Briga às naus velozes dos aqueus,
a cruel, que levava o sinal do combate nas mãos.
Postou-se na negra nau grande-ventre de Odisseu,
que ficava no meio, boa de se gritar para os dois lados:
até as cabanas de Ajax, filho de Télamon,
e até as de Aquiles, eles que as naus simétricas puxaram
até as pontas, confiantes na virilidade e na força dos braços.
Lá se pôs a deusa e gritou, potente, terrível,
penetrante, e, no coração de cada aqueu, grande força
lançou para guerrearem e pelearem sem cansar.
(v. 1-12)*

* * *

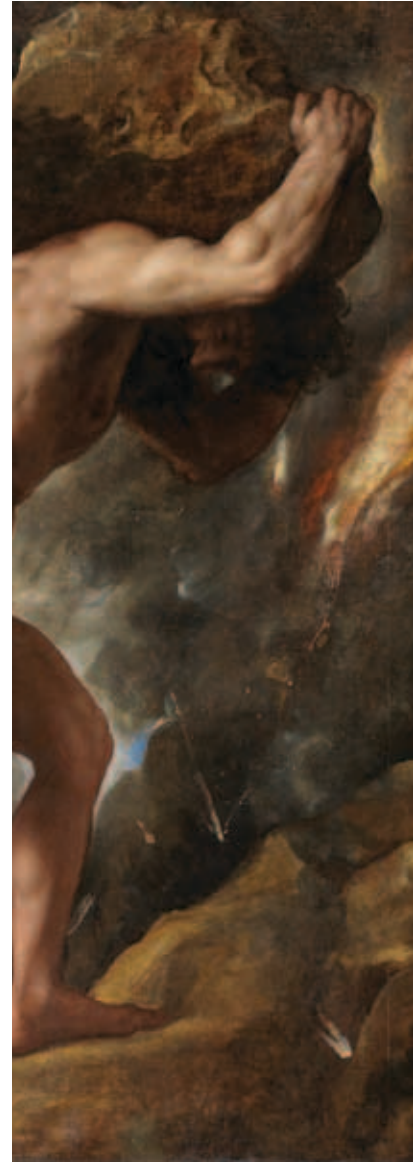
No trabalho de Trajano Vieira, pelo contrário, navegamos num rio com corredeiras irregulares, lineares apenas na certeza do sobressalto e na exigência de uma atenção tanto mais prazerosa quanto mais concentrada.

Veja-se a abertura também do Canto 11 (v 1-13), só que da *Odisseia*:

*Quando nos deparamos com a nave e o mar,
tratamos de entregá-la às ôndulas brilhantes;
no mastro infixo, erguemos os velames, pécoras
a bordo e, entristecidos, nós também subimos,
presas da floração do pranto. Atrás do barco
de proa azul-cianuro, Circe, belas-tranças,
canora deusa apavorante, enfuna as velas
com resopro favônio, fiável companheiro.
Dispostas as enxárcias, todos nos sentamos,
vento e piloto nos capitaneando. Pan-
diurnas velas pandas, singramos o mar.
Sol posto, as rotas todas turoam e aos confins
chegamos do profundo caudaloso Oceano.*

A medida aqui é o dodecassílabo, a mesma adotada por Haroldo de Campos em sua *Ilíada*, como Vieira esclarece, junto com assinalar a presença de “variações acentuais possíveis” (p. 789). Isso significa que não estamos diante do alexandrino clássico, mas de um doze sílabas irregular, com maior margem de manobra, porque sem a obrigação do acento na sexta e da elisão de possível sílaba excedente no meio-verso. Se há por um lado grande competência rítmica no manejo do metro, conforme apontou Leonardo Antunes em sua resenha,⁶ por outro ele produz aquele estrangulamento sintático visto na tradução do mestre: uma vez que Vieira quer traduzir, tal qual Haroldo, no mesmo número de versos do original (imposição da qual poderiam ter se libertado ambos), a sintaxe em geral fluida de Homero ganha cara mais acidentada, com duas características que saltam aos olhos: cavalgamentos em profusão, que rearranjam o andamento original mais calmo, majestoso, e confusão numa mesma linha entre o anúncio e o início de um discurso direto, etapas que se mantêm rigorosamente separadas, em linhas distintas, no grego. As escolhas procedem porque a meta final é explorar a sonoridade e a expressividade homérica, e não seu desenho. Daí também o espaço quase nenhum dado ao caráter oral e repetitivo da épica grega, sobre o qual fala de passagem no “Posfácio do tradutor” (p. 784). Isso é percebido no tratamento conferido aos epítetos, recorrentes no grego, mas traduzidos com liberdade a cada vez que aparecem. Tome-se a forma *polúmetis* mencionada acima, espécie de “sobrenome” de Odisseu na *Odisseia* e que Werner traduz sempre por “muita-astúcia”. Embora em Vieira seja possível encontrar inúmeras soluções, me restrinjo a dez:

polúmetis>
multiastucioso
multissolerte
pleniastucioso
pluriastucioso
pluriastuto
plurimaquinoso
pluriperspicaz
polissolerte
poliastuto
polifrauduloso



⁶ Ver ANTUNES, Leonardo. *Odisseia. Letras Clássicas*, n.12, 2008.

Note-se que não se trata de uma questão métrica, porque sob esse critério várias das formas mostram-se equivalentes. O que preside à escolha parece ser sempre a possibilidade de explorar livremente o labor poético. Note-se também que, apesar de não desprezar a justaposição tão recorrente em Werner (e marcante também em Haroldo), Vieira prefere operar com a criação de adjetivos compostos, muitos deles novos, de própria lavra, como se vê na lista, ou no “profundo caudaloso” (*bathurróou*) do trecho apresentado mais acima. Na mesma linha, e também em contraste com Werner, os estranhamentos aqui proliferam: o leitor se depara com termos como “tânatos” (para “morte”), “gerontes” (para “anciãos”), “basileu” (para “rei”), “húbris” (para “soberba”), entre inúmeros exemplos de helenização. No Canto 11, cuja abertura citei acima, e também no Canto 24, episódios em que os mortos têm papel de destaque, a recorrente palavra “alma” (*psukhé* em grego) recebe vários correspondentes: “ânima”, “psique” (e também a forma oxítone “psiquê”), “alma-psiquê”, “ânima-psiquê”, “alento psíquico” e “alento anímico”. Algumas opções são particularmente incômodas, como o recorrente latinismo “proco” para “pretendente” (uma daquelas escolhas motivadas pela conveniência métrica pelas quais se paga caro), e “alienígena” para o grego *xéinos*, que significa “estranho”, “estrangeiro”, ou “hóspede” e “amigo”. Em vários momentos, o grego aparece vernaculizado, seguido de sua tradução, prática conhecida do frequentador da poética de Vieira: “Geia-Terra”; “Ôneiros, o Sonho”; “irene, a paz”; “hipnos, o torpor” etc. Outras vezes podemos encontrar o expediente da adjetivação, com o mesmo propósito de trazer o grego à baila: “mar talásseo”; “céu-urânico” (ou ainda “urânio-céu”); “ínsula dendroarbórea” etc. Interessante é a explicação do sentido original de “Ciclope” no Canto 9 da *Odisseia*, quando são chamados de “Ciclopes Olhiesféricos” (v. 107), ou quando “Ciclope” aparece não na sua forma vernaculizada, mas traduzido por “Olhicircular” e “Olhirredondo” (v. 125 e 315).

Poderíamos imaginar, por aí, que Vieira investe na recriação de vários nomes de sentido mais transparente no poema, como faz Werner, mas nesse ponto seu projeto é conservador. Nesse sentido, se a proposta repousa numa intensa busca da materialidade verbal, a desatenção a certos elementos presentes em Homero pode desapontar. Cito dois exemplos. Ainda no Canto 11, em sua parte final, deparamos com a descrição do sofrimento de Sísifo no Hades, condenado a rolar uma pedra morro a cima e depois vê-la descer. O verso 598, que descreve a rocha despencando de volta, famoso desde a antiguidade pelas suas assonâncias e aliterações, que nos fazem ouvir o que está sendo descrito (*aûtis épeita pédonde kulíndeto lâas anaidés*), é resolvido num simples e decepcionante “... e a pedra novamente/ rolava plano abaixo” (v. 597-598). O segundo exemplo diz respeito aos jogos sonoros que abundam na *Odisseia*, e que não mereceram de Vieira o devido destaque. Um deles está no Canto 14, quando o servo Eumeu brinca com a proximidade em grego entre a forma para o verbo “vagar” e o adjetivo neutro plural para “coisas verdadeiras” (*alêtai/alethéa*, v. 122-125). Nada disso encontra eco na versão de Vieira. É uma pena, porque expedientes como os mencionados potencializariam ainda mais um trabalho de ourivesaria poética notável, que no plano expressivo redimensiona Homero para nós em português. Lê-lo e ouvi-lo nessa transposição é revisitar regiões épicas que Odorico Mendes já tinha querido e conseguido iluminar, a despeito – ou quem sabe por causa – dos desníveis encontrados.

* * *

Alguns comentários finais sobre as edições. Todos os volumes são generosos nas informações que proveem aos leitores. Nos de Werner, as apresentações dão uma ótima visão panorâmica sobre Homero e os épicos. O volume de Vieira, ao contrário, ressenete-se da ausência de um texto introdutório de fôlego. Werner traz em seus livros notas à tradução (pouco mais de trinta na *Odisseia*, enquanto na *Ilíada* são mais de cem), ainda que sejam posicionadas, curiosamente, antes dos poemas. No caso de Vieira elas são inexistentes. Há sim mapas, sumário dos cantos e um exaustivo índice de nomes na *Odisseia* de Vieira, além de um ensaio de Italo Calvino e “Excertos da crítica” (seis passagens extraídas de estudos estrangeiros), material que ajuda a dar um ar mais compósito ao conjunto de aparatos. Das traduções de Werner, só o volume da *Odisseia* traz uma miscelânea ao final, mas menor, com textos de Luiz Alfredo Garcia-Roza, Franz Kafka e Konstantinos Kaváfis. Ambos contam com indicações bibliográficas, bem mais alentadas em Werner. Por fim, vale dizer que a Editora 34 optou por um volume bilíngue, enquanto os da Ubu/Sesi não trazem o grego ao lado, para a consulta dos curiosos. Vemos, assim, que até aí os projetos se mostram divergentes. Entre as singularidades que se exibem em um e a simplicidade maior do outro, o melhor é ficar com ambos.

Texto recebido e aprovado em fevereiro de 2019.

UM EMARANHADO PEGAJOSO DE EMBLEMAS E CULPAS:

o sertão na
literatura e no
pensamento de
Raimundo Carrero



Cartaz Raimundo Carrero 70 anos. 2017, fotografia (detalhe).

Durval Muniz de Albuquerque Júnior

Doutor em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e dos Programas de Pós-graduação em História da UFRN e da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *História: a arte de inventar o passado* (ensaios de teoria da história). Curitiba: Appris, 2019. durvalajr@gmail.com

Um emaranhado pegajoso de emblemas e culpas: o sertão na literatura e no pensamento de Raimundo Carrero

A sticky tangle of emblems and guilt: *sertão* in Raimundo Carrero's literature and thought

Durval Muniz de Albuquerque Júnior

RESUMO

Este texto trata das imagens e enuncia- dos que definiriam um ser para o sertão na obra literária e no pensamento do escritor pernambucano Raimundo Carrero. Ele procura situar no tempo a vida e a obra desse autor, sem reduzir seus escritos a meros reflexos de sua biografia e dos momentos históricos em que os escreveu. A análise se debruça sobre a própria espessura da linguagem, sobre a forma dos textos, avaliando o que nelas também indicia um dado tempo e uma dada maneira de ver e dizer o sertão. Uma análise que trabalha a recorrência de dadas ima- gens e temáticas, na transversalidade de seus escritos e que interroga essas obsessões à luz de formas de pensa- mento que muito ultrapassam a figura individual do autor, se arriscando no fazer uma arqueologia dos espaços de sua linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: imagens do sertão; literatura; Raimundo Carrero

ABSTRACT

This text deals with the images and statements that would define a being for the sertão in the literary work and in the thought of the Pernambuco writer Rai- mundo Carrero. He seeks to situate the life and work of this author in time, without reducing his writings to mere reflections of his biography and the historical moments in which he wrote them. The analysis focuses on the very thickness of language, on the form of texts, evaluating what also indicates a given time and a given way of seeing and saying the backlands. An analysis that works the recurrence of given images and thematic, in the transversality of his writings and that interrogates these obsessions in the light of forms of thought that far surpass the individual figure of the author, risking in making an archeology of the spaces of its language.

KEYWORDS: images of the sertão; literature; Raimundo Carrero.



O sertão é pegajoso

Ele é algo que se carrega nas almas. Ele não abandona a vida de nenhum vivente que o viveu. Ele irmana as almas que aí nasceram, que aí vivem, que aí sofrem. Nele as almas são muito mais apegadas, “as pessoas estão na alma das outras o tempo todo, mesmo nas que parece não muito próximas”.¹ Ele é pegajoso, segue agarrado nas entranhas das gentes, mesmo daquelas que um dia dele se retirou. Ele, como um visgo, segue prendendo a todos que nele enxergou por primeiro a luz do dia. Não tem escapatória, o sertão é um destino. O sertão está na alma, o sertão está na fala, o sertão está no corpo, o sertão está na escrita. O sertão é uma escrita, o sertão é uma escritura, o sertão está nas Escrituras. O sertão segue colado

¹ CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda. Disponível em <<https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-raimundo-carre-ro/>>. Acesso em 10 mar. 2018.

ao pé da alma daquele que o abandona e foge para a cidade. Fuga inútil, pois o sertão como um fantasma, como um espectro, como alma de outro mundo, acompanha, obseda, se encarna, se apresenta bem no meio da vida de cidade. O sertão se leva e se traz, nele se entra e dele se sai, mas ele não sai nunca de dentro das pessoas que nele adentrou. Sertão, coisa de dentro, espaço por dentro, disfarçado.

O sertão pega os meninos e pare os seus destinos. Raimundo Carrero de Barros Filho foi menino do sertão. Nasceu a 20 de dezembro de 1947, numa cidade chamada Salgueiro, no sertão de Pernambuco, “sertãozão, o sertão mais distante”, 513 km da capital. Seu ser viu a luz no sertão profundo e o sertão se tornou a luz do mais profundo do seu ser. No sertão viveu sua infância e parte da adolescência. Frequentando a loja de roupas e chapéus de seu pai, a literatura e o sertão, a literatura do sertão teriam se alojado em sua alma de menino. Pelos balcões da loja, o seu irmão mais velho, deixara livros espalhados, livros que teriam lhe proporcionado a primeira forma de sair do sertão, de transcender aquele espaço pegajoso, de gente pegada e apegada. O irmão ator, intelectual, que para desapegar do sertão foi embora com um circo, teria lhe deixado como herança, talvez involuntária, aqueles outros espaços encantados, o espaço dos livros, da escrita, espaços que permitiam viajar sem sair do lugar, de seu lugar. Irmão maior que, mesmo ausente, representava a lei do sangue, pois os livros deviam ser deixados no mesmo lugar onde estavam, não podiam ser retirados do lugar, dos recantos da loja, não podiam ser levados para casa. Mesmo ausente, o irmão representava uma interdição, o intelectual “seríssimo” a dizer ao menor: livro não é brincadeira. E Raimundo levou isso a sério. Mas, muitos anos depois, confessa em entrevista, seu desejo de “matar o irmão”, de eliminar esse que deveria ser a admiração dos pais, esse que, mesmo distante, lhe fazia sombra, lhe destinava a um eterno anonimato. No apego das gentes do sertão se misturam amor e ódio, as fronteiras são mínimas entre admiração e hostilidade, camaradagem e conflito. As relações muito mais pessoais, muito mais personalizadas, muito mais próximas podem descambar, facilmente, para o desafeto, para a desfeita, para o se fazer em armas. O sangue quente e pegajoso da parentela fala alto no sertão, mas pode ser derramado em querelas familiares infindas.²

Na loja paterna, o menino do sertão leu “*Menino de engenho*”, primeira leitura, abertura para um outro mundo possível e desconhecido. Talvez, primeiro desejos de se soltar desse seu mundo, de se desvencilhar, como fizera o irmão invejado, do visgo familiar. Menino dos anos dourados do pós-guerra, crescendo num dos curtos interregnos democráticos no país, num momento de desenvolvimento industrial e urbano e, ao mesmo tempo, de acirramento dos conflitos sociais no campo, notadamente em seu estado natal, onde as Ligas Camponesas aparecem como uma nova face do campesinato, muito distinto daquela que aparecia nas páginas de José Lins do Rêgo, ele alimenta o desejo de contato com o fora. Mas seguia sendo menino do sertão, apegado à família, aos valores familiares, aos valores cristãos. Sim, o sertão é religioso, o visgo da fé habita as almas sertanejas. O sertão é quente e crente. Raimundo Carrero tinha uma igreja na porta de casa, se “andasse em linha reta batia no altar”. Sob a forte presença da mãe, uma mulher muito religiosa, “uma quase santa”, como se costuma dizer de todas elas, Carrero se fez um homem de fé, um homem de religiosidade, um homem católico e cristão. Cristo está pregado em sua alma, sua vida, tal como a do Nazareno, é feita de dores e cruces. Sua escrita e

² Cf. CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, *op. cit.* Ver também <https://www.ebiografia.com/raimundo_carrero/>. Acesso em 10 mar. 2018.

³ Ver AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

⁴ Cf. CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, *op. cit.*

⁵ CARRERO, Raimundo. As sementes do sol: o semeador. *In: O delicado abismo da loucura: novelas*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 199.

seu pensamento gotejam o sofrimento do crucificado, sofrimento que seria o pão de todos os homens. Assim como Cristo, no Jardim das Oliveiras, se perguntou, torturado na alma, pelo sentido do ser humano, pelo sentido de ser encarnado, Raimundo Carrero fará de sua obra uma interrogação constante sobre a condição humana, sobre os mistérios e as dores de ser humano. A religião da infância segue cravada em seu ser de sertanejo e o constitui.

O sertão é pegajoso por ser infância, por ser família, por ser fé. O sertão é espaço marcado pelas fantasias e sonhos infantis. O sertão é terra e tempo que se deixou para trás, nos começos. O sertão é princípios, é fundamentos, o sertão é ontologia do próprio ser. Quando se quer explicar a si mesmo, inventar uma biografia, quando se quer fazer escrita e narrativa de si, na origem está a infância, na origem está a infância no sertão: ela e ele se tornam causas primeiras, causas eficientes de tudo, do próprio ser em que veio se tornar o adulto que lembra e rememora. O sertão e a infância estão nos começos, experiências primeiras, tempos que não passam, experiências do intemporal, do fora da história.³ Há quem fale até na existência de um *ethos* sertanejo, numa homenagem ao essencialismo que obseda todas as imagens e versões do sertão.⁴ Com Raimundo Carrero não é diferente. Sertão se diz no singular, tem qualidades essencialmente suas. Uma delas é a de ser pegajoso, pueguinto, pueguinto, viscoso. O sertão é sempre o que foi, o mais longínquo no tempo e no espaço, o que ficou nos inícios da vida. O sertão é arcaico, é primordial, é bíblico. Paraíso trágico, paraíso depois da queda, vivendo um tempo de atribulação, um tempo de sofrimento, um tempo de sonhos e delírios: o sertão é uma saudade e uma imensa dor. O sertão desfia o fio de uma longa história de traição, ele testemunha a baixeza humana, ele permanece eterno e cristalizado, morto como uma fotografia num álbum de família, petrificado na cena primeira da queda do Paraíso. O sertão é um conjunto de imagens, um imaginário grudado nos olhos e nas cabeças de muita gente. O sertão é lajedo que dói nos olhos e nas mentes, nunca escorre, nunca flui, nunca escorrega. O sertão é congelado no calor da infância e da família, no fogo da guerra, do ódio, da vingança, do sangue que borbulha das feridas da vida. O sertão é coagulado como o sangue das parentelas, das famílias, instituição nuclear numa sociedade onde o Estado e a modernidade demoraram a chegar. O sertão é signo, é estigma “cruel e atormentador”.⁵ Estar preso à memória da família é estar preso ao sertão onde ela reinou, à sociedade sertaneja a se reger pela simbólica do sangue, da hereditariedade. O sertão é atávico, corre nas veias, ferve no sangue, explode em cenas sanguinolentas. No sertão mata-se em família e a família mortifica. Os dramas de família se desenrolam em nome do desejo, do sexo, do incesto, da traição, do mal, da morte. A família é destino e destinação, é vida e danação, é amor e pecado, é razão e loucura. No sertão mata-se e morre-se em família, por isso é preciso fé, único consolo contra o inevitável, o trágico do morrer. No sertão de Raimundo Carrero as almas estão engajadas na fé, tomadas pelos mistérios do sagrado, assombradas pelo mal, torturadas pela carne que as convida ao pecado e à traição. No sertão as almas redemunham, giram dilaceradas entre as ambiguidades de ser. É a crença que finca o homem no mundo, dá um lugar para ele, justifica seu viver, seu peregrinar, seu penar nas plagas da vida. Quanto mais sofrem, e o sertão é um sofrer infindo, mais os homens necessitam de se apegar a Deus, a Cristo, mais precisam de tê-los como certeza e como Verdade. Sem Deus, sem a Virgem, sem os santos

e anjos, com quem se pegar? Se o sertão de Rosa tem o diabo no meio, o sertão de Carreiro gira em torno do divino, do sagrado, do sobrenatural, do misterioso, sempre assombrado pela presença do inverso e do diverso.

O sertão é solidão

O menino começa cedo a tentar criar mundos no papel. Ainda na loja paterna já usa o papel de embrulho das mercadorias para rabiscar seus primeiros escritos. Tentativa de preencher no vazio do papel o vazio da existência. Sozinho na loja, num tempo que goteja, que se espicha e teima em não ir embora, ele busca nos escritos dar sentido ao seu tédio. Nas tardes quentes e intermináveis do sertão, depois das animadas horas matinais no Colégio Estadual de Salgueiro, busca nos livros e nos escritos um refúgio da intolerável tarefa de balconista de loja. Nessas tardes ele vivencia o que seria uma outra face do sertão: a solidão. “A solidão do sertão é muito grande”, muito diferente da solidão da cidade. Solidão e sertão são até rima, são como ecos de um mesmo som, que remete ao imenso, ao inabarcável, ao longínquo, ao sem limites e ao sem fronteiras. Sertão é desmesura, é deserto, até de gente. A solidão do sertão “é cheia de sol, de silêncio, mas muito pegajosa, muito pesada”.⁶ Do sertão se leva para onde se vai essa condição solitária. O sertanejo seria sempre, aonde vá, um solitário, alguém que leva na alma a solidão dos sertões. Mesmo em meio à multidão da cidade grande, ele carregará consigo essa solidão. Se na capital a “solidão é sombria, é cinzenta” a do sertão é uma solidão ensolarada, uma solidão provocada pelo excesso de luz que a tudo transforma num borrão branco. O sertão encandeia, apaga por excesso de luminosidade todas as presenças. O sol faz as criaturas desertar, desaparecer, se entocar. Na hora do sol a pino não se vê uma alma viva.⁷

Se na cidade se vivencia uma solidão acompanhada e ruidosa, no sertão a solidão seria irmã siamesa do silêncio. O sertão seria para Carreiro um grande silêncio. A solidão do sertão seria oca, “parece que dentro de cada solidão tem outra solidão”.⁸ O sertão é oco, talvez por isso tanta gente tenha, ao longo do tempo, tentado dar a ele um conteúdo, sentidos, significados, imagens. Carrero considera que toda a primeira parte de sua obra, até a publicação do romance *Maçã agreste*,⁹ em 1989, foi dedicada a dar existência literária a esse buraco que é o sertão. Como todo oco, o sertão nunca para de ser escavado. A obra de Raimundo Carrero é essa interpelação sobre o ser do homem no sertão, tentando dar conteúdo a essa lacuna, a essa elipse impreenchível que é o ser do e no sertão. A solidão acompanhou a vida de Raimundo Carrero, a solidão do adolescente que deixa sua cidade, que deixa sua família, para estudar interno no Colégio Salesiano, na cidade do Recife. Essa formação católica e a solidão da vida no internato o marcarão definitivamente. O silêncio é uma das exigências da rígida disciplina de um educandário religioso. O silêncio é cultivado como sendo necessário para a meditação e para uma ascese, para uma atenção a si mesmo, indispensável para o aperfeiçoamento espiritual. Talvez, por isso, a escrita literária de Carrero valorize tanto o que se diz quanto o que se silencia. Sua escrita enfatiza as elipses, convoca o leitor a participar da elaboração final do texto. Para Carrero é no espaçamento entre as palavras, é no silêncio entre elas que emerge a literatura.¹⁰ Ele não acredita numa literatura que pretende tudo dizer. Em seu romance *Ao redor do escorpião... Uma tarântula?*: orquestração para dançar e ouvir¹¹ os travessões desem-

⁶ CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, *op. cit.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ Ver CARRERO, Raimundo. *Maçã agreste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

¹⁰ Ver CASTELO, Aderaldo. Uma escrita só lâmina. In: CARRERO, Raimundo. *O delicado abismo da loucura: novelas, op. cit.* p. 14.

¹¹ Ver CARRERO, Raimundo. *Ao redor do escorpião... Uma tarântula: orquestração para dançar e ouvir*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

¹² Ver HAROCHE, Claudine. *Fazer dizer, querer dizer*. São Paulo: Hucitec, 1992.

¹³ Cf. CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, *op. cit.* Ver também <https://www.ebiografia.com/raimundo_carrero/>, *op. cit.*

¹⁴ Ver BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

¹⁵ Referência a uma obra de Raimundo Carrero cuja temática principal é a culpa como condição mesma do homem: CARRERO, Raimundo. *Sombra severa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

penham um papel fundamental no texto, abrindo zonas de silêncio entre uma frase e outra, permitindo ao leitor pensar e tentar articular, ele mesmo, um enredo para a história. Se o mundo moderno, burguês, buscou acabar com a ambiguidade da linguagem, procurou tornar linear e determinado o sentido, perseguindo e tentando banir as elipses e as incisas, Carrero parece retomar uma forma de escrita presente na mística medieval, que considerava a letra divina como sendo o lócus do mistério e do silêncio.¹² Deus fala no e através do silêncio. Deus fala no e através do sertão, esse grande silêncio. Foi no deserto que Cristo se preparou para sua missão, foi em seu imenso silêncio e na total solidão que ouviu a voz do Pai e foi tentado pelo demônio. Na literatura de Raimundo Carrero, a solidão e o sertão são esses lugares de encontro com o divino e com o diabólico. Na solidão interna de cada homem essas forças se digladiam.

Foi, talvez, para romper o insuportável silêncio do sertão que o adolescente, dos rebeldes anos sessenta, resolveu fundar uma banda, resolveu ser músico. Por volta de 1964 e 1965, quando a sombra da ditadura desceu sobre o Brasil, ele toca saxofone na banda Os cometas. A era da corrida espacial já se anunciava, e o jovem rompia o silêncio de Salgueiro com os sons estridentes e metálicos do rock. Na adolescência bandos e bandas andavam juntos, desapegando da solidão. Uma vez no Recife, na década de 1970, torna-se músico profissional, tocando na banda Os tártaros. O fim do milagre econômico e a crise internacional do petróleo leva sua família a passar por problemas financeiros, tendo que se sustentar sozinho, a música não é uma alternativa. Tendo cursado Ciências Sociais, na Universidade Federal de Pernambuco, termina por ingressar no jornalismo, trabalhando para o *Diário de Pernambuco*, desde o ano de 1969, o que o leva ao exercício diário da escrita e ao renascimento de seu interesse pela literatura e pela carreira de escritor.¹³ Escreve quatro ou cinco livros que não publica. Difícil romper o silêncio no qual foi educado e formado. O silêncio do sertão, o silêncio da oração. Difícil assumir a vida de escritor, essa vida que vive da solidão, que se alimenta da solidão.¹⁴ Vida que não permite nem a prática de exercícios físicos, perda de tempo, paralisia no escrever. Escrever: arrancar um mundo da solidão. Trazer as vozes do silêncio para serem ouvidas. Sertão, aprendizado de silêncio e solidão, condição de ser, de ser escritor.

O sertão é pesado

Em várias de suas entrevistas, Raimundo Carrero define o sertão como um espaço pesado. Nele o silêncio pesa, nele a solidão é pesada. Em sua obra, os personagens do sertão também carregam um pesadume na alma. A condição humana, tal como pensada pelo cristianismo, é um peso, é um cruz pesada de se carregar. À condição terrena, carnal, falta a leveza, a diafanidade, da vida espiritual. Mas o que faz a vida humana pesada, desde o princípio, desde a queda, é o pecado, é a transgressão das leis divinas. Com o pecado, uma sombra severa se abate sobre os humanos: a sombra da culpa.¹⁵ É a culpa que faz as almas humanas pesadas, é a culpa que faz com que os homens se arrastem pela vida como a carregar nas costas o peso do mundo. Sua literatura nasce da observação das pessoas pesadas, difíceis. No livro *A sombra severa*, escrito em 1984, escolhe para dar nome ao personagem principal aquele que no texto bíblico encarna a figura do traidor, aquele que após a traição, dilacerado pela culpa, escolhe a morte como saída: Judas. Personagem que diz ter sido inspirado em

um dos seus primos, que vivia sentado em frente da porta da casa, com o chapéu sobre os olhos, pensativo, cabisbaixo, como se carregasse uma enorme culpa sobre os ombros.¹⁶ O próprio estilo do texto, as frases curtas e incisivas, remete para a existência de pessoas que, de tão magoadas, de tão culpadas, pouco falam, não têm disposição para a comunicação. Culpa e silêncio, culpa e solidão aqui se encontram. O sertão seria lacônico. A culpa se desenrola mais no âmago dos personagens, ela não convoca a expansão e a expressão. A culpa se esconde, corrói lentamente a alma, leva ao remordimento e à tortura íntima. A literatura de Carrero, assim como a de Dostoievsky, é literatura que se passa mais dentro das pessoas, do que no meio do mundo. Ela é perscrutação infinda da alma, ela é escavação do espírito, pergunta acerca dos sentidos da existência, herdeira da prática inaugural da pastoral cristã: o exame de consciência, parteiro da subjetividade individual e psicológica, nascedouro do indivíduo.¹⁷ Suas histórias não precisam o tempo e lugar em que ocorrem. O sertão é o mundo, o sertão é o universo humano, intemporal. O sertão é essa imensa culpa a pesar sobre os destinos de cada um.

Em *A sombra severa* tenta resposta para uma pergunta que sempre o perseguiu: por que as pessoas matam as outras? Como é possível que alguém viole o interdito maior? Qual a especificidade da culpa de quem cometeu tamanho gesto? Não deixa de estar presente o fascínio que esse tema exerce sobre as gentes do sertão. Terras de valentias e valentões. Afrontar a morte foi por muito tempo prova e provação, notadamente para os homens desse espaço. A mística da morte mistura-se à mística do sangue numa terra e num escritor que adora um Deus morto, sanguinolento e ensanguentado. O martírio é a antessala do heroísmo. Na literatura de folhetos, a que teve acesso desde cedo, cantam-se loas a quem enfrenta a morte de peito aberto, a quem desafia a finitude em nome de uma fama imorredoura. Na infância, um dos espaços que mais o motivava era a cadeia pública. De manhã, pegava um tamborete e se sentava junto as celas para ouvir os presos contarem narrativas de assassinios. Como um antigo fisiognomista, ele ficava perscrutando cada traço daqueles rostos capazes de gesto tão extremado. Qual o rosto de um criminoso, o que leva nos olhos, o que carrega na face? Em que recôndito de seus traços faciais se esconde um esgar de culpa? Ele diz ter “loucura para ver o rosto de uma pessoa na hora do crime”.¹⁸ Ele, que sublima seus desejos assassinos nas páginas do que escreve, que os realiza através de seus personagens, carregaria também a culpa por essas fantasias homicidas? Como diz Aderaldo Castelo, Carrero escreve como uma salvação, talvez para salvar-se de si mesmo, de outros Carreros que o habita e ameaça, entre eles o possível assassino.¹⁹ O homem sairia de sua pequenez, de sua condição desprezível, diante do Senhor, quando comete a maior das desobediências, quando viola um dos seus mais importantes mandamentos? O humano se afirma na hora em que mata? Na hora da morte não há afirmação, pois a morte é besta, é rápida, vem sem grandes avisos. Esse fascínio confessado pela morte não seria o corolário da vida entendida como a busca incessante de se sobrepor a culpa, de vencer a culpa original, ontológica do homem pecador?

Raimundo Carrero é um homem e um escritor religioso, e não há religião sem culpa. O fundamento do sentimento religioso é a culpabilidade. É essa dívida infinda que nunca se paga. O cristão tem uma dívida impagável com Cristo que resolveu se deixar matar para a salvação de todos. Seu sangue de justo derramado impunemente se constitui numa

¹⁶ Cf. CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, *op. cit.*

¹⁷ Ver FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

¹⁸ CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, *op. cit.*

¹⁹ Cf. CASTELO, Aderaldo. Uma escrita só lâmina, *op. cit.*, p. 10.

²⁰ Cf. CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, *op. cit.* Ver também todos os traços autobiográficos presentes no livro CARRERO, Raimundo. *O senhor agora vai mudar de corpo*. São Paulo: Record, 2015.

²¹ Ver CARRERO, Raimundo. *A dupla face do baralho*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

²² Cf. CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, *op. cit.* Ver também <https://www.ebiografia.com/raimundo_carrero/>, *op. cit.*

²³ Ver BUTLER, Judith. *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo, 2017 e LEVINAS, Emmanuel. *Do sagrado ao santo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

²⁴ Ver HAROCHE, Claudine, *op. cit.*

²⁵ Referência ao título de um dos manuais redigidos por Raimundo Carrero para o trabalho que realiza, desde 1989, através de uma Oficina de Criação Literária, voltada para a preparação de novos escritores: CARREIRO, Raimundo. *Os segredos da ficção*. Recife: Cepe, 2017.

dívida que jamais pode ser resgatada por nenhum humano. Esse crime segue apontando seu dedo acusador para todos nós. Por mais que soframos, as dores não são resgate suficiente para humanos que, ao invés de adorarem, mataram o seu Deus, o torturaram e humilharam. Raimundo Carrero é um homem cheio de culpas. Aliás, para o cristianismo a culpa é a condição mesma do humano, pelo pecado original e pela imolação do filho de Deus. Para a pastoral católica, da qual Carrero é um resultado, todas as culpas humanas se devem à sua condição carnal. O humano é alguém dilacerado entre as solicitações da carne e as solicitações do espírito. Toda vez que se deixa levar pelos desejos da carne, o homem cai, se afasta da divindade e se aproxima do mal, do diabólico. O maniqueísmo cristão atravessa toda a obra de Carrero. A luta entre o bem e o mal, entre o divino e o diabólico habita o próprio interior de seus personagens dilacerados. Como músico ou como jornalista, trabalhando na noite, frequentando a boemia intelectual, Carrero se entrega aos prazeres da carne. Muitas vezes para até de escrever, cai na gandaia, vai beber, vai festejar, até cair doente, até precisar ser internado em uma clínica psiquiátrica ou enviado para a fazenda para descansar. Torna-se alcoólatra, comete adultérios, trai suas companheiras, come em demasia, engorda. Carrega não apenas o peso de um corpo que ameaça, várias vezes, desmoronar, mas carrega, sobretudo, o peso de muita culpa em sua alma, culpas que converte em literatura.²⁰ Em *A dupla face do baralho* esse dualismo cristão entre desejos da carne e aspirações da alma estrutura a própria obra.²¹ Nela ele explicita a percepção de que ser humano é sempre trair a condição divina, é sempre ser incapaz de perfeição e santidade, condição a que almeja. Na imanência da vida dar conta da transcendência, eis uma inesgotável fonte de culpa e religiosidade. Na imanência da vida que é morte permanente, como conquistar a imortalidade, a eternidade? Ele escreve para encontrar essa transcendência no romance. Escrever é lutar contra a morte, é lutar contra a culpa, é a busca da imortalidade, nem que seja aquela das Academias, que conquistou desde o ano de 2005. Escreve-se para não morrer.²²

O sertão é emblemático

O sujeito religioso se submete à Palavra. Ele tenta se subordinar à letra da Lei. O sujeito do discurso religioso observa a letra da lei. Ele é, por isso mesmo, um sujeito moral.²³ Um sujeito que se constitui na moralidade e no moralismo. Fora da lei, na transgressão, ele se vê perdido, transviado. Fora da observância da lei ele se fragmenta, ele se desordena, ele perde os contornos, ele se perde. O submeter-se à Palavra, no entanto, constitui a própria precariedade desse sujeito, pois a palavra desliza de sentido, se desloca no significado, se abre à leitura e à interpretação. Como dizer Eu na palavra, na linguagem, se ela é Palavra alheia, Palavra do Senhor, linguagem bíblica. A literatura, na modernidade, é palavra autônoma, palavra que nasce de um sujeito que emerge da recusa a adesão à Palavra, que surge na distancia da Lei.²⁴ O sujeito da literatura é um sujeito que domina os segredos da ficção.²⁵ Ele não mais ausculta os mistérios e segredos do divino contidos na Palavra, ele busca escutar os mistérios e segredos do humano que vive nesse mundo. Mas Raimundo Carrero vive essa tensão entre ser sujeito de discurso religioso e sujeito de discurso literário. Ele vive na equivocidade de um lugar de sujeito que, por um lado, tende a absolutizar a linguagem e separá-la do mundo, numa ênfase formalista, que faz da linguagem lite-



rária criação autônoma do escritor, onde o escritor se faz Deus, típica dos modernismos, e por outro, vive na submissão à Palavra, à letra da Lei, que faz daquele que escreve um mensageiro de uma Palavra que não é sua, de ensinamentos e lições que vem de Outrem. O dilaceramento de seus personagens, que é também seu dilaceramento, aparece na própria forma, por vezes, fragmentada, em flashes de sua escrita.²⁶

Dessa tensão entre o divino e o humano, dessa cisão de um sujeito que se desdobra e se fragmenta entre as coisas do céu e da terra, que se dilacera entre o bem e o mal que o habita, entre a paixão e a razão, surgiu a estética barroca. A literatura de Raimundo Carrero em muitos de seus procedimentos remete a estética barroca. Essa estética de um período de transição entre a prevalência da Palavra divina e a prevalência da palavra humana como explicação e justificação para a existência do mundo e dos homens. Período onde a individuação do sujeito do discurso literário ainda não se completara, onde a ideia mesma de literatura, no sentido moderno, ainda não se estabelecera. A inexistência da ideia de indivíduo impossibilita que os personagens sejam seres individuais a perscrutar suas subjetividades psicológicas, apanágio da literatura burguesa. Como nos escritos de Carrero, no Barroco, os que movem as histórias, os que produzem a ação romanesca não são personagens individuais, são personagens emblemáticos. Os personagens não são encarnações de indivíduos mas de tipos sociais, tipos que são emblemas, que são figurações de dados valores morais. Presentes já na epopeia antiga, os emblemas são retomados no Barroco, momento em que a clareza e limpidez das formas da racionalidade clássica dá lugar ao plissado e ao voluteado da forma tensionada entre espírito e matéria, desejo e lei, corpo e alma. As tensões e divisões que atravessam a própria subjetividade de Carrero emergem e se expressam na forma barroca, emblemática de sua escrita.²⁷

Como ele mesmo diz, ele não escreve sobre a história, ele não escreve sobre um tempo e espaços específicos. Ao contrário do realismo e naturalismo do regionalismo nordestino, do chamado romance de trinta, a escrita de Carrero busca a transcendência da realidade, busca tratar de temas emblemáticos, de eventos e histórias, de personagens que encarnariam temas e problemas universais do humano, que figurariam imagens genéricas do ser do homem no mundo.²⁸ Como parte de uma imagem religiosa do sujeito e do humano, Carrero tende a dar a ele uma forma universal e atemporal, arrancando-o de suas circunstâncias históricas e sociais. Seu sertão não é o sertão que o romance de trinta busca documentar. Seu sertão flerta com o mítico, com o místico, é espaço intemporal, onde um homem genérico e transcendente vive suas angústias, suas dores, carrega suas cruzes, dilacera-se em suas contradições e ambiguidades, purga as suas culpas nascidas do desejo e da condição carnal.

A palavra emblema vem do latim (*emblema*), que a tomou do grego (*émbλημα*), onde remetia a ideia de lançar, de atirar algo sobre ou para o interior de qualquer outra coisa. Ela se referia, portanto, ao gesto de ornamentar, de acrescentar algo à superfície de outra coisa para dar a ela um aspecto específico. Os romanos a empregaram num sentido muito específico, para nomear um quadro ou cena de pequena dimensão que se colocava no centro dos mosaicos que revestiam os pavimentos dos edifícios. Ele servia de distintivo, pois definia o tema do mosaico e se distinguia dos temas convencionais dos ornamentos que o cercava. O emblema tem pois função simbólica, ele resume através de imagens e palavras dado tema,



²⁶ Ver PEREIRA, Marcelo. *Raimundo Carrero: a fragmentação do humano*. São Paulo: Caleidoscópio, 2014.

²⁷ Ver SANTANA, Afonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 e DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 1991.

²⁸ Cf. CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, *op. cit.*

²⁹ Ver CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010, p. 239.

³⁰ Ver GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

³¹ Ver CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, *op. cit.*

³² Ver <https://www.ebiografia.com/raimundo_carrero/>, *op. cit.*

dada ideia abstrata. Ele tenta figurar uma ideia, fazê-la visível, dar a ela materialidade.²⁹ A partir da Idade Média os emblemas foram muito utilizados pela Igreja para figurar dadas ideias morais. Compostos por imagens ou gravuras, acompanhados de um mote ou de uma sentença moral, os emblemas tinham uma função pedagógica, visavam educar os cristãos nos valores defendidos pela Igreja. O século XVI, o século do estilo barroco, é a época áurea dos emblemas. Eles eram empregados para simbolizar os sentimentos, as paixões, tudo o que ia na alma dos humanos; eles buscavam transformar em imagem as forças obscuras e misteriosas que regiam e explicavam as ações humanas, assim como buscavam transformar em imagens os insondáveis mistérios do divino e do diabólico, do bem e do mal. Os emblemas serviam para moralizar, para figurar os valores cristãos e católicos. Quando, em muitos momentos dos escritos de Carrero, aparecem frases feitas, espécie de moral da história, é à emblemática barroca que os escritos dele remetem. Carrero conta histórias para moralizar, ele inventa cenas, personagens e ações para emblematizar dadas moralidades, dadas angústias provocadas por dilemas morais, ele tenta figurar esse sujeito cindido e dilemático que é o sujeito moderno. Sua literatura se alimenta de lemas e dilemas.³⁰

Há na literatura de Carrero uma saudade, uma nostalgia de um homem completo, de um homem íntegro, de um homem anterior a fragmentação do ser moderno. Um homem anterior, talvez, à queda, quando o homem possuiria uma única natureza: a de ser divino. A mesma saudade que encontramos em Ariano Suassuna, outro intelectual católico, a quem ele considera seu mestre. Saudade que é projetada num sertão mítico, onde se digladiam as forças do bem e do mal, onde homens rústicos, rudes, se debatem com os dilemas cósmicos do destino, da tragédia, da debacle, com os abismos da existência: o crime, a traição, a loucura, a cegueira, a desonra, o pecado, a dor, a danação, a maldição, a perdição, numa atmosfera que oscila entre a natureza e o sagrado. Nostalgia de uma visão cósmica do humano, da qual o barroco é a última floração. Um homem integrado à natureza que, por seu turno, é emanção, é obra de Deus, acicatada todo tempo pelo mal e pelo demônio. A mesma imagem do humano que vai aparecer no romanceiro medieval e ibérico e que nos chega através da literatura de folhetos. Não é mera coincidência que tanto Ariano Suassuna, quanto Raimundo Carrero irão buscar na literatura de cordel não apenas temáticas, personagens, mas uma estética e, notadamente, uma ética, uma dada imagem do humano e de sua relação com o bem e o mal. O chamado Movimento Armorial, do qual participou sob a inspiração e lição de Ariano, não é, como várias vezes faz questão de frisar, uma mera reprodução do folclórico, das matérias e formas de expressão populares, mas um trabalho de buscar nesse material temas e figuras emblemáticas da condição universal dos homens e mulheres.³¹ Tanto o romanceiro, como o teatro escrito por Gil Vicente, uma das fontes mais importantes do teatro armorial, do qual participou com a peça intitulada *O misterioso encontro do destino com a sorte*,³² são discursos emblemáticos, apelam para personagens ícones, personagens símbolo, ações que pretendem representar a condição genérica do homem e não um homem regional, particular. O sertanejo e o sertão, do discurso armorial, ambicionam à universalidade. Se buscam os cenários, os temas e os personagens do discurso regionalista e tradicionalista, defendido por Gilberto Freyre, é para através deles discutir problemas morais e existenciais que seriam de todo e qualquer humano, em qualquer lugar. Assim como

fazia o existencialismo, desde os anos quarenta, o Movimento Armorial se interroga sobre o ser genérico do homem, mas, no seu caso, sem deixar de reproduzir o imaginário acerca do regional.³³

Em 1970, quando estava com 23 anos, Raimundo Carrero escreveu um conto inspirado na literatura de folhetos, intitulado “O bordado, a pantera negra”, com o intuito de fazer parte do Movimento Armorial, lançado por Ariano Suassuna. Ariano, entusiasmado com o fato de que o conto materializava o que ele estava nomeando de estética armorial, o transformou num folheto de cordel, terminando por completar uma espécie de relação circular entre as matérias e formas de expressão populares e a produção literária erudita. A ideia do popular aí presente difere da visão do popular que aparecem em movimentos como o Movimento de Cultura Popular (MCP), levado a efeito no governo Miguel Arraes, entre 1961 e 1964, do qual Carrero chegou a participar ou como o do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, muito influenciados por uma leitura marxista do mundo e pela noção de classe. A imagem do popular com que o Movimento Armorial lida é a mesma que estivera presente no Teatro Popular do Nordeste, empreendimento de que foi protagonista Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. É uma visão mais próxima do que veio a se chamar de populismo, uma visão paternalista em relação ao povo, que não deixa de ser um olhar hierárquico em relação a esse popular.³⁴ A hierarquia erudito e popular aí permanece e é reafirmada. Ao mesmo tempo em que há um olhar de ternura e compaixão cristã para com os humildes, para com os pobres, para com os desgraçados e recusados da existência, para com os marginalizados pelo social, há também um dado olhar de crueldade e perscrutação moralizante da vida desses personagens, de admoestação paternalista de suas condutas. O popular é, quase sempre, o duplamente errante: aquele que não tem paradeiro, nem morada fixa e aquele que erra, que está destinado ao erro. O conto e o folheto que representaram a parceria definitiva entre Carrero e Ariano, permaneceram desaparecidos por muitos anos, levados por uma enchente do rio Capibaribe. O agente literário Stéphane Chao os localizou e foram publicados em 2014 com o título *Romance do bordado e da pantera negra*.³⁵ O bordado é aí um emblema do próprio ato de narrar, de tramar histórias e enredos, imagem que remete à figura de Penélope a tecer e desfazer o seu bordado para evitar seus pretendentes e aguardar a volta de Ulisses. O bordado, realizado pacientemente em casa, pela personagem principal, enquanto a história se desenrola no espaço da mata, emblematiza a própria narrativa épica e epeica das quais o romanceiro medieval e a literatura de folhetos são ressonâncias. Emblematicamente seu nome é Conceição, ou seja, aquela que concebe, que dá à luz, que faz nascer o texto, a história, a narrativa, tanto por ser a personagem que centraliza a trama, como por ser a personagem que permite que ela exista. Nesse conto aparecem elementos emblemáticos do sertão de Carrero: a natureza e a selvageria, emblematizados pelo bugre que nomeia um dos personagens, pela fera, pela mata, uma espécie de natureza primordial, anterior ao moderno e ao urbano, uma natureza mítica e ancestral; os espíritos, as visagens (um dos personagens se chama Visageiro, mostrando que na literatura de Carrero os próprios nomes dos personagens são insígnias), os fantasmas, os delírios, entidades e personagens de “outro mundo” que remetem à presença do sobrenatural, do religioso, do sagrado, das forças misteriosas ligadas ao bem e ao mal, que fazem do sertão um espaço não dessacralizado, não racional-

³³ Ver SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Unicamp, 2009 e ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

³⁴ Ver CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, *op. cit.* e CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Schneider Carpegiani. Disponível em <<http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/2004-entrevista-ramundo-carrero.html>>. Acesso em 19 mar. 2018.

³⁵ Ver CARRERO, Raimundo e SUASSUNA, Ariano. *Romance do bordado e da pantera negra*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

³⁶ Referência ao título de um dos manuais redigidos por Raimundo Carrero para o trabalho que realiza, desde 1989, através de uma Oficina de Criação Literária, voltada para a preparação de novos escritores: CARRERO, Raimundo. *A preparação do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

³⁷ Cf. CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, *op. cit.* Ver também <https://www.ebiografia.com/raimundo_carrero/>, *op. cit.*

³⁸ Ver CARRERO, Raimundo. *Somos pedras que se consomem*. São Paulo: Iluminuras, 1995 e FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

³⁹ Cf. CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, *op. cit.*

⁴⁰ Ver https://www.ebiografia.com/raimundo_carrero/, *op. cit.* e SUASSUNA, Ariano. *Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

⁴¹ CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, *op. cit.*

zado, não moderno, no sentido weberiano; os personagens do universo da pecuária: o vaqueiro e o cavalo e a violência masculina, o derramamento de sangue, o uso das armas brancas contrastada a inocência e, ao mesmo tempo, a astúcia femininas emblematizada pela figura da pantera negra, a mulher como um ser mais próximo da natureza, como tendo dela seu caráter tríplice de virgindade, mistério e perigo. Embora seja uma obra em que aparece todos os elementos do regional, no entanto, o que se busca é a discussão de temas e valores com pretensões universais.

Esse aparente dilaceramento entre o regional e o universal tem a ver com a própria preparação do escritor Raimundo Carrero.³⁶ Trabalhando como assessor de imprensa da Fundação Joaquim Nabuco, conviveu longamente com Gilberto Freyre, de quem diz ter recebido muitas indicações de leitura. O regionalismo e tradicionalismo freyreano aparece em sua obra através da centralidade que o regional e o imaginário sobre a região tem sobre seus escritos. Vivendo desde a adolescência na cidade do Recife, tendo iniciado sua produção literária no final da década de sessenta, somente a partir de 1989 o fenômeno urbano vai entrar em sua produção.³⁷ Toda a primeira parte de sua obra reproduz a sinonímia entre Nordeste e sertão, Nordeste e sociedade agrária tradicional, Nordeste e coronelismo, Nordeste e cabra macho, masculinidade exacerbada, lutas de família, derramamento de sangue, violência, Nordeste e religiosidade, Nordeste e seca, fome, miséria. Parece ter demorado, mesmo convivendo com Freyre, a ver o Nordeste da mata, o Nordeste da grande metrópole e da modernidade. Como o mestre de Apipucos, sua visão da cidade, do moderno, do urbano não é nada favorável. A visão da sociedade contemporânea que apresenta em *Somos pedras que se consomem* nada fica a dever às visões mais reativas e moralistas do sociólogo de *Casa grande & senzala*.³⁸ Em entrevista, ele se coloca como um sertanejo, como um sujeito que escreve retirado do presente, que contempla o contemporâneo de fora e que se abisma e se choca com o que vê. O sertanejo é esse sujeito anacrônico, mesmo quando vive na grande cidade, esse sujeito que não pertence ao contemporâneo. Esse sujeito que busca se preservar íntegro diante do que se passa à sua volta, que faz como que uma autópsia do mundo contemporâneo, mas que com ele não se compromete. Como fizeram os românticos, Carrero vê ruínas por todos os lados, em todas as almas. O mundo contemporâneo, o presente, é testemunho da ruína moral do homem ocidental, da falibilidade eterna dos homens pecadores, de seus vícios, comportamentos, tristezas, angústias, que são, afinal, as do próprio autor.³⁹

Tendo sido assessor de imprensa de Ariano Suassuna, quando ele ocupava o cargo de diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, cargo que herdou de Paulo Freire, após ele ser preso e exilado pela ditadura de 1964, tendo se tornado professor da Universidade Federal de Pernambuco, em 1971, um ano após Ariano Suassuna lançar o chamado Movimento Armorial, utilizando-se do apoio institucional da Universidade, Raimundo Carrero diz ter aprendido a ser escritor sob a orientação do autor de *A pedra do reino*.⁴⁰ Em entrevista ele conta assim o início de sua carreira:

Tudo que se pode esperar de um grande orientador, de um grande mestre, tive em Ariano. Tenho até vergonha de lembrar, mas eu chegava na casa de Ariano domingo, às vezes às nove da manhã e saía às nove da noite, estudando literatura, falando de autores, conversando sobre autores. Ele ia buscar livros na estante, estudava



comigo meus textos, anotava meus textos, quer dizer, Deus estava presente e, ao lado disso, ainda tinha Ermílio (sic). Era como ter uma universidade inteira aos meus pés. Escrevi, já sob a influência de Ariano, *A prisioneira do castelo*, e outros livros que, graças a Deus não foram publicados. Até que em 73, fiquei doente e me mandaram para a fazenda da minha então sogra, onde eu fui descansar. Foi lá que escrevi um romance em cinco dias, *A história de Bernardo* (sic).⁴¹

Se fôssemos adeptos da análise de lapsos freudianos, o trecho acima tem duas passagens muito significativas e ambas se referem à figura de Deus. Quando num primeiro momento ele afirma que estando com Ariano “Deus estava presente”, poderíamos por um lado interpretar que, dois intelectuais católicos, dois intelectuais crentes juntos, fazia Deus estar presente entre eles ou mesmo que os gestos de generosidade e de desprendimento do escritor já consagrado era uma expressão do amor divino, mas por outro lado podemos ler nessa afirmação uma consciente ou inconsciente referência a Ariano como sendo um deus, talvez o seu deus. Mais abaixo a ambiguidade volta a se estabelecer quando diz que “graças a Deus” não publicou seus primeiros livros. Mas a que deus ele deve a não publicação de suas obras? Ao Deus do céu ou a seu deus terreno? Não teria sido Ariano, leitor primeiro de seus livros, como ele mesmo revela, que o teria dissuadido de publicar textos que julgava ainda imaturos? Quando terminou de escrever, entre 1966 ou 1967, sua primeira novela intitulada “Grande mundo em 4 paredes” – título que diz muito de como ele entende suas histórias e seus escritos, que tratam do universal e do transcendente através do particular e do imanente, o grandioso no minúsculo –, ele a levou até Ariano que lhe disse “que o escritor estava lá mas que [ele] precisava amadurecer”.⁴² Diante do veredicto de Ariano ele não a publicou. Não pode ter acontecido o mesmo com os outros textos falhados? O primeiro livro que publica, que aparece com título errado e incompleto na entrevista citada, escrito na fazenda da sogra, no ano de 1973, sai em 1975 e chama-se *A história de Bernarda Soledade, a tigre do sertão*.⁴³ Nele é nítida a presença das orientações de Ariano Suassuna e do Movimento Armorial. Bernarda pode ser interpretada como um emblema de uma nova mulher, uma mulher que a par com o movimento feminista busca deslocar o lugar tradicional do feminino, mas, ao mesmo tempo, ela é um emblema masculino, da mulher masculinizada, da mulher macho associada ao ser feminino no Nordeste. Ao mesmo tempo que transgride o lugar destinado pelo mundo burguês às mulheres, Bernarda age de maneira autoritária e discricionária como qualquer coronel, dono de terras, invadindo e se apossando, no caso, não só das terras dos vizinhos e dos mais fracos, mas dos próprios corpos masculinos, invertendo a hierarquia de poder, mas para repor a mesma lógica de transformação do outro em objeto de suas vontades sem limites, de um poder sem peias. Assim como Maria Moura, personagem do romance *Memorial de Maria Moura* de Raquel de Queiroz,⁴⁴ Bernarda não significa propriamente a vitória ou a prevalência do feminino, mas da virilidade e da masculinidade num corpo de mulher. Tudo parece mudar para ficar no mesmo. A diferença que afirma a semelhança. Ela não é a “tigresa de unhas negras e íris cor de mel” da canção de Caetano Veloso,⁴⁵ ela é a tigre, a fêmea macho, a mulher fera, felina e perigosa que tanto assombra o imaginário masculino. No sertão na há tigresas, há tigres mulheres. Emblema de ferocidade, manha e esperteza, de cálculo paciente para se apoderar e devorar sua presa, do tato na hora do ataque, o tigre é um emblema, a imagem de



⁴² CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, *op. cit.*

⁴³ Ver CARRERO, Raimundo. *A história de Bernarda Soledade, a tigre do sertão*. Recife: Bagaço, 1993.

⁴⁴ Ver QUEIROZ, Raquel de. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992.

⁴⁵ Referência à canção composta por VELOSO, Caetano. Tigresa. *Bicho*, Philips, 1977.

⁴⁶ Ver BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1999.

⁴⁷ Ver SUASSUNA, Ariano. *Auto da compadecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

⁴⁸ Cf. CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida a Schneider Carpeggiani, *op. cit.*

⁴⁹ CARRERO, Raimundo. *As sementes do sol: o semeador*, *op. cit.*, p. 199.

⁵⁰ Ver HAROCHE, Claudine. *Da palavra ao gesto*. Campinas: Papirus, 1998 e COURTINE, Jean-Jacques e HAROCHE, Claudine. *História do rosto*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997.

um animal que metonimiza, que transfere e transporta para o corpo e alma de uma mulher as suas qualidades. Através da figura emblemática do tigre, Bernarda é dita e figurada como um mulher traíçoeira e perigosa. Traição, um dos temas recorrentes na literatura de Carrero, um fantasma obsessivo na vida dos homens. O feminino é esse corpo que atrai e ameaça, que seduz e promete a ruína, a devoração. Há aí um não tão sutil discurso de reação masculina às reivindicações de igualdade de direitos por parte das mulheres. O medo masculino da inversão das hierarquias de gênero atravessa o texto de ponta a ponta. Aí não há igualdade, há inversão e reposição de um mundo hierárquico. Como no carnaval medieval, o mundo é posto de ponta cabeça, é invertido, num curto espaço de tempo, para que a ordem possa se repor.⁴⁶ A inversão carnavalesca da ordem realizada por Chicó, em *Auto da compadecida*,⁴⁷ termina pela reafirmação da ordem e dos valores cristãos, que estariam sendo violados pelos poderosos da terra. O riso, a bufonaria, castiga os pecadores e faz eles voltarem ao aprisco do Senhor. Embora afirme ser um admirador das mulheres e do feminismo,⁴⁸ Carrero ao construir suas personagens femininas, em vários momentos, nos remete a mitologia judaico-cristã segundo a qual a mulher foi a introdutora do pecado no mundo. Em “As sementes do sol: o semeador”, o primogênito da personagem Ester faz a seguinte reflexão acerca da relação entre o feminino e o destino trágico da própria humanidade:

*A origem da tragédia humana está, justamente, nesta encruzilhada que Deus nos colocou sob o símbolo da serpente astuta, da maçã rubra e atraente da mulher. E não seria, então, a mulher, toda a origem da tragédia humana? Não foi ela quem nos impeliu para o conhecimento do Bem e do Mal? Que o Bem e o Mal representam, exatamente, a eterna luta do homem com a mulher?*⁴⁹

A hierarquia, a ordem, a prevalência eram inerentes às sociedades feudais e aristocráticas. Essas hierarquias, ordens, posições, prevalências eram assinaladas por insígnias, por emblemas. A ordem aristocrática tomava o ornamento, a construção emblemática de corpos e rostos, de rituais, como marcadores das distinções e hierarquias sociais.⁵⁰ É dessa ordem hierárquica e estamental que falam os emblemas. A própria Igreja Católica, instituição responsável pelos discursos que legitimam, explicam e sustentam essa ordem, pensa o mundo de maneira hierárquica. Ela vê as hierarquias e distinções sociais como emanadas do próprio Deus. A própria relação entre Deus e o Homem, entre o terreno e o divino, o mundano e o sagrado, a carne e o espírito, o histórico e o transcendente, entre o sujeito e a Palavra, o sujeito e a Lei, o homem e a mulher, é vista de forma hierárquica. O mundo, o cosmos é uma totalidade ordenada e hierarquizada pelo próprio Criador. Cada coisa, cada ente, está destinado a um dado lugar, reconhecer esse lugar é o dever de cada um. A modernidade é traumática para esse tipo de pensamento por significar a desordem, a derrubada ou não observância das hierarquias. Quando o Movimento Armorial vai buscar nas sociedades aristocráticas, nas sociedades de Corte, no mundo medieval seus emblemas, quando vai buscar na natureza, num sertão natural ou cavaleiresco suas figuras e símbolos, é a nostalgia de um mundo hierárquico e de uma ordem dita natural ou divina que se faz ouvir e se dá a ler. A modernidade é artifício, é artificialidade, é ruptura com todo que é visto e dito como natural. A modernidade é a ênfase na mudança, na passagem do tempo, na história, se insurgindo em relação a qualquer

coisa com pretensão de eterno e atemporal. O mito da modernidade é o progresso, não a permanência de um mundo substancial e eterno. A ideia de que com a modernidade os homens se perderam, perderam sua essência, faz da literatura armorial essa busca por sondar os mistérios mais profundos da alma humana, para encontrar as suas constantes, a sua natureza divina e eterna. O sertão é o espaço figurado como anti-moderno, como os rincões onde ainda reside esse homem natural, esse homem autêntico, esse homem íntegro, essa reserva de humanidade cristã e católica, atento, por isso mesmo, a “hierarquia natural dos valores”. A modernidade, a cidade, são época e lugar da inversão e perversão dos valores eternos, onde o mal parece se espalhar e vencer definitivamente as forças do bem.

O sertão é emblemático porque nos falaria desses valores eternos, desses valores hierarquizados pelo próprio Criador. Seus personagens são também emblemas, resumos de uma dada qualidade, de um dado atributo do ser genérico do homem, são personagens elementares, bíblicos. Dilacerados entre o pecado e a virtude, são personagens trágicos, que obedecem a destinos dos quais não possuem o controle. Na sua tetralogia intitulada de “Quarteto áspero”, composta pelos livros *Maçã agreste*, *Somos pedras que se consomem*, *O amor não tem bons sentimentos* e *A minha alma é irmã de Deus*, os valores da modernidade, da sociedade urbana, do mundo burguês são contrastados aos valores representados pelo cristianismo, pela religiosidade.⁵¹ A recusa do catolicismo à modernidade, aos valores da sociedade burguesa aparece aqui no destino trágico dos personagens, na proclamação das maravilhas religiosas em contraste com a miséria, com o alcoolismo, com a prostituição, com a solidão, com tudo o que representaria o rebaixamento de um ser nascido para as alturas. O contraste entre o alto e o baixo, entre o ascender e o cair, tão presentes no imaginário bíblico, atravessa toda a literatura de Raimundo Carrero. A imagem de que a terra é um lugar de provação, de que o mal é o apanágio da vida terrena e da vida carnal, uma certa recusa do corporal são emblematizados por personagens como Camila do livro *A minha alma é irmã de Deus* (2009): uma jovem solitária, que sonha figurar entre as mil virgens do Paraíso, mas trai a melhor amiga, abandona a casa, se desencaminhada pelo encontro com uma trupe de vagabundos e com Leonardo, pastor-músico alcoólatra, tocador de saxofone nas calçadas da cidade (o traço, ao mesmo tempo autobiográfico, e de culpa pessoal é inegável), que a abandona a uma vida errante, ao mesmo tempo, de degradação, de marginalidade e de reafirmação de valores, de uma dada moral religiosa. Abusada sexualmente pelo pai, pelo irmão, violentada, explorada, torna-se uma catadora de papelão na sua velhice, e tenta rememorar sua descida aos infernos das ruas de uma cidade decadente e desumana.⁵² Seus personagens são muito mais morais do que éticos. O sujeito moral é distinto do sujeito ético, pois enquanto o primeiro se submete à Lei, o segundo produz uma Lei própria, que pode estar em conflito com a Lei moral ou a Lei do Pai. Camila, como todo sujeito moderno, assume distintas personalidades, é um sujeito esquizo, fragmentado, condição que é figurada na própria forma do texto, que não totaliza, que não possui uma história, um enredo desenvolvido. Camila é muito mais assujeitada, condição de todo sujeito religioso e moral, do que é sujeito, no sentido moderno de ser alguém que é livre e possui autonomia para iniciar uma ação. Camila, como muitos dos personagens de Carrero, são sujeitos no sentido que esse conceito possuía antes do século XVI, antes do advento da modernidade, são seres atados e movidos por desígnios que os ultrapassam, são agidos

⁵¹ Ver CARRERO, Raimundo. *Maçã agreste*, op. cit., *Somos pedras que se consomem*, op. cit., *O amor não tem bons sentimentos*. São Paulo: Iluminuras, 2007 e *A minha alma é irmã de Deus*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

⁵² Ver CARRERO, Raimundo. *A minha alma é irmã de Deus*, op. cit.

⁵³ Ver HAROCHE, Claudine. *Fazer dizer, querer dizer, op. cit.*

⁵⁴ Ver FREITAS, Eurides *et al.* *Poesia brasileira: do barroco ao concretismo*. Rio de Janeiro: Ioce, 1983 e PIGNATARI, Décio. *Concretismo*. s/l: CEB, 1978.

⁵⁵ Referência a MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. São Paulo: Alfaguara, 2007.

⁵⁶ Ver LUCAS, Fábio. *Do barroco ao moderno*. São Paulo: Ática, 1989.

pelo destino, pelas forças do bem ou do mal.⁵³ Essa marca do sujeito trágico antigo, do sujeito da épica ou da epopeia, se faz presente em sua literatura. Essa concepção de sujeito também aparece na constante suspeição que faz da figura do autor. Condizente com a maneira católica de pensar a relação entre Palavra e sujeito, nos escritos de Carrero o autor é sempre suspeito de não ser propriamente o ponto de partida do que diz. O dilaceramento do sujeito moderno, esse sujeito que pode assumir distintos rostos e assumir distintos lugares de fala, ao invés de ser livre, de significar que seja o ponto de partida do que diz, o faz ser mais desapossado de seu próprio texto. Até mesmo as memórias se fragmentam, se fragilizam, à medida mesma que proliferam, que ganham muitas versões a cada ruminância, a cada remordimento interior das personagens, à medida mesma que o texto dos livros, como é o caso em *A minha alma é irmã de Deus*, é marcado pela presença das incisivas, um proliferamento da linguagem, um espichar das frases, uma justaposição barroca de novas imagens, que rompe com a determinação e a delimitação do discurso, que garantiria sua racionalidade, aproximando o texto do delírio e da loucura, figuradas pelo próprio desarranjo da fala e do enredo. Há em Carrero um gosto formalista pelo trabalho com a própria linguagem, um jogo muitas vezes gratuito com os significantes, que o aproxima da retomada de procedimentos barrocos pelos formalismos do século XX, como o caso do movimento concretista brasileiro ou em autores da chamada geração de 1945 como Guimarães Rosa.⁵⁴ O sertão desses autores, ao contrário do sertão de João Cabral de Melo Neto, é “cão com muitas plumas”.⁵⁵ Talvez, sem perceberem, é no barroquismo e no formalismo das formas urbanas de cidades como as dos países do terceiro mundo, que educam seu olhar para verem o sertão.⁵⁶ Embora as cidades apareçam como contrapontos do sertão, ele termina por ser figurado como um pegajoso emaranhado de emblemas e culpas de um sujeito urbano, de um sujeito que do sertão só traz a saudade e a separação. Sujeito que do sertão só traz a dor e a culpa da deserção.

Artigo recebido em janeiro de 2019. Aprovado em fevereiro de 2019.



O

ci
ne
ma

de

resis
tên
cia



de

Jean-
Pierre
Melville

Trechos do filme *Le silence de la mer*. Jean-Pierre Melville.
1949, fotografias (detalhes).

Waldemar Dalenogare Neto

Doutorando em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Autor, entre outros livros, de *The Nuremberg pre-trial interrogations: Hitler's inner circle*. Nova York: Center for Holocaust Studies, 2018. waldemardn@gmail.com

O cinema de resistência de Jean-Pierre Melville

Jean-Pierre Melville's resistance cinema

Waldemar Dalenogare Neto

RESUMO

Este artigo discute como o diretor francês Jean-Pierre Melville trabalhou com o conceito de resistência em sua carreira no cinema a partir de três diferentes perspectivas, rompendo com o modelo de celebração heroica adotado pela indústria. Através da análise dos filmes *Le silence de la mer* (1949), *Léon Morin, prêtre* (1961) e *L'armée des ombres* (1969), o objetivo é tratar sobre os conceitos de resistência passiva, não-resistência e a resistência ativa durante a Segunda Guerra Mundial na França a partir da revisão narrativa e estética destes longas-metragens.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema francês; Resistência; Segunda Guerra Mundial.

ABSTRACT

This article discusses how french director Jean Pierre-Melville worked with the concept of resistance in his film career through three different perspectives, breaking with the model of heroic celebration adopted by the film industry. From the analysis of the films *Le Silence de la mer* (1949), *Léon Morin, prêtre* (1961) and *L'armée des ombres* (1969), the aim is to discuss the concepts of passive resistance, non-resistance and active resistance during World War II in France from the narrative and aesthetic review of these feature films.

KEYWORDS: French Cinema; Resistance; World War II.



O final da Segunda Guerra Mundial desencadeou um processo de ruptura e renovação no cinema francês. Enquanto os colaboracionistas de Vichy eram julgados pela *épuration légale*, os gaullistas pensavam como a sétima arte poderia auxiliar na iniciativa de reunificar o país a partir da busca de elementos que pudessem valorizar a identidade nacional. Neste caso, a Resistência francesa era vista como próspera fonte de inspiração, já que era celebrada como um marco contra o domínio nazista.¹ Se os franceses resistiram e se orgulhavam disso, o cinema tinha o dever de levar as telas produções que demonstrassem o sofrimento e as perdas que ocorreram no processo para reconquistar a liberdade. Era essa a visão das duas principais organizações que, de certa forma, interferiam no desenvolvimento do cinema francês na época: o Comité de libération du cinéma français foi o primeiro a convocar publicamente os diretores e produtores com o intuito de considerar a adição de elementos da Resistência nos filmes, buscando um elo de identificação com o público que seria um diferencial na feroz competição com os longas de Hollywood, que tomavam conta da França após mais de quatro anos de censura. Criado justamente para romper com as medidas de censura promovidas pelo Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, órgão que controlava todo o aparato de cinema no

¹ Diferenciam-se, neste artigo, os conceitos de resistência alvos de discussão com a Resistência francesa (*La Résistance*) – grafada com inicial maiúscula – termo que une os movimentos que lutaram contra a Alemanha Nazista e contra o governo Vichy durante a Segunda Guerra Mundial.

governo Vichy, o Comité de libération era formado por realizadores que tiveram participação direta em grupos da Resistência, responsáveis pelo registro de centenas de horas de cenas que foram aproveitadas por noticiários e documentários feitos no país.² O Conseil national de la Résistance, por sua vez, também estabelecia em suas diretrizes para cultura a celebração da Resistência, e auxiliava na captação de recursos para a distribuição de produções politicamente engajadas com a história da França.

Com o acordo Blum-Byrnes, que garantiu a participação estadunidense no processo de renovação das salas e da estrutura do cinema nacional, a ruptura proposta no fazer cinema na França buscava deixar de lado o realismo poético típico das realizações do período pré-Segunda Guerra para abraçar o realismo psicológico – tomando como exemplo o neorealismo italiano. Dentro da ideia de um novo cinema francês, era vital entender que o diretor, como cidadão, deveria apresentar ao público uma obra comprometida com seu país a ponto de usar a câmera como um reflexo da realidade. Não é à toa que os filmes de Roberto Rossellini eram vistos pelo Comité de libération du cinéma français como exemplos para a indústria cinematográfica local.³

Nesta perspectiva inicial de discutir a Resistência no cinema francês, cabe mencionar o pioneirismo de *La bataille du rail*⁴, de René Clément. Ainda que promovesse a ideia de resistência heroica e intocável, que formou uma legião de seguidores e estabeleceu um padrão narrativo e estético que inspirou outros realizadores ao menos até o final da década de 1950, é mérito do filme a articulação da ficção com a realidade de forma eficaz. Os críticos da época, aliás, não demoraram para estabelecer uma comparação direta desta película com o que Rossellini produzia na Itália.⁵ Diz Frey:

*The high point for resistance mythmaking through cinema followed closely after the promotion of La bataille du rail. Throughout the late 1940s and early 1950s, cinema contributed greatly to retrospectively finding national honor in the war years [...] Grosso modo, these films and their well-organized reception events, which were staged for their promotion to the public, invited the French to honor those men who made the ultimate sacrifice. In addition, they encouraged the retrospective belief that everyone had fought off the occupying German powers and that this had been a mostly unified society working together and where class differences did not matter and even narrowed. The films emphasize that, although material losses were terrible, the nation had retained a sense of independence.*⁶

É consenso entre os historiadores que menos de 1% da população francesa serviu ou colaborou ativamente com a Resistência.⁷ Mesmo com um suporte maior a partir do final de 1943, quando o domínio nazista na Europa estava ruindo, os gaullistas viam o mito da resistência heroica de forma positiva a ponto deste ser promovido como tópico de interesse da França para exportação, afastando a imagem derrotista ou colaboracionista que poderia ser montada pela análise do fracasso militar durante a invasão nazista ou da própria formação do governo Vichy. A euforia da libertação, portanto, tinha papel fundamental para apaziguar a amargura da humilhação de 1940. E mais: era um elemento chave do projeto de pacificação e reconciliação nacional que buscava posicionar a Resistência como um motivo de orgulho, como se todos os franceses tivessem feito parte desta.

Jean-Pierre Melville, de fato, lutou com a Resistência francesa. No entanto, ao contrário de Clément e ao contrário do desejo dos órgãos

² Destacam-se Jacques Becker, Louis Daquin e Pierre Blanchar. Ver DUBOIS, Régis. *Une histoire politique du cinéma: Etats-Unis, Europe, URSS, Volume 1*. Paris: Sulliver, 2007.

³ Ver GIBBONS, Diane. *Rereading Rossellini*. Nova York: New York University, 1983.

⁴ *La bataille du rail*. Direção: René Clément. Roteiro: René Clément e Colette Audry. 85min, França, 1946.

⁵ Ver LANZONI, Rémi. *French cinema: from its beginnings to the present*. Londres: A&C Black, 2004, p.151.

⁶ FREY, Hugo. *Nationalism and the cinema in France: political mythologies and film events, 1945-1995*. Nova York: Berghahn Books, 2014, p.45

⁷ Ver WIEVIORKA, Olivier. *The french resistance*. Harvard: Harvard University Press, 2016.

⁸ *Le silence de la mer*. Direção: Jean-Pierre Melville. Roteiro: Vercors (história original) e Jean-Pierre Melville (adaptação). 87min, França, 1949.

⁹ *Léon Morin, prêtre*. Direção: Jean-Pierre Melville. Roteiro: Béatrix Beck (história original) e Jean-Pierre Melville (adaptação). 117min, França, 1961.

¹⁰ *L'armée des ombres*. Direção: Jean-Pierre Melville. Roteiro: Joseph Kessel (história original) e Jean-Pierre Melville (adaptação). 145min, França, 1969.

¹¹ Ver POWRIE, Phill. *The cinema of France*. Londres: Wallflower Press, 2006, p. 127.

reguladores de cinema da França no período pós-guerra, sua primeira produção fílmica, *Le silence de la mer*⁸ deixava de lado a resistência heroica para promover a resistência passiva, reconhecendo esta como uma forma adotada pela maioria dos franceses. Outras duas produções de Melville que tratam sobre a Resistência trazem conceitos conflitantes com a resistência passiva de *Le silence de la mer*. Em *Léon Morin, prêtre*⁹, o diretor caracteriza a não-resistência ao tratar sobre um grupo de mulheres que pedem auxílio espiritual para um padre e que parecem esquecer da ocupação italiana e nazista do vilarejo onde vivem. Por fim, em *L'armée des ombres*¹⁰, Melville mais uma vez promove um novo conceito ao dar luz à resistência ativa, reconhecendo o mérito dos que lutaram pela liberdade da França e arriscaram suas vidas em inúmeras operações ilegais que passavam desde um simples encontro em um restaurante para troca de informações até a execução de traidores e de alemães.

Estes três conceitos, conflitantes por essência, ganham estruturação a partir das narrativas de Melville ao encontrar um eixo comum que pode ser analisado *a posteriori*: a de que o homem só é verdadeiramente livre ao decidir como vai se portar em determinada situação sem a interferência direta do governo ou de um poder coercitivo.

A resistência passiva

Le silence de la mer foi originalmente publicado por Vercors (pseudônimo de Jean Bruller), em 1942. Inicialmente distribuído de modo restrito para os grupos de Resistência, o texto ganhou grande popularidade após uma cópia ser entregue à cúpula da França Livre, em Londres, que reeditou e expandiu a tiragem obra, contando com o apoio da Força Aérea Real para lançar o livro em áreas ocupadas pelos nazistas durante o ano de 1943. Mais de um milhão de cópias já haviam sido vendidas na Europa e nos Estados Unidos até 1949, o que fez de *Le silence de la mer* o primeiro best-seller ambientado na ocupação da França pela Alemanha Nazista.¹¹

Jean Pierre Melville demonstrou interesse na adaptação da obra assim que deixou de lado suas atividades diárias na Resistência, em 1946. Vercors, no entanto, já havia rejeitado ofertas de adaptação dos Estados Unidos e do Reino Unido por acreditar que o livro não poderia ser levado ao cinema com fidelidade, já que a experiência da Resistência era única daqueles que, de fato, sentiram a dor da ocupação. A insistência de Melville, que publicou apelos em jornais parisienses, foi coroada com um pacto de cavalheiros: Vercors cedeu sua residência, em Villiers-sur-Morin, e requisitou controle criativo parcial da adaptação para garantir a presença de tópicos essenciais do livro no filme. Este, por sua vez, somente seria lançado nos cinemas com a aprovação de um júri composto por Vercors e por membros da Resistência. Caso contrário, Melville deveria queimar os negativos.

Por conta da inexperiência de Melville, que rodava seu primeiro longa-metragem, a produção de *Le silence de la mer* foi demorada e quebrou várias regras impostas pelo Centre National de la Cinématographie (CNC) – desde direitos sindicais até questões como cronograma de trabalho, salários e distribuição de royalties. A aprovação do júri de Vercors, em 1948, trouxe outro problema: como conseguir licença para exibir o filme nas salas da França já que este foi feito sem o aval do CNC? Neste caso, não era apenas as dificuldades com órgão governamental que estavam no horizonte: a temática de *Le silence de la mer* era diferente de todos os filmes sobre a

Resistência até então, pois promovia o conceito de resistência passiva, algo que iria em direção contrária ao que o cinema nacional estava produzindo.¹² Tamanha foi a preocupação com a censura direta que Melville pediu apoio da polícia parisiense para rodar o longa em sessões fechadas, temendo que oficiais do CNC confiscassem os rolos e classificassem o filme como ilegal.

Inspirados em Clément, os longas do final de década de 1940 eram unânimes ao promover a resistência heroica e ao condenar os nazistas como agressores brutais, a ponto de tornar o antigermanismo uma característica central destas produções, como apresentado por realizadores como Henri Calef, Yves Allégret e René Chanas. O antigermanismo, por sinal, envolveu até filmes com histórias que não se envolviam diretamente com a Segunda Guerra Mundial: em *Boule de suif*¹³, de Christian-Jaque, por exemplo, a prostituta protagonista do longa (interpretada por Micheline Presle) rejeita se envolver com um oficial alemão durante a Guerra Franco-Prussiana, tornando esta produção como uma alegoria do contexto pós-guerra no país. O público estava sedento por histórias que condenavam nazistas e que pudessem, de certa forma, dar um castigo – ainda que fictício – aos alemães por toda dor causada durante a guerra.

A premissa básica de *Le silence de la mer* está na rejeição da fala de dois franceses com um tenente alemão. Nos primeiros meses da ocupação nazista, em 1941, um idoso (interpretado por Jean-Marie Robain) e sua sobrinha (Nicole Stéphane) recebem uma notificação do Comando Geral da Alemanha para ceder um quarto da residência ao tenente Werner von Ebrennac (Howard Vernon), oficial que assumiria como responsável pelo controle da região.



Figura 1. A indiferença da francesa perante o militar alemão. Trecho de *Le silence de la mer*. 1949.

Melville, seguindo a estrutura da obra de Vercors, propõe o conceito de resistência passiva ao reconhecer o silêncio dos franceses como uma forma de combate eficaz de combate aos alemães. Diz Bazin: “O mérito

¹² Ao utilizar o termo resistência passiva, alinho-me para uma interpretação de uma série de atos de ação não-violenta através de protestos simbólicos, sem força política para mudar o *status quo*. O termo foi originalmente cunhado na Hungria (*passzív ellenállás*) durante o século XIX para classificar a oposição da sociedade húngara à ocupação austríaca. O termo também é utilizado nas discussões sobre a ocupação aliada da Renânia e na ocupação da França pela Alemanha Nazista. Ver MUSIEDLAK, Didier (org). *Les résistances, miroirs des régimes d’oppression*. Paris: Université de Paris X, 2006.

¹³ *Boule de suif*. Direção: Christian-Jaque. Roteiro: Guy de Maupassant (história original), Christian-Jaque, Henri Jeanson e Louis d’Hee (adaptação). 103min, França, 1945.

¹⁴ BAZIN, André. *What is cinema?* Berkeley: University of California Press, 2005, p. 38.

¹⁵ Os técnicos de edição responsáveis por *Le silence de la mer* inicialmente classificaram os negativos enviados ao laboratório como “problemáticos” ao constatar que as sombras tomavam conta de algumas cenas por esconder os rostos dos protagonistas. Antes de tomar providências para clarear as imagens, Melville comunicou que a escuridão era necessária e que fazia parte de seu pensamento estético. Para mais, ver VINCENDEAU, Ginette. *Jean-Pierre Melville: an american in Paris*. Londres: British Film Institute, 2003.

¹⁶ Classificava-se como maquisards – ou maquis – os membros da Resistência que atuavam em regiões montanhosas da França, inicialmente com o intuito de escapar da convocação obrigatória de serviço lançada pelo governo Vichy (*Service du travail obligatoire*) e que posteriormente se estruturou para difundir material próprio para sabotar e atuar contra os alemães.

¹⁷ *Le silence de la mer.*, *op. cit.*

de ter sido o primeiro a ousar encarar o texto na imagem cabe, é claro, a Melville, com *Le silence de la mer*. É notável que o motivo disso tenha sido também a vontade de fidelidade literal”.¹⁴

A resistência passiva é desenvolvida pelo diretor a partir de duas fontes: a primeira, é o próprio silêncio. No filme, o tenente alemão busca contato com o idoso e com a sobrinha, mas ambos rejeitam o contato visual e não trocam uma palavra ao longo de todo o filme. Outra vertente da resistência passiva é aprofundada a partir da quebra com a temática do antigermanismo ao desenvolver lentamente o personagem do tenente a ponto de colocar este como uma vítima do próprio regime nazista, já que seu idealismo e boa-fé acabam lhe cegando das reais pretensões do Terceiro Reich na França.

É no silêncio que Melville encontra apoio para o desenrolar de sua narrativa. Utilizando a escuridão e o alto contraste – técnicas que não eram comuns no período¹⁵ - o diretor presta tributo à ilegalidade do livro de Vercors ao iniciar com um prólogo onde um membro da resistência caminha pelas ruas com uma mala cheia de panfletos e jornais dos maquis.¹⁶ Como em uma cena de filme de suspense – a mala é posicionada em um poste de luz, local em que é aberta por outro homem ligado à Resistência, que encontra uma cópia de *Le silence de la mer* em uma espécie de fundo falso.

Com a negativa do idoso e de sua sobrinha ao diálogo com o tenente alemão, a história é composta por monólogos do militar, onde este expressa aos dois franceses sua paixão pelos pensadores do país, partilha relatos do seu cotidiano, experiências pessoais e visão de mundo, quase sempre na sala de estar. Existe um diálogo indireto do idoso com o alemão, mas na forma de *voiceover*, já que o francês apresenta ao espectador seus pensamentos sobre a ocupação nazista e sobre sua relação com o alemão a partir das lembranças coletadas nos seis meses de convívio. Os únicos diálogos diretos entre personagens ocorrem em língua alemã e são feitos em cenas onde o tenente encontra-se com membros da *Wehrmacht* e da *Schutzstaffel*, que são um choque de realidade para ele dentro da perspectiva da guerra e usados como dispositivo narrativo para uma mudança de panorama.

Melville fomenta a resistência passiva através do som do silêncio. Para isso, conta com uma banda sonora ativa, que acompanha toda história com poucas pausas, que ocorrem apenas em cenas-chave. A primeira delas se dá na apresentação de Werner von Ebrennac. Ao entrar na residência com um traje militar impecável, a captação da cena feita por Henri Decaë é feita por um close que introduz o tenente como nos antagonistas do expressionismo alemão ou nos filmes de monstros da Universal da década de 1930. Ao entrar na sala de estar onde o idoso e a sobrinha tentam manter certa normalidade, a trilha sonora é interrompida e dá lugar as batidas do relógio, que é a única interferência sonora nos monólogos do alemão durante todo o filme. Tal caráter minimalista virou uma marca na carreira de Melville, por sinal. O silêncio, neste caso, é compreendido desde o primeiro momento pelo militar como uma forma de resistência, já que, como invasor, ele entrava na residência na posição de agressor e inimigo da pátria:

*Com licença (seguida por silêncio de vinte segundos). Meu nome é Werner von Ebrennac (silêncio de cinco segundos). Me desculpe (silêncio de vinte segundos). Naturalmente, isto é necessário. Senão eu teria evitado (silêncio de sete segundos). Meu ajudante fará o máximo para não perturbar vocês. (silêncio de trinta e um segundos). Eu tenho um grande respeito pelas pessoas que amam seu país.*¹⁷



Figura 2. A entrada de Werner von Ebrennac. Trecho de *Le silence de la mer*. 1949.



Figura 3. A escuridão é utilizada também para ressaltar viés anti-romântico de *Le silence de la mer*. 1949.

O silêncio é inspiração para Vercors e Melville demonstrarem que este foi um método eficaz e amplamente utilizado pelos franceses durante o período da Ocupação. Buscando apoio em “La republique du silence”, de Sartre¹⁸, o diretor trabalha o personagem alemão de forma que o próprio percebe a contradição de seus posicionamentos ao longo do filme.

Por meio da resistência passiva promovida pelo silêncio, o filme assume uma posição anti-romântica. Em determinado momento, é reconhecido pelo idoso que a beleza de sua sobrinha despertava o interesse do tenente alemão. Enquanto ele fixava os olhos na jovem, a moça demonstrava seu

¹⁸ Ver SARTRE, Jean Paul. La republique du silenc. In: *Situations III*. Paris: Gallimard, 1949.

¹⁹ *Un condamné à mort s'est échappé*. Direção: Robert Bresson. Roteiro: André Devigny (história original) e Robert Bresson (adaptação). 101min, França, 1956.

²⁰ *La traversée de Paris*. Direção: Claude Autant-Lara. Roteiro: Marcel Aymé (história original), Jean Aurenche e Pierre Bost (adaptação). 80min, França, 1956.

²¹ Geheime Staatspolizei, a polícia secreta nazista.

desprezo ao seguir com seu tricô diário, como se o alemão fosse um fantasma que falasse um idioma diferente. Melville aproveita Vercors e monta uma metáfora da relação Alemanha – França a partir da própria relação do tenente com a sobrinha: apesar dele insistir em uma aproximação – sempre no plano retórico – e dizer que a guerra era benéfica para promover uma união intelectual que apenas engrandeceria os homens ao aliar os grandes pensadores da Alemanha e da França, em nenhum momento a jovem sequer demonstra vontade para argumentar com suas posições. Neste caso, a firme posição da moça é fruto da resistência passiva: ela, assim como a França em um plano geral, não considera a aproximação com a Alemanha benéfica por acreditar que a guerra removeu a liberdade dos cidadãos.

Por meio da escuridão, o diretor acrescenta a tensão ao longa. Werner von Ebrennac, aos poucos, deixa de ser o alemão agressor típico dos filmes franceses pós-guerra para ganhar traços de um homem, que, assim como os próprios franceses, tem seu destino traçado pelo alto escalão nazista em Berlim. Sua postura idealista, acentuada em seus monólogos na sala de estar – já em roupas civis, para amenizar o sentimento de confronto com os franceses – é duramente atingida quando ele toma conhecimento dos crimes cometidos pelos seus companheiros, com destaque para as deportações, assassinatos sumários e o Holocausto. A fotografia acompanha este desenvolvimento: aos poucos a escuridão deixa de acompanhar o personagem alemão para ser transferida aos rostos do idoso e da sobrinha, como uma nuvem de desconfiança que paira sobre os franceses.

A resistência passiva como dispositivo narrativo, alcança seu auge na conclusão do longa, momento no qual o tenente questiona seus atos e pede transferência para a Rússia – o “inferno”, em suas palavras. O silêncio dos dois franceses, neste caso, permite uma reflexão intrínseca – evon Ebrennac nota que o domínio nazista na Europa não acarretaria em uma fusão de grandes sociedades, mas sim na imposição de valores que o próprio nazista não compartilha. Sem coragem para se despedir do idoso, o tenente sai de cena e é transferido para sua nova designação após ler a frase “é nobre o soldado que desobedece uma ordem criminoso”, de Anatole France, registrada em seu livro de cabeceira pelo francês.

Le silence de la mer estreou nos cinemas franceses em abril de 1949, após o distribuidor Pierre Braunberger convencer o Centre National de la Cinématographie de que era necessária aceitar a visão de que nem todos os franceses haviam resistido pela via armada. O longa foi restaurado e lançado nos Estados Unidos e na Europa pela Criterion, em 2015. A ruptura com a ideia de resistência heroica lançada por Melville abriu espaço para outros diretores ampliarem a temática sobre a Resistência. Destacam-se *Un condamné à mort s'est échappé*¹⁹ (1956) de Robert Bresson, e *La traversée de Paris*²⁰ (1956), de Claude Autant-Lara.

A não resistência

O ato de não resistir é comum nas sociedades que sofrem com medidas coercitivas de regimes ditatoriais. No caso da Alemanha Nazista, a política de medo implementada pela ideologia alemã nos territórios ocupados, colocada em prática com ferocidade pela Gestapo²¹, era um fator determinante na decisão de não resistir. Antes de ser deportado para Sachsenhausen, o jurista alemão Franz Kaufmann classificou a não-resistência no período de guerra como um instinto racional compreensível na busca

pela sobrevivência, ainda que moralmente discutível.²² No caso da experiência francesa com a não-resistência durante a Segunda Guerra Mundial, ainda se faz necessária a diferenciação desta com o colaboracionismo, considerando que este conceito implica diretamente no apoio explícito a um governo fantoche de viés antidemocrático.²³

Léon Morin, prêtre foi lançado nos cinemas franceses em setembro de 1961, período no qual Jean-Pierre Melville já era considerado como um dos principais nomes do cinema de seu país. Adaptação da obra homônima de Béatrix Beck, o filme foi distribuído pela Lux Compagnie Cinématographique e obteve boa aceitação na crítica e na bilheteria.

Com mais liberdade criativa do que em *Le silence de la mer*, Melville desenvolveu a narrativa de *Léon Morin, prêtre* com ênfase no cotidiano. Com caráter minimalista, a história durante a ocupação de Saint-Bernard, nos Alpes franceses. Barny (Emmanuelle Riva) observa a chegada dos italianos e acha engraçado o chapéu com uma longa pena de homens que caminhavam pelas ruas – a ponto de demorar a perceber que eles são militares que estavam ocupando a região. Militante comunista, ateuista, viúva e com uma filha pequena para criar, ela entra em uma Igreja e escolhe aleatoriamente um padre para se confessar – mas seu objetivo final é criticar o catolicismo e seus costumes. Quando ela começa o diálogo com o padre Léon Morin (Jean-Paul Belmondo), logo nutre um sentimento de admiração pela astúcia do homem. Sentindo-se intelectualmente desafiada, ela encontra regularmente o padre para tratar sobre os mistérios da fé.

Durante o período da ocupação italiana, Barny dá risada com os soldados – “que parecem palhaços”, segundo seu testemunho. A única coisa que altera sua rotina é a censura, já que ela trabalha como revisora de uma escola de ensino a distância – mas, ainda assim, considera a ocupação tranquila. Neste caso, Melville reconhece a falta de engajamento político que existia na França, uma consequência do sentimento derrotista que assolou parte da sociedade.²⁴ Dentro do contexto da guerra no país, não restava outra alternativa senão aceitar a realidade. Com a falta de homens na cidade, já que a maioria estava presa ou deslocada para auxiliar a Resistência na região metropolitana, Barny apaixonou-se por uma colega de trabalho, o que faz com que suas conversas iniciais com o padre Morin estejam fundamentadas na moralidade de suas atitudes.

A entrada triunfal do exército nazista em Saint-Bernard não altera a posição de Barny sobre a guerra. Sem poder algum para mudar o *status quo*, ela trabalha normalmente e parece indiferente as questões políticas, ainda que estivesse ligada ao Partido Comunista no período da Terceira República. Melville, neste caso, lembra como a imposição e o domínio militar são fortes para fazer com que uma pessoa se desligue completamente de suas convicções. Barny não demonstra nenhum ódio dos nazistas, e apenas se pergunta como eles podem atrapalhar sua vida. É por isso que ela decide batizar sua filha, visto que a ligação de seu ex-marido com o judaísmo poderia despertar interesse de algum agente da Gestapo. No mais, como uma simples francesa, ela não correria nenhum risco e não teria que se preocupar com o desfecho da guerra. Contando que as bombas e as explosões passassem longe de sua casa, tudo corria bem para ela.

Melville propõe a não-resistência ao rodear Morin e Barny de personagens que, de alguma forma, são completamente afetados pela ocupação. Apesar do padre confeccionar atestados de batismo e ajudar os judeus, em nenhum momento ele parece desconfortável com os alemães na cidade.

²² Ver BARNETT, Victoria. *By-standers: conscience and complicity during the holocaust*. Westport: Greenwood Press, 1999, p. 91.

²³ Uma ampla discussão entre estes dois conceitos pode ser encontrada em GILLIATT, Stephen. *An exploration of the dynamics of collaboration and non-resistance*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2000.

²⁴ Ver LACKERSTEIN, Debbie. *National regeneration in Vichy France: ideas and policies, 1930–1944*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013.

Vê a oportunidade, na realidade, como uma forma de intermediar uma discussão na sociedade sobre os rumos da Igreja, buscando uma renovação para que possa abrir diálogo com pessoas como Barny.

O ambiente de trabalho de Barny mostra como a não-resistência da protagonista é usada como um alicerce para conduzir a narrativa. O professor de filosofia, judeu, é obrigado a fugir dos nazistas e se despede da moça sem que ela demonstre qualquer reação; ela também perde o encanto pela colega de trabalho por quem havia se apaixonado pelo fato desta ter envelhecido muito rápido após descobrir que seu irmão foi preso pelos nazistas e enviado para um campo de concentração. Novamente, Barny não demonstra sentimentos e tampouco está atenta para as explicações ou motivações alheias. Durante a história, outra colega passa a apoiar abertamente o regime Vichy visando futuros ganhos pessoais por ser uma das primeiras colaboracionistas na região – fato que não causa nenhum estranhamento para o padre e para Barny.



Figura 4. A amizade do comandante alemão com a filha da protagonista, que é premiada pela não-resistência da família. Trecho de *Léon Morin, prêtre*. 1961.

Diferentemente dos franceses de *Le silence de la mer*, Barny adota uma postura individualista. Melville mantém o anti-romantismo, mas o desloca lentamente para a relação de uma mulher que nutre um desejo por um padre convicto de seus pensamentos e que jamais ousaria quebrar com seu celibato por estar absolutamente seguro e convicto de sua vocação.

Outro ponto de interesse de *Léon Morin, prêtre* está na insistência de Melville de levar às telas mais uma produção que não condena os alemães e as atitudes nazistas na Segunda Guerra Mundial. Pelo contrário, existe uma aproximação forte entre a filha de Barny com o Comandante alemão da região. A menina assiste aos treinamentos de soldados nazistas em seu quintal e até ganha uma pulseira de presente, além de receber cupons extras para a aquisição de pães.

A captação de imagens de Henri Decaë privilegia os closes, que são vitais para observar as expressões faciais dos protagonistas em situações críticas, mesmo que não exista um trabalho de luminosidade como em *Le*

silence de la mer, que busque o simbolismo. No entanto, a montagem de Jacqueline Meppiel, Nadine Trintignant e Marie-Josèphe Yoyotte segue um planejamento na mesma linha individualista de Barny: todos os grandes eventos militares da cidade são apresentados de forma rápida, para fixar a ideia que a protagonista pouco se importa com o que está ocorrendo no mundo. Sua preocupação é com seu trabalho, sua filha e com as conversas com o padre Morin – sustentadas por um *voiceover* que entrega ao espectador um plano geral sobre sua personalidade.

A mensagem central de *Léon Morin, prêtre* é a de que a não-resistência é uma tendência lógica que é seguida pela maioria. A produção deste filme ocorreu no período da proposta de renovação do cinema francês pela *Nouvelle vague*, com Melville atuando como mentor informal dos diretores que buscavam espaço no cinema nacional. Nota-se, mais uma vez, o confronto direto com a tendência de usar o cinema para popularizar as histórias heroicas da Resistência, que voltaram a ganhar espaço no final da década de 1950. É por este motivo, tendo em conta a próxima produção sobre Resistência de Melville, que acadêmicos como Hewitt classificam *Léon Morin, prêtre* como um filme de transição: “Melville’s transitional film of 1961, Leon Morin, priest, is populated primarily with a cast of female characters working in a correspondence school in Grenoble, and is more a reconstruction of Occupation survival and resistance than a film about remembering the past”.²⁵

A resistência ativa

Ao contrário dos demais filmes de Melville sobre a Resistência, *L’armée des ombres* não foi bem recebido pela crítica francesa durante sua temporada no cinema. Considerado como uma ode ao heroísmo – o mesmo tópico que Melville parecia combater no começo de sua carreira – até mesmo integrantes da *Nouvelle vague* declararam seu descontentamento com o rumo tomado por uma das fontes de inspiração do movimento.²⁶ A associação de Melville com o gaullismo – que perdeu considerável força após maio de 1968²⁷ – ganhou força, e as distribuidoras internacionais optaram por não comprar o filme por conta do excessivo teor político, o que acarretou em consideráveis perdas para os produtores.²⁸ O *Cahiers du Cinéma*, por exemplo, censurou o filme ao não permitir qualquer menção sobre a produção em suas edições, e apenas na década de 1990, por intermédio de Rui Nogueira²⁹, o longa passou a ser reconsiderado tanto no cenário acadêmico quanto no resgate de sua importância histórica para o estudo da Resistência nas telas do cinema.

Posicionar *L’armée des ombres* como um exemplo da resistência ativa requer entender a visão de Melville sobre o próprio conceito. Para o diretor, o ato de pegar em armas visando a destituição de um regime autoritário que privava o direito de ir e vir da população ao mesmo tempo que utilizava a tortura como principal método de coerção era parte da identidade francesa em tempos de crise, que já havia optado por caminhos semelhantes ao longo da história. *Per se*, a resistência ativa envolvia tanto a luta armada quanto a difusão da imprensa clandestina e a troca de informações, vitais para o esforço de guerra dos maquis.³⁰

O protagonista do filme é Philippe Gerbier (Lino Ventura), líder da Resistência em Marselha, que é preso pelos milicianos de Vichy e entregue à Gestapo pela suspeita de cometer crimes contra a ordem pública.

²⁵ HEWITT, Leah. *Remembering the occupation in french film: national identity in postwar Europe*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2008, p. 53.

²⁶ Para uma discussão sobre a recepção do filme na França, ver MCLAUGHLIN, Noah. *French war films and national identity*. Amherst: Cambria, 2010.

²⁷ Ver GAFFNEY, John. *Political leadership in France*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 72.

²⁸ *L’armée des ombres* somente foi lançado nos cinemas estadunidenses em 2006. Com o crescente interesse pelo filme neste milênio, a Studiocanal restaurou o filme, que teve lançamento em home video pela Criterion em 2011.

²⁹ Rui Nogueira (1938) é um escritor português e foi amigo de Melville.

³⁰ Ver SWEETS, John. *Choices in Vichy France: the french under nazi occupation*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

Melville dedica sua primeira hora para mostrar ao espectador a relação de Gerbier com a Resistência – tanto no cotidiano quanto na ordem institucional do movimento, como, por exemplo, na cena em que este é premiado por De Gaulle em Londres por sua bravura. Mathilde (Simone Signoret) ganha tempo de tela na medida em que o cerco montado pelos alemães e pela milice française em torno de grandes figuras da Resistência começa a apresentar progressos ao prender membros valiosos da organização e ameaçar a organização. Com isso, a figura de Mathilde é utilizada como eixo racional do grupo, responsável pelo planejamento e execução de ariscadas missões, ao mesmo tempo em que acumula carga emocional para o trágico desfecho do longa.

Assim como fez nos demais filmes sobre a Resistência, Melville montou seu roteiro a partir de uma obra com boa aceitação na Resistência. O texto de Joseph Kessel, lançado em 1943, foi adaptado com uma liberdade criativa mais considerável do que em *Le silence de la mer*. Com mais de duas horas e meia de duração, a construção dos personagens é feita de maneira gradual, e o espectador acompanha cerca de um ano dos eventos que envolvem o grupo de Gerbier, entre 1942 e 1943. O livro se popularizou em Londres por propagar contos da Resistência que envolviam situações cômicas e inusitadas – como a pausa no transporte de um preso pela milice française para que os colaboracionistas se abastecessem com alimentos do mercado negro, cena que abre o filme. Melville, no entanto, reordenou a ordem de exposição destes casos e optou por uma estrutura narrativa mais linear e direta, posicionando os contos dentro da perspectiva de Gerbier, fato que gerou críticas em membros da Resistência e foi o bode expiatório da crítica de cinema francesa para condenar o filme antes mesmo de entrar em circuito, visto que estes clamavam por uma produção ao estilo de *Le silence de la mer*.³¹

Esteticamente, Melville desenvolve o filme em um tom pessimista que é acentuado pelo uso de uma paleta de cores cinzenta, acentuada em cenas com forte teor emocional, como na entrada da Wermarcht em Champs-Élysées. Como em seus filmes anteriores, a música acentua a trama através de tons melancólicos compostos por Éric Demarsan, e o trabalho sonoro privilegia novamente o silêncio, essencial para as atividades ilegais típicas do período. O mesmo barulho de relógio que evidenciava a posição de resistência passiva em *Le silence de la mer*, desta vez é utilizado como reforço da resistência ativa, ao ser usado como elemento de composição sonora antes de um interrogatório da Gestapo ou de uma sessão de tortura.

Como membro da Resistência, Melville aproveita sua experiência pessoal para complementar os casos de Kessel. O assassinato de um oficial alemão que fazia a guarda de Gerbier, logo nos minutos iniciais, deixa aberta a perspectiva de guerra pela liberdade. Neste caso, os franceses, ainda que não dispusessem de armamentos e de pessoas suficientes para fazer frente aos nazistas, tinham o poder da organização. O título, neste caso, faz jus a esta ideia. O exército de sombras é composto por um conjunto de pessoas dispostas a remover os nazistas da França a qualquer custo. Eles se entendem sem a necessidade da fala, se reconhecem por gestos e ações.

Melville trabalha sua resistência ativa no campo político – com várias menções a De Gaulle – e também no campo moral, ao tentar retratar diferentes realidades e cotidianos de pessoas sem nenhuma ligação direta que são presas apenas por acreditar no ideal da França Livre. É assim

que um comunista divide a cela com um católico e com um aristocrata sem qualquer problema, longe das tensões da década de 1930 na Terceira República Francesa.

Também é forte em *L'armée des ombres* a noção da necessidade de interferência urgente – onde cada segundo é vital para o planejamento da Resistência dentro de um grande objetivo, que é a França Livre – e a expansão do colaboracionismo, resgatando, em determinados momentos, breves histórias de fundo que também foram utilizadas em *Léon Morin, prêtre*. Após assassinar um oficial alemão e sair correndo pelas ruas de Paris, Gerbier entra em uma barbearia e encontra o tradicional pôster de propaganda *Le Maréchal a dit, le Maréchal a fait*, que celebra o Marechal Philippe Pétain como pai da nova França, dentro do eixo ideológico proposto pelo regime Vichy de uma Revolução no modo de ser e viver. Com olhares voltados para o barbeiro – desconfiado de seu posicionamento político – a conclusão da cena é a da troca de casacos, como se o barbeiro soubesse que o homem que ali estava era perseguido e que se dispõe a ajudar como parte do exército das sombras, talvez escondendo seu aval à Resistência na imagem de um simpatizante de Pétain.



Figura 5. A prisão, local utilizado pela Resistência para criação de novos laços – unindo direita e esquerda francesa em torno do mesmo objetivo: a liberdade. Trecho de *L'armée des ombres*. 1969.

O que tira o caráter heroico de *L'armée des ombres* coloca o filme dentro de uma perspectiva de resistência até então inédita está no cinema francês é o modo como Melville faz de Gerbier e Mathilde pessoas anônimas, ligados a um ideal muito maior. Estes personagens não representam figuras históricas, mas prestam tributo ao conjunto de pessoas que atuaram em divisões locais e que não ganharam nenhuma página nos livros de história. É por isso que a resistência ativa tem como marca o pessimismo e a inevitabilidade da morte e da traição. Não é possível pensar em um final feliz em uma época marcada por crimes de guerra.

O legado de Melville

Ao discutir sobre a Resistência, André Bazin diz que tal temática alcançou tamanha popularidade no cinema francês a ponto de ser intocável.³²

³² Ver BAZIN, André. *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*. Paris: 10/18/Union générale d'éditions, 1975.

³³ Ver LINDEPERG, Sylvie. *Les écrans de l'ombre: la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*. CNRS, 1997.

³⁴ *Le chagrin et la pitié*. Direção: Marcel Ophüls. Roteiro: André Harris e Marcel Ophüls. 251min, França, 1969

³⁵ Ver NOGUEIRA, Rui, *op. cit.*

³⁶ Ver VINCENDESAU, GINETTE, *op. cit.*

³⁷ Ver PALMER, Tim. Jean-Pierre Melville and 1970s french film style. *Studies in French Cinema*, v. 2, n. 3, 2002.

É fato, no entanto, que, como bem lembra Lindeperg, toda a celebração da Resistência no cinema passou por períodos de transformação.³³

Jean-Pierre Melville é autoridade dentro deste campo de estudo. A trilogia discutida aqui foi produzida com espaçamento de vinte anos, período que engloba grandes crises políticas no país – e a reflexão do realizador sobre os três tipos de conceitos aplicáveis sobre a Resistência no período da Segunda Guerra Mundial é uma excelente fonte para que pesquisadores reflitam o quanto seus filmes servem como testemunho de diferentes experiências vividas no cotidiano francês no começo da década de 1940. Na máxima de Blaise Pascal de que a história verídica é aquela na qual as testemunhas arriscam suas vidas, os três longas apresentam perspectivas que, de certa forma, mostram posicionamentos conflitantes que eram pouco explorados na cultura geral francesa pelo temor de represálias.

Diferentemente da maioria de seus colegas realizadores de seu período, presos na zona de conforto ou envoltos nas duras diretivas do conselho de cinema francês, Melville desafiou o *status quo* ao promover um pensamento mais contundente sobre tópicos que foram deixados de lado pelo cinema, especialmente no que diz respeito à relação do cidadão comum com a ocupação nazista. O interesse crescente por esses três filmes neste século – responsável pelas restaurações e lançamentos em *home video* – é um fato extremamente positivo dentro da pesquisa sobre o cinema de resistência, que aos poucos perde o caráter de tabu. Se é amplamente aceita a visão de que o cinema francês mudou sua percepção sobre o colaboracionismo e a resistência a partir de *Le chagrin et la pitié* (1969)³⁴, deve-se também entender que tal documentário está inserido em uma ampla discussão sobre o cinema francês que começa justamente por Melville em 1949 ao propor abandonar a visão de resistência heroica. Alinho-me, assim, a corrente de acadêmicos inspirada pelos estudos de Nogueira³⁵, Vincendeau³⁶ e Palmer³⁷ que buscam retomar as discussões das produções de Melville por considerar que o impacto destas é negligenciado, especialmente quando comparado a René Clément e Robert Bresson no campo de estudos da relação cinema-Resistência. Neste caso, as recentes restaurações dos longos trabalhados neste artigo podem incentivar o debate sobre estruturação e estilo do diretor, deixando de lado a rasa concepção deste como um realizador de *thrillers*.

Artigo recebido em agosto de 2018. Aprovado em dezembro de 2018.

Os conjuntos regionais e o som do choro:

a caracterização da *performance* no acompanhamento do choro

Pixinguinha e Benedito Lacerda. S/d, fotografia (detalhe).



Felipe Ferreira de Paula Pessoa

Mestre em Música pela Universidade de Brasília (UnB). Doutorando em História pela mesma universidade. Professor da Escola de Música de Brasília (CEP-EMB).
felipe7cordas@gmail.com

Os conjuntos regionais e o som do choro: a caracterização da *performance* no acompanhamento do choro

Brazilian “regional bands” and the *choro* sound: performance characterization
in *choro* accompaniment

Felipe Ferreira de Paula Pessoa

RESUMO

O trabalho tem por objetivo discutir o processo de formação do conjunto regional e como esse processo influenciou na formação de um modelo de *performance* no acompanhamento do choro. Propõe-se uma perspectiva histórica fundamentada nos fonogramas de choro desde o surgimento dos grupos e dos duos de violões, no início do século XX, à consolidação desse conjunto na década de 1930/1940, com o Regional do Benedito Lacerda. Uma das características principais da abordagem é o foco no modo de acompanhar dos duos de violão no contexto do conjunto regional, criando um modelo de *performance* que se formou e consolidou junto ao desenvolvimento do choro como uma prática musical inserida na então emergente indústria fonográfica. A principal fundamentação teórica para as análises das gravações foi o conceito de som, proposto por Delalande, que compreende como as mídias e a fonofixação permitem uma nova escuta do som, ampliando a concepção de timbre e da própria *performance*.

PALAVRAS-CHAVE: choro; conjunto regional; *performance*.

ABSTRACT

The paper aims at discussing the process of formation of the regional ensemble and how this process influences the development of a model of performance accompaniment of choro. We propose a historical perspective based on phonograms choro since the emergence of groups and duos of guitars in the early twentieth century, the consolidation of this set in the decade of 1930/1940, with the Regional of Benedito Lacerda. A key feature of the approach is the focus on how to accompaniment on the guitar duos in the context of the regional ensemble, creating a performance model that is formed by the consolidation and development of choro while an inserted musical practice in the emerging phonographic industry. The main theoretical basis for analysis of the recordings was the sound concept, proposed by Delalande, who understands how the media and the phonofixation allow a new sound listening, expanding the concept of timbre and performance itself.

KEYWORDS: choro; regional ensemble; guitar duos, performance.



Ouvir um choro remete a vários elementos musicais que constituem essa prática: o repertório, as características idiomáticas e interpretativas, a *performance*, a harmonia, ritmos e estruturas melódicas, assim como o conjunto de instrumentos utilizados. Apesar de serem inúmeros os timbres

que já ornamentaram o universo do choro, o conjunto regional, formado por dois violões, cavaquinho e pandeiro acompanhando um solista – estando a flauta, a clarineta, o bandolim e o cavaquinho entre os mais comuns –, consolidou-se entre os discursos dos músicos de choro como uma de suas características marcantes.

No entanto, não é somente a sonoridade de seus instrumentos juntos que aferem ao choro tal marca. É, sobretudo, o modo como esses instrumentos atuam no conjunto, construindo uma textura rítmica e contrapontística que confere movimento às cadências harmônicas e às modulações. Em alguns casos, o regional chega a atuar como parte integrante da própria composição musical, dialogando com o solista por meio de convenções rítmicas, dinâmicas ou com as obrigações.¹ É na combinação do timbre e do modo de tocar os instrumentos que o conjunto regional passou a se consolidar como elemento constitutivo do choro.

Prática musical urbana que surgiu no século XIX na cidade do Rio de Janeiro, o choro tem sua história associada à formação da sociedade brasileira. Partindo de hibridações entre as danças de salão europeias e os ritmos afro-brasileiros, sua história contempla um universo de práticas de tradição popular como a transmissão oral, a improvisação, as danças e práticas religiosas, com a tradição europeia formal, escrita em partitura, com estruturas regras e teorias. Dessa forma, o choro já apresentava repertório formalmente documentado em partituras de suas práticas no século XIX. No entanto, as características de interpretação, do modo de tocar e dos componentes do arranjo do acompanhamento, como os contrapontos, estes só são possíveis de reconhecer nos fonogramas.

Assim, os fonogramas compõem um corpus documental essencial para compreender as características do choro, e, em contrapartida, é no universo dos fonogramas que o choro também moldou suas características. A sonoridade e a maneira de tocar dos regionais mantêm uma relação dialética com as tecnologias de gravação e a indústria fonográfica. Essa relação permite que a *performance* gravada possa ser reproduzida, ouvida várias vezes, criando, portanto, uma nova forma de escuta do som.

François Delalande ressalta a importância desse processo não apenas na apreciação musical, mas também no fazer. A gravação passa a fazer parte do aprendizado de um modo de tocar um instrumento ou estilo, permitindo a escuta de elementos da *performance* que não podem ser registrados por meio da notação musical tradicional. O pesquisador e compositor francês frisa ainda que a fonofixação possibilita a compreensão de um novo conceito de som: “Mencionamos, assim, o som do jazz da mesma forma que o som do cravo, de um grupo de rock, de um selo discográfico ou de um conjunto barroco. O som é uma extensão do conceito de timbre, aplicado, contudo, a objetos musicais os mais variados, para qualificá-los esteticamente”.²

Por essa via, o choro passa a ter igualmente o seu som, que é marcado pela sonoridade e modo de tocar do conjunto regional. A mediação desse som no universo dos fonogramas amplia seus significados associando o repertório, o som e a *performance* a um modelo interpretativo. A gravação cria modelos que compõem uma paisagem sonora de determinada época, como assinala a pesquisadora Heloísa Valente³, conferindo ao som do regional uma historicidade fonográfica.

Este artigo visa delinear o processo de consolidação do conjunto regional e como ele influenciou a formação de um modelo de *performance*

¹ Frases melódicas que são, geralmente, executadas pelo violão de 7 cordas ou em duo com o violão de 6 cordas que se contrapõem à melodia principal e que acabaram por se tornar parte da composição em virtude de sua reprodução em rodas de choro e arranjos posteriores à gravação original.

² DELALANDE, François. De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In: VALENTE, Heloísa (org.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007, p. 53.

³ Ver VALENTE, Heloísa. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In: *op. cit.*, p. 84.

⁴Cf. PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Typografia Glória, 1936, p. 11.

⁵Cf. CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. 2. ed. Brasília: Viola Corrêa, 2002, p. 65.

⁶Apud CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 77.

⁷Ver CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 17.

para o acompanhamento no choro. Apresenta-se aqui um recorte da dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Música em Contexto da Universidade de Brasília (UnB), cujo tema principal aborda a construção da linguagem dos duos de violões no choro e a influência da tecnologia e dos meios de comunicação na construção de paradigmas dessa prática musical.

Os nomes choro e regional

A flauta, o cavaquinho e o violão, de tradição portuguesa, aparecem em documentos desde o início choro, sendo Joaquim Callado e seu conjunto Choro Carioca, de 1870, considerados as bases de sua sonoridade entre os músicos de choro contemporâneos. Esse conjunto é encontrado em festas e serestas dos chorões amadores, também chamado de terno, como descreve Alexandre Gonçalves Pinto.⁴

Terno é o nome dado ao conjunto de cavaquinho, flauta e violão e remete ao acompanhamento informal do choro do século XIX. Todavia, a expressão está associada ainda aos grupos acompanhadores das procissões e festas de cultura popular, tal como festa do divino e a folia de reis. O violeiro e pesquisador Roberto Corrêa descreve os ternos de reis ou companhias de reis como grupos sem restrições quanto ao número de integrantes e instrumentos musicais, em sua maioria violas, violões, cavaquinhos, bandolins, rabecas, sanfonas, pandeiros e caixas. Contudo, o pesquisador esclarece, a partir de depoimentos, serem essenciais somente a viola, a caixa e o pandeiro, que seriam os instrumentos de cada um dos reis magos.⁵

Apesar das diferenças musicais entre a música tradicional da folia de reis e a música dos chorões, a instrumentação e as vestimentas dos conjuntos típicos – a exemplo dos Turunas da Mauriceia, do Bando de Tangarás ou dos Oito Batutas – apresentam grande semelhança. Provavelmente, houve uma vinculação a essa estética tradicional, que no início do século XX se achava em destaque principalmente pela conotação de identidade nacional evocada na década de 1920.

Outra questão, sugerida por Sérgio Cabral, é a comparação entre a música dos Oito Batutas e a música seresteira regional. Os Oito Batutas – conjunto típico integrado por músicos de prestígio no cenário do choro, como Pixinguinha, China, Donga e João Pernambuco – apresentavam repertório variado que não pressupunha maior distanciamento entre a música urbana e a rural. Em um cartaz do grupo para uma apresentação no Salão do Conservatório Dramático Musical de São Paulo, em 27 de outubro de 1921, lia-se, como título do espetáculo, *Uma noite no sertão – cantos, sambas, lundus e sapateados sertanejos pelos Os 8 Batutas*.⁶ E no repertório constavam canções seresteiras, como a já famosa “Luar do sertão”, de João Pernambuco, ao lado de choros como “Sofres porque queres”, conhecida composição de Pixinguinha.

A aproximação entre a música regional e a urbana dá-se inclusive em relação à denominação choro. Esse aspecto é discutido por Cazes, ao se reportar à definição e origem do termo. Embora discorde da tese da origem rural de um fenômeno que, segundo ele, é tipicamente urbano⁷, o cavaquinista e pesquisador apresenta as ideias de Câmara Cascudo, que apontam como origem da expressão a transformação do termo xolo, baile popular dos escravos, em xoro, para, enfim, choro.

Cazes passa em revista, ainda, as pesquisas de Ary Vasconcelos e José Ramos Tinhorão. Diferindo da visão de Câmara Cascudo quanto à etimologia de choro, mas sustentando a sua origem como fenômeno rural, Ary Vasconcelos vincula o surgimento do termo aos choromeleiros, associação de músicos do período colonial que, além da charamela, tocavam outros instrumentos de sopro que mais tarde integrariam a música carioca. A palavra choro teria sido originada, então, do encurtamento de choromeleiros.

Outra abordagem, que não se embasa na instrumentação ou na dança e festejo popular, é a de José Ramos Tinhorão. O pesquisador credita o surgimento do nome ao modo de execução melancólica evocado pelas baixarias dos violões, frases na região grave do instrumento. Esse modo de acompanhar dos violões está presente, por sinal, não só no choro, como nas serestas e na música tradicional regional.

Tais discussões são intensificadas quando do surgimento dos conjuntos regionais, na década de 30 do século passado. O uso do nome regional relaciona a sonoridade e estética do grupo às mudanças que marcaram a música popular, no seu trânsito do rural ao urbano. Segundo o músico e pesquisador Sérgio Prata⁸, tal designação se deve à vestimenta e à estética dos primeiros conjuntos urbanos, como os Turnunas da Mauriceia, o Bando dos Tangarás, o Bando dos Caxangás e, até mesmo, os Oito Batutas, antes de sua excursão a Paris. Pixinguinha, Noel Rosa e Almirante foram alguns dos integrantes desses grupos que, paradoxalmente, inauguravam uma estética da música popular urbana. Já o historiador André Diniz, corroborando com a ideia de que os regionais são um fenômeno urbano, retoma a concepção da sua ligação com os ternos, que executavam músicas regionais e também utilizavam o conjunto de flauta, cavaquinho e violão.⁹

Seja como for, pode-se concluir que, no contexto das décadas de 1920 e 1930, quando do aparecimento dos regionais, não se fazia grande diferenciação entre música popular urbana da rural, quando mais não seja porque, em anúncios de jornais e revistas de programações de rádio, o termo regional designava a procedência nacional da música, distinguindo a música feita no Brasil daquela proveniente de outros países latino-americanos.¹⁰

Quando surgiram as gravações mecânicas de Frederico Figner, em 1902, a sonoridade do choro foi registrada nos fonogramas por bandas de música e pelos ternos. Porém, esses primeiros ternos contavam somente com um violão, que ficava responsável pelas frases contrapontísticas na região grave, conhecidas como baixarias, e o cavaquinho, que se encarregava da base rítmica e harmônica. E os ternos eram apresentados como grupos: Grupo Passos no Choro, Grupo Chiquinha Gonzaga, Grupo Pixinguinha, entre outros. Entretanto, é com o uso de dois violões que o conjunto regional vai estabelecer uma linguagem própria.

Os duos de violões

Um dos elementos que mais se destaca no regional e que o caracteriza é a forma de acompanhar dos duos de violões. A maior parte dos regionais trabalha com um solista, um pandeiro, um cavaquinho e dois violões. Parte dessa linguagem já vinha se desenvolvendo no acompanhamento dos grupos de choro nos anos 1920; no entanto, a inserção de outro violão, tocando em conjunto as baixarias e inversões em intervalos

⁸ Ver PRATA, Sérgio. A história dos regionais. Disponível em <http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/exposicao?exposicao_id=1>. Acesso em 15 abr. 2006.

⁹ Cf. DINIZ, André. *Almanaque do choro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 12.

¹⁰ Ver TABORDA, Marcia. *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música), UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

¹¹ Período de expansão e apogeu do rádio no Brasil durante as décadas de 1930/50.

¹² Ver <www.acervo.ims.com.br>.

¹³ Ver <www.discosdobrasil.com.br>.



de terças, se sedimentará com os regionais na “era do rádio”¹¹, em especial com o de maior atuação durante quase meio século, o Regional de Benedito Lacerda, que, década de 1950 em diante, passará a se chamar Regional do Canhoto.

As gravações disponíveis no sítio do Instituto Moreira Sales¹² (IMS) entre 1902 e 1907 são, em sua maioria, da Banda do Corpo de Bombeiros, à base de piano solo, piano e flauta e de voz e piano. A partir de 1907 é que começaram a aparecer os grupos de choro. Grupos como Novo Cordão e Cavaquinho de Ouro são os primeiros encontrados nessa formação no sítio do IMS, enquanto o Terror dos Facões é o primeiro grupo a trazer dois violões na fase dos discos de cera.

Organizado pelo violonista e bandolinista Otávio Dutra, o Terror dos Facões chama a atenção pela organização na função dos instrumentos, revelando uma preocupação com os arranjos. Ele apresenta uma significativa melhora técnica na execução do solista, à flauta, e do violão, construindo frases contrapontísticas de maior destaque e interação com a melodia do que os grupos Novo Cordão e Cavaquinho de Ouro. Ressalte-se que se tratava, no caso, de um grupo de Porto Alegre, o que indica a expansão do choro muito antes da “era do rádio”.

Dois fatos importantes marcaram os registros fonográficos do Terror dos Facões. Desde 1913, os próprios compositores passaram a gravar suas músicas, mesmo não sendo necessariamente o solista (Dutra). Além disso, deve-se mencionar a sua preocupação em classificar os gêneros musicais, cuja caracterização, em muitas situações, depende de sutilezas nas suas interpretações.

Por outro lado, no sítio Discos do Brasil¹³, pode-se ouvir um pequeno trecho da mazurca “Coração”, em que Dutra executa ao bandolim uma melodia em compasso ternário com extrema destreza e velocidade. Nesse mesmo sítio, é possível encontrar uma referência aos outros integrantes do Terror dos Facões: Arnaldo Dutra, no cavaquinho, Honório da Silva, no segundo violão, Creso de Barros e José Xavier Barros, nas flautas. Percebe-se, então, uma formação diferenciada, com duas flautas e dois violões. Todavia, os violões ainda não desenvolviam trabalho de terças ou inversões juntos, ficando a cargo de Honório um acompanhamento harmônico, enquanto Dutra era o responsável pelas baixarias. Curiosamente, as flautas também não são perceptíveis soando juntas, o que justificaria a repetição da forma de quase todas as músicas, em decorrência da hipótese da alternância de solistas.

A gravação da música “O maxixe”, de autoria de Dutra, contém alguns elementos que merecem ser destacados. Nela nota-se algo inexistente nos registros de choro entre 1904 e 1913 e pouco comum a partir de 1913: o uso de introduções. Além da introdução, “O maxixe” apresenta um acompanhamento de violão bastante contrapontístico, com frases rápidas em semicolcheias e com muitas variações. Apesar de claramente existir a ideia de uma linha melódica de contraponto nas baixarias do violão de Dutra, sempre há variações nas repetições do A, ficando o B e o C mais presos à forma e repetindo as mesmas frases.

A parte B começa com uma obrigação do violão chamando o solista em um diálogo de pergunta e resposta. A música possui forma rondó e, talvez pelo longo tempo de execução, termina na repetição da parte B, assumindo o esquema A/A/B/B/A/C/C/A/A/B/B//. Evidencia-se, além do mais, um preciosismo quanto às pausas da música, tocadas com precisão

por todos, e ao andamento, que varia muito pouco. O grupo gaúcho exhibe alto rigor técnico e cuidado meticuloso nos arranjos e execução, preocupações até então não observadas nos grupos cariocas, a despeito de serem em quantidade bem maior.

Como se sabe, com o crescimento da música urbana no Rio de Janeiro e da produção da Casa Edison, as gravações de canções se multiplicaram. No rastro do grande sucesso alcançado, em 1917, pelo cantor Baiano com o samba “Pelo telefone” (de autoria atribuída a Donga e Mauro de Almeida), compositores mestiços do bairro da Cidade Nova, que atuavam em rodas e gravações de choro, começaram a produzir nesse novo estilo, que terá significativa projeção na indústria fonográfica na segunda década do séc. XX. Paralelamente, a popularização do carnaval influenciará na ascensão dos fonogramas de samba, com um estilo mais próximo do maxixe do que do samba carnavalesco tradicional, impulsionado sobretudo a partir da década de 1930. Pixinguinha, Donga e Sinhô são alguns nomes de destaque do período pré-1930: J. B. da Silva, o Sinhô, foi então considerado o “rei do samba”, tendo composto muitas das canções que marcaram a época, como “Jura” e “Gosto que me enrosco”.

Dentre os sambas de Sinhô, figura “Sabiá”, um samba-maxixe gravado em 1929, no qual são audíveis dois violões atuando em conjunto. Porém, executam mais do que funções distintas, como base e contraponto, a exemplo do que fazia o grupo Terror dos Facões. Também não apresentam uma interação de baixarias em terças, pontuando o contraponto com a melodia. O acompanhamento se baseia principalmente em arpejos de ambos os violões tocados juntos, ora em terças, ora em oitavas. Por vezes ocorrem frases, feitas mais em caráter arpejado, utilizando tanto a região aguda quanto a grave, diferentemente das baixarias, que se situam predominantemente na região grave. Desse modo, é construído um intenso diálogo entre os violões, que, entretanto, evocaria mais um ambiente rural do que o modelo tradicional de acompanhamento urbano criado nos grupos de choro da década anterior.

O fato de o acompanhamento de violões destoar da estética até então em voga na música popular urbana e a suposta participação de Donga em um dos violões dão origem a questionamentos acerca da “autenticidade” desse modelo. Como salienta Tinhorão¹⁴, a música disponibilizada nas gravações não era somente um registro da música do passado, mas igualmente um registro de uma nova música, que surgia com a urbanização. Quanto ao samba e à forma de acompanhamento da música popular urbana, talvez os paradigmas dos grupos de choro e dos regionais fossem um modelo de acompanhamento da nova música, podendo ser “Sabiá” um exemplo de um modelo rural, antigo, de acompanhamento de violão.

A gravação elétrica e um novo modelo de duo

A chegada da gravação elétrica, em 1927, permitiria determinados detalhes das execuções instrumentais pudessem ser melhor percebidos, como o próprio uso das terças, o delineamento de harmonias em diferentes regiões e até diferenças rítmicas, com um violão desempenhando um papel do tamborim. Isso, ao que tudo indica, justificaria a adição do segundo violão não apenas pela necessidade de potência sonora mas também como elemento estético que compõe a textura do conjunto.

¹⁴ Ver TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981, p. 24.

¹⁵ Ver TABORDA, Marcia, *op. cit.*, p. 39.

¹⁶ Cf. <<http://dicionariompb.com.br/rogerio-guimaraes>>.

O próprio modelo de arranjo se estrutura de modo a preencher a harmonia e os espaços rítmicos e melódicos que esse agrupamento traz, em contrapartida às bandas militares e às orquestras. No entanto, a condução da harmonia em terças nos oferece uma sonoridade mais cheia, ao mesclar as funções dos violões, diferentemente da divisão funcional que se verificava nas experiências anteriores com dois violões, em que um executava a baixaria e o outro a harmonia.

Em 1929, mesmo ano da gravação de “Sabiá”, surgiu o primeiro duo de violões a acompanhar com essa linguagem chorona de terças e inversões, sob a liderança de Rogério Guimarães, líder do regional da Rádio Tupi, um dos regionais mais duradouros, a exemplo do de Dante Santoro, na Rádio Nacional, e do de Benedito Lacerda, como destaca Taborda.¹⁵ Vindo de uma família de boas condições sociais, Rogério Pinheiro Guimarães estudou em escola militar, mas não seguiu a carreira: optou pela música e pelo violão.

Começou acompanhando cantores de serestas e sambas, tendo feito muito sucesso com algumas de suas composições cantadas pelas grandes vozes que iam surgindo, como Gastão Formenti e Francisco Alves. Montou duos de violão com Patrício Teixeira e com J. Frazão, tanto acompanhando cantores como desenvolvendo repertório instrumental. Em 1929 assumiu a direção da RCA Victor e produziu uma série de discos, entre os quais um de Carmen Miranda, em 1930. Em 1935, foi para Rádio Tupi, na qual montou seu regional, passando a acompanhar diversos artistas.¹⁶

Entre as suas gravações, destacou-se “A vida é um buraco”, polca choro de Pixinguinha, lançada pela Victor, com Rogério e J. Frazão, nos violões, e Pixinguinha, na flauta. A formação é peculiar e não apresenta nem pandeiro nem cavaquinho. O acompanhamento dos dois violões, no entanto, é bastante singular, baseado não só nos arpejos, como em frases em terças, inversões de acordes e diálogos contrapontísticos com a melodia de ambos os violões.

Além do virtuosístico flautista que executa uma melodia rápida e difícil, o choro, na tradicional forma rondó, avança por uma seção de modulações na parte A, com a harmonia caminhando pelo ciclo das quintas. O fraseado do violão de maior realce atua com mais virtuosismo, em frases rápidas de semicolcheias e até trechos em sextinas. Ao chegar à seção de modulações em quinta, esse violão toca uma sequência de colcheias, acompanhando o processo de mudança de tom da harmonia. Essa baixaria, além de se consagrar como uma obrigação da música, se tornou um tipo de frase muito comum quando aparece essa cadência harmônica. Ao final da frase, o outro violão toca as quatro últimas colcheias em terças. Aliás, tal forma de complementação acontece constantemente nesse acompanhamento.

Como não há cavaquinho nem pandeiro, os dois violões atuam ainda na parte rítmica, sem deixar lacunas na parte harmônica, sendo necessário, para isso, um dos violões dar mais ênfase aos acordes enquanto o outro se atira mais livremente às baixarias. Todavia, essas funções não são segmentadas: o violão que cumpre seu papel na harmonia não se furta às baixarias, tocando as terças, assim como nas inversões de acordes e até tocando acordes em outras regiões.

Esse exemplo de acompanhamento contrapontístico que já propõe uma interação mais densa entre os violões, aproveitando ideias da melodia, ritmos propostos pelo outro violão e até complementando as baixa-

rias, sugere um arranjo preconcebido. Diferentemente das gravações em que o acompanhamento parece ser improvisado, essa gravação possibilita apontar para o que viria a se converter numa *performance* característica dos regionais, tal como se consolidou nos anos 1930 em meio à expansão da radiofonia.

Benedito Lacerda e a consolidação do conjunto regional

Em que pese seu talento como flautista, Benedito Lacerda, ao iniciar suas atividades profissionais no campo da música, dividia seu tempo com outra profissão. Ao longo da década de 1920 foi policial militar e músico, chegando a participar da banda da instituição entre 1923 e 1925. Após alguns anos de destaque como solista – função que desempenhou em uma montagem de “O guarani”, de Carlos Gomes –, pediu baixa do agrupamento em 1927, quando já ascendera à condição de flautista de primeira classe da Escola Militar do Realengo.¹⁷

À medida que o rádio, especialmente nas décadas de 1930 e 1940, começou a se firmar como um campo profissional para os músicos, Benedito foi, sem dúvida, um dos artistas mais atuantes. Sua formação nas rodas de choro desenvolveu sua habilidade de improvisar e tocar repertório de difícil execução, seja como acompanhador, seja como solista. Mas sua entrada no mundo do rádio se deu com o conjunto Gente do Morro, dedicado basicamente ao samba.

Com a percussão em maior destaque do que a harmonia, o Gente do Morro instalou-se no efervescente ambiente das rádios em 1930. O grupo, que, segundo Cazes¹⁸, fora batizado por Sinhô, contava com o flautista Benedito Lacerda, como líder e cantor, e com Waldirio Frederico Tramontano, o Canhoto, no cavaquinho. Essa dupla, escolada no repertório e na prática do choro, buscou sua ascensão artística numa época em que a voz era o principal símbolo, no imaginário popular, da afirmação de um artista, razão por que Benedito se pôs a atuar como cantor e não somente como flautista.

Contrastando com gravações anteriores de samba¹⁹ (para não falar, aqui, do que se tem hoje), o grupo Gente do Morro não se apegava à orquestração ou a instrumentos de maior alcance harmônico, como o piano, e, sim, a um cavaquinho, à flauta e à voz de Benedito. Somavam-se à melodia e à harmonia as percussões de Maurino, Bernardo e Doidinho. Essa formação pode ser considerada o modelo de samba realmente tocado no morro, levando-se em conta, inclusive, o fato de receber o aval de defensores do gênero como Sinhô? Se ela era “autêntica”, não foi, contudo, o modelo sonoro de samba que se institucionalizou nas rádios, em virtude da efêmera existência do grupo, que no mesmo ano já introduziu o violão em sua formação. Logo em seguida, conferiria maior ênfase à harmonia, utilizando, então, dois violões, um cavaquinho e somente uma percussão.

O grupo atuará, principalmente, acompanhando cantores e “tapando os buracos” na incipiente programação do rádio, passando a se chamar Regional de Benedito Lacerda, que nesse momento se limitará à condição de flautista. A base do acompanhamento na música brasileira, tanto no choro como no samba, será em larga medida sedimentada por esse modelo de regional, que se diferenciava dos demais regionais pela disciplina imposta por Benedito, que o dirigia com mão de ferro, e pela habilidade de seus

¹⁷ Cf. <<http://dicionariompb.com.br/benedito-lacerda>>.

¹⁸ Cf. CAZES, Henrique, *op. cit.*, p. 84.

¹⁹ Para efeito comparativo, ouvir a gravação de “Jura”, de Aracy Cortes, ou a de Mário Reis, ambas de 1928.

²⁰ Cf. CABRAL, Sérgio, *op. cit.*, p. 38.

²¹ Ver PINTO, Alexandre Gonçalves, *op. cit.*, p. 196.

²² Cf. CAZES, Henrique, *op. cit.*, p. 86.

²³ Como lembra o historiador Adalberto Paranhos, “o ‘samba’ e a ‘batucada’, como ‘gêneros musicais’ assim rotulados nos selos dos discos, serão trazidos para o mesmo campo semântico, feitos sinônimos, eles que se confundirão em inúmeras composições/gravações. Batucada, por sinal, ganhará corpo, formalmente, como um ‘gênero’ muito expressivo na primeira metade da década de 40 (jamais se gravaram tantas composições sob essa rubrica quanto naquela época), para desagrado de uma parcela de intelectuais estado-novistas que defendiam a necessidade de um combate, sem tréguas, a favor da ‘regeneração social do samba’”. PARANHOS, Adalberto. Espelhos partidos: samba e trabalho no tempo do “Estado Novo”. *Projeto História*, n. 43, São Paulo, dez. 2011, p. 73.

integrantes em acompanhar qualquer estilo em qualquer tom e em criar, de ouvido, uma introdução em pouquíssimo tempo.

Essa prática de acompanhamento já era exaltada por Alexandre Gonçalves Pinto, em seu livro *Choro: reminiscências dos chorões antigos*, e pelo próprio Pixinguinha, quando descreve a situação em que substituiu o flautista Antonio Maria Passos (que não sabia improvisar) na orquestra do Teatro Rio Branco.²⁰ Pode-se afirmar que Benedito Lacerda incorporava uma prática de acompanhar e improvisar característica dos autênticos chorões, dos quais ele mesmo fazia parte. Alexandre Gonçalves Pinto cita-o pela sua maestria no manejo do instrumento e por sua “perfeita *theoria musical*” e o vincula a uma linhagem direta de flautistas de choro, descendente de Callado e Viriato.²¹

Apesar de haver passado por algumas variações nos violões, o grupo se consolidou de vez, a partir de 1937. Inicialmente, contava, nos violões, com Nei Orestes e José Pereira, o Gorgulho, logo substituído por Carlos Lentine. Em virtude de Orestes ter sido acometido por uma enfermidade, o jovem de 19 anos incompletos Horondino José da Silva, o Dino, integrou-se ao grupo em 1937. Nesse mesmo ano, Carlos Lentine se desentendeu com Benedito pela rigidez e grosseria com que liderava o regional e foi substituído por Jaime Florence, o Meira. Estava montado o agrupamento harmônico de maior atuação da música brasileira, que chegou a gravar com os mais célebres artistas durante meio século: Canhoto, Dino e Meira.

Em conversa com Henrique Cazes, o maestro Radamés Gnatalli frisou o quão superior era o Regional de Benedito Lacerda, ao criticar outro grupo bastante atuante à época, o Regional de Dante Santoro. Radamés era colega de Dante Santoro na Rádio Nacional. Paradoxalmente, na sua opinião, a emissora, que se caracterizava por ter a melhor produção musical, contava com o pior regional, que tocava a mesma introdução para todas as músicas, mudando unicamente o tom.²²

Na gravação de “Chora”, de 1930, disponível no sítio do IMS, Benedito Lacerda, intérprete e compositor, toca flauta na introdução e na coda. Um coro responde a um breque com a vinheta: “Gente do morro”. Estruturado em forma binária, o samba coloca em cena um cantor – Benedito Lacerda – que puxa os versos, que são respondidos pelo coro. Apesar do ritmo hoje bem definido como samba, o que consta da etiqueta do disco é a classificação de batucada, o que evidencia o diferencial do maior número de percussões.²³ Quase não é possível escutar o cavaquinho, à exceção de algumas frases agudas no final da parte B. O que fica em plano mais destacado são os baixos do violão, com poucas frases de ligação e a condução em quintas, definindo a marcação do samba, que já se distanciava em muito do maxixe da década anterior.

A partir de 1937, como já foi assinalado, o Regional de Benedito Lacerda se apoiou no trio de base que o consagraria na RCA Victor: Canhoto, Dino e Meira. Esse trio atuará até mesmo depois do afastamento de Benedito Lacerda na década de 50, quando adota a denominação de Regional do Canhoto. Integraram-no, ainda, o flautista Altamiro Carrilho e Chiquinho do Acordeom. O grupo, além de ter gravado discos próprios, acompanhou quase todos os artistas de sucesso desse período.

O duo Dino e Meira

O acompanhamento em duos de violões já vinha se afirmando, como foi visto, como uma linguagem de uma nova música urbana, que se sedimentava no meio radiofônico. À época da entrada de Dino e Meira no Regional de Benedito Lacerda, o grupo atuava com um duo bastante prolífero, Nei Orestes e Carlos Lentine. Mas foi com a dupla Dino e Meira – tanto pelo talento como pelo profissionalismo, intimidade e outros fatores – que o modelo de duo de violões se solidificou em definitivo.

Horondino José da Silva ingressou no Regional de Benedito Lacerda com apenas 19 anos, passando a ganhar dez vezes mais como músico do que recebia numa fábrica de calçados. Desde menino, ele acompanhava cantores em festas informais e chegou a trabalhar como músico de circo. Dino frisa a importância, em seu aprendizado, do treinamento do acompanhamento de ouvido, uma qualidade que possibilitou seu ingresso tão prematuro no cenário profissional das rádios.

Em um encontro com o Regional de Benedito Lacerda, Dino pegou o violão e conseguiu acompanhar todos os choros que tocaram. A pesquisadora Marcia Taborda²⁴ pontua que ele provavelmente sabia o repertório recente do Regional, pois “tirava de ouvido” tudo o que ouvia no rádio. Quando Nei Orestes saiu do grupo devido a uma enfermidade, lembraram-se do menino que outrora os havia impressionado.

Por outro lado, em 1937, quando Carlos Lentine, por incompatibilidade de gênios com Benedito Lacerda, trocou o seu regional pelo de Dante Santoro, quem o sucedeu foi o experiente músico Jaime Florence, o Meira. Já nos primeiros dez anos tocando juntos, a dupla Dino e Meira demonstrava sua singularidade em relação aos demais regionais. Para além da qualidade técnica dos instrumentistas, eles primavam pelo profissionalismo. Dino sempre encarou a atividade como músico sob uma ótica extremamente profissional, o que lhe abriu as portas para uma carreira bastante intensa, ao longo da qual acompanhou os mais diferentes artistas.

Um depoimento significativo sobre Dino foi dado por ninguém menos que o famoso Jacob do Bandolim na contracapa do disco *Vibrações*, de 1967: “Dino: Horondino José da Silva (n.5/5/1918, GB), professor de violão de seis, sete ou mais cordas que esse instrumento venha a ter. E que professor! Estuda tanto quanto leciona. Acabará tocando harpa... Não é um chorão autêntico porque não chega atrasado, raramente bebe e adora ensaiar. Para meu orgulho, basta-me ser seu contemporâneo”.²⁵

Dino, de fato, assumiu paralelamente o ofício de professor de violão, função que desempenhou até o final da vida. Essa atividade, aliás, também compartilhada por Meira, que foi professor de violonistas de alto gabarito, como Baden Powell, Raphael Rabello e Maurício Carrilho. Nascido em 1909, começou a atuar profissionalmente aos 18 anos, em Recife. Cazes²⁶ esclarece, entretanto, que ele despontou na profissão, no Rio de Janeiro, como compositor do choro “Arranca toco”, gravado por Benedito Lacerda antes mesmo de seu ingresso no regional. A arrecadação do direito autoral de suas composições, em especial de suas canções, acabou por lhe proporcionar relativa estabilidade financeira, o que lhe possibilitou atuar quase que exclusivamente no Regional de Benedito Lacerda.

Na primeira fase do grupo, destacaram-se os choros “Dinorá”, de autoria do próprio Lacerda, em parceria com José Ferreira Ramos, e “Evocação”, de Rubens Leal Brito, cujas gravações apresentam características

²⁴ Ver TABORDA, Marcia, *op. cit.*, p. 40.

²⁵ BANDOLIM, Jacob do, *apud* CAZES, Henrique, *op. cit.*, p. 135.

²⁶ Cf. CAZES, Henrique, *op. cit.*, p. 67.

importantes no acompanhamento dos duos de violões, que não eram ainda comuns aos regionais na época. “Dinorá”, lançada em 1935, traz Carlos Lentine e Gorgulho tocando juntos durante todo o choro e configurando um duo de violões nos padrões concebidos como tradicionais. Em essência, os violões conduzem a harmonia em terças a partir dos baixos, executados em semínimas no compasso binário. Em alguns momentos ocorrem curtas frases de ligação em terças. Os dois instrumentos estão o tempo todo conectados por meio do intervalo de terças, uma das principais características dos duos de violões. Um fator essencial a essa prática é a existência de ensaios para que os violões criassem juntos essas linhas de baixo, que se tornariam comuns para a repetição dos movimentos harmônicos.

A construção dos acordes com um violão começando na tônica e o outro, na terça, confere à textura uma sonoridade mais cheia em um grupo relativamente pequeno, dotado de apenas três instrumentos de harmonia. Todavia, é possível notar que essa construção não se verifica somente sob uma concepção vertical, ou seja, harmônica. Os baixos em terças são conduzidos criando um contracanto contínuo na região grave, notadamente pelo uso das inversões dos acordes, de modo que os baixos, diferentemente da marcação da tuba nas bandas, atuam mais em uma concepção horizontal diatônica, evitando manter-se na marcação entre tônica e quinta.

No entanto, o contracanto desenvolvido pelos violões de Lentine e Gorgulho ainda se apresentam discretos e com poucos movimentos, com comentários curtos, e mantém o baixo nos tempos fortes. No caso do duo Dino e Meira, eles passaram a interagir mais com a melodia, criando diálogos que se tornaram obrigações nas rodas. E outro aspecto importante da duradoura dupla consistiu em não se prenderem tão somente ao movimento de condução em terças, utilizando esse recurso como uma ornamentação de algumas frases mais destacadas.

O arranjo de “Evocação”, gravado pelo Regional de Benedito Lacerda, em 1945, é um dos casos em que a linha dos violões se converteu em obrigação da música. Por sinal, ela foi regravada, com o mesmo arranjo, 20 anos depois, pelo mesmo regional, agora sob a liderança de Canhoto e com Altamiro Carrilho como solista. Nas rodas de choro de hoje também se mantêm as mesmas obrigações nos violões, o que reforça a suposição de que nessa primeira *performance* já se anunciam grande parte dos elementos que configuram esse modelo de acompanhamento.

No arranjo de “Evocação”, a parte A inicia com um contracanto tocado apenas no violão de Dino, mais grave. Enquanto o segundo violão e o cavaquinho se lamçam a um sutil acompanhamento rítmico, Dino toca uma sequência característica do choro que está presente em muitos choros de tonalidade menor. A sequência harmônica dos primeiros quatro compassos da parte A é uma sucessão de tônica e quinta em cada tempo do compasso. Sendo esse choro em tonalidade menor, vem a sequência:

Am E7/ Am E7/ Am E7/Am //

Utilizando as inversões propostas pelo violão, a harmonia se desdobra na seguinte condução:

Am E7/B / Am/C E7/D / Am/C E7/B / Am //

Contudo, antes de cair no tempo forte de cada compasso, Dino toca

logo a nota que se segue à do baixo na escala diatônica, estabelecendo como ritmo a sequência de uma colcheia pontuada e uma semicolcheia. O efeito desse encaminhamento do violão de Dino é salientado muito mais pela característica rítmica imprimida à frase do que por seu significado melódico. Eis aí um aspecto importante para diferenciar a prática contrapontística do violão chorístico dos demais estilos que envolvem tão só uma relação melódico-harmônica em sua construção. Percebe-se, assim, como o ritmo é um elemento da maior importância na definição do estilo interpretativo na música popular.

Esse mesmo encaminhamento do baixo ocorre uma quarta acima nos quatro compassos subsequentes. Porém, após essa sequência, os dois violões tocam uma frase em terças para E7, o acorde dominante, contrastando tanto em dinâmica como em ritmo e sonoridade. Ao longo do restante da parte A e da parte B, os dois violões trabalham em conjunto os encaminhamentos em terças com pequenas frases de ligação.

Mas é na parte C que se destaca o arranjo de violões de “Evocação”. Há um breque após a repetição do A que antecede a parte C, na qual os violões executam, sozinhos, uma frase em terças de semicolcheias na dominante da tonalidade homônima maior, ou seja, fazem a preparação da modulação para Lá maior com uma frase virtuosística em destaque. Depois de iniciar a melodia da parte C na flauta, os violões começam um jogo de perguntas e respostas com a melodia. Tal jogo mostra, além da necessidade de ensaios, a necessidade de elaboração prévia desse arranjo para que, em cima da melodia, fosse feita a linha contrapontística dos violões. Evidencia-se, também, a participação dos violões como protagonistas dos arranjos, destacando-se, aqui e ali, em pausas e convenções rítmicas e intensificando o diálogo com a melodia.

Pixinguinha e Benedito Lacerda

Em 1946 Pixinguinha se incorporou ao Regional de Benedito Lacerda como saxofonista, o que resultou, de quebra, em uma polêmica parceria que chegou a incluir o nome de Benedito nas composições de Pixinguinha, inclusive em choros de grande sucesso que já tinham sido gravados por Pixinguinha na flauta. De toda maneira, esse acordo não beneficiou exclusivamente Lacerda, pois rendeu ganhos também para Pixinguinha, como defende Cazes, uma vez que este vivia naquele momento sérias dificuldades financeiras. Além disso, esteticamente, como aponta o cavaquinista, esse acordo selado entre ambos foi essencial para que Pixinguinha imprimisse sua personalidade na história do saxofone brasileiro: “Uma saia justa dessa natureza teria derrubado qualquer um que não fosse um gênio. Pixinguinha, pelo contrário, se adaptou tão bem ao papel de coadjuvante que acabou invertendo o interesse dos ouvintes. Hoje ninguém comenta essas gravações pela flauta de Benedito, mas sim pelos contrapontos do sax-tenor. Pixinguinha desenvolveu com brilho os ensinamentos do seu professor Irineu de Almeida”.²⁷

Apesar de bastante crítico e partidário, o comentário de Cazes revela pontos interessantes a serem discutidos. É perfeitamente compreensível que se ponham em relevo os contrapontos de Pixinguinha: pela sua riqueza, eles figuram objeto de estudo e comentários até os dias de hoje, longe ainda de ser um material exaurido pelos pesquisadores e instrumentistas. Mas o talento de Benedito Lacerda não pode deixar de ser destacado. Sua



²⁷ CAZES, Henrique, *op. cit.*, p. 73.

²⁸ O grupo Choro Carioca contava, entre seus componentes, com Pixinguinha, na flauta, Bonfiglio de Oliveira no trompete e Irineu no oficleide e, por vezes, no bombardino. Ouvir o tango "São João de baixo d'água" e os choros "Albertina" e "Nininha", todos de autoria de Irineu de Almeida, gravações disponíveis no sítio do Instituto Moreira Salles: <www.acervo.ims.com.br>.

excelente técnica flautística reforça a altíssima qualidade das gravações. Acrescenta-se ainda que alguns dos choros levados ao disco pela dupla só haviam sido gravados até então pelo próprio Pixinguinha por uma simples razão: a dificuldade encontrada na execução de flauta, o que atesta mais uma vez que Benedito Lacerda colheu benefícios artísticos, técnicos e estéticos com a parceria estabelecida, e não apenas as vantagens financeiras tão comumente lembradas.

Outro aspecto relevante nas observações de Cazes, citado acima, diz respeito à relação entre os contrapontos de Pixinguinha e os de seu professor, Irineu de Almeida conhecido por Irineu Batina. O músico tocou oficleide na Banda Militar do Corpo de Bombeiros, um dos conjuntos que mais realizou gravações durante a fase mecânica da fonofixação e que tinha como regente o maestro Anacleto de Medeiros, histórico importante de choro. A lembrança dos contrapontos de oficleide de Irineu Batina remonta tanto ao campo estrutural, em suas características rítmicas e melódicas, como à dimensão sonora, em que o sax-tenor de Pixinguinha chega a se assemelhar ao timbre do oficleide de seu professor. Posteriormente, Dino afirmará que esses contrapontos foram igualmente essenciais para o desenvolvimento de sua linguagem no violão de 7 cordas.

No fonograma "Vou vivendo", choro de Pixinguinha, é possível constatar que a sonoridade com um pouco mais de ar do que o normal e um som mais abafado e menos metálico que assemelha o sax-tenor ao oficleide das gravações do grupo Choro Carioca.²⁸ A linha contrapontística de Pixinguinha é contínua, muitas vezes trabalhando com notas longas, que fornecem também sustentação harmônica, e com algumas frases de ligação. Aqui, em alguns momentos, ouvem-se frases longas, embora raras.

Em grande parte, esses contracantos imprimem muita espontaneidade à execução, quem sabe elaborados, com base na extensa prática e conhecimento musical de Pixinguinha, em poucos ensaios. Contudo, em determinados momentos, como na parte B, a interação com os violões, que até dobram e tocam em terças as frases que conduzem a harmonia dos quatro compassos iniciais, apontam para uma combinação prévia, mesmo que em passagens pontuais.

Uma diferença marcante entre as baixarias dos duos de violões e o contracanto do sax-tenor reside na necessidade de o violão preencher os espaços melódicos com as levadas, o acompanhamento rítmico-harmônico feito com os dedos indicador, médio e anular em oposição ao polegar que executa as baixarias. Dessa forma, a ideia de contraponto dos violões não apresenta exclusivamente o desenvolvimento harmônico a partir de uma visão horizontal, mas também de uma visão vertical em decorrência da atuação múltipla dos violões.

Assim, mesmo com o sax-tenor desempenhando a principal função de contraponto, os violões apresentam um arranjo baseado em baixarias e conduções de baixo. No entanto, eles se colocam de modo muito mais discreto do que antes da entrada de Pixinguinha no conjunto, inserindo as terças somente quando se recorre a notas longas do sax e nas chamadas para o início de uma nova parte.

A sonoridade e a interação dos instrumentos na execução do contraponto permite supor que o arranjo fora concebido em princípio para os violões e que o sax acrescentou frases e notas às ideias originais dos violões.

Na parte B, na qual a sequência harmônica vai de Dm/ A7/C# / D7/C / Gm/ Bb //, os violões, juntamente com o sax, emitem frases de ligação em uma sequência descendente diatônica. O sax, porém, insere mais notas do que as três semicolcheias executadas pelos violões em terças.

Ao final da parte B, em sua primeira exposição, o sax faz um jogo de quintas, variando harmonicamente entre tônica e a dominante acima. Ao executar essa sequência de quatro colcheias Ré, Lá, Ré, Lá, Pixinguinha se apoia num jogo rítmico do *stacatto*, se aproximado da maneira idiomática do violão tocar, além de se lançar a um rápida jogada de, ao terminar uma frase de ligação descendente, seja na parte B ou parte C, iniciar logo na segunda semicolcheia do compasso uma nova frase uma oitava acima com *stacatto* na primeira nota, outro elemento idiomático do violão.

No violão, saltos distantes e rápidos não permitem ao músico sustentar tanto as notas. O instrumento em si já se caracteriza pelo som fraco e curto. O uso de cordas de aço diminui o prejuízo da intensidade, porém a sustentação ainda hoje representa uma batalha para os instrumentistas de cordas dedilhadas. Ao realizar uma frase descendente e emendar diretamente em outra, começando novamente da região aguda, o músico se vê na contingência de cortar a duração da última nota e, como uma jogada rítmica que acentua o caráter informal e despojado da música popular, conferir um *stacatto* à primeira nota da frase seguinte, o que lhe dá tempo para reorganizar a mão do dedilhado, que na maioria das vezes executa a frase unicamente com o polegar.

Esse polegar do violonista chorão tradicional toca com um aparato chamado dedeira, semelhante a uma palheta, que envolve o dedo como um anel. A dedeira tradicional de metal diferencia-se bastante da dedeira de plástico típica do banjo do *country* norte-americano, possibilitando apenas o movimento para baixo apoiado. A dedeira associada às cordas de aço proporciona ao instrumento expressiva melhora na intensidade. A despeito de ser menor do que a dedeira para banjo, ela ainda apresenta um tamanho na parte que tange as cordas que dificulta a velocidade do polegar, aumentando a necessidade do uso em conjunto com o indicador para saltos extremamente rápidos ou para os *stacattos* descritos acima.

Sem dúvida, Pixinguinha exerceu grande influência na formação do modo de tocar dos violões, assim como seu professor Irineu de Almeida o influenciou. Mas o recurso a certos elementos idiomáticos do violão mostra que Pixinguinha estava ao mesmo tempo muito atento à maneira como vinha se delineando o acompanhamento do choro no regional, o que implicava estar antenado com a forma como se construíram esses arranjos para sax e duo de violão. Em poucas palavras, isso tudo deixa patente uma influência recíproca que criará um novo paradigma quanto ao acompanhamento.

O término da parceria entre Pixinguinha e Bendito Lacerda marcou igualmente o fim das atividades artísticas do músico que liderou seu grupo por quase vinte anos. O regional, no entanto, como já salientado, não se desfez: com o nome de Regional do Canhoto, manteve-se o trio de base Canhoto, Dino e Meira. Sem Benedito Lacerda, o grupo, esmerando-se no acompanhamento de solistas, tanto de choro como de samba, conservou-se no cenário musical brasileiro até os anos 1980. Os acordeonistas Orlando Silveira e Chiquinho do Acordeão, bem como o flautista Altamiro Carrilho, foram alguns dos solistas mais constantes que se apresentaram ao lado do regional.

²⁹ Otávio Littleton da Rocha Vianna, o China, irmão mais velho de Pixinguinha, já aparecia na iconografia com um violão de 7 cordas em 1910. Contudo, os registros fotográficos permitem identificar o instrumento apenas em 1915, nas gravações de Arthur de Souza Nascimento, o Tute.

³⁰ Dentre as gravações que mais caracterizaram o *modus* de acompanhar do Regional do Canhoto, após a saída de Lacerda, alinham-se os discos *Choros imortais*, vol. 1 e 2, com Altamiro Carrilho na flauta, e os dois primeiros discos do compositor Cartola, de 1974 e 1976.

Os anos 50 assinalaram ainda a despedida artística de Tute, que até então atuava como o único e primoroso violão de 7 cordas desde 1927, ano em que morreu China.²⁹ Somente após o afastamento de Tute é que Dino, enfim, mandou construir um violão de 7 cordas com o *luthier* Silvestre, da tradicional loja Ao Bandolim de Ouro. Os modelos de violão do Silvestre ficaram conhecidos como os violões do Souto, nome da família proprietária da loja. Eles impulsionaram o desenvolvimento da *lutherie* brasileira e hoje são considerados relíquias pelos violonistas mais tradicionais.

Horondino José da Silva, a partir de então Dino 7 Cordas, aprimorou a linguagem e a técnica do instrumento. Sua opção pelo 7 cordas, além de coincidir com o afastamento de Tute, se relacionou à experiência com Pixinguinha, que também atuava no sax-tenor em uma região mais grave. Muitas frases e a própria concepção de contraponto de Dino guardaram estreitas relações com o estilo de Pixinguinha.

Ao fim e ao cabo, se imporia o modelo que se consagraria como o som do conjunto regional: solista, violão de 7 cordas, violão de 6 cordas, cavaquinho e pandeiro.³⁰ Outras experiências que sucederam ao Regional do Canhoto comportariam inovações que, de alguma forma, se diferenciam da alcunha de regional, como Jacob com seu conjunto Época de Ouro ou a Camerata Carioca.

Do Regional do Canhoto ao som do choro

Em síntese, o recorte apresentado foi norteado pela preocupação de evidenciar a consolidação do som dos regionais, considerando o timbre dos instrumentos, o modo de tocar e a relação com a fonofixação. Conforme exposto, o modelo sacramentado pelos regionais de Benedito Lacerda e de Canhoto baseou-se nas experiências anteriores dos grupos de choro e, principalmente, dos duos de violões, elemento fundamental para o desenvolvimento da *performance* no acompanhamento de choro.

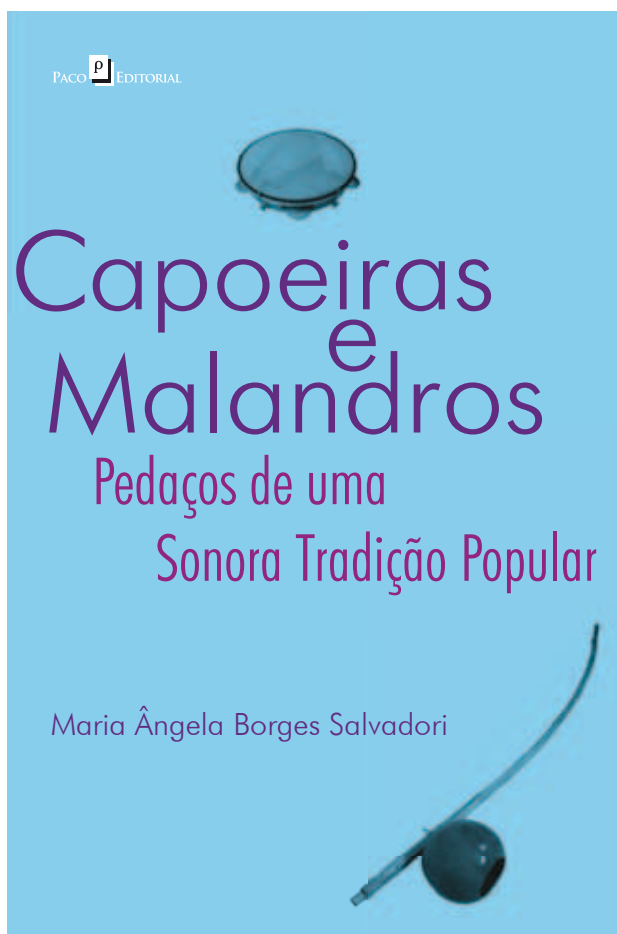
A fonte por excelência da pesquisa foram os fonogramas disponíveis no sítio do IMS, desde os grupos de choro de 1907 a 1913, aos duos de 1929 e às gravações da “era do rádio” do conjunto Gente do Morro e dos regionais de Benedito Lacerda e de Canhoto. Entretanto, dificuldades como as condições das gravações, informações precisas quanto aos integrantes e mesmo os aspectos sonoros acarretaram empecilhos para as análises. Muitos dos trechos e músicas não permitiram perceber exatamente o que cada instrumento fazia no acompanhamento. Enquanto as funções estavam claras, identificar precisamente as notas constituiu tarefa extremamente trabalhosa e nem sempre bem-sucedida.

Não se optou, nessa etapa, pela apresentação de transcrições em notação tradicional, pois o foco direcionou-se para a consolidação do som do regional. Questões específicas acerca dos arranjos e seus componentes estruturais estão entre as propostas para o desdobramento da pesquisa. Todavia, buscou-se ressaltar que a *performance* do acompanhamento no choro encontrou nos regionais seu principal modelo estético. Os duos de violões são uma das características que aí se destacam nesse modelo, desempenhando uma função harmônica, rítmica e contrapontística que se definiu historicamente ao longo da história do choro. Nessa perspectiva, os regionais de Benedito Lacerda e de Canhoto podem ser alçados à condição de paradigma, tamanho o avanço que expressaram relativamente à elaboração dos arranjos e ao senso de profissionalismo. Eles, em sua

prática musical, como que se converteram, inclusive no que diz respeito ao repertório, em sinônimos do som do choro.

Artigo recebido em dezembro de 2018. Aprovado em abril de 2019.

Capoeiras e malandros: barões da ralé



Adalberto Paranhos

Mestre em Ciência Política pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do Instituto de Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2016. akparanhos@uol.com.br

Capoeiras e malandros: barões da ralé*

Capoeiras and malandros: barons of the riffraff

Adalberto Paranhos

SALVADORI, Maria Angela Borges. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular*. Jundiaí: Paco (no prelo).



*Eis o malandro na praça outra vez
Caminhando na ponta dos pés
Como quem pisa nos corações
Que rolaram dos cabarés*

*Entre deusas e bofetões
Entre dados e coronéis
Entre parangolés e patrões
O malandro anda assim de viés*

*Deixa balançar a maré
E a poeira assentar no chão
Deixa a praça virar um salão
Que o malandro é o barão da ralé*

Chico Buarque,
"A volta do malandro"

Como se recebesse um sopro de vida que o retirasse das zonas de sombras ou o arrancasse das gôndolas da Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Unicamp – onde foi concebido, já lá se vão quase 30 anos –, eis que, enfim, é dado à luz, em feição de livro, *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular*. Não vem ao caso indagar, aqui e agora, das razões desse exílio voluntário amargado pelo que foi, um dia, a dissertação de mestrado em História escrita, com as tintas da paixão historiográfica, pela jovem e talentosa pesquisadora Maria Angela Borges Salvadori. Ela que as confesse aos seus botões. Aos que tomaram contato com sua obra quando do seu nascimento e a todos quantos, finalmente, se franqueia a acesso a este trabalho, transcorrido tanto tempo, há motivos de sobra para saudar a boa-nova. É "o malandro na praça outra vez" e, de quebra, de braços dados com o capoeira, eles que "caminham na ponta dos pés", "andam assim de viés", e são, ao fim e ao cabo, "os barões da ralé".

As fontes que conferem lastro à pesquisa desenvolvida por Maria Angela não seguem um itinerário único. São múltiplas e tortuosas como seus dois objetos de análise, aos quais soldam sua existência. Em vez de buscar o conforto de uma via simples, ela funde materiais diversificados. E, ao atenuar a rigidez de fronteiras fixas, sutura campos do conhecimento

* Sob o título "Barões da ralé", este texto figurará como prefácio do livro de SALVADORI, Maria Angela Borges. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular*. Jundiaí: Paco (no prelo).

habitualmente cindidos para expor a carne viva da história. Nesse passo, despontam, ao longo das páginas, a música popular, a literatura, matérias jornalísticas, registros policiais, processos criminais, bem como dados biográficos e fatos que a memória coa. Instala-se, portanto, a coabitação de diferentes linguagens.

Se capoeiras e malandros não constituem expressões sinônimas, os fios que os unem saltam aos olhos. O mais visível deles, como se dizia nos tempos que o livro rebobina, está no “viver sobre si”. O desejo, nem sempre realizado, de afirmação de sua autonomia e de liberdade se conectava, na prática, à profunda insatisfação com o regime de trabalho heteronômico que, desde a escravidão e alcançando o período posterior, continuava a pesar opressivamente sobre os trabalhadores. Confirmava-se, assim, por linhas tortas, o que escrevera Karl Marx, nos seus *Manuscritos econômico-filosóficos*, ao salientar que na sociedade capitalista o trabalho, em termos gerais, não correspondia a um ato voluntário. Do seu estranhamento decorria que, à falta do acionamento de dispositivos de coerção, “foge-se do trabalho como de uma peste”.

Ao descer ao rés do chão do mundo habitado pelas classes populares, em particular do Rio de Janeiro, com seu numeroso contingente de negros e pobres, a realidade filtrada pela ótica de Maria Angela nos descortina, em certa medida, exatamente esse tipo de situação na qual capoeiras e malandros se irmanavam nas suas aventuras, venturas e desventuras. Nas palavras da autora,

Dos valores estimados e praticados pelos malandros, muitos estavam presentes já na figura do capoeira: uma imagem visual diferenciada, com um padrão próprio de elegância, uma mesma origem – pobre e negra – e uma descrença em relação às promessas redentoras do trabalho calcada nas experiências da escravidão e na percepção do lugar oferecido aos pobres pela recém-criada República. Compartilhavam ainda um jeito de corpo muito específico, um andar gingado e uma grande agilidade de movimentos. Mais que parentesco, era tradição. Por vezes, capoeiras e malandros se confundiam.

A inadaptação de capoeiras e malandros à sociedade que, em especial no pós-abolição, promovia a sacralização do trabalho cobrou, sem dúvida, um alto preço de quem, de uma forma ou de outra, se insurgia contra a “boa moral” do assalariamento (com tudo o que ele carregava de aviltante). Batalhas sem tréguas foram desencadeadas contra os “vadios” (efetivamente, muitas vezes, contra os que se recusavam a sujeitar-se ao regime de trabalho assalariado). Na esteira disso, o Código Penal da república nascente, promulgado em 1890, tinha sob a alça de mira a capoeiragem. Estabelecia, no fundo, uma inequívoca associação entre autonomia e vadiagem. De mais a mais, seu artigo 399 era explícito: “deixar de exercitar profissão, ofício ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistência”, poderia resultar, para os nascidos no Brasil, no seu despacho para as colônias penais e, para os estrangeiros, na sua deportação.

Sob tal prisma, como já evidenciou Sidney Chalhoub em *Trabalho, lar e botequim*, firmava-se uma estreita relação entre ociosidade e pobreza. Afinal, somente o ocioso pobre era visto como “vadio”. A ideologia enaltecedora do trabalho se prestava, a rigor, a funcionar como uma poderosa alavanca destinada a contribuir para a formação de um mercado de trabalho assalariado urbano no período pós-escravidão. Nesse contexto, o ocioso

equivalia a um ser depravado, à beira, para dizer o mínimo, do crime. Daí a conceber as classes pobres como classes perigosas não faltava mais nada.

Como mostra Maria Angela, processos criminais foram instaurados contra “contraventores” que ousavam incorrer na vadiagem e na prática da capoeiragem. Dentro e fora dos aparelhos de Estado, distintos agentes sociais, como a polícia, a imprensa e intelectuais, atiraram-se nesse combate, em nome dos “bons costumes”. Em muitos cantos do planeta, como apontou Michel Foucault, a homossexualidade fora considerada uma doença da qual eram portadores os loucos do instinto sexual. Nesse caso específico, a vadiagem foi equiparada, pelo saber/poder médico, a uma espécie de loucura, a um fenômeno patológico. No âmbito da Psicologia e da Psiquiatria, o “vadio”, além de parasita social, não passaria de um alienado. E eu acrescentaria que essa concepção se arraigou tanto na sociedade brasileira que, tempos depois, em 1947, uma fotorreportagem publicada na revista ilustrada *O Cruzeiro*, de autoria de Jean Manzon e David Nasser, batia na tecla da criminalização da capoeira. Sob o título “Delinquência juvenil”, a matéria identificava tal capoeiragem à “escola do crime”, apesar de ela haver sido admitida em 1937 como instrumento de educação física.

Mas não se pense que malandros e capoeiras se apartassem por completo do universo do trabalho. Erguer um muro intransponível entre a vadiagem e o trabalho, como se ambos não se comunicassem, implicaria traçar uma dicotomia por demais simplificadora. Evocando, aqui, Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, numa citação livre, bom seria se o quadrado fosse quadrado, o redondo, redondo; na realidade, tudo é misturado. E as cartas desse jogo, exibidas em *Capoeiras e malandros*, transpõem o fosso da simplificação e se embaralham.

Em primeiro lugar, como não se vive de brisa, seria mais correto ressaltar, como o faz Maria Angela, que normalmente eles viviam a meio caminho entre o trabalho e o ócio. Para tanto, malandros (de resto, uma expressão polissêmica, por comportar diversas, quando não contraditórias acepções), por exemplo, lançavam mão de expedientes variados, que incluíam um vasto e criativo repertório de ações: eles se valiam de toda sorte de golpes, trapaças, para ludibriar otários. Como quem tateia atalhos por vezes obscuros, aplicavam passa-moleques, à maneira da sociedade surgida entre o esperto e valentão Teixeira e o aparentemente pacato cidadão Sebastião – figuras que saltam do anonimato, típico de quem se recolhe ao sumidouro da história, para a fatura literária de Marques Rebelo em seu livro *Marafa*, datado de 1935. Ambientando suas histórias no Mangue, Praça Onze, Estácio de Sá, Lapa, Vila Isabel e por aí afora, esse escritor flagra, acima de tudo, as miudezas da vida de gente das classes populares imersa no dia a dia e compõe, à sua moda, como que uma *history from below*.

Permitam-me descer a alguns detalhes desses dois personagens que, embora não estejam presentes em *Capoeiras e malandros*, se movimentam à imagem e semelhança de outros tantos que o frequentam. Sebastião era um misto de trabalhador e malandro. Não era, pois, nem uma coisa, nem outra: era, sim, dialeticamente, as duas coisas ao mesmo tempo (por isso, como recomenda Félix Guattari em *Micropolítica*, deveria ser pensado em conformidade com a chave explicativa do e... e, não do ou... ou). Dedicava-se a fabricar brinquedos para crianças, pintava tabuletas, cartazes, o diabo, o que lhe proporcionava nada mais do que parcos rendimentos. Sua experiência de vida (categoria analítica tão cara a E. P. Thompson) lhe ensinou que “ser honesto não rende”. Segundo Marques Rebelo, “a cana estava

difícil de chupar”. Casado, pai de cinco filhos pequenos, para dar conta de sua função de provedor da família, metera-se decididamente nas artes e manhas das trapaças, jogador escolado que era. Ele que, pelos contos do vigário que passava, colecionara entradas na polícia. Sebastião se uniu, na empreitada de caçar trouxas, ao seu amigo de infância, o cafetão Teixeira. Os dois manobravam uma engenhoca de jogo para iludir incautos.

Por outro lado, por mais que malandros e capoeiras possam inspirar simpatias, Maria Angela não fecha os olhos para facetas nada heróicas desses “elementos” que saíam dos eixos. Quantas vezes, capoeiras não se prestavam a desempenhar papéis como os de capangas eleitorais de candidatos das elites, premidos pelas circunstâncias de viverem a nenhum, na pindaíba? Quantas vezes, malandros renitentes – avessos ao trabalho regular, disciplinado e metódico – não recorreram à exploração do trabalho cotidiano de suas companheiras? Desfazendo simplismos analíticos, ao se deter em canções dos anos 1930-1950, a historiadora rememora contradições que emergiam no discurso e na vivência da malandragem. Ao examinar, especificamente, “Emília”, samba composto em regime de parceria entre Wilson Batista e Haroldo Lobo, em 1941, ela conclui: “A mulher do malandro é exatamente aquela que trabalha com afinco. O amor do malandro percorre caminhos que indicam uma negação individual da condição de trabalhador, mas que vê com bons o trabalho alheio”. Trocando em miúdos, as mulheres de malandros, não raro, eram muros de arrimo da família. Todavia, como eu procuro evidenciar em *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*, ao enveredar pelas representações de gênero na música popular, isso não as impedia de transformar canções muros de lamentação e de protestar diante da repartição tremendamente desigual das responsabilidades com o sustento doméstico.

De fato, essa faca de dois gumes, no que se referia ao trabalho, cortava especialmente a carne das mulheres, constatação que aproxima de novo o livro de Maria Angela de *Marafa*. Nele, as mulheres são personagens onipresentes, entre as quais as prostitutas, as polacas, como Rizoleta, Geni, Paulete, Julinha de Todos, Lolote, Frida, que desfilam pelas suas páginas ostentando as carnes fartas que fugiam pelas suas poucas roupas. Numa delas, Rizoleta, bastante requisitada pela freguesia masculina, Teixeira encontrou “uma mina” inesgotável de dinheiro. Dela jorrava, fácil (fácil para quem?!), o que já se chamou de “lucro das impurezas”. Indo direto e reto ao ponto, as malandragens do seu homem o catapultaram à condição de verdadeiro cafetão. Ele, como o descreve Marques Rebelo, desde muito cedo “vivia de expedientes”. Cantor diletante, violão em punho, com seu ar de sabichão, sua lãbia, o ofício ao qual atrelara sua existência era o de enganar os outros. Tal como fizera no Clube dos Furrecas, ao desviar para o seu bolso boa parcela dos recursos destinados à organização dos préstitos carnavalescos. E, no trato dispensado a Rizoleta, que caía de amores por ele, Teixeira alternava demonstrações de carinho e de força, entre tapas e beijos. Beijos e carinhos que, como bem sabia sua amante, ele dividia democraticamente com uma infinidade de mulheres do Rio de Janeiro...

Nem tudo eram flores, portanto, no ambiente da capoeiragem e da malandragem. No modo de ser malandro, imperava, comumente, o individualismo, como frisa Maria Angela. Ele caminhava pelas bordas, em meio a bravuras e bravezas, impulsionado por um objetivo central: tirar o pé da lama. Essa era, em muitos casos, a sua gramática de vida. Por isso, ao retratá-lo friamente, a autora o aproxima e o distancia do capoeira:



Comparando capoeiras e malandros é possível perceber que, embora tenham muitos parentescos, não são figuras iguais. A opção de vida do malandro é muito mais individual que a do capoeira. Nunca chegaram a constituir organizações delineadas e reconhecidas como foram as maltas. Respeitavam regras semelhantes de convivência, mas não praticavam a malandragem coletivamente e, ao contrário do capoeira que procurava mais sobreviver que acumular, o malandro desejava “encher os bolsos”.

Para além das diferenças que os separavam, capoeiras e malandros, como assinala Maria Angela, esmeravam-se no uso político do corpo. Seja por sua linguagem gestual, seja por sua indumentária especialíssima, sua maneira de apresentar-se socialmente incorporava, como acentua Pierre Bourdieu, um sinal de “distinção”, de afastamento ou diferenciação em relação ao comum dos mortais. Em suma, a “insistência na elegância e no apuro da imagem procura recusar, pela aparência, a condição de operário” (p. 79). Era o que se via, entre muitos exemplos disponíveis neste livro, com o capoeira Manduca da Praia, no final do século XIX, ou o que se podia constatar, por intermédio de Wilson Batista, no célebre samba de sua autoria “Lenço no pescoço”, gravado em 1933. Ou, emendo, apelando uma vez mais para Marques Rebelo, era o que ostentava Teixeira. Na sua composição visual não faltavam um terno de flanela creme, o sapato de salto carrapeta, e o “chapéu atirado para o alto da cabeça”. Em outras ocasiões, ele “ia de branco engomado, muito frajola, gravata furiosa, pisando macio”. E, claro, acompanhado de um complemento indispensável: Teixeira costumava apalpar sua navalha...

Guardar distância da condição de operário era, pois, uma questão de honra para os malandros. Afinal, como insistiam em proclamar determinados sambas da época estudada por Maria Angela, trabalho rimava com miserê, com martírio e com sofrimento, o que destoava gritantemente das concepções de progresso e de ascensão social incensadas pela ideologia do trabalhismo durante o governo Vargas. Não foi à toa que, em umas tantas canções, a figura do malandro regenerado, repaginado como otário, foi ridicularizada, como em “Oh, seu Oscar”, de Wilson Batista e Ataulfo Alves, levado ao disco 78 rpm em 1939. Ou, como se escancara em “Acertei no milhar”, samba de 1940 assinado por Wilson Batista: o primeiro pensamento que ocorre a um trabalhador contemplado com a sorte grande no jogo do bicho é largar o trabalho e deixar para trás toda uma vida de carências e frustrações.

Neste livro, qual uma obra aberta, nem sempre, por certo, todos estarão de acordo com todas as interpretações expostas pela autora. Eu mesmo, por exemplo, tenho outra leitura sobre a posição assumida por Noel Rosa, que aqui, como em outros trabalhos, é convertido em crítico da malandragem, não sem um ranço supostamente elitista. Em artigos e livro, contestei essa versão, que é igualmente refutada pelos seus principais biógrafos, João Máximo e Carlos Didier, em *Noel Rosa: uma biografia*. Da mesma forma, a partir de Antonio Gramsci, E. P. Thompson e Raymond Williams, seria admissível refletir sobre a temática da hegemonia sob uma ótica diferente, sem identificá-la a dominação total, plena e absoluta. Nada disso, entretanto, retira o mérito deste livro e a oportunidade de sua publicação.

No momento em que ele foi escrito era usual privilegiar quase exclusivamente as letras das canções. Maria Angela, a despeito de se ater sobretudo a elas, já externava alguma preocupação com o elemento mais



especificamente sonoro que integra o mundo dos sambas que examina. É bem verdade que, nos anos seguintes, se intensificaria a tendência a não reduzir a canção a um documento escrito, destituído de sonoridade. Nessa linha, as *performances* vocais, a linguagem instrumental adotada nessa ou naquela gravação, como componentes do mundo cancional, passariam a ter um peso considerável nas análises no campo da música popular, a ponto de se verificar que uma letra, dependendo de como é entoada, pode submeter-se a uma migração de sentido. Paralelamente, a compreensão de que a música fala além de códigos meramente verbais se imporia mais e mais. Contudo, repito, é significativo que, em 1990, Maria Angela – em sintonia com as contribuições de outros analistas – desse um passo adiante em comparação com abordagens habituais, no Brasil, produzidas nas áreas de Letras, História e Ciências Sociais.

Eis mais uma razão para que *Capoeiras e malandros* venha a público. Ele nos coloca frente a frente com todo um processo social recheado de lutas, resistências, acomodações, recuperações, ofensivas e contraofensivas, que envolveram, da parte do Estado, tentativas de folclorização da capoeira e de banir a malandragem. Seja como for, por mais que se tentasse impor, de cima para baixo, um discurso uno e uma prática uniforme com vistas à disciplinarização das classes populares, vozes e práticas destoantes continuaram a se manifestar, em maior e menor grau. Isso testemunha que a hegemonia dos valores característicos da sociedade capitalista não opera o milagre de transformar a tudo e a todos em simples caixas de ressonância de visões de mundo dominantes. Para desagrado dos que se apegam à ordem estabelecida, há sempre aqueles que “andam assim de viés”.

Como decorrência disso, no fecho deste prefácio, evoco novamente um samba de Chico Buarque. Ainda que o desloque do seu contexto original, aproprio-me dele como se fora uma condenação brotada da boca de um malandro ao escarnecer do trabalho de um otário:

*Prepara o teu documento
Carimba o teu coração
Não perde nem um momento
Perde a razão
Pode esquecer a mulata
Pode esquecer o bilhar
Pode apertar a gravata
Vai te enforcar
Vai te entregar
Vai te estragar
Vai trabalhar*

Chico Buarque,
“Vai trabalhar, vagabundo”

Texto recebido e aprovado em maio de 2019.

Brasil
no Chile:
ilustraciones,
postales y
fotografías de
Brasil
en museos
chilenos
(principios de
siglo XX)



Exposição de Productos do Brazil no Chile. 1902, fotografia (detalle).

Noemi Cinelli

Doutora em Historia del Arte pela Universidad de Sevilla. Professora nos cursos de Graduação em Artes e de pós-graduação em Gestión y Teoría del Arte da Universidad de La Laguna, de Tenerife, Espanha, bem como no doutorado em Historia da Universidad Autónoma (UA), de Santiago, Chile, e no doutorado em Historia del Arte na Universidad Nacional de Cuyo, em Mendoza, Argentina. Organizadora de *Apuntes e reflexiones sobre las artes, las historias, las metodologías*, v. 1, 2 e 3. Santiago: RiL, 2019. Desenvolve projeto com apoio da Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica do Fondo de Desarrollo Científico y Tecnológico, do Chile (Conicyt/Fondecyt) no Instituto de Estudios Sociales y Humanísticos da UA. noemycinelli@gmail.com

Antonio Marrero Alberto

Doutor em Historia del Arte pela Universidad de La Laguna. Pós-doutorando em Historia del Arte na Universidad Adolfo Ibáñez, de Santiago, Chile. Autor de *Techumbres mudéjares: aspectos técnicos, conservación y restauración*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2018. Conta com apoio do Conicyt/Fondecyt. antoniomarreroalberto@hotmail.es

Brasil no Chile*: ilustraciones, postales y fotografías de Brasil en museos chilenos (principios de siglo XX)

Brazil in Chile: Brazil illustrations, post-cards and photographs in Chilean museums (early 20th century)

Noemi Cinelli

Antonio Marrero Alberto

RESUMEN

En el presente escrito presentamos un primer acercamiento a la recopilación de documentación iconográfica sobre Brasil en Chile. En particular, nos referiremos a las tarjetas postales, fotografías e ilustraciones fechables en el siglo XX, que hoy en día guardan varias instituciones patrimoniales chilenas. En particular, nos fijaremos en el material conservado en Santiago y Vicuña. El objetivo es dar comienzo a una investigación sistemática sobre los intercambios de imágenes entre los dos países mencionados, para reconstruir las relaciones artísticas que les unieron a los albores del Novecientos.

PALABRAS-CLAVE: postales; envíos; Brasil en Chile.

ABSTRACT

This paper presents a first approach to the compilation of iconographic documentation on Brazil in Chile. In particular, we will refer to the postcards, photographs and illustrations that can be dated to the 20th century, persevering in several Chilean heritage institutions today. In particular, we will focus on the material collecting in Santiago and Vicuña Valparaíso. The goal is to begin a systematic investigation on the exchanges of images between the two countries mentioned, in order to reconstruct the artistic relations that united them at the dawn of 1900.

KEYWORDS: postcards; posting; Brazil in Chile.

* La frase hace referencia al título que da nombre a la "Exposición de productos de Brasil en Chile", celebrada en 1902, y cuyo documento impreso se localiza en el Museo Histórico Nacional (*Exposição de productos do Brasil no Chile*).

¹ Ver DIENER, Pablo. *Rugendas*: catálogo: 1802-1858. Santiago de Chile: Goethe Institut, 1998; LAGO, Tomás. *Rugendas, pintor romántico de Chile*. Santiago: Universidad de Chile, 1960.

² Ver CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. "La Atenas del Pacífico". Alejandro Ciccarelli y el proyecto civilizador de las Bellas Artes en Chile republicano. *Tiempos de América*: Revista de Historia, Cultura y Territorio, 11, 2004; ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio. El discurso de Alejandro Ciccarelli en la fundación de la Academia de Pintura de Chile. *Quiroga*: Revista de Patrimonio Iberoamericano, 4, jul.-dic. 2013; CINELLI, Noemi. ¡Estudiosa juventud! ¡Elevad vuestra mente ácia la nobleza del arte!. The tradition of the artistic education in Chile in the "Speech" from Alessandro Ciccarelli (19th century). *History of Education and Children's Literature*. XIX, n. 2, dic. 2019.



"No hay tiempo, no hay memoria".

Jorge Teillier

Las aspiraciones cosmopolitas de la República de Chile, auspiciadas por una élite – cuyos sueños de libertad vuelan alto tras la independencia de su territorio y el enriquecimiento de su acervo e ideario cultural con la ida y venida de artistas europeos y chilenos – encuentran su clímax en el trasiego de postales y fotografías que ofrecían nuevas vistas y miradas de un mundo al que aspirar. Dichos envíos se producían también entre las repúblicas americanas, como es el caso de Brasil, el cual se convierte en nuestro motivo de estudio, por el interés que suscita en la élite mentada.

Es de recibo destacar que los paisajes brasileños no eran ajenos a la sociedad chilena, pues lienzos y dibujos de corte naturalista y costumbrista carioca, llevaban la firma de Mauricio Rugendas¹, Alessandro Ciccarelli², Desiree Chassin-Trubert (fig.1), y otros pintores, pero, debido a su proceso creador y a la posibilidad de acceder a un producto seriado, la presencia de fotografías y tarjetas postales en la segunda mitad del siglo XIX y pri-

mera del XX, desbanca a los lienzos pintados como medio de contacto con vistas foráneas. Entonces, ¿Dónde radica la importancia de los artistas mencionados? Pues en el protagonismo que supone el allanamiento del terreno para la aceptación, más que gustosa, de imágenes que ya han tenido la posibilidad de ver en las interpretaciones que pintores europeos hacen de motivos brasileños.



Figura 1. *Paisaje del Amazonas*. Desiree Chassin-Trubert. 1886, óleo sobre tela, 133 x 193,5 cm.

Desde que, en 1824, Niépce desarrollara el primer procedimiento fotográfico o heliográfico, mucho se ha avanzado en la captura del instante presente, hasta la llegada del cine, cual fotografía en movimiento, y su impresión en tarjetas postales para el consumo y envío de las mismas a familiares y amigos.³

Durante el siglo XIX, Chile cuenta con fotógrafos que, en su mayoría, resultaron ser viajeros que

*con un afán ciertamente colonizador, retrataron los paisajes, las personas, las costumbres, las tradiciones. Al observar esas primeras imágenes de Frontera, en donde el sujeto se convierte en objeto de investigación o en trofeo de expedición, aparece la cuestión de la facilidad con que la sociedad integra, a través de la fotografía, apariencias estereotipadas, por ejemplo de “lo americano”. Desde esta época y hasta hoy el tema de la imagen sin duda es atravesada por una reflexión política y social. Después vienen los encargos de la República, que con un fin propagandístico realizan retratos de los mutilados en la Guerra del Pacífico; álbumes que identifican los avances industriales, vistas panorámicas del espacio domesticado. Luego, los primeros salones, las revistas ilustradas, la fotografía apropiada por algunos exponentes del grupo Mandrágora, el frenesí de los aficionados que hasta hoy mantienen su mirar rígido con olor a revelador, etc.*⁴

La sociedad chilena, inmersa e impregnada de todo lo que acontece en Europa, recibe de buen agrado todos los usos que la fotografía permite y, entre ellos, se encuentra el envío de postales.

³ Para el estudio de la historia de la fotografía, cfr: SOUGEZ, Marie-Loup; GARCÍA FELGUERA, María de los Santos; PÉREZ GALLARDO, Helena y VEGA DE LA ROSA, Carmelo. *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2006.

⁴ VV. AA. *Fotografía chilena contemporánea 01/CNCA 2009*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2009, p. 7. Ya sean de paisajes, sociedades indígenas y/o de las más variadas temáticas, Chile cuenta con un acervo fotográfico más que destacable. Valgan como ejemplo las recomendaciones siguientes: ANTILEO BAEZA, Enrique y ALVARADO LINCOPI, Claudio. *Santiago wairia mew: memoria y fotografía de la migración mapuche*. Santiago: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2017; VALENZUELA VAILLANT, Pablo. *Chile profundo*. Santiago: A Impresores S.A., 2018; VV.AA. *Contemporary Chilean photography 02/CNCA 2010*. Santiago: Gobierno de Chile, 2010.

⁵ FERNÁNDEZ DE CABO, Ernesto y MARTINOVIC' ANDRADE, Dusan. *Mirando el pasado en formato 9 x 14 cm: las tarjetas postales en Magallanes 1898-1960*. Punta Arenas: Colección del Museo de Magallanes, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2018, p.7.

⁶ LEÓN CÁCERES, Samuel. *Travesía de la postal fotográfica chilena 1899-2006*. Valparaíso: Bioesférica, 2015, p. 7.

⁷ FERNÁNDEZ DE CABO, Ernesto y MARTINOVIC' ANDRADE, Dusan, *op. cit.*, p. 8. Existen numerosas publicaciones en la misma línea, las cuales se centran en regiones y ciudades chilenas: ARMANDO TAPIA, Manuel. *Postales del pasado: memorias de un hijo del Norte Chico*. Santiago: Ampola editores, 2011; CARTES MONTORY, Armando. *Album de Viaje: la provincia de Concepción en postales antiguas*. Hualpén: El Sur impresores, 2012; OSTOJIC' PERIC', Hrvoj. *Las postales ilustradas del Iquique salitrero*. Iquique: Edit. Pino Oregon, 2015.

⁸ LEÓN CÁCERES, Samuel, *op. cit.*, p. 7.

⁹ HORMAZÁBAL HEVIA, Cecilia (dir). *Imágenes para la memoria 1536-1936: postales del patrimonio de Temuco*. Temuco: Del Aire, 2006, s/p. Es interesante como se define la publicación: "libro postal del patrimonio arquitectónico de la Ciudad de Temuco, contiene 30 fotografías de edificios públicos, emblemáticos y casa de principios de siglo, contenidas dentro de una caja hecha a mano, lo que le da una característica propia a la factura y un guiño de referencia al arte postal y el libro objeto. Esta publicación es financiada por el Fondart regional de la Araucanía". Abundan los conjuntos de postales con este mismo formato que, en torno a un concepto concreto, ofrecen un número variado de ilustraciones y/o fotografías: *Chile revelado: glaciares andinos centrales* (Este proyecto ha sido financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo de las Artes, Fondart Regional, Artes de la Visualidad, Convocatoria 2014. 10 Postales); *Visiones mapuches*. Santiago: Pehuén editores, 2005 (32 postales de los siglos XIX y XX); *Visiones fueguinos*. Santiago: Pehuén editores, 2008 (32 postales de los siglos XIX y XX);

En cuanto a las tarjetas postales ilustradas, portadoras de mundos nuevos y mensajes anteriores a la era digital, el inicio tiene lugar en Europa, tal como se afirma a continuación:

La invención de la tarjeta postal con sello impreso se atribuye al profesor austriaco Emanuel Hermann (1839-1902). E 26 de enero de 1869 escribió un artículo donde proponía la idea que tenía acerca de nuevos formatos para correspondencia, que podrían ser aplicados por el servicio postal de su país, para hacerlo más efectivo.

*El director del correo austriaco Maly von Pavanovits acogió favorablemente la propuesta, y el 01 de Octubre de 1869 se emitía la primera tarjeta postal. Llevaba impreso un sello representando al emperador Francisco José, en color amarillo y con valor de 2 coronas. Al comienzo esta tarjeta solamente era válida para circular dentro del Imperio Austrohúngaro, pero a partir de 1871 podía usarse para el extranjero si se le completaba la tarifa necesaria con un sello postal adhesivo.*⁵

*El universo de las comunicaciones experimentó un notable fenómeno en Austria, en 1869, al recibir la tarjeta postal para incorporarse al sistema de correos, pero en realidad no era aún la postal como la hemos conocido hoy sino la "Carta tarjeta", una pequeña cartulina de 11.5 x 8.5 cms., con franqueo postal, sin imágenes y, con reducido espacio para escribir un mensaje. [...] La postal ilustrada se acercó más a lo cotidiano, a la vivencia del hombre común, a la picardía popular, a las sensaciones del viajero acomodado y a una parte de la historia normalmente no registrada en la historiografía. De esta manera, la tarjeta postal pudo retener un amplísimo reflejo de nuestro pasado que observamos tanto en su expresión escrita como en el contenido de sus imágenes.*⁶

Éstas tarjetas se vendían en todo el mundo y "cruzaban océanos, viajaban grandes distancias, y ellas compartían no sólo información escrita, sino también valiosas imágenes a veces de su lugar de procedencia, que las completaban y enriquecían. El apogeo de la tarjeta postal se despliega al comenzar el siglo XX, verdadera época de oro en cuanto a variedad temática y el volumen de la producción mundial".⁷

El país austral no fue ajeno a esta nueva manera de comunicación hecha de mensajes breves e intensos, de fotografías que capturaban un momento, un paisaje o un lugar ajeno, que hacían volar la imaginación del destinatario, permitiéndole fantasear con el paso del remitente por el lugar retratado. En palabras de León Cáceres "Chile no se había quedado atrás en esta novedosa forma de comunicación que tenía una reducida tarifa postal y rápida entrega al destinatario. De esta manera las *Cartas tarjetas* aparecieron en la víspera de la Navidad de 1871, en los correos de Valparaíso y Santiago. Tanto la primitiva carta tarjeta como la tarjeta postal se constituyeron en un verdadero subgénero epistolar, algo así como las "hermanas menores" de la carta o epístola".⁸

Las tarjetas postales en Chile ayudaron para el autoconocimiento de un país extenso y con una variada amalgama de paisajes naturales, patrimoniales, industriales, etc., fomentando la conservación y preservación de los mismos.

No estas palabras para entender la importancia que, incluso hoy en día, tienen estas fotografías, especialmente para un país que ha visto como su riqueza patrimonial sucumbía ante los desastres naturales, quedando únicamente las fotografías realizadas. "Este proyecto de difusión del pa-

trmonio arquitectónico, intenta dejar una huella de la historia local y la memoria de la ciudad, permitiendo que esta ciudad pueda ser conocida por una mayor cantidad de personas. Muchos de estos edificios han dejado de existir".⁹

En cuanto a las ilustraciones, América del Sur fue un territorio que, ya sea por su riqueza natural, geográfica, cultural o antropológica, atrajo a multitud de artistas y científicos viajeros que encontraron un vasto lugar para recreaciones e investigaciones que ayudaron al conocimiento que del mismo se tenía al otro lado del océano Atlántico.

Es más que conocido el paso de Charles Darwin por países suramericanos, entre ellos, Chile¹⁰, pero en el campo de las ilustraciones y dibujos realizados a mano, creemos que es menester citar a uno de los más famosos y que más hincapié hizo en la riqueza natural chilena: Claudio Gay Mouret (1800-1873).¹¹

Sirviendo su persona como paradigma ejemplificador de los ilustradores que recorrieron esta parte del continente, no resultan extrañas las ilustraciones que observaremos en los capítulos siguientes.

Pasamos a ofrecer un análisis cuantitativo de lo reunido hasta ahora entre instituciones chilenas que actualmente guardan ilustraciones, postales y fotografías de Brasil, en la convicción que la recopilación sistemática y metódica de la totalidad de las fuentes que tratan el tema en cuestión, podría abrir interesantes reflexiones sobre las relaciones culturales, alejadas de los discursos oficiales, mantenidas por Chile y Brasil en el siglo XX.

Ejemplos conservados en el Museo Gabriela Mistral, Vicuña

El Museo Gabriela Mistral, en la localidad de Vicuña, cuenta con 17 imágenes:

- Horto florestal, Sao Paulo, Brasil, 12 de diciembre de 1937, fotografía (gelatina sobre papel), 12,1 x 7,5 cm.
- A fonte 1822, Sao Paulo, Brasil, marzo de 1925, tarjeta postal (tinta sobre cartulina), 8,9 x 13,7 cm (fig.2).
- Horto forestal, Sao Paulo, Brasil, diciembre de 1931, fotografía (gelatina sobre papel), 12 x 7,6 cm.
- A fauna brasileira / subtítulos empleados: passaros, carnivoros, insectos, cobras, corujas, gallinas, edentados, marsupiaes, tapirus, suinos, peices do mar, simios platyrhinos ou macacos americanos, aves de rapina e do sertao y as lindas aves do amazonas), Conrado Guenther (productor), Companhia Melhoramentos, 84 x 11 aprox., tinta sobre papel y tela con capa de barniz (fig.3).

Nos encontramos con 14 ilustraciones a color, de un claro carácter y uso pedagógico.

Escritores en imagen. Santiago: Valente, 2012 (Fotografías de Hans Ehrmann).

¹⁰ Ver PAVEZ, Ana María. *Darwin: un viaje al fin del mundo*. Santiago: Edit. Amanuta, 2017; YUDILEVICH LEVY, David y CASTRO LE-FORT, Eduardo. *Darwin en Chile (1832-1835): viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Santiago: Edit. Universitaria, 2016.

¹¹ Ver GAY, Claudio. *Atlas de la historia física y política de Chile (Tomos I y II)*. Santiago: Cámara Chilena de la Construcción, Pontificia Universidad Católica de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, reed. 2010; GAY, Claudio. *Historia física y política de Chile: zoología (8 vol.)*. Santiago: Cámara Chilena de la Construcción, Pontificia Universidad Católica de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2010; GAY, Claudio. *Historia física y política de Chile: botánica (8 vol.)*. Santiago: Cámara Chilena de la Construcción, Pontificia Universidad Católica de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, reed. 2010; DÍAZ CÉSPEDES, Francisco. *Claudio Gay: y los primeros pasos de la ciencia moderna en Chile*. Santiago: Centro de Investigaciones PEIP, 2018. La importancia de Claudio Gay para el conocimiento de Chile y sus variadas e ingentes riquezas ha sido de tal envergadura, que se han planteado publicaciones cercanas en lenguaje e ilustraciones para todo tipo de público (FERRANDA LEFENDA, María José. *El cuaderno perdido de Claudio Gay*. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, 2018), así como la posibilidad de calcar y dibujar ilustraciones del autor, en una búsqueda por acercar el trabajo y el detallismo de sus obras a aquellos que puedan sentirse interesados (GAY, Claudio. *Pinta y calca. Aves chilenas*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2017). Muchos han seguido su estela, como es el caso de: VV. AA. *Fauna chilena amenazada: 32 especies para conservar*. Santiago: Photosíntesis, 2016.



Figura 2. A fonte 1822. São Paulo, Brasil, marzo de 1925, tinta sobre cartulina, 8,9 x 13,7 cm.



Figura 3. A fauna brasileira (passaros). Conrado Guenther (productor). Companhia Melhoramentos, principios del siglo XX, tinta sobre papel y tela con capa de barniz, 84 x 11 aprox.

Ejemplos conservados en el Museo de Artes Decorativas

En los fondos del Museo de Artes Decorativas, en Santiago de Chile, encontramos 12 fotografías con vistas de Río de Janeiro. Estas fotografías pertenecen a la colección personal de Hernán Garcés Silva, coleccionista y fotógrafo aficionado. Participó en el Club Fotográfico de Chile y concursó en los salones de los años 1940 y 1941 realizados en el Museo de Bellas Artes. Dichas imágenes (gelatina sobre papel, 6,3 x 8,5 cm. aprox.) podrían clasificarse según los siguientes ítems:

- Río de Janeiro con el hipódromo en primer plano (3 fotografías) (fig.4).
- Paisaje rural (3 fotografías).
- Paisaje urbano (3 fotografías).
- Vista aérea de Río de Janeiro (1 fotografía)
- El Pan de Azúcar (1 fotografía).
- El Cristo del Corcovado (1 fotografía) (fig.4).



Figura. 4. Río de Janeiro con hipódromo y el Cristo del Corcovado. Hernán Garcés Silva. S/d, gelatina sobre papel, 6,3 x 8,5 cm. aprox.

Ejemplos conservados en otras instituciones

Museo Histórico Nacional

Exposição de productos do Brazil no Chile, 1902. Se trata de una impresión sobre papel pegada a cartón, compuesta por dos hojas unidas por un lazo de color verde y amarillo, de 15,9 cm. de ancho por 23,6 cm de alto (fig.5).

Museo Vicuña Mackenna

Botafogo, Río de Janeiro, Federico Vergara (remitente), 11 de enero de 1920, tarjeta postal (tinta sobre cartulina), 8,6 x 13,7 cm (fig.6).

Fotografía (emulsión sobre papel, 21,4 x 16 cm.) de A. Santos Dumont a la Sra. Victoria Subercaseaux de Vicuña Mackenna.¹² (fig.7).

En particular esta última se compone de una figura masculina sentada dentro de un vehículo aéreo y a su lado hay cuatro figuras masculinas. Alberto Santos Dumont (Palmira, actual Santos Dumont, Minas Gerais, 20 de julio de 1873 – Guarujá, São Paulo, 23 de julio de 1932) fue un aviador brasileño, inventor e ingeniero, además de ser el primer hombre en despegar a bordo de un avión, impulsado por un motor aeronáutico.

¹² Escrito a pluma en el anverso, se lee la dedicatoria: A la Snra. Victoria Subercaseux de Vicuña Mackenna. Homenaje de un grande admirador de los trabajos de su ilustre esposo. A. Santos: Dumont. 19-3-1916.

Museo Nacional de Bellas Artes

El Rapto, José Zegers (dibujante), 1849, lápiz sobre papel, 20 x 25 cm (fig.8).

Se observan tres figuras de pie, a la izquierda, un hombre de ropaje formal sujeta a una mujer por la cintura mientras atraviesa la altura del barandal. En la derecha, una mujer cubierta en una túnica oscura señala una vía de salida. Escena en un paisaje de vegetación profunda. La obra de José Zegers es reproducción de un grabado de Johann Moritz Rugendas perteneciente al álbum *Voyage pittoresque dans le Brésil* de 1827 (fig.9) titulada *Costumes de Rio Janeiro*. Esta última destacada por representar espacios regionales de Brasil y, sobre todo, por explorar las relaciones entre distintas clases sociales, la imbricación con la naturaleza y la incidencia de la cultura, permitiendo reconocer usos y tipos sociales de la época, hasta los entornos más íntimos de los sujetos (observa se la mandolina en la esquina inferior derecha).



Figura. 5. *Exposição de Productos do Brazil no Chile*. 1902, impresión sobre papel pegada a cartón, compuesta por dos hojas unidas por un lazo de color verde y amarillo, 15,9 x 23,6 cm.



Figura. 6. Botafogo, Río de Janeiro. Federico Vergara (remitente). 11 de enero de 1920, tinta sobre cartulina, 8,6 x 13,7 cm.



Figura. 7. Alberto Santos Dumont en aparato aéreo. 1916, tinta sobre cartulina, 8,6 x 13,7 cm.



Figura. 8. El rapto. José Zegers (dibujante). 1849, lápiz sobre papel, 20 x 25 cm.



Figura. 9. Costumes de Rio de Janeiro. Moritz Rugendas. 1827, ilustración.

Texto recibido em abril de 2019. Aprobado em maio de 2019.

Anti-anti-iluminismo: a teoria da história segundo Estevão de Rezende Martins



Sérgio da Mata

Doutor em História Ibérica e Latino-americana pela Universität zu Köln, UK/Alemanha. Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *A fascinação weberiana: as origens da obra de Max Weber*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. sdmata@ichs.ufop.br

Anti-anti-iluminismo: a teoria da história segundo Estevão de Rezende Martins

Anti-anti-enlightenment: a theory of history according to Estevão de Rezende Martins

Sérgio da Mata

MARTINS, Estevão C. de Rezende. *Teoria e filosofia da história: contribuições para o ensino de história*. Curitiba: W. A. Editores, 2017, 331 p.



No encontro da seção regional da Associação Nacional de História de 2006, em São João del Rey, fui a única testemunha de um diálogo que em certa medida resumiu a situação da teoria da história no Brasil em inícios deste século. Eu conversava com Estevão de Rezende Martins num dos intervalos das sessões quando se sentou conosco José Carlos Reis, que não muito tempo antes havia publicado seu livro *História e teoria*. Quem está familiarizado com os dois autores sabe que suas posições não são exatamente convergentes, e, de fato, não foi preciso muito tempo para que o rumo da prosa se voltasse para temas teóricos. Tenho ainda frescas na memória as provocações sutis de lado a lado, e quando, num certo momento, Reis e Martins iniciaram uma animada disputa sobre a existência de uma parede que distava a poucos metros da nossa mesa. Enquanto Martins defendia com brilho e o bom humor de sempre aquilo que ele chama, em seu novo livro, de “otimismo gnosiológico” (a parede existe), Reis insistia, com a sinceridade de quem busca harmonizar vida e pensamento, no argumento relativista (se a parede existe realmente, jamais estaremos em condições de saber).

Sou daqueles para os quais a parede de fato estava lá. E daqueles que, mesmo admitindo que ela talvez não o esteja mais, não vêem nisso razão suficiente para abrir mão de um realismo mínimo, “crítico” que seja, no exercício da historiografia. Que acredita, com Martins (p. 48, 52, 124) que nossa disciplina só é possível sobre essa base.

A minha empatia pelas posições deste que é, reconhecidamente, um dos *founding fathers* da moderna teoria da história no Brasil não significa que eu não me distancie dele em inúmeros aspectos, como pretendo deixar claro adiante. Por outro lado, tenho para mim como da mais alta relevância o conjunto de temas abordado por Martins, bem como a filosofia que informa suas reflexões; e para isso também pretendo chamar a atenção. Por ora, sublinho apenas que o retorno à moda do conceito de “ontologia”, perceptível um pouco por toda a parte atualmente, indica o quanto as tendências mais recentes se aproximam bem mais das posições de Martins que das de Reis. O pessimismo epistemológico que marcou os anos de ouro do pós-modernismo já não empolga muita gente hoje em dia.

Teoria e filosofia da história reúne ensaios publicados por Martins entre 2002 e 2016. divididos em duas partes: “fundamentos” e “práticas”. O amplo arco de problemas abordados na primeira giram em torno da epistemologia do conhecimento histórico, mas não se limita a ela. Martins aborda tam-

bém a cultura histórica, ética e moral no trabalho do historiador, o sempre espinhoso problema da verdade, propõe uma tipologia da historiografia contemporânea e examina este resiliente produto da imaginação histórica do XIX que é o historicismo. O leitor imediatamente se dá conta da dívida de cada uma das páginas deste livro para com a tradição do pensamento ilustrado, em geral, e com a obra de seu amigo Jörn Rüsen, em particular. Com efeito, Martins pode ser considerado o mais coerente, sofisticado e produtivo representante do kantianismo na teoria da história praticada no Brasil. Perspectiva tantas vezes incompreendida e mesmo vilipendiada entre nós, o kantianismo amarga no meio historiográfico a má sorte de ver um Max Weber deixado apenas aos cuidados dos cientistas sociais (entre os quais se difundiu a lenda de que Weber, no fundo, teria sido um “discípulo” de Nietzsche), não bastasse a pouca familiaridade que ainda predomina em relação às obras de Cassirer, Blumenberg e Baumgartner.

Fiel ao legado kantiano, a teoria da história de Martins se debruça sobre uma conexão que escapa à quase totalidade do que se escreve hoje no campo da teoria da história: a articulação existente entre epistemologia e antropologia. A primeira dimensão está condensada logo nas primeiras páginas do livro: “A teoria da história busca [...] mostrar, de um lado, que o conhecimento científico pode ser fundamentado com argumentos factuais e lógicos, e, de outro, que esse conhecimento não se obtém por acaso, mas metodicamente” (p. 28). Quanto à antropologia de Martins, sua quintessência se manifesta por meio da expressão “agente racional humano”, evocada continuamente ao longo dos dezesseis capítulos do livro. Aqui se nota uma diferença importante em relação a Rüsen. Para o estudioso alemão o ser humano é uma forma de vida carente, cronicamente carente, de sentido e orientação. Tal diferença, claro, não é tão grande quanto possa parecer. Uma objeção legítima à antropologia de Martins é que ela pode facilmente redundar num otimismo que a realidade histórica está longe de corroborar. Embora esteja em acordo com uma visão que se pode chamar, genericamente, de iluminista, Martins bem sabe que para Kant o ser humano é um animal dotado de razão que pode optar por empregá-la – ou não. Como já havia assinalado Lübke, há um claro componente “decisionista” em Kant: os seres humanos podem se decidir por um agir racional.¹ Como demonstra à saciedade a história brasileira mais recente, nem sempre eles o fazem.

Nada disso significa uma objeção à epistemologia do conhecimento histórico de Martins. Pelo contrário, ao manter-se fiel à tradição ilustrada, ele se coloca em sintonia com as obras recentes de Mark Lilla e Steven Pinker, que insistem na estreita relação existente entre a crítica radical do iluminismo e a ascensão do obscurantismo político nos últimos anos.² A recusa de toda forma de universalismo/cosmopolitismo é o tenor comum do pensamento radical de nosso tempo, seja ele inclinado à esquerda, seja à direita. Numa ponta, predomina uma espécie de gosto pela balcanização do pensamento; na outra, o *revival* nacionalista e o anti-cosmopolitismo militante, abertamente reclamado por setores ultra-conservadores. A busca por uma mediação racional entre os dois polos dá o tom das reflexões de Martins, uma mediação cuja força de verdade é atestada, precisa e infelizmente, pelo fato de ter se tornado minoritária nas ciências humanas. Esquece-se demasiado rapidamente que “entre o dogmatismo e o ceticismo, perde-se o homem” (p. 37). Uma frase de Martins que permite inferir uma boa definição do brasileiro em seu momento atual: a de um ser perdido, incapaz de encontrar-se.

¹ Ver LÜBBE, Hermann. *Theorie der Entscheidung. Studien zum Primat der praktischen Vernunft*. Freiburg: Rombach, 1971, p. 155 e 156.

² Cf. LILLA, Mark. *A mente imprudente: os intelectuais na atividade política*. Rio de Janeiro: Record, 2017 e PINKER, Steven. *O novo iluminismo: em defesa da razão, da ciência e do humanismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Cosmopolitismo teórico não é a ausência de posição ou referências, mas a disposição em estabelecer um diálogo produtivo entre passado e presente, entre identidade e alteridade. Daí o espaço reservado por Martins a tendências que ganharam força nas últimas décadas. Isso vale, por exemplo, para o boom narrativista. Nem sempre a autonomia relativa e a importância própria do elemento narrativo e da retórica recebem de Martins a atenção cuidadosa que encontramos em Huizinga, Mink, White ou Ankersmit. Afirma-se, por exemplo, que “sempre que se recorre a um texto, a intenção primária do leitor é a de o entender” (p. 47). Para além do fato de que a compreensão pode se dar em níveis diversos, não creio que seja tão autoevidente que aquele que lê um texto pretenda entendê-lo para além do nível linguístico imediato. Não faltam autores para os quais o ideal de clareza, por si só, implica uma forma de capitulação ante as possibilidades da escrita. O impressionismo, o gosto pelos jargões e as tendências gnósticas, recorrentes na linguagem filosófica do século XX, mostram – como demonstrou Gehlen no caso da pintura moderna – que nem sempre os autores dos textos se dispõem a favorecer o entendimento.

Por outro lado, há que subscrever inteiramente a afirmação de que “a tese do fracasso do projeto moderno da razão peca por exagero” (p. 49). A insistência neste exagero foi prática quase que inteiramente circunscrita às humanidades, contribuindo poderosamente para a erosão da legitimidade acadêmica das próprias ciências do homem junto às agências governamentais e à opinião pública. A “epidemia de incertezas” (p. 50) pós-moderna fez vítimas sobretudo ali onde se preferiu ignorar a possibilidade do progresso científico. Quando Martins observa que “a interpretação histórica arbitra, mas não é arbitrária” (p. 53), é porque insiste numa espécie de doutrina do *juste milieu* epistêmico, atitude que, até bem pouco tempo, suscitava na historiografia aquilo que um cultuado filósofo novecentista chamava de *rire philosophique*. Em que medida o anti-iluminismo serviu para pavimentar uma aliança involuntária – mas explosiva em suas consequências – entre intelectuais e o galopante irracionalismo político que tomou conta dos Estados Unidos, da Europa do Leste e do Brasil, eis aí uma conexão que caberá aos futuros historiadores das ideias estudar.

Tal questão envolve, como oportunamente sublinha Martins no capítulo 3, a dimensão ética do trabalho do historiador. Recorrendo ao imperativo categórico kantiano e à categoria weberiana de ética da responsabilidade, Martins circunscreve sua reflexão a esse espaço “mínimo” de exequibilidade que é o da prática profissional. Tendo sido uma peça-chave na comissão especial da Anpuh que, entre 2014 e 2015, elaborou uma proposta de código de ética para a comunidade de historiadores brasileiros, Martins enumera uma série de problemas que se colocam diante de nós. Em tempo de judicialização crescente, como não pensar nas consequências de um trabalho desatento aos protocolos que regem a operação histórica? Numa sociedade aberta, a desmoralização diante dos colegas e possíveis sanções penais estão sempre à espreita (p. 66-67). É um terreno em que soluções fáceis não podem satisfazer: render-se a uma concepção “presentista” de moral significa ignorar o efeito vinculante que nos liga, no fluxo do tempo, tanto às gerações futuras quanto às pregressas.

Os capítulos seguintes, dedicados aos conceitos de cultura histórica e consciência histórica, contém o essencial da teoria da história de Martins e revelam forte influência da obra de Jörn Rüsen, de que ele sabidamente foi o introdutor em nosso país. Após um rápido balanço sobre as várias

acepções do conceito de cultura, o autor desvela a chave para a compreensão de seu sistema. Emanação intersubjetiva e intergeracional da consciência histórica, a cultura histórica pode ser entendida como “um determinado modo de lidar, interpretativamente, com o tempo” (p. 96-97). Tanto o agir individual como o coletivo se orientam por um fim que constitui também o sentido último da ação. “Fim e “sentido” se fundem, adquirindo “conotação teleológica” (p. 111). E como para Martins “o fundamento da cultura está no fato de que o homem precisa agir para poder viver” (p. 95), daí resulta que sua teoria da história assenta numa teoria da ação. Somos seres-para-ação, e cada uma das nossas ações está orientada por uma finalidade (*Zweck*) e por um sentido subjetivo (*Sinn*) próprios. Em última análise, o processo histórico resultaria da articulação, da sobreposição e dos choques, dos sucessos e fracassos de uma miríade de ações individuais e coletivas.

Embora este modelo assente num fundamento sólido, que Rösen originalmente havia buscado na fenomenologia de Husserl e em suas ramificações sociológicas, penso que alguns pontos ficam ainda por esclarecer. Se, como postula Martins, a cultura histórica é a tradução, segundo época e lugar, da consciência histórica, devemos admitir que esta última é uma constante? O que é constante e universal, em Husserl, é a consciência interna de tempo.³ A tese de Rösen no primeiro volume de sua teoria da história, de que a consciência histórica é um fenômeno que emerge do mundo da vida, da esfera pragmática, me parece assentar num certo mal-entendido.⁴ O mundo da vida, embora experimentado e interpretado temporalmente, é antes o mundo da rotina, do hábito, da ausência de surpresas. Numa palavra, ele é experimentado num regime de a-historicidade, ou, para ser mais exato, de “pré-historicidade”.⁵ A consciência histórica é, de fato, um fenômeno historicamente contingente, uma aquisição cultural cuja primeira aparição se deu no Israel antigo, como um subproduto da escatologia judaica. A consciência interna de tempo é universal, a consciência histórica não. Eis porque, em minha opinião, o modelo de Rösen/Martins não permite explicar por que algumas sociedades modernas elaboram uma política da memória consequente, robusta, ao passo que outras, igualmente modernas, se negam terminantemente a fazê-lo.

O sentido na história é outro dos temas abordados por Martins. Desde o século XVIII, com a gradativa perda de plausibilidade das visões providencialistas da história (salvo em alguns rincões da diplomacia brasileira), este problema passa a se confundir com o das filosofias da história. Martins admite que após a grande crise de tais sistemas especulativos, vivida entre 1945 e 1989, as filosofias da história passam por um compreensível “recuo” (p. 115). Sim, ninguém duvida que “o pensamento histórico foi atropelado pela experiência dominante do primado da contingência” (p. 117). O próprio autor, porém, julga que tais sistemas não deram ainda seu último suspiro, e evoca o exemplo do conhecido livro de Francis Fukuyama. Na trilha de um certo otimismo iluminista, para Martins o conceito de utopia merece ser preservado. As projeções utópicas atuariam como “impulsos importantes do agir transformador do homem”, à medida em que transcendem “o plano factual do que é meramente dado” (p. 113). Abrir mão da ideia de um *telos* implicaria, ao fim e ao cabo, abrir mão da própria crença na racionalidade do saber histórico (p. 116).

Devo admitir que, a esse respeito, me sinto mais próximo do moderado ceticismo de autores como Löwith e Koselleck. Que as filosofias da história podem ser empregadas como um poderoso instrumento de legi-

³ Cf. HUSSERL, Edmund. *Fenomenologia de la consciencia del tiempo immanente*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1959.

⁴ Ver RÜSEN, Jörn. *Razão histórica. Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Brasília: UnB, 2001, p. 56 e 57.

⁵ BLUMENBERG, Hans. *Teoría del mundo de la vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 249.

⁶ Não recomendo o uso do google tradutor para verter esta frase ao português.

timação daqueles que se arvoram antecipar o rumo (ou o sentido, pouco importa) dos acontecimentos, mostra-o uma declaração recente de Nicolás Maduro. Diante das câmeras, o líder venezuelano declarou literalmente: “Tengan la seguridad. Se los digo con certeza. Ya yo fui al futuro y volví y vi que todo sale bien” (*La Nación*, 17/01/2019). Ainda que Martins trabalhe com o que poderíamos chamar de uma noção deflacionada de futuro (p. 243), e que nada tem em comum com a que dá amparo aos devaneios do autocrata venezuelano, penso que faz cada vez menos sentido buscar ou tentar reconstruir um sentido transcendental para “a” história nos dias de hoje.

Se o núcleo histórico-filosófico do empreendimento de Martins não chega a fagocitar sua dimensão propriamente epistemológica, esta, por sua vez, corre o risco de sobredeterminar sua visão sobre a tarefa da história da historiografia. Caberia a ela “analisar as interpretações do tempo, as estratégias de verdade, a evolução e a construção de certezas assim como os respectivos modelos narrativos” (p. 127). Devo admitir que sinto falta, nesta definição, de algum espaço para o estudo monográfico clássico, cuja presença ainda é substancial. E pergunto-me se, ao sugerir que “toda escrita da história [...] possui natureza intrinsecamente teórica”, Martins não está de certa forma colocando a história da historiografia na órbita da teoria da história. Que a história da historiografia tenha um caráter eminentemente reflexivo (“teórico”, portanto, na acepção lata do termo), é ponto pacífico. Afinal, ela nada mais é que a história voltando-se sobre si mesma.

Desnecessário dizer que há a nosso dispor um amplo diapasão de possibilidades, de que Martins, profundo conhecedor do que se produz e publica na área, está ciente. De toda forma creio que uma outra posição a respeito seria, por exemplo, a daqueles para os quais a história da historiografia se situa num *no man’s land* entre o primado da experiência da prática historiográfica (bem como de seu produto último, o texto) e os trabalhos de natureza propriamente “especulativa”. Pois se é verdade que ainda se pode escrever história com um alto grau de ingenuidade reflexiva, é igualmente possível alimentar pretensões no campo da teoria da história sem maior familiaridade prévia com aquilo a respeito do qual se teoriza. A história da historiografia seria a solução inteligente, a meio termo, entre os dois extremos. E seu mote, nem tanto o “compreender pesquisando” com que Droysen caracteriza a pesquisa histórica em geral, mas um outro, que segundo o relato de testemunhas era repetido por Wilhelm Szilasi nas reuniões com seus orientandos em inícios dos anos 1950: “Denken Sie sinnlich!”⁶

A excelente discussão sobre o historicismo feita no capítulo 7 – originalmente apresentada no Simpósio Nacional de História da Historiografia de 2008 – é um dos pontos altos do livro. O que faz do historicismo um fenômeno moderno na acepção plena do termo é que quem diz historicismo, diz diversidade. E embora a definição oferecida na p. 159, de que o historicismo é um sinônimo “da história como ciência” só me pareça contemplar um dos aspectos do fenômeno, e talvez nem mesmo a principal, o referido capítulo constitui, ao lado dos ensaios de Gunter Scholtz já publicados em português, a melhor introdução a esse tema difícil e imorredouro. Pena serem ainda tão poucos os que, como Martins, se dão conta de que, no que diz respeito ao historicismo, o “estoque de utilidades” ultrapassa em muito o de “desagrados” (p. 189).

A segunda parte do volume contém o que talvez seja o aspecto mais relevante da contribuição de Estevão de Rezende Martins. Em nada menos que oito capítulos, o autor explora temas incomuns entre os teóricos da

história de nossos dias: o ensino de história, o ideal clássico de formação cultural (*Bildung*), o papel da escola na aquisição de uma consciência histórica, o modelo humanista de universidade. Numa área de pesquisa em que as pontes com a práxis são raras, acredite-se ou não nas possibilidades dos *practical pasts*, raros são os que dedicam atenção aos espaços sociais encarregados de gerir a transmissão do acervo do conhecimento humano. Nem sempre foi assim. Pensadores de primeira grandeza como Wilhelm von Humboldt, Wilhem Dilthey, Theodor Litt, Eduard Spranger, Helmut Schelsky, Theodor Adorno e Joachim Ritter escreveram sobre temas pedagógicos. Martins, como Rüsen, se coloca claramente nessa senda.

Num país em que a crise do ensino atingiu um patamar sem precedentes, nunca é demais insistir na importância de conceitos como o de formação cultural. Um nobre ideal, que, não sendo orientado pelo princípio da utilidade, de fato corre o risco de parecer anacrônico. Uma definição brutal, como a de Odo Marquard, talvez nos ajude a perceber que não se trata de uma mera herança do vocabulário cunhado pela intelectualidade alemã em priscas eras. *Bildung* significa simplesmente, diz Marquard: “abrir mão de permanecer burro”.⁷ É possível que este ideal não pertença mais ao horizonte da teoria da história, uma vez que é de natureza extra-epistêmica. Mas não importa. Ganharíamos todos caso esta disciplina assumisse, ao lado de suas atribuições tradicionais, a tarefa de nos oferecer elementos para melhor entender – e superar – a triste situação em que nos encontramos: a de uma sociedade cujas tragédias advém, em grande parte, de sua recusa a aprender com a história. Uma sociedade na qual não os defensores, mas os adversários da *Bildung* se multiplicam em razão geométrica.

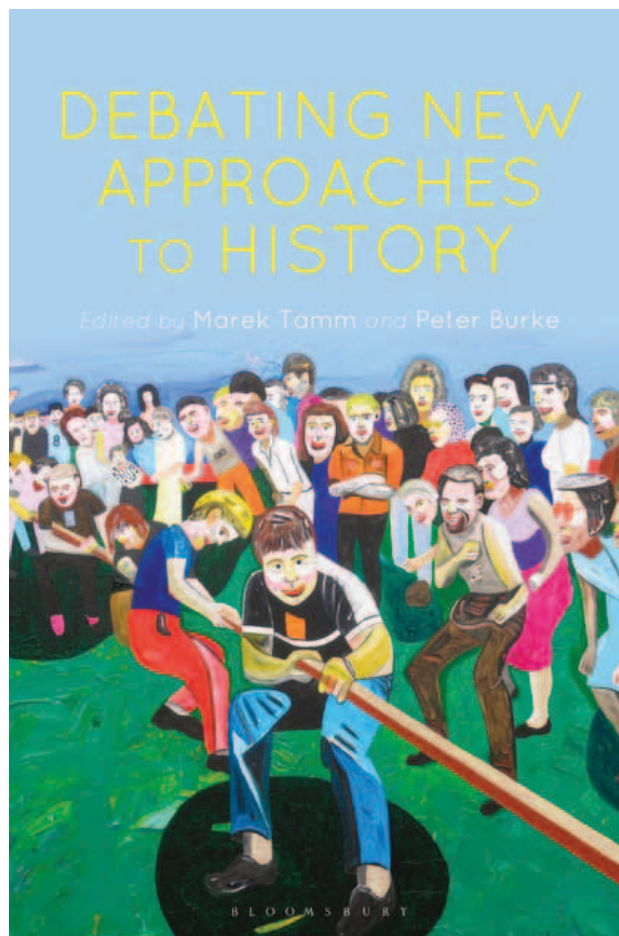
Para Martins a teoria da história não tem o direito de dar as costas a esse estado de coisas. É claro que com isso as dificuldades se avolumam, e que por vezes o leitor seja tomado por dúvidas. Uma delas é para mim o fato que o ideal de formação, o “abrir mão de permanecer burro”, expressava em sua origem o *ethos* individualista típico de sociedades protestantes. Ao passo que nossa cultura, não raro, faz o elogio constante da genialidade no manejo das relações interpessoais que é a “esperteza”, corporificada no mito popular do Malasartes. Como reverter esta lógica? Como introduzir o ideal de uma pedagogia humanista numa sociedade cuja visão de mundo mais arraigada confronta tão dramaticamente o espírito da *Bildung*?

Se, como afirma Martins, “a formação da consciência histórica e a elaboração do respectivo conhecimento histórico se realizam em um moto contínuo” (p. 238), então o Brasil configuraria um paradoxo digno de estudo. Enquanto a base institucional da ciência histórica viveu uma expansão sem precedentes desde 2003, a consciência histórica geral da população não deu mostras de avançar significativamente. Aumentou o interesse geral por história, mas não a consciência de historicidade. Da implementação de políticas da memória consequentes não se tem notícia. Nesse sentido, o projeto de Martins mereceria ser expandido e radicalizado num esforço de investigação da aporia constitutiva que atravessa de cima a baixo uma cultura que, não obstante seu interesse por história, tem se revelado incapaz de persegui-lo de forma politicamente consequente. Tal aporia demanda atenção justamente porque, como bem nos lembra Martins, “ninguém nasce num mundo sem história” (p. 237).

Resenha recebida e aprovada janeiro de 2019.

⁷ A frase, dita por Marquard numa das edições do memorável programa *Das Philosophische Quartett*, do canal público ZDF, é na verdade uma adaptação da definição que ele próprio havia dado da razão em MARQUARD, Odo. *Skepsis in der Moderne. Philosophische Studien*. Stuttgart: Reclam, 2007, p. 79.

Debates, nuevas miradas y desafíos para la historiografía por venir



Gonzalo Urteneche

Doutorando em História no Instituto Patagónico de Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Comahue, de Neuquén, Argentina. Bolsista do Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica (Foncyt).
g_urteneche@yahoo.com.ar

Debates, nuevas miradas y desafíos para la historiografía por venir

Debates, new outlooks and challenges for future historiography

Gonzalo Urtenèche

TAMM, Marek and BURKE, Peter (eds.). *Debating new approaches to History*. Londres: Bloomsbury Academic, 2018, 393 p.



Han pasado más de 25 años desde la publicación original de *New perspectives on historical writing*, editado por Peter Burke en 1992. Desde esa fecha, recién iniciada la década de los noventa, hasta la publicación de *Debating new approaches to History*, en 2018, el mundo y el campo historiográfico han atravesado múltiples transformaciones que influyen e informan las reflexiones ofrecidas en este ejemplar. Al momento de pensar el significado de este nuevo libro, la comparación entre las dos obras es una tentación de la que no nos privaremos, aunque parezca el camino más obvio para referirse a la más reciente de ellas. El mismo Burke, en las conclusiones, se encarga de trazar una genealogía e insertar ambos volúmenes en una serie de obras dedicadas a la reflexión epistemológica y metodológica de la historiografía. Teniendo en cuenta que en *New perspectives* la introducción realizaba una distinción entre la historiografía “tradicional”, historizante, de raíz rankeana, y la “nueva historia” de la tercera generación de Anales, el cambio es profundo. Tal vez porque la mirada retrospectiva ha naturalizado la superación de la historiografía decimonónica pero la asimilación de los desarrollos discutidos en ese volumen fue más lenta durante la década de los noventa y los dos mil, por lo menos por fuera del ámbito europeo y norteamericano.

En *Debating* nos encontramos con algunas transformaciones importantes en relación a las temáticas desarrolladas en su antecesor. Así, por ejemplo, mientras en el volumen de 1992 existía un capítulo dedicado a la historia de las mujeres, en la edición actual se aborda desde la perspectiva de la historia de género (*gender history*), la historia de ultramar se amplía y se enriquece al dividirse en historia global (*global history*) e historia postcolonial (*postcolonial history*), la historia de las imágenes se subdivide también en historia de las cosas (*history of things*) e historia de la cultura visual (*history of visual culture*). La historia de la memoria (*history of memory*) puede ser vinculada con la historia oral, presente en el volumen anterior, aunque de manera tangencial, al igual que las vinculaciones entre la historia de las mujeres y la novedosa historia de las emociones (*history of emotions*). La neurohistoria (*neurohistory*), la historia digital (*digital history*) y la historia del conocimiento (*history of knowledge*) no tienen un precedente claro en *New perspectives*... mientras que la historia ambiental (*environmental history*), presente en el primer volumen, reaparece en esta nueva edición acompañada por el desarrollo más novedoso de la obra, la historia posthumanista (*posthumanist history*).

A estos doce capítulos temáticos se le suman una introducción y una conclusión. Cada capítulo está dividido en tres secciones: un artículo original, una respuesta a esa intervención por parte de otro u otra especialista en el área y, finalmente, una réplica del autor o autora original. Este ordenamiento transforma a los capítulos en unidades cerradas en sí mismas y permite al lector conocer algunas discusiones contemporáneas al tiempo que ampliar la mirada sobre afirmaciones que de otra manera permanecerían incontestadas. Entre compiladores, autores y comentaristas se contabilizan un total de 36 especialistas participantes. La mayoría pertenecen a la academia norteamericana y europea. En general, los comentaristas problematizan las ideas esbozadas en el artículo principal y son menos los que realizan críticas a los trabajos de sus colegas. Por una cuestión de espacio, será a estos últimos a los que se hará referencia.

Peter Burke, como en *New perspectives*, es el editor de la obra junto al estonio Marek Tamm, que tiene a su cargo la redacción de la Introducción. En ella intenta dar cuenta de las principales tendencias que operan desde el exterior y el interior de la historiografía para explicar los cambios que se dan en las tendencias historiográficas actuales. De esta manera, quedan configuradas algunas categorías más amplias que permiten agrupar capítulos. Tamm reconoce que alguno de estos cambios son: la variación en la escala espacial/territorial a la hora de pensar la unidad sobre la que se circunscribe la historiografía y la búsqueda de temporalidades alternativas al tiempo lineal, vacío y homogéneo de la modernidad europea; el giro digital; la historia “más allá de las palabras” también referido como “nuevo materialismo” y la historia construida en torno al concepto de “antropoceno” y el giro posthumanista. Esta división temática resulta útil frente a la dispersión que parece primar entre los capítulos y permite hacer inteligibles algunos ejes estructurantes del volumen que sobrevuelan las diversas intervenciones.

Dentro del primer eje señalado, referido a la búsqueda de espacialidades y temporalidades alternativas a las predominantes en la historiografía, podemos incluir tres capítulos: el capítulo 1, a cargo de Jürgen Osterhammel, centrado en la historia global, el capítulo 2, cuya autora es Rochona Majumdar, dedicado a la historia postcolonial y el capítulo 5, escrito por Geoffrey Cubitt, que trata sobre la historia de la memoria. En el primero de ellos, se da cuenta de la dificultad de definir y demarcar la historia global de otras formas de “historia mundial” o “universal”. La historia global implica una perspectiva que considera la movilidad entre fronteras y sus consecuencias en espacios multiculturales, enfocándose en la conectividad (p. 27). A diferencia de proyectos como la *longue durée* braudeliana, en la historia global la temporalidad se adapta a objetivos concretos de investigación, primando los tiempos cortos. El estado nación como unidad mínima de análisis es reemplazado a partir del énfasis puesto en las interacciones, los flujos migratorios o de capitales. En tanto, Majumdar, realiza una reconstrucción genealógica de la historiografía postcolonial. Se resalta particularmente la crítica a las nociones de sujeto, teleología e historicismo y la historia centrada en Occidente. Además, se pregunta por la situación de la historia postcolonial en la actualidad y realiza un recorrido por algunos desarrollos ligados a la historia medieval, la historia de los imperios e historias postcoloniales en Asia. La pregunta con la que finaliza, retomando a Dipesh Chakrabarty, es si las nuevas naciones en ascenso, como India y China, serán capaces de pro-

poner “nuevas visiones de la humanidad” en un contexto caracterizado por problemas de escala global.

Finalmente, en el capítulo 5, sobre historia de la memoria, Cubitt realiza un recorrido que evalúa la relación entre historia y memoria, desde la recuperación de la obra de Maurice Halbwachs, pasando por los *lieux de memoire* de Pierre Nora, hasta la noción de larga duración acuñada por Aleida y Jan Assman de “memoria cultural”. Las transformaciones temporales y espaciales de la historiografía parecen haberse dado más como una consecuencia que como una premisa *a priori* de esta corriente. Por un lado, a partir de estudios que superan los límites tradicionales del estado nación, como los flujos de memoria y las conmemoraciones y, por otro, a partir de cómo la introducción de la memoria en los estudios históricos ha transformado el ordenamiento cronológico y le ha impreso un carácter ya no “secuencial” sino más bien ligado a la simultaneidad (p. 142).

La historiografía digital es otro de los grandes temas abordados en la obra. Se trata de un campo diverso que va desde la comunicación de historia a través de medios digitales, el trabajo con fuentes digitales o digitalizadas, la investigación histórica de lo digital hasta el desarrollo de nuevas metodologías y preguntas (p. 282). En el capítulo 10, Jane Winters se encarga de dar un panorama sucinto pero completo de sus desarrollos a partir de avances institucionales como, por ejemplo, la creación de revistas y asociaciones de la especialidad, por un lado, y de los nuevos problemas inherentes a los cambios producidos por la tecnología informática, por otro. Al mismo tiempo expone las posibles nuevas preguntas que pueden surgir a partir de la existencia de archivos de internet (que poseen una inusitada cantidad de información), así como de las innovaciones que se generan en los intercambios entre la historia y las ciencias de la computación.

En la era digital, Tamm reconoce como un factor crucial para el desarrollo de la historia del conocimiento el giro hacia una “sociedad del conocimiento”. Martin Muslow es el encargado, en el capítulo 6, de ofrecer las principales líneas de esta especialidad. Muslow se inclina por una definición de “conocimiento” situada históricamente, no universal y enmarcada en “culturas de conocimiento”, las unidades sociales o institucionales encargadas de la adquisición del mismo (p. 163). Como resalta Lorraine Daston, quien comenta el capítulo, esta definición de conocimiento se torna problemática por ser demasiado amplia (p. 174). Esta intervención, de carácter marcadamente crítico, hace mella y plantea preguntas espinosas al autor.

Una tercera dimensión que corta de manera transversal los capítulos 4, 7, 8, 9 y 11 es la cuestión de la materialidad, o como afirma Tamm, la historia “más allá de las palabras”. Lo que Tamm identifica como un giro hacia lo material se manifiesta, en el caso de la historia de género como un vuelco hacia lo corporal. En el capítulo 4, Laura Lee Downs da cuenta de esta situación al ponderar los desarrollos de esta especialidad luego del giro lingüístico. A través de dos ejemplos, la historiadora muestra investigaciones que enfatizan al cuerpo en su materialidad como el sitio de las emociones y la experiencia subjetiva y cómo la interacción con las cosas construye y da forma a las identidades. El capítulo 7, dedicado a la historia de las emociones, y el capítulo 11, centrado en la neurohistoria completan un diálogo que da cuenta del giro hacia lo material y problematizan algunas cuestiones compartidas. En el caso dedicado a la historia de las emociones, desde la década del dos mil se produce su “redescubrimiento”, alejándose

del modelo civilizatorio construido por Norbert Elias. Así, las emociones son consideradas a partir de su agencia como movimiento, acción y práctica social. En conexión con esto, el capítulo 11, centrado en la neurohistoria, contempla cómo a través de las neurociencias puede estudiarse el pasado. A contramano de lo que podría pensarse, el modelo neurocientífico no se utiliza en pos de obtener constancias transhistóricas o características universales del cerebro humano sino para comprender cómo este se desarrolla en el mundo, a través de la cultura. El objetivo es descubrir cómo se sintieron las experiencias, cómo se vivió esa realidad partiendo de la historicidad del cerebro, es decir, de la idea de que no podemos explorar el pasado a partir de nuestro marco de referencia experiencial. Así, se considera a la cultura como parte del proceso de evolución y, consecuentemente, los cambios culturales se dan dentro del desarrollo cerebral: las relaciones culturales, literalmente, hacen el cerebro.

Al igual que las emociones, otros elementos de la realidad antes entendidos como objetos pasivos comienzan a ser considerados a partir de su agencia. El capítulo 8, a cargo de Ivan Gaskell, trata sobre la historia de las cosas. Gaskell reconoce que la idea de agencia de las cosas es una catacresis, es decir, un fenómeno al que no puede referirse de forma no metafórica. Sin embargo, la idea de agencia sirve para hacer inteligible cómo la relación entre humanos y cosas se da a partir de la modificación recíproca. El autor plantea, entonces, una historia a través de las cosas antes que *de* las cosas. Como ejemplo, narra una situación de rivalidad entre dos batallones durante la guerra civil norteamericana a través de una bandera militar, que cambia de manos y se ve modificada por acción de los soldados. La respuesta que recibe por parte de Bjornar Olsen es crítica. En primer lugar, le cuestiona carecer de una teoría que sustente la existencia de una agencia de las cosas. Por otro lado, considera su ejemplo como una historia “inspirada” en una cosa. La réplica de Gaskell continúa sosteniendo su mirada antropocéntrica de las cosas aunque, aclara, la bandera es un actor de los acontecimientos tanto como los humanos involucrados. En este giro material, además de las cosas, las imágenes son ponderadas a partir de su agencia. En este caso, la cultura visual es trabajada en el capítulo 9 por Gil Bartholeyns. El término es innovador, sobre todo si se lo compara con el volumen anterior de la obra en la que se trataba la historia de las imágenes. El salto de la historia de las imágenes a la cultura visual se sustenta en el desarrollo de una historia total de las imágenes y de las miradas en el contexto de la omnipresencia de lo visual y de su agencia en la construcción de lo social, constituyendo un verdadero “giro”.

El último gran eje que atraviesa el libro es el relacionado a la historia “más allá de los humanos”. Los capítulos 3, a cargo de Grégory Quenet, y 12, redactado por Ewa Domanska, tratan acerca de historia ambiental e historia posthumanista respectivamente. Ambos comparten algunas premisas generales vinculadas a la agencia de los seres no humanos como actores de la historia y la existencia de relaciones de poder entre ellos y los humanos. Además, la emergencia del concepto de “antropoceno”, entendido como la era geológica en la que las actividades humanas adquieren un peso crucial sobre los ecosistemas terrestres, ha puesto en discusión la separación tradicional entre naturaleza y cultura propia de Occidente.

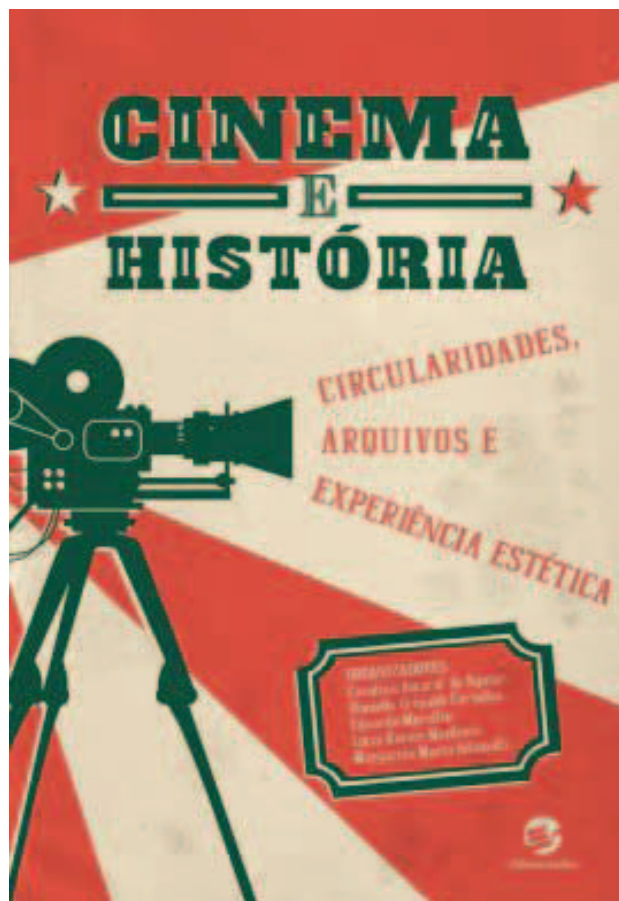
El capítulo 12, a cargo de Ewa Domanska, retoma lo propuesto por Quenet en relación a la agencia de los seres no humanos. La propuesta de la historiadora polaca, de carácter incluso programático (puesto que,

como afirma, no existe una historia posthumanista como un subcampo dentro de la historiografía) (p. 328), trata de superar el antropocentrismo de las humanidades y proponer lo que llama “posthumanidades” o “bio-humanidades”. Implica rechazar al ser humano como medida de todas las cosas y concebirlo como animal humano, formando parte de un entramado de ambientes y especies. Es interesante señalar que, por la amplitud de su propuesta e incluso por su lugar dentro del volumen, el capítulo de Domanska comentado por Dominick LaCapra, funciona como síntesis de buena parte de la obra, además de apuntar hacia el futuro posible de la historiografía. Los cambios en la concepción espacio-temporal (representada por la toma de conciencia que implica la noción de antropoceno), el cuestionamiento del antropocentrismo, el reencuentro entre humanidades y ciencias físico-naturales, el giro hacia un nuevo materialismo, son factores que hemos enumerado y que están presentes en buena parte de las propuestas analizadas en la compilación.

Un volumen de estas características resulta importante por acercar corrientes que están trabajando de manera dispersa y para dar coherencia a un campo historiográfico caracterizado por la fragmentación. Al mismo tiempo, la propuesta en torno a un giro posthumanista le abre a los estudios históricos un horizonte de futuro. Lo que queda por resolver es qué tan representativo del panorama historiográfico mundial actual resulta este paneo. La mayor parte de los autores son mujeres y hombres de países europeos, que trabajan en universidades del mundo anglosajón, francés y alemán (tal vez Tamm, que pertenece a la academia estonia y Ølsen, profesor en la Universidad de Tromsø, Noruega, sean los más “lejanos”). Este dato, no menor, nos lleva a pensar que a pesar de que la búsqueda de territorialidades alternativas sea un rasgo que define a buena parte de la nueva historiografía, este enfoque se encuentra ausente en el libro.

Resenha recebida em janeiro de 2019. Aprovada em março de 2019.

Luz, câmera, ação: história e cinema, métodos e fontes



Rafael Morato Zanatto

Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-Assis). Organizador do livro *Quem disse que eu não diria?*: Elisaldo Luiz de Araújo Carlini. São Paulo: Atheneu, 2017. rafael_zanatto@hotmail.com

Luz, câmera, ação: história e cinema, métodos e fontes

Lights, camera, action: history and cinema, methods and sources

Rafael Morato Zanatto

AGUIAR, Carolina Amaral de, CARVALHO, Danielle Crepaldi, MORETTIN, Eduardo, MONTEIRO, Lúcia Ramos e ADAMATTI, Margarida Maria (orgs). *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Sulina, 2017, 438 p.



O livro *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética*, publicado pela Editora Sulina, integra a trajetória do grupo de pesquisa História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação, formado em 2005 na Universidade de São Paulo (USP).

Na introdução, Eduardo Morettin afirma que a obra é mais um resultado direto dos trabalhos do grupo que coordena ao lado de Marcos Napolitano, do Departamento de História da USP. Na sua primeira publicação, *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*¹, Morettin ressaltou que a tarefa residia em posicionar a análise fílmica como ponto de partida de uma narrativa que considera o cinema como fonte histórica capaz de suscitar a compreensão de grande multiplicidade de fenômenos sociais. Em *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética*, há o ímpeto de sugerir caminhos metodológicos e recortes de pesquisa possíveis nos quatro eixos temáticos apresentados pelos demais organizadores do livro.

No primeiro eixo, “Figurações, história e análise fílmica”, a co-organizadora Lúcia Ramos Monteiro assinala que a coesão interna da seção se dá no esforço de revelar, com base na análise dos filmes, a visibilidade que alguns eventos históricos, situações políticas e heranças culturais encontram nas ficções cinematográficas, sejam acidentais ou intencionais, passíveis de serem interpretadas a partir de lacunas, brechas e detalhes presentes nelas.

A seção é encabeçada pelo texto “Memória política e demanda de justiça: estudo comparativo de dois filmes latino-americanos”, de Ismail Xavier, que trata da ficção brasileira *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant, e do documentário argentino *Cavallo entre rejas* (2005-2006), de Shula Erenberg. Nele o autor identifica como traço comum o impacto das violências cometidas pelos regimes militares contra opositores e a consequente reação manifestada em forma de ressentimento, demanda por justiça ou vontade de vingança, examinadas por meio de uma minuciosa análise fílmica que nos revela a história e a memória daqueles que vivenciaram e sobreviveram às atrocidades das ditaduras militares.

Na sequência, em “Independência ou morte (1972) e o centenário da independência em São Paulo (1922)”, Ignacio Del Valle Dávila propõe como tese a existência de um “nexo cultural e ideológico” (p. 41) entre a interpretação histórica da independência do Brasil contida no livro *As*

¹MORETTIN, Eduardo Victorio et. al. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2011.

maluquices do imperador (1922), de Paulo Setúbal, e o filme *Independência ou morte*, de Carlos Coimbra, lançado 50 anos depois. Ao compará-los, Dávila demonstra como o projeto ideológico paulista, calcado na modernidade e na tradição nacional, persiste em ambas as produções no contexto das comemorações da independência do Brasil.

Mateus Araújo assina “Figurações da história no Glauber maduro”, no qual estão em foco as visões de história que o cineasta baiano enceu-nou em seus primeiros filmes, como a Guerra de Canudos, o cangaço, o golpe de 1964, compreendidos como momentos decisivos de nossa vida político-social, marcada por conflitos e violência. Fixado esse momento inicial, Araújo explicita como as figurações históricas de Glauber se tornam mais complexas nas obras que realiza no exílio e em seu retorno ao país, ao evidenciar transformações fundamentais na linguagem que adota e no estilo que desenvolve nos filmes voltados para a sociedade e sua história.

No último texto da seção, “Projetando bruxas: o processo de historicização e suas implicações estéticas e políticas em *Anticristo*, de Lars von Trier”, Patrícia de Almeida Kruger enfoca o modo como o filme recupera temas do imaginário medieval, como a caça às bruxas e o medo recalcado do gênero feminino, a fim de se contrapor à vigência do patriarcado na sociedade ocidental. Sob essa perspectiva, Kruger vai na contramão de parcela significativa de espectadores que receberam a produção como uma obra misógina, um mal-entendido explicado pela sutileza narrativa do diretor ao conectar a caça às bruxas à contemporaneidade.

No segundo eixo da coletânea, “Arquivos cinematográficos: filmes sem filmes”, a co-organizadora Danielle Crepaldi Carvalho nos informa que a seção dá conta de uma especialíssima modalidade histórica do cinema: aquela que se faz na ausência ou diante da condição fragmentária do filme, suplantada graças a procedimentos de pesquisa que se apoiam no levantamento de fontes não fílmicas, como roteiros, depoimentos, fotografias, anúncios, crônicas, dispostas em um mosaico do qual afluem elementos de todas as esferas da cultura cinematográfica, como a recepção do público, a composição formal do filme, o estilo do realizador, a atualidade do tema em determinado contexto etc.

No primeiro capítulo da seção, “O cinema histórico argentino durante o período silencioso: dois modelos estéticos e ideológicos em disputa”, Andrea Cuarterolo concentra sua investigação em duas obras perdidas, *El capitán Alvarez* (1914), de Rolli S. Sturgeon, e *Mariano Moreno y la revolución de mayo* (1915), de Enrique García Velloso. Recorrendo a fontes não fílmicas como reportagens, fotografias e programas, Cuarterolo esclarece como os filmes históricos argentinos contracenaram disputas de ordem política, ideológica e estética à época em que o modelo cinematográfico estadunidense suplantou o europeu ao substituir os símbolos identitários da nação argentina e o realismo histórico de *El capitán Alvarez* pelo espírito internacionalista e o espetáculo verossímil em *Mariano Moreno*.

No texto seguinte, “Arquivos entre a espera e a demora: os roteiros não filmados de Bertolt Brecht”, Pablo Gonçalo empreende uma profícua “experiência arqueológica” (p. 176): ele nos conduz à genealogia dos roteiros não filmados do dramaturgo ao examinar o lugar desses trabalhos no conjunto de sua obra, os contextos específicos em que foram produzidos e as ligações artísticas das quais são tributários. Em síntese, a contribuição metodológica do autor consiste em apontar como, mesmo não filmados, os roteiros podem revelar ideias, “possibilidades estéticas e cinematográ-

ficas latentes, que dialogam com a história do cinema de forma negativa, espectral ou fantasmática” (p. 181).

Em “Rastros do experimental: cinema amador e experimentação no Foto Cine Clube Bandeirantes”, Lila Foster analisa o caso do curta-metragem desaparecido *Estudos* (1950), realizado por Thomas Farkas no seio do FCCB. Ao lidar com a ausência do filme, ela persegue rastros, recolhe fragmentos e ordena informações colhidas na imprensa, como o título e a descrição do enredo da obra. No que se refere à forma, Foster tece uma interessante aproximação entre o enredo e paisagens naturais que o realizador havia fotografado, a partir dos quais imagina, no entrecruzamento dos elementos, como seria a fisionomia deste filme perdido.

No terceiro eixo do livro, “(Re)visões historiográficas”, a co-organizadora Margarida Adamatti explica como a aderência entre os capítulos reside no próprio movimento interno das narrativas que partem de situações específicas que se inscrevem em processos sociais mais amplos, examinados com base em um método interdisciplinar que combina fontes fílmicas e não fílmicas levantadas em arquivos audiovisuais no trato de problemas até então inexplorados.

No capítulo que abre a seção, Cira Inés Mora Forero promove uma “Revisão crítica da historiografia do cinema colombiano (1960-1980)”, impulsionada por uma clara expectativa de ruptura com a narrativa panorâmica adotada pelas histórias do cinema de e em seu país. Para tanto, Forero relaciona o que chama de “narrativa do fracasso” aos obstáculos à preservação e difusão audiovisual e ao quadro político e econômico no qual estão inseridas as narrativas históricas do cinema colombiano para sustentar a defesa de uma revisão que delinear todo o sistema que interliga produtores, distribuidores, exibidores e o público na Colômbia.

Já em “Lutas sociais em imagens no Acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP)”, Camila Caldas Petroni estabelece um panorama da produção cinematográfica da ABVP, cotejando-o com a história do movimento social no período da ditadura militar. A autora fundamenta-se em pesquisas de arquivo para destacar como tendência fundamental da associação a apresentação do operário como protagonista das narrativas documentais efetuadas pelo grupo, ou ainda para salientar como o movimento de vídeo popular brasileiro floresceu e atuou em um campo midiático dominado por grandes corporações.

No texto seguinte, “*Não é nada disso...: o cinema independente segundo a Atlântida*”, Luís Alberto Rocha Melo narra o caso de um filme desaparecido (1950), de José Carlos Burle, recuperado mediante uma profícua pesquisa histórica articulada em um conjunto de sinopses, críticas, entrevistas, fotos e anúncios em jornais da época. Rastreamento fontes não fílmicas, o pesquisador reconstituiu o enredo da comédia musical e o associa às disputas políticas entre Severiano Ribeiro e Moacyr Fenelon em torno do sistema de cotas de participação. Assim, ao aproximar o conteúdo de *Não é nada disso...* dos debates desencadeados, Melo elucida questões de ordem estética, política e ideológica então em jogo.

No capítulo final da seção, “Os festivais de cinema de cinema de *Marcha* e seu papel na construção de um circuito cultural de resistência (Uruguai, 1967-1968)”, Mariana Villaça entrelaça em sua narrativa histórica o circuito cultural de uma cidade, a resistência política e a recepção da imprensa ao se deter na revista cultural uruguaia *Marcha*. São fartas as fontes reunidas pela autora, por intermédio das quais mergulhamos no universo

da formação da cinemateca, de cineclubes e dos festivais de cinema, locais nos quais seus frequentadores assistiram a filmes censurados nos países vizinhos. No geral, a historiadora mostra como a revista, ao analisar o panorama cultural de Montevideu, participa do delineamento de uma política cultural engajada, apta a contribuir com uma política de resistência.

No quarto e último eixo de *Cinema e história*, “A historicidade das imagens”, apresentado por Carolina Amaral de Aguiar, agrupam-se textos que problematizam como imagens produzidas em conjunturas específicas e particulares reverberam em outros contextos e temporalidades à medida que passam a explicar, ou mesmo refletir questões coletivas.

No primeiro capítulo da seção, “Soldados com a câmera na Guerra da Argélia (1954-1962): pesquisa histórica e análise fílmica”, Jean-Pierre Bertin-Maghit analisa as imagens produzidas por combatentes franceses durante esse conflito, tratando-as como documentos culturais privados que, com o tempo, mudam de *status*, ao se tornarem fragmentos de uma história pública. No ensejo de delimitar a singularidade da perspectiva dos soldados, o autor confronta imagens e depoimentos pessoais dos combatentes ao discurso oficial impresso nas imagens veiculadas pelo Service Cinématographique des Armées (SCA) e a depoimentos de seus cinegrafistas.

No texto que se segue, “O filme amador e o estatuto ambíguo do documento: lições de Zapruder”, Felipe da Silva Polydoro aborda a mudança de *status* das imagens do assassinato de John Kennedy, capturadas pelo imigrante ucraniano Abraham Zapruder. Na esteira disso, expõe-se como as imagens amadoras realizadas em caráter privado se convertem em um documento audiovisual de grande importância para a história estadunidense, no qual a autenticidade e fidelidade das imagens se amplia conforme se incrusta e se estende na memória coletiva.

Em “*Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964): as reformas de base e a tese do sertão pré-didático”, Isadora Remundini aproxima o filme da proposta das reformas de base do governo João Goulart para destacar o projeto político-pessoal do realizador, em meio ao cotejo entre a análise fílmica e o contexto social. Ao situar realizador, obra, recepção crítica quando do lançamento, Remundini esclarece como *Maioria absoluta* foi encarado pela crítica histórica de Jean-Claude Bernardet, à época da redemocratização do país (1985), segundo uma perspectiva orientada pela revisão crítica da proposta nacional-popular dos anos 1960.

Em “Uma rota clandestina de imagens produzidas no Brasil durante a ditadura militar”, Patrícia Machado analisa a circulação das imagens tomadas por Eduardo Escorel e José Carlos Avellar do enterro do estudante Edson Luís, morto no Rio de Janeiro pela violência da ditadura militar. Ao identificar a apropriação de algumas dessas imagens no noticiário em Cuba e na França, no filme *O fundo do ar é vermelho* (1977), de Chris Marker, a pesquisadora descortina todo um circuito subterrâneo no qual essas imagens circularam em outras temporalidades e contextos, ao formar um interessante mosaico de entrevistas, depoimentos, cartas e informes.

Para fechar o livro, “Imagens de atrocidade e modalidades do olhar: questões de método”, assinado por Vicente Sánchez-Biosca, retoma imagens fotográficas e audiovisuais, associando-as ao contexto e às condições técnicas em que foram capturadas. Com tal procedimento, fica patente como a recepção dessas “imagens de atrocidade” pode escapar aos propósitos de sua realização ao trilhar caminhos distintos e provocar efeitos diversos,

tanto à época de sua captura e circulação inicial quanto nos anos seguintes, o que comprova a mobilidade do seu *status* dessas imagens, especialmente se tomadas como ponto de partida para “mil enigmas e interrogações”.

Em suma, *Cinema e história* é uma relevante contribuição para o desenvolvimento das pesquisas no país no seu campo de estudo. O resultado final não é pouco: afinal, ele contribui decisivamente ao articular, em seus quatro eixos temáticos, investigações que conciliam procedimentos críticos e históricos no delineamento de métodos aptos para lidar com a grande pluralidade de questões de ordem social, artística e ideológica que atravessam o fenômeno cinematográfico e sua história.

Resenha recebida em maio de 2019. Aprovada em junho de 2019.

Referências das imagens

- Capa WARPECHOWSKI, Eduardo sobre *Jasão e Medeia* de RAUCH, Christian. 1818, fotografia (detalhe). Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christian_Daniel_Rauch_-_Jason_und_Medea.jpg>. Acesso em 18 abr. 2019.
- p. 9 Tabuinha em argila da “Epopéia de Gilgámesh”, com trecho do dilúvio, escrita em acádio. S/d, fotografia (detalhe). Acervo da Biblioteca de Ashurbanipal, do Museu Britânico, Inglaterra. Disponível em <<https://www.britishmuseum.org/>>. Acesso em 14 abr. 2019.
- p. 25 Busto de Homero. Fotografia de Marcelo Miguel de Souza, 2014. Museu do Louvre, Paris/França.
- p. 43 Estatueta etrusca em terracota de Eneias. S/d, fotografia (detalhe). Museu Etrusco de Villa Giulia, Roma. Disponível em <<https://www.museoetru.it/>>. Acesso em 10 abr. 2019.
- p. 48 Mapa de Roma com os locais mencionados por Virgílio no Livro VIII da *Eneida*. In: GRANSDEN, K.W (ed). *Virgil. Aeneid, book VIII*. Cambridge: University Press, 2003, p. IX, fotografia.
- p. 59 DALÍ, Salvador. *La cara de la guerra*. 1940, 64 cm x 79 cm, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://dalipintaconsuigote.blogspot.com/2016/10/la-cara-de-la-guerra.html>>. Acesso em 8 abr. 2019.
- p. 73 RAUCH, Christian. *Jasão e Medeia*. 1818, fotografia (detalhe). Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christian_Daniel_Rauch_-_Jason_und_Medea.jpg>. Acesso em 18 abr. 2019.
- p. 91 VERNET, Claude-Joseph. *O naufrágio*. 1772, óleo sobre tela, Fundo Permanente dos Patronos e Fundo Chester Dale, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.nga.gov/features/slideshows/claude-joseph-vernet-the-shipwreck.html>>. Acesso em 11 fev. 2019.
- p. 107 FRITZ, Samuel [Cartográfico]. El gran rio Marañon o Amazonas con la Mission de la Compañia de Iesus. 1707, mapa: 31 cm x 39 cm, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.wdl.org/pt/item/1137/>>. Acesso em 12 mar. 2019.
- p. 123 TIZIANO. *Sísifo*. 1549, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADsifo>>. Acesso em 18 abr. 2019.
- p. 133 Cartaz Raimundo Carrero 70 anos. Petrolina/PE, 2017, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.carlosbritto.com/salgueiro-prepara-se-para-celebrar-os-70-anos-de-vida-do-filho-da-terra-raimundo-carrero/>>. Acesso em 17 abr. 2019.
- p. 153 MELVILLE, Jean-Pierre. Trechos do filme *Le silence de la mer*. 87min, 1949, França.
- p. 155 MELVILLE, Jean-Pierre. Trechos do filme *Le silence de la mer*. 87min, 1949, França.

- p. 158 MELVILLE, Jean-Pierre. Trecho do filme *Léon Morin, prêtre*. 117min, 1961, França.
- p. 161 MELVILLE, Jean-Pierre. Trecho do filme *L'armée des ombres*. 145min, 1969, França.
- p. 163 Pixinguinha e Benedito Lacerda. S/d, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://radiobatuta.com.br/programa/pixinguinha-e-benedito/>>. Acesso em 22 abr. 2019.
- p. 191 CHASSIN-TRUBERT, Desiree. *Paisaje del Amazonas*. 1886, óleo sobre tela, 133 x 193,5 cm, fotografia (detalhe). Museo de Bellas Artes de Valparaíso, Chile.
- p. 194 A fonte 1822, Sao Paulo, Brasil, marzo de 1925, tinta sobre cartulina, 8,9 x 13,7 cm, fotografia (detalhe). Museo Gabriela Mistral, Vicuña, Chile.
- p. 194 GUENTHER, Conrado (productor). A fauna brasileira (passaros). Companhia Melhoramentos, principios del siglo XX, tinta sobre papel y tela con capa de barniz, 84 x 11 aprox., fotografia (detalhe). Museo Gabriela Mistral, Vicuña, Chile.
- p. 195 SILVA, Hernán Garcés. Río de Janeiro con hipódromo y el Cristo del Corcovado. S/d, gelatina sobre papel, 6,3 x 8,5 cm. aprox., fotografia (detalhe). Museo de Artes Decorativas, en Santiago de Chile.
- p. 196 *Exposição de Productos do Brazil no Chile*. 1902, impresión sobre papel pegada a cartón, compuesta por dos hojas unidas por un lazo de color verde y amarillo, 15,9 x 23,6 cm, fotografia (detalhe). Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile.
- p. 196 VERGARA, Federico (remitente). Botafogo, Río de Janeiro. 11 de enero de 1920, tinta sobre cartulina, 8,6 x 13,7 cm, fotografia (detalhe). Museo Vicuña Mackenna, Santiago de Chile.
- p. 197 Alberto Santos Dumont en aparato aéreo. 1916, tinta sobre cartulina, 8,6 x 13,7 cm, fotografia (detalhe). Museo Vicuña Mackenna, Santiago de Chile
- p. 197 ZEGERS, José (dibujante). El rapto. 1849, lápiz sobre papel, 20 x 25 cm, fotografia (detalhe). Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- p. 197 RUGENDAS, Moritz. Costumes de Rio de Janeiro (integrado en el álbum *Voyage pittoresque dans le Brésil*). 1827, ilustración, fotografia (detalhe).

Normas de publicação

Aos colaboradores

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte publica artigos e resenhas inéditos da área de História, com interlocuções como o campo das Artes e da Cultura em geral. Para facilitar o trabalho de editoração, pede-se aos colaboradores que sigam as seguintes normas:

1. O material para publicação deverá ser encaminhado para artcultura@inhis.ufu.br, em Word 7.0 ou compatível. O nome do autor deve vir acompanhado de informações especificando a atividade que exerce, a instituição (se for o caso) em que trabalha e itens básicos de seu currículo.

2. Os artigos (com títulos em português e em inglês) deverão conter intertítulos, sem alusão a Introdução e Conclusão, e se estender por 15 a 25 páginas, enquanto as resenhas deverão ter entre 4 e 6 páginas. Os textos deverão ser digitados com letra Times New Roman tamanho 12, em espaço 1,5 (margens superior e inferior à base de 3 cm; margens laterais, 2,5 cm).

3. A simples remessa de originais implica autorização para publicação, incluídas eventuais alterações decorrentes do processo de revisão.

4. As traduções devem vir acompanhadas de autorização do autor e do original do texto.

5. Os artigos serão submetidos à apreciação de dois pareceristas. No caso de haver um parecer contrário, o conselho editorial enviará o trabalho a um terceiro consultor.

6. As notas deverão ser indicadas no corpo do texto por algarismo arábico, em ordem crescente, e listadas no rodapé da página. Ao mencionar uma obra pela primeira vez, fazer citação bibliográfica completa. Em caso de nova referência a ela, utilizar o padrão SOBRENOME, Nome, *op. cit.*, p., ou *idem*, *ibidem*, quando for o caso de uma segunda citação consecutiva de um mesmo autor e/ou de uma mesma obra.

7. Serão admitidas notas, desde que imprescindíveis e limitadas ao menor número possível.

8. As notas devem ser digitadas em espaço simples, com caracteres tamanho 10.

9. Para as citações com mais de cinco linhas, não é preciso abrir e fechar aspas, bastando colocar o trecho em itálico, proceder ao recuo das margens e digitá-lo em letra com tamanho 11, em espaço simples. Quanto ao mais, as palavras em itálico devem ser reservadas tão somente para expressões em idioma estrangeiro.

10. Para as citações com cinco linhas ou menos que apareçam no corpo principal do texto, simplesmente “abrir” e “fechar” aspas, sem recorrer a itálico ou a recuo das margens.

11. A revista não publica bibliografia ao final dos textos.

12. Os artigos devem vir acompanhados de resumo (em torno de 10 linhas), *abstract*, 3 palavras-chave e 3 *keywords*.

13. Os artigos podem ser acompanhados de imagens (reduzidas ao mínimo indispensável), em formato JPG e com resolução de 300 dpi, enviadas em *pen drive* e separadas do texto.

Padrão para citação

Livro:

SOBRENOME, Nome. *Título em itálico*. Local de publicação: Editora, ano de publicação, página citada (p.) ou páginas citadas (p.).

Ex.: DOSSE, François. *História e Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2004, p. 65.

Se houver subtítulo, este deve aparecer sem itálico.

Se houver outra edição do mesmo livro, esta deve ser indicada logo após o título.

Coletânea:

SOBRENOME, Nome. Título do capítulo. In: SOBRENOME, Nome (org.). *Título em itálico*. Local de publicação: Editora, data, página citada.

Ex.: ABREU, Martha. Cultura política, música popular e cultura afro-brasileira: algumas ques-

tões para a pesquisa e o ensino de história. In: SOIHET, Rachel *et alii* (orgs.). *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Faperj/Mauad, 2005, p. 410.

Artigo:

SOBRENOME, Nome. Título do artigo. *Título do periódico em itálico*, volume e número, Local, mês (abreviado) e ano de publicação, página citada.

Ex.: NEVES, Lucilia de Almeida. Memória e História: potencialidades da História Oral. *ArtCultura*, v. 5, n. 6, Uberlândia, jan.-jun. 2003, p. 33.

Tese acadêmica:

SOBRENOME, Nome. *Título da tese em itálico*: subtítulo. Tipo de trabalho: Dissertação ou Tese (Mestrado ou Doutorado, com indicação da área do trabalho) – vinculação acadêmica, Local e data de apresentação ou defesa, mencionada na folha de apresentação (se houver), página citada.

Ex.: MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise de filme*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – ECA-USP, São Paulo, 2001, p. 40.

Documentos eletrônicos:

AUTOR(ES). Denominação ou Título. Indicações de responsabilidade. Data. Informações sobre a descrição do meio ou suporte.

Obs.: para documentos *on-line*, são essenciais as informações sobre o endereço eletrônico, apresentado entre os sinais <>, precedido da expressão “Disponível em” e a data de acesso ao documento, antecedida por “Acesso em”.

Ex.: GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. Troca de noivos na família imperial! 2003. Disponível em <<http://www.nossahistória.net>>. Acesso em 1 set. 2004.

Endereço:

ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte
Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de História
Av. João Naves de Ávila, 2121 – *Campus* Santa Mônica – Bloco 1H, sala 1H40
Uberlândia – MG
Cep 38408-100
Fone: (34) 3239-4130 / ramal 29
E-mail: artcultura@inhis.ufu.br
Homepage: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura>
Facebook: [pt-br.facebook.com/RevArtCultura](https://www.facebook.com/RevArtCultura)
Instagram: @revistaartcultura