

# HIBRIDISMO E INTERTEXTUALIDADE NO POEMA EM ESTILO ÉPICO: *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA E INVENÇÃO DO MAR*

*HIBRIDITY AND INTERTEXTUALITY THE EPIC  
POEM IN STILY: ROMANCEIRO INCONFIDENTIA  
AND INVENTION THE SEA*

Rosidelma Pereira Fraga<sup>1</sup>  
Jamesson Buarque de Souza<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste artigo objetiva-se investigar a formação do hibridismo epilírico nas obras poéticas *Romanceiro da inconfidência* (1987), de Cecília Meireles e *Invenção do mar* (1997), de Gerardo Mello Mourão. É possível ao leitor concebê-las a partir de uma pesquisa estética. Cecília Meireles pauta-se na inconfidência mineira e na sua recriação imaginária e realizações intertextuais, mesclando os gêneros lírico, épico e dramático. Elegemos os pressupostos teóricos e críticos, a saber: Aristóteles, Hegel, Goethe e Schiller, Victor Hugo, Emil Staiger, George Luckás, Julia Kristeva, Jamesson Buarque de Souza, Goiandira Ortiz de Camargo, dentre outros.

**Palavras-chave:** hibridismo; intertextualidade; Cecília Meireles; Gerardo Mello Mourão.

**ABSTRACT:** In this paper is premised to investigate the formation of hybridity in poetic epilyric *Romanceiro da inconfidência*, s' Cecília Meireles and *Invention of the sea* [*Invenção do mar*], s' Gerardo Mello Mourão. It is possible for the reader conceive them from an aesthetic research. Cecília Meireles focuses in the mining and disloyalty in his fictional recreation intertextual and achievements, merging the lyrical genres, epic and dramatic. We elect theoretical and critics: Aristóteles Hegel, Goethe and Schiller, Victor Hugo, Emil Staiger, George Luckács, Julia Kristeva, Jamesson Buarque de Souza, Goiandira Ortiz de Camargo, among others.

**Keywords:** hybridity; intertextuality; Cecília Meireles; Gerardo Mello Mourão.

---

<sup>1</sup> Atualmente é pesquisadora de doutorado na área de Estudos Literários, com especialidade nas ilustrações, orelhas e prefácios da poesia lírica de Manoel de Barros, na Universidade Federal de Goiás (2010-2013), com apoio do CNPq. Tem experiência em Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa.

<sup>2</sup> Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade de Pernambuco (1998), mestrado e doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (2002; 2007). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Estudos Literários (sobretudo, Teoria Literária), Ensino de Poesia, Língua Latina, Gramática e Linguística.

Neste artigo objetiva-se investigar as configurações e representações do hibridismo epilírico, tomando como ponto axial a discussão teórica de gênero literário e intertextualidade e tendo em vista a reiteração do épico na tessitura lírica. O *corpus* deste trabalho constitui-se de duas obras fundamentais: *Romanceiro da inconfiância* (1987) e *Invenção do mar* (1997), as quais serão apontadas dentro da gênese do hibridismo, arregimentando com propostas pertinentes à pesquisa sobre a historicidade do gênero literário e do poema em estilo épico.

Metodologicamente, o artigo será estruturado em três momentos sem necessariamente dividir-se em tópicos. O primeiro se pautará na tessitura de hibridismo e intertextualidade. O segundo será constituído por uma discussão mais teórica em torno de contraste e interrelação de épica, história e verdade, associando a reflexão ao *corpus* e às epopéias antigas: *Odisséia* e *Iliada*. No terceiro instante far-se-ão associações das obras do *corpus* com a teoria, bem como a plausível ligação de Cecília Meireles e Gerardo Mello Mourão com a tradição homérica e camoniana.

Iniciando pelo gênero literário, pode-se asseverar que do mundo helênico até a contemporaneidade, sua acepção sofreu várias transformações. Ao traçar uma possível historicidade do gênero, apontar-se-á uma reflexão das ideias de Platão, Aristóteles, Hegel, Victor Hugo (no prefácio de *Cromvel*), Goethe e Schiller, Staiger e Lukács. Assim, com Platão, no terceiro livro da *República*, nota-se que o filósofo distingue a poesia em três partes: *mimética, dramática e não mimética*, embora no décimo livro, ele exclua tal separação. No entanto, é seu discípulo Aristóteles que irá se debruçar com mais argúcia na existência e caracterização dos gêneros literários ao escrever a *Poética*. Aristóteles inicia sua tese sobre a existência do gênero, asseverando que se o poeta almejar produzir uma obra bela deve partir das três modalidades: a) de acordo com os meios diversos da realização da mimese; b) conforme os objetos diversos da mimese; e c) com base nos diversos modos da mimese. Dito isto, elucida-se que a *mimese* se constitui como a base de todas as artes e estas se divergem conforme os meios de realização da *mimese*, distinguindo-se pelas pessoas nobres ou ignóbeis, inferiores ou superiores e as criações poéticas irão se divergir consoante aos objetos a serem imitados, afirma Aristóteles. No tratamento dos modos miméticos, ele explicita que duas obras poéticas, ao utilizar dos mesmos objetos e meios de imitação, poderão ser divergentes porquanto se ocuparão de um modo narrativo e outro dramático.

Quanto à concepção romântica dos gêneros, pode-se mencionar que uma das problemáticas sobre tal tema foi a abdicação ao *Sturm und drang* pelo fato de alguns estudiosos reconhecerem a multiplicidade das obras de arte. Em virtude disso, muitos românticos refutaram as ideias sobre os gêneros literários, defendendo a visão do hibridismo. E para tal refutação, vale o embasamento no prefácio de *Cromvel* (1827), de Victor Hugo. É nítida a discordância de Victor Hugo que reprovou a regra da unidade de tom e a pureza dos gêneros literários, pois a arte é acima de tudo a expressão da vida própria. Abre-se um parêntese para apontar que o hibridismo esteve presente na literatura desde o mundo helênico, a exemplo da obra dramática de Eurípedes em que o gênero lírico está presente, absorvido no drama, tanto em

*Medéia* quanto em outras obras. Fato exemplar é o livro *As troianas*, do mesmo autor. Na obra, há passagens em que o lírico é intensamente banhado na voz de Hécuba:

Quantas razões eu tenho – ai de mim! –  
A perda de meus filhos, meu marido,  
Minha querida pátria... Ai de mim!  
Dourado fausto antigo em que vivi,  
Para chorar nessa calamidade  
Meu fim me faz saber que nada és!  
Convém calar? Talvez falar... Chorar.  
(EURÍPEDES, 1977, p. 202).

Sobre o hibridismo dos gêneros literários, Goethe e Schiller (1993, p. 142) acentuam que a mistura deles são tão homogêneas que fica difícil diferenciá-los:

[...] estejamos tão inclinados a misturar os gêneros, que não cheguemos nem mesmo a ter condições de diferenciá-los entre si. Isto parece acontecer somente porque os artistas, que na verdade deveriam produzir as obras de arte dentro de suas condições puras, cedem à vontade do espectador e ouvinte de achar tudo completamente verdadeiro. (GOETHE E SCHILLER, 1993. p. 142).

Ora, os autores parecem criticar a postura híbrida dos gêneros e a sua pureza está fadada ao fracasso, visto que uma obra literária não se sustentaria somente com um gênero. De acordo com os românticos, o movimento *Sturm und Drang* marcou a recusa contra a estética clássica e com isso afetou a teoria dos gêneros. Em consequência, o princípio da liberdade impregnava as atividades do espírito, atingindo a criação literária, explica Salvatore D’Onofrio em *Literatura ocidental* (2000). Já no século XX, busca-se a investigação moderna dos gêneros e com ela a teoria de Emil Staiger e do jovem Luckás (1914-1915). O primeiro demonstrou, em *Conceitos fundamentais de poética* (1997), que a poética se apoia na história da literatura. Por conseguinte, Staiger condena a regra apriorística dos gêneros literários e retoma a tripartição de lírica, épica e dramática, mas reformula as ideias clássicas do gênero. Para ele, as acepções do lírico, do épico e do dramático pertencem à ciência literária, a fim de representar a existência humana. Efetivamente, há obras líricas, épicas e dramáticas que derramam as esferas do emocional, indiferente do gênero, e estabelecem a própria essência do homem “tanto na sua unidade como na sua sucessão”, as quais se refletem na infância, na juventude e na maturidade. As configurações do gênero na modernidade e contemporaneidade ligam-se à participação múltipla defendida na teoria staigeriana:

[...] uma obra exclusivamente lírica, exclusivamente épica ou exclusivamente dramática é absolutamente inconcebível; toda obra poética participa em maior ou menor escala de todos os gêneros e apenas em função de sua maior ou menos

participação, designamo-la lírica, épica ou dramática. Essa afirmativa fundamenta-se na própria essência da linguagem. (STAIGER, 1969, p. 190).

Aderindo-se às propostas de Staiger, a obra literária na modernidade insere-se não na separação do gênero poético, mas em sua participação que é o caso do poema em estilo épico que absorve o lírico e o dramático, ou o lírico que carrega traços do dramático, entre outros exemplos. Modernamente, Bakhtin e Lukács defenderam a impossibilidade do épico tal como ocorreu em Homero. Entretanto, pode-se perceber que não há o desaparecimento total da epopeia como gênero. Neste sentido, vê-se que o gênero épico reside na literatura palimpséstica e se mantém transformado em diversas obras, com intenções épicas, nas quais o poeta realiza uma pesquisa estética e histórica antes de escrever a obra.

Com base na estética hegeliana, George Lukács demonstrou a impossibilidade da continuação de certos gêneros como o da épica clássica depois do nascimento do mais novo gênero, o romance. Lukács (2000, p. 39) aponta que a epopeia na atualidade foi fadada ao seu desaparecimento. Neste sentido, a épica deve dar uma totalidade da essencialidade, porquanto “a epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2000, p. 60-67). O herói da epopeia “nunca é um indivíduo”, pois, sempre “considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade”. Sob esse prisma, o herói moderno torna-se um sujeito impregnado de uma carga psicológica advinda da individualidade. Não haveria, neste sentido, mais lugar para a grande épica, tendo em vista que não mais se levaria em consideração o destino de uma comunidade, mas o drama que segue o sujeito dotado de solidão, de seu isolamento e de seu estar no mundo.

Partindo da linha de pensamento lukacstiano, Mikhail Bakhtin escreve, em *Questões de literatura e estética* (1993), que a epopeia se configura como um gênero altamente envelhecido. E com o surgimento do romance como gênero, parece que não há espaço para a ingenuidade de épica e de seu passado absoluto e longínquo e, em consequência, a epopéia desaparece para dar lugar ao romance. No entanto, o épico tanto pode ocorrer na antiguidade clássica como na contemporaneidade. Os gêneros não morrem. Eles evoluem e transformam-se de acordo com o tempo e a necessidade da obra, mas permanecem, embora não sejam estáticos. Como exemplo dessa permanência do gênero épico, em sua tese de doutorado *A poesia épica de Geraldo Mello Mourão*, Jamesson Buarque de Souza (2007) assevera que várias obras da literatura brasileira moderna e contemporânea possuem marcas da memória de um povo e, por excelência: “[...] o épico é possível em qualquer tempo em que haja a necessidade de monumentalizar a memória de um povo e mesmo em um mundo inacabado, é sempre possível mapear a madrugada dos dias da identidade nacional” (SOUZA, 2007, p. 18.).

A rigor, o que se percebe é o fato de haver uma reatualização das epopéias como ocorre nos poemas *Invenção do mar*, *A invenção de Orfeu*, *Romanceiro da inconfidên-*

cia, *Martin Cererê*, dentre outras obras de caráter eminentemente épico, a partir do século XX. Em suma, na modernidade, muitas vezes, o épico é reiterado na voz da lírica e da poesia palimpséstica e tem sido demarcado como um mosaico de vozes intertextuais com a tradição antiga e clássica. O gênero épico atualmente está marcado pela interferência da subjetividade da recordação, peculiar do lírico, porém vem banhado no espaço das narrativas de memória, conforme explicado por Goiandira Ortiz de Camargo (2007), ao discorrer sobre o épico na lírica de Cora Coralina e citado na conclusão deste artigo.

Como o trabalho se baseia também na intertextualidade presente na obra *Invenção do mar* e *Romanceiro da inconfidência*, cumpre destacar alguns conceitos da teoria da intertextualidade. Para isso, é importante considerar o que escreve Kristeva (1969, p. 146) sobre tal temática na obra literária, indiferentemente do gênero. Segundo a autora, “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, sem dúvida, pelo menos como dupla”. A permutação do texto, para Kristeva (1969), constitui o significado poético e esse remete a outros sentidos. Ler um poema, segundo a autora, pressupõe enxergar um discurso infiltrado em outro porque, através dessa leitura, o leitor se torna um investigador de como a história lê o texto e nele se insere.

No texto “O discurso na poesia e no romance”, de *Questões de literatura e estética*, Bakhtin (1993, p. 89) assevera: “o discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro. Ao se constituir na atmosfera do “já dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o outro discurso”.

As vozes dialógicas dão ao poema a ideia de que o autor não tem a sua última palavra, porque a intertextualidade abre os caminhos para uma continuidade do texto anterior. Ao atacar a autonomia da obra de arte, Charles Rosen (2004, p. 197) afirma que os “poemas são palavras que se referem a outras palavras mais e assim sucessivamente, no mundo superpovoado da linguagem literária”.

Em “A intertextualidade crítica”, contido em *Flores da escrivaniinha* (1979), Leyla Perrone-Moisés pondera a intertextualidade como uma probabilidade de poéticas entrecruzadas, porém tal recurso dialógico não deve ser visto pelo leitor de forma rudimentar, mas como algo que favorece a absorção e transformação de outros textos por um texto. Para Perrone-Moisés (1979, p. 217), é correto dizer que “a primeira condição da intertextualidade é que as obras se dêem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas” e, assim, a obra se constitui como o “inacabamento de princípios” ou “abertura dialógica”.<sup>3</sup>

A intertextualidade significa não só a inserção de um texto em outro, mas uma forma de transformar o discurso de outrem. Similarmente a Kristeva, Tania Carvalhal (1999) concebe a palavra ambivalente na obra literária como outro termo para intertextualidade, de modo que o poeta utilize uma palavra já poetizada para injetar

<sup>3</sup> Termos usados por Mikhail Bakhtin (1981, p. 347) na obra *A poética de Dostoiênski*.

um sentido novo, provocando no leitor a guerra de Édipo e Laio. Neste entrecruzar de discursos, os textos subsequentes à obra relida acabam abrindo espaço para a coautoria<sup>4</sup> em virtude de uma obra literária não exercer valor literário sozinha. A propósito disso, veja-se a posição de Gérard Genette (1972, p. 127), na obra *Figuras*:

[...] o autor de uma obra não exerce sobre ela nenhum privilégio, pois ela pertence desde o nascimento ao domínio público e vive apenas de suas inumeráveis relações com as outras no espaço sem fronteiras da leitura. E nenhuma obra será original, porque a quantidade de fábulas ou de metáforas de que é capaz a imaginação dos homens não é ilimitada. Toda obra será universal porque esse pequeno número de invenções pode pertencer a todos.

Apropriando-se da concepção de Genette, poder-se-ia assegurar que o valor estético e literário da obra de Gerardo Mello Mourão e Cecília Meireles não é isolado porque ambos dialogam com obras fundamentais antigas e clássicas e com a história brasileira. Justamente, um dos objetivos da intertextualidade é verificar como o texto literário lê a história e nela se insere. Em Meireles, há a realização de uma pesquisa sobre a história da inconfidência mineira e da cidade de Vila Rica para uma associação ao texto eminentemente épico. Na verdade, ambos realizam a re-invenção de seus mares já dantes navegados e relêem a história lusitana e brasileira, mas com transformações estéticas e históricas porque o enredo difere das obras de releitura, no sentido de que na epopeia helênica havia a ingenuidade.

Uma das discrepâncias bem acentuadas entre história e épica no âmbito da verdade pode ser esclarecida na leitura do capítulo “história e poesia”, de *Poética*. Entende-se que a verdade se direciona ao real da história, ao passo que ao poeta-fabulador cumpre o ofício da apresentação de fatos verossímeis de acordo com o grau da verossimilhança e a necessidade da obra. O poeta deve seguir os pressupostos do possível e da validade literária, não eventualmente do que aconteceu. De acordo com as palavras de Ronsard e seu prefácio à *Franciade*, em nota explicativa, citado pelo tradutor Antônio Pinto de Carvalho (1987, p.253) de *Arte retórica e arte poética*: “o poeta tem por máxima não seguir nunca passo a passo a verdade, mas a verossimilhança e o possível, e constrói sua obra sobre o que pode realizar-se, deixando a verdadeira narração aos historiógrafos”.

Sob esse prisma, a história relaciona-se aos fatos que realmente aconteceram e não podem ser mudados. Já a poesia épica, por ser *mimese*, caracteriza-se pela representação da natureza e, por excelência, não possui a mesma estrutura das narrativas históricas e nem tem comprometimento com a verdade, visto que a épica difere da história e o poeta narra a ação em um tempo único.

Outro ponto que merece destaque é a fabulação. Esta reside na perspectiva do mundo maravilhoso em *Odisséia* e nas façanhas da guerra em *Iliada*. São mundos

<sup>4</sup> Segundo Gérard Genette (1972), o termo serve para designar a intertextualidade como um processo de coautoria.

singulares criados pelo poeta, os quais equivalem à verdade fundada na época e mundos antigos. Acontecida ou não, o objetivo do poeta é mostrar os fatos como gostariam que tivessem acontecido, diz Aristóteles. Nas obras *Odisséia* e *Iliada*, a verossimilhança possui uma equivalência do mundo possível no mundo dos deuses porque Homero canta uma épica, relacionando tal crença ao seu tempo. Sobre esse caráter fabular, Aristóteles prescreveu que o papel do poeta épico deve ser mais fabulador que versificador. Por conseguinte, o objetivo do poeta épico deve ser o de fundar a história de um povo e criar verdades que nem sempre foram contadas pelo historiador. Tal fato pode ser explicado a partir das diferenças entre *Odisséia*, *Iliada* e alguns poemas modernos e contemporâneos em estilo épico. Enquanto a obra homérica se funda numa estética fabulosa e a-histórica. Pode-se asseverar que em Homero não há pesquisa estética, enquanto *Martin Cererê*, de Cassiano Ricardo, *Romanceiro da inconfidência*, de Cecília Meireles, *Invenção do mar*, de Gerardo Mello Mourão, *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima e alguns romances com intenções épicas, tais como *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano, *Iracema*, de José de Alencar e tantos outros são fundados paulatinamente a uma pesquisa estética, isto é, há intenções e planejamentos do tom épico e um estudo prévio sobre a história.

Ao tratar da poesia e suas especialidades com mais abrangência, Aristóteles concebe a história em eixo paradoxal à poesia. Em virtude de tal contraposição, merece aludir aos dois capítulos fundamentais: IX e XXII da obra *Poética*. Neles tornam-se possíveis discutir a interrelação de épica, história e verdade. A rigor, a discrepância entre poeta e historiador não deve ser acentuada pelo caráter estrutural de verso ou prosa, uma vez que qualquer tratado filosófico poderia ser escrito em verso ou a história ser escrita em versos e aquela não deixaria de ser tratado e nem esta história, assim como a poesia homérica poderia não ser em verso e jamais deixaria de ser arte literária.

Um terceiro ponto que vale salientar na relação entre épica e história para se pensar no conceito de verdade é a ação criadora da poesia como contra-exemplo da história. Ao imitar, o poeta cria a *poiesis* que a história não é capaz de realizar, nem por isso a poesia deixa de ser verossímil porque ela cunha a sua própria verdade, porque o objetivo da literatura é criar validades e não verdades (BARTHES, 1984). Logo, a poesia, na perspectiva de Platão, se torna o melhor lugar para se contar uma mentira, não no sentido de soar falso, mas de fazer da ficção algo que no interior do texto se torna verdade.

A literatura não tem compromisso com a verdade por não ser história, porém nada impede que a obra literária se relacione com a história, havendo, inclusive, a necessidade deste diálogo. *Iliada* congrega um protótipo da história porque narra fatos da guerra de Tróia e possui uma geografia do espaço. Outro arquétipo é o fato de algumas obras literárias partirem de um enredo dado pela história como *Os lusíadas*, com objetivo de formar o mito que tem uma intrínseca relação com a história. Em outras palavras, a história difere da épica porque não se ocupa da ação

da *poiesis* mencionada algures. Logo, a diegese histórica não imita ações e sim relata o que efetivamente aconteceu e a epopeia, por seu caráter fabulador, imitativo e imaginário, narra imitando e, de certo modo, consegue provocar a ação dramática também, além dos eventos lendários. Entende-se que a história se ocupa de acontecimentos organizados sucessivamente e a independência de cada fato histórico não constitui a totalidade, ao contrário da épica. No capítulo VII, Aristóteles (1987, p. 46) explica que a unidade temporal da narrativa histórica pode recuperar tudo o que aconteceu em um mesmo período.

Um dos exemplos que esclarece a relação díspare e próxima da épica e história é a *Odisseia*. Nela, Homero, ao cantar a viagem de Ulisses e o seu retorno a Ítaca, funda uma epopeia e se não houvesse esse episódio a narrativa homérica seria apenas histórica, assim como *Os Lusíadas*, sem a “Ilha dos Amores”, sem o episódio do “Gigante Adamastor” e outros eventos épicos ou líricos. Cumpre abrir um parêntese para dizer que algumas passagens sobre o amor em várias obras épicas não são defendidos por líricos pelo tema, pois o amor é também um tema que pode ser explorado tanto no texto do gênero dramático como no épico.

Cumpre finalizar esta parte, assegurando que o historiador não possui o poder de transformar os eventos acontecidos em virtude de sua realidade, ao passo que o poeta, por seu dom de fabulador e pressupostos de imitação de ações, pode determinar o começo, meio e fim da obra. Em virtude dessa possibilidade do poeta transformar e recriar a história ou re-inventá-la, a verossimilhança situa-se nas fronteiras ilimitadas do possível e não necessariamente do real dado pela história. Por essa razão, Aristóteles considerou a história como racional e particular, enquanto a poesia soa mais filosófica, universal e, por excelência, ela descortina o possível verossímil.

Convém explicitar as propostas do hibridismo epilírico e intertextualidade em *Romanceiro da Inconfidência* e *Invenção do mar*. Na primeira obra, dividida em LXXXV romances, a autora mescla elementos da história de Vila Rica, com o passado histórico datado em 1789. Cecília Meireles mistura personagens históricos à narrativa epilírica, com reinvenções da história. O poema pauta-se na inconfidência mineira e na sua recriação imaginária e realizações intertextuais, mesclando os gêneros lírico, épico e dramático, porém a espinha dorsal é a configuração do épico. Ao focar a história de Tiradentes paulatinamente há dois séculos e explicitar a bravura do herói, ela recupera a memória que, por excelência, se constitui como elemento imprescindível da poesia em estilo épico, dado o caráter da coletividade.

No poema epilírico *Romanceiro da Inconfidência* o leitor pode extrair, entre outros, cinco episódios fundamentais: a evocação do sacrifício de Tiradentes, a figura de Alferes, as mortes de Cláudio Manuel da Costa e do herói Joaquim da Silva Xavier, a exaltação dos amores do poeta Gonzaga, ligada ao imaginário da figura de Marília inconformada, reescrito com novo sentido da lira árcade, bem como a presença de D.Maria I e alguns acontecimentos históricos, finalizando com a lírica “dos cavalos da inconfidência” e a “fala aos inconfidentes mortos”.

Em *Romanceiro da inconfidência* faz-se notória a preocupação da autora com a representação como é o caso de muitas cenas apropriadas ao teatro. Todavia, verifica-se que o gênero principal deste poema é o épico e ele se mostra reiterado pela voz da subjetividade lírica. Uma voz que explicita as experiências e acontecimentos históricos no Brasil, incorporados a vários personagens, os quais foram citados por Meireles, inserem-se à margem da história como é o caso do caixeiro, da donzela assassinada, Chica da Silva, dentre outros.

No texto *Cecília Meireles e o herói inconfidente: um encontro da poética modernista com os arquivos da história brasileira* (2008), Denise de Fátima Gonzaga da Silva explicita que o personagem épico da autora “contrasta com modulações do herói no rigor clássico e aproxima do herói popular”, tendo em vista que as atitudes de Tiradentes não são todas heróicas. “Ele é ao mesmo tempo humano, com falhas, e um mito que alcança a história de um mártir referenciado” (SILVA, 2008, p. 84).

Quanto à estrutura poética, poder-se-ia asseverar que, ao criar sua obra em forma de romanceiro, a autora modernista consegue resgatar a cultura popular dos cantores, cuja premissa é oriunda da estética literária portuguesa. Misturada à estética da cultura popular, Cecília Meireles consegue congrega marcas de nacionalidade e exalta a memória coletiva. A estes elementos, juntam-se três intertextos: o primeiro mitológico, o segundo bíblico e o terceiro enraizado no imaginário histórico-português. Eles evidenciam-se no cenário poético da história de Chica da Silva, muito além da figura grega de Vênus, da Rainha de Sabá e da rainha portuguesa, no romance XIV:

Aonde o leva a brisa  
sobre a vela panda?  
À Chica da Silva:  
À Chica-que-manda.

À Vênus que afaga,  
soberba e risonha,  
as luzentes vagas  
do Jequitinhonha.

(À Rainha de Sabá,  
Num vinbedo de diamantes  
poder-se-ia comparar)

Nem Santa Ifigênia,  
toda em festa acesa,  
brilha mais que a negra,  
na sua riqueza.

*(Coisa igual nunca se viu.*

*Dom João Quinto, rei famoso,*

*não teve mulher assim!)*

(MEIRELES, 1987, p. 435, com itálicos no original)

Vários personagens grandiosos são misturados ao caráter popular e às vozes que a história não enfocou. Tais fatos imaginários casam-se perfeitamente com os apontamentos de Aristóteles (1987), ao dizer que o objetivo do poeta consiste em narrar os eventos como gostaria que tivessem acontecidos. Cecília Meireles descortina a imagem dos negros, dos caixeiros e eleva a imagem de Chica da Silva à figura mitológica de Vênus e da mulher escolhida pelo Rei Salomão em seu reinado. No fragmento do poema acima, observa-se tal enaltecimento no intertexto com a história da rainha de Sabá (Ester), a escolhida por Salomão. Chica da Silva está muito acima da rainha portuguesa, D. Maria Ana I e, da mesma forma, a imagem dela mistura-se ao erotismo sensual explícito de Vênus intertextualizando com o episódio da “Ilha dos amores” de *Os lusíadas*, pois esta Chica da Silva, recriada por Meireles é aquela que enaltecida no cenário de Vila Rica (Ouro Preto), no vale do Jequitinhonha e é mais bela que a rainha descrita no livro *Cantares de Salomão*. Esta cena também lembra tão intensamente a exaltação de Anactória, cantada por Safo.

Já em *Invenção do mar*, o poeta canta o descobrimento do Brasil e retrata os momentos cruciais da colonização portuguesa, baseados na tradição homérica e camoniana, além de trabalhar com resquícios da carta de Pero Vaz de Caminha e da lírica de D.Dinis no início do primeiro canto do poema. O poeta celebra cada fato da história brasileira com enfoque nas caravelas de Cabral. Por meio de um recorte de fatos históricos, o poeta funda uma obra genesiaca e aponta diversidade de episódios bíblicos, registrados no Velho Testamento, para entrelaçar a tríade histórica, ficção e verdade. Efetivamente, a obra dialoga fortemente com a tradição de Camões, com a épica bíblica, com Homero, Dante e com a figura de Dionísio e D.Dinis, cuja fusão dos nomes forma ou funda um novo personagem chamado Diônisos.

O gênero épico se ocupa do processo *mnemônico* e *Invenção do mar* possui o discurso de revisitação, da lembrança, utilizando-se de *analepses* com a história de D. Dinis (o Diônisos), rei de Portugal no século XVIII. A obra se encaixa no gênero de romance histórico em tom épico no que concerne a essa revisitação e instauração de um enredo tipicamente nacional. Tal poema tem suas marcas épico-líricas e adensa como uma obra que canta as raças humanas e as almas nordestinas. Gerardo Mello Mourão foi o “único poeta prescrutador das almas e das raças humanas em todos os tempos e todos os espaços -; nosso único poeta, não só no Brasil, mas no Ocidente e quiçá no mundo, que tornou possível uma epopeia no mundo contemporâneo”, escreve o professor e poeta Jamesson Buarque de Souza, em *Nênia a Gerardo e um convite* (2010).

Gerardo Mello Mourão intercala a lenda à história para formar o mito e nas configurações de um gênero híbrido, o poeta apresenta uma familiaridade com o discurso épico e demonstra que graças às navegações portuguesas plantou-se no

Brasil a revolta dos guararás. Em consequência desses episódios, *Invenção do mar* possui uma unidade de ação nacional. Poder-se-ia dizer que, em matéria de revisitação e intertextualidade, Mourão se utiliza do recurso de reescrita da épica camoniana (embora diferente na forma poemática) para a criação de seu poema com intenções épicas, mas com cenas de nacionalidade brasileira. Escrita com uma finíssima dicção do *epos*<sup>5</sup>, a obra de Mourão entrelaça à obra lusitana Há uma beleza encantadora na descrição das caravelas marítimas de onde o poeta introduz a história brasileira, aliada à história dos portugueses e navegantes:

Pelas várzeas a flor do trigo a flor  
do linho a flor do decassílabo  
de teu corpo ondulando entre os pinhais.  
Entre a cintura e as ancas e o regaço  
em teu passo de pássara inventavas  
a graça nupcial das caravelas.  
(MOURÃO, 1997, p. 27).

A memória é a musa da epopeia, mas é também memória do poeta lírico. Em Mourão se nota a memória épica, reiterada pela voz do sujeito lírico na revisitação de histórias dos navegantes e invenção do Brasil, ao explicitar os Bandeirantes. Sobre esse poema de dicção do *epos*, vale apontar o pensamento do respeitável crítico Wilson Martins (1998) ao escrever que “Gerardo Mello Mourão, em *Invenção do mar*, teve a coragem de reescrever *Os lusíadas* na perspectiva brasileira e o resultado é excelente”.

Outros episódios juntam-se à recordação, como uma genealogia próxima do livro *Genesis*, demarcando o princípio de tudo e formando o passado narrativo:

Os bandeirantes ensinaram tudo  
nominaram os rios e as montanhas  
e nas janelas velhas das casas velhas  
lambida pelo Rio das Velhas - Carlos,  
com seus velhos olhos de Sabará - as velhas  
olham no chão de pedra  
de seus rastros a memória  
do princípio das coisas.  
(MOURÃO, 1997, p. 262).

<sup>5</sup> De acordo com Ana Mafalda Leite (1995, p. 13) entende-se que o conceito de *epos* é, pois, universal, enquanto atitude religiosa do homem nas civilizações antigas. O conceito de *epos*, enquanto recitação da epopeia, é posterior e particularizado de acordo com a cultura em que está inserido. O *epos* de que escreve Ana Mafalda Leite (1995) seria impossível no mundo moderno e contemporâneo, pois o gênero romance não é o lugar para a recitação e para o ouvinte como é o gênero épico do universo helênico.

Os versos explicitam a memória mítica da origem e do princípio da criação, perpassando no poema com o fio narrativo. A linguagem mineral ocasionada pela seleção vocabular do poeta, tais como o “Rio das Velhas”, “o chão”, “a pedra”, “as casas” e “as montanhas” remetem à fundação de Vila Rica que muito se aproxima das escrituras do livro *Gênesis*, principalmente quando o poeta canta a árvore genealógica.

Outro ponto que merece ser enfatizado na poesia de Mourão se refere à figura do cantador. Nas antigas epopeias, a linguagem do poema tinha uma imposição à voz dos cantadores. Em Mourão, há partes em que o poeta se aproxima dos antigos rapsodos, com repetições, a fim de promover a memória, com uma dicção fina do épico. No canto segundo de *Invenção do mar*, o poeta demonstra a voz do narrador como contador de histórias ao citar a figura de Jerônimo e compará-lo à figura de Homero e suas histórias de Tróia. Observamos uma parte deste canto, cuja exaltação se dá pelas experiências do cantador/contador e memória do ouvinte:

[...] Eu Poeta, eu mesmo as li  
e os escreventes escreveram o que viram  
e o que lhes foi contado pelos que viram, tal e qual  
as histórias de Tróia contadas pelos guerreiros da Grécia  
ao cantador Homero  
e o cego cantador as pôs em dáctilos sonoros  
e as cantou nas feiras de seu país  
e no átrio dos palácios que havia  
e depois meteram seus versos em letra de fôrma  
e ainda agora os podemos ler,  
como leram Públio, chamado Virgílio,  
e Alighieri, chamado o Dante,  
e Luís Vaz, dito Camões, e Ezra,  
e Iommi, chamado Godo, e Bó, dito Efraín Tomás,  
e Juan, dito Raul Young, e Napoleão, dito Augustín  
[...] Todos eles ledores cantadores.  
(MOURÃO, 1997, p. 59).

Em forte dicção de um poema épico e intertextual, o leitor assíduo consegue visualizar o diálogo na *poiesis* de Mourão, cujo DNA se insere em Homero, Dante, Camões, Virgílio e outros grandes poetas épicos, intercalando as experiências de vida e as notícias trazidas pelos contadores e ouvintes de histórias, notadamente pelas “notícias de Jerônimo”. Tais novas aproximam-se muito da voz da experiência do narrador que retém o fato narrado pela memória, de acordo com a perspectiva de Walter Benjamim.

Por intermédio da marca dialógica, percebe-se que o poeta agrupa a tragédia em seu poema, denotando o gênero híbrido, ao trazer a intertextualidade dramática de Daniel na cova dos leões e Jonas no ventre da baleia, o qual foi jogado no mar

para salvar os navegantes do mar de Nínive. Mourão bebe na fonte dos livros de Jonas, Daniel, Isaías e Jeremias:

Com Jonas, o marinheiro, no ventre de um peixe grande  
Nos mares entre Jafa e Nínive,  
E dividiu comigo Oséias e o leitor e as coxas da prostituta Gomer

Filha de Diblaim,  
E me hospedei na cova dos leões com Daniel,  
E estive com Isaías e Jeremias e os outros...  
(MOURÃO, 1997, p. 60).

Há a presença da notícia em dicção de memória peculiar do gênero épico e do texto bíblico que também é fabuloso. No enredo de memória, ocorrem “as notícias das viagens no mar de suas ilhas e antilhas” e o poeta, em três versos, traz o anúncio do que irá cantar. Esta marca aproxima-o muito mais de Homero que de Camões, dado o número de versos na parte de uma epopeia supracitada. Mourão estaria mais contíguo de *Ilíada*, pois Homero em um único verso anunciou o assunto de seu canto, enquanto Camões gastou quatorze versos para proclamar o canto no poema *Os lusíadas*. Como exemplo, segue o trecho de Gerardo Mello Mourão acerca do anúncio de seu canto:

E agora tu, Diônisos, me ensina,  
e tu, Isabel, canta-me o mote  
para este cantar – pois vou cantar  
o mar, a terra e as mulheres e os homens  
a parição e a aparição do mundo  
(MOURÃO, 1997, p. 60).

É nítida a presença do ensinamento, demarcado na voz da experiência do narrador épico que na perspectiva de Walter Benjamin é aquele sábio, capaz de dar conselhos e ser ouvido. Logo, há na modernidade uma grande dificuldade de o homem se inserir neste lugar da troca de experiência. Para Benjamin, a narrativa verdadeira deve ser aquela capaz de uma dimensão utilitária:

[...] essa utilidade pode consistir num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se dar conselhos parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Assim, verifica-se, ao arquétipo de Walter Benjamin, que Mourão consegue resgatar a voz dos ouvintes, pela voz da experiência oriunda da presença do cantor/ouvinte de histórias. Isso se comprova nos versos de *Invenção do mar*: “e o cego

cantador as pôs em dâctilos sonoros/e as cantou nas feiras de seu país/e ainda agora os podemos ler” (MOURÃO, 1997, p. 59, sem negritos no original), assim como leram os cantadores e leitores Camões, Homero, Dante, Virgílio e outros.

À guisa de considerações finais, constatou-se que a diferença do épico atual para o tempo de Homero está na pesquisa histórica e estética. Sob esse prisma, notou-se que a obra homérica se fundou numa estética fabulosa e nas aventuras, de acordo com *Odisseia*, e a - histórica, apesar de tratar da história da guerra de Tróia em *Iliada*. Já as obras de Mourão e Meireles, além de dialogarem com a tradição, partem de um enredo também lírico, com planejamentos sobre a história do Brasil e Portugal, convocando uma diversidade de vozes intertextuais, sobretudo Mourão que pinta a reescrita da épica camonianiana aos moldes brasileiros. Portanto, em Homero teríamos a originalidade de uma epopeia e na modernidade e contemporaneidade ela ressurgiu estilizada pela interferência de outros gêneros, do palimpsesto e, sobretudo, carece da essência da ingenuidade no sentido homérico.

Inferiu-se também que tanto *Romanceiro de inconfidência* como *Invenção do mar* não se enquadra nas categorizações de epopeia aos moldes clássicos, mas apresentam uma forte dicção da objetividade épica misturada à subjetividade da lírica. Rigorosamente, percebeu-se que houve uma reatualização do épico e ele não está fadado à morte na modernidade e contemporaneidade, pois, o passado épico será aclamado em todos os tempos porque a memória de um povo nunca chega ao fim e não há povos sem histórias, mitos e identidades. O épico na modernidade vem reiterado pela voz da experiência na poesia lírica como asseverou Goiandira Ortiz de Camargo “as narrativas de memória, quando intensamente marcadas pela subjetividade, comprovam os movimentos da recordação, própria do lírico, pontuam a memória, espaço da narração épica” (CAMARGO, 2007, p. 64).

Em suma, considerou-se ainda que o épico sempre será possível na poesia palimpséstica como se viu na obra de Gerardo Mello Mourão e de Cecília Meireles, os quais criaram um mosaico de vozes dentro da categoria do hibridismo dos gêneros. Numa analogia ao termo “ruínas”, utilizado por Walter Benjamin, dir-se-ia que o épico se manifesta em fragmentos ou num sentido barthesiano, por “rumores da língua”. Logo, uma epopeia aos moldes antigos não seria mais possível porque o narrador não consegue congrega um público para que as histórias sejam ouvidas e memorizadas. O narrador exauriu-se no tempo e esse não é mais retido. Na perspectiva benjaminiana “a relação ingênua entre o ouvinte e narrador é dominada pelo interesse em reter a coisa narrada, o porta chave para o ouvinte é garantir a possibilidade da reprodução.” (BENJAMIN, 1980, p. 66). É esta reprodução da narrativa homérica que modernamente não é mais possível em sua íntegra. Não obstante, o épico mantém-se vivo e sempre será aclamado quando houver a necessidade de reviver o passado e a memória de um povo, na busca pela identidade.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 7. ed. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1987.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução e notas de Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1999.
- BAKH'TIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. 5. ed. São Paulo: UNESP/Hicitec, 1993.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1982. (Coleção Debates, v. 24).
- BENJAMIN, Walter *et al.* O narrador. In: \_\_\_\_\_. *Textos escolhidos*. Tradução José Lino Grunewald *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores, p. 57-74).
- BÍBLIA SAGRADA. Antigo Testamento. Tradução João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica, 1987.
- CAMARGO, Goiandira Ortiz de; DENÓFRIO, Darcy, França (Orgs). *Cora Coralina*. celebração da volta. Goiânia: Cãnone Editorial, 2007.
- CARVALHAL, Tania. Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- D'ONOFRIO, Salvatore. Teoria dos gêneros e dos movimentos literários. In: \_\_\_\_\_. *Literatura ocidental*: autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 2000.
- EURÍPIDES. *As troianas*. Tradução M. G. Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. Tradução Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GOETHE E SCHILLER. *Companheiros de viagem*. correspondências. Tradução C. Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- HEGEL, George. *Curso de estética*: o sistema das artes. Tradução Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HOMERO. *Iliada. Odisséia*. Tradução Carlos Alberto Nunes. 6. ed. São Paulo: Ediouro, 2005.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. tradução do prefácio de Cromwell. Tradução Célia Berrettinni. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KRISTEVA, J. *Ensaio de semiologia*. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Eldorado, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.
- MEIRELES, Cecília. Romanceiro da inconfidência. In: \_\_\_\_\_. *Obra poética*. 6. ed. São Paulo: Nova Aguilar, 1987.
- MOURÃO, Gerardo, Mello. *Invenção do mar*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- PERRONE-MOISÉS, L. A intertextualidade crítica. In: \_\_\_\_\_. *Intertextualidades*: tradução da revista *Poétique*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Flores da escrivania*: ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- PLATÃO. *A República*. 6. ed. São Paulo: Atena, 1956.
- ROSEN, C. As ruínas de Walter Benjamin. In: \_\_\_\_\_. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Tradução de José Lourenço de Melo. Campinas: Ateliê Editorial; Editora da UNICAMP, 2004. p. 196-203.

SILVA, Denise de Fátima Gonzaga. *Cecília Meireles e o herói inconfidente: um encontro da poética modernista com os arquivos da história brasileira*. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2008.

SOUZA, Jamesson Buarque. *A poesia épica de Gerardo Mello Mourão*. 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007. Disponível em: <<http://www.letras.ufg.br/pos>>. Acesso em: jul. 2010.

\_\_\_\_\_. *Nênia a Gerardo e um convite*. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/gerardomellomourao.html>>. Acesso em: 7 maio 2010.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste Aínda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.