

Organizadoras

Ana Cristina Fonseca dos Santos

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

**Tradução e tradição
clássica na América
Latina**

v. 1 – estudos

BRASIL / RIO

v
v v
v v
viva voz

Belo Horizonte

FALE / UFMG

2011

Diretor da Faculdade de Letras

Luiz Francisco Dias

Vice-Diretora

Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

Comissão editorial

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

Mangá – Ilustração e Design Gráfico

Preparação de originais e diagramação

Tiago Garcias

Revisão de provas

Priscila Justina

Tiago Garcias

ISBN

978-85-7758-092-7

Endereço para correspondência

Laboratório de Edição – FALE / UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 4081

31270-901 – Belo Horizonte / MG

Telefax: (31) 3409-6072

e-mail: revisores.fale@gmail.com

www.lettras.ufmg.br/labeled

Sumário**Apresentação . 5****Tópicos da sátira na literatura brasileira . 9**

Amós Coelho da Silva

A mimesis astuciosa: paisagens míticas na literatura brasileira contemporânea . 25

Carlinda Fragale Pate Nuñez

Da gota suja ao fruto rubro de carne agonizante: a humana falência nas obras de Paladas de Alexandria e Augusto dos Anjos . 53

Fernanda Lemos de Lima

Uma elegia novilatina do Pe. Joseph de Anchieta, SJ . 75

Leonardo Ferreira Kaltner

Apresentação

Os cadernos Viva Voz que aqui apresentamos, intitulados *Tradução e tradição clássica na América Latina v. 1: estudos – Brasil / Rio* e *Tradução e tradição clássica na América Latina v. 2: Lima Barreto – Brasil / Minas*, são resultados de pesquisas desenvolvidas tanto na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) quanto na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Os autores dão a conhecer as reflexões advindas de discussões de um grupo de cooperação internacional interuniversitária encabeçada pela Universidad Autónoma de Madrid (UAM) e composto por investigadores da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), pela Universidad de La Habana (UH) e pela Universidad Nacional de La Plata (UNLP), com financiamento do Banco Santander.

As investigações se desenvolveram sobre o grande tema: “Traducción y tradición clásica en América Latina”. E o grupo teve como coordenadores as professoras Helena Manquiera (UAM), Carlinda Nuñez (UERJ), Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (UFMG), Lía Margarita Galán (UNLP) e María Elina Miranda Cancela (UH).

Trata-se de uma pesquisa de grande fôlego, incipiente ainda, com um ano somente de investigação, mas que vem mostrando bons resultados.

Acreditamos que foi de grande proveito para os docentes e discentes envolvidos na experiência de trabalho com um grande projeto sustentado por quatro grandes universidades sobre tema que a cada

um diz respeito diretamente. Esperamos que os leitores se envolvam também e reconheçam o diálogo que se dá através da literatura da América Latina entre o Novo Mundo e o Mundo Antigo.

Registramos, por fim, nossa alegria em poder oferecer aos colegas de Espanha, Argentina, Cuba e Brasil os frutos colhidos em nossa terra,

as organizadoras.



Contemplação

Henriqueta Lisboa

Ânfora, tuas formas inúteis.
(Serão inúteis – tão belas?)

Quedas a um canto, vazia
de conteúdo, vazia
de néctar, de água.
Jamais serviste. E exiges
com ar de orgulho que te sirvam
– há séculos – o ambiente, a luz.

Mas ó donaire,
caçoila rara, flor de lua,
que segredo insuflou
teu assomo, que sonho
nas tuas curvas paira,
que invisível abraço
anelas, a que deus
enigmático és fiel
na tua contenção, que suspiro
de nuvens exalas, que aura
de madrugada exorna
teu sangue azul, que estirpe
fugidia restauras, que éter
de nostalgia te transforma
em espírito, em música
– para além da matéria –,
ó infecunda, ó eterna?

Contemplación

Henriqueta Lisboa

Trad. Ana Araújo

Ânfora, tus formas inútiles.
(¿Acaso inútiles – tan bellas?)

Quedas a un rincón, vacía
de contenido, vacía
de néctar, de agua.
Jamás serviste. Y exiges,
aire de orgullo, que te sirvan
– hay siglos – el ambiente, la luz.

Pero ó donaire,
olla exquisita, flor de luna,
¿qué secreto insufló
tu diseño, qué sueño
vuela sobre tus vueltas,
qué abrazo invisible
anhelas, a qué dios
misterioso eres fiel
en tu contención, y qué suspiro
de nubes exhalas, qué aura
de madrugada exorna
tu sangre azul, qué estirpe
huidiza restauras, qué éter
de nostalgia te transforma
en espíritu, en música
– más allá de la materia –,
ó infecunda, ó eterna?

Tópicos da sátira na literatura brasileira

Amós Coelho da Silva¹

1. Introdução

A quebra de fronteiras entre nações ocorreu no mundo ou por hegemonia geopolítica ou por expansão de mercado. Os gregos destruíram Troia pela segunda razão, mas, unificada sob o domínio de Alexandre Magno, e mais tarde, pela dominação romana, penetraram nas vidas dos romanos de tal modo que eles abandonaram divindades suas e adotaram as do dominado. Enquanto os romanos construíam, pela sua arte maior: a guerra, a paz e a civilização, levando leis aos povos submetidos, as lições dos subjugados helenos iam obstinadamente se imiscuindo e se fixando no *Mos maiorum* (Costume dos antepassados).

Não há língua absolutamente pura, pois no contato com outros povos, a língua teria de assimilar empréstimos para melhor realizar seus atos diplomáticos e suas interlocuções comerciais, o que também ocorre na arte literária. A tentativa de classificar por gêneros épico, lírico e dramático é frustrante. Até mesmo Homero, em sua narrativa épica, pode apresentar páginas líricas e outras gradações de estilos literários, como ocorre, liricamente, no encontro, reconhecimento e morte do cão Argos, ao saudar seu amigo e herói Ulisses que, comovido, chora na *Odisseia*.

Desse modo, a defesa do genuíno gênero satírico em Quintiliano

¹ Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

(1 d.C.) em sua afirmação “Satira quidem tota nostra est”,² em que atribui origem latina à sátira, parece-nos um empenho frustrante, pois restou aí apenas um argumento etimológico. A sátira, uma espécie de canto fescenino em verso satúrnio, que não está ligada à divindade grega Sátiro, liga-se talvez por etimologia popular (*satur*, *-ra*, *-rum*),³ ao sintagma *Satura Lanx*, que diz respeito a uma festa em que se ofertava a bandeja das primícias à deusa Ceres, cujo nome ocidentalizou-se: em português/espanhol, *cereal*; em italiano, *cereale*; em francês, *céréale*, em inglês, *cereal*. Ceres é a deusa da vegetação que faz crescer a seara. Entretanto, de acordo com relato de Tito Lívio (século 1 a.C.), em 364 a.C. o Senado havia importado da Etrúria os *ludiones*, ou *histriones*, na tentativa de apaziguar o ânimo divino a fim de arrefecer uma peste que assolava, então, o povo romano. Deleitados com a dança e gracejos indecorosos, adotaram a novidade. Tal sentimento rústico e coletivo consagrou o valor mágico dessa festividade das colheitas. Há quem conteste a informação de Tito Lívio, embora não se negue o grotesco e ácido assinalado.⁴

Costuma-se ainda indicar uma curta vida para a sátira. Sobre isso, Massaud Moisés observa que a sátira perderia

*sentido e força à medida que o tempo passa. Raramente uma obra satírica resiste ao desgaste dos anos: para tanto, é preciso que a causa do ataque satírico persista ao longo de todas as transformações sociais, ou que a diatribe surpreenda uma falha inerente ao ser humano.*⁵

Os autores de sátira que ultrapassam os séculos souberam tirar do tema rotineiro da vida cotidiana dados que não se confundiam com subjetivismo ou preferência meramente pessoal.

Assim ocorre em Horácio, texto frequentemente em diatribe, como nos diálogos platônicos e o tema dos defeitos humanos: a sua inconstância, insatisfação com a sorte e a inveja da felicidade alheia,

as loucuras humanas como a avareza, a ambição insaciável etc. E em forma de diatribe: “Quid rides? mutato nomine de te/ Fabula narratur.” (De que ris? Mudado o nome, a narrativa fala de ti.)⁶

Na trilha horaciana, temos Fedro, que introduz a fábula em latim, mas ele mesmo ressalta quem foi o criador: o grego Esopo. Fedro só veio a ser publicado na época de Tibério (14 a 27 d.C.) ou Calígula (37 a 41 d.C.). Devido a suas censuras sociais, sofreu processo e chegou a ser preso. Outros elos da corrente fabulista são La Fontaine, na França e no Brasil, Monteiro Lobato, Millôr Fernandes etc. Suas personagens se perpetuaram alegoricamente em forma de lobo ou na forma de árvores e ludicamente ele pede permissão “quod arbores loquantur” (porque as árvores falem), conforme se observa no prólogo do seu *Liber primus*. Millôr Fernandes inspirou-se na fábula *Lupus et agnus* e, ao invés do fecho “Haec propter illos scripta est homines fabula,/ Qui fictis causis innocentes opprimunt” (Esta fábula foi escrita para aqueles homens que oprimem inocentes com causas fictícias), o jornalista brasileiro indagou, na sua nova moral da história, se a zebra era um animal preto com listras brancas ou, ao contrário, branca com listras pretas. Caso o lobo não respondesse, o cordeiro seria libertado de suas garras.

Alinham-se ainda às diretrizes horacianas Pérsio (início do século 1 d.C.), *Sátiras*; Marcial (40 a 104 d.C.) em epigramas; Juvenal (1 d.C.), coetâneo de Marcial, sempre com hexâmetros datílicos: são 16 poemas sob o título de *Sátiras*, afinal “Quid Romae faciam? Mentiri nescio” (Que hei de fazer em Roma? Não sei mentir). Conselheiro, Juvenal tem muitos versos que se tornaram proverbiais. Imbuído de justiça, adverte “Dat ueniam coruis, uexat censura columbas” (A censura é indulgente com os corvos e se encarna contra as pombas); “Rara auis in terris” (Ave rara no mundo); “Panem et circenses” (Pão e circo) – se tornou símbolo de contestação à política de atitudes escamoteadas; “Orandum est ut sit mens sana in corpore sano”⁷ (Deve-se rezar para se ter mente são em corpo são) – e não

² QUINTILIANO. *De institutione oratoria*, x, 1.

³ ERNOUT; MEILLET. *Dictionnaire ethymologique de la langue latine*.

⁴ HUMBERT. *Histoire illustrée de la littérature latine*, p. 10.

⁵ MOISÉS. *Dicionário de termos literários*, p. 470.

⁶ HORÁCIO. *Satirae* I, 1, 69-70.

⁷ JUVENAL. *Satirae* 3.41; 2.63; 6.165; 10.81; 10.356.

ir aos templos pedir aos deuses que lhes dê o dom da oratória ou o poder de Júlio César. Para Spalding, “desenvolveu para pôr a nu os vícios abomináveis que o cercavam; e teve êxito: de todos os satíricos romanos, é o mais completo e perfeito”.⁸

1.1. A sátira menipeia

Marco Terêncio Varrão (116-27 a.C.) em sua *Saturae Menippeae*, que nos chegou fragmentada, cunhou o neologismo *menipeia* proveniente de Menipo, filósofo da escola dos cínicos, que desprezava as convenções sociais e as riquezas, obedecendo exclusivamente às leis da natureza. A etimologia de *cínico* se prende a *kýon* (cão), um possível epíteto de Diógenes, integrante da escola cínica e conhecido pelo comportamento extravagante. Menipo de Gadara viveu no século 3 a.C. e escreveu muito, mas nada nos chegou. Entretanto Varrão o assimilou e nos dá uma ideia dos escritos daquele filósofo através de sua obra *Saturae Menippeae*. Concebe uma outra sátira, como uma oposição mais radical, embora pareça apenas provocar o riso, a partir da chalaça, da zombaria, da ambiguidade, através da ironia e paródia. Mas promove a corrosão de tudo o que está por trás da máscara e da aparência dos falsos valores, cultivados pela hipocrisia... Observa-se o sério a partir do complexo simbolismo da máscara: daí, a caricatura, a careta e a macaquice, ingredientes do grotesco. Não raro o grotesco deriva em melancólico; é que a expressão do humor destrutivo, quando presente no grotesco, nos opõe à realidade do mundo circunscrito na esfera da perfeição totalitária e, nessa posição solitária, nos tornamos sombrios.

Há um retrato idealizado de Petrônio (m. 65 d.C.) bastante realista, que Henrique Sienkiewicz, detentor do Nobel em 1905, nos dá em seu *Quo vadis?* Petrônio, no *Satiricon*, encena um mundo desagregado em situações isoladas e nele o homem impotente frente a uma sociedade consolidada em múltiplas injustiças. Comparemos os personagens aventureiros da sátira menipeia petroniana com os *clerici vagantes* da Idade Média, os chamados “goliardos”, nome que

provém do francês *guele*, significando duplamente garganta e gula, bem como as noções de fanfarrão e debochado. Os goliardos eram sacerdotes que saíram da Igreja justamente por sua posição crítica contra a *mea maxima culpa*, pregado pelo teocentrismo medieval, mas em contradição com uma pletera de atitudes eclesiásticas. A Antropologia já conceituou o arquétipo do *trickster* como aquele que é sem limites, sem lei e que segue seus próprios desejos, mas representando uma antítese em relação aos valores culturais estabelecidos e integrados à consciência coletiva.

A narrativa de Petrônio, com paródias dos clássicos, é uma estrutura formal prosimétrica, herdada das *Sátiras Menipeias* de Varrão (116-127 a.C.) e da surpreendente *Apokolokýntesis*, cheia de tom irônico e parodístico, de Sêneca (4-65 d.C.).

Notamos certa hesitação em outros passos dos estudiosos: “*Poucos críticos analisaram a Anatomia da melancolia* (de Robert Burton) como sátira menipeia.”⁹ Anterior a Robert Burton, outros tiveram de superar óbices em função do discurso satírico, como é o caso do humanista Erasmo de Roterdão, que publicou, não sem dificuldades, *Praise of Folly* (*Elogio da loucura*) e dedicou ao seu amigo, também humanista, *Sir Thomas More*, autor de *Utopia*, decapitado por não reconhecer o valor espiritual do rei Henrique oitavo, canonizado 1935.

Mas, na Grécia, Gilbert Highet nos apresenta Luciano de Samósata (século 2 d.C.) como autor especial de sátira menipeia de tudo o que sobreviveu da literatura greco-romana. Seu trabalho forma uma ponte entre os diálogos críticos de Platão, a fantasia de Aristófanes e a acirrada crítica dos poetas satíricos.¹⁰ Ainda destaca a preferência de Rabelais e Swift: “Ele era o autor grego favorito de Rabelais. Swift possivelmente recordou seus fabulosos contos de viagem ao escrever sobre *Gulliver*...”¹¹

⁹ SÁ REGO. *Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*, p. 77.

¹⁰ “His work is unlike nearly everything else that survives from Greco-Roman literature. It forms a bridge between the dialogues of creative philosophers like Plato, the fantasy of Aristophanes, and the negative criticism of satirists.” HIGHET. *The Classical Tradition*, p. 304. [Tradução do editor]

¹¹ “He was Rabelais’ favourite greek author. Swift may have recalled his fabulous travel-tales when he wrote about *Gulliver*...” HIGHET. *The Classical Tradition*, p. 304. [Tradução do editor]

⁸ SPALDING. *Pequeno dicionário de literatura latina*, p. 114.

Laurence Sterne, autor do romance *A Vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, uma obra com linguagem parodística, instigadora da participação do leitor na linguagem do discurso literário, a partir de múltiplos asteriscos, páginas em branco, elementos que truncam a leitura associados à inconsistência de enredo e à peculiar conclusão insatisfatória, fundamentos contrários aos relatos literários da épica clássica. Sua obra promoveu reações dissonantes em relação aos escritores da época e da tradição. No entanto, a sua formulação de humor foi aceita pela sociedade londrina e sua linguagem literária foi classificada como precursora do fluxo de consciência.

2. A sátira na estética literária brasileira

Destacamos, acima, uma galeria de poetas satíricos, os dividimos em dois grupos e traçamos características estilísticas em cada grupo. Levantamos, do tecido de alguns textos satíricos, a manifestação poética do desconcerto do mundo frente a uma estética da utopia, conforme Thomas More: *utopia*, cujo sentido restrito é 'nenhum lugar', embora haja uso amplo de significação e até ambíguo. A fonte de inspiração dele foi *A República* de Platão, mas criou-se uma alegoria; para uns, trata-se de uma sátira em relação à Europa, para outros, uma ilha-reino imaginária como contraponto à Inglaterra.

E o que há sobre as leituras que são feitas do mundo, senão uma consciência imersa, o mais das vezes, em mundos deslocados de um ponto iminente? Daí munirmo-nos de conceitos aristotélicos, ciceronianos, horacianos etc. Também de Mikhail Bakhtin e o *dialogismo*: relação da pluralidade de significações anteriores e posteriores, *polifonia*: multiplicidade de vozes, mas cada uma delas polissêmica nos seus pontos de vista... Ou de Julia Kristeva – *intertextualidade*: a escritura literária é uma pluralidade de textos anteriores disseminados... Enfim, não compreenderemos a sátira apenas pela simples etimologia latina, ou a partir do espanhol: *pícaro* ou *picaresco*. Isso porque a sátira é, conforme Umberto Eco, uma obra aberta. A sua estrutura semiológica está ausente, por isso Horácio interpelou o leitor: "*De que ris? Mudado o nome, a narrativa fala de ti.*"¹²

¹² HORÁCIO, *Satirae* 1, 1, 69-70.

Gregório de Matos Guerra se inspirou na poesia lírica europeia, com base na tradição renascentista, mas também criou uma lírica de caráter sacro, de nítida tendência barroca. Dele nos interessará em especial a sátira. A sua linguagem satírica reflete um descompasso com a dinâmica de sua época. Uma dinâmica mergulhada no utilitarismo do interesse dos poderosos, que privam a liberdade alheia, canalizando-a para os seus motivos particulares. A absorção de uma época qualquer, como sobrevivência, pode ser dúctil para uns e amarga para outros. O romano Juvenal, mencionado acima, não absolveu Roma: "Quid Romae faciam? Mentiri nescio"¹³ (Que hei de fazer em Roma? Não sei mentir.) A condição da veemência satírica não exprime o *lírico* no sentido de Emil Staiger de ser tomado por um "Stimmung", inspiração ou "disposição anímica",¹⁴ porque não geram soluções ou prazer, mas um sentimento melancólico, um pessimismo, um ceticismo, à moda machadiana, como se exporá mais adiante.

Apresentemos alguns excertos de *Obras completas*, abreviado *OC*:

*Eu sou aquele que os passados anos
Cantei na minha lira maldizente
Torpezas do Brasil, vícios e enganos.
E bem que os descantei bastante,
Canto segunda vez na mesma lira
O mesmo assunto em plectro diferente.*¹⁵

Logo se vê o porquê do epíteto "Boca do Inferno". Nesta peça (dedicada à Thalia, a quem ele, poeta satírico, invoca como sua protetora), como em múltiplos poemas, o autor lamenta "o triste estado da Bahia".

Em *OC*, 1, 155, compara-se a Homero, Ovídio, Luciano, mas esvaziando parodicamente o seu tema, pois aqueles clássicos "escreveram matéria de mais peso", portanto a linguagem dele é vazia, ou melhor, "esmagada", porque fala de um governador da Bahia.

¹³ JUVENAL. *Satirae* 1, 3, 41.

¹⁴ STAIGER. *Conceitos fundamentais de poética*.

¹⁵ GUERRA. *Obras completas*, 2, p. 469.

Da pulga acho que Ovídio tem já escrito
Luciano do mosquito,
Das rãs Homero, e deste não desprezo,
Que escreveram matéria de mais peso
De que eu, que canto cousa mais delgada,
Mais chata, mais sutil, mais esmagada.¹⁶

Em OC, 6, 1291, nos apresenta o lado oposto da dignidade feminina, que exprime uma certa sobrevivência do extrovertido das festas populares de tom carnavalesco:

As putas desta cidade,
Ainda as que são mais belas,
Não são nada diante delas,
São bazofia de beldade.¹⁷

Os padres também são denunciados como transgressores. O comportamento de membro social é posto em questão em relação à atitude hipócrita de aproveitador de situação para levar a melhor.

Manuel Antônio de Almeida publicou *Memórias de um sargento de milícias*, sob o pseudônimo de "Um Brasileiro", nos anos 1852 e 1853, em folhetim, no suplemento *A pacotilha do Correio Mercantil*. Seu nome só apareceu em edição póstuma. O "herói desta história"¹⁸ é Leonardo, que é "filho de uma pisadela e de um beliscão"¹⁹ – o que o caracteriza como anti-herói, pela sua "atimia", é a perda da honra, dele e do seu pai, conforme a mãe Maria – flagrada em adultério com o comandante do navio com quem foge, revida: "Honra!... honra de meirinho... ora!"²⁰ Daí ter sido abandonado aos cuidados do padrinho barbeiro que possuía bens, cuja origem está num equivalente ao "jeitinho brasileiro" de um "arranjei-me", que é título do capítulo 9. Temos então uma representação satírica da sociedade brasileira, como insinua o autor,

¹⁶ GUERRA. *Obras completas*, 1, p. 155.

¹⁷ GUERRA. *Obras completas*, 6, p. 1291.

¹⁸ ALMEIDA. *Memórias de um sargento de milícias*, p. 12.

¹⁹ ALMEIDA. *Memórias de um sargento de milícias*, p. 16.

²⁰ ALMEIDA. *Memórias de um sargento de milícias*, p. 17.

solicitando, ainda que discretamente, o auxílio de confirmação do leitor à maneira machadiana.

No século 19, a nossa maior representação literária está certamente na genialidade de Machado de Assis. Soube insinuar o narrador em muitas máscaras poéticas, como a do "defunto autor" de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ou do conselheiro Aires, personagem de *Esau e Jacó* e de *Memorial de Aires*. Em *Quincas Borba*, primeiramente publicado em folhetim, com profundas diferenças em relação ao texto que viria mais tarde a público na forma definitiva de um único volume, o seu talento se refina para encenar o drama tragicômico de Rubião. Sua obra maior, *Dom Casmurro*, assume possibilidades ímpares de narração em primeira pessoa.

2.1. Breve estudo sobre a Teoria do medalhão

Pirro de Élis (n. c. 360 a.C.) se tornou sinônimo de ceticismo absoluto, inclusive dicionarizando o termo pirronismo. O filósofo negava que o homem pudesse chegar à verdade. Sua atitude era de se reservar (a suspensão do julgamento = *epoché*), e questionar qualquer assunto sempre *in utramque partem* (em ambas as partes). Há vários ceticismos, como o de Carnéades (214-129 a.C.), o fundador do probabilismo: o conhecimento do correto é impossível. A verdade não existe, só graus de probabilidade. Nessa sua capacidade de criar antíteses, negou *os conceitos de direito e de justiça*. Sexto Empírico (médico grego do fim do século 2) associou a atitude *epoché* à ataxia (imperturbabilidade, indiferença). Nos dicionários de filosofia, fala-se no ceticismo socrático, baseando-se na sua frase: "tudo o que sei é que nada sei." Mais tarde viria o ceticismo metódico com Descartes.

Em 156 a.C., Carnéades (da Academia), Diógenes Estoico e, talvez, o peripatético Crotolau estiveram em Roma. Essa visita é tomada como uma iniciação romana na filosofia. Todos os mencionados acima foram grandes oradores. No primado da retórica, cada silêncio, gesto ou até o ritmo de respiração é calculado. Pierre Grimal nos dá esta notícia preciosa:

(Carnéades), um dia, tomou publicamente a palavra e proferiu o elogio da Justiça – o que muito agradou aos Romanos, que se consideravam o povo mais justo do mundo. Carnéades demonstrou que a Justiça era a mais nobre e a mais útil de todas as virtudes, pois só ela fundamentava os Estados e as leis. Todos aplaudiram. Mas, no dia seguinte, o mesmo Carnéades retomou a palavra sobre o mesmo tema e demonstrou o contrário do que defendera na véspera. Afirmou que a Justiça, por excelente que fosse em si mesma, era na realidade uma impossível quimera, pois, dizia, se os Romanos quisessem ser perfeitamente justos, deveriam restituir as suas conquistas. Não será a guerra uma forma de injustiça? Mas, se os Romanos tivessem a ingenuidade de renunciar às suas conquistas, não se conduziram como imbecis? A Justiça não seria, então, uma forma de imbecilidade? E, nestas condições, como torná-la uma virtude? Carnéades, ao defender este paradoxo, transportava para o Fórum polêmicas de escola familiares aos Atenienses, habituados a ouvi-lo atacar o dogmatismo dos estóicos. Mas é fácil imaginar o escândalo que suscitaram em Roma estas afirmações pouco habituais e a confusão dos senadores, que tomaram à letra a ironia do Acadêmico. Apressaram-se a anular o despacho oficial que chamara à Itália os três filósofos e estes foram expulsos.²¹

Um conto de Machado de Assis, inserido no volume *Papéis avulsos*, intitula-se “Teoria do medalhão”, subtítulo “Diálogo”. Assim, a apresentação do conto ressoa como expressões irônicas: teoria e diálogo, um como título e outro como subtítulo. Ora, uma teoria, como um conjunto de regras metodologicamente sistematizadas, requer um objeto específico de estudo. O que lemos são atitudes ensaiadas, preocupadas antes em parecer, aparentar ou ostentar atitudes, como sufocar ímpetos emocionais, porque, “meu querido filho, [...] és moço, tens naturalmente o ardor, a exuberância, os improvisos da idade”.²² Cita aí La Rochefoucauld, que ensinaria, “a gravidade é um mistério do corpo” para se comportar como digno medalhão. Para preencher melhor o significado de *gravidade*, afirma que esta emana do corpo, e não do espírito. Atinge-se tal compostura aos “quarenta e cinco anos” que “é a data normal do fenômeno”.²³ À medida que a teoria é a da aparência e as características de austeridade são a da banalização, a ironia se acirra, porque a primeira nos conduz a uma posição de bufonaria e a segunda, a outra de descrédito.

²¹ GRIMAL. *A civilização romana*, p. 234.

²² ASSIS. *Papéis avulsos*, p. 44.

²³ ASSIS. *Papéis avulsos*, p. 44.

A segunda ironia, o subtítulo “Diálogo” surge vazio ou quase vazio, porque, do filho, só vem assentimento, interrogações ou reticências subalternas ou por breve interrupção. O pai assume um ar professoral, cujas reticências, ao contrário, são eloquentemente uma hipérbole: “Não trato de vocabulário, porque ele está subentendido no uso das idéias; há de ser naturalmente simples, tibio, apocado, sem notas vermelhas, em cores de clarim...”²⁴

“O onomástico literário é tradicionalmente uma zona privilegiada de pesquisas hermenêuticas.”²⁵ O simbólico pode se expandir a partir do nome Janjão, um hipocorístico. Dócil, Janjão ainda vive na memória do pai, como um pintainho, a data em que nasceu e, ao completar 21 anos, passa de menino a homem: “um pirralho de nada, a homem, longos bigodes, alguns namoros.”

Frente ao pai, ele ainda diz: “Papai...” Ou seja, retruca de início com “papai” e reticências, ou melhor, sente-se ainda na incompletude da juventude, mas o pai, com sua autoridade senhorial, refuta e convida a uma conversa “como dous amigos sérios”. O pai formula uma função fática, fecha a porta, quer dizer, ninguém deve interromper ou até ouvir o que vão conversar: “Senta-te e conversemos.” Enumera muitas possibilidades na vida e conclui: “Há infinitas carreiras diante de ti.” Repete: “Vinte um anos, meu rapaz, formam apenas a primeira sílaba do nosso destino.” Cita personalidades políticas: William Pitt, inimigo de Napoleão, e Napoleão Bonaparte que, aos vinte e um anos, “apesar de precoces, não foram tudo...” Então, deseja que o filho seja grande, “acima da obscuridade comum”. Concebe, nesse momento, que “a vida, Janjão, é uma enorme loteria; os prêmios são poucos...”²⁶

Sobre a vida ser uma loteria: “[...] os prêmios são poucos, os malogrados inúmeros, e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra”. Lembremos uma passagem de Memórias Póstumas de Brás Cubas:

²⁴ ASSIS. *Papéis avulsos*, p. 47.

²⁵ MAINGUENEAU. *Discurso literário*, p. 84.

²⁶ ASSIS. *Papéis avulsos*, p. 43-44.

*Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo.*²⁷

Com o que o filho concorda absolutamente: "Sim, senhor."

E no "dia da [...] maioridade" de Janjão, o pai aconselha o seguinte ofício, que "nenhum me parece mais útil e cabido que o de medalhão". Isso após apontar inúmeras portas de entrada na sociedade como "entrar no parlamento, na magistratura, na imprensa, na lavoura, na indústria, no comércio, nas letras ou nas artes". E este é um iniciado "com apólices, um diploma" que tem um pai que sonhou na mocidade em "ser um medalhão [...], faltaram-me, porém, as instruções de um pai". Mas agora, ele depositará tal esperança no filho. Aqui, de novo enfatiza-se o pai, que herda da civilização romana o "pater", cujo valor é social. Em Roma, o pai consanguíneo é o "genitor" ou "parens". Lembremos que Nero fora acusado de parricídio, mas ele matara, de fato, foi sua mãe Agripina, que significava historicamente um "pater familias". Note-se o genitivo arcaico em *-as*.

Ideias próprias e para uso alheio.

Bem, "o melhor será não as ter absolutamente..." Ensina, então, como se portaria um ator que não tivesse um braço. Aos olhos da plateia, ele, "por um milagre de artifício", conseguiria dissimular. Ao esboçar uma reação, porque o pai estaria insinuando que o filho não tem ideias próprias, novamente reticências subalternas do filho e o pai continua: "Tu, meu filho, se me não engano, pareces dotado da perfeita inófia mental, conveniente ao uso deste nobre ofício." Protesta o pai que não é só pela repetição vã de opiniões assimiladas na esquina ou em casa, mas pela linguagem gestual e interjeicional como reflexo espontâneo das antipatias e simpatias "acerca do corte de um colete, das dimensões de um chapéu, do ranger ou calar das botas novas". O que significa um completo imobilismo, uma conservação da tradição histórica – ou antes, um ceticismo, às avessas.

²⁷ ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, c. 24.

Enfim, coisas da moda masculina, por isso: "Eis aí um sintoma eloquente, eis aí a esperança." Agora, se uma ideia se manifestar, o jeito é "ler compêndios de retórica, ouvir certos discursos, etc."

O filho se prostra e define a situação intransponível de se ter ideias: "um tal obstáculo é invencível." O pai afirma que não é: "há um meio; é lançar mão de um regimen debilitante". Aconselha prática de certos jogos e, em um deles "a vantagem do silêncio, que é a forma mais acentuada da circunspeção". O bilhar está entre "as estatísticas mais escrupulosas", pois propicia o hábito de partilhar "as opiniões do mesmo taco". Até passeios a pé seriam aconselháveis, mas nunca só: "porque a solidão é oficina de idéias".

Dentre múltiplas ironias, é interessante notar a não lembrança de razão para evitar as livrarias. Devem-se evitar

livrarias, ou por causa da atmosfera, ou por qualquer outra razão que me escapa [...] e, não obstante, há grande conveniência em entrar por elas, de quando em quando, não digo às ocultas, mas às escancaradas. [...] vai ali falar do boato do dia, da anedota da semana, de um contrabando, de uma calúnia, de um cometa, de qualquer cousa, quando não preferas interrogar diretamente os leitores das belas crônicas de Mazade [Charles Mazade, crítico e escritor francês]; 75 por cento desses estimáveis cavalheiros repetir-te-ão as mesmas opiniões, e uma tal monotonia é grandemente saudável.

Após uma intervenção do filho, reivindicando a possibilidade de "adornar o estilo", o pai enumera locuções em forma clichê e as atribui ao uso de "românticos, clássicos e realistas". Admoesta que ele deve se munir de "sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocardos jurídicos, máximas" porque seriam úteis para após a "sobremesa", ou momentos "de felicitação ou de agradecimento". Indica fechos de artigos políticos: "Caveant consules" ou "Si vis pacem para bellum" e desaconselha contextualizá-las numa inserção frasal, porque seria torná-las desnaturadas. Promete fazer uma relação ampla de frases feitas e frases de efeito, pois o uso delas poupa o ouvinte de esforços inúteis.

Benefícios da publicidade.

Aconselho não um apelo à propaganda, mas uma solicitação através de "pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, cousas

miúdas [...]”; Dom Quixote exagerou na solicitação, pois o fez através de “ações heróicas ou custosas, é um sestro próprio desse ilustre lunático.” O medalhão não criará um tratado científico sobre algo, por exemplo, “criação de carneiros”. Ele o oferece num jantar aos amigos, porque o efeito disso é uma notícia que atinge todos os seus concidadãos. Na sucessão de notícias, o nome do medalhão ficará “ante os olhos do mundo”. Assim, se tornará um benemérito, com comissões surgirão para felicitar tão “singulares merecimentos.”

Uma simples queda de um carro, mesmo que nada ocorra, a não ser susto, “é útil mandá-lo dizer aos quatro ventos, não pelo fato em si, que é insignificante, mas pelo efeito de recordar um nome caro às afeições gerais. Percebeste? [...] Caso ocorra reconhecimento por um feito seu, reúne os melhores amigos e se for um momento de glória, deve-se ceder lugar “à mesa aos ‘reporters’ dos jornais.”

Aconselha ao filho nenhuma imaginação. E quando este pergunta se nenhuma filosofia, ele retruca: “no papel e na língua alguma, na realidade nada.” Aconselha também a não rir, quando o filho pergunta: “Ficar sério, muito sério...” O pai responde: “Conforme. [...] podes brincar e rir alguma vez. Medalhão não quer dizer melancólico.” Mais adiante: “Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido por Swift e Voltaire [...]”²⁸

Ao fecho ficou reservado a sua conversa uma equivalência a uma leitura de o *Príncipe* de Machiavelli, cujo sentido central da obra sugere a famosa frase “os fins justificam os meios”. A expressão “maquiavélico” nos dicionários ganha a denotação de astúcia, duplicidade, má-fé, ardiloso, velhaco...

Referências

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Saraiva, 196-.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Volumes I e II. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

²⁸ ASSIS. *Papéis avulsos*, p. 44-52.

DIAS, Ângela Maria. *O resgate da dissonância: sátira e projeto literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Antares, 1981.

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. *Dictionnaire ethymologique de la langue latine: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1985.

FEDRO. *Fábulas; fabularum esopiarum*. São Paulo, Cultura, s.d.

GRIMAL, Pierre. *A civilização romana*. Trad. Isabel St. Aubin. Lisboa: Edições 70. 2001.

HIGHET, Gilbert. *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. London: Oxford, 1949.

HORÁCIO. *Sátiras*. Trad. e notas de Antonio Luis Seabra; pref. Geir Campos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

HUMBERT, Jules. *Histoire illustrée de la littérature latine*. Paris: Didier, 1932.

JUVENAL, Decimo Junio. *Satiras*. Pref. Jose Perez; tradução de Francisco Antonio Martins Bastos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

MATOS, Gregório de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1953.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2009.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1973.

MORISSET, René.; THÉVENOT, Georges. *Histoire littéraire*. Principales oeuvres, morceux choisis. Paris: Magnard, s/d.

QUINTILIANO, Marco Fábio. *De institutione oratoria. Institutions oratoires*. Rev. e trad. Henry Bonecque. Paris: Garnier, 1933-4. 4v.

SÁ REGO, Enylton de. Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Trad. Celeste A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Pequeno dicionário de literatura latina*. São Paulo: Cultrix, 1968.

A *mimesis* astuciosa:¹ paisagens míticas na literatura brasileira contemporânea

Carlinda Fragale Pate Nuñez²

O panorama da literatura brasileira contemporânea de tema clássico é amplo.

Ao contrário do que acontecia até o século 19, acentua-se, no bojo das enormes transformações que marcam a viragem do século 20, o abandono de modelos em favor da exploração dos temas e do imaginário greco-latinos. O encontro do mundo antigo com os valores identitários e a prerrogativa de afirmação de autonomia cultural torna a literatura brasileira de tema mítico um lugar da cultura onde se realizam as já bem sucedidas experiências de simbiose étnica e de sincretismo religioso verificadas ao longo dos 500 anos de história do país.

Vamos aqui assinalar alguns autores e obras que, independentemente do *status* já consolidado pela crítica ou do consenso da área, nem sempre são incluídos nesse nicho específico das paisagens míticas revigoradas pela inventividade brasileira mais recente.

1. A lira tropical

Citações mitológicas, imagens decalcadas do mundo clássico, referências livres às personagens e obras greco-latinas são frequentes no ambiente lírico. Menos comum é a absorção de um pensar mítico, ou a adoção dos valores antropológicos do imaginário arcaico, na urdidura do todo poemático. Quando isso acontece, pode-se identificar

¹ Esse título homenageia a José Guilherme Merquior, que continua inspirando a crítica literária brasileira com seus estudos sagazes e sempre atuais.

² Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

uma estruturação lírica do discurso poético a partir do mito, ou de qualquer outro signo da cultura clássica.

Destacaremos apenas dois poetas em que esse procedimento se observa não de forma acidental ou ocasional, mas estruturante do discurso.

O primeiro deles é João Cabral de Melo Neto, nosso maior poeta pós-moderno, que produziu uma obra cerebral, arquitetada e controlada a partir de uma incomum consciência dos recursos operatórios da linguagem poética. No poema "Fábula de Anfíon", a escrita essencial de João Cabral se encontra com o tema circunspeto da criação eventual de Tebas. São 171 versos divididos em três partes: O deserto, O acaso e Anfíon em Tebas, correspondendo aos três tempos narrados pela fábula: antes, durante e depois da criação de Tebas. A cidade mítica funciona como par analógico da própria poesia. O acaso que determina o nascimento de uma sugere o aparecimento fortuito da outra.

A fábula, que trata da poesia, ao traçar a gênese tebana, alcança dimensão ontológica: dialetiza o acaso e exprime uma concepção do ser suspenso nas ambiguidades do tempo (*kairos* ou *áion*, tempo fugitivo/tempo criador). No dizer de Merquior,³ "Anfíon é o moralismo da inspiração, a busca da autenticidade da existência através de uma poética do dever: de uma poética".

A "Fábula de Anfíon" representa muito bem o pensamento cabralino, neste seu compromisso ético, que dá combate à ontologia moderna do imediatismo e da superficialidade; que ignora a razão de "Cultivar o deserto/ Como um pomar às avessas" e o "caráter frutífero da ascese no deserto".⁴

O segundo poeta que se destaca, no âmbito de uma poesia que incorpora a tradição clássica, tanto pelo aspecto temático quanto pela assimilação de uma visão mítico-teísta, é Murilo Mendes.

Conhecido por seu catolicismo a um só tempo cristológico e

político,⁵ por uma estupenda cultura literária e por um trabalho poético obsessivo, Murilo Mendes produz uma obra policentrada, no sentido de conter alguns focos catalisadores de seu talento poético. Na verdade, a poesia deste brasileiro de Minas Gerais se foi aperfeiçoando a partir de um método muito próprio: mobilizado pela tendência da geração modernista em que aparece, assume a questão da identidade cultural (lusófona e brásilica) como eixo central de sua reflexão, o que progressivamente se vai firmando através da contínua e cada vez mais profunda e esteticamente rentável intertextualização com a tradição literária. Vale dizer que a poesia muriliana encontrou, na articulação entre a tradição e o novo, o local e o universal, seu motor propulsor. Interessa-nos ressaltar "a trajetória órfica do poeta", expressão cunhada pela pesquisadora Francis Paulina da Silva⁶ que permite identificar a dialética entre antigo/moderno, presente/ausente, visível/invisível, realidade/mito, evidência/mistério gerenciando os versos murilianos.

Murilo Mendes alcança a construção de uma poética genuinamente brasileira através da articulação de quatro aspectos fundamentais da própria brasilidade: 1) a identidade mestiça, antropófaga e arlequinal;⁷ 2) a criatividade inerente ao hibridismo cultural e ao caldo cultural que caracterizam o Brasil multirracial, irreverente e sincrético, gestado na diversidade; 3) a "subterraneidade"⁸ pela condição pós-colonial, que retarda o resgate da própria história e o processo de autonomização social, econômica e política; e 4) a dimensão prospectiva da cultura brasileira, vaticinadora da irrupção de uma linguagem poética própria e inovadora.

⁵ As preocupações sociais do poeta o tornam simpatizante da Teologia da Libertação, corrente teológica que declarava sua "opção preferencial pelos pobres", e constituiu uma força política, no Brasil dos anos 1970-1990. O maior divulgador da TL, no Brasil, foi Leonardo Boff, ex-franciscano, teólogo e professor universitário que, junto a outras figuras públicas e intelectuais, exerceu papel decisivo na resistência aos regimes de exceção na América Latina e em outras regiões convulsas do planeta. A excomunhão de Boff coincidiu com o fenecimento da importância da TL, no contexto político brasileiro, já plenamente reintegrado à vida democrática, na virada do século 21.

⁶ Cabe aqui a menção especial à pesquisadora, que constitui uma das mais importantes referências sobre poesia muriliana e não deixou de sê-lo também para nós, neste artigo.

⁷ ANDRADE. *Paulicéia desvairada*.

⁸ SILVA. *Murilo Mendes: Orfeu transsubstanciado*, p. 27-42.

³ MERQUIOR. *A astúcia da mimese*, p. 137.

⁴ MERQUIOR. *A astúcia da mimese*, p. 142.

A energia que dinamiza esses fatores da poética muriliana é a sólida formação cultural, religiosa e filosófica do poeta, capaz de associá-lo não só à mitografia de Orfeu, como também a sua própria obra ao projeto órfico. Alguns elementos da biografia de Murilo Mendes autorizam algumas conexões.

Nascido na pacata cidade de Juiz Fora, Minas Gerais, aos 9 anos diz ter tido uma revelação poética ao assistir à passagem do cometa Halley (como a Orfeu, algo do mistério e da noite urânica o atrai). Outra revelação acontece em 1917: fugiu do colégio em Niterói para ver, no Rio de Janeiro, o bailarino Nijinski (a música ou um certo conhecimento musical torna o brasileiro, assim como tornara o grego, musageta). Acometido pela tuberculose em 1934, empreende sua catábata ao ser internado em sanatório na região de Petrópolis. Este é o ano em que se converte ao catolicismo. Já casado, cumpre missão cultural na Europa no início dos anos 1950: o desconhecido o atrai. Passa a residir na Itália em 1957, onde se torna professor de Cultura Brasileira na Universidade de Roma. Lecionou também em Pisa. A despeito do reconhecimento (através da publicação de seus livros por toda a Europa e pelos prêmios que recebe), nele medra uma falta que o energiza e mobiliza cada vez mais profundamente em direção ao poético. Longe de suas raízes, no exterior, consolida-se a produção poética. Morre distante da terra natal, em Lisboa, mas sua voz continua a ecoar entre pesquisadores e amantes de sua poesia transcendente.

Algo de peregrino, andarilho, errante, se projeta na experimentação poética, do humor ao surrealismo, enquanto acompanha as fases de afirmação da poesia modernista brasileira, assim como na liberdade criadora e lírica com que transita pelo catolicismo, pelo misticismo, pelo onírico e mesmo pelo insólito, sempre mantendo a plasticidade e certo empuxo reminescente de seus versos. Plasmar o inefável parece ser o *télos* de sua poesia.

No livro *As metamorfoses*, o percurso órfico de Murilo é diretamente abordado, através do poema "Novíssimo Orfeu":

Vou onde a poesia me chama

*O amor é minha biografia,
Texto de argila e fogo.*

*Aves contemporâneas
Largam do meu peito
Levando recado aos homens.*

*O mundo alegórico se esvai,
Fica esta substância de luta
De onde se descortina a eternidade.*

*A estrela azul familiar
Vira as costas, foi-se embora!
A poesia sopra onde quer.*

Aqui elementos da fábula grega vão sendo redimensionados, a ponto de se converterem nas questões de um eu lírico que atende acima de tudo a sua poesia; que se coloca como um demiurgo, artesão capaz de se integrar ao projeto da *phýsis* ('natureza') e com ela cooperar ("aves largam de meu peito");⁹ que tem na poesia o lugar onde o mundo adquire sentido, beleza, cosmicidade, capacidade de elevação; que tem de renunciar aos mapas conhecidos (a "estrela familiar") para ouvir o chamado da poesia, que "sopra onde quer". O poema restitui à consabida visibilidade órfica o que a plenifica: o conhecimento acústico, o saber do ouvido e as leis da sonoridade. Orfeu é mais pleno guiado por sons e norteador por uma poética reinvestida de musicalidade.¹⁰

Dispersos por toda a obra, as alusões e referências a Orfeu ora remetem à eterna busca por Eurídice ("Espero-te desde o começo,/ [...] Céu e terra se tocaram,/ Com grande aplauso do fogo,/ Ondas bravas se abraçavam/ No início do nosso idílio"), ora à penalidade pela transgressão de querer ver o invisível,

⁹ No *Timeu*, a diferença entre a criação do demiurgo e a do pintor é que a do primeiro é *méthexis* ('participação'), ao passo que a do segundo é *mímesis* ('cópia', 'simulacro', 'falsificação').

¹⁰ Francis Paulina da Silva propõe uma leitura diferente do poema, que consideramos igualmente perfeita, já que valoriza o efeito surrealista das imagens (SILVA. *Murilo Mendes: Orfeu transubstanciado*, p. 53).

O perfeccionismo do esteta aliado ao talento para a música e para a pintura torna muitos dos poemas verdadeiras experiências órficas. A tradução poética de procedimentos musicais e o olhar retroverso, memorialista e reconstrutor de uma imagística visualmente identificável são duas marcas da inconfundível poética muriliana. Nelas, por um lado, transparece a incorporação poética de elementos biográficos e procedimentos artísticos a partir dos quais o poeta reverencia seus avatares; por outro, é o próprio espírito dionisíaco que rege o duplo movimento de êxtase e entusiasmo, no poeta que não fala sobre, mas em cada obra ou autor revividos em seus versos. Sob a ótica do dionisismo órfico,¹⁶ a visão de Murilo Mendes por ele mesmo reforça a dimensão mítica de seu fazer poético:

*Atraem-me a variedade das coisas, a migração das ideias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história.*¹⁷

O terceiro poeta a ser aqui mencionado é Marcus Accioly. Ainda que também nordestino e, por coincidência, sucessor justamente de João Cabral na Academia Pernambucana de Letras, Accioly é o mais completo representante de uma poética identificada com o temário grego. Os livros de poesia são, em sua maioria, de inspiração mitológica e se tornam exatos, na interação sensível com o leitor, graças a certa genuinidade de tom e de expressão, adquirida da legendária capacidade de efabulação nordestina.

A exuberância do hidrismo alcançado no mergulho lírico pelos versos de *Narciso* se faz complementar com a força ígnea do imaginário infernal, em *Íxion*. A experiência poética daí resultante são os poemas eróticos que se lêem em *Érato*:

*por detrás o prazer é diferente
do gozo pela frente" (diz) e a boca
suplica ("mais") aí toda a carne é pouca*

¹⁶ KERÉNYI. *Dioniso*: Imagem arquetípica da vida indestrutível, p. 225-234.

¹⁷ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 46.

*para todo o desejo (pela frente
o amor no Próprio amor se satisfaz)
mas é diverso o coito por detrás
da fêmea (é como os animais copulam)
existe um cio por detrás (um jeito
de pegar os cabelos quando ondulam
suas crinas) que o gozo insatisfeito
precisa de mais gozo para ser
em sua plenitude ou gozar mais
(se uma só vez o amor acontecer
é preciso que seja por detrás)*

O interesse apaixonado do poeta pela poesia popular, pela literatura oral e de cordel e pelas formas poéticas da tradição ibérica que se preservaram beneficiaram-lhe a helenofilia. Não faltam à poética de Accioly o secular onirismo das noites sertanejas, nem as utopias dos homens fortes. Foram esses os atributos que lhe facultaram a retomada do estro épico, que se verá a seguir.

2. A épica rejuvenescida

O discurso épico na contemporaneidade apresenta uma nova concepção estrutural e temática. Conforme ensina a melhor descrição teórica da questão, enquanto nos modelos épicos clássico e renascentista as epopeias centram-se na história e descrevem um percurso do

*plano histórico para o maravilhoso, no modelo épico moderno o relato está centrado na dimensão mítica da matéria épica, levando a epopéia moderna a uma estruturação do plano maravilhoso para o histórico.*¹⁸

O herói, que, na épica moderna, surge miticamente, tramita pelos fatos narrados, a fim de conquistar a condição humana. O centramento na matéria mítica influi também na dimensão temporal, que é dominada por um presente contínuo a partir do qual o passado é reaberto para fins de revisão histórica. Desta forma, o narrador, ao contrário da atitude distanciada que se encontra nas epopeias clássicas, participa do mundo narrado e dá vazão a uma pulsão lírica

¹⁸ SILVA. *Errância ou A dialética do poético possível*, p. 16.

apenas admitida, nos modelos anteriores, como forma poemática.¹⁹ O trabalho do narrador traz consigo a revisão dos paradigmas e a consciência crítica do fazer poético que caracteriza a produção literária a partir de fins do século 19, razão pela qual a linguagem épica também se desautomatiza. A elaboração da matéria épica – história interpretada e mito agora criado, não mais herdado de uma memória secular – se compagina com a enunciação lírica, estruturada livremente e desobrigada da observância de regulações externas. Na sua autorreferencialização, a épica moderna e pós-moderna privilegia a instância lírica de enunciação (daí decorrem a troca da voz enunciativa, da terceira para a primeira pessoa, o encadeamento atemporal dos fatos e a plena liberdade métrica e estrófica).

Este modelo pode ser ilustrado por um número representativo de poemas épicos produzidos no Brasil contemporâneo. Passemos a comentá-los, ainda que brevemente.

Em *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, é notória a transformação do modelo: não se trata de um fato histórico que sofre aderência mítica, mas o mito da miscigenação pacífica da etnia brasílica que encontra fundamentação histórica. Do casamento do navegante português (branco) com a Uiara (a terra brasileira), que exige para sua felicidade a presença da noite (o negro), surge a mestiçagem, mas também se eufemiza o mais desumano capítulo da história do Brasil, qual seja, o do tráfico de escravos africanos.

A despeito do lirismo extasiante de muitas das unidades poéticas de que se constitui o poema e da dimensão alegórica que atravessa a proposição mítica (na primeira parte), a interpretação de fatos históricos²⁰ (na segunda) e a explicação ideológica – inconvincente – de conquista da autonomia político-econômica (na última), Cassiano Ricardo não é benquisto por boa parte da crítica e por seus pares, exatamente pelo excessivo revisionismo em seu texto e por dubiedade ideológica. O conjunto de poemas é ilustrativo, entretanto,

¹⁹ Neste sentido, a épica moderna e pós-moderna devolvem ao gênero a estatutária *epiliricidade* (ou seja, a dupla *arkhê*, 'épica' e 'lírica') do gênero.

²⁰ Merece destaque a apresentação dos bandeirantes (que se internaram pelo território bravo e descobriram riquezas colossais) como gigantes de botas de sete léguas.

desta nova elaboração do discurso épico que se pauta pelo eu lírico.

Raul Bopp é o autor de *Cobra Norato*, poema em primeira pessoa em que o narrador, Norato, ao empreender sua viagem em busca da filha da rainha Luzia, assume magicamente a pele de uma cobra e, assim, se qualifica para adentrar/desvendar a realidade amazônica. Ao longo de suas aventuras de sedução da Cobra-fetichê até a da noiva e a fuga de ambos do ambiente mágico, reconhecem-se tanto as lendas amazônicas quanto a do Minotauro, em Creta, que também cobrava o pagamento de uma moça virgem a cada lua cheia. Dessa maneira, revela-se o caráter antropofágico do poema, bem como a prevalência do substrato folclórico e simbólico local, no preenchimento dos episódios narrados: Norato vence provas, se embrenha pela floresta, ouve o Tatu, escapa aos amores de Joaninha Vintém, participa de uma cerimônia pajelança (em que uma onça entra na pele de um pajé), consegue livrar-se astutamente da perseguição da Cobra Grande e volta para o Sem-Fim, onde se realizam as suas núpcias.

A estruturação lírica do relato impede a leitura mítica da Amazônia. Ao contrário, é o herói mítico que constrói a Amazônia verossímil e, por conseguinte, real, através de seus olhos (sensuais) de cobra e de sua emoção engajada, plena de brasilidade.

Outra modalização épica do discurso totalmente original se encontra em *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima. Este longo e complexo poema procura interpretar simbolicamente a ligação entre o homem e o universo, o que o eu lírico faz, valendo-se de fragmentos da *Divina comédia*, da *Eneida* e de *Os Lusíadas*, ou ainda de *O paraíso perdido* e da própria *Bíblia*. Ainda que adotando o processo da colagem para ligar trechos dessas obras, Jorge de Lima consegue conferir unidade ao poema. A obra aparece com o subtítulo "Biografia épica, biografia total e não uma simples descrição de viagem ou de aventura. Biografia com sondagens; relativo, absoluto e uno. Mesmo o maior canto é chamado biografia".²¹

O encetamento épico do discurso se preserva numa proposição

²¹ LIMA. *Invenção de Orfeu*.

de realidade que é previamente dada (de referência ocidental e cristã), cuja representação se dá através do gênero “invenção”. No sistema de imagens a que o poema dá vazão, o próprio Brasil, na sua conformação geográfica, descreve a lira que, pelas mãos de cantar órfico de Lima, se transmuta em ilha, barco, montanha, à mercê de uma inventividade esplêndida, inalcançável por qualquer outro poeta seu conterrâneo, à estatura de Camões, Góngora, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé e do místico Blake.

Segundo Gilberto Mendonça Teles, *Invenção* é “o mais surpreendente e o mais difícil e talvez o mais belo livro da poesia brasileira, o livro que atualiza a nossa lírica no plano universal dos grandes poetas europeus”. E vai adiante:

*Todos os planos da nossa realidade cultural – européia e sul-americana – aparecem em Invenção de Orfeu numa simbiose altamente criadora, em que os mitos se entrelaçam com as impressões de leitura, com os traços da cultura luso-brasileira, com a metafísica, com a Poética, enfim, um texto em que mito, símbolos e signos, num jogo entre o real e o irreal, remetem para uma realidade maior, que é a do próprio texto, com o seu sistema semântico, com a sua poesia.*²²

Na esteira desta produção surgem dois poemas que se poderiam dizer correspondentes pela longa dimensão, pela problemática de esvaziamento da imagem de mundo com que lidam (e conseqüente desaparecimento do narrador e de um herói), pela indignação que os motiva. São eles o “Poema sujo” de Ferreira Gullar e “A grande fala do índio guarani” de Affonso Romano de Sant’Anna.

Gullar escreveu seu “Poema sujo” durante os anos de ditadura militar no Brasil. A poética da sujidade a que se refere o poeta não significa apelo à sordidez circunstancial ou a uma visão mais catastrófica da sujeira, na chave do escabroso. Como poeta pós-moderno e marginal, tratava-se do enfrentamento da desolação, da realidade em escombros da sua situação de exilado em Buenos Aires. O Poema fala de São Luís do Maranhão, cidade natal do poeta, onde viveu até

²² TELES. *Camões e a literatura brasileira*, p. 148-149. O crítico endossa o comentário de João Gaspar Simões, que considera a *Invenção* de Lima o primeiro poema da brasilidade, no prefácio à obra.

os 21 anos. Mas o tom memorialístico se alarga ao ponto de possibilitar que o poeta, cantando o corpo da cidade, cristalize o sentir do próprio corpo (e da alma), suas ideias políticas e filosóficas, suas perplexidades e seu inconformismo.

“A grande fala”, também escrito no exterior, mas enquanto o poeta e professor universitário lecionava na Universidade de Colônia (Alemanha), lança igualmente seu grito de incompreensão perante a grande incógnita que pairava sobre o futuro político do Brasil. O poeta constrói o seu “grande discurso” sobre a metáfora antropológica do “grande falar” dos pajés guaranis, que saíam durante as madrugadas para a floresta num ritual de contato com os antepassados.

Neste sentido, os dois poemas constituem modalizações afins da épica que lidam, como observa Anazildo Vasconcelos, com o relato do vazio (o poema sujo) ou o vazio do relato (a grande fala).²³

Desta mesma época é o *Sísifo*, de Marcus Accioly. O mito de Sísifo não é recontado no poema, mas empresta-lhe a dinâmica estruturadora: o eu lírico rola o seu cantar, que homologamente rola como a pedra mítica. O poema empreende uma síntese da história literária brasileira e, ao mesmo tempo, da evolução do modelo épico, o que se evidencia na passagem do Sísifo-pagão ao Sísifo-cristão.

Em 2001, Marcus Accioly retoma a fórmula em *Latinomérica*, trabalho hercúleo que alcança 535 páginas de poesia. Trata-se de uma enciclopédia poética que repassa o acervo cultural e histórico, antropológico e religioso, político e mental das Américas, a partir de uma visão anti-estadunidense. As vicissitudes coloniais e pós-coloniais abastecem a indignação de um narrador erudito, que intertextualiza sua proposta crítico-político-poética com o *Canto general* de Neruda e *Omeros* de Derek Walcott. Suas personagens vão da humanidade miserável aos heróis vencidos (Zumbi, Guevara, Tiradentes), sem evitar referências a figuras da vida pública mais atual (Pinochet e Reagan, por exemplo).

No caudal de poemas que integram *Latinomérica* – uma engenhosa aglutinação que associa as Américas à tradição homérica

²³ SILVA. A teoria épica do discurso, p. 69.

– ressoa o protesto por um passado que persiste em seus erros e a demanda por uma atitude que insira efetivamente o Brasil no terceiro milênio. A postura combativa e um tanto quixotesca do eu poético se externaliza na divisão do poema em *rounds*. E, de fato, o poema se torna uma trincheira, onde o poeta encontra meios (simbólicos) de assumir o seu combate, como se lê no poema que pertence ao Round 22:

Fórceps

*madre América minha (minha madre)
às vezes no teu seio (quando sofro
por coragem não ter de ser covarde)
ânsias sinto de estar ou ser de novo
no teu útero (sim) na intimidade
capaz de me fechar (como em um ovo
dentro de ti) por isso é natural
que me coloque em posição fetal*

*(sim) encolho meu peito até os joelhos
puxados com os dois braços (sem falar
vou boiando das chamas dos teus pêlos
ao teu ventre redondo feito o mar)
nado em tua placenta onde os vermelhos
lençóis do sangue tentam me dobrar
em suas dobras (madre) e sou o filho
que religa o cordão ao próprio umbigo*

*(em ti posso esconder-me de mim mesmo)
sou o menino que era no teu colo
(mas perdeu a saúde e está enfermo
de tanto suplicar o teu consolo)
eu quero ser (mesmo empurrado a ferro
como um bolo-de-carne ou feito um rolo-
de-sangue) igual a um feto que se esforce
a entrar em ti sob invertido fórceps*

A carta de abertura (“aos cegos do poder”) se faz complementar por um “Bilhete aos surdos-mudos do poder”, transcrita em letras brancas sobre página negra. Tais excessos desgostaram a crítica,

que se dividiu perante o empreendimento incomum de Accioly, louvando o talento inegável, mas também condenando as aliterações, os trocadilhos e neologismos insipientes, que estão muito aquém do ideário do vate nordestino.

Para finalizar esta sessão, incluo brevíssimo comentário sobre o mais pós-moderno dos experimentos épicos da literatura brasileira contemporânea. Trata-se do poema *Errância* de Pedro Lyra, que se inspira no encontro da múmia de Otze, com 5.320 anos, em 1992, perto da fronteira austríaco-italiana. Esse evento mobiliza o poeta a conceber uma grande aventura poética, a partir da aventura do herói/narrador Otze, que atravessa o poema, saído das neves em que esteve milênios soterrado para se re-humanizar. O experimentalismo é total, com uma variedade formal que vai do soneto a poemas neo-concretos. O herói transita do plano mítico para a conquista da realidade histórica, num cenário cuja realidade é homóloga ao deserto de Anfión, ao Sem-Fim cantado por Bopp, à selva do aborígene guarani ou mesmo aos mares mágicos da *Invenção de Orfeu*. A paisagem espoliada, branco sobre branco, que sobressai mais ainda nos poemas que minimalizam o uso da palavra, não ajuda a dispor nitidamente as coisas, mas torna evidente a posição que lhes é possível dar.

O percurso é caótico, mas não bloqueia o onirismo que nutre a existência transplantada do herói, nesse novo e desconhecido mundo para o qual renasce.

Latinomérica e *Errância*, tão diferentes entre si – o primeiro, programático e grandiloquente; o segundo, sensualista, em sua ousadia, e persistente, na prerrogativa socialista/humanista – representam as duas reedições mais recentes do heroísmo épico, na poesia brasileira.

3. Máscaras neotrágicas...

Não são poucas as obras que, no teatro, na teledramaturgia e no cinema do Brasil contemporâneo, inspiram-se no temário greco-latino. Vamos renunciar aqui às mais conhecidas realizações dramáticas, campeãs de estudos críticos e reconhecimento pela presença nos currículos especializados.

As obras-primas do gênero não podem deixar de ser mencionadas. Aí se inscreve *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade, reconstruindo o drama de Antígona, nos idos do século 19, espaço ficcional privilegiado para o dramaturgo analisar tanto o modelo colonial brasileiro quanto a própria época em que o texto foi produzido, saturada do ufanismo/desenvolvimentismo em que se gestou o governo brasileiro entre os anos 1950 e 1955. Ao mesmo tempo, a peça coloca em foco o poder da Coroa portuguesa, esmagando os movimentos de sublevação que espocavam, principalmente, na primeira metade do século 19 em todo o país, em consonância com o poder da personagem ficcional, a matriarca Urbana, que impede a busca de novos meios de sobrevivência econômica por seus conterrâneos, os habitantes de uma cidadezinha mineira denominada Pedreira das Almas (de onde a peça retira seu título). Urbana não admite mudanças, tanto quanto não as quer a Coroa. Ambas, por motivos diferentes, apegam-se ao já exaurido modelo da economia aurífera, sem se aperceberem de que o Brasil descobria, àquela altura, a cafeicultura. Esta mãe traz no nome a antítese de suas atitudes, pois a última coisa que Urbana quer é renunciar às tradições, mesmo que ao preço da perpetuação do provincianismo.

A filha de Urbana sabe, tanto quanto Antígona o sabia, que destino a aguardava. A morte do irmão, Martiniano, acaba frustrando todo um programa de felicidade que a levaria para longe da cidade e traria sua realização como mulher. A Antígona brasileira, Mariana, aparece camuflada pelo mesmo antropônimo com que se anuncia a perfeita aclimatação da cultura religiosa judaico-cristã aos trópicos, porém insuficientemente capaz de atuar como fonte de promoção individual ou social. Ao contrário disso, o forte sentimento religioso dos moradores de Pedreira das Almas é instrumento para a manutenção da situação vigente, o imobilismo e a perpetuação da sociedade em níveis primitivos de adoração a túmulos, culto a territórios.

A peça aborda um poder tirânico que, para sobreviver, desbarata as forças construtivas da nação, faz-se acompanhar da denúncia a respeito de um confuso projeto de emancipação político-social,

inspirado na retórica do absurdo e sustentado por uma militarização ostensiva e indesejável.

Pedro de Senna, vencedor da Seleção Brasil em Cena 2006, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, com *A tragédia de Ismene*, concebe um desdobramento original para a saga tebana, ao ineditamente promover Ismene à condição de protagonista. Com habilidade e fina percepção, a imagem de mulher fraca, inconsistente e fútil, ofuscada na peça de Sófocles para que Antígona brilhasse absoluta, é revista na versão brasileira. Ismene ressurgente tão labdácida quanto a irmã, com a intrepidez e a virulência de uma autêntica heroína trágica, ao assumir corajosamente sua fragilidade, sua covardia e suas indecisões. A situação paradoxal – coragem de ser covarde, num mundo de fortes, de bravos, de heróis – fundamenta a tragicidade da protagonista.

O dramaturgo recicla, através do enfoque contemporâneo, o antigo heroísmo trágico. Ousa justificar a covardia que desqualificou a derradeira herdeira de Édipo aos olhos dos atenienses e da posteridade dramática. Analisa o medo consciente da princesa de dar continuidade à genealogia criminosa, sexualmente degenerada, indômita dos labdácidas. Consegue dimensionar as fragilidades ligadas a lembranças infantis da princesa, nas quais o tio não figura como o alucinado em que se tornou. Ismene se apropria de seu destino e decide, racional e resolutamente, a forma de conferir a uma decisão do Estado a solução pessoal e solitariamente encontrada para o dilema em que se encontra: aceita o casamento que resolveria diplomaticamente a nova ameaça de ataque a Tebas. Mas o faz a seu modo, respeitando o ritmo de seus afetos, sabotando as pressões políticas e levando os concidadãos tebanos a decidir por si mesmos se permanecem na cidade mítica ou a abandonam.

A nova Ismene empreende seu ato glorioso ao assumir questões primordiais para si e para as plateias contemporâneas: direito às decisões concernentes ao corpo, em geral, e à maternidade desejada, em particular; garantia de conviver com as próprias imperfeições e dúvidas; em vez de morrer, “viver por Tebas” – cidade aqui tomada como símbolo do que dá sentido à existência de cada um.

A tragédia de Ismene, além de resgatar aspectos palpitantes, mas silenciados nas versões conhecidas do tema, traz consigo várias outras cenas: a organização do espetáculo grego, a dimensão plurívoca dos mitos, a concepção de um texto poético nada ingênuo, que dialoga dinamicamente com a tragédia grega e com sofisticadas soluções da poesia contemporânea. Mais que isso: a peça nos impele a que refaçamos a estrada para Tebas, ao encontro dos enigmas contidos no caminho.

Outra realização notável é *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes. A tragédia, cuja primeira montagem se realizou em 1956, situa Orfeu numa favela carioca e faz da música um elemento de suma importância para o espetáculo. Guardadas as bases míticas e a essência de um amor que sobrevive à morte, a peça é reatualizada no âmbito da realidade da favela: o pai de Orfeu, Apolo, é um malandro, e sua mãe, Clio, uma lavadeira.

Orfeu é músico que consegue grandes benefícios para a comunidade através de sua arte. Ele canta e compõe para os céus: sua música tem caráter divino, é um prodígio na terra. Por intermédio do divino compositor, a peça reconstrói miticamente os espaços convencionais: no plano mais alto, encontra-se Orfeu, com sua inspiração; no plano médio, do morro, encontra-se a favela, representando a Trácia – espaço das ações humanas e de vilezas; no plano mais baixo, a cidade, representando o Hades, o lugar para onde Orfeu é obrigado a se dirigir, a fim de reconhecer o corpo de Eurídice morta, no Instituto Médico Legal.

O tempo mítico se mistura com o tempo “real”. A catábase de Orfeu se organiza por dois códigos, o das ações e o da música. Desta forma, há como que uma anulação dos marcadores cronológicos e a sua substituição pela marcação rítmica, que confere consistência poética à trama.

A morte na tragédia se faz presente com o surgimento da Dama Negra, quando Eurídice é apunhalada por Aristeu, que lhe inveja o amor por Orfeu. Depois disso, o herói tem de enfrentar o Inferno, representado por um baile de carnaval, para recuperar seu amor.

Orfeu da Conceição, apesar de lidar com a dura realidade da

pobreza e da precária vida no morro, é uma peça extremamente lírica (escrita em versos), com riqueza de detalhes, e traz novamente à cena a importância da música na tragédia.

A peça mereceu dois tratamentos cinematográficos. Em 1959, Marcel Camus filmou a peça com o título de *Orfeu do Carnaval*, e com ele foi premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Em 2000, o cineasta brasileiro Cacá Diegues reformula a trama da peça, no filme *Orfeu*, enquadrando a maldição do cantor e compositor negro no contexto da complexa rede do narcotráfico instalado nas favelas do Rio de Janeiro. A catábase deste novo Orfeu é adaptada à crueldade dos traficantes, que matam arbitrariamente seus desafetos e fazem desaparecer-lhes os corpos. Orfeu é levado a escalar uma escarpa da favela, a fim de resgatar um cadáver.

Gota d'água, de Paulo Pontes e Chico Buarque de Hollanda, estreou em 1975. A peça é marcada por forte engajamento político e sentimento de brasilidade, produzida como um libelo de rebeldia contra o período da ditadura militar. Os autores, à época, declararam os três propósitos que os nortearam na composição da versão brasileira de *Medeia*: refletir sobre o modelo capitalista que se implantava no Brasil; trazer de volta ao palco o povo, não como elemento folclórico, mas como principal protagonista de sua história e tornar a palavra o epicentro do acontecimento dramático (por isso a peça foi escrita em versos, intensificando poeticamente os diálogos). Neste projeto de recuperação de uma linguagem teatral surgiu a estratégia de recriar o mito de *Medeia*, figura cujos atributos coincidiam com o perfil dos brasileiros, naquele momento histórico: herói oprimido, escorraçado, mas com capacidade de reação.

Na recuperação das forças comunicativas do roteiro mítico de Eurípidés, os dramaturgos entrecem o roteiro antigo com materiais da cultura brasileira contemporânea: sexo, samba, futebol, cachaça e macumba.

Senhora dos afogados de Nelson Rodrigues associa-se aos recriadores de *Electra* no teatro contemporâneo, instilando na problemática universal e atemporal do mito aspectos de uma brasilidade

não folclórica, representada pelo mar imenso que determina a configuração geográfica do Brasil e se infiltra no roteiro dramático, na caracterização das personagens, na ambientação da trama e até mesmo na concepção de *Senhora dos afogados* como espetáculo.

Na urdidura desta peça, o mar funciona como signo poético através do qual um aspecto privilegiado da paisagem brasileira se encontra com simbólicas arcaicas e possibilita talvez a mais ambiciosa realização do programa artístico deste escritor.

A Electra brasileira é Moema, nome que se reporta a uma humanidade esquecida, à dos primórdios da civilização brasileira, da qual a mulher indígena participou como agente espontâneo de conciliação com o colonizador branco. A Moema rodrigueana rememora a amante lendária do colonizador português Caramuru por realizar no mar a vingança amorosa. Se nele não morre, ao contrário, mata.

Carlos Henrique Escobar, filósofo e dramaturgo brasileiro, escreveu pelo menos quatro peças de tema mítico: *Ana Clitemnestra*, *Medéia Masculina*, *Antígone América* e *Ramon, o Filoteto americano*. Sua dramaturgia corresponde a uma profusa produção filosófica associada principalmente ao pensamento de Nietzsche, donde saem trabalhos como *Zaratustra: o corpo e os povos da tragédia*.

Antígone América se insere na temática da Revolta camponesa, a qual envolve o conflito dos dois filhos de Édipo e do enterro de Polinice. Contudo, o maior interesse do autor se deveu à luta de classes, utilizada para caracterizar uma realidade de humilhação e exploração do camponês brasileiro.

A peça *Ana Clitemnestra* foi situada na Guerra de Canudos, e a personagem principal é Ana de Assis, mulher de Euclides da Cunha.

Medéia masculina é uma tragédia que traz a personagem principal, Medeia, representada por um homem, um professor humilde, no interior da Bahia, também na época de Canudos. Este se vê obrigado a sacrificar os filhos devido à traição da esposa.

Filoctetes é contextualizado no alto Peru, quando ainda havia a dominação espanhola. Sua morada é o fundo de uma mina, e os que trabalham lá tirando ouro fizeram para ele duas lanças. Há nessa

peça um metateatro que, junto com a figura marcante do anão, marca um questionamento não apenas no que tange à luta de classes ou povos, mas à função da arte no contexto social. No lugar de lamentos e gemidos, Ramon utiliza as duas lanças para tecer tapetes por não desejar mais participar de guerras. A peça coincide com a tragédia grega no momento em que os soldados tentam convencer Ramon a juntar-se às tropas espanholas.

4. Coturnos neocômicos

Não há dramaturgo brasileiro mais aficcionado à temática clássica que Guilherme Figueiredo. Um homem da cultura em múltiplos aspectos (foi jornalista, redator de publicidade, poeta, romancista, dramaturgo encenado em países como China, Japão e ex-União Soviética, além de contista, crítico literário, advogado, tradutor, adido cultural em Paris no período 1964-68 e reitor da Universidade do Rio de Janeiro na década 1978-88).

Como dramaturgo, especializou-se em retomar a Antiguidade clássica, com os sucessos *Greve geral* (retomando o argumento de Lisístrata), *A raposa e as uvas*, *Os fantasmas* (sobre os últimos momentos de Sócrates), *A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso*, *O princípio de Arquimedes* e *Um deus dormiu lá em casa*, apenas para citar alguns títulos. Sobretudo esta última fez a notoriedade do homem de teatro, que se inseriu na estirpe dos recriadores do *Anfitrião* de Plauto, quase a confirmar a adaptabilidade do tema às plateias de língua portuguesa. Dentre as versões lusófonas conhecidas (de Camões, o *Auto dos anfitriões*; o *Anfitrião* de António José da Silva; Augusto Abelaira escreveu *Anfitrião outra vez* e Norberto Ávila retoma a cena romana em *Uma nuvem sobre a cama* – todas de autores portugueses), somente *Um deus dormiu lá em casa* (1949) é brasileira.

A peça consegue recriar a comicidade dos desejos adulterinos de Júpiter por Alcmena, mantendo a mesma situação de ausência providencial do marido que vai para a guerra, mas colocando em questão as lutas morais dos participantes do delito, bem como seus conflitos anteriores. Neste sentido, a peça reatualiza a temática da

traição conjugal, projetando nela os novos padrões de consciência e honestidade interpessoal de que o novo humanismo se pode rejubilizar. O Anfitrião brasileiro é um livre pensador, que vive tentando negar a existência dos deuses.

O domínio do gênero por Figueiredo vem enriquecido pela adoção de procedimentos de carnavalização literária, no tratamento do mito, na construção das personagens, no recurso ao sincretismo religioso e o livre intercâmbio entre elementos do passado e do presente, do mundo grego antigo e da história pós-clássica. A lide com situações disparatadas tão favorável aos efeitos cômicos é a chave da comicidade, na peça.

O dramaturgo brasileiro altera a versão de referência. Creonte confia a Anfitrião a missão de combater os tebanos. Instigado por seu criado Sósia, que não quer participar dos perigos da guerra e já desconfiado das intenções de Creonte em relação à Alcmena, urde um plano para se infiltrar à noite, em sua casa. Sob um manto e munido de uma taça de ouro que diz ter recebido de Dioniso, Anfitrião se apresenta em sua casa como se fora Júpiter, enquanto Sósia o acompanha disfarçado de Mercúrio. No dia seguinte, o pseudo-Júpiter retorna ao campo de batalha. Os tebanos se revoltam contra Alcmena, que hospedara um homem, enquanto o herói tebano se esforçava na guerra. Anfitrião se adianta a contar ao povo a visita de Júpiter. Nas palavras de Zélia de Almeida Cardoso, “é a total dessacralização do mito e, em conseqüência, a carnavalização dos valores religiosos.”²⁴

O regime dessolenizante se infiltra, no discurso, por intermédio das associações disparatadas entre heróis e heroínas míticos e figuras da história antiga (Sócrates, Píndaro, os sofistas); entre a ambientação principal, no mundo greco-romano, e as incongruentes referências à épocas posteriores; entre a intertextualidade previsível a que o tema se vincula e as associações esdrúxulas, como a alusão à ária da Aida de Verdi, *Ritorna vincitor*, quando Alcmena se despede do marido, que parte para a guerra.

²⁴ CARDOSO. L'Amphitryon Tropical de Guilherme Figueiredo.

A tudo isso misturam-se trocadilhos, rupturas e retomadas deslocadas de citações, enfim, um número expressivo de recursos linguísticos, alguns populares e ingênuos, que marcam a estilística polimórfica de Guilherme Figueiredo. Neste sentido, é pertinente apontar como força renovadora do patrimônio clássico com que o dramaturgo se acostumou a lidar, além da carnavalização literária, a absorção de uma das formas mais populares de comicidade desenvolvida no Brasil entre 1940 e 1960, a chanchada. Através deste ingrediente adicional, o teatro de tema mítico de Guilherme Figueiredo pode ser apontado como um lugar onde se efetiva uma mimesis tipicamente brasileira.

O inventor do “teatro do oprimido”, Augusto Boal, inspirou-se nas formas e temas originais do teatro para conceber seus textos. O primeiro deles, *Revolução na América do Sul*, protagonizada por um homem comum, é lido pela crítica especializada como uma comédia aristofanesca.²⁵

Em *Mulheres de Atenas*, o dramaturgo propõe uma adaptação da *Lisístrata* e da *Assembléia de mulheres* de Aristófanes, com músicas de Chico Buarque. A temática feminina funciona como um catalisador de muitas outras demandas por direitos primários a que algumas sociedades, como a latinoamericana, ainda não têm acesso imediato. Pela voz de Lisa, uma das atenienses insurrectas, se expressa claramente o tom reivindicatório da peça:

LISA – Queremos que todos tenham direito ao trabalho e eu as mulheres sejamos donas dos nossos corpos, queremos que as roupas se lavem nas tinturarias do Estado, que a comida se faça nas cozinhas do Estado, que as roupas sejam feitas nos teares do Estado. (Estimula as espectadoras para que falem). Vamos, irmãs, coragem! Digam o que querem. Digam o que pensam! Vamos, irmãs.

JUIZ – Isso vocês não terão nunca!

LISA – E então sim, homens e mulheres poderão amar-se! (Ferozes, os homens e as mulheres debaixo apontam as suas armas contra os que estão em cima. Lisa e os seus amigos gritam o seu grito de guerra) Agora sim está muito claro quem está brigando e de que lado está. É a guerra! Preparem-se! (De repente

²⁵ MAGALDI. *Panorama do teatro brasileiro*, p. 251.

todos se imobilizam). Senhores espectadores, este espetáculo termina aqui. Não lhe podemos dar nenhum final, porque a luta acaba de começar. Boa noite.

Boal tem uma obra de dramaturgo expressiva, além de ininterrupta participação como diretor e teórico do teatro. O peso ideológico de sua produção artística tem contribuído significativamente para a democratização da sociedade brasileira.

A conexão da dramaturgia de Ariano Suassuna com o imaginário antigo, medieval e renascentista apenas diversifica o apreço aos valores mítico-religiosos, trazidos de suas origens. A cultura clássica se faz representar, neste repertório, pela comédia *O santo e a porca*, que associa o tema do avarento plautino da *Aulularia* a outro, de alto valor para a mentalidade religiosa do homem nordestino: o mais humano dos impasses, aquele que coloca o cristão entre os bens materiais e os bens eternos.

A dúvida se materializa claramente a Euricão Engole-Cobra, quando este tem de optar entre preservar seu cofre em forma de porca e seguir o exemplo de caridade e pobreza dado por Santo Antônio. O avarento brasileiro acaba reconhecendo que a perda da fortuna acumulada sob pecado é o desígnio divino de recuperação de sua alma. Afinal, ter acumulado o dinheiro por tanto tempo implicou a sua desvalorização e mais: com a troca de moeda, seu tesouro se reduzia a relíquia.

Da matriz antiga, Suassuna adapta a presença do deus Lar romano, na importante presença do Santo Antônio na trama. Da matriz francesa e renascentista, a disputa entre pai e filho (Eudoro Vicente e Dodó) pela mesma namorada (Margarida), filha do avarento, é aproveitada: trata-se da tríade Anselmo, Valério e Elisa de *O misantropo* de Molière reciclada. Mas há ainda outros aproveitamentos: tanto Valério como Dodó insinuam-se nas casas respectivas de Harpagão e Euricão para ficarem próximos de suas amadas, e tanto Anselmo quanto Eudoro recuperam a situação de casados, este último através da irmã de Euricão, Benona, que o amara em tempos juvenis.

Na versão brasileira, entretanto, os amores furtivos do jovem

casal seguem as normas conservadoras da moral cristã, sem que sobrevenha a gravidez em que terminam os envoltimentos amorosos da comédia latina. Mas a melhor adaptação do texto de Suassuna fica por conta do criado Pinhão (correspondente ao Estróbilo latino e ao La Flèche de Molière). Ele tem a esperteza do malandro, que trapaceia com graça o patrão, a namorada (Caroba) e até os respeitáveis santos (a quem surrupia a retribuição pecuniária por realizar, em lugar da intercessão divina, o milagre de encontrar o tesouro desaparecido).

A trama organizada por personagens que atuam aos pares garante o sucesso nos equívocos, quiproquós e cenas de embaraçamento de identidade.²⁶ Pinhão e Caroba sustentam o regime de hilaridade do espetáculo. Ela está à altura do papel do parceiro, atuando como “femme d’intrigue” ágil, retorcendo a composição dos casais e se beneficiando de todas as trapalhadas. Até santo Antônio é tributário de sua presença na trama, pois tem garantida a fama de santo casamenteiro.

5. Um derradeiro olhar sobre a paisagem

Através do panorama aqui apresentado fica demonstrada a plena aclimação da cultura grega nas letras e nos palcos brasileiros. Junto aos autores e obras que não couberam nas dimensões desta apresentação, dão testemunho da fecundidade deste encontro entre a tradição clássica e a nascente civilização brasileira, encontro que mantém aberto o diálogo entre a Grécia dos mitos antigos e o Brasil, país de alguma forma mítico, desde sempre guardião do futuro.

Referências

ACCIOLY, Marcus. *Érato*: 69 poemas eróticos e uma ode ao vinho. Pref. Antônio Houaiss e il. Francisco Brennand. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

ACCIOLY, Marcus. *Latinomérica*. Rio de Janeiro: Topbooks: 2000.

²⁶ Além disso, todas as personagens se relacionam entre si e, individualmente, com o santo (através de uma graça alcançada) e com a porca (através de um bem pecuniário obtido).

ACCIOLY, Marcus. *Narciso*. Rio de Janeiro; Recife: Francisco Alves; Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1984.

ANDRADE, Mário. *Paulicéia desvairada*. In: _____. Poesias completas. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

BOAL, Augusto. *A tempestade / As mulheres de Atenas*. Lisboa: Plátano Editorial, s.d.

CARDOSO, Zelia de Almeida. L'Amphitryon tropical de Guilherme Figueiredo. *Língua e Literatura* (USP), Montpellier, v. 9, p. 187-193, 1996.

ESCOBAR, Carlos Henrique. *Teatro (Medéia masculina, A tragédia de Althusses, Caixa de cimento)*. Rio de Janeiro: Taurus, 1998.

ESCOBAR, Carlos Henrique. *Ramon, o filoteto americano*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976.

ESCOBAR, Carlos Henrique. *Zaratustra: o corpo e os povos da tragédia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862.

JOBIM, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks, 2001.

KERÉNYI, Carl. *Dioniso: Imagem arquetípica da vida indestrutível*. Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.

LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; DAC; FUNARTE; Serviço Nacional de Teatro, s.d.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Prep. e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. *A Astúcia da mímesis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MORAES, Vinicius de. *Teatro em versos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. (Coleção Vinicius de Moraes, o poeta da paixão)

NUÑEZ, Carlinda F. Pate. *Electra ou uma constelação de sentidos*. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2000.

NUÑEZ, Carlinda F. Pate. *O Universo trágico da Antígona de Sófocles e suas relações com Pedreira das almas de Jorge Andrade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1986.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. "A Teoria épica do discurso". In: *Letra* – Revista da Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, Ano 1, n. 1, jan.-jul. 1980.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. "Errância ou A dialética do poético possível". In: LYRA, Pedro. *Errância: uma alegoria trans-histórica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Semiotização literária do discurso*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SILVA, Francis Paulina Lopes da. *Murilo Mendes: Orfeu transubstanciado*. Viçosa: UFV, 2000.

SILVA, Lafaiete. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a literatura brasileira*. Rio de Janeiro: MEC – Departamento de Assuntos Culturais, 1973.

Da gota suja ao fruto rubro de carne agonizante: a humana falência nas obras de Paladas de Alexandria e Augusto dos Anjos

Fernanda Lemos de Lima

Para meu pai, José Barnabé de Lima Filho.

Objetivos e pressupostos teóricos: a literatura e “crise”

A presente investigação, para além de uma pesquisa cujo objetivo primeiro é o de buscar ligações relevantes entre a cultura clássica e a literatura brasileira, constitui-se em passo primeiro de uma investigação mais ampla e conceitual. Procura-se, nesse sentido, a formulação de uma teoria sobre os universais da ruptura e da crise nas literaturas que se produzem em situações epocais extremas, nas quais edifícios políticos, sociais e religiosos começam a ruir e certezas desmoronam para que outras possibilidades e poderes se instalem.

A investigação teórica, que se vale de pensadores da Modernidade como Walter Benjamin, Theodor Adorno e Reinhart Koselleck, começa a se delinear a partir de um *corpus* de abordagem comparativa entre dois poetas para os quais as temáticas incômodas e provocadoras, em termos de questionamento das validades religiosas e filosóficas, constituem suas obras. Esses poetas são Paladas de Alexandria e Augusto dos Anjos.

Os autores se inserem em épocas nas quais mudanças extremas insurgem e acabam por serem capturadas nas urdiduras de tramas poéticas. Toma-se, primeiramente, o ocaso da civilização clássica, mais precisamente os séculos 3 e 4 da chamada Era Cristã, em que convulsões sociais, com base em mudanças religiosas, levam a ações extremas e iniciam um processo de destruição do pensamento livre em Alexandria do Egito. O segundo momento é a complexa emergência da Modernidade, em que o incômodo e o repugnante passam a

integrar a composição da obra de arte que não mais pretende o belo clássico, mas que guarda em si uma reação à mecanização da humanidade cada vez mais iludida com os ideais da tecnologia e da ciência.¹

Paladas de Alexandria situa-se em um período em que o pensamento reflexivo-filosófico livre – que caracterizaria uma helenidade – passa a ter cada vez menos espaço. Há uma crise identitária inegável, sobretudo se buscarmos compreender como o termo *hélíenes*² começava a ser substituído por uma nomenclatura outra que ligava o indivíduo a uma romanidade: os habitantes do império romano, cuja bela Constantinopla passou a brilhar em 330 d.C., passam a se autôn timer *romioi*,³ ou, literalmente, romanos.

Importante lembrar que, no momento em que se inicia uma expansão do credo cristão no império romano, a nomenclatura *hélíenes* passa a ser associada à ideia de pagão e o nome *romioi*, associado à ideia de cristão. Em outras palavras, a identidade helênica e helenística entra em choque com o cristianismo ascendente e identificado ao poder romano.

É fundamental para a presente exegese compreender como tal ruptura identitária, causada por mudanças político-religiosas, é tomada como elemento poético, levando a considerar a reflexão de Adorno sobre a literatura da modernidade como uma apreciação válida para uma *poiésis* que se faz em momento de crise e convulsão histórica, mas, além disso, apresenta uma relação dialética com a realidade, por mais que dela aparente se afastar. Segundo Adorno,

*mesmo a obra de arte mais sublime adota uma posição determinada em relação à realidade empírica, ao mesmo tempo que se subtrai ao seu sortilégio, não de uma vez por todas, mas sempre concretamente e de modo inconscientemente polêmico contra a sua situação a respeito do momento.*⁴

¹ Ver ADORNO. *Teoria estética*.

² O termo *hélíenes*, significando 'helenos', tem uma longa trajetória. Na *Ilíada*, indicava uma tribo tessália que foi à guerra de Troia sob o comando de Agamêmnon; apresenta, no decorrer do tempo o significado de *gregos*, mas, durante o período helenístico, serve para indicar os não egípcios, os não judeus (gentios). Com a ascensão do cristianismo, o termo *hélíenes* passa a ter a conotação de pagão. Ver LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexikon*, p. 536.

³ O termo *romioi*, significando cristãos romanos, é derivado do nome *romaioi*, 'romanos'.

⁴ ADORNO. *Teoria estética*, p. 17-18.

Nesse sentido, as obras de Paladas e Augusto dos Anjos apresentam-se como obras de arte que capturam os "antagonismos não resolvidos da realidade" que, por sua vez, retornam a elas mesmas como problemas imanentes de sua forma.⁵

Esse processo evidencia-se no conjunto poético dos dois autores, seja em seu aspecto temático, seja em termos de seleção vocabular, algo que fica especialmente evidente na poesia de Anjos, uma vez que há um deslocamento do vocabulário médico-científico para a esfera do poético.

Evidentemente, é preciso frisar que não se pretende, no presente ensaio, defender o fato de que os dois momentos históricos nos quais os poetas estão inseridos apresentam sociedades com estruturas semelhantes em termos de modos de produção, por exemplo, mas pretende-se rastrear as semelhanças que dizem respeito ao choque diante da demolição das estruturas existentes e da incerteza de uma sociedade em momento de instabilidade. Nesse sentido, a literatura paladiana seria uma reação da arte às desestruturações sociais, independente de estarmos situados na modernidade observada por Adorno.

Tanto a literatura do poeta alexandrino quanto a de Augusto dos Anjos podem ser lidas à luz da reflexão adorniana no sentido de guardarem um "desencantamento do mundo", não haveria na poesia paladiana o "estremecimento antigo";⁶ Lesky, em sua obra voltada para a história da literatura grega, reserva ao autor apenas meio parágrafo que, não obstante, será bastante esclarecedor, sobretudo por ressaltar a existência, no autor alexandrino aqui estudado, de um pensamento que traduziria "seu próprio descontentamento com o mundo".⁷

Paladas será percebido, a partir da reflexão que se propõe aqui, como um autor cuja poesia se faz com o olhar voltado para a "crise", entendendo o termo como "um estado de insegurança e incerteza" a partir da percepção de Rousseau. Nesse sentido, de acordo com

⁵ ADORNO. *Teoria estética*, p. 18.

⁶ ADORNO. *Teoria estética*, p. 133.

⁷ LESKY. *Historia de la literatura griega*, p. 843.

Koselleck, “pelo que contém de prognóstico e diagnóstico, a expressão “crise” é um indicador da nova consciência. [...] Toda crise escapa ao planejamento, ao controle racional sustentado pela fé no progresso.” É certo que o pensador da história busca as bases para a compreensão do estado de crise da modernidade, entretanto, ao trazer à baila tal ideia rousseauiana, ele ressalta o caráter cíclico dos eventos históricos, que é concebido pelo filósofo genebrino – postura que auxilia na corroboração de uma compreensão possível da “crise” na Antiguidade como “um ponto de virada, uma peripécia” não prevista e geradora do estarecimento.⁸

Assim, a reação poética ao ocaso helênico-clássico se manifestaria em Paladas nas descrenças gerais em todas as possibilidades para além do palpável, apresentando uma reação sarcástica, seja à religião tradicional, seja àquela que surge, seja ainda à filosofia consoladora.

Augusto dos Anjos, por sua vez, apresenta-se como um poeta inserido na Modernidade e, por isso mesmo, lida com as crises permanentes de seu tempo. Para compreender esse pressuposto, é preciso voltar à Koselleck e lembrar que o conceito em questão, tomado à obra de Rousseau, servirá de base para a compreensão da Modernidade como um tempo de crise permanente nas esferas moral, política e filosófica.

O poeta, que presencia a entrada do processo capitalista e a derrocada da classe latifundiária nordestina da qual sua família fazia parte, vivencia a virada do século 19 para o 20.⁹ Sua poesia traduz uma percepção de mundo em vertiginosa mudança, que pode ser explicada pela objetividade aparente do positivismo, mas se mostra rebelde ao elaborar uma forma poética que entra em choque com a tradição literária ao se valer de um vocabulário médico-biológico para traduzir em versos o desespero humanamente agônico, com contornos escatológicos, em que o campo semântico da morte desublimada figura.

⁸ Ver KOSELLECK. *Crítica e crise*, p. 139.

⁹ HILL. Augusto dos Anjos, o discurso da dor e o prenúncio da poesia moderna.

A morte, em Augusto dos Anjos, não configurará a possível transição para esferas celestes mediadas por uma divindade, mas o destino último do cadáver aos vermes, em versos que destilam descrições repugnantes e livram a morte de qualquer ar sublime.

Nesse sentido, excertos dos sonetos que trazem por tema a doença e morte do Pai (grafado em maiúscula), traduzem as percepções do eu lírico ante a inexorável morte, apresentando uma esperança débil, ao final do segundo soneto:

*E saí para ver a Natureza!
Em tudo o mesmo abismo de beleza,
Nem uma névoa no estrelado véu...*

*Mas pareceu-me, entre as estrelas flóreas,
Como Elias, num carro azul de glórias,
Ver a alma de meu Pai subindo ao Céu!¹⁰*

Na primeira estrofe, encontramos a imagem da Natureza – “abismo de beleza” e também metáfora para a ordem do mundo traduzido em pensamento positivista. Na segunda estrofe, há uma referência bíblica à figura de Elias e a imagem de ascensão em glória da figura paterna: a alma subindo ao Céu.

Todavia, se essa imagem de esperança em um “céu” aparece no segundo soneto, o terceiro afigura-se como grande contraste e desconstrução de todo o imaginário de transição de vida material para existência celeste, uma vez que entra em cena a “lei biológica”:

*Podre meu Pai! A Morte o olhar lhe vidra.
Em seus lábios que os meus lábios osculam
Microorganismos fúnebres pululam
Numa fermentação gorda de cidra.*

*Duras leis as que os homens e a hórrida hidra
A uma só lei biológica vinculam,
E a marcha das moléculas regulam,
Com a invariabilidade da clepsidra!...*

¹⁰ ANJOS. *Eu e outras poesias*, p. 81.

*Podre meu Pai! E a mão que enchi de beijos
Roída toda de bichos, como os queijos
Sobre a mesa de orgâcos festins!...*

*Amo meu Pai na atômica desordem
Entre as bocas necrófagas que o mordem
E a terra infecta que lhe cobre os rins!¹¹*

No terceiro soneto, fica evidente a inevitável decomposição do corpo e a materialidade que apaga qualquer memória de transcendência. A podridão é a tônica do tempo intransponível da clepsidra que não para. A lei que rege o humano é biológica, em desfazimento pelo devorar de “bocas necrófagas”, traço que apresenta uma utilização de vocabulário deslocado e incômodo, uma vez que toca em aspectos repulsivos da morte.

Márcia Peters Sabino, em seu artigo “A questão da religiosidade em Augusto dos Anjos”, corrobora a ideia de uma desconstrução do cristianismo em favor de uma percepção cientificista de mundo. Sua observação para o termo “Pai” é de grande relevância:

A série de sonetos dedicados ao pai, que aparecem agrupados no Eu, são mais um exemplo de refutação da religião cristã. Nesses poemas, o vocábulo pai apresenta-se com a letra inicial maiúscula, como que substituindo o pai divino pela figura de seu pai biológico, mortal e humano.

[...]

A ideia de paternidade – considerando-se uma sociedade patriarcal – é muito bem aproveitada pelo cristianismo: assim como um pai, Deus é o criador do homem, aquele que lhe concede a vida, devendo o filho prestar-lhe obediência e respeitá-lo.¹²

A observação de Sabino demonstra a proposta de desconstrução de credos cristãos cristalizados e uma nova interpretação de mundo, em que a vanidade humana impõe o tom.

Assim, Augusto dos Anjos constrói uma dicção poética que

¹¹ ANJOS. *Eu e outras poesias*, p. 82.

¹² SABINO. A questão da religiosidade em Augusto dos Anjos, p. 43-58.

provoca, através de uma nova forma que traz – na harmonia do soneto, a desarmonia de um vocabulário da putrefação, do abjeto corpo morto, em consonância com o que Adorno postula a respeito da nova obra de arte: “o que nela aparece já não é ideal e harmonia; o seu caráter de resolução só tem lugar no contraditório e dissonante”¹³. A dissonância pode ser lida como uma proposta na construção do conjunto de sonetos, que transita da esperança celeste para a constatação de que a terra infecta cobre o cadáver do Pai.

Nesse sentido, a despeito das possíveis classificações da historiografia literária, o livro *Eu* destaca-se como um representante da arte moderna como definida por Adorno em sua *Teoria estética*, sobretudo por trazer o desconforto para a forma de sua poesia, apresentando a dissonância que funciona como recepção através da arte daquilo que é considerado feio, seja para a sociedade, seja para a estética.¹⁴

Paladas de Alexandria e Augusto dos Anjos: poesia, incômodo, religião e filosofia

A compreensão de um diálogo possível entre as obras de Paladas e Anjos, a despeito da distância temporal e geográfica de ambos, necessita de uma apresentação de cada um deles em seus contextos sócio-político-culturais, sobretudo para que se possa compreender como se dá a reação às crises de seus respectivos contextos, além dos pontos que permitem a aproximação do fazer poético de cada um em perspectiva comparada.

Paladas de Alexandria situa-se em um mundo cuja sociedade encontra-se em radical transformação: o império romano e suas convulsões sociais diante do surgimento de uma religião única e oficial, que resultará em perseguições religiosas e na atrofia do pensamento livre.

O nome de Paladas figurará na Antologia palatina como autor de mais de uma centena de epigramas, gênero esse – o epigramático

¹³ ADORNO. *Teoria estética*, p. 172.

¹⁴ ADORNO. *Teoria estética*, p. 77.

– desenvolvido em especial por Calímaco de Cirene, outro poeta de Alexandria, mas em tempos cujo pensamento filosófico-religioso poderia fazer-se sem sanções violentas de radicalismos religiosos.

É preciso refletir aqui, não apenas sobre o poeta, mas sobre a própria cidade de Alexandria que ficou conhecida como centro de cultura do mundo helenístico e manteve o *status* durante a dominação romana. Entretanto, entre o 4 e 5 séculos da Era Cristã, percebemos o crepúsculo de um mundo de saber, em que os conflitos sociais configuram-se no âmbito religioso, em que as intolerâncias pululam com perseguições a comunidades judaicas e destruição de templos pagãos. Um tempo no qual filósofos são assassinados e em que Hipácia de Alexandria é literalmente trucidada por uma turba religiosa, em nome de Cristo.

Bowra, em sua *Historia de la literatura griega*, comenta o caráter singular da poesia paladiana, sobretudo, por ela não trazer a leveza das produções coetâneas:

*Nele, nada fica da alegria dos pagãos antigos, nada do desejo de desfrutar o que pode ser desfrutado mesmo com as trevas que nos rodeiam. Predica contra a carne com a mesma ferocidade que o faz contra os fanáticos os monges cristãos da Tebaida. Pertence a uma sociedade que perdeu suas crenças, e toda a sua fé em si mesma, mas sua paixão o faz poeta e os seus versos com raiva feroz se destacam em relevo entre todos os outros versos contemporâneos, mais suaves e compostos.*¹⁵

Nesse momento limite de confrontos culturais e destruição de relativas liberdades, insere-se a figura do gramático e poeta de talento, Paladas de Alexandria. Em seus epigramas, é possível promover uma exegese da desilusão religiosa e metafísica diante do limite da finitude humana confinada a sua vivência precária e passageira, a partir da construção de um argumento de descrença religiosa e filosófica.

Em ambos os poetas estudados no presente ensaio, embora com suas idiossincrasias, encontra-se o tema da inevitável falência humana tratada de maneira enfática e árida através de um

¹⁵ BOWRA. *Historia de la literatura griega*, p. 194.

vocabulário do feio, do grotesco e do repugnante. De fundamental importância, igualmente, é a maneira como cada um dos escritores trabalha os postulados religiosos, que são atacados como quimeras inócuas frente à inevitabilidade do desconcerto de um mundo sem esperança em deuses e livros sagrados.

Em Augusto dos Anjos, a descrença nos livros sagrados de diferentes culturas é flagrante em composições como “Agonia de um filósofo” ou “Monólogo de uma sombra”, em que o Rig-Veda é chamado de obsoleto, bem como o são os ensinamentos egípcios. Em “Monólogo de uma sombra”, percebe-se como há um tratamento de desconstrução da tradição cristã: “Com um pouco de saliva quotidiana/ Mostro meu nojo à Natureza Humana./ A podridão me serve de Evangelho...”. A boa-nova (*eu-angélio*)¹⁶ será associada à condição de putrefação, deslocando completamente o significado primeiro da palavra e situando-a no campo da degenerescência inevitável.

Interessante, ainda, notar como se percebe o movimento do mundo, em termos filosóficos, como a inevitabilidade da falência humana. Mesmo a figura central do cristianismo é colocada em processo de reconstrução a partir de uma percepção outra de mundo, em que a Natureza é a *Mater originalis*¹⁷ e a biologia o *modus operandi* do mundo.

A metafísica será alvo de massivos ataques por parte de Paladas, uma vez que o mesmo não poupa os postulados platônicos, os quais trariam apenas um consolo ilusório para a morte inevitável.

Se a filosofia merece apenas a percepção de crença falaciosa por parte do autor da Antiguidade, para Augusto dos Anjos o pensamento filosófico – de base inegavelmente positivista – servirá de meio para a compreensão dos mecanismos do mundo e da *Mater originalis* em toda sua crueza lógica e certeza de efemeridade da vida humana. Cabe ressaltar que o positivismo em Augusto dos Anjos, longe de exaltar o progresso humano, serve de base para a

¹⁶ O termo *evangelho* é originário do grego *eu* – prefixo que significa ‘bom’, ‘bem’ e *angélio*, que significa ‘notícia’, ‘nova’. Evidentemente, a conotação primeira da palavra perde força para sua tradução como referência aos livros no Novo Testamento Cristão.

¹⁷ Referência ao poema homônimo de Anjos. Ver ANJOS. *Eu e outras poesias*, p. 42.

construção de um discurso poético em que o vocabulário científico traduz toda a desconstrução de um possível discurso de esperança e lança, como temática, a inevitabilidade da degenerescência humana.

Idealização da humanidade futura

*Rugia nos meus centros cerebrais
A multidão dos séculos futuros
– Homens que a herança de ímpetos impuros
Tornara etnicamente irracionais! –*

*Não sei que livro, em letras garrafais,
Meus olhos liam! No húmus dos monturos,
Realizavam-se os partos mais obscuros,
Dentre as genealogias animais!*

*Como quem esmigalha protozoários
Meti todos os dedos mercenários
Na consciência daquela multidão...*

*E, em vez de achar a luz que os Céus inflama,
Somente achei moléculas de lama
E a mosca alegre da putrefação¹⁸*

Em “Idealização da humanidade futura”, há a ironia marcada no próprio título do soneto, uma vez que a “idealização” da constituição futura da humanidade não passa de falácia impura e irracional que a mesma – a humana essência – apresenta-se. Não há possibilidade de progresso na visão do eu lírico: a “consciência daquela multidão” não apresenta “luz”, mas lama e putrefação, destinada que está à derrocada inevitável. Assim, mesmo o postulado positivista e, igualmente, a crença darwiniana na evolução das espécies, não podem dar conta da certeza inalienável da lama como fim último e único do humano.

Em consonância com a percepção de Augusto dos Anjos, a poesia epigramática de Paladas oferece uma percepção não menos desiludida em relação à mortalidade humana, desmascarando

¹⁸ ANJOS. *Eu e outras poesias*, p. 21.

pressupostos da *mentepsicose*¹⁹ platônica e trazendo à cena a constituição do humano húmus,²⁰ barro ao qual está inexoravelmente arraigada a humana condição, como se pode perceber pelo epigrama 45 do livro 10 da *Antologia palatina*:

*Se lembrares, homem, como foste por teu pai gerado,
esquecerás as idéias de grandeza.
Platão, o sonhador, encheu tua cabeça de empáfia
ao te chamar de imortal, planta celeste.
De barro és feito; por que a presunção? Só fala assim
quem se compraz em fingimentos vistosos.
Mas se buscas a verdade, recorda que vieste de um
ato de luxúria e de uma gota suja.²¹*

Entra em cena, no epigrama paladiano, a geração do homem como algo de impuro: “de um ato de luxúria e de uma gota suja”, em diálogo com as imagens de lama e podridão utilizadas por Anjos.

No epigrama 45, percebe-se a ligação do conceito de sonho à figura de Platão – o sonhador e *mythopoietes*²² – no sentido de cair em tentação pela “grande obra” – como nos fala Detienne em *A escrita de Orfeu*²³ –, criando ele mesmo mitos fundadores que corroboram suas ideias de origem, evolução e conflitos humanos. E, se Platão pretendeu criar seu edifício filosófico em que a *mentepsicose* é um dado de relevo e o mundo das ideias metafísico é almejado por trazer a “verdade bem redonda” – para citar o pai filosófico de Platão, Parmênides –, em Paladas, o sonho metafísico é rechaçado como elemento que aliena o homem da vida palpável, biologicamente constituída e vinda não de *ouranós*,²⁴ do qual seríamos originários, mas de uma reles gota suja, de um ato de luxúria tão chão, tão palpável quanto o barro de que o humano é feito. Todavia, um barro sem sopro primordial divino.

¹⁹ Conceito platônico de transmigração das almas em diversas vidas de aprendizagem.

²⁰ Lembrando sempre que a constituição da humanidade se dá pelo húmus em várias tradições, inclusive a latina, de onde é retirado o vocábulo *húmus*.

²¹ PALADAS DE ALEXANDRIA. *Epigramas*, p. 59.

²² *O construtor de mitos*, termo de Marcel Detienne para falar de Platão e dos mitos inventados para corroborar seu pensamento metafísico em seus diálogos.

²³ DETIENNE. *A escrita de Orfeu*, p. 62.

²⁴ Aqui, entende-se o termo como ‘céu’, mas sem a conotação mitológica.

A justaposição entre a imagem de planta celeste e de barro forma um forte contraste entre o sonho de elevação às esferas celestes para a matéria dura que constitui a base do humano e seu leito após a morte. Afinal, a campa é o destino de todos, sem transcendência possível na visão do poeta-gramático.

A descrença no porvir e a incompreensão da decadência humana são trabalhadas em Paladas na abordagem do desaparecimento do homem grego – enquanto *hélènes* – como temática de sua poesia. Em tal representação da essência-condição humana, o poeta da derrocada alexandrina e, mais amplamente, clássica, relata com sarcasmo, ironia e um tom de quase desespero a decadência do homem grego, que parece morto em vida – se é que se pode falar em vida ao se viver anestesiado, inerte.

*Acaso estamos mortos e só aparentamos
estar vivos, nós homens gregos caídos em desgraça,
que imaginamos a vida semelhante a um sonho,
ou estamos vivos e foi a vida que morreu?*²⁵

No epigrama 82 do livro 10, na imagem de “homens gregos caídos” – percebe-se a inquietação quase desesperada ante a ideia de *hélènes* que não mais o são, uma vez que deixaram de viver a existência – curta e intensa – optando por uma possível vida à espera de um porvir fora do tempo e da palpável carnal experiência de vida. Entretanto, se não há essa continuação e a aposiopese da espera contrita e temerosa em busca de uma esfera celeste compensadora – seja platônica, seja Cristã – choca-se com o nada, tem-se o postulado da quimera falida de esperanças no porvir.

Ao se observar os epigramas paladianos aqui destacados, percebe-se que, nesse embate com as crenças que trariam o bálsamo e a segurança de uma vida a ser vivida depois das desgraças terrenas, ligada à ideia de imortalidade platônica da alma, uma voz poética cujo tom de sarcasmo destaca-se ao contradizer as tolas ideias do

dileto discípulo de Sócrates ou de uma religião que apostaria em uma vida fora do plano carnal.

Tal embate contra a tradição religiosa também estará presente na poesia de Augusto dos Anjos, como já foi mencionado. Entretanto, há um componente a ser destacado que é pouco notado pela crítica do poeta paraibano. Lúcia Sá, em seu artigo sobre Augusto dos Anjos,²⁶ indica que grande parte da crítica de Anjos tendeu a ver sua preferência pelo repugnante como um traço de psicologismo obsessivo, reflexo de uma personalidade imersa em situações de vida complexas. Ou seja, a biografia ditaria implacavelmente a composição poética.

Evidentemente, com o passar do tempo, a crítica começa a perceber a proposta poética como tal: opção formal para constituição de uma dicção poética diferenciada. Entretanto, continua-se a pensar em uma poesia do trágico, sem se pensar mais detidamente na ironia e no humor presente na obra de Anjos.

Lúcia Sá se propõe, justamente, a investigar o grotesco em Augusto dos Anjos como um traço de humor irônico. O trágico estaria presente, sem dúvidas, na poesia de Anjos, mas, de igual modo, se poderia falar de um humor trágico em algumas composições que trazem aparentemente apenas o mórbido e guardam elementos de humor singular. Em sua análise, aponta o processo de banalização do horrendo e do nojento presente na poesia de Gottfried Benn, poeta expressionista alemão, e que dialoga com a concepção poética de Anjos, ressaltando que, de acordo com Thomson, “o grotesco induz-nos ao mesmo tempo em que nos libera da ansiedade e do desconforto. E ele ilustra com diversos textos expressionistas o desejo de chocar, provocando no leitor uma sensação que é frequentemente um misto de horror e riso”.²⁷

Partindo desse pressuposto, a ensaísta trabalha uma série de poemas de Augusto dos Anjos, buscando destacar os versos em que o grotesco pode trazer consigo a ideia do humor, do riso incontido.

²⁵ PALADAS DE ALEXANDRIA. *Epigramas*, p. 71.

²⁶ SÁ. Perdoem, mas eu acho graça: o grotesco na poesia de Augusto dos Anjos, p. 25-40.

²⁷ SÁ. Perdoem, mas eu acho graça: o grotesco na poesia de Augusto dos Anjos, p. 28.

Entretanto, aqui, destaca-se o poema “Budismo moderno”, em que observamos o processo descrito por Sá e, ao mesmo tempo, um procedimento do cômico observado por Bergson em seu célebre *O riso*. Trata-se da quebra de ritmo e expectativa no decorrer do poema:

*Tome, Dr., esta tesoura, e... corte
Minha singularíssima pessoa.
Que importa a mim que a bicharia roa
Todo meu coração, depois da morte?!*

*Ah! Um urubu pousou na minha sorte!
Também, das diatomáceas da lagoa
A criptógama cápsula se esbroa
Ao contato de bronca destra forte!*

*Dissolva-se, portanto, minha vida
Igualmente a uma célula caída
Na aberração de um óvulo infecundo;*

*Mas o agregado abstrato das saudades
Fique batendo nas perpétua grades
o último verso que eu fizer no mundo!*²⁸

A voz do poema dirige-se a um médico indicado por uma abreviatura, uma marca da relevância científica da época, e, passando pelo procedimento médico do corte, introduz um vocabulário da esfera do repugnante: “que me importa que a bicharia roa/ todo o meu coração”. Após esse primeiro choque de desconforto e quebra de expectativa, há uma nova quebra na sequência vocabular, pois o poeta introduz uma fala cotidiana e cômica no quinto verso: “Ah! Um urubu pousou na minha sorte!”. Em seguida, voltamos a ter um vocabulário médico-biológico que contrasta imensamente com a fala cotidiana. O uso do termo *diamatóceas*,²⁹ por exemplo, seguido da palavra *bronca*, também oriunda de um vocabulário popular. Tem-se uma sequência de quebras e contrastes que se iniciam no próprio título do poema, em que a tradição religiosa budista entra em contato com a modernidade.

²⁸ ANJOS. *Eu e outras poesias*, p. 40.

²⁹ Gênero de algas microscópicas que vivem nas águas doces e salgadas, e no solo, onde formam uma espécie de lodo gelatinoso. Ver Dicionário priberam de língua portuguesa.

De certo modo, pode-se conceber o texto observado como um meta-poema de uma construção poética peculiar que transita da tradição para a modernidade, do científico para o popular, em movimentos bruscos que gerariam um desconforto ao leitor, ao mesmo tempo em que produzem o efeito cômico pelo inusitado desenrolar do poema.

Outro poema de Augusto dos Anjos que leva à reflexão por meio do jogo do grotesco com o cômico e, ao mesmo tempo, lida com a questão religiosa é “O Deus-Verme”, composição *sui generis* que provoca o primeiro choque de contraste entre os seres de esferas diferenciadas, em princípio – a divindade imortal e aquele que vive na morte. No poema em tela, os dois elementos aparentemente irreconciliáveis unem-se na figura do deus-verme, cujo cotidiano banal da vida alimentada à carne podre é descrita.

O Deus-Verme

*Fator universal do transformismo.
Filho da teleológica matéria,
Na superabundância ou na miséria,
Verme – é o seu nome obscuro de batismo.*

*Jamais emprega o acérrimo exorcismo
Em sua diária ocupação funérea,
E vive em contubérnio com a bactéria,
Livre das roupas do antropomorfismo.*

*Almoça a podridão das drupas agras,
Janta hidróticos, rói vísceras magras
E dos defuntos novos incha a mão...*

*Ah! Para ele é que a carne podre fica,
E no inventário da matéria rica
Cabe aos seus filhos a maior porção!*³⁰

Na descrição do “Verme”, há o nome próprio da personagem poética, aliás, nome de batismo que o filia ironicamente ao

³⁰ ANJOS. *Eu e outras poesias*, p. 23.

cristianismo e, concomitantemente, ao pensamento filosófico que traz a proposta teleológica de visão de mundo. Em sua escatologia teológica, não há o espaço para antropomorfismo pagão e mostra um cotidiano trivial de almoços e jantares em cadáveres, espaço da podridão e do desconforto para o leitor, uma vez que aborda imagens repugnantes. Lúcia Sá aponta com destreza essa banalização do horror no mesmo poema:

O mesmo tema, tratado com semelhante banalização do horror, aparece no soneto "O Deus-Verme" de Augusto dos Anjos. No primeiro terceto os verbos "almoçar" e "jantar" não apenas humanizam o verme, como tornam-no parte de ritos banais do cotidiano da nossa espécie: "Almoça a podridão das drupas agras,/ Janta hidrópicos, rói vísceras magras/ E dos defuntos novos incha a mão...". Essa indiferença no trato do nojento e do terrível atribui ao poema, como no caso de Gottfried Benn, um caráter cômico, o qual é reforçado pela fria linguagem cartorial dos últimos versos [...].³¹

Interessante notar que o "Verme" também terá outros herdeiros, numa teleológica razão de nascer, crescer, procriar, alimentar-se e deixar legado para os filhos, quase como um anônimo operário da decomposição, que tem como posto de trabalho uma "ocupação funérea". Ao deter-se no estudo de "O Deus Verme", pode-se ver perfeitamente o diálogo de Anjos com a Modernidade, seja pelo uso da fealdade em sua obra, seja pela entrada do cotidiano na composição de seu divino verme. Tal postura remete à reflexão adorniana a respeito da fealdade como recurso da arte moderna. Para o filósofo,

o aspecto harmonioso do feio erige-se, na arte moderna, em protesto. Daí brota algo de qualitativamente novo. O horror anatômico [...], o fisicamente repugnante e repelente [...], os traços escatológicos [...] nada tem em comum com a trivialidade camponesa dos quadros holandeses do século 17".³²

Na passagem citada, Adorno intenta contrapor o feio da modernidade com o feio da tradição, buscando elementos para reforçar a tensão permanente entre o repulsivo e o belo, buscando compreender como esse processo do repugnante, na arte moderna, pode ser

³¹ SÁ. Perdoem, mas eu acho graça: o grotesco na poesia de Augusto dos Anjos, p. 29.

³² ADORNO. *Teoria estética*, p. 78.

remetido ao princípio da violência e da destruição, reagindo, como indicado ao logo de sua *Teoria estética*, ao desencanto do mundo barbarizado em suas relações.

A partir da reflexão acerca do uso do humor na poesia de Anjos, o presente trabalho depara-se com mais um ponto de convergência entre os autores aqui estudados, uma vez que Paladas de Alexandria também prima por uma literatura na qual a ironia e o humor sarcástico estão presentes e, especialmente, interessa observar como o humor irônico paladiano irá tratar o tema das mudanças religiosas.

O panteão olímpico é alvo da ironia paladiana em diversos momentos, ao ser oposta à cristandade emergente, por exemplo, ou simplesmente ao se perceber a finitude de sua condição divina. E, justamente, nesse igualar de mortalidade, entra o humor sarcástico de Paladas ao retratar Týche³³ como uma ex-divindade reduzida a uma condição precária de mortal proletário:

*Fortuna que retalhaste sempre a vida,
desnaturando-lhe o vinho sem mistura,
agora que taverneira, não mais deusa,
te dedicas a misturar e a servir,
tens ofício mais conforme ao teu caráter.³⁴*

E a zombaria não fica restrita à imagem da deusa taverneira, que, decaída como os homens gregos, deixou o ofício de distribuir benesses e fardos, equilibrando suas entregas, passando a cuidar da mistura de vinho e água: não mais é responsável pela condição humana, mas pela mistura do vinho – elemento que aplaca, como na velha tradição clássica, as dores da inalienavelmente material e física vivência humana. Nesse caso, teríamos Paladas a revisitar a tradição anacreôntica do consolo no vinho entorpecente, mas realocando sua fonte, antes divina – de origem dinonisiaca – e colocando-a na mão agora desdivinizada de Týche.

"Muito pode acontecer entre o cálice e o lábio", diz um fragmento

³³ Na mitologia grega, Týche é a deusa Fortuna, que preside a sorte humana. Ela é adorada no Egito e em Alexandria, ao lado de Serápis, Agathon Daimon e o rio Nilo.

³⁴ PALADAS DE ALEXANDRIA, *Epigramas*, p. 53.

de Paladas.³⁵ E eis que acontece a palavra, não a divina, não o *lógos* fundador de metafísicas, mas a palavra que quer trazer para o centro da cena o palpável e o contemporâneo: traduz-se, assim, a derrocada olímpica com um poema em que o tratamento irônico da figura de Hércules é evidente:

*Admirou-me ver, nas encruzilhadas, o brônzeo filho
de Zeus, tão invocado outrora, ora por terra,
e irado exclamei: "Oh trilunar que nos guarda dos males
e nunca foste derrotado, hoje tombaste".
Mas de noite, ao pé do leito, Hércules disse-me a sorrir:
"Embora deus, aprendi a sujeitar-me aos tempos".³⁶*

O espanto aparente do eu lírico contrasta com o sonho em que a divindade vem falar sobre a realidade: aprender a sujeitar-se aos tempos é a saída de Hércules, semideus divinizado, herói cultuado no passado e que não se lamenta da sorte, mas se sujeita aos tempos. Tempos obscuros, tempos em que divindades e humanos passam a ser agredidos publicamente por não se sujeitarem aos tempos.

O epigrama 528 traz a menção ao cristianismo, não em termos de doutrina ou dogmas de vida pós-morte, mas como meio de sobrevivência das imagens pagãs elevadas, então, à condição de arte colecionável.

*Os moradores do Olimpo, tendo se
tornado cristãos, vivem aqui
sossegados, pois pelo menos aqui
escaparão ao caldeirão que os
derrete em trocados³⁷*

De acordo com Garnsey e Cameron,³⁸ Paladas estaria fazendo uma alusão a figuras como Marina, uma matrona cristã que tem uma notável coleção de estatuária pagã, já vista naquele momento como obras de arte. Os autores de *The Cambridge Ancient History* frisam a questão da preservação de estatuária e templos pagãos por conta de

³⁵ PALADAS DE ALEXANDRIA, *Epigramas*, p. 59.

³⁶ PALADAS DE ALEXANDRIA, *Epigramas*, p. 57.

³⁷ Minha tradução do epigrama 528 que figura no livro de Garnsey e Cameron citado em seguida.

³⁸ GARNSEY; CAMERON. *The Cambridge Ancient History: the Late Empire*, p. 650.

seus valores artísticos, entretanto, o poema do alexandrino ressalta a irônica e risível conversão dos olímpicos que desejam permanecer estátuas de bronze e não virar óbolos sem valor. Novamente vem à baila o mote: é preciso sujeitar-se aos tempos.

Todavia o poeta não se sujeita e apresenta sua insurreição contra as crenças vulgares e a metafísica, postulando a necessidade de se viver o presente material em um libelo-poema que nos faz lembrar, novamente, as anacreônticas:

*Eis a vida, isto apenas. Delicada vida. Fora
com os cuidados. Para os homens pouco é o
tempo de vida. Agora as danças, agora as
coroas trançadas em flores, agora as
mulheres de Dioniso. Hoje passarei bem, pois
o amanhã em nada é visível.³⁹*

Em um epigrama que retoma imagens já trabalhadas por Alceu e Anacreonte, há o celebrar da vida carnal, na presença de Dioniso pagão e do vinho mais que consolador, elemento que proporciona a festa – o *thíasos* báquico com seus desregramentos, seu caráter libidinoso, e as belas coroas de flores – afinal o belo e simples ornamento do campo merece ser lembrado. Interessante notar que o epigrama traz a incerteza do amanhã, em uma aposta no presente que sempre retorna na poesia grega. Nesse ponto, embora Paladas nada traga de inovador em termos de vocabulário ou imaginário, seu poema mantém uma postura de negar possíveis reflexões sobre o futuro, seja ele terreno, seja ele na esfera do que aguarda a humana condição após o derradeiro instante. A incerteza é reafirmada, pois o futuro ao futuro pertence, ou, no máximo, a um deus-filósofo que talvez tenha menos paciência do que seria necessário para com o falho humano:

*Creio que o deus é também um filósofo.
As blasfêmias não o irritam desde logo,
mas com o passar do tempo, ele aumenta os castigos
dos mortais miseráveis e perversos⁴⁰*

³⁹ Minha tradução para o epigrama 72 do livro 5 da Antologia palatina. Ver original em PAGE. *The Greek Anthology*, p. 162.

⁴⁰ PALADAS DE ALEXANDRIA, *Epigramas*, p. 73.

Ironicamente, o deus-filósofo, nada tem de benevolente, mas de vingativo em sua resposta futura em que prepara um porvir miserável para os mortais.

E, se certos são os castigos e as penas acumuladas ao longo do caminho humano rumo à terra-campa que o acolherá, certo também é que há muito mais entre o cálice e o lábio e, na incerteza do porvir vale a aposta no discurso que prega o gozo da vida por mais efêmera que seja. Afinal, da efemeridade tem-se uma certeza tão palpável quanto aquela relativa à terra como *locus* de vida e morte. Essa mesma efemeridade é o norte proposto pelo poeta, farto de crenças religiosas e preocupações metafísicas que não supriam a incerteza humana, mas apenas desviariam o mortal de sua condição inalienável de ser necessariamente finito.

Para uma possível conclusão

E eis que, novamente, os poetas de tempos distintos encontram-se no desencantamento do mundo, seja ele um desencantar religioso-filosófico, seja um desencanto mediado pelo positivismo, também filosofia que se torna religião da natureza. Independente da maneira exata como cada obra poética se manifesta na provocação do incômodo com suas maneiras de expressar a arte, é inegável que, em ambos os poetas, as crises nas instituições religiosas e filosóficas são flagrantes de uma arte nova que reage ao seu tempo.

A aproximação das obras poéticas de Paladas de Alexandria e de Augusto dos Anjos leva a reflexões que perpassam a esfera de temáticas comuns e adentram o campo de um *modus operandi poeticae* comum, na medida em que as obras podem ser compreendidas como configurações daquilo que Adorno chamará de “nova arte” e que poderá ser percebido como *principia* da arte em momentos histórico-político-sociais extremos. A partir dessa reflexão perpetrada pelo presente estudo, buscou-se um primeiro momento de reflexão para o longo caminho da construção conceitual dos universais de ruptura e crise como dinâmica do literário, processo do qual, inegavelmente, tanto Paladas quanto Anjos são representantes inegáveis.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.
- BOWRA, Cecil Maurice. *Historia de la literatura griega*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1953. p. 194.
- DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- GARNSEY, Peter; CAMERON, Averil. *The Cambridge Ancient History: the Late Empire*. Cambridge: Cambridge University, 1998. p. 337-425.
- HILL, Telênia. Augusto dos Anjos, o discurso da dor e o prenúncio da poesia moderna. In: *Anais do VI Congresso Internacional do BRASA*, disponível em: <<http://www.brasa.org/portuguese/congressos/proceedings>>. Acesso em: 15 out. 2010.
- LESKY, Albin. *Historia de la literatura griega*. Madri: Gredos, 1989.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexikon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: EDUERJ e Contraponto, 1999.
- PAGE, T. E (Ed.). *The Greek Anthology*. Londres: Harvard University, 1960. p. 162.
- PALADAS DE ALEXANDRIA. *Epigramas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
- SÁ, Lúcia. Perdoem, mas eu acho graça: o grotesco na poesia de Augusto dos Anjos. *Ellypsis*, v. 5, p. 25-40, 2007.
- SABINO, Márcia Peters. A questão da religiosidade em Augusto dos Anjos. In: *Letras & Letras*, v. 21, p. 43-58, 2005,
- WALTZ, Pierre. *Anthologie grecque*. Paris: Les Belles Lettres, 1960. v. 5.

Uma elegia novilatina do Pe. Joseph de Anchieta, SJ¹

Leonardo Ferreira Kaltner²

O presente artigo é oriundo de uma monografia, intitulada *Uma análise da proposição da epopeia De gestis Mendi de Saa*, escrita para a conclusão da disciplina A poesia renascentista, ministrada em 2008 pelo Professor Doutor Carlos Antônio Kalil Tannus, no doutorado em Letras clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nossa principal premissa, no presente texto, é a análise da recepção da cultura clássica no Brasil quinhentista, e sua repercussão na literatura novilatina praticada no período e no *locus* em questão.

Surge também a abordagem deste tema de uma necessidade explícita que encontramos na questão da função das letras clássicas no Brasil quinhentista e a formação de professores de línguas clássicas, tanto helenistas, quanto latinistas, no Brasil do século 21, resultante da experiência que vimos atualmente desenvolvendo na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, tendo em vista que os cursos de Letras clássicas das universidades contemporâneas estão atrelados de certa forma às letras humanas da época da renascença, as *humaniores litterae*. Trata-se o presente texto, pois, de um estudo intercultural do período de formação do Brasil, relacionando a cultura da Renascença à colonização e a origem do *nouus mundus*.

¹ Publicado sob o título "Anchieta, leitor de Ovídio" na *Revista Brasil-Europa* – Correspondência Euro-Brasileira, n. 123, 2010.

² Universidade Federal Fluminense.

Neste artigo, trataremos de uma elegia novilatina escrita por José de Anchieta a Mem de Sá,³ que constitui a abertura do poema *De gestis Mendi de Saa*. Escrito em dísticos elegíacos,⁴ em um latim clássico refinado, este poema elegíaco de cerca de cem versos, cuja inspiração provavelmente foi a lírica ovidiana, largamente divulgada na Renascença, é um dos primeiros registros literários do Brasil e nos revela não só a erudição de Anchieta e Mem de Sá, que estão entre os primeiros colonizadores do Brasil, mas a patente relação da cultura renascentista com a origem da nova nação, o *Nouus mundus*.

Metodologicamente, para analisarmos este belo poema elegíaco de Anchieta, desenvolvemos um trabalho filológico com as fontes do texto, sobretudo a *editio princeps* do *De gestis Mendi de Saa*, editada em 1563 em Coimbra, por João Álvaro, tipógrafo-régio. Este foi o primeiro poema escrito no Brasil a ser impresso, sendo considerado também o primeiro livro brasileiro, pelo fato de seu autor, José de Anchieta, ter vivido no Brasil desde 1553 até 1597, ano de sua morte.

A filologia, em um sentido amplo e interdisciplinar, é uma ciência, em verdade, dentre as mais antigas, cujo principal fundamento é a preservação dos textos de sua destruição material pelo tempo. Podemos afirmar que a preservação de textos é um processo complexo, que pode se iniciar com o trabalho de ecdótica nas fontes materiais do texto, terminando pelo esforço de exegese, ou interpretação do sentido, o que muitas vezes exige uma tradução. Graças ao trabalho de filólogos podemos tecer uma história da literatura e resgatar os significados reais e simbólicos de realidades históricas humanas que nos deixaram seu testemunho somente em textos documentais e literários, desta forma nos posicionamos metodologicamente, quanto ao texto novilatino anchietano.

³ “O terceiro Governador-geral não foi homem de guerra, como Tomé de Souza, ou de paço, como D. Duarte da Costa, mas de fôro, o desembargador dos agravos doutor Mem de Sá, fidalgo da Casa e Conselho d’el-Rei, e irmão de Francisco de Sá de Miranda, o renovador da poesia portuguesa, que disse temer o “que só sonha Índia e Brasil, / Té que cada um de lá torne dourado. CALMON. *História do Brasil*. Século XVI, p. 270.

⁴ Constitui-se o dístico elegíaco de um verso hexâmetro dactílico seguido de um pentâmetro também dactílico. O primeiro poeta a servir-se deste ritmo, até onde se sabe, foi Calinos de Éfesos, que viveu no século VII a.C., no período alexandrino, Calímacos foi um dos maiores expoentes do gênero elegíaco e uma das influências posteriores a Ovídio, um dos maiores elegíacos do Império romano. Ver HARVEY. *Dicionário Oxford de literatura clássica – grega e latina*, p. 185, *passim*. Por fim, a obra de Ovídio influenciou a poética novilatina renascentista de Anchieta no Brasil quinhentista, como podemos notar na *Epistola* e no *De beata virgine Dei Matre Maria*...

José de Anchieta, autor da elegia que traduzimos mais adiante, cursou Letras humanas no Real Colégio das Artes de Coimbra, onde se matriculou no ano de 1548. Ingressou na Companhia de Jesus em 1551 sendo posteriormente enviado ao Brasil, em 1553, aos 19 anos de idade. No Real Colégio das Artes pesquisou e estudou o latim clássico que viria a lecionar tempos depois no Brasil. Temos registrado em suas poesias o domínio que possuía da língua do Lácio, como veremos adiante. O Real Colégio das Artes de Coimbra iniciou suas atividades em fevereiro de 1548, exatamente o ano de entrada de Anchieta, e contava com renomados humanistas em seu corpo docente.⁵

O curso de Letras humanas, *Litterae humanae* ou *Litterae humaniores*, diferenciava-se, na época da renascença, das Letras divinas, isto é, o estudo das *Sagradas Escrituras*, ou *Litterae Diuinae*. Ocupavam-se as Letras humanas do estudo teórico e prático das línguas clássicas europeias, grego e latim, e conseqüente da literatura clássica greco-latina, era este o primeiro estágio, como educação básica, anterior ao ingresso nas universidades na época da Renascença. O curso de Letras humanas foi ministrado no Brasil a partir do século 16 nos colégios da Companhia de Jesus.⁶

A educação humanística da época da Renascença influirá a tal ponto na literatura deste período, que teremos no Brasil quinhentista já uma expressão novilatina e a presença da cultura clássica, em uma época em que surgia incipientemente a civilização brasileira, o que torna evidente que este período histórico possui não só uma vertente de análise econômica ou político-ideológica, relacionadas

⁵ “Com André de Gouveia, falecido aliás pouco depois, em 9 de junho de 1548, vieram mestres franceses e portugueses como Elias Vinet, Nicolau Grouchy, Guilherme de Guérente, Antonio Mendes de Carvalho, João da Costa, futuro principal, Jorge Buchanan e Diogo de Teive, acima referidos e, finalmente, dois que já se achavam em Portugal, Marcial de Gouveia e Mestre Eusébio, além de Arnaldo Fabrício, que proferira a oração inaugural em 21 de fevereiro de 1548, conhecida por *De liberalium artium studio*, editada em Coimbra no mesmo ano.” TANNUS. *Um poeta latino do séc. XVI: Antônio de Cabedo*, p. 20.

⁶ MANACORDA. *História da educação*, p. 202: “No fim do século (1586-1599) apareceu a *Ratio studiorum*, que regulamentou rigorosamente todo o sistema escolástico jesuítico: a organização em classes, os horários, os programas e a disciplina. Eram previstos seis anos de *studia inferiora*, divididos em cinco cursos (três de Gramática, um de Humanidades ou Poesia, um de Retórica); um triênio de *studia superiora* de Filosofia (lógica, física, ética), um ano de Metafísica, Matemática superior, Psicologia e Fisiologia. Após uma *repetitio generalis* e um período de prática de magistério, passava-se ao estudo de teologia, que durava quatro anos”. Há uma carta de Lisboa, datada de 15 de março de 1568, ordenando a fundação, por D. Sebastião, do Colégio da Companhia de Jesus no Rio de Janeiro, na capitania de São Vicente.

à empresa colonial, ou à expansão da fé nas Américas.⁷ Podemos, portanto, analisar a origem do Brasil também através de uma perspectiva cultural, em que a educação humanística europeia chegada ao *nouus mundus* buscava criar uma nova sociedade, diferenciada da experiência civilizatória do *vetus mundus*.⁸

Desta forma, podemos facilmente compreender porque Anchieta utilizou-se do latim clássico para escrever um poema dedicado a Mem de Sá, jurista de formação pela Universidade de Salamanca, logo, um hábil leitor para seu poema novilatino.⁹ O latim da época da Renascença era um eficaz instrumento para fomentar as relações *inter nationes*, no momento em que a língua clássica do Lácio não representava uma nação europeia especificamente, mas era um instrumento intercultural para a expansão do Ocidente no século 16. Logo as migrações, colonizações e a expansão do comércio pelas navegações estavam ideologicamente atreladas à concepção renascentista do mundo clássico greco-latino. Não apenas o uso das línguas clássicas era patente neste período, mas também as ideias e ideais dos autores clássicos serviam de modelo para a expansão dos reinos ocidentais europeus, havendo o intuito, em certos casos, de recriar o mundo clássico nas novas colônias.

O patrimônio cultural cristão e o clássico conviveram pacificamente durante os séculos 15 e 16 no Brasil, o que explica a visão de mundo de Anchieta que dispõe lado a lado, no *De gestis Mendi de*

Saa, a cultura clássica e a cristã, como veremos no poema adiante, belo exemplo de um texto da tradição do Humanismo renascentista, transladado da Europa aos trópicos. Vejamos o texto.

⁷ “O *Ratio* de 1599, já de experiência feito, divide o curso de Letras Humanas em três grandes seções, Retórica, Humanidades e Gramática, subdividindo esta última em Suprema, Média e Ínfima, primeiro estágio de todos os estudos na Companhia. Quando se lê nos documentos que havia duas classes de latim, isto significa, em todo o século XVI, no Brasil, não alguma das subdivisões da Gramática, mas duas daquelas grandes seções: Gramática e Humanidades. A primeira classe de latim, no Colégio da Bahia, ensinou-a o Irmão Cláudio Blasques, em 1553, pouco depois de chegar de Portugal, na expedição em que vieram, entre outros, Grã e Anchieta. A Gramática que depois se adotou, no Brasil, como em todo o mundo, foi a do Padre Manuel Álvares, português, natural da Ilha da Madeira.” LEITE. *Cartas do Brasil e mais escritos do Pe. Manuel da Nóbrega (Opera omnia)*, p. 29.

⁸ A organização de missões jesuíticas com indígenas, missões estas que tinham por referência uma reformulação do *nouus mundus* como uma cidade cristã, baseando-se nos ideais da *Utopia* de Morus, chocou-se com o pragmatismo do colono que lutava por escravizar o indígena. A coexistência pacífica entre jesuítas e colonizadores portugueses só foi patente no século XVI, surgindo dissidências mais adiante, o que culminaria com a expulsão dos jesuítas do Brasil em 1759. RIBEIRO. *O povo brasileiro*, p. 56-63.

⁹ A descrição de Mem de Sá no *De gestis Mendi de Saa* refere-se a: *aniumus... quem plurima rerum/ Cognitione longusque usus doctaeque Mineruae/ Expoliunt artes* (seu espírito que um vasto conhecimento das coisas, uma profunda experiência e as artes da sábia Minerva polem). Mem de Sá era iniciado nas artes da sábia Minerva, nas palavras de Anchieta. Na época da Renascença, isto significava o conhecimento das Letras humanas, isto é, das Letras clássicas. Ver ANCHIETA, *De gestis Mendi de Saa*, p. 92.

Iesus

Epistola Nuncupatoria¹ Excellentissimo, singularisque fidei ac pietatis uiro
Mendo de Saa, australis, seu Brasilliae Indiae Praesidi praestantissimo²

Aspicias en quantum superi diuina Tonantis
Patrauit uirtus, Maxime Rector, opus.

Iam fera deposuit tumidos Brasillia fastus,
Et cecidit telis exuperata tuis.

Quae prius horrendo funesta furore gerebat
Bella, salutiferae munera pacis amat.

Quae prius umbrosis degebat condita siluis,
Iam Domini sacras gaudet adire domos.

Quae rabidis hominum rodebat corpora malis,
Mitia iam sancto pectora pane cibant.

Quae saeua humanum sugabat fauce cruorem,
Iam diuina auida flumina fauce bibunt.

Nempe tuis uires diuina potentia telis
Addidit, hostiles et superauit opes.

Cernis ut excelsis constructae in rupibus aedes
Robur in ingenio non habuere loci.

Nam licet humanas superarent moenia uires,
Quae posuit celso Gallica dextra iugo,

Qui tamen astrigeros diuino robore caelos
Temperat, et nutu fertque refertque suo,

Tradidit horrendis munitam cautibus arcem,
Victorique dedit tecta superba tibi.

Nec tibi ueloces passus nocuisse sagittas,
Quaeque potens ignis plumbea tela uomit,

Nec quos terribili celeres stridore per auras
Eruclat saeuos machina uasta globos.

Cum te deficerent humanae robora dextrae
Et classis multo funere fracta foret,

Jesus

Elegia solene enviada ao Excelentíssimo Mem de Sá, herói de singular fé e
piedade, Governador-Geral da Índia do hemisfério sul, ou brasileira, estimadíssimo.

Eis que tu percebes quão grande obra a virtude
Divina de Deus trovejante executou, ó Governador-Geral.

Já o feroz Brasil⁵ depôs seu orgulho entumescido,
E caiu abatido por tuas armas.

O Brasil que antes gerava funestas guerras em horrendo
Furor, ama as dádivas da paz salutífera,

O Brasil que antes vagava recôndito em selvas sombrias,
Já se regozija em aproximar-se das moradas sagradas,

O Brasil que roía os corpos dos homens com mandíbulas raivosas,⁶
Já alimenta seus corações com o santo pão,

O Brasil que sugava o sangue humano com selvagem goela,
Já bebe os rios divinos com a goela ávida.

Certamente, o poder divino somou forças às tuas
Armas, e superou os recursos inimigos.

Tu percebes que as fortalezas erguidas nos elevados penhascos
Não tiveram vigor na natureza própria do lugar,⁷

Embora, pois, as muralhas superassem as forças humanas,
Muralhas que ergueu o exército francês no topo do rochedo elevado,

Todavia, Deus que harmoniza os céus que sustentam os astros,
Com Sua força divina, e por Sua vontade os faz avançar e recuar,

Abandonou a fortaleza munificada nos horrendos rochedos,
E deu as moradas soberbas a ti, vitorioso,

Tu sabes que as velozes flechas não te feriram em tuas andanças,
Nem as balas de chumbo que o fogo potente vomita,

Nem os globos que a vasta máquina de guerra regurgita
Acelerados, através do ar, com terrível estrondo.

Como te faltassem as forças de um exército humano,
E tua armada fosse rompida por muitas mortes,

Nec iam suppeteret puluis, qui pabula flammae
Sufficit, unde iras concipit ignis edax,

Aspexit summo miseratus ab aethere Iesus
Auxiliumque suae praestit ipse manus.

Incussoque feros hostes terrore fugauit
Attractus precibus in tua uota tuis.

Iam potes medio noua condere gaudia corde
Maxima laetitiae suppetit ansa nouae,

Iam nunc egregi laetabere laude triumpho,
Haec peperit nomen nobile palma tibi.

Redde Deo laudem, propriis qui uiribus hostes
Moeniaque inuicta contudit alta manu

Ipsius est etenim saeuos superare Tyrannos,
Trudere ad ima malos, tollere ad alta bonos.

Laudibus aspira, caeli quibus affluit aula,
Si tua contingit pectora laudis amor.

Nam subito mendax praesentis gloria mundi
Deperit, et nimia mobilitate fugit

Scilicet effracti per rimas uasis ut unda
Effluit, et plenum non sinit esse sui,

Sic honor effugiens elabatur, atque liquescit
Per mediasque abiens effluit usque manus.

Si uacat, et tacitus tecum medioque reuoluas
Pectore magnanimum fortia facta ducum,

Inuenies quantos mors obruit atra triumphos
Tartarei foedas sub Phlegethontis aquas.

Nempe quia aeterno, cuius facit omnia uirtus,
Elati laudem non tribuere Deo.

Exiguo uanas carpserunt tempore laudes,
Cura quibus propriae maxima laudis erat.

Si sapis, a Domino uerae pete munera laudis,
Quae uenit, a Domino gloria uera uenit.

Si sapis, instabilis mendacia respue mundi,
Ne te compedibus uinciat ille suis.

E não houvesse mais pólvora à disposição, esta que fornece o alimento
À chama, de onde o fogo voraz absorve sua cólera,

Jesus observou-te, comiserado, do alto do Céu,
E Ele mesmo forneceu auxílio de Sua mão,

Pôs em fuga os ferozes inimigos, incutido o terror,
Ele que foi atraído por tuas preces às tuas súplicas.

Já podes encerrar novas satisfações no meio do teu coração,
Dispõe-se a oportunidade máxima à nova alegria,

Já agora comemorarás o louvor deste iminente triunfo,
Esta vitória engendrou um nome nobre para ti.

Rende louvor a Deus, Ele que rompeu, com Suas próprias forças,
As muralhas altas e os inimigos por Sua invicta mão,

Com efeito, é próprio d' Ele mesmo sobrepujar os tiranos selvagens,
Precipitar ao abismo os maus, sobrelevar os bons ao céu.

Aspira tu aos louvores, que tem em abundância o palácio do Céu,
Se o amor da glória teu coração toca,

Pois, subitamente, a mentirosa glória do mundo presente
Perece, e foge com excessiva rapidez,

Como naturalmente a água se evanece através das fendas
Do vaso rompido, e não o deixa ficar cheio de si,

Assim a honra, que escapa, desaparece e se evanece,
Ela que se afasta deixa-se levar por entre as mãos.

Se estiveres livre, reflitas também silencioso no fundo de seu
Coração sobre os fortes feitos dos magnânimos comandantes,

Descobrirás quantos triunfos a sombria morte encobre,
Sob as fétidas águas do rio Flegetonte no Tártaro,

Certamente, porque muitos soberbos não atribuíram sua glória
A Deus eterno, cuja virtude cria todas as coisas,

Colheram glórias inconsistentes em exíguo tempo,
Eles que se ocupavam excessivamente da própria glória.

Se és sábio, busca de Nosso Senhor as dádivas da verdadeira honra,
Que ela vem, de Nosso Senhor a glória verdadeira vem.

Se és sábio, rejeita as mentiras do mundo instável,
Para que ele não te ate com suas correntes para os pés,

Allicit ille dolis, facie mentitur honesta,
Pollicitus uitae munera, morte premit,

Diuitiis onerans et honoribus obruit, alta
Nec sinit excelsum tollere ad astra caput

Moenia cum magnae superaueris ardua turris,
Et niteat lauri gloria clara tuae,

Insidiis ne te capiat, uictumque superba
Victorem nuper sub dicione premat.

Audi igitur quales uerus sine fraude magister
Diuino Iesus protulit ore sonos:

“Si uis perfectum caelum concedere, uade,
Vende et pauperibus porrige quicquid habes.”

Scilicet ipse uiam planta quia praepete currens
Euolat, ut cursu non remorante gigas,

Eius ut accitis uestigia sacra sequendo
Cursibus urgenti pondere liber eas.

Si cum diuitiis te gloria uana moretur,
Effugiens oculos effluet ille tuos.

Certe uanus honos multo Stygis antra labore,
Despectus paruo sidera pauper emit.

Ergo cupis iusto tumidum si uincere mundum
Marte, refer Christo quicquid honoris habes.

Ex medio summo grates age corde Parenti,
Et meritaes Iesum laudis honore cole,

Qui uoluit primum te per Brasillica regna
Propagatorem nominis esse sui

Primus inhumanas domuisti uindice gentes
Marte, iugo subdunt iam sua colla tuo.

Te cogente feros Brasillica pectora mores
Liquere, et ritus dedicere suos.

Macte noua uirtute senex, scelera impia pelle,
Barbaraque aeterno subice regna Deo.

Te manet aethereus thalamus, te lucida Olympi
Templa serenati, maxime Mende, uocant,

Aquele mundo alicia com trapaças, mente com face honesta,
Tendo oferecido as dádivas da vida, reprime com a morte,

Encobre-nos, sobrecarregando-nos com riquezas e honrarias, e não
Permite que sustentemos a cabeça erguida para os elevados astros.

Depois que superastes as árduas muralhas da grande torre,⁸
E começou a brilhar a ilustre glória do teu triunfo,

Que a soberba não te capture em insídias, que não encubra o vencedor
E o vencido, há pouco sob seu domínio.

Ouve, então, quais palavras o verdadeiro Mestre, Jesus,
Proferiu por sua boca sem perfídia:

“Se queres perfeito ascender ao céu, vá,
Vende tudo que tens e oferta aos pobres.”

Certamente, porque Ele mesmo voa longe percorrendo seu caminho
Como um gigante, não se detendo em seu percurso,

Para que tu vás também em acelerado caminho, livre do peso que urge,
Ao seguir as pegadas sagradas.

Se te retardar a glória impostora com riquezas,
Jesus, fugindo de teus olhos, desaparecerá.

Certamente, uma honra inconsistente com muito trabalho compra
O abismo do Estige, desprezado, o pobre conquista com pouco o céu.

Logo, se desejas vencer o mundo inflado em orgulho por justa
Guerra, restitui a Cristo qualquer honra que tenhas,

Agradece do fundo do coração ao Pai,
E cultua Jesus pela honra da glória merecida,

Ele que desejou seres tu o propagador
De Seu nome através dos domínios brasileiros.

Tu, assinalado, domaste os povos desumanos pela guerra
Defensiva, já eles submetem seus pescoços ao teu jugo.

Reunindo-os tu, os corações brasileiros dissolveram os selvagens
Costumes, e desaprenderam seus rituais.

Firma-te com nova força, ó ancião, expulsa os crimes sem piedade,
E submete os reinos selvagens a Deus eterno.

Está reservado a ti o tálamo celeste, ó máximo Mem, convocam-te
Os iluminados templos do Olimpo sereno.

Cuius inhumanis laudari nomen in oris
Efficis, extollet nomen ad astra tuum.

Aeternamque tibi diuina laude coronam
Reddet, et aetherei sceptrum superba poli

Dumque per australes Christi celebrabitur oras
Nomen, et aeterni lexque fidesque Dei,

Qui tibi succedent insignes fascibus ibunt
Indeclinato per tua facta pede.

Viue igitur felix Brasillica regna gubernans,
Quamque alii³ teneant postmodo, pande uiam

Christus ut australi Stygium regione Tyrannum
Pellat, et imperium uindicet ipse suum.⁴

Aquele cujo nome fazes ser louvado nos territórios desumanos
Elevará teu nome aos astros;

Ofertar-te-á tanto a coroa eterna com a glória divina,
Quanto os cetros gloriosos do pólo celeste.

E enquanto for celebrado o nome de Cristo pelos territórios
Do hemisfério sul, tanto a Lei, quanto a Fé a Deus eterno,

Os que te sucederem, insignes pelo poder do cargo, seguirão
Com o pé firme pelo caminho de teus feitos.

Vive, então, tu que governas feliz os domínios do Brasil,
Abre tu o caminho, para que depois outros o tenham,

Para Cristo expulsar da região austral o tirano do Estige,
E Ele mesmo reivindicar o Seu Império.

¹ Título do manuscrito de Algorta.

² Dedicatória da edição de 1563.

³ *Alii* é leitura da edição de 1563.

⁴ Este dístico foi omitido na edição de 1563 e só se encontra no manuscrito de Algorta.

⁵ O Brasil, a que se refere Anchieta, compunha-se de algumas cidades e vilas com cerca de 60.000 habitantes ao todo, destacando-se as cidades de Salvador, Recife / Olinda e as vilas de São Paulo e Rio de Janeiro, já a população indígena autóctone e autônoma compunha-se de cerca de 5.000.000 de habitantes no território do atual Brasil (RIBEIRO. *O povo brasileiro*, p. 151;194).

⁶ A antropofagia era hábito disseminado na população autóctone, a introdução da criação de gado foi um dos fatores determinantes para a mudança deste costume.

⁷ Refere-se este trecho ao Forte Coligny, núcleo da invasão francesa no Rio de Janeiro, no século XVI, o Forte Coligny foi derrotado em 1560 por Mem de Sá.

⁸ As torres do Forte Coligny na Baía de Guanabara, núcleo central da França Antártica, expugnada por Mem de Sá.

Conclusão

Podemos notar que a *Epistola nuncupatoria*, poema elegíaco traduzido acima, que é a abertura da epopeia *De gestis Mendi de Saa*, é uma peça de grande valor estético, que sintetiza este grande poema épico escrito em latim, cuja emulação segue a estética da *Eneida* de Vergílio. Encontramos no texto acima traduzido uma referência fundamental ao primeiro triênio de mandato oficial de Mem de Sá como Governador-geral do Brasil. O feito mais notável e recente narrado, neste passo, por Anchieta, foi a tomada do Forte Coligny, que se situava na Baía de Guanabara, na Ilha de Villegagnon, a sede da tentativa francesa de colonização do Brasil, no século 16, denominada França Antártica, tema de nossa pesquisa de Doutorado.

A recepção e a inserção da cultura clássica no Brasil quinhentista não se deu somente pela produção de uma literatura novilatina brasileira, muito menos caracterizou-se pelo confronto com a cultura cristã, e refutando este argumento apresenta-se-nos o texto de Anchieta. Serviu a cultura clássica aos primeiros colonizadores do Brasil como um instrumento civilizatório que não devemos julgar com uma perspectiva meramente maniqueísta. Devemos, antes, perceber, através da mediação da cultura clássica, como se processou o processo de transfiguração étnica que originou o Brasil, o sincretismo inicial entre os povos do *Nouus mundus*, o aborígene e os europeus do *Vetus mundus*, buscando resgatar o significado de como a mentalidade de então compreendia a antropofagia, a escravidão e a própria civilização, e como dessas ideias surgiram a civilização brasileira, um *Nouus mundus* que se formava a partir da transfiguração de suas heranças étnicas.

A obra de José de Anchieta certamente resguarda muitos desses significados simbólicos, alguns ainda remanescentes no Brasil, outros já perdidos ou ainda não interpretados. Através da leitura e análise dos significados contidos nestes textos e outros textos do período originário da nação, podemos entender melhor quais projetos guiaram a formação do Brasil como nação ocidental, e o que viabilizou a ruptura do *Nouus mundus* com suas matrizes originais a

ponto de ter se transformado em um novo povo e uma nova nação no exercício pleno de sua autonomia.

Referências

- ANCHIETA, José de. *De gestis Mendi de Saa*. São Paulo: Loyola, 1970.
- ANCHIETA, José de. *De gestis Mendi de Saa*. Excellentissimo, singularisque fidei ac pietatis Viro *Mendo de Saa*, australis, seu Brasilicae Indiae Praesidi praestantissimo. Conimbricae. Apud *Ioannem Aluarum Typographum regium*. MDLXIII. Ed. fac-similar da editio 1563. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.
- CALMON, Pedro. *História do Brasil*. Século XVI. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. v. 1.
- CARDOSO, Jerónimo. *Dictionarium latino lusitanicum, et uice uersa lusitanico latinum cum adagiorum fere omnium iuxta*. Olyssipone: Excussit Antonius Aluarus Typographus, 1601.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica – grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LEITE, Serafim. *Cartas do Brasil e mais escritos do Pe. Manuel da Nóbrega* (Opera omnia). Coimbra: Universidade de Coimbra, 1955.
- LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. São Paulo: Edições Loyola, 2004. 4v.
- MANACORDA, Mario Alighiero. *História da educação*. Trad. Gaetano Lo Monaco. São Paulo: Cortez, 2006.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- TANNUS, Carlos Antônio Kalil. *Um poeta latino do séc. XVI: Antônio de Cabedo*. 1988. (Doutorado em Língua e Literatura Latina) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1988. 238 fls.
- TANNUS, Carlos Antônio Kalil. Um olhar sobre a literatura novilatina em Portugal. In: Calíope, presença clássica. *Revista do programa de pós-graduação em Letras clássicas*, n. 16, dez. 2007, Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 13-31.

**Publicações de interesse
para a área de estudos clássicos**

Assomos e assombros

Mariângela Paraizo

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Orgs.)

Através das sombras

Ana Araújo

Maria Clara Xavier (Orgs.)

Consolação a Políbio

Lúcio Aneu Sêneca

Ítacas

Konstantinos Kaváfis



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.