UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

EPOS LATINO-AMERICANO E EMANCIPAÇÃO INTELECTUAL

EM *LATINOMÉRICA*, DE MARCUS ACCIOLY

Ricardo Soares

Recife-PE, 2008

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

EPOS LATINO-AMERICANO E EMANCIPAÇÃO INTELECTUAL

EM *LATINOMÉRICA*, DE MARCUS ACCIOLY

Ricardo Soares

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Cordiviola

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Teoria da Literatura.

Recife-PE, 2008

Soares, Ricardo

Epos latino-americano e emancipação intelectual: em Latinomérica, de Marcus Accioly / Ricardo Soares. – Recife: O Autor, 2008.

205 folhas. : il., fig.

Tese (doutorado) – Universidade Federal da Pernambuco. CAC. Letras, 2008.

Inclui bibliografia.

1. Literatura comparada. 2. América Latina. 3. Poesia épica brasileira. 4. Identidade social. 5. Accioly, Marcus – Crítica e interpretação. I.Título.

82.091 CDU (2.ed.) UFPE

809 CDD (22.ed.) 2009-03

Jozaias Ferreira dos Santos
Assistente Administrativo
Programa de Pós-Graduação em Letras
SIAPE 1022164

Confere com Original
Ass. _____
Em 18/03/08
UFPE

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A TESE INTITULADA: "*EPOS LATINO-AMERICANO E EMANCIPAÇÃO INTELECTUAL em Latinomérica, de Marcus Accioly*", DE AUTORIA DE: **Ricardo Soares da**, ALUNO DESTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 14h do dia 28 de fevereiro de 2008, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a Tese de Doutorado intitulada: *EPOS LATINO-AMERICANO E EMANCIPAÇÃO INTELECTUAL em Latinomérica, de Marcus Accioly*, de autoria de **Ricardo Soares da Silva**, aluno deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Prof. Dr. **Alfredo Adolfo Cordiviola** (Orientador), Prof. Dr. **Lourival Holanda**, Prof. Dr. **Anco Márcio Tenório Vieira**, Profª. Drª. **Francisca Zuleide Duarte de Souza**, Profª. Drª. **Sandra Luna**. Sob a presidência do primeiro, realizou-se a argüição do candidato. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos ao candidato: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola: **Aprovado com Distinção**, Prof. Dr. Lourival Holanda: **Aprovado com Distinção**, Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira: **Aprovado com Distinção**, Profª. Drª. Francisca Zuleide Duarte de Souza: **Aprovado com Distinção**, Profª. Drª. Sandra Luna: **Aprovado com Distinção**. Em seguida, o prof. Alfredo Adolfo Cordiviola comunicou ao candidato **Ricardo Soares da Silva**, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaías Ferreira dos Santos, Auxiliar em Administração, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 28 de fevereiro de 2008.

-
-
-
-
- Holanda

EXAMINADORES

EPOS LATINO-AMERICANO E EMANCIPAÇÃO INTELECTUAL

em *Latinoméricа*, de Marcus Accioly

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alfredo Cordiviola (UFPE)
(orientador)

Porf. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE)

Prof. Dr. Lourival Holanda (UFPE)

Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza (UEPB)

Profa. Dra. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo (UFPB)

Ilustração 1: Mapa-múndi manuscrito, de 1512, do cartógrafo veneziano Jerônimo Marini, intitulado *Orbis Universalis* e localizado na *Libreria Antiquari Pio Luzzeti,* em Roma.

Ilustração 2: Mapa-múndi manuscrito, de 1567, do cartógrafo francês Nicholas Desliens, localizado no *National Maritime Museum,* em Greenwich, Reino Unido.

PARA MANOEL SOARES DA SILVA

(1926-1996)

Só agora, com o nosso conhecimento retrospectivo, podemos ver o óbvio: nada que possa ser medido pode permanecer imenso; toda medição reúne pontos distantes, portanto, estabelece proximidade onde antes havia distância. Os mapas e as cartas de navegação das primeiras etapas da era moderna anteciparam-se às invenções técnicas mediante as quais todo o espaço terrestre se tornou pequeno e próximo. Antes do encolhimento do espaço e da abolição da distância por meio de ferrovias, navios a vapor e aviões, deu-se o encolhimento infinitamente maior e mais eficaz resultante da capacidade de observação da mente humana, cujo uso de números, símbolos e modelos pode condensar e diminuir a escala da distância física da Terra a um tamanho compatível com os sentidos naturais e a compreensão do corpo humano. Antes que aprendêssemos a dar a volta ao mundo, a circunscrever em dias e horas a esfera da morada humana, já havíamos trazido o globo à nossa sala de estar, para tocá-lo com as mãos e fazê-lo girar diante dos olhos.

(ARENDT, Hannah. A Condição Humana. 2005: 262).

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Marcus Accioly, pela generosidade e delicadeza com que sempre me atendeu;

A Ilzia, pela revisão da tese, pelos préstimos intelectuais e, principalmente, pela amizade e carinho;

a João, pela paciência, pela palavra amorosa e cumplicidade;

a Virgínia, pelo amparo e amor incondicionais;

a Marié e Márcia, pelo cuidado e expectativa;

a Izabela e Otávio, pela paciência e expectativa;

a Johnny, pela interlocução ativa, leitura sagaz e préstimos intelectuais;

a Rogério, pela interlocução e consultas de História, pela amizade;

a Alexsandro, pela amizade e incentivo, além dos livros emprestados;

a Ênio, pelo afeto e pelos cafés em sua casa;

à Professora Zuleide Duarte, pelo norte da Qualificação, a Lourival Holanda, pela leitura atenta;

aos professores do Programa;

aos colaboradores da Coordenação e da Biblioteca;

ao CNPq, pela bolsa;

e, especialmente, ao professor Alfredo Cordiviola, pelo acolhimento e orientação.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo a publicação *Latinomérica* (2001), do autor Marcus Accioly, compreendendo o esforço de investigar os elementos estéticos e socioculturais que permitem identificar a vinculação da «nova epopéia» à contemporaneidade, através de novos interlocutores. A interface cultural – que estabelece as relações lógicas entre *Mesmo* e *Outro* e *Antigo* e *Moderno* – é acionada pelo método comparativo. Nessa perspectiva, estética e política se concatenam por intermédio da formação épica do discurso, ao imbricar o plano histórico e o maravilhoso através da experiência subjetiva do Poeta, literariamente codificado como herói da enunciação. Desse modo, o poema se apropria do acúmulo das formas épicas como catalisador de tradições, paradoxalmente, afirmando/negando a memória literária e, especificamente, construindo os artifícios para a inserção de seu evento no influxo desse conhecimento.

Palavras-chave: Tradição, Epopéia, América Latina, Identidade.

ABSTRACT

This research has as its object the publication Latinomérica (2001), of Marcus Accioly. We aimed at investigating the aesthetic and sociocultural elements which allow to identify the connection between «new epic poem» and contemporaneity, through new interlocutors. The cultural interface – which establishes the logical relationships between Same and Other, Old and Modern – is started by the comparative method. From this perspective, aesthetics and politics are connected through the epic formation of speech, when mixing the historical and the mythical dimension through the Poet's subjective experience, codified by the literary dimension as the hero of the enunciation. This way, the poem appropriates the accumulation presente in epic forms as a catalyst of traditions, paradoxically, affirming/denying the literary memory and, specifically, building the artifices for the insertion of its event in the flow of that transmitted knowledge.

Key words: tradition, epic poem, Latin America, identity.

RESUMEN

Este tesis tiene como objeto de estudio la publicación Latinomérica (2001), del escritor Marcus Accioly, investigando los elementos estéticos y socioculturales que permiten identificar la conexión del «nuevo poema épico» en el tiempo presente, a través de las nuevas circunstancias. La interfaz cultural – que establece las relaciones lógicas entre Mismo y Otro y Viejo y Moderno – trabaja en el método comparativo. En esa perspectiva, estética y política se conectan a través de la formación épica del discurso, al mezclar los planos histórico y maravilloso en la experiencia subjetiva del Poeta, codificado por el plan literario como héroe de la enunciación. Así, el poema captura la acumulación de los modales épicos como catalizador de tradiciones, paradójicamente, afirmando/negando la memoria literaria y, específicamente, construyendo los artificios para su inserción como evento en el flujo del conocimiento transmitido.

Palabra clave: tradición, poema épico, América Latina, identidad.

SUMÁRIO

	A PRIMEIRA VISTA	12
1.	**O DUPLO DA TRADIÇÃO**	18
	1.1 *Latinomérica*, uma epopéia para os pobres?	18
	1.2 «Pensando a partir de»: reminiscência e esperança	28
	1.3 O legado da Tradição	39
	1.4 Liminaridade latino-americana e imaginário instituinte	51
	1.5 Por uma escrita política	60
2.	**UTOPIA E ALTERIDADE**	72
	2.1 A retórica do descobrimento: a conquista da América e a (re)figuração do mundo	72
	2.2 A natureza era um colosso	84
	2.3 «Um gesto organizado do Diverso»	100
	2.4 Da estabilidade eutópica à utopia do outro	117
3.	**FORMAÇÃO ÉPICA DO DISCURSO EM *LATINOMÉRICA***	135
	3.1 Os indicadores contextuais	135
	3.1.1 Esgotamento formal e renovação artística	138
	3.1.2 Ideário artístico e coerência autoral	153
	3.2 Questões de forma para uma poética contemporânea	160
	3.2.1 A configuração do poeta como herói do metapoema épico	168
	3.2.2 Crise de identidade e Paródia	176
	A ÚLTIMA VISTA	188
	BIBLIOGRAFIA	192

A PRIMEIRA VISTA

A convenção ocidental das cartografias prevaleceu durante muito tempo, influenciando o mundo do Medievo e, inclusive, alcançando o século XVI, como demonstram as ilustrações de cartas manuscritas, conforme as dispostas no presente trabalho. Nelas, podemos conferir que a orientação segue do Sul para o Norte, ajustada pela idéia de que o centro do mundo seria a Palestina, no Oriente Médio, por tradição cristã e mulçumana, como percebemos na ilustração do cartógrafo veneziano Jerônimo Marine, dando-nos a impressão de que o globo, ali representado, estaria de ponta-cabeça.

Nessa perspectiva, a convenção que orienta as cartas modernas, bem como a imagem geográfica que conhecemos do mundo, do Norte para o Sul, é determinada por um ponto zero – Grennwich 0° 0' 0" – que referencia qualquer localidade na superfície terrestre e o seu fuso horário. Assim, a realidade topológica é relativa à convenção desse ponto como coordenada precípua da regulação de deslocamentos, norteando a dinâmica espaço-temporal do imaginário moderno.

Com *Latinomérica,* o objeto deste estudo, podemos estabelecer uma analogia com a orientação topológica referida para apresentar uma poética que, embora tenha se constituído a partir dessa tradição, transforma-a para marcar uma posição contraposta a seus códigos, relativizando-os a partir de seu *locus* de enunciação.

A obra, a maturidade de seu projeto estético[*], oferece-nos uma farta referência erudita que, sem desconsiderar o manancial popular, atravessa toda

[*] Marcus Accioly desponta na literatura com *Cancioneiro* (1968) e, daí por diante, elabora um projeto poético composto de doze obras além da citada: *Nordestinados* (1971), *Xilografia* (1974), *Sísifo* (1976), *Poética: Pré-Manifesto ou Anteprojeto do Realismo-Épico* (1977), *Íxion* (1978), *Ó(de)Tabira* (1980), *Guriatã: um cordel parra menino* (1980), *Narciso* (1984),

a memória ocidental desde Homero – como a denominação da obra já indicia. O vasto conhecimento teórico do autor, advindo de sua atividade de professor, demanda uma criticidade que se desdobra num apuro quase obsessivo no que concerce aos aspectos formais e lingüísticos da obra, frutos de uma elaboração extremamente cerebral e minuciosa. O resultado revela-se através de 423 poemas divididos em 20 cantos distribuídos em 590 páginas, se contarmos os *portulanos* do texto – considerando que o termo designa um mapeamento costeiro de um território, no período anterior às grandes navegações; em *Latinomérica*, denota a intencionalidade autoral de orientar um acercamento da obra, na leitura.

Isso implica, por um lado, uma atitude crítica por parte do leitor que, infelizmente, não corresponde à competência de leitura da grande maioria dos brasileiros, sobretudo pernambucanos; por outro, significa que o autor não é lido tanto quanto deveria, a despeito da quantidade de prêmios que sua obra, tomada em conjunto, tem ganho, no estado e no país.

Assim, discutimos, nesta investigação, a localização e posição autoral – latino-americana, brasileira e pernambucana – em relação à tradição épica, visando a demarcar os artifícios literários que articulam uma emancipação intelectual; *Latinomérica* expressa uma atitude que, não se opondo exclusivamente à memória épica, dialoga com esses textos e, ainda, outras epopéias e autores do século XX – como Pessoa, Neruda e Pound, principalmente – legitimando-se ante os códigos consignados pela cultura ocidental.

Nessa direção, reminiscência e esperança, articuladas, permitem uma linha de leitura que direciona toda a tese; ponto central das epopéias modernas – e de *Latinomérica* em particular – essa articulação deve, no entanto, submeter-se ao conceito de *liminaridade*, de W. Mignolo, à medida que se inscreve numa relação lógica motivada pelo estar/sentir-se entre cosmovisões conflitantes, concebendo uma posição de insurgência assumida pela obra.

P/bara(ti)nação: hestória da ré-pública (1986), *Érato: 69 poemas eróticos e uma ode ao vinho* (1990), *O jogo dos bichos* (1990) e *Latinomérica* (2001).

Se a narrativa das origens como fábula das identidades inscrevem-se nas grandes épicas, a ruptura da linearidade do tempo poderia pressupor o esgotamento do gênero, todavia o que constatamos, nesta investigação, é um restabelecimento das formas épicas sob outros termos – estruturas de pensamento, perspectivas, mecanismos estéticos, conjunturas históricas, etc –, sistematicamente digeridos noutra realidade.

O épico, então, emerge no seio de um projeto estético-político de Accioly, assumindo as implicações modernas do real e do maravilhoso e, ao mesmo tempo, modulado sob novas percepções do espaço-tempo: a perspectiva poética torna-se potência de uma realidade em construção que desestabiliza as verdades instituídas. Desse modo, objetivamos identificar as diretrizes que possibilitam a leitura da nova epopéia, partindo das motivações de *Latinomérica,* poema publicado na virada do século, imediatamente após a comemoração dos 500 anos do Brasil.

Nesse sentido, apresentamos três deslocamentos que regulam esta tese em seus capítulos: o primeiro deslocamento indica o aproveitamento da tradição no fluxo da Modernidade, o segundo deslocamento parte da conquista da América à perspectiva latino-americana e o terceiro mostra como o gênero épico pôde ser restabelecido no século passado.

O primeiro capítulo trata da duplicidade da tradição em face da perspectiva latino-americana, concebendo a voz enunciativa como potência realizadora, pois, ao ser plasmada em linguagem, renarra a tradição com o intuito paradoxal de se afirmar através de códigos consagrados e de, ao mesmo tempo, ressemantizar o instituído. Por isso, a tensão entre antigo/moderno e centro/periferia coloca em questão o cânone ocidental em relação a contextos instituintes, negociando o impacto de uma herança que é constantemente negada/afirmada.

Com isso, o conceito de emancipação intelectual modula-se a partir de um diálogo em proveito da razão, no que tange a consciência de si em relação ao mundo circundante, e não na precipitação de um isolamento desse, mas numa

relação que, apesar de conflituosa, deve ser ativada justamente porque trata de uma política da alteridade.

Portanto, *Latinomérica* é lida na perspectiva de uma escrita política que toma a si a representação de uma comunidade heterogênea, a latino-americana, conduzida pelo *leitmotiv* da identidade e nossa escolha ajusta o gênero épico às conseqüências do contemporâneo, uma vez que há nela uma reivindicação de propriedade imaginativa que quer o mundo em sua extravagância, embora lançando mão de uma lógica oblíqua que comporta o político e o estético numa mesma dimensão.

O segundo capítulo tem como ponto de partida a conquista da América, notificando que a (re)figuração do mundo produziu uma retórica, aos moldes renascentistas, que concebeu o prolongamento do mundo ocidental através da empresa mercantil e cristã. No que se refere à alteridade sob o anúncio *terra à vista!,* despertam referências longínquas e imemoriais que vão desenrolar na Modernidade num reencontro com significados prefigurados da tradição européia, mas adaptando-os às localidades situadas fora desse imaginário.

A obra de Marcus Accioly coloca a Conquista da América como marco da descosmificação da relação que o autóctone havia construído com o tempo, através dos ciclos cerimoniais e que passava, então, a ser orientado por critérios exógenos à sua cultura. A nova imagem do mundo permitiu o mapeamento do globo e facilitando cada vez mais a capacidade de o homem equiparar a novidade ao que conhece. Nessa medida, a obra em questão não é um bloco monolítico, no qual se delimitam as fronteiras entre o subcontinente e o Ocidente, entre a Tradição e a Modernidade, mas pondo em diálogo constante esses dois pólos.

A utopia, aqui vista, é colocada a partir das necessidades do subcontinente, como uma especulação desiderativa que antecipa o futuro, pela imprescindível necessidade de reorganizar a situação presente. Com o arrefecimento das estruturas utópicas na sociedade contemporânea, percebemos que a obra de Marcus Accioly se inscreve numa estruturação do

«desejo de utopia», apresentando mecanismos retóricos para a representação da vontade coletiva, com o intuito de uma transformação no seio da episteme moderna.

O terceiro e último capítulo volta-se para a análise do discurso épico em *Latinomérica*, a partir do desprendimento da crítica clássica acerca do gênero numa compreensão estritamente aristotélica, para considerar a manifestação épica do discurso acciolyano através de sua irrupção na contemporaneidade; aliás, nesse caso, a manifestação épica do discurso pode ser apreciada em qualquer contexto histórico assumindo uma posição de gênero. Então, partimos do contexto ao processo de escrita da obra até a publicação de *Latinomérica,* passando pela virada do século, contrabalançndo-o ao texto para identificar a figura do poeta como o herói da obra e *Latinomérica* como metapoema épico, assumindo um caráter autobiográfico porque apresenta a consciência lírica como *duplo* do escritor.

Embora a obra não apresente caminhos cronologicamente viáveis à apreciação de uma intriga no plano da história, podemos, contudo, percebê-la pelos marcadores alegóricos e/ou simbólicos, discursivos enfim, que consubstanciam o aproveitamento de uma narração, ainda que sua unidade discursiva seja o verso. E, para além de uma estabilidade programada pela fixação teórica do gênero épico, essa é uma epopéia da crise, porque está em plena sintonia com o mundo moderno.

Portanto, a forma pela qual o poeta se legitima como herói do metapoema épico considera a crise de identidade o principal argumento da nova epopéia que, por artifício paródico, promove o reencontro de toda a tradição épica ocidental – ao menos, as epopéias mais decantadas –, como uma deferência estética para com os modelos consagrados, ao uso dos códigos que podem permitir uma inserção no cânone, embora condicionados ao contemporâneo e à periferia.

Desse modo, nossa pesquisa subsidia-se sob o referencial teórico-crítico de Dominique Maingueneau, Machado e Pageaux, Walter Benjamin, Walter

Mignolo e Serge Gruzinski, Cornelius Castoriadis e Hannah Arendt, amparando-a nas considerações de Anazildo Vasconcelos sobre o épico em especial, bem como Sérgio Buarque de Holanda, Zilá Bernd, A. Cordiviola, entre outros, utilizando as designações de Chevalier para o manancial simbólico do texto.

Capítulo 1:

O DUPLO DA TRADIÇÃO

(ai quem sabe de nós senão nós mesmos
que sabemos de nós coisas tão poucas)
(Marcus Accioly)

1.1 – *Latinomérica*, uma epopéia para os pobres?

Narrar é afirmar-se politicamente, a atitude enunciativa irrompe da experiência vivenciada ou daquela testemunhada por outrem, sendo capaz de se plasmar em linguagem através do sonho e da realidade, da reminiscência e da esperança, da contemplação, da pedagogia à infração. Por isso, projetamos o nosso lugar no mundo nisso que transmitimos quando narramos algum episódio a um destinatário. O calor de nossas expectativas leva-nos a conjeturar os efeitos da matéria exposta na aquiescência ou repulsa dos ouvintes. A menor dicção, o mais ínfimo detalhe, a supressão mais inocente, pode alterar a mensagem em sua épica preservação, mas não o que é característico de suas adaptações. Assim é a tradição: entre algo que se preserva, de infinito, e algo esquecido, gerado no fluxo de novos significantes históricos e socioculturais.

Para Walter Benjamim (cf. 1985: 197-221), a arte de narrar estaria em via de extinção quando, com o pós-guerra, uma espécie de silêncio absorto apresentou-se com a volta muda dos combatentes, ora pobres em experiências

comunicáveis[1]. Em contraposição à rarefação da arte narrativa, a *difusão da informação* é a grande responsável por esse declínio. Assim, enquanto a matéria-prima do ato de narrar é a experiência, que gera as transformações necessárias ao conhecimento, fortaleceu-se em contrapeso, na contemporaneidade, uma forte tendência a se descartar o que não é oportuno de ser abreviado, conceituado e compartimentado. A exigência da informação surge como uma prática das forças de produção que instituíram, com o chamado capitalismo tardio, a revolução técnica e/ou tecnológica que sintetizou o conhecimento. A brevidade e a fragmentação se apresentaram como uma prática de valor mais indiciário do que simbólico, acelerando, quando não condenando, um processo que, de acordo com Benjamim, deveria acontecer «segundo ritmos comparáveis aos que presidiram à transformação da crosta terrestre no decorrer dos milênios» (Ibid.).

Para além de um andamento apropriado ou desordenado do tempo quanto às experiências que são conferidas no ato de narrar, aceitemos *a priori* os versos que encabeçam o assunto aqui visto, enquanto epígrafe: «(ai quem sabe de nós senão nós mesmos / que sabemos de nós coisas tão poucas)» (LA, VII: 136). Os versos do poema indicam um ponto de enunciação que se articula com a primeira pessoa do plural (nós), representante aí de uma comunidade ou coletividade, que encerra de forma mais legítima o conhecimento postulado, porque se trata justamente de um saber que incide senão sobre «nós mesmos». Há o fato manifesto desse conhecimento já ser escasso – «que sabemos de nós coisas tão poucas» –, o que também dificulta a sua absorção por um apreciador das experiências alheias, um «vós» ou um «eles» (considerando-os igualmente no plural), que, contando tais experiências, narram as próprias fantasias em relação aos atores e fatos apreciados, projetando suas idiossincrasias e desconsiderando a complexidade do sistema de valores existente nesses eventos.

---

[1] No seu artigo «O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov», o crítico trata da tradição oral em ralação à falta de experiências comunicáveis com o pós-guerra, referindo-se à I Guerra Mundial, já que chegou a acompanhar o seu desfecho, embora tenha revivido suas atrocidades no que correspondeu aos dois primeiros anos da II Guerra, momento em que ocorre o seu dramático passamento.

Então, os versos colocam em questão a *voz enunciativa*, aquela que deve narrar mais pertinentemente certo tipo de conhecimento que protagoniza a experiência como autoconhecimento. Isso significa uma reflexão de si em relação ao mundo. Essa gnose, de acordo com Walter Mignolo (2003: 25-6), deve ser acentuada no *locus de enunciação* sem afastar a mistura e a diversidade dos conhecimentos individuais e coletivos, e como possibilidade para se engendrar novos formatos críticos com vistas à emancipação intelectual e política, em que «o ponto de vista nativo inclui os intelectuais». O autoconhecimento, aqui, gera as reflexões imprescindíveis à interpretação e compreensão de literatura, história e cultura próprias, tendo como alicerce teórico o procedimento de localização: *pensar a partir de* (ibid.).

Com a noção de *posição*, Dominique Maingueneau (1995: 69-70) explora a polissemia de uma localização enunciativa em dois eixos: o de uma tomada de posição e o de uma ancoragem num espaço conflituoso. Assim, por exemplo,

> *ocupar uma certa posição será portanto determinar que as obras devem ser enquadradas em determinados gêneros e não em outros [...] A própria relação que uma posição mantém com respeito à genericidade é variável de acordo com as épocas e as posições.*

Dessa forma, *Latinomérica* não se opõe inteiramente a todas as outras epopéias existentes como uma atitude em relação a sua afirmação na atualidade. Conserva, entretanto, um diálogo com a tradição épica que é fundamental para a sua «tomada de posição» quanto ao gênero que encerra, num «espaço conflituoso» que se nutre de sua contemporaneidade para conferir legitimidade não apenas em face aos antigos, mas também em relação a outras epopéias modernas anteriores e de perspectiva latino-americana, como são *Canto Geral*, de Pablo Neruda, e *Omeros,* de Derek Walcott.

O autor teórico (Maingueneau, op. cit., 74) observa que o Romantismo, a seu turno, rejeitou «a hierarquia das *ordens* sociais, assim como a dos gêneros», gerando uma ambigüidade capaz de maximizar a ruptura pretendida na ocasião para uma ampla «transformação do campo literário em seu proveito»; e, ao mesmo tempo, minimizando os seus efeitos para que a

subversão não espelhasse apenas um fugaz ato de violência, embora remodelando os códigos até então fixados. Assim para ele, o gênero épico voltaria a ser praticado com o Romantismo pela força que a história passa então a desempenhar[2], «com a instituição de um narrador, ao mesmo tempo porta-voz e guia espiritual do Povo em marcha». As epopéias antigas e medievais eram concebidas perante um cosmos estabilizado; a romântica «exibe na História o crescimento de um organismo» (Ibid.), investe indissoluvelmente para uma nova percepção temporal e conseqüente viravolta social.

Distanciado do mundo teogônico e das motivações teológicas, o panorama romântico arquitetou uma estética validada para a classe emergente, a burguesia, aplicado na laicização histórica como manancial de narrativas e alegorias representativas do novo homem que buscava no interior de sua região os heróis mais condizentes da nacionalidade. A nova compreensão espaço-temporal incidiu de maneira definitiva nas novas concepções literárias de tal maneira que até hoje a querela entre antigos e modernos se reversa com a que determina as fronteiras entre o nacional e o estrangeiro, num corte transversal feito na percepção dística do tempo – diacronia e sincronia –, modelada agora num entendimento mais misto dos gêneros e subgêneros literários.

Observando a língua como instrumento da independência, a partir e na literatura de países latino-americanos, Angel Rama (cf. 2001: 239-47) coloca em questão a dialética entre *originalidade* e *representatividade*, sob um eixo histórico, no leito burguês. O autor afirma que as letras latino-americanas jamais se resignaram com suas origens, tampouco se reconciliaram com o seu

---

[2] Em «Estilo épico: a apresentação», in: *Conceitos Fundamentais da Poética* (1975: 76-118)**,** Emil Staiger destaca que, ao contrário de outros gêneros, a epopéia tem seu lugar determinado na História, em que imaginação e apresentação encontram-se ativados a partir de um público ouvinte que espalha os episódios relatados pelo reconhecimento histórico dado a costumes assimilados da tradição. Para ele, a questão do estilo épico na contemporaneidade não encontra mais pontos de contato com o mundo homérico, mas como reconhecimento à hipótese de que a poesia épica no sentido primevo não se pode mais repetir, mesmo preservado o fenômeno, ela encontra seu esteio histórico no reconhecimento daquele como índice imprescindível, embora surja com grande clareza a carência de fundamentação para uma poesia realmente épica em nossos tempos.

passado ibérico, gerando não raramente uma tentativa forçosa de ser original em relação às fontes. Essa via, contudo, não teria fixado «uma linha progressiva, havendo [pois] retrocessos, interrupções e acelerações discordantes». As atitudes, na verdade seculares e multitudinais, compilaram «um esforço de descolonização espiritual» e uma «superação do folclorismo autárquico», por meio de «capacidades adquiridas continentes de longa e fecunda tradição inventiva».

Isso denota que a plasticidade cultural latino-americana não é uma mera invenção combinada com vistas a uma dissensão sem substância. É certo que os conflitos geraram, muitas vezes, preconceitos e xenofobia, mas o quê de fato o crítico destaca é a parcialidade das convenções; que é preciso sustentar a autonomia do sistema cultural com a compreensão de um horizonte histórico que não pode mais se localizar no esteio de um conjunto monolítico. Foi de fato o anseio internacionalista que mascarou as peculiaridades culturais desenvolvidas no interior das nações latino-americanas. Segundo Rama, tal elucidação não é mérito único das elites literárias, mas do «esforço ingente de vastas sociedades ao construir suas linguagens simbólicas»; do entendimento que se vai formalizando a partir do Romantismo. Todavia, bem depois desse estilo se notabilizar como o expoente dos anseios pátrios.

Considerar a construção narrativa em *Latinomérica* é, sobretudo, ter em mente que esta epopéia moderna não pode apenas ser abalizada pelas formalidades do gênero que se conservaram na teoria literária desde Aristóteles. O maravilhoso, que interferia de maneira veemente na intriga das epopéias antigas, passou, em Camões, a se desenrolar paralelamente ao mundo físico pela exigência judaico-cristã de uma nova heurística teológica que não podia abranger, assim, o modelo antigo em toda sua etiqueta sem comprometer a nova edificação, que ora deveria conjugar a conquista das almas e o trabalho mercantil como um percurso tanto para a civilização e o progresso quanto para a honra e o triunfo.

De outra forma, «*Os Lusíadas* opõem às inverossimilhanças dos poemas antigos o seu próprio realismo, e exprimem deveras um senso novo do mundo

e das maravilhas reais» (Saraiva & Lopes, 1995: 338-37). Isso significa, por exemplo, que a expressão mitológica clássica, por ser irrecuperável, assume no poema uma característica de gênero[3] – até porque desde o século XII, outras formas narrativas sobrepuseram-se a ele –, preterindo, portanto, o maravilhoso que não fosse capaz de orbitar o alastramento tanto do Império quanto da fé cristã. É assim que o teor da sugestão poética recai no plano mítico como formalidade, dando-lhe «unidade de ação e um enredo dinâmico» (Ibid.).

Já em *Latinomérica*, o maravilhoso se torna uma alegoria, e tem força no poema, mas não como unidade de ação, pois carece de intriga. Oferece, entretanto, uma relação mais simbólica com o mundo físico, aliás, como uma dimensão humana motivada pela humana constituição do sagrado. Essa *antropovisão* da realidade só vem indicar, por sua vez, que narrar é aqui visto como uma ação política e estética capaz de imprimir no *etos* um *habitus* fortalecido por sua fonte irrigadora: as ações de atores em eventos passíveis de serem relatados a uma ou várias comunidades audientes através dos tempos,

> *após o teu passado um tempo houve presente*
> *que já passou também (embora esteja próximo)*
> *tempo e dor igual e canto diferente:*
> *da novantiga dor em novo estilo heróico*
> *(moderno Popol-Vuh) que é voz de uma semente*
> *da árvore-memória (ou som genealógico*
> *que sendo aquém da flor e estando além do fruto*
> *é da raiz da raça ao ramo do futuro*
> (LA, IV: 68).

A dor mencionada se revela pungente por ser, na realidade, uma *novantiga dor*, *que é voz de uma semente da árvore-memória.* A genealogia da dor remonta aos estímulos históricos que promoveram a escrita do *Popol Vuh,* catalisador de tradições, que no século XVI procurou «afirmar memória e direitos locais» ao interpelar a Cristandade, procurando saber sobre quem teria

[3] Uma interessante questão de adaptação formal na matéria exposta do gênero épico é a que levanta Maria Helena Ribeiro da Cunha (1980: 85), quando indica que, ao tomar as Tágides por auxiliadoras, Camões ajusta à Invocação a matéria do poema, cantando, pois, ações portuguesas, nas quais as Ninfas do Tejo acrescentariam respaldo pátrio, e sem desfavorecer as deidades clássicas, imprescindíveis para a dinâmica do enredo.

de fato entrado na história de quem (cf. Brotherston, 2007: 11), na alusão – referida ao término da narrativa[4] – à intrusão de Pedro de Alvarado no território quiché, em 1524.

Designando o «livro do começo», o *Popol Vuh* foi escrito nas montanhas guatemaltecas por índios maias-quichés. Seu registro tem forte influência da língua náuatle (astecas, tlaxcaltecas, mixtecas e toltecas) e prevalece-se das deidades desse panteão. O ano solar é o calendário que rege a sua narrativa e, tratando das origens do próprio mundo, o livro equivale ao *Gênesis*, da Bíblia. Portanto, *da raiz da raça ao ramo do futuro* configura uma expressão que esboça no poema um sentimento refratário *em novo estilo heróico* quando, de fato, trata-se de um *moderno Popol Vuh.* Enquanto aquele possui paridade íntima e informativa com os livros de *Chilam Balam*, dando-lhes prosseguimento; *Latinomérica* estabelece a correspondência das escritas no solo do *Quarto Mundo,* na imagem sazonal – *que sendo aquém da flor e estando além do fruto –,* tecendo um fio simbólico que une sucessivas narrativas e buscando, no cerne da literatura indígena, os indicadores que permitem sua realização escrita e política, simultaneamente.

Finalmente, *Latinomérica* deve ser pensada como uma obra contemporânea que comporta a dimensão épica não em seu sentido de unidade[5] ou totalidade, mas a partir de uma mediação entre a arte verbal e a cultura, pois que o argumento histórico e o literário se matizam como um produto de estudos exaustivos que também apontam para diversas áreas do conhecimento humano. Um estudo mimetizado pela voz poética, afinal, que o poeta Marcus Accioly levou 20 anos para dar seu acabamento em obra literária:

---

[4] Após relatar em tom épico toda sua cosmogonia, ao desfecho de *Popol Vuh,* deparamo-nos com os líderes quichés queimados vivos pelo povo castelhano, a comando de Alvarado (PV, LXXXVI – 8.410: 435).

[5] A unidade deve ser considerada enquanto coesão na obra, mas deve ser evitada como na visão estritamente política da divisão territorial do continente americano sem as percepções conflitantes de inclinações e interesses que o atravessam, já que o próprio conceito de América Latina também traz na obra implicações socioculturais e intelectuais que não mais permitem um exercício de totalidade, antes é na criatividade, entre a História e a imaginação criadora que o ardil épico se coloca na linguagem de maneira fértil.

(o tempo de janeiro até dezembro
vinte vezes passou) mas afinal
meu canto (articulando cada membro)
levanta-se do chão e vertical
caminha com seus pés (sem minha mão)
cumprindo o seu destino de canção
(LA, XVIII: 529).

Tal estudo permitiu a confecção de uma *sociopoética*[6] compromissada com seus espelhamentos políticos, de intersubjetividades convocadas, apresentando-se na obra enquanto sumário de possíveis leituras, através de uma dinâmica do presente que dialoga com uma centena de resíduos discursivos: míticos, alegóricos, políticos, históricos, sociais, filológicos, filosóficos, antropológicos, entre outros suportes que rubricam a organização de composição da obra. Mas, sobretudo, enfocados na órbita da linguagem, no tratamento estético de seus tropos e na consciência dos limites de sua apreensão referencial,

Assim (cantando idéias) tua história
é uma parte que vivo e outra que mato
(é um lado que aparece e outro que some)
(LA, VI: 124).

Cientes de que a Literatura é uma prática cultural, reportamo-nos aos temas recorrentes em *Latinomérica*, aceitando, com Pageaux & Machado (1988: 116-221), que o *Tema* «é tudo aquilo que é elemento constitutivo e explicativo do texto literário, o que ordena, gera e permite produzir o texto». Dada a sua função estruturante, o tema é o elemento que medeia o homem e a cultura numa localização geográfica e histórica.

---

[6] No Editorial da *Revista Sociopoética* – UEPB, v. 1, o prof. Sébastien Joachim, através do título «O Intercultural como base do diálogo entre nós e os outros», indica os pontos basilares de uma soiopoética; a saber, uma sociocrítica centrada numa poética, através do conjunto de regras explícitas e implícitas que compõem o domínio literário, sem prescindir, no entanto, da dimensão sociocultural; no esteio da obra de Mikhail Baktin e da Literatura comparada, a editoria crítica aponta para o elemento intercultural como princípio desse diálogo, indispensável para que o resultado apreciado não recaia numa poética sociológica, quando da obra como reflexo social; e, tampouco, num semantismo formalista, de leitura imanente. Assim, a alteridade, marcada num discurso polivocal e contrapontístico, deve estar inserida no mesmo, através da «re-presentação conflituosa de identidades e valores culturais semoventes dos que são portadoras as instâncias discursivas».

Com a dimensão política, o texto artístico mais o estudo temático devem exibir o funcionamento interno do fato literário, ao mesmo tempo em que agencia uma função social e cultural simultânea ao gozo estético. Para tanto, os autores (Ibid.), visando a práticas comparadas, afirmam que a relação interdisciplinar entre literatura e história expõe uma disjunção coerente no seio da história clássica, pois que os textos literários, ainda que participando, provocam uma portentosa irrupção na lógica de entendimento dos relatos fixados no tempo.

No momento em que é apontado o fato de um desenvolvimento não-autônomo, sobretudo, nas bordas da cultura dominante, como é o caso da América Latina em relação ao Ocidente, aceitamos imediatamente que as literaturas produzidas nessas margens estão intimamente ligadas à história e à sociedade de modo bem evidente. Portanto, ao estabelecer uma negociação entre memória social e criação artística, a sociopoética obedece a sentimentos de uma coletividade, da contemplação à reivindicação, no cerne de uma épica que se firma não no esgotamento da matéria narrada, mas nos recortes e escolhas feitos enquanto engenho e artifício, porque:

> *(nem tudo canto quando canto tudo)*
> *há o que escapa (o que não quero) e há*
> *o que (sem substância ou conteúdo*
> *não merece uma forma de quem dá*
> *ao canto integral tempo e longo estudo*
> (Ibid.).

Nesses termos, Calíope, Clio e Euterpe são as musas a que faremos referência; não às personagens míticas propriamente ditas, mas às personificações de suas matérias: a epopéia, a história e a lírica. Essa relação é a mais indicada para uma averiguação da pertinência da obra quanto ao gênero épico na contemporaneidade, em que o triunfo nacionalista é preterido em função de uma identidade mais problemática e heterogênea, quando contrasta heranças e saberes diversificados. Então, *Latinomérica* é constituída para além das fronteiras do triunfo nacional operando num bloco de interesses que nem sempre, ou quase nunca, se apresentam harmônicos.

Se hoje a concepção de valores exalta a formação de um Estado legislador que garante os direitos civis, entre tantos, como a evolução de uma civilização democrática, é porque, em apelo, desenvolveu-se uma aplicação da exaltação fraternal, de perfil liberal, de organização pacífica entre os povos, que se foi implementando lá pelo século XVIII, e que, a pretexto de qualquer medida, é um paradoxo radical perante as conturbações étnicas, religiosas, geopolíticas e culturais que temos testemunhado atualmente no palco dos interesses internacionais. Nesse diálogo de surdos, o épico de conteúdo colonialista é inaceitável, porque abala o controle das eqüidades entre povos e nações.

Dessa forma, o cenário ético pode ser entendido como um espaço de mitigação dos conflitos e ferramenta coercitiva. Não que a justiça seja desnecessária; é que na maioria das vezes ela é a garantia de um modelo universal de imparcialidade que termina concedendo proteção e investimento para a dinâmica de colonização dos povos empobrecidos, sobretudo, quando o paradigma econômico é o determinante mais potente nas ações políticas da atualidade.

O *epos* latino-americano é tão-somente a condição narrativa de cantar a identidade de uma comunidade, a sua própria, emancipando-se intelectualmente dos termos oferecidos que designam a perspectiva enunciativa de perfil universal, e não os descartando. O termo *epos,* que vem do grego, assinala uma narrativa ou recitação, podendo também ser entendido como palavra, notícia ou oráculo e tem como característica a objetividade[7]. A exaltação grandiosa de fatos heróicos foi a base das epopéias clássicas, que narraram feitos admiráveis, mundos maravilhosos, navegações intermináveis, vias marítimas, fundações de cidades, descoberta de novos continentes, glórias de batalhas, entre outros temas extraordinários. A matéria épica de *Latinomérica* é o próprio debate entre a História e a História da Literatura no continente americano em metalinguagem, os desejos de afirmação e mudança

[7] Conforme o verbete *Gêneros épicos,* in: *Dicionário Eletrônico Simpozio*, da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (s/d).

e, ainda, a problematização de tais desejos conformados na hifenização da expressão «latino-américa».

1. 2 – «Pensando a partir de»: reminiscência e esperança

Os caminhos sugeridos pelos títulos de obras literárias são os melhores índices de leituras porque projetam o universo teórico e estimulam a coesão dos atributos sondados. Assim sendo, a obra de Marcus Accioly, *Latinomérica*, direciona as coordenadas de sua apreciação: de um lado, temos as memórias latina e grega, cujas cargas adjetivas compõem um conduto temporal ligando-as a uma origem conhecida da Tradição; de outro, um espaço vasto, heterogêneo e cindido, entre uma História oficial e uma outra silenciada, indicadora de outras origens latentes.

Na formação da palavra «*Latinomérica*», um embate de substratos culturais é sugerido no agrupamento dos vocábulos, conforme – pela supressão do hífen – são assimiladas culturas espaço-temporais distintas. A composição designa, simultaneamente, um conflito e uma cooperação através da supressão do «a» de América e evocando, sobremaneira, um legado homérico quando também se considera o «h» suprimido, com a possibilidade dessa outra acepção. Então, por aglutinação, a composição da nova palavra indica a projeção de uma duplicação do *Mesmo* que mitiga a noção de um discurso genealógico intangível, alargando consideravelmente o campo semântico do *neologismo*. Ora, podemos estimar que, de maneira suposta, as elisões fortalecem a parcialidade dos lugares de enunciação, ao passo que ratificam a versão deste e a reivindicação do outro legado histórico, sem as simplificar.

Quando lemos o poema *As três caravelas*, encontramos em sua realização épica tanto uma confirmação quanto uma negação da tradição ocidental, numa arena estética que coloca em tensão perfis diversos acionados por perspectivas que conflitam:

navegaram no mar três caravelas
e na terra tiveste o teu naufrágio
(no horizonte de espumas e de velas

o teu rasgado olhar fez-se mais trágico)
“marcha do céu o exército de estrelas
contra o teu coração” (previu o mágico
pajé esquadrinhando as negras vísceras
das nuvens que traziam más notícias)

Pinta vinha na frente e (depois dela)
Niña e Santa Maria (disse o mago)
“o lobo vem no ventre da cadela”
(era outra a cadela) “vem no bago
da fruta a má semente” (mas aquela
semente era outro grão) “um aziago
cavalo-do-oceano traz a guerra”
(inventou-se o cavalo para a América)

veio a guerra do mar contra o teu povo
(a cadela e o cavalo) veio (América)
um tronco de oliveira no teu olho
ciclópico (e urraste à noite cega
de dor) “vem a serpente sob o ovo”
(o feiticeiro havia dito) “a treva
vem debaixo do sol (ele previra)
“firam a luz que a luz talvez nos fira”
(LA, III: 56).

A chegada das três caravelas na América é dramatizada nesse excerto por duas instâncias – pela emissão lírica e pelos vaticínios enunciados num discurso direto, em aspas. Este, por sua vez, emitido por um *mágico pajé* que, ao longo do poema, recebe também o epíteto de *mago* e de *feiticeiro*. Com efeito, as alcunhas que o vidente indígena recebe no texto, bem como o que está prevendo, misturam as culturas européia e ameríndia de forma bastante conflitante, porque colocam em cena heranças ancestrais e coloniais – ou pré e pós-colombianas – a se capitular como uma duplicidade cultural que se elabora no discurso poético. Misturam-se, portanto, os imaginários de tal sorte que, mesmo antes da travessia do Atlântico feita por Colombo, o pajé já mencionara um *presente de grego* vindo do mar, sem de outra forma ter ele entrado em contato com narrativas da Antigüidade Clássica. E, dessa forma, *inventou-se o cavalo para a América*, por meio da antecipação de uma ação futura – a *prolepse* –, quando sequer havia cavalos no contexto anterior à conquista[8].

[8] As anacronias do texto devem ser apreciadas aqui na concepção genettiana, em que a antecipação do evento – *prolepse* – ou a recapitulação de algum episódio – *analepse* – são estratégias formais da narrativa que ordenam a seqüência dos acontecimentos na configuração da narração, quebrando a concordância temporal cronológica, ao imprimir um encadeamento

O aparente anacronismo não trata de incensar no poema a pureza do autóctone, a exemplo de uma nostalgia do pensamento selvático. Não se trata de uma realidade mais ou menos acabada no que concerne à busca de um verossímil associado a costumes e valores primevos que foram anuviados pela Modernidade. Ao contrário disso, o poema indica a relação porosa e maleável de fronteiras que não limitam percepções díspares, ainda que as combinando em variadas conseqüências através da constante reorganização das circunstâncias subjetivas e materiais que implicam o caráter latino-americano. Encontramos, de fato, uma imbricação de culturas que, outrora dessemelhantes, se reorganiza na obra – por aglutinação, justaposição, sobreposição, paralelismo, compilação, diferenciação, etc. – à medida que também caracteriza tensões socioculturais do continente. É a partir do século XVI, quando da expansão ultramarina dos povos iberos, que o enovelamento histórico dessas tradições vai se urdindo. Mas o momento refletido, anterior à conquista, faz um prospecto sombrio do *aporte* adventício.

Quando o pajé compara as caravelas a um *cavalo-do-oceano*, que virá trazendo a guerra – somando isto às comparações da situação de conquista, *o lobo vem no ventre da cadela*, *vem no bago da fruta a má semente*, *vem a serpente sob o ovo*, *a treva vem debaixo do sol* e a conseguinte conclusão: *firam a luz que a luz talvez nos fira* –; ele se prevalece de um conhecimento da tradição ocidental para pintar o cenário da conquista do continente americano com elementos *disfóricos*, conotando aí as más notícias previstas. O poeta utiliza a *símile*, recurso estético bastante difundido por Homero na *Ilíada* e na *Odisséia,* para dar vazão a uma composição artística de acabamento misto, mais diverso, aqui e alhures, do que poderia permitir o cenário anterior à chegada do europeu. O objeto comparado – as caravelas –, por ser ex-ótico ao indígena, é assimilado através da comparação a elementos naturais – cavalo, cadela, lobo, serpente, semente, etc. E, juntos, simbolizam a mudança na rota

---

lógico na história contada; portanto, o que poderia ser considerado um lapso histórico, à exigência de uma verossimilhança quanto à chegada dos eqüinos à América, assume um significado formal em sua organização interna que é, também, importantíssimo para uma compreensão interdiscursiva em relação à tradição ocidental, referente ao ciclo épico de Tróia e, especificamente, à passagem do cavalo-de-madeira.

das coisas. Ou, de outra maneira: o infortúnio iminente inverterá a situação de provisória estabilidade a uma descosmificação que alterará o equilíbrio espaço-temporal vigorante, revestindo-o de novos sentidos, por causa dos contrastes propiciados por essa «guerra do mar contra o teu povo».

É na própria simbologia do cavalo que podemos perceber tal descosmificação, para a qual o bestiário mítico aponta um grande número de vertentes. Contudo, a que melhor designa essa situação-limite é a escatológica, como exibe o *Apocalipse* (6, 2-8), quando quatro vezes são apresentados os cavalos da guerra: o branco, o vermelho, o cavalo negro da fome e o cavalo descorado da morte como representações de força surgidas das trevas, numa acepção fatídica dos fins dos tempos (cf. Brunel, 1998: 123). A indicação de que o cavalo também pode ser concebido como garanhão, ou o fecundante, vem permitir uma combinação entre sua versão fatalista, ligada à dissipação do homem na terra, e essa outra que indica gestação, produção, fertilidade, multiplicação e fartura. Assim, entre a morte e o nascimento, o cavalo permite uma apreciação rotativa do tempo, pois que a perda de referências provocada por uma guerra, ou qualquer outra assolação, pede medidas criativas por causa das circunstâncias que nutrem o surgimento de novas referências imprescindíveis para o cabo dessa transformação.

A escatologia é, portanto, a doutrina dos fins últimos: «o corpo de crenças relativas ao destino final do homem e do universo» (Le Goff, 1994: 325); é matéria recorrente para teólogos e historiadores da religião, que a empregam no sentido do *Dia do Juízo final*: ao destino último do indivíduo, por um lado, no sentido de salvação, através de um julgamento após a morte e, por outro lado, referindo-se a coletividades e à humanidade num sentido mais abrangente, como conseqüência de um desterro cósmico.

Segundo Le Goff (326-29), «os desenvolvimentos doutrinais e as condições históricas tornaram por vezes difícil distinguir as fronteiras entre escatologia e os conceitos com ela aparentados». Constituindo um gênero literário, os apocalipses judaico-cristãos nascem da escatologia; embora de acordo com o autor, não se pode confundi-la com os sentidos estritos de milenarismo, mito ou

utopia, porque aquela se desvia «do presente e da História para evocar um futuro inteiramente desligado da nossa experiência deste mundo», em que certos aspectos são também próximos a esses outros, todavia, derivados de conjuntura histórica diversa.

Podemos entrever uma série de crenças, teorias e movimentos direcionados para o desejo e para a espera, com o aparato de um retorno de um demiurgo ou de um tempo imemorável, cujo plano escatológico se apoiará no milenarismo, no messianismo, no mito e na utopia para dar vazão à noção profética de uma *viragem decisiva*, em que a mobilidade discursiva vai atualizando enunciados pretéritos para, ressemantizando-os, deslocá-los a um futuro imaginado; realizando, como fundamento, uma transgressão da narrativa mítica, à iminência de uma intervenção humana ou divina que assolará o momento precedente.

De outro modo, o signo *cavalo* pode ser enredado ao fio da tradição a que nos liga *Latinomérica:* na *Odisséia*[9], é no Canto VIII que encontramos o episódio do cavalo-de-madeira, enunciado em analepse. Um cavalo oco, através do qual os gregos penetraram em Tróia depois de dez anos de resistência, quando se esconderam dentro dele. Para surpreender os troianos, deixaram o suposto presente perto das muralhas da cidade, fingindo partir por força da obstinação inimiga em resistir. A *Ilíada* não relata essa passagem, só conta eventos ligados ao último ano da Guerra de Tróia, não sendo superior a cinqüenta dias. A ação bélica se dá em quatro dias e sua narrativa não mostra quebras consideráveis na sucessão cronológica (cf. Schüler, 2004: 23-4). É, no entanto, por uma recapitulação que nos damos conta desse acontecimento na *Odisséia*.

Na rapsódia referente à «Recepção de Ulisses pelos Feáces» (Canto VIII) é que completamos o desenlace da guerra relatada na *Ilíada*. Ulisses, o inventor

---

[9] Para a construção da *Odisséia* e da *Ilíada,* Homero recorreu a referências – algumas delas são vistas em *A Construção da Ilíada* (Schüler, 2004) – de fragmentos preservados, em: *Cantos Cíprios, Etiópida, Pequena Ilíada, Saque de Tróia, Regressos, Retorno dos Atridas e Telegonia,* que remontam ao ciclo épico de Tróia, datado do século XII a.C., embora os acontecimentos narrados por Homero tenham sido registrados por volta do século VIII.

do estratagema, está ainda incógnito, mas já reconhecido pelos Feáces no porte – comportamento, aparência, espírito e retórica – como um herói. Odisseu ressalta as qualidades do aedo Demódoco, mostrando-lhe o apreço, porque este canta com requintada arte os reveses, as proezas, os sofrimentos e os trabalhos dos aqueus como se tivesse presenciado ou ouvido contar de alguma testemunha. Em seguida, solicita-lhe que cante a passagem do cavalo-de-madeira, dizendo que se o canto for executado na medida certa, todos saberão que o deus em sua benevolência lhe concedera a dádiva do canto inspirado. Logo após, a passagem é relatada em discurso indireto:

> *...e o aedo, incitado, começou por preludiar o deus*
> *revelando depois o seu canto. Tomou como ponto de partida*
> *o momento em que tinham embarcado nas naus bem construídas*
> *e iniciado a navegação (depois de queimadas as tendas)*
> *os Aqueus. Outros, sob o comando do glorioso Ulisses,*
> *estavam na ágora dos Troianos, escondidos dentro do cavalo.*
> *Pois os próprios Troianos o tinham arrastado para a acrópole.*
> *E ali estava o cavalo, enquanto os cidadãos se sentavam à volta,*
> *discutindo de modo prolixo e confuso. Três planos lhes agradaram:*
> *ou rachar a madeira oca com o bronze impiedoso;*
> *ou arrastá-lo até ao cimo da cidade e atirá-lo para as rochas;*
> *ou deixá-lo ficar como oferenda encantadora para os deuses –*
> *e foi isto o que acabou mais tarde por acontecer,*
> *pois era seu destino perecerem, quando a cidade circundasse*
> *o grande cavalo de madeira, dentro do qual estavam sentados*
> *os melhores dos Aqueus para trazer aos Troianos a morte e o destino*
> (Odisséia, 2006 - VIII: 141-2).

Para dignificar ou detratar a vida, é dada pelos deuses ao homem antigo a capacidade de armazenar as histórias, para que o presente seja, ao mesmo tempo, uma instância organizadora do conhecimento e selecionadora das prioridades iminentes. O momento de narrar faz um elo entre memória e preservação, numa certeza inconteste para a qual «o passado é um patrimônio de que importa tornar-se digno» (Schüler, op. cit., 35). A história do cavalo-de-madeira é o desfecho da Guerra de Tróia, mas relata a glória do herói Ulisses, que é conhecido por ser ardiloso, e não é o final apropriado para a *Ilíada*, que tem como proêmio a cólera do iracundo Aquiles. Então, é a partir de fragmentos do ciclo épico troiano que Homero arquiteta a *Ilíada* e a *Odisséia*, como narrativas complementares. Ainda embora os argumentos diferentes nos cantos sirvam para dar solidez e coesão às respectivas narrações. Por isso, o

acontecimento do cavalo-de-madeira só aparece na *Odisséia* em retrospecto, dando coerência às investidas heróicas de Ulisses e, sobretudo, como um evento que deveria prevalecer «porque era fatal a ruína, desde que a cidade encerrava dentro das muralhas o enorme cavalo de madeira, onde se ocultavam todos os mais valentes dos Argivos, para levarem aos Troianos a carnificina e a morte» (Homero, 1979: 78-9).

Quanto a *Latinomérica,* é notório que a combinação de heranças concentradas num pajé lendo os presságios em negras vísceras de nuvens, prevendo o mau que estaria por vir, assume durante o poema uma posição de cautela perante os motivos do conquistador. Os jogos de claro/escuro ou de treva/luz estão ligados ao fato de que o excesso de claridade (civilização) pode cegar. Nesse caso, é preciso uma acuidade redobrada em face dos conhecimentos trazidos de além-mar. Os mesmos que foram esquadrinhados na vidência do feiticeiro e, obviamente, encarnados pelos homens dos séculos XVI e XVII. A emissão lírica torna-se aí a própria inflexão dessa contenda, que assume, a um só tempo, as várias heranças culturais, os seus envolvimentos e apartações, gerando uma duplicação do discurso no poema, como efeito de sentimentos e práticas que podem por vezes se contradizer ou se contrabalançar.

Assim, há um requisito fundamental em *Latinomérica* que é o de conciliar absurdos que se revelam entre o sensível e o inteligível, de forma a se apresentar como espectros do vivível. Pois é entre o arbítrio e o destino, entre a voz e o grito (ou o silêncio), no âmbito do imaginário, que podemos conferir essa ambivalência na última estrofe do poema *Calíope*, passagem pintada de modo a estabelecer paralelismos que vão sendo articulados num exercício também de contrastes:

(América) meu canto sabe o erro
de procurar ser voz onde ele é grito
(ou qualquer se engajar quando de berço
veio à luta engajado por destino)
contra a vidraça (pássaro-de-ferro)
ele estraçalha o vidro com seu bico
para que a luz (em sua transparência)
não tenha nem do vidro a resistência

(LA, III: 46).

A própria América, em vocativo, faz a interlocução da emissão lírica, assumindo um *engajar-se trágico*, de berço[10], que sabe o erro de às vezes estar mais desesperado (pelo grito) do que, tranqüilamente, empregando o turno de um diálogo proveitoso. Isso acontece porque não compete à escolha, mas ao destino: traçar esse itinerário cognado ao do continente. Porquanto o resistir e o lutar confirmam um trajeto da diferença como um percurso afetivo da linguagem e não como uma ilustração ornada de sectarismo. Defrontamo-nos, pois, com o canto de um pássaro férreo que consegue com o bico eliminar o mais diáfano dos obstáculos, abrindo passagem a novos vôos. E, com sua dura substância, marcar o absurdo entre a consistência de sua determinação (pássaro-de-ferro) e a leveza projetada num arroubo libertário ao encontro de uma luz ilimitada. Essa imagem de liberação entre o pássaro e a luz conota uma aquisição do conhecimento como abertura à autonomia intelectual[11].

Portanto, admitimos que na poética de Accioly existe uma articulação épica entre reminiscência e esperança, na qual o passado confirma uma tradição de desejo emancipatório como qualidade local. Seja na descoberta das Américas, com as previsões do feiticeiro, ou no arroubo libertário desse pássaro-de-ferro, a condição é, por assim dizer, sempre iminente.

É por buscar no passado um norte possível para uma configuração apropriada aos desejos locais que, recordando com Benjamin (Op. cit. 223-4) esse enlace, somos depressa motivados a ratificar que a cada geração «foi-nos concedida uma frágil força messsiânica para a qual o passado dirige um

---

[10] Notamos que o teor trágico colocado no trecho citado da *Odisséia (...para trazer aos Troianos a morte e o destino)* é a conseqüência de uma situação que não pode ser alterada, estava predita e, portanto, fadada a acontecer; diferentemente, em *Latinomérica,* a própria condição histórica, que não comporta mais o destino em suas categorias transcendentais, institui uma ligação afetiva construída com o espaço, através do qual incide sua tragicidade – não porque está situada na parte mais externa do que denominamos Ocidente, mas porque exige medidas socioculturais transformadoras que reiteram o lugar de reivindicação, fatidicamente.

[11] A autonomia intelectual aqui não está afirmando um isolamento; ao contrário disso, concerne a um diálogo mediante negociações que se dão constantemente no dia-a-dia, através de motivações e idiossincrasias de variada contingência, sobretudo, nos limites do que podemos assumir como os interesses latino-americanos.

apelo». Como não o conhecemos como ele de fato aconteceu, o passado revela sua imagem[12] a partir da apropriação de uma reminiscência. Para o autor, é sempre através de um perigo iminente que surgem as ameaças tanto à existência da tradição quanto àqueles que a recebem. Para tanto, a reminiscência possui o «dom de despertar no passado as centelhas da esperança» (Ibid.), como condição de não virarmos meros instrumentos de projetos dominantes.

De fato, reminiscência e esperança conduzem a uma dinâmica marcada pela ambivalência de suas várias acepções no tempo e no espaço, para além de uma simples apreciação temporal em que se fixam pretérito e futuro respectivamente. Não é à toa que tanto o esquecimento quanto o excesso da tradição podem atrofiar o pensamento, causando-lhe certa paralisia. Os gregos indicavam que o lago subterrâneo de Mnemosine possuía propriedades mágicas que daria a quem dele bebesse a capacidade de lembrar de todos os acontecimentos; e de outro modo, quem bebesse do rio do esquecimento, ou o rio de Letes, esqueceria a um só tempo de todas as lembranças. Assim, para eles, toda desmedida era improdutiva, já que a tradição e o esquecimento demasiados se tornam inférteis. Foi pela desmedida que Atlântida imergiu, como contraponto a Atenas que floresceu porque era a encarnação da cidade justa e, portanto, o modelo a ser conservado na memória grega e, conseqüentemente, ocidental.

Na Antigüidade, a esperança atém seu conceito imbuído de rigor disciplinar, devendo, sobretudo para os estóicos, ser evitada. A esperança era, dessa forma, o último dos males que deveria ser liberado da caixa de Pandora,

---

[12] Essa imagem do passado é interpretada por Benjamim, em seu artigo intitulado «Sobre o conceito da História», através do quadro de Paul Klee que se chama *Ângelus Novus,* de 1910, cuja representação de um anjo sobressalta perplexo, com o rosto dirigido para o passado. A leitura de Benjamim ainda nos permite vislumbrar o anjo querendo se afastar de algo que encara fixamente, com olhos escancarados, boca dilatada e asas abertas; o passado como catástrofe única, que acumula ruína sobre ruína, apresenta-se ao anjo ao mesmo tempo em que uma tempestade supostamente vinda do paraíso impele-o irresistivelmente para o futuro, esticando-lhe as asas involuntariamente. A essa tempestade Benjamim chama de «progresso» e a personagem do quadro ele chama de «anjo da história». Essa visão amarga de Benjamim em relação ao futuro alinha-se a um pessimismo vigorante na Europa, sobretudo, na década de 1930, em que a desesperação grassava por motivos circunscritos ao período entreguerras.

por causa da capacidade que possuía de entreter os desgraçados. Isso é o que nos lembra Nietzsche, em *O Anticristo* (1988: 45-6), traçando um paralelo com a Modernidade, para situar a fé cristã projetada para além da corporeidade e, por conseguinte, caracterizando-a como uma *enfermidade* que nega não apenas a matéria, mas o próprio pensamento e sua suspeição crítica.

A agudeza de Nietzsche leva-nos a perceber que hoje em dia o discurso cristão da esperança ainda conserva suas propriedades divinatórias com relação à escatologia. Em *Por uma teologia da esperança*[13], somos confrontados com um mundo conceitualmente diferente do nosso e que, supostamente, teria sido anunciado por Jesus, através de um discurso que nos quer *diferentes do mundo* para, só assim, sermos partícipes da paz. A esperança é o desdobramento da fé, porque «os fatos avançam no tempo para o objetivo da promessa». Então, a revelação justificaria a abertura de horizontes históricos para um *Juízo final*, como um futuro estendido para além da existência. O Evangelho seria a ratificação de promessas na consumação dos tempos históricos, abrindo no presente um futuro no Reino de Deus, por intermédio, evidentemente, da esperança. Para a Cristologia, a realidade é uma cruz, a qual a esperança deve suportar com coragem para desempenhar um eficaz protesto contra a miséria, a injustiça, o pecado e a morte (Ibid.).

Embora a obra de Marcus Accioly confirme uma nítida vertente cristã, podemos, a partir da díade *reminiscência* e *esperança*, marcar um desejo de autonomia que quer a realidade em sua mais violenta paixão: a de liberdade. A simbologia do cavalo-caravela revela um discurso propício à resistência que é acionada através da apropriação da tradição ocidental para, através de seu deslocamento semântico, permitir conotações adequadas ao projeto estético-político pretendido; o pássaro-de-ferro[14], a seu turno, culmina numa liberdade anunciada que pode transgredir as projeções intelectuais dominantes que,

---

[13] Conforme versão *on-line* (Franco, s/d).

[14] Sem falar que o avião pode simbolizar, na contemporaneidade, um retorno à Europa – não mais pela caravela –, uma nova modalidade de se conduzir à *ilustração,* embora sem os compromissos com os quais a exploração sempre perpetrou, todavia, nos da interlocução.

noutras perspectivas e interesses, submete-nos a uma localização sumariamente defensiva, numa face, ou tolerante ao extremo, numa outra.

Por isso, a imbricação entre passado e porvir se concatena numa acepção temporal, cuja herança européia pontua a manutenção do caminho que deve ser trilhado. É para essa condição irredutível que o poema tergiversa, construindo obliquamente uma temporalidade que precisa de história e, paradoxalmente, distancia-se dela como suporte de uma tradição, que se preserva ao mesmo tempo em que adultera os éditos da memória ocidental, para nele também se inserir por uma referência que cava na história um ponto de vista distinto:

> *[...] e veio a esperança*
> *de um tempo prosseguir a outro tempo*
> *e herdar do tempo o tempo como herança*
> (LA, X: 313).

Desse modo, o pássaro em *Latinomérica* não confirma um futuro trans-existencial, como numa teologia da esperança. Quer, todavia, uma transformação radical no momento, através de categorias instituintes que – embora possam pela imagem do vôo do pássaro também conotar predições entre o céu e a terra (cf. Chevalier, 1999: 687-690) – simbolizam nessa idéia a tônica primitiva do presságio que aparece como uma mensagem inscrita no céu, dando coerência à relação que os feiticeiros mantinham com a natureza e, é claro, como projeção de um evento sobranceiro. Por outro lado, também simboliza, segundo Chevalier, força, vida, fecundidade e, muito freqüentemente, a alma humana, como na versão egípcia do pássaro de fogo, a Fênix, que é o principal repositório da força vital.

Fazendo a decomposição da categoria *possibilidade*, Ernst Bloch (2005: 201-46) assegura que esta pode acontecer de modo diferente do que havia sido até um dado momento, quando o *possível* surge dentro e anterior a ele mesmo. Todavia, é somente em algo aberto que o modo diferente irrompe do que até agora era aceito e, então, o quê é vigente pode «ter suas medidas invertidas», podendo «ser amarrado de forma diferente» e até mesmo «ser alterado». É nesse sentido que o filósofo afirma que onde nada mais pode ou é

possível, a vida parou. Ele indica que a *coisa vaga* que é fecundada na *possibilidade* tem diante de si leis que não são meros joguetes de palavras e, por isso, não coincide com o vago. Portanto, o mundo de uma causa antecipável traz no exemplo uma «consonância do objeto não reificado com o sujeito manifestado» e, do mesmo modo, «do sujeito não reificado com o objeto manifestado». Deseja-se responsavelmente aquilo que pode ser acurado de natureza autônoma, reguladora de autodeterminação e elucubração do possível.

Assim, chegamos à conclusão de que essa paradoxal aliança entre um futuro que é içado da memória como predição de dias melhores é, não raramente, instituinte. Quando pensamos na obra de Marcus Accioly, e a partir dela na literatura produzida na América Latina, destacamos o que confere especificidade a esse cenário. Nessa perspectiva, *Latinomérica* é primeiramente uma atividade literária, mas também uma filosofia patente da literatura do outro e do *Outro*, consecutivamente. A escrita de Marcus Accioly dramatiza as múltiplas identidades de um vasto continente, experimentadas num recorte de leituras e narrativas historiadas durante o período da construção do imaginário e enredo locais. A base de seu argumento logiciza o debate latino-americano a partir de múltiplas heranças e de uma literatura que, pela imprescindibilidade do político, convoca o drama coletivo da confrontação como o dínamo de sua escrita. Mesmo porque o desejo de se construir é inerente ao de se apartar, mas em que consiste essa apartação, senão pela implicação daquilo que nos define enquanto *Outridade*?

1.3 – O legado da Tradição

Destacada no título da obra de Marcus Accioly, a figura de Homero assume uma situação de liminaridade, à medida que se coloca todo aprendizado construído num diálogo com a memória ocidental. Sempre que o poeta é historicamente convocado, a motivação é nutrida de anseios póstumos atuando, muitas vezes, em projetos de perspectivas conflitantes que depois

apresentam dúvidas, paradoxos e reavaliação de termos. O *aedo* tornou-se um personagem de especulações ambíguas e de estranheza considerável. Seus poemas – a *Ilíada* e a *Odisséia* – adaptaram-se a contextos históricos distintos de maneira bastante versátil, servindo de modelo educativo aos romanos, através de suas traduções e, mais tarde, aos renascentistas, de fonte artístico-filosófica.

Além disso, a «questão homérica»[15] tornou-se a reflexão-chave da «essência da poesia empreendida no Século das Luzes» (Lacerda, 2003: 94-5). O que a princípio poderia se constituir um contra-senso, já que o manancial mítico se tornou repositório de considerações sobre a falsidade. Apesar de as epopéias homéricas servirem à «especulação sobre os primórdios da história», logo se transformou num problema para a historiografia, quando esta nutria considerações acerca do «valor das fábulas»; às vezes corroborando, às vezes contrapondo-se à narrativa bíblica do começo do mundo.

Em *Por que ler os clássicos* (1993: 11), Ítalo Calvino enuncia,

> *Se leio a Odisséia, leio o texto de Homero, mas não posso esquecer tudo aquilo que as aventuras de Ulisses passaram a significar durante os séculos e não posso deixar de perguntar-me se tais significados estavam implícitos no texto ou se são incrustações, deformações ou dilatações.*

Nesse sentido, ler é, sobretudo, estabelecer um contrato de significação que não alui o sentido primitivo do texto interpelado, já que não possuímos o fóssil de seus significados. Mesmo que se faça um cruzamento de fontes legítimas para considerar o texto homérico – com comparação, analogia e propósitos científicos –, seu sentido será o monumento de um rigor forjado na palavra. A ele, agregamos os nossos próprios significantes e o de nossa época. Assim, se através dos tempos podemos identificar essas *Metamorfoses de Homero*, como as apresenta Sônia Lacerda (Op. cit.), é porque o poeta assumiu tanto mais expressividade quanto mais se acrescentou a seu perfil; teria existido, o que ensinou, era um homem, dois ou vários escreventes; foi um

[15] Não nos interessa aqui especular as possibilidades da *questão homérica*, senão apresentá-la como um índice marcante de dúvida e paradoxo numa composição artística de atributos originários para, com isso, sublinhar algumas conseqüentes atualizações da tradição no fluxo histórico, considerando-as assim como uma necessidade de ressignificação da memória.

vidente, era mesmo cego como o teria sido Tirésias? Decerto que as apreciações são de ordem e incidência variadas, mas no Século das Luzes, a presença de Homero gerava uma ambivalência que provocava os ilustrados dos Setecentos: o aprendizado se dava ao mesmo tempo em que os mitos pagãos, e até mesmo os cristãos, eram desmistificados pelos homens de razão.

Mesmo para os antigos, a questão homérica já despertava interesses relativos à veracidade dos eventos narrados na *Ilíada* e na *Odisséia*. Os poemas eram tratados ora como fontes históricas, ora como obras modelares para qualquer projeto estético pretendido. Inclusive, Ésquilo as utilizou como matéria dramática. Aristóteles nos lembra, em *Poética* (1996, Cap. IV), que Sófocles imita à maneira de Homero, pois este já pintara o homem melhor do que é, porquanto a *Ilíada* e a *Odisséia* também apresentavam analogias com o que viria a ser o gênero trágico. Afinal, suas imitações, de acordo com o filósofo, já pertencem ao gênero dramático[16].

Outras vezes, o arcabouço estético era apontado como inverossímil, como na concepção platônica de *mimesis* (livro III da *República*) em que os textos considerados já se apresentariam como epifenômeno de um artifício; ou, em terceiro grau, o poeta, imitando a obra do artesão, providenciaria uma cópia da imitação de uma verdade prefigurada, originada do mundo das idéias. Era por isso que os poetas, a exemplo de Homero, deveriam ser banidos da República, porque eles credenciavam personagens à medida que descaracterizava a *polis*, registro empírico privilegiado dos magistrados, corrompendo, concomitantemente, a hierarquia do pensamento platônico, assim como a das classes[17].

---

[16] Aristóteles também atribui a Homero a origem da comédia, especificamente com a obra *Margites* ou *Louco enfatuado de si mesmo e de seu balofo saber;* poema satírico que se perdeu e, segundo as investidas do filósofo, teria sido criação de Homero; todavia, não se pode conceber com nenhuma precisão tais informações, ainda que remotamente tenham existido especulações.

[17] Em suma, Homero com suas imitações desautorizava o sistema de castas estabelecido, pela *inverdade* que se apregoa através de uma cópia que, por sua vez, é a de outra.

Com efeito, chegou-se mesmo a colocar em dúvida a autenticidade de alguns versos: Horácio dizia que nem todos se igualavam em gênio, havendo mesmo aqueles que se não podia dizer bons; Tucídides mitigou a Guerra de Tróia em prol da Guerra do Peloponeso; o Cristianismo, a seu turno, quando apropriado do mundo romano, a partir do século III, situou a guerra de Tróia em relação à Bíblia para, com o paralelismo, destacar a anterioridade de Moisés (cf. Vidal-Naquet, 2002: 121-22). Ora, podemos validamente concluir que a crítica insufla a tradição e, a despeito de qualquer requerimento, contribui até para sua decisiva entrada no cânon.

Na Modernidade européia, sobretudo com os românticos, a questão homérica tornou-se um problema capital da origem nacional. As nações, apartando-se das influências eruditas e, conseqüentemente, do controle nobiliárquico, buscavam nas raízes da tradição oral, os heróis primitivos e as poesias de uma suposta origem nacional. Mas apesar disso, o interesse moderno pelo mundo greco-romano tomou a direção dada à importância dos projetos estilísticos e estatutos programáticos de cada período à qual se adaptou o manancial histórico, de forma também versátil.

Para M. I. Finley (1998: 144-45), o termo *legado* é o mais indicado, depois da avaliação feita pelos críticos do século XX, sobre o impacto causado «pelos escritores anteriores nos seus sucessores imediatos e distantes». O termo surge em oposição à *influência,* que entrevê um sentido indevido de apropriação ou imitação. Para o autor, «a tradição clássica revivida na Renascença constituía um tecido de muitos fios, e para nenhum deles os gregos contribuíram diretamente». Durante a prevalência do Iluminismo, os pensadores chegaram a difundir um respeito para com o Mundo Antigo que as gerações antecessoras só conferiram à Bíblia, citando «os precedentes arcaicos para as metas que traziam na alma» (Finley, op. cit., 502).

Na América setentrional, por sua vez, houve uma identificação dos colonos com Esparta, quando eles procuraram na *simplicidade* e na *disciplina* uma audácia libertária como instrumento de insurreição que deveriam usar contra o rei Jorge III (1738-1820), do Reino Unido, na campanha pela independência

dos Estados Unidos, então colônia britânica. Tais motivações, no entanto, estavam acordadas com o ímpeto alardeador dos jacobinos franceses (Ibid.). Deu-se, com isso, o certificado de o interesse político garantir, ironicamente, a democracia pela radicalização, em prol de um modelo liberal de caráter revolucionário.

Atualmente, há pouco mais de uma década, o escritor anglo-antilhano, Derek Walcott, recebeu o Prêmio Nobel (1992) pelo livro intitulado *Omeros,* em que personagens da *Ilíada* e da *Odisséia* são revistos em pescadores das ilhas Caraíbas com um sotaque enviesado num Inglês com influências crioula e francesa. A atuação da tradição não pode mais ser observada como mera fonte para uso de um extensivo prolongamento dos termos originários sem qualquer avaliação das implicações decorrentes do chamado *processo civilizatório*. O princípio que geriu a tradição ocidental não a conduziu de maneira harmônica e evolutiva, embora, muitas vezes, o imaginário europeu o tenha atestado de modo regular durante o longo processo de colonização dos povos situados fora desse imaginário.

A autonomia intelectual passa a ser, então, um exercício capcioso de inteligência, pois que se coloca a partir de um imaginário capturado e que, de alguma forma, serviu de matéria a escritores e artistas de variada contingência, numa eterna luta entre o original e a cópia. O nosso trauma da cópia e da inevitável dependência é também uma defasagem na percepção do tempo que nos reservou o estigma de atrasados, quando confrontados com os povos de *espírito evoluído.*

No momento de formação nacional é alimentada a visão provinciana de si e do outro, marcando a originalidade como um atributo do modelo culturalmente edificado. Por isso, nos momentos de formação nacional, torna-se «uma ilusão falar em supressão de contatos e influências» (Candido, 1979: 355). Ademais, a busca por originalidade não pode ancorar seu fugaz vigor no exótico, no pitoresco, ou na imitação do modelo reputado, porque as vicissitudes locais terminam sem ser vistas, inclusive, podem sumir das laudas históricas, cujos

mais de 500 anos narrados ainda não encarnaram verdadeiramente uma diferença política convicta e ativa.

A causa dessa dificuldade é proveniente da carência de argumentos discursivos (simbólicos) e elementos pragmáticos (materiais) para a elaboração de um plano de abastecimento sistemático da razão do imaginário local. Afinal, o real não fica disposto em prateleiras de livros; ele é colorido por múltiplos pontos de vista que nutrem a fala de um local e, ainda assim, questionando concomitantemente o local dessa fala. Ou seja, não existe significação local tão particular que não albergue o germe de uma relação vertical como epifenômeno de sua localização no mundo; logo, não exigindo estreitas determinações, mas identificando em casa os efeitos do aprendido.

Com Silviano Santiago (1982: 24), acatamos que:

> *A universalidade ou bem é um jogo colonizador, em que se consegue pouco a pouco a uniformização ocidental do mundo, a sua totalização, através da imposição da história européia como História universal, ou bem é um jogo diferencial em que as culturas, mesmo as que estão em situação econômica inferior, se exercitam dentro de um espaço maior, para que se acentuem os choques das ações de dominação e das reações de dominados.*

Desse modo, ao tomarmos o processo de aculturação[18] da América Latina, condicionando-o a uma descrição etnográfica, evidentemente devemos observar também que a aplicação da interpretação unívoca feita pela metrópole «aponta, diametralmente, para outra de caráter diferencial e que, sem sombra de dúvida, é produzida pelas culturas periféricas» (Ibid.).

É então pertinente concluir que a incidência de Homero em *Latinomérica* ocorre para situar uma origem arbitrária, embora emblemática, da ocidentalização como marco de sucessivas tradições e reavaliação de termos a

---

[18] Dentro de uma tradição que vem desde Simmel e Boas, ganhando destaque na década de 1930 com Gilberto Freyre e Fernando Ortiz, preferimos, ao invés de *aculturação*, o uso do termo *miscigenação cultural*, especificamente no sentido que lhe emprega Serge Gruzinski In. *O Pensamento Mestiço* (2001), para afastar o sentido de adaptação unilateral dos processos de contatos e, conseqüentemente, de subordinação entre europeus e indígenas, por exemplo. O termo designa um deslocamento em que as propriedades que são empregadas perdem seu sentido inicial, ao se imbricarem, justaporem ou aglutinarem, oferecendo então um novo formato, para além das tradições predefinidas, de convivência sociocultural, econômica e estética, ainda que pressuponham nele mecanismos subseqüentes de controle e coerção.

partir de hegemonias locais; sendo Camões e Virgílio, portanto, secundários perante o primeiro. Assim, a tradição homérica defronta-se com o imaginário latino-americano de forma produtiva, já que não podemos apartar-nos dessa ascendência e tampouco acunhá-la cegamente.

Nessa Perspectiva, a figura de Ulisses, então fundador do Ocidente, surge, em *Latinomérica,* como atualização da Tradição, instituindo, também, a concepção de seu duplo a cada momento de sua menção, convocando-o de outra forma para mitigar os atributos formais de seu caráter heróico:

> *Se a sereia-da-praia captura*
> *meus tímpanos com a voz eu (ao inverso*
> *de Ulisses) rompo ao mastro o nó da embira*
> *e (desatado Orfeu) debulho a lira*
> (LA, VI: 123).

Nesse trecho, a emissão lírica se forja na figura de Orfeu que, na mitologia grega (cf. Brandão, 1991: 196-204), era poeta e músico dos mais talentosos já vistos. O poeta aqui faz *ao inverso de Ulisses*, como uma possibilidade de se dizer também ao inverso da tradição. Accioly desloca o Orfeu lírico a uma superação heróica, tanto mais arriscada quanto mais astuciosa no que confere a passagem das sereias na *Odisséia*. Então, ouvir o canto das sereias – ou a sedução do *Outro* –, sob o risco de desviar-se de sua direção e ser arrastado para a morte, não é propriamente o risco que o Ulisses de Accioly enfrenta, visto que, travestido em Orfeu, Ulisses pode trafegar dois mundos sem, no entanto, cair em desgraça. Essa é, seguramente, uma representação de sua liminaridade, já que o *debulho da lira,* feito por Orfeu, é em parceria com as sereias, ainda que o conflito se instaure, porque a intenção desses monstros da sedução é trazer a ruína. Portanto, a passagem revela essa condição-limite, no tratamento que o canto dá ao belo:

> *(e escrevo) ai como ser tão resistente*
> *à beleza de fora (com a beleza*
> *de dentro) se a beleza que me cerca*
> *é a beleza de dentro e fora? (América)*
>
> *o que me contamina a poesia*
> *(a beleza de dentro) é (fora) o encanto*
> *as cores do pavão e a melodia*
> *(da sereia que chama com seu canto)*

> *[...]*
> *e (à seria-da-praia ou ao pavão-*
> *do-mundo) eu dou a água da canção.*
> (Ibid.).

O Orfeu-Ulisses de Accioly experimenta sua condição liminar entre *a beleza de dentro e a beleza de fora.* Mas, como evitar a beleza de fora, se *o que contamina a poesia* vem de dentro, do contexto literário da América Latina, e vem de fora, de longa tradição literária? Na realidade, o *dentro* e o *fora* surgem como reguladores da tensão que se revela entre os conceitos de *literatura nacional* e *estrangeira.* Experimentando das duas faces, a personagem oferta, enfim, *a água da canção* como esteio para que o canto prevaleça em sua beleza.

A passagem das sereias na *Odisséia* relata que, na volta à Ilha de Éia, ao nascer do sol, a tripulação vem puxando a embarcação à areia; Ulisses, logo em seguida, ordena que alguns de seus companheiros sigam para o palácio de Circe a fim de buscar o corpo sem vida de Elpenor. Em cima de uns toros cortados, incineram-no. E ao cumprimento das exéquias, Circe aparece, já sabendo da volta da tripulação do Hades; traz pão, carne e vinho em abundância. A feiticeira indica-lhes a rota e as informações necessárias para que não sejam apanhados por nenhum artifício mortal. Quando a tripulação do filho de Laerte se defrontar com as sereias, Odisseu deverá mandar os marinheiros passar cera nos ouvidos para não escutar os sedutores cantos, e ele próprio, pedindo para que seja amarrado ao mastro, poderá assim ouvi-las sem, no entanto, cair em desgraça. Contudo, só ficamos sabendo dessas informações através de uma prolepse, na qual a feiticeira Circe conta as agruras que terão de enfrentar; e, imediatamente, aconselha Odisseu em discurso direto:

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

> *cera doce, para que nenhum deles as oiça.*
> *Mas se tu próprio quiseres ouvir o canto,*
> *deixa que, na nau veloz, te amarrem as mãos e os pés*
> *enquanto estás de pé contra o mastro; e que as cordas sejam*
> *atadas ao mastro, para que te possas deleitar com a voz*
> *das duas Sereias. E se a eles ordenares que te libertem,*
> *então que te amarrem com mais cordas ainda.*
> (Odisséia, XII: 200).

Essa é a passagem a que alude o poeta Marcus Accioly. Mas em *Latinomérica*, há um enfrentamento direto com as sereias em relação ao ato de cantar. Ele toma Orfeu[19] emprestado à própria mitologia e, acionando-o, indica outra concepção que coloca o poeta no cimo da questão, porque protagoniza o episódio das sereias e assume o canto como condição de sua própria astúcia, podendo até superá-las em beleza, já que passa imune e convicto o suficiente para se desatar do mastro e debulhar a sua lira em confronto.

Noutro trecho de *Latinomérica*, encontramos referência ao fato de Ulisses ainda não ter cegado o ciclope Polifemo:

> *[...] porque a visão (a brasa-viva)*
> *Ulisses não cegou do monstro ainda*
> (LA, VIII: 192).

E em outro, há uma aproximação entre o viajante Colombo e o viajante Ulisses, quando o poeta canta as «Ilhas de São Cristóvão e Nevis»[20], pronunciando-o agora com mais reverência do que na primeira passagem; ainda sobre o episódio das sereias:

> *[...] Ninguém*
> *é Ulisses-Odisseus (de sangue às veias*
> *das gargantas salgadas das sereias*
> (LA, XII: 412).

---

[19] O filho de Calíope e Apolo recebe de seu pai a lira como cumprimento de purificação pela *katharsis*. O deus do Delfos controla, assim, uma técnica de natureza apolínea, embora haja um antagonismo evidente entre este e seu pai: enquanto Apolo propiciou as medidas da política e da religião nacional com base na moderação, Orfeu, entretanto, foi matéria precípua do Orfismo, na condução à libertação da existência, desta e das demais vidas, pela interferência no destino, e cujos adeptos reputam Dionísio (cf.: Brandão, op. cit.).

[20] Estado das Caraíbas; originalmente as ilhas foram colônias do Reino Unido, mas ainda integram a *Comunidade Britânica de Nações*.

Contudo, o que é mais importante ressaltar nisso é que, constituindo uma rubrica da civilização ocidental[21], a figura de Ulisses é contemporaneamente aceita como um «arquétipo mítico que se desenvolve na história e na literatura como um constante *logos* cultural» (Boitani, 2005: XIV). O crítico italiano analisa a configuração histórica e literária desse viajante lendário como signo, em âmbito cultural, do conhecimento, que formula - com seus limites náuticos e históricos – uma *episteme* que atravessa as épocas, assumindo posicionamentos versáteis como verdadeiras sombras do mito fundador.

O autor supracitado, considerando o desdobramento de Ulisses em Dante, mostra-nos sua nova face peregrina que, alcançando a «costa deserta do Purgatório», marca o limite de seu destino terreno pela curiosidade que o impulsionara a ir sempre mais adiante. Essa ambiciosa desmesura, segundo Boitani (Op. cit., 21-2), reveste-o de uma *philo-sophia* que «diz respeito à existência de cada um de nós entre o ser e o não ser, entre o desejo, a ilusão e o destino». É, de fato, nas *sombras* que encontramos a *Krisis*, em dado momento que também exige uma ruptura; uma crise necessária à nova ascese distendida do novo panorama em tensão, em busca de uma realização virtuosa. No que concerne à autonomia latino-americana, trata-se de um exercício que matura incansavelmente sua plenitude.

Antes disso, o Ulisses dantesco, em sua aventura existencial, tornou-se o ícone da subversão, porque procurou a *terra incógnita* e, «tendo achado um outro mundo, acredita ter encontrado um mundo novo» (Ibid.). Com uma viagem ao encontro de uma alteridade absoluta, em que a morte assume uma posição imediatamente oposta ao que é familiar, Dante (o autor) pinta o discurso de Ulisses (1958: Inferno, XXVI: 119-21) com cores ígneas, colocando-o junto com Diomedes em uma chama bipartida. Os dois poetas, Dante e o seu guia, Virgílio, encontram-se ora no oitavo círculo infernal, o chamado de *Melebolge*. Nele, tendo de percorrer dez compartimentos, chegam ao oitavo, quando se deparam com uma chama divida ao meio. Os dois ali

[21] N'*Os Lusíadas,* lemos os versos – *Ulisses é o que faz a santa casa / à deusa que lhe dá língua fecunda; / que se lá na Ásia Tróia insigne abrasa, cá na Europa Lisboa ingente funda* – (Camões, VIII, 5)

encerrados nas labaredas, Ulisses e Diomedes, compartilham a punição de serem maus conselheiros[22]. É nesse episódio que Ulisses, a pedido de Dante, narra sua última viagem, os lugares longínquos nos quais aportou, as adversidades que teve de superar, as desditas da Fortuna e a perseverança em direção aos confins:

> *Razão não seja, que vos tolha a mente*
> *De além do sol, tentar nova aventura,*
> *E o mundo ver, que jaz órfão de gente.*
>
> *Da vossa raça refleti na altura!*
> *Viver quais brutos veda-o vossa origem!*
> *De glória vos impele ambição pura!*
> (DC, Inferno – XXVI: 121).

O esforço de Ulisses é a ambição do ir avante; noite e dia segue em direção ao etéreo, até chegar a uma montanha que em altiveza jamais teria sido vista por outras partes do mundo; predestinado à invenção do *Outro* em sua espantosa incomensurabilidade, é, antes disso, combalido por um medonho tufão, justamente por ter ousado ir tão longe. Ele é, assim como os construtores da Torre de Babel, compelido por uma *estranha força* a entrar em ruína. Observamos que a única coisa que lhe resta é a dignidade de morrer navegando:

> *O prazer nosso em pranto se esvaece:*
> *Da nova terra eis súbito irrompendo*
> *Contra o lenho um tufão medonho cresce*
>
> *Vezes três em voragem o torcendo,*
> *A quarta popa levantou-lhe ao alto,*
> *E a proa, ao querer de outrem, foi descendo.*
> *Cerrou-se o pego sobre nós de salto.*
> (Ibid.).

[22] O mau conselho de Ulisses pode ser compreendido segundo a própria genealogia mítica da fundação de Roma, que teve sua origem na fuga de Enéias, com seu pai, Anquises, às costas, após a ruína de Ílion, por causa do estratagema do cavalo de madeira, de criação de Odisseu; partindo, então, dos escombros de Ílion em direção ao Lácio, ao desfecho da guerra de tróia, a linhagem latina constrói um argumento histórico e heróico defendido através de relatos míticos: admitindo-se no plano retórico que a restauração troiana tenha se efetuado através de seus sobreviventes que se instalaram no Lácio e que, a partir disso, chegar-se-ia à romanização da Península Itálica e, conseqüentemente, à legitimação do Império, como uma revanche em relação aos gregos, posteriormente suplantados politicamente. Essa premissa mítica dota os herdeiros de Marte de condições divinas para a realização épica da construção de uma cidade portentosa que virá implementar uma justiça belicosa no mundo. Não obstante o plano mítico, *A Divina Comédia* nutre a supremacia da cristandade em oposição ao paganismo encarnado na personagem de Ulisses.

Piero Boitani (Op. cit., 32) indica-nos que a representação de Ulisses compreende uma seqüência tipológica, na qual o Ulisses dantesco encabeça a viagem que Cristóvão Colombo acaba dando o seu cumprimento. A realidade executa, assim dizendo, seu destino profetizado, ao construir na mesma ancoragem uma retórica e um mito. Desse modo, para ele, a nova terra não é a América, mas um lugar da imaginação que responde a um sistema tipológico – acionado pelo *inventor do Novo-Mundo* – que se confunde com as profecias das Escrituras Sagradas. É quando em face do *Paraíso Terrestre*, o viajante genovês defendeu, em sua terceira viagem, pela convicção da qual se alimentou, que ali (ao hemisfério sul) realmente se situavam os jardins do Éden.

É através de uma compilação de antípodas que a obra de Marcus Accioly verifica a construção do imaginário latino-americano. O Ulisses de Accioly pode ser o Colombo que realiza o feito admirável de construir uma nova imagem do mundo a partir da suposta invenção da América, fato que lhe concede a dedicatória na epopéia:

> *(é teu este meu canto pela glória*
> *de inventares à água um continente)*
> (LA, III: 54).

No entanto, não podemos deixar também de perceber que Odisseu se transfigura em Orfeu e, ainda, assume a condição de ex-colônia do Reino Unido, através das Ilhas de São Cristóvão e Nevis. Isso vem caracterizar uma ambivalência na própria figura do Ulisses transfigurado em Colombo, como uma imagem que simboliza o continente. A constatação do crítico italiano indica que a descoberta de Colombo funda o cerne de um *logos* cultural que também pode variar segundo a sua tipologia multifacetada. Por isso, seja na *heteronomia* ou na *heterotopia*, a problematização é fundada no plano imaginário – assumindo seu ponto crítico na tensão gerada entre os princípios externos que são submetidos ao imaginário local e os vários desejos que se nutrem nas descentralizações feitas na história e na literatura –, aluindo a imagem coesa e unificada do cânon ocidental. Esse confronto é, aliás,

fartamente difundido nas literaturas ditas marginais, porque enunciadas por aqueles que nas margens simulam suas identidades.

Latinomérica é, portanto, perfilada numa condição *oximórica,* quando carrega origens conflitantes, coexistindo numa paisagem humana de natureza heterogênea. O *oxymóron*[23], do Grego, é um tropo de linguagem que reúne paradoxismos fecundos na composição de um sentido mais correspondente ao referente reportado. É importante destacar que tais paradoxismos se relacionam mais no horizonte da *ambivalência* do que no da *dicotomia*, uma vez que se trata de verdades que convergem para uma implicação retórica específica e não para uma oposição inconciliável. Essa é a condição liminar da obra – quando transita por dois ou vários posicionamentos que se nutrem reciprocamente de contradições –, que jamais poderá nulificar o avesso de que tanto precisa para se afirmar política e literariamente.

1.4 – Liminaridade latino-americana e imaginário instituinte

É na alusão a sua duplicidade que a própria noção de *América Latina* se torna a negociação entre uma herança colonial e uma herança pré-colombiana, que ora se conjugam e ora se apartam conforme os desígnios constitutivos de uma cultura ampla, de sua economia errante e de toda a sorte de arbítrios históricos que a envolve num caldeirão misto de saberes. Um lugar, enfim, cujas fronteiras erigem-se, cada vez mais, de modo ambivalente, pelo fluxo de pessoas, idéias e mercadorias, através do processo de ocidentalização da cultura local. Com efeito, a América, em sentido mais abrangente, não é nem a simples extensão da tradição ocidental e tampouco o seu oposto imediato. Ainda assim, somos, conforme diz Otávio Paz (1986: 153-4) – não só pela cultura, mas também pela história –, «descendentes de um ramo da civilização onde se originou esse conjunto de atitudes, técnicas e instituições que chamamos modernidade». O autor argumenta que, numa perspectiva latino-americana, temos de ter a consciência de que não há país algum que se possa

[23] Verbete que pode ser conferido no *Aurélio* (cf. Novo Dicionário Eletrônico Aurélio, 2004), no formato CD-ROM.

chamar com total propriedade de moderno, já que «durante os séculos XIX e XX, o continente latino-americano adotou sucessivos projetos de modernização, todos inspirados no exemplo norte-americano e europeu».

É dessa forma que *o duplo da tradição* é de fato o *Outro* como uma possibilidade enunciativa, não podendo ser confundido com um aprisionamento especular, mas visando, na realidade, a uma trajetória da diferença. O mito do duplo[24] é o mais representativo da alteridade, pois acontece «sempre que o ser humano se defronta com o próprio destino» (Turchi, 2003: 216), designando da mesma forma o *Outro* como abertura do *Mesmo*. No interior dos domínios discursivos reside essa apreciação capaz de pôr em dúvida a fixidez das identidades reflexas e de apontar viabilidades para essa outra consciência no bojo das dicotomias.

Não se tratando propriamente de dividir o mundo em dicotomias, mas de pensar a partir de conceitos dicotômicos, poderemos assim chegar à configuração-chave de um *pensamento liminar*; o que, de acordo com W. Mignolo (cf. 2003: 126), pressupõe um conceito lógico de um *locus* dicotômico de enunciação, que reside historicamente nas fronteiras – internas e externas – de um sistema consolidado de relações, pela motivação do estar/sentir-se entre cosmovisões de perspectiva diferentes. É, então, a partir de outros *loci* de enunciação que o conceito *local* contesta o estatuto de unidade histórica, ao surgir nas fissuras dos discursos de representação *geral.* E, entre essas brechas, conquistando um justo espaço de discussão; especialmente, quando se evidencia que o *locus* de enunciação é inerente a uma visão de mundo que é histórica e política, e que, de alguma forma, instaura o seu duplo como uma dobra vertida sobre seu próprio discurso, em contrapartida à primazia da Unidade.

---

[24] Pierre Brunel (Op. cit, 261-88) constrói um dos mais instigantes verbetes sobre a condição do *Duplo*, abordando aspectos míticos, lendários e simbólicos; tratando sobre questões da homogeneidade, como no caso do aprisionamento especular de Narciso ou no caso da usurpação de identidade nas comédias de confusão com gêmeos ou sósias e, ainda, no mito do amor complementar que remonta à androginia primordial; apresenta, também, a abertura da identidade ao heterogêneo, no caso do estranho, na dispersão do eu, na união do vivente com o simulacro técnico e como emblema da supra-realidade, na direção do homem novo, como discurso do *Outro* e apreciando, especialmente, a própria literatura como duplo.

Essa articulação consiste em duas operações como partes de uma mesma sentença: rompemos com todo projeto de pretensão universal a partir de uma localização no mundo despertada pela percepção da pluralidade de demandas existentes; e, também, pela tomada de consciência de uma relativização profícua, acionada pelo enfraquecimento das reiterações nos discursos tautológicos, e não através do esvaziamento das tensões que regem o reconhecimento entre as partes.

Diante do que foi apresentado, numa perspectiva latino-americana, existe uma forte tendência à construção de *macronarrativas* que não façam simplesmente a contraposição da cosmologia hegemônica, mas «uma ruptura radical com tais projetos globais» (Mignolo, op. cit., 47-8). Não deveríamos, pois, ser revisionistas pela pretensão de construir uma verdade diferente e, sim, «narrativas acionadas pela busca de uma lógica diferente». Sobretudo, narrativas que se diferenciem das que durante cinco séculos consagraram *o sistema colonial moderno*[25]. Isso servirá para uma viravolta através de um deslocamento do *universalismo abstrato* à alternativa de uma trama histórica em *múltiplas hegemonias locais*.

Homi K. Bhabha (1998: 105-107), em *O Local da Cultura*, salienta que, sobre os clichês construídos no cerne dos discursos coloniais – transportadores na grande maioria do caráter universal –, existe uma «dependência do conceito de *fixidez* na construção ideológica da alteridade». Utilizam-se do *estereótipo* como principal esquema discursivo que, em compensação, gera uma relação que oscila entre *conhecimento* e *identificação*. A relação varia entre o que está sempre no lugar – e, portanto, já é conhecido – e o que deve ser sempre repetido; como se a duplicidade cultural fosse incapaz de ser atestada discursivamente. O que Bhabha (Op. cit., 108) vem apontar com isso é o fato de precisarmos questionar o modo de representação da alteridade. É, ao contrário, nas ambivalências das *trocas*, *divisões*, *nomeações*,

[25] Para Mignolo, o conceito de *Modernidade* assume um caráter de triunfo libertário que não contempla os povos explorados durante o processo colonizador; falar, por exemplo, num *sistema universal colonial moderno* é dar novo vigor à articulação teórica sobre as relações estabelecidas entre os povos e seus modelos ativos no que consiste a produção de um pensamento latino-americano, bem como para outros povos no mundo.

etc., que entrevemos uma verdadeira circulação e alastramento da alteridade cultural. Não é nas intenções enunciadas, mas nas práticas estabelecidas que se compõe o interposto.

Para o culturalismo, o *discurso colonial* se fortalece no reconhecimento e repúdio de diferenças *raciais, culturais* e *históricas*, através da consagração de um espaço construído para *povos sujeitos,* para os quais são produzidos estereótipos na relação dada entre colonizador e colonizado, como uma verdade que se espelha antiteticamente, de modo a justificar a conquista e a dominação sistemática dos povos colonizados como um *Outro* que é, conseqüentemente, rebaixado por ser desviante (Bhabha, op. cit., 111).

Como exemplo, podemos reforçar, com Gruzinski (2003: 342-3), no que tange à colonização mexicana, que esse tipo de dependência foi conveniente para o «prestígio da imemorialidade de instituições recentes», com apenas dois séculos de criação. Na falta de registros, referências e testemunhas, as origens de festas, de cultos e de confrarias ameríndias iam se perdendo em tempos longínquos sem a menor condição da manutenção e preservação da memória que passava rapidamente a adotar como origem a familiaridade de uma tradição que era colocada repetidas vezes em praça pública, nas «festas barrocas organizadas pelas autoridades espanholas». É, desse modo, na *colonização do imaginário* que se cria a noção de domínio entre culturas colonialistas e colonizadas. Não obstante, é nessa contaminação que podemos sustentar a realidade de culturas compostas, que não mais pode ser vista sob a égide do ressentimento colonial.

Distanciando-se criticamente da epistemologia da modernidade, as macronarrativas oferecem *um outro pensamento*, não como uma oposição a uma mentira contada, todavia, *para pensar de uma outra maneira*, mudando *os termos* e não, apenas, *o contexto da conversação*. Nesses termos, as macronarrativas de perspectiva latino-americana não fazem simplesmente uma crítica à hegemonia da razão; mas em contrapartida, agenciam o estímulo à *razão do Outro*, pela desarticulação discursiva de caráter global. Sequer o pensamento é um recurso com origem nesta ou naquela comunidade, porque

«não há princípio para o *pensar*, embora haja princípios para os nomes que o *pensar* tem assumido na história dos seres humanos» (Mignolo, op. cit. 211).

A contrapelo do discurso hegemônico, as narrativas de perspectiva latino-americana constroem sua fundamentação a partir de uma tomada de posição política, com o propósito de se inserir no tempo histórico, visando ao reconhecimento de suas peculiaridade, porque sua localização situada fora do que se convencionou chamar de Oriente não implica inversamente uma inclusão plena no panorama ocidental. Os interstícios da pertença latino-americana apelam para um modelo que convoca e renuncia à tradição pelo exaustivo trabalho de negociar com o imaginário ocidental, mantendo, aí, o que dele é fundamental para sua elaboração subjetiva no mundo.

O panorama global serve, aqui, para ilustrar o fato de que dentre as necessidades identitárias de afirmação, confirmação ou reafirmação, emergem aquelas consideradas *instituintes*, porque estão na iminência de se tornarem validadas de forma mais concreta, como é o caso da América Latina que, durante muito tempo, foi mais um conceito geopolítico e econômico do que propriamente sociocultural. Àquele enfoque das ciências sociais aplicadas, alinha-se não raramente um tipo de pensamento indutivo que tende a cogitar as partes de um mesmo sistema de relação, casuisticamente, levando em consideração apenas o *quê,* e não o *como* e o *porquê* essas demandas são elaboradas. Essa tendência acolhe exclusivamente as questões de mercado, alimentado-as periodicamente com dados estatísticos e comparativos.

O discurso latino-americano não pode apenas ser visto como um fato isolado do grande mercado, com os Estados aplicados na superação do subdesenvolvimento, pela lição aprendida com as diretrizes da globalização[26]. É por isso que entendemos, com Cornelius Castoriadis (1987: 233-51), que as

[26] A globalização traz como conseqüência uma série de desajustes entre realidade social e promoção de seu projeto. Nesta encruzilhada, os deslocamentos populacionais, a ambivalência das identidades e o contraste econômico aparecem, entre outras constatações, como constantes da globalização. Então, são geridos discursos sobre o compromisso que a sociedade civil deve impingir para renegociar os papéis entre o Estado e outros setores da nação; para George Yúdice, esta «renegociación surge a menudo de las demandas de comunidades locales que tienen mucho que perder o mucho que ganar frente a las vicisitudes de la globalización» (2002: 107).

significações imaginárias das sociedades «não correspondem a e não se esgotam em referências a elementos racionais ou reais», já que o imaginário, para ser instituído, necessita de um sistema de significação, da elaboração à recepção, que ampare o seu processo.

Entretanto, é a partir da percepção de si em relação ao mundo, como ato de criação, que se dissemina a consciência da instituição, como uma possibilidade de também se instituir. Apresentando algo de iminente, as significações imaginárias constituem uma potência da sociedade instituinte como «autocriação que se desdobra como história». Mesmo que redescoberto, remodelado e, sobretudo, reinterpretado o antigo, o novo surge como desejo de autonomia que «pode questionar-se e igualmente questionar em voz alta», uma vez que as velhas ordens de longe simbolizadas e fundamentadas em suas origens não são mais capazes de atender a essa insurgência do *Ser,* «de um novo tipo, capaz de questionar as próprias leis de sua existência» E nesse sentido, Castoriadis termina concluindo que as possibilidades do imaginário social são, não obstante as investidas do institucionalizado em se preservar, as de uma ação política «visando a uma nova instituição da sociedade, realizando plenamente o projeto de autonomia» (Ibid.).

Ainda assim, o instituído possui em sua estrutura formal o instituinte como condição prévia. Na concepção de Alberto Moreiras, o *Latinoamericanismo* constituiu, primeiramente, uma mudança no que se refere à sua concepção em face da alteridade. Porém, numa segunda fase, foi-lhe adicionada uma produção epistêmica que compreendeu a própria instituição como um dos principais fatores para a garantia da sociedade de controle, através do próprio poder delegado, institucionalmente, para que ela assim mediasse o desejo instituinte[27]. Contudo, podemos entrever na mediação um «esvaziamento do lugar do sujeito, que a instituição ocupa», sobressaindo-se a função em detrimento da fonte de atividade subjetiva (Holanda, 1992: 40). Portanto, para a fundamentação crítica dessas instituições – universidades e fundações –,

[27] O assunto pode ser conferido em “Fragmentos Globales: latinoamericanismo de segundo orden”, in. *Teorías sin Disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate,* versão *on-line* (1998).

tornou-se primordial a identificação e o mapeamento dos *elementos de configurações sociais prévias*, para que os sujeitos das sociedades instituintes não se façam apenas ativos quando da refração de um horizonte dominante, mas também como fato social[28]. É nesse sentido que disciplinar os cidadãos pressupõe a construção de identidades prefiguradas, enquanto elas, na verdade, acham-se infinitamente flexíveis, por força de sua mobilidade. Caso não haja a expressão de sua autonomia, as identidades jamais serão verdadeiramente integrantes, ativas, embora simuladas como efeito de uma cidadania preconcebida.

Logo, a condição latino-americana se consolida enquanto comunidade de parentesco por um painel mínimo de confluência histórica, memórias comuns, que permite seu enlace político. É, sobretudo, quando estão enfatizadas as heranças coloniais e pré-colombianas que se confirma a construção dessa identidade que ainda agrega a reciprocidade do sentimento antiimperialista[29]. A cultura dominante importada é, assim, atravessada por variadas implicações culturais de mestiçagem e «pela estratificação social do continente, no decorrer de sua história» (Nitrini, 1997: 77).

Tal estratificação serviu de fonte para a literatura comparada como uma tomada heterogênea das comunidades latino-americanas através do aporte literário que as representam, em contraposição a uma história da literatura

---

[28] Diz-se de uma *cultura autônoma* como sendo aquela que tem o controle pleno sobre os componentes de um grupo caracterizado, possuindo capacidade para produzir e reproduzir um produto ou forma cultural correspondente; enquanto que no âmbito da *cultura apropriada,* pode-se apenas usar ou, mais freqüentemente, consumir o componente pronto ou o produto cultural acabado, sem haver condições para reproduzi-lo ou sem obter os resultados da replicação no mesmo grau que o original. Além disso, é característico da cultura autônoma um elevado poder de resistência (cf. Coelho, 2004: 107-8). A diferenciação aqui é ilustrativa, já que, na atualidade, as fronteiras se imbricam de tal forma que não existe nenhuma garantia para a caracterização autônoma de qualquer cultura sem avaliar os impactos constantes da uniformização, inclusive, a dos que pretendem instituir-se.

[29] Sabemos da especificidade histórica da definição de *império*, obedecendo sempre a um padrão efetivo de dominação, de uma comunidade sobre outras, que se apresenta em expansão e de forma direta. O alcance dos Estados Unidos, atualmente, sobre as Américas e sobre outros povos apreende-se mais no conceito de *hegemonia política*, pela influência que exerce sobre o mundo, alçada pelos paradigmas do capitalismo vigente. Contudo, os termos aqui utilizados pressupõem os lugares de enunciação, e é por isso mesmo que os valores sinonímicos comporão interpretações mais diferenciadas, de múltiplas localizações, da mera constatação do anacronismo.

universal. Não se tratando, portanto, de uma comunidade unificada, um bloco homogêneo, oferece-se, pelo contrário, em padrões diferenciados de organização, como as culturas indígenas; de etnia, como numa América africana; de heterogeneidade lingüística, como no caso das línguas crioulas; e de subseqüente subordinação colonial, com a ascensão e declínio de Portugal e Espanha (Renascimento e cristianização), depois de França e Inglaterra (Iluminismo e Revolução Industrial) e, atualmente, à sujeição dos Estados Unidos (Neoliberalismo e Globalização), constituindo três legados coloniais distintos, mas com bases politicamente semelhantes.

Assim, o quadro de comunidades é multiplicado através de fronteiras de concepção variada, incluindo o Caribe, negros, ameríndios, imigrantes, entre outros tipos de inclusão ao caráter configurador das identidades no contexto latino-americano. Com o abandono do *devir latino-americano* e a tomada de consciência do subdesenvolvimento da região, «a América Latina vai chegando rapidamente à conclusão de que deve converter a sua paisagem local em geografia humana, em justiça social, e essa operação é a que, consciente ou inconscientemente, levam a cabo também seus escritores» (Benedetti, 1979: 372).

Numa chocante observação, dada a sua contundente simplicidade, o dramaturgo e ensaísta George Bernard Shaw (cf. 2004: 65) declara que não há como confundir a liberdade política com a genérica apreensão de liberdade que, por auto-suficiência, relega sua cota de responsabilidade e, do mesmo modo, a igualdade política também jamais se confundirá com semelhança. Sua posição, enfática, revela-nos que a liberdade e a igualdade isoladas não são fontes legítimas de reivindicação, mas integram um projeto maior. No caso, o atributo *política* serve aí para que os vocábulos *igualdade* e *liberdade* alinhem-se em algum horizonte determinativo.

Tomando, pois, a concepção de literatura brasileira produzida no séc. XIX, dada a aproximação e legitimidade de seu evento, podemos situá-la num ponto histórico fundamentado entre o desejo de *autonomia* e uma *subordinação político-econômico-cultural*. Nos Novecentos, a tensão gerada nos debates

acerca do conceito de literatura brasileira nutriu-se do nacionalismo como parâmetro e potência da especificidade local de forma mais retórica do que factível. A posição entre o que seria uma *literatura autônoma* e o conceito de uma *literatura luso-brasileira* é o argumento de estudo da Tese de Doutorado intitulada *Entre Tupã e a Cruz de Malta: a autonomia literária e o conceito de literatura luso-brasileira no século XIX*[30]*.* Nela, ao delimitar as sete primeiras décadas do século XIX, o autor enfatiza a formação da perspectiva romântica no Brasil, sobretudo, através do crítico Francês Ferdinand Denis – a partir da publicação de seu *Résumé de l'Histoire littéraire du Portugal, suivi du Resume de l'Histoire de littéraire du Brésil* (1826), inaugurando aqui um panorama estético romântico mais alemão do que propriamente francês; e da publicação de *Niterói - Revista Brasiliense* (1936) –, em cujas linhas de raciocínio se apoiava uma autonomia literária deferida por boa parcela da intelectualidade brasileira.

Em contrapartida ao triunfo nacionalista, o autor elenca, problematizando, a posição de historiadores e críticos literários – Joaquim Nabuco, Cônego Fernandes Pinheiro, José da Gama e Castro, Abreu e Lima, Francisco Adolfo Varnhagen, Lopes Gama e J. Stokler –, que refletiram com sagacidade sobre a história de uma literatura que ainda não se tinha desprendido de sua fonte irrigadora, questionando, concomitantemente, as implicações da autonomia literária com base em determinantes da tradição lusa, da gramática, da história, da política e da economia. Nessa perspectiva, tudo o que Denis tratou como substancial para o empreendimento de uma literatura autônoma, como a cor local e o nativismo, Abreu e Lima, por exemplo, tratou como «aspecto do entrave ao desenvolvimento econômico e ao progresso do país» (Vieira, 2002: 145), jogando por terra a burla romântica de que o Brasil era um paraíso portentoso por natureza.

A questão de uma autonomia desejada para a literatura dos Novecentos coincide com o próprio projeto de Nação. O conflito intrínseco na relação entre

[30] Tese de Anco Márcio Tenório Vieira, defendida em 2002, na cidade de João Pessoa, pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB.

o nacional e o estrangeiro surge da extensão de uma histórica herança colonial, que traz na língua as regras de seu prolongamento imposto. A injunção da língua é, pois, uma ação política que não se aparta de seus aspectos ideológicos. A escrita literária é, portanto, um modo não-convencional, embora tradicional de se fazer política, e a língua, que é viva, não obedece a padrões gramaticais prefigurados, mas assume os suportes da expressão e da comunicação das comunidades falantes sem os reduzir a um epifenômeno lingüístico: toda autonomia só se valida na relação com aquele que dispõe da tutela; a dependência, entretanto, pressupõe uma contra-influência que gera os ditames da consciência. Por isso, entre o instituído e o instituinte existe um embate político do modelo que se quer perpetuar e do que quer se governar por leis próprias.

Há um hiato, desta maneira, entre o fato de sermos a extensão histórica da *episteme moderna* ocidental e, em contrapartida, algo de sua oposição. Qualquer variação ponderada precisa levar a condição de diferença colonial à exaustão, não obstante o desgaste que o tema da *diferença* vem assumindo nas ciências humanas. Porém, sabendo que o abandono desta pode ser útil aos mantenedores da Modernidade. Sem a coragem de aceitar a dignidade do *Outro*, é inútil qualquer tentativa de concretização do projeto de autonomia intelectual nas Américas instituintes, porque, ainda que tampouco mude nossa auto-estima frente aos novos formatos de colonização, esse esforço implica uma clivagem inquestionável: mesmo sendo o *Outro* dessa instância, não seremos jamais uma unidade de diferença.

1.5 – Por uma escrita política

O inventário da América Latina é um fogo que não cessa de consumir ao sopro do escritor latino-americano. Sua escrita compõe um exercício de alteridade[31] que – através de um mundo fantástico, imemorável, maravilhoso,

[31] Tomemos aqui um sentido mais problemático do que confortante, no que se refere ao termo *alteridade*, já que entendemos, assim como o elaborou Emmanuel Lèvinas, que só na morte existe uma metafísica como uma alteridade absoluta, que quer transcender o mundo familiar ao

mágico e/ou de reivindicação – resiste numa dinâmica que desestabiliza a noção clássica do ato que realiza, ao se aplicar numa *outra consciência* do fato histórico e literário. Isso, evidentemente, dependendo da quantidade de tensão dramática empregada na linguagem.

Em *Latinomérica,* o *leitmotiv* da *identidade* acirra o confronto da propriedade estética numa dialética entre o geral e o particular, à medida que o poeta das Américas pobres, herói da enunciação, lança luz sobre a condição de sua região, descortinando a heteronomia de um relato que nos circunscreve na dimensão do Mesmo, do europeu. É, portanto, entre o dito e o silenciado que se funda a liminaridade em *Latinomérica*:

> *meu canto é um sol que esconde a claridade*
> *nos teus porões (América Latina)*
> (LA: III: 45).

A razão não é sempre condição de uma situação inquestionável, não sendo propriamente no *irracionalismo*, mas na razão do *Outro* que encontramos o agenciamento do subcontinente: um sol que esconde a claridade é uma outra possibilidade de ser do astro que é, no entanto, um paradoxo. Mas, nesse caso, trata-se de um lume às margens do sabido, do contado, porque é nos porões de uma consciência cindida – cuja *metade de treva* é limítrofe a *um brilho sufocado* – que se esquadrinha outra conexão com a memória, pela alusão semântica elaborada - «já que o silêncio potencia o que ali luz, presente, pelo fulgor mesmo de sua ausência» (Holanda, op cit. 17-27). No porão, a luz dos sentidos trespassa o assoalho e o que se faz timidamente dizer, insurge silenciosamente pleno de sentidos, pois que «não podendo transformar o mundo, o escritor transforma a linguagem» que, pelo ardil, ameaça subverter a ordem social.

O silêncio histórico abre as possibilidades do engenho artístico, para o qual a condição liminar das margens torna evidente sua situação-limite, exigindo novos estágios igualitários através de uma política de descentralização que

---

infinito, à plenitude da não-linguagem, revelando, dessa forma, o *outro lado*, o *doutro modo* e o *Outro*, por finalidade, à estranheza de uma natureza sem parentesco prévio. (cf. Lèvinas, 2000: 21-3).

começa pelo compromisso assumido com o conhecimento, passando pela organização das atividades intelectuais e sociais até se reverter numa autonomia eficiente, colocada a nosso juízo crítico.

Para Marcus Accioly (2001: 563), «se na América a realidade tem sido mais absurda que o absurdo, talvez o absurdo consiga ser o espectro da própria realidade». O absurdo surge aqui, seguramente, como uma dinâmica do possível que pode fazer um movimento de desrealização, uma crítica à atitude convencional, pela iminência de uma nova consciência de mundo que se sobreveste de autocrítica: uma ampliação eloqüente do simbólico que só vem a se escandir através de um debate apropriado do político pelo estético. Sobretudo, porque a literatura adota uma prática essencial a sua circularidade, que é o de revolucionar a percepção do real com o lavor da linguagem. Ela reivindica um mundo de propriedade imaginativa que não pode ser confundido com uma mera ficção à conseqüência de uma apartação do vivido, tampouco extralingüística. Trata-se, portanto, de um projeto político (estético) de lógica oblíqua que quer o mundo em sua extravagância. O estatuto literário é o das letras que dão vazão a novos sentidos e ressurgências. Dilatando o mundo simbólico, o escritor latino-americano consegue provocar a desvalorização da regularidade do tempo, renunciar a ou se apropriar do modelo ativo com o intuito de ressemantizar as experiências exigidas a partir de sua mundivisão para, assim, conseguir assinalar novas perspectivas.

Latinomérica é dramatizada no decorrer de uma luta de boxe que, com suas regras próprias[32], coloca no ringue espectros da realidade ainda insuficientemente adequados à verificação rígida ou à experimentação de métodos aplicáveis. Notamos, por outro viés, que fora da alegoria, do paradoxo e do absurdo, não há condição para um drama humano conferir interpretações acertadas sobre a América Latina, simultaneamente, como espaço de reivindicação política e como instância de elaboração artística. Comumente, os cenários ideológicos comprometem o produto final das artes quando o

[32] As questões formais de *Latinomérica* e suas implicações com obras do autor e da tradição épica clássica, ou de seu ressurgimento no século XX, serão avaliadas no terceiro e último capítulo desta Tese.

processo artístico de composição é um instrumento datado e dotado de um proselitismo infértil. Mas no caso de certas literaturas, mesmo que pós-independentes, ascendem das circunstâncias históricas os propósitos da diferenciação, pela capacidade de obter resultados de espelhamento que lhes são constitutivos.

É, pois, quando a palavra do escritor latino-americano é alçada à condição de arma decisiva que o autor confere à língua o poder de simbolizar o próprio desejo; este, por sua vez, já contíguo ao da comunidade,

> *quero do canto o soco contundente*
> *(...) o épico impacto estridente*
> *que o canto tem no ringue (lutador)*
> *dá-me ao punho sem luva um golpe novo*
> *(quero lutar o canto do meu povo)*
> (LA, III: 46).

Lutar dentro das regras do boxe é de fato estabelecer um combate exeqüível; ao menos, mais equilibrado, no que concerne às regras do esporte, do que meramente permutar o termo *conquista* por *descoberta* como efeito de amenizações tardias dos absurdos cometidos durante o período colonial na passagem à iluminação do triunfo fundador. O poeta deseja evocar o canto de seu povo como um enfrentamento que seleciona *luta* e *canto* a partir de um tirocínio radical, porque histórico, colocado em pauta no exercício cênico de léxicos contrastantes. O poeta continua o canto em antíteses que se regulam nas práticas firmadas pelas relações supracontinentais mas, também – através delas – dando ritmo (medida) e proporção (harmonia) ao enunciado poético pela disposição de um engenho que é atravessado por outros discursos que o confirmam, para além dos apenas intrinsecamente modulados, na organização do ideário artístico e na legitimação da obra:

> *canto que luta fora a luta dentro*
> *e sente dentro a dor de fora (América)*
> *que não é o meu meio (mas teu centro)*
> *nem meu cansaço (mas a tua espera)*
> *tampouco a minha idade (mas teu tempo)*
> *lobo-de-casa que se torna fera*
> *(silêncio que se livra da mordaça)*
> *meu canto toca a trompa e vai à caça*
> (Ibid.).

Com efeito, o lutar e o cantar constituem partes inerentes do mesmo discurso estético, para ser mais preciso, de uma localização que determina esse posicionamento no tempo e no espaço que encerra, à guisa de exigências que se fazem sentir não como um *meio* (uma ferramenta), mas como pertença social a um *centro* (um cerne) que realiza essa reclamação.

A composição de um projeto estético com um arcabouço político para suprir a unidade de uma região tão vasta e desigual como a da América Latina só nos indica que esta é uma *epopéia da crise*[33] e não do triunfo fundador. Crise só possível na contaminação romanesca de outros gêneros contemporaneamente validados. Ademais, vale lembrar que o registro épico, a despeito de suas incursões modernas, conserva seu sentido historicamente incrustado à formação, conquista e expansão ultramarina das nações, cujos desdobramentos de novos espaços e paisagens motivavam a fabulação do domínio do estranho e sob o ato retórico de narrar a própria *vitória.*

Assim, sob quais aspectos os atributos grandíloquos da epopéia podem ornar com pertinência as conquistas e proezas da América Latina, se a própria unidade de sentido já fora descortinada e o tema da identidade latino-americana se apresenta descentrado daquilo que o gênero historicamente exacerba?

Isso só vem fazer sentido, na realidade, através de uma adaptação – dos recursos formais para o contexto periférico das Américas. Embora seja o quê de fato sempre ocorreu, o espelhamento entre o cânon ocidental e as literaturas das margens faz explodir uma centena de resíduos de identidades que se firma culturalmente como uma questão também de ordem política,

---

[33] A crise aponta para duas dimensões que se complementam: a primeira é a das representações nos meados da segunda metade do século XX, quando rapidamente se desenvolveu uma percepção exageradamente polissêmica do mundo simbólico até a exaustão dos processos de significação, proclamando, então, o esgotamento da verdade como uma impossibilidade de absorção histórica, por causa de uma paralisia referencial que assumiu o passado como mera ficção – portanto, é preciso agenciar o direito à razão do *Outro* como uma atitude política que não se contrapõe a outras possibilidades de afirmação, mas, sim, opondo-se tanto àquela que se quer total quanto à que se esvazia de referências –; a segunda é a crise econômica no mundo contemporâneo, cuja naturalização, com o Estado mínimo e o mercado livre, regula uma percepção unívoca do desenvolvimento que vem concentrando cada vez mais a renda e, conseqüentemente, o acesso à educação e aos bens culturais.

porque os elementos estéticos e políticos que permitem atualmente o engenho e a inclinação de *Latinomérica* conjugam o ornamento e a denúncia de forma bastante pertinaz. Não há, pois, uma superação de uma instância sobre a outra, mas a confirmação de um pensamento liminar, de uma passagem a um estágio desejado que não se pode mais esperar e, sim, considerar.

É porque inflamado por um imaginário vivo entre revolta e paixão que chegamos a uma encruzilhada crucial: a de uma viragem na percepção da produção intelectual latino-americana como um ensaio de autoconhecimento, ou de um conhecimento que se verte em seu benefício, por sua concepção.

O gênero épico não se enquadra como uma narrativa típica da atualidade por causa da concepção narratológica, de inclinação ideológica, que tende à normalização das experiências literárias como um produto de pertinência à conduta de modelos viáveis à época. A obra de Marcus Accioly, não se diga uma mera atualização do gênero, mas uma reavaliação – estética, histórica e política – a partir de um outro ponto de enunciação que forja a sua própria pertinência no mundo das Letras. O universo discursivo em que está inserido *Latinomérica* indica duas insurreições: o da América Latina e também o de sua literatura, ora com soluções que deslocam o nosso aprisionamento teórico e imagético para insuflar a reorganização de uma percepção moderna do gênero e da literatura de uma forma mais abrangente, ora para assinalar a *inconformidade* do discurso liberal moderno em sua campanha global de representação, suficientemente alinhada a qualquer sociedade sem entraves.

O tempo de *Latinomérica* é, pois, o da contemporaneidade.

É possível, desse modo, coordenar estilo e ameaça, beleza e contestação, tradição e paródia, silêncio e eloqüência sem carecer de artefatos demasiadamente vanguardistas ou abusivamente panfletários, de outro modo, sem subordinar tempos e culturas a uma percepção progressista da práxis humana. Ao contrário disso, é preciso estar guarnecido de argumentos claros à promoção de uma atitude afirmativa centrada na inteligência e na astúcia, já que o discurso épico é o mais indicado para se cantar a coletividade. Todavia,

visto como suplantado, aparece como inviável para dialogar com a Modernidade noutros termos que não sejam os da identificação adjacente à superação de outros períodos, outras culturas, outros povos.

Assim, as exigências da coletividade residiriam noutros trâmites sociais, noutras instâncias burocráticas, que não as do espírito, condescendentemente arranjadas pelas etiquetas do discurso de adequação de acordo a ocupar seus respectivos espaços, menores evidentemente, de exercício. Com isso, a própria transgressão torna-se um atributo prévio de assimilação que pode, num segundo momento, serializar-se, para que o seu valor primitivo se ajuste já diluído ao plano de acomodação. Nesse caso, a atitude infratora obedece à noção pluralista da comunidade de indivíduos hipertrofiada em sua natureza diferencial, idêntica a si mesma[34].

No que concerne à opinião de Barthes (1997: 25-6), «foi a singularidade das situações históricas que formou a identidade da escrita revolucionária». No caso de *Latinomérica,* vemos que o seu empenho se mostra antes no projeto estético, desde a escolha do gênero até os recursos estilísticos de adaptação ao tema favorecido, já que essa obra milita com distinção na causa das Letras. A escolha do gênero não é arbitrária e, sim, tomada de posição. Sua eficiência incide justamente como uma dupla face que se coloca em pé de igualdade diante de considerações progressistas, porque estas indicam tanto o anacronismo do gênero épico quanto assinalam os caminhos a se trilhar para garantir a conduta de sucesso, através do modelo de histórias balizadas por aquisições materiais e intelectuais que serviram, no mundo moderno, à ordenação do tempo e das sociedades[35].

---

[34] A *diferença* chega a um grau de desvalorização que vem representar mais o direito individual do que o coletivo, como se os direitos fundamentais não considerassem as minorias em sua historicidade, e quando as semelhanças se tornam uma condensação de poder.

[35] Isso fica evidente quando atentamos para as constatações de Enrique Dussel (*Apud* Mignolo, op. cit., 168), ao apreciar a concepção kantiana e hegeliana da idéia de iluminismo na história européia, obtendo uma série de equações discursivas, habilmente armadas, e que, apesar de possíveis questionamentos, fazem a manutenção do sistema mundial colonial moderno: a consciência européia considera-se superior porque sua civilização é a mais desenvolvida, em diferentes áreas, comparada às outras comunidades que são inferiores e distintas da sua. Isso é motivo mais do que suficiente para desejarem, *condescendentes*, impetrar o desenvolvimento de outros povos e, desta forma, «civilizar, educar, elevar, as

Além disso, «a idéia de um tempo linear acompanha-se em geral da convicção de uma ordem das coisas» (Gruzinski, 2001: 58) e da hierarquia preponderante de quem as ordena. No que se refere ao campo literário mais particularmente, «encontram-se os casos de desvalorização, marginalização ou esquecimento das manifestações que se afastam dos paradigmas consagrados» (Polar, 1997: 27), porque tratam de temas consoantes à subalternidade. Quando da utilização do épico para ativar uma nova reavaliação espaço-temporal das *certezas de esgotamento do gênero*, a obra toma a própria tradição como condição fundante de tal especulação. A motivação é também histórica porque, sendo igualmente teórica e política, não se faz isolar de seus lineamentos estéticos.

O momento de *Latinomérica* difere historicamente daquele das reivindicações revolucionárias de outrora, nas Américas pobres, quando de seus regimes tiranos. A obra mantém inclusive um razoável distanciamento cronológico destes, podendo incluí-los de modo hábil. Naquelas reivindicações, a identidade posta em cena era territorializada em fronteiras aparentemente bem definidas entre o social e o capital. Hoje, a identidade assume a percepção de um nomadismo que invade o território alheio e se deixa invadir pela própria heterogeneidade dos contatos e das diferenças, sem afastar o choque dos disparates na *periferia do capitalismo*.

A lógica do Mesmo, a que claramente somos submetidos, é reconstituída quando notamos, por exemplo, que a pendência dos *cucarachas* que vivem nos Estados Unidos não é apenas a do *greencard*, posto que «a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia» (Hall, 1999: 13). Porém, é admissível versar que nos tornamos ativos quando fisgamos da *mesmidade* um espaço afetivo a nossa atuação que seja, ao

---

culturas primitivas, bárbaras, subdesenvolvidas». O modelo é o próprio tracejado pela Europa na superação da Antigüidade e da Idade Média. Qualquer resistência deve ser afastada com o rigor da violência por se tratar de obstáculo à modernização. E, assim, como compensação, dá-se nova roupagem à crença medieval de que, através do sacrifício, é encontrado o caminho da redenção. O culpado para a Modernidade é, pois, o bárbaro ou o primitivo, já que sua oposição impede o processo civilizatório. Nestes termos, «os custos da modernização são impostos a povos e raças *imaturos*» de maneira inevitável, para que o civilizador apresente-se sempre como inocente.

mesmo tempo, propício à urgência de nossas demandas e ético pela interlocução assistida, o que se torna impossível sem uma implicação efetiva de suas múltiplas contingências.

Em relação à tradição propriamente dita, há a necessidade de uma reavaliação de domínio como recurso de um pensamento político, pois o tema das literaturas latino-americanas deve «aliar o mito à sua desmistificação» e «a inocência primeira à inteligência adquirida», porque, segundo Édouard Glissant, essas literaturas não tiveram tempo de evoluir na mesma proporção histórica que permitiu o desdobramento literário do lirismo de Homero ao dissecamento de Beckett. Então, a um só tempo, precisam admitir: «o combate, o militantismo, o enraizamento, a lucidez, a desconfiança de si mesmo, o absoluto do amor, a forma da paisagem, o nu das cidades, as ultrapassagens e as fixações, apresentando-se como uma irrupção na Modernidade»[36].

O cânon latino-americano precisa assumir simultaneamente tantos espelhamentos que, na verdade, não pode somente negar a tradição ocidental, mas a adotando, contestará, a reboque de uma indispensável reflexão, o uso de significados endurecidos que assumem exclusivamente a coordenada do tempo como indicador pleno para se devassar a memória de maneira satisfatória; é preciso, então, levar em consideração os espaços geopolíticos e os espaçamentos da linguagem na condução do que está sendo narrado para, através de uma intersubjetividade convocada, favorecer a razão de forma aberta e democrática.

Essa seria a política de uma escrita que dissemina seu aspecto essencial, já que a atividade da escrita, sem deixar de ser contígua à ação que coordena, denota ao mesmo tempo «uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a lama que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma» (Rancière, 1995: 7).

---

[36] O assunto está em *O Mesmo e O Diverso* (Glissant, s/d: 190-201), versão *on-line.*

Como condição genérica, as comunidades estão sempre se reconhecendo e diferenciando como fundamento de sua pertença ao grupo social. Certo número de afinidades as constituem – espaço, tempo, língua, memória, etc. – em relação a outras comunidades com as quais se relacionam, assumindo uma localização no mundo figurada pela nomeação de diferenças e similitudes experimentadas. É evidente que essa dinâmica é mais complexa, pois bem sabemos que existem mudanças no âmbito diacrônico que afetam os modos de reconhecimento das comunidades entre si.

Os interesses políticos e os valores sociais são costurados historicamente de forma a parecerem naturais. Então, as prioridades são revestidas de boa-fé. Quando uma comunidade se fortalece em relação às outras e o vínculo é inevitável, constroem-se os exemplos com extrema importância para a perpetuação e sobreposição dos modos de produção fortalecidos. As comunidades que fazem a periferia da cultura que serve de modelo tendem a reproduzir as assertivas que balizaram a conduta de sucesso.

Se a comunidade latino-americana é encenada numa constante negociação entre uma paisagem assumida e um confronto desejado, notamos que a emissão lírica pode tomar uma posição mais eloqüente do que actancial: o combate é argumentativo e não encenado. A oralidade que abriga a memória através de rimas e ritmos poéticos é uma tomada de posição crítica da necessidade de cantar a abrangência latino-americana como um produto de escolha, a do épico sem a descrição mimética da intriga. É na linguagem, portanto, que se coloca o ardil em cena. O poema dramatiza o gesto, redescobre a língua, movimenta os sentidos intersticiais, ao suspender a temporalidade histórica e surpreender as familiaridades. Os recursos são amplos porque não dispensam nem a diferenciação e nem a contigüidade das heranças.

Partindo do pressuposto de que a mimese é regulada pelo verossímil e não pelo verdadeiro, com atributos que correspondem mais ao espírito do que propriamente à realidade fora do fato literário, José Guilherme Merquior (1997: 20-4), atentando especificamente para o lírico, afirma que no poema há um

plano de equivalência na passagem do eixo paradigmático para o eixo sintagmático, ou seja, do plano da seleção para o da combinação. Como conseqüência, o verso consistirá na imitação de estados de ânimo (*stasis*), compreensão pela qual *Latinomérica*, mesmo quando figurando o concreto, exibe algo de universal e, nesse caso – revelando uma experiência compartilhada pelo humano em sua constituição, manifesta do ponto de vista formal –, a linguagem não espelha mais o conteúdo, «mas sim a estrutura do mundo externo» (Ibid.).

Dessa forma, a função mimética surge como uma ficção poética: «mediante a representação não servil de particulares é que se busca transmitir significações de ressonância universal», através de uma *Astúcia da Mimese,* em que «a representação do singular logra significação universal» (Ibid.), nutrindo de acabamento os particulares ficcionais. Assim, para Merquior, a evidência da mimese interna sempre é maior na lírica, sobretudo em face do abandono da originalidade baseada estritamente em termos de conteúdo [37]. Portanto, «a inventividade está no como o poeta diz e não no que ele diz» (Ibid.).

Existe uma reivindicação básica de autonomia na obra que não pode ser detida por uma exegese já conformada. O ringue delimita um cenário e uma ação clara de enfrentamento mas, a partir do análogo contexto que a obra ampara, ele assume uma performance que traz oscilações entre a regra e a dobra; entre a convicção e a errância. É o que nos indica as duas últimas estrofes de *A gravata de sangue*, em que ao término da disputa somos redirecionados a pensar que a contenda é também uma alegoria do exercício de composição artística inacabado, da solidão do poeta e da complementaridade dos sentidos da obra que será articulada pelo público leitor. A decisão por pontos, desse modo, fica sem julgamento, cabendo à recepção da própria obra a função de júri:

---

[37] Em termos de originalidade, aceitamos, com Jean Cohen (1966: 41), que a metáfora criada por um poeta, ainda que concebida como original, tem sua filiação nos termos e não na relação, pois que a metáfora é encarnada numa forma antiga, ainda que traga uma nova substância em sua concepção.

A cada novo round (após o gongo)
eu recolhia a areia de mim mesmo
percebendo que o tempo era mais longo
e era o espaço entre as cordas mais estreito
(América) se aqui e ali um tombo
sofreu minha canção (cortando o peito
ou o supercílio sob os golpes) firme
ela manteve as penas sobre o ringue

(aplaudindo ou vaiando) a multidão
notava (ao derredor) que muitas vezes
a luta era sozinha (e era a canção
sem outra testemunha) foram meses
e anos de luta até a decisão
por pontos (das vantagens e reveses)
que o júri quis julgar (mas um blecaute
desacordou a luz com seu nocaute)
(LA, XVIII: 528).

É no poema seguinte, *O verso ensarilhado*, que temos a noção de que a alegoria da luta de boxe, como a luta do poeta com a sua escrita, representa uma dimensão coletiva e um embate com o seu duplo, o *Outro* da escrita. Uma infinidade de escritores que tentam dar conta de suas produções, cada qual com seus fantasmas. Contudo, o plano da enunciação só deve ser concluído por uma interlocução ativa, já que são os leitores de *Latinomérica* que construirão seus possíveis sentidos – e para além de apenas uma geração –, porque a emissão lírica afirma que para *quem se atreve*

a cantar chega ao meio e não ao fim
da arte que (por muitos construída)
precisa de mais vidas que um vida.
(LA, XVIII: 529).

O gênero que supúnhamos só servir a povos distantes dos de hoje acolhe essa *inconformidade* enquanto paródia, ou canto paralelo, ou ainda canto e contracanto. Sem aluir o diálogo colocado com a tradição épica, ao mesmo tempo, discutindo uma representação mais atualizada do gênero, o contracanto defende sentimentos latino-americanos como um exercício de autonomia e interlocução. Essa condição permite gravar no espírito os efeitos dessa ambivalência, pois que o estar/sentir-se entre perspectivas conflitantes não prescinde da tradição, mas designa a renovação inexaurível de suas categorias através dos tempos.

Capítulo 2:

UTOPIA E ALTERIDADE

ressoa neste búzio um mundo antigo
(sacudido na praia pela onda)
e seu eco é um mapa onde distingo
– via Homero e Platão – ruínas da Atlântida
(Marcus Accioly)

2.1 – A retórica do descobrimento: a conquista da América e a (re)figuração do mundo

No evento da conquista da América, o *milagre* confirmava uma narrativa edificada, engendrada na retórica do descobrimento, através da atualização de remotas representações coletivas, insufladas por toda uma tradição – oral e escrita – de um passado consumado, que ali era recobrado. O *achamento* do *Outro* era, na verdade, o descobrimento do *Mesmo*, as possibilidades de enriquecimento do *Mesmo* e a glória enredada das virtudes do expansionismo. É certo que o imperativo civilizador sujeitava o *Outro* às condições do *Mesmo*, entretanto, esse transbordamento de realidade foi imprescindível para o surgimento de uma nova temporalidade. A América se tornou, assim, a encarnação imediata de uma nova circunstância histórica.

O mundo ocidental esclarecia-se através de um pensamento originário que classicizava o gosto ao modelo greco-romano e justificava a prosperidade como desígnio divino. De fato, o europeu narrou a *conquista da América*

porque a transição do mundo medieval para o mundo moderno encadeou um discurso de ancoragem nos primórdios da existência, que conduzia para sua única verdade: nós podemos porque sabemos e sabemos porque assim nos foi concedido.

A viagem era demasiadamente cansativa, constatou Cristóvão Colombo em *Diario de a Bordo*; os homens reclamavam de seu comprimento, enquanto o almirante procurava consolá-los do melhor jeito possível[38], «dándoles buena esperanza de los provechos que podrían haber»[39]. Talvez, outro relato do descobrimento não execute com tanta clareza as expectativas alimentadas pelos conquistadores de se locupletarem em face da nova rota traçada.

Afastando o assombro das feras marinhas, a descoberta da América ampliou o mundo ocidental como um prolongamento espontâneo da convenção de seu próprio domínio. A realidade imediatamente tornava-se outra, apropriando-se de um manifesto incomensurável, de desmedida exuberância, incapaz de ser depressa apreendido, catalogado ou associado ante algum condicional prévio. A natureza se revelara farta como jamais vista. Talvez, instalada em algum recôndito da memória, a virgem paisagem – tão encerrada em si – pudesse confundir-se com outras compreensões de paraíso. Mas, em se tratando do inédito, careciam palavras e indicadores para analogias imediatas[40], sendo preciso, então, apenas contemplar:

---

[38] (Quarta, 10 de outubro): Colombo se assustava com a possibilidade de um motim, já que a angústia e o medo da tripulação cresciam pela certeza de que o mundo era plano e, a qualquer hora, eles poderiam sucumbir num precipício sem fim à medida que as caravelas singravam o mar a Oeste; além do mais, crescia a aflição de que naquela região o mar fosse demasiadamente pequeno e que, não sendo varrido por fortes ventos, a calmaria se estendesse de forma a impedi-los de regressar à Espanha.

[39] Conforme versão *on-line* (Colombo, s/d) que, na tradução de Milton Person, lemos: «dando-lhes boa esperança das vantagens que poderiam obter» (Colombo, 2001: 49).

[40] A escassez de indicadores lingüísticos, em se tratando de paisagens inéditas, é assunto tratado por Gabriel García Márquez in. *Cem anos de Solidão* quando, no início do romance, lemos: «o mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo». Macondo é, portanto, uma alegoria da América Latina em relação ao Progresso como contraste resultante da América descoberta em relação à Europa.

> *Esta isla es bien grande y muy llana y de árboles muy verdes y muchas aguas y una laguna en medio muy grande, sin ninguna montaña, y toda ella verde, que es placer de mirarla*[41].

Colombo, em *Diário* e *Carta,* «foi o primeiro a desvendar [o mar] à imaginação e interesse do europeu» (Ferreira, 1959: 12-23), pois não só cruzara a incógnita da época (o oceano) como também revelou as «maravilhas da nova terra»: das aves, dos frutos, das ilhas, dos peixes. Na Europa, a América logo se confundiu com *riqueza*, *abundância*, *fartura*. Mas, ao cumprir sua matéria de forma imaginativa, o almirante tornou-se

> *o primeiro cronista a contribuir para o incremento dessas discussões, como também para a criação de obras que tratam de problemas surgidos com a oposição em evidência no seu tempo: a natureza e a cultura; o homem natural e o homem civilizado.*

As descrições de Colombo deveriam informar com utilidade as novidades encontradas, demonstrando a praticidade de buscar o proveito máximo que se pudesse das ilhas extrair. Para tanto, o seu relato comportava elementos de tradições literárias européias que, ao seu proveito, ora ligavam-no ao Renascimento, ora ao mundo medieval[42], recuperando lendas e lugares fantásticos como justificativa encantadora para proferir a explorabilidade dos lugares descritos.

As referências medievais – de fim de mundo, de abismos, de monstros marinhos –, na medida em que foram desmistificadas, foram também, ironicamente, reanimadas à emergência das implementações de um novo tempo e espaço. Estando intimamente ligada à escatologia medieval, a cosmogonia, re-postulada com a recém Modernidade, deu coerência aos discursos de fundação através do *pacto sangüíneo,* entre sucessivas gerações, como unidade inalienável de poder e saber. Foi dessa forma que o classicismo desativou a ambivalência do *monstruoso medieval*, particularmente, a de sua

---

[41] Conforme versão *on-line* (Colombo, op. cit.) que, na tradução de Milton Person, lemos: «Esta ilha é imensa e muito plana, de árvores verdíssimas e muitas águas, com uma vasta lagoa no meio, sem nenhuma montanha, e tão verde que dá prazer só em olhá-la» (Op. cit., 55).

[42] Colombo acreditava que chegara de fato às Índias, e para não perder tempo, queria se certificar se conseguiria encontrar a ilha de Cipango, o Japão de Marco Polo, que, a seu turno, precipitara-se cobiçoso ao encontro do maior soberano oriental, o Grande Cã.

via negativa, quando justamente a via positiva se fortaleceu «como forma hegemônica de conhecimento» (Bellei, 2000: 16-7).

O real passando a ser representado pelo escrutínio técnico do olhar logo despreza a via negativa do monstruoso, porque se tornou inútil mostrar além do que fosse o fidedigno. E, assim, o olhar de ingenuidade dos primeiros cronistas e viajantes foi rapidamente substituído por «um olhar do poder, um olhar das utopias, um olhar da desilusão e um olhar da má-fé», em cujas *Viagens de Expansão,* a ação imperava, numa atitude contemplativa que «funda, condiciona e dirige o ver» (Correia, 2003: 11-3). Por conseguinte, o olhar dos navegadores cedeu lugar ao dos viajantes exploradores que cedeu, por sua vez, lugar ao racismo: «construído a partir das diferenças antropológicas, de que se tiraram graves ilações sociais e morais, pretensamente científicas» (Cristóvão, 2003: 280).

Em *Latinomérica*, a dedicatória tem o seu endereçamento a Cristóvão Colombo, num poema que traz o nome do navegante genovês por título como dele partisse o ato inaugural de um sonho que logo se comporia em realidade,

> *pelo ano e (no ano) pelo mês*
> *e (no mês) pelo dia que (na foz*
> *do sonho) foi sonhado desde a fonte*
> *da água do teu sangue (ó navegante)*
> (LA, III: 54).

Então, o grito *Terra!*, supostamente emitido por Rodrigo Triana, revelaria no mar-sem-fim a ilha de *Guanahaní*[43], que para Castela passara, então, a se chamar San Salvador. O ato fundador da América tem como pano de fundo um

[43] A chegada de Colombo à ilha de Guanahaní, nas Bahamas, em 12 de outubro de 1492, foi um fato que mereceu logo uma carta anunciando ao Rei Fernando de Espanha a chegada da esquadra às Índias, designando a graça divina de ali chegar e também comentando a posse das ilhas encontradas que, sem qualquer resistência, eram dadas em nome do reinado espanhol. Tão logo as encontrando, todas elas eram nomeadas: «Señor, porque sé que habréis placer de la gran victoria que Nuestro Señor me ha dado en mi viaje, vos escribo ésta, por la cual sabréis como en 33 días pasé de las islas de Canaria a las Indias con la armada que los ilustrísimos rey y reina nuestros señores me dieron, donde yo hallé muy muchas islas pobladas con gente sin número; y de ellas todas he tomado posesión por Sus Altezas con pregón y bandera real extendida, y no me fue contradicho. A la primera que yo hallé puse nombre San Salvador a conmemoración de Su Alta Majestad, el cual maravillosamente todo esto ha dado; los Indios la llaman Guanahaní; a la segunda puse nombre la isla de Santa María de Concepción; a la tercera Fernandina; a la cuarta la Isabela; a la quinta la isla Juana, y así a cada una nombre nuevo» (Colombo, op. cit.), versão *on-line*.

princípio religioso e comercial sem grandes percalços, porque as duas instâncias se unem em conformidade à expansão mercantil e cristã, ao passo que novas rotas eram traçadas e novas almas surgissem aptas à conversão; no momento em que o Ocidente fora convictamente buscado no Oriente e a terra, à frente das caravelas, alimentou a imaginação criadora sob a percepção de um mundo, enfim, redondo. Por tudo isso, o poeta oferece,

> *(é teu este meu canto pela glória*
> *de inventares à água um continente)*
> (Ibid.).

Sem de outra forma também deixar de constatar que:

> *[...] mesmo com*
> *a certeza de que um dia (marinheiro)*
> *o teu sonho seria pesadelo*
> (Ibid).

É na alusão à empresa colonialista que a voz lírica, em *Os exploradores*, faz a denúncia da rapinagem como uma prática que ainda vigora, pontuando os espaços de acesso ao saque, figurando, com isso, a continuidade da espoliação até a atualidade:

> *a prata e o ouro e tudo que puderam*
> *saquear do teu corpo que se doa*
> *àqueles que por terra, ou mar ou ar*
> *vem descobrir ainda o que roubar.*
> (LA, X: 312).

E dessa forma, ela constata

> *que a história se repete em tua dor*
> *(hoje como se o ontem e o amanhã*
> *como se o hoje) [...]*
> (LA, XI: 342).

Portanto, do começo ao fim do poema, é enunciado o que se já evidencia em *O que cantarei por muitos:*

> *um canto que começa por fazer*
> *o que antes te fizeram (como estudos*
> *e viagens) começa por dizer*
> *o que antes te disseram [...]*
> (LA, III: 53).

Um canto, enfim, «que tem meio milênio de distância» (Ibid.), que «começa sendo infância / (e à infância volta)» (Ibid.). E, desse jeito, até o seu término – que terá as regras do boxe emprestadas –, ele se fará mais tragédia do que esporte, pois como proposição, é declarado: «te narrarei com a minha voz armada» (Ibid.), consubstanciando aí outras vozes do subcontinente.

Noutro momento, em *Os Diários e o Testamento*, o poeta relaciona o discurso de Colombo ao do profeta Isaías[44] (o que nas escrituras sagradas teria previsto a vinda do messias, a destruição dos inimigos do povo de Deus e a restauração de Jerusalém)[45]: «eu fundarei um novo céu (tu leste / em *Isaías*) e uma nova terra» (LA, III: 55). Entre as palavras atribuídas ao próprio Colombo, surge um aparte - *tu leste em Isaías* - constatando a proximidade entre os discursos e, com isso, reforçando a idéia de um sonho predito que se confirmaria por força divina e, obstinadamente, assegurando a realização profética, como podemos conferir no último verso do mesmo poema: «que a direção do sonho é sempre única» (Ibid.). O sonho é, então, substancializado na imagem da bússola, com o ponteiro indicando incessantemente o *Norte* que a empresa mercantil devia buscar.

Na compreensão de Cordiviola (2005: 63-4), não é na condição de árbitro que, sob os critérios da verossimilhança, podemos exigir uma apreciação fiel dos relatos de viagens, contabilizando deslizes ou exaltando oportunamente o que tão-somente compreendia «as peculiares simbioses entre os modos de ver o real e os modos de interpretar o real que pautam as descrições de Colombo». Essa negociação dá-se entre o aparente e as fontes do pensamento, que

---

[44] O livro de Isaías é repleto de predições sobre o destino da humanidade após a chegada do messias, em que se daria um período de abundância, justiça e tranqüilidade para o povo de Deus: «Os teus olhos verão o Rei na sua formosura, e verão a terra que está longe [...] não verás mais aquele povo cruel [...] Olha para Sião a cidade das nossas solenidades: os teus olhos verão a Jerusalém, habitação quieta, tenda que não será derribada, cujas estacas nunca serão arrancadas, e das suas cordas nenhuma se quebrará» (Isaías, cap. 33, 17-20).

[45] O livro de Isaías é o mais importante de toda literatura profética, abrangendo uma verdadeira *coletânea de coleções*, uma vez que a grande maioria dos 66 capítulos que o compõem não é desse profeta. Os textos isaianos, por sua vez, são divididos em três conjuntos, como uma indicação aproximada de seus oráculos, atestados na compilação datada da época provável de sua proclamação. Isaías fez escola, pois seus livros lapidaram um formato discursivo em diversos sucessores; por isso é considerado o profeta dos profetas. (cf. Monloubou, 1996: 384-8).

logram significação a partir de uma densa trama discursiva, na qual são confundidos «o que é com o que deveria ser, e onde a conjectura se torna tão certeira quanto os irrefutáveis contornos do perceptível». Assim, encontramos nos relatos de Colombo um processo pelo qual a imaginação e a percepção se contrabalançam, numa constante e paradoxal referência de mitigação e reiteração do «antagonismo que as une e as separa [...] (exibindo) formas distintivas e complementares de uma *visão,* palavra que alude por igual à apreensão do fenômeno, à opinião, à fantasia, à iluminação e à quimera».

Colombo encontrou na América do Sul uma geografia adequada para o que fora anunciado nas Escrituras Sagradas e conseqüentemente, dada a analogia feita e os interesses em jogo, reputou as terras ao Sul, com os desígnios que lhe serviram de argumento. Ele compilou em «razones y autoridades», ou o *Libro de las Profecias,* durante o percurso de sua terceira viagem, as confirmações irrefutáveis que, no trajeto, corroboravam revelações prenunciadas. O almirante genovês deu sentido às suas anotações, «a partir de um trabalho intelectual de recorte, meditação, e interpretação», através do qual fundamentou «um roteiro capaz de guiar e dar sentido a suas peregrinações pelo desconhecido». Sobre o presente, o passado e o futuro, o *Libro* subsidia explicações do devir, com referências aos textos dos «Salmos, excertos dos Apóstolos, de Santo Agostinho, de Jeremias, de Isaías, do Gênese e do Apocalipse» (Cordiviola, op. cit, 68-9).

Dessa maneira, ao anunciar *terra à vista!*, alguma referência adormecida despertava insinuando surpreendente uma atmosfera estranha e longínqua que, a despeito de reconhecimentos seguros, fundava a Modernidade ocidental como promessa, ao mesmo tempo, de prosperidade e reencontro com algum significado imemorial. Ora, o desdobramento do *Mesmo* refratava num *Outro* tão *desalmado* quanto *incivilizado*. Era, pois, um desterro de cultura, de história e de memória o quê se encontrava ali, porque não só a *natura* sobejava como também preponderava, na perspectiva dos conquistadores, uma diferença ainda pouco elaborada quando, de fato, confinada à condição estrita de gentio ou de bárbaro.

A exclusão dá-se no momento em que a diferença é reduzida à concepção imanente do Mesmo, sendo disseminada através do etnocentrismo, que detém uma interpretação privilegiada dos outros povos, baseando-se em prefigurações de referências familiares e seguras. Para Serge Gruzinski (2001: 55), «o historiador europeu privilegiou a história do Ocidente em detrimento da história do resto do mundo». Da mesma forma que a história da Europa foi singularizada em detrimento da história do Ocidente e a nacional, por sua vez, da de seus vizinhos.

Foi sobre esse Outro, estranho às faces da inclusão, que ocorreram alusões às benesses para o mundo mercantilista europeu. O acúmulo de riqueza conciliava-se com o avanço do mundo cristão pelo convencimento de que, para conquistar o paraíso celestial, era preciso uma nova cruzada, moderna, humanista e sob os parâmetros da Renascença. Criavam-se, portanto, condições para legitimar a espoliação, a escravização e outras espécies de abuso: «Ellos ser Buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía, y creo que ligeramente se harian cristianos»[46].

Prontamente, firmou-se uma contraposição entre *paraísos*, um físico e um outro místico, reformulando o discurso da fé para que sua base de argumentação se adaptasse ao critério de *civilizar* os concordes e *excomungar* os discordes do Novo Continente: um paraíso na Terra e um outro no céu e, ainda, um inferno na vida e um outro para a morte – quando, para os expatriados e degredados do Velho Mundo, era exatamente o que a América passou a significar após o encantamento inicial. Assim, o continente americano, como o sonho *de um novo Paraíso com outro Adão*, serviu de morada para os indesejados do Velho Continente. Foi conveniente a relevância dos dois paraísos – um para a morte e um outro para o futuro –, pois que surgiram os primeiros enlaces do brotar de um novo tempo: o caminho para o futuro é a reorganização do passado e seu legado deve condicionar as

[46] Conforme versão *on-line* (Colombo, op. cit.) que, na tradução de Milton Person, lemos: «devem ser bons serviçais e habilidosos, pois noto que repetem logo o que a gente diz e creio que depressa se fariam cristãos» (Colombo, op. cit., 53).

esperanças na riqueza, na formação e na urbanização. De outro modo, por contraposição à pobreza, à ignorância e ao campo. Aos poucos, o modelo feudalista ia sendo suplantado por um capitalismo mercantil e reformista que sucedeu uma nova ordem.

O mito da *Idade de Ouro,* de acordo com Pierre Brunel (Op. cit., 474-6), é a princípio «ligado a sua dimensão religiosa», mas – incorporando elementos em sua desenvoltura no Ocidente – transmigra para uma elaboração estética, quando o sagrado é profanado através de um arcabouço literário que o reveste de filosofia e de política. Dessa forma, ele é ilustrado pela tríade *paz-abundância-justiça*, cuja articulação de legitimidade com *o núcleo do mito fundamental* propicia sua sobrevivência. A variante greco-romana da *Idade de Ouro* se infiltra noutra concepção, a judaico-cristã, para servir de fundação à raça humana, preservando-lhe uma moral genealógica que, através da grandiloqüência, defendeu seu modelo ético para o Ocidente.

De forma geral, o núcleo temático dos épicos se arquiteta respaldando a ancestralidade, o civismo e o sentimento pátrio. Mas, fugindo à regra, John Milton escolheu a queda do homem perante a tentação como o assunto principal de *O Paraíso Perdido,* publicado pela primeira vez em 1667. Embora o autor seja de língua inglesa e ainda que o sentido patriótico seja abandonado, o embate entre as forças divinas e as maléficas é permeado por uma tradição latina e cristã, pela dramatização da crise humana e consumação da felicidade primordial, numa tomada épica. É, portanto, a imagem da culpa originária protagonizada por Adão e Eva que se desvela, quando,

> *Dando-se as mãos os pais da humana prole,*
> *vagarosos lá vão com passo errante*
> *afastando-se do Éden solitários*
> (PP, XII: 469).

Ao descobrimento da América, o paraíso do *gênese* é re-confabulado aos poucos pelo anexo de «reminiscências dos Campos Elísios, da Idade de Ouro virgiliana ou ovidiana» (Holanda, 1996: 167) – entre outras –, comportando, contraditoriamente, tradições aparentemente inimigas, oriundas das crenças do paganismo e das Sagradas Escrituras. Afinal, a construção de um panorama

edênico, como reconstituição dos jardins celestiais na terra, só foi compatível com os ideais humanistas do Renascimento frente à convergência de tradições heterogêneas. A memória mais distante e a recente serviram de combustível para a reafirmação das glórias pretéritas como caminho natural de sua evolução, ao passo que, através da virtude, esperança e determinação expansionistas, mantinham-se acesas as chamas da difusão de sucesso pela idéia de *conspiração cósmica*.

Com efeito, o mito da *obra-prima* é situado na História literária como evocador de uma origem, colocando em evidência o seu próprio étimo que designa uma *realização primeira*. O processo originário, retórico por excelência, fabula os recursos de sua representação através de uma narrativa alegórica que serve de exemplo e leva as pessoas de determinada região a se encher de orgulho, numa acepção patriótica. Mas, por outro lado, também pode encher de culpa quando, por inclinação cristã, reveste-se do pecado originário. Assim, Milton coloca no palco das letras a natureza errante do homem, que vacila diante da tentação e traz para a humanidade, de uma só vez, a purgação do erro na Terra e a promessa de uma nova *Idade de Ouro* no fim dos tempos.

Quer fosse pela ascensão divina dos heróis épicos ou numa identidade genealógica transformada em passado glorioso – mesmo que medonho fosse esse passado –, a unidade rígida de um povo, sendo a insígnia de uma produção estética, era também o drama de um contexto sociocultural pleno de interstícios. Por conseguinte, podemos ressaltar que a origem da América, como ampliação da Modernidade ocidental, foi também uma fábula da unidade expansionista, porque «o século XVI veria perpetrar-se o maior genocídio da história da humanidade» (Todorov, 1999: 6). E, dessa forma, a consagração da Modernidade tem como conseqüência a dizimação da América[47]. Seja através

[47] O Frei Bartolomé de Las Casas fez a denúncia das atrocidades cometidas pela conquista espanhola da América, sem abrandar o processo, ao contrário disso, coloriu da maneira mais incisiva que lhe era possível: «los cristianos con sus caballos y espadas e lanzas comienzan a hacer matanzas e crueldades extrañas en ellos. Entraban en los pueblos, ni dejaban niños ni viejos ni mujeres preñadas ni paridas que no desbarrigaban e hacían pedazos, como si dieran en unos corderos metidos en sus apriscos [...] Y porque algunas veces, raras y pocas, mataban los indios algunos cristianos con justa razón y santa justicia, hicieron ley entre sí, que por un

do prestígio divino, patriótico ou técnico, a ocidentalização do Novo Mundo e de todo o resto dele é uma empresa que perdura até hoje.

Para Todorov, nas descobertas de outros continentes e povos, não houve «este sentimento radical de estranheza». Isso porque a memória de outras localidades distantes ainda ressoava no imaginário europeu. Mas, a da América, não. Ali, a novidade vicejava. Por isso, continua dizendo o autor, o ano de 1492, ainda que arbitrário, é o mais representativo para a indicação da era moderna; é, portanto, «a conquista da América que anuncia e funda nossa identidade presente», logo após o momento da travessia do Atlântico, feita por Colombo.

Na chamada «Carta raríssima», datada de 7 de julho de 1503, o próprio Colombo (*Apud*. Todorov, op. cit., 8) declara: «neste tempo tão novo e a nenhum outro igual» e, ainda, «o mundo é pequeno»; tais enunciados salientam o todo geográfico enfim conhecido. Tal descoberta era, por si, demais provocadora, uma vez que animava os ímpetos colonialistas. E, a contento, «a necessidade de dinheiro e o desejo de impor o verdadeiro Deus não se excluem» (Ibid.). Segundo Todorov, um estará subordinado ao outro.

O cenário histórico da conquista da América é um fato que expande o desejo conquistador, pois leva a Europa Ocidental «a fazer a conquista das almas, dos corpos e dos territórios do Novo Mundo» (Gruzinski, op.cit, 63), como ensaio de desbravamento e catequização de outras localidades e raças. Para a Europa do Renascimento, «reproduzir o Ocidente era reproduzir suas técnicas» (Ibid., 100). Sendo assim, era preciso evangelizar os índios, numa cristianização em moldes renascentista, impondo o estilo de vida ocidental, à crescente necessidade de adequação do discurso da Fé ao Novo Mundo como dramatização de superioridade e benevolência civilizadoras.

A América descoberta aumenta «a possibilidade de confronto, de espelhamento e de experiência do Outro, por extensão de si mesma» (Carvalhal, 1994: 386). Desde o *descobrimento,* ocorreram exigências para a

---

cristiano que los indios matasen, habían los cristianos de matar cien indios», conforme versão *on-line* (Las Casas, s/d).

realização de narrativas de viagens, pois se instalara, concomitantemente, um novo campo intelectual que precisava ser instigado pelo «relato do distante, do inóspito» e, em contrapartida, relacionando-se a todos os outros gêneros existentes, fossem eles de inclinação imaginária ou não.

Não alterando o suporte da tradição, a descoberta da América ampliou o seu campo semântico de atuação, a reboque de um tempo suspenso, marcando a temporalidade do Novo Mundo, através da qual a *Ilha* cristalizava a idéia de paraíso – espaço neutro de cruzamentos e variadas buscas (cf. Paz, 1996: 46). A América é a *Ilha* de atuação emblemática, no que concerne à antiga idéia de um único continente – Europa, África, Ásia –, para uma configuração alteritária de um novo tempo/espaço. Se as grandes navegações e a descoberta desse novo tempo fizeram com que o europeu projetasse suas fantasias sobre o desconhecido, na tentativa de equipará-lo, é porque «o europeu *vê* tão somente aquilo que *ouvira*» (Ibid.). Não obstante, Leopoldo Zea[48] (1993: 14) assinala que «situado entre o mito e a utopia, a realidade da América Latina participa de ambos, exatamente por não se isolar do mundo das idéias».

Por tudo isso, o discurso que estufa o peito dos vencidos é, então, «o de uma palavra largamente silenciada em textos que desaparecem, edições que não vêm à luz e traduções que não se realizam» (Pizarro, 1995: 210), cujo testemunho permanece numa oralidade arrefecida de reflexão, mas que constitui «a memória coletiva de um povo que resistiu à destruição». De acordo com Ana Pizarro, é no século XX que as reivindicações começam a ser feitas, através de diversas publicações e questionamentos sobre os assuntos que nortearam a enorme cultura que preexistiu ao descobrimento. Como marco do silenciamento, referimos ao menosprezo que brotou da ação do conquistador frente àqueles que foram considerados «Tan inferiores a los españoles como los niños a los adultos, las mujeres a los varones, como gentes crueles inhumanos a muy mansos», como fica evidenciado nas palavras do Fray Ginés

[48] No original, temos: «situado entre el mito y la utopía la realidad de América Latina participa de ambos y justamente por ello no se aparta del mundo de las ideas»; a tradução expressa no corpo do texto é do autor.

de Sepúlveda (*apud* Pizarro, 1995: 224-6), que usou tal comparação para dar legitimidade a sete títulos que discorreriam acerca da possessão das terras conquistadas.

Longe de uma ratificação estreita, os primeiros contatos do europeu com o nosso índio selaram um conflito que muito dificilmente deixará de ser debatido porque conceberam um dilema que foi acionado à transformação radical da perspectiva geográfica. A mundivisão do europeu sobreviveu como legado de *descoberta* e foi transmitida como documento reputado para as gerações seguintes. Negociantes, governantes e políticos justificaram a ocupação das colônias como fator necessário à prosperidade econômica, ao passo que consolidavam os critérios étnicos que regulavam as distinções entre superioridade e inferioridade. O silenciamento foi, de fato, «O destino da voz aborígine da América» e é por isso que, segundo Pizarro (Ibid.), celebrar o esforço que logra abrir uma possibilidade de expressão dessas culturas soterradas é já uma faceta fundamental da definição de nossa cultura latino-americana.

2.2 – A natureza era um colosso

O temperamento do índio era considerado como estando em harmonia com a natureza, aliás, como uma expressão quase autêntica desta, pois, descrito e animado por sua boa-fé em servir sem maiores problemas, o seu perfil terminou desabonado de complexidade em algumas exposições, reduzido à mera passividade por não possuir refinamento e/ou postura refratária à adversidade inimiga. A ação indígena frente às desditas da conquista espanhola da América não pode ser concebida como impassibilidade ou fleuma; porque, se vistos como apáticos, os índios não poderiam mais do que um ser reduzido às limitações da infância ou mesmo da estultícia.

Essas questões salientam que, embora o Frei Bartolomé de Las Casas denuncie impetuosamente as brutas condições a que foram sujeitados os povos indígenas, acurando inclusive de classificar as atitudes espanholas como

sendo bárbaras, isso não significa, de outro modo, um ponto de vista plenamente concorde por parte dos autóctones. E nem poderia. A imperícia do indígena para o conflito seria quase modorrenta frente ao próprio infortúnio, algo inclusive divergente da condição instintiva de preservação que todo ser vivo tem. Portanto, a sua inclinação à catequização não pode ser aceita como sendo natural, como uma predisposição orgânica à cristianização:

> *Todas estas universas e infinitas gentes a toto genero crió Dios los más simples, sin maldades ni dobleces, obedientísimas, fidelísimas, a sus señores naturales e a los cristianos a quien sirven; más humildes, más pacientes, más pacíficas e quietas, sin rencillar ni bollicios, no rijosos, no querulosos, sin rancores, sin odios, sin desear venganzas, que hay em el mundo [...] Son eso mesmo de limpios e desocupados e vivos entendimientos, muy capaces e dóciles para toda buena doctrina, aptísimos para recebír nuestra sancta fé católica, e ser dotados de virtuosas costumbres, e las que menos impedimientos tienen para esto que Dios crio en el mundo*[49]*.*

A aptidão dessas gentes obedientes e pacíficas em receber o que Las Casas denominou de *sancta fe católica* revela uma disposição natural inabilitada para a decisão do próprio destino. Por isso, Las Casas não poderia aceitar a violência cometida contra essas gentes dóceis e favoráveis a *toda buena doctrina.* Mas foi exatamente a violência que assegurou a adesão, através da descosmificação dos rituais locais – com a destruição das esculturas sagradas e artefatos religiosos. Nas cinzas, restaram os escombros e fragmentos de uma coesão mutilada e sem recuperação. A assolação trouxe definitivamente «a prova da impotência radical dos antigos deuses» (Gruzinski, Op.cit. 84). A dessacralização acelerou o processo de aceitação dos ritos cristãos, porque causou uma irreversível desorientação através da «interrupção definitiva dos grandes ciclos cerimoniais» (Ibid.). Houve uma perda de referenciais sem prévias e à inteira mercê de um novo tempo cada vez mais regulado por critérios exógenos.

---

[49] Conforme versão *on-line* (Las Casas, op. cit.) que, na tradução de Heraldo Berbuy, lemos: «Deus criou todas essas gentes infinitas, de todas as espécies, mui simples, sem finura, sem astúcia, sem malícia, mui obedientes e mui fiéis a seus Senhores naturais e aos espanhóis a que servem; mui bem humildes, mui pacientes, mui pacíficas e amantes da paz, sem contendas, sem perturbações, sem querelas, sem questões, sem ira, sem ódio e de forma alguma desejosos de vingança [...] são muito aptos a receber nossa santa Fé Católica e a serem instruídos em bons e virtuosos costumes, tendo para tanto menos empecilhos que qualquer outra gente do mundo» (Las Casas, 2001, 29).

Por causa da colonização do continente americano, muito se debateu nas cortes e claustros espanhóis – a partir da década de 1530 – sobre *Os dilemas Éticos da conquista*. Cordiviola, no título destacado, lista uma série de assuntos que foram discutidos calorosamente pela teologia e direito da época com o propósito de delimitar a justeza da ocupação: sobre a licitude da presença espanhola no continente americano, sobre a usurpação, sobre a violência, sobre a imposição da fé cristã, sobre a legitimidade da guerra, da retórica preparada contra a idolatria, contra os sacrifícios humanos e contra o canibalismo, entre outros aspectos que ressoavam nas denúncias dos missionários que testemunharam as atrocidades cometidas contra as populações indígenas. Ainda no período antilhano da colonização, destacou-se Fray Antonio de Montesinos, que anunciou «castigos eternos para os colonos que insistissem em cometer crueldades»[50].

Contudo, sete títulos de legitimação de posse da terra foram defendidos pelo Dr. Ginés de Sepúlveda[51]. Em oposição aos títulos, colocou-se o teólogo dominicano Francisco de Vitória, o criador do direito internacional, sobretudo em suas publicações *De Indes* e *De Jure Belli*, nas quais defendeu os índios como os verdadeiros donos das terras, pois que já estavam por ali antes da chegada dos espanhóis. Nesses termos, é «a partir deste dado fundamental que todas as questões de posse, guerra, exploração, etc. deviam ser equacionadas» (Cristóvão, op. cit. 269-70). Baseando-se, pois, na Teologia moral e no Direito, Francisco de Vitória concentrou-se nos argumentos da guerra justa, da validade dos títulos de posse, dos escravos e da posição do índio face à religião cristã.

---

[50] Conforme texto, publicado no suporte CD-ROM, dos *Anais do Colóquio Cidadania Cultural pela Literatura,* realizado entre os dias 25 e 27 de outubro, na Cidade de Campina Grande, sob a organização da Universidade Estadual da Paraíba - UEPB (Cordiviola, 2006).

[51] Eram eles: 1) o direito do Imperador dominar o mundo; 2) a validação papal; 3) a prioridade da descoberta concedia legitimidade de posse; 4) a mesma podia resultar da resistência dos naturais em receber o Cristianismo; 5) resultar também dos crimes cometidos pelos índios contra o Direito Natural 6) a submissão voluntária à Coroa devia ser interpretada também no mesmo sentido de legitimidade da posse; 7) a posse podia ser designada como castigo da Providência (cf. Cristóvão, op. cit., 270). Não restaram brechas para que a posse da terra fosse documentada em favor dos índios.

No que concerne ao Brasil da *descoberta*, foi na falta de um sistema de classificação apropriado que o europeu defrontou-se com a surpresa de familiaridades desfeitas, embora algo de imemorial tenha se instalado na estranheza de um Novo Mundo recém descoberto. Donaldo Schüler (2001: 36-7) observa que a Europa Ocidental – fundamentada pela tópica entre antigos e modernos – edificou um sistema de exclusão, através do qual a Idade Média e a Antigüidade teriam sido superadas. E por isso, ao analisar as cartas e crônicas do *achamento,* o autor evidencia que Pero Vaz de Caminha, salientando a facilidade do processo civilizador, recorreu a uma apreciação do *com*/*sem* para classificar a humanidade. Excluíam-se, portanto, os silvícolas da história, associando-os à inocência da infância, porque, «aos homens sem governo, sem guerra, sem vestes, sem religião, sem maldade», opunha-se o civilizador, «com os atributos negados aos índios». O autor complementa o raciocínio afirmando que os europeus não perceberam os sentidos dispostos nas pinturas que revestiam os corpos dos índios, as finalidades das cores e formas, já que «escapavam-lhes que naquelas linhas estavam inscritas hierarquias, função, nacionalidade» (Schüler, op. cit., 53-4). E não obstante a recente revolução técnica que fora acionada pela imprensa, a tipografia de nada serviu à leitura de tais mensagens. O risco de decodificá-las poderia ser o de constatar ali «o juízo negativo que [os índios] faziam da estranha civilização» invasora. Ou seja, um sentido contrário à inclinação de serem educados por esses seres que supostamente teriam surgido do nada.

Ligados à questão natural, os índios passaram a significar criaturas infantis que precisavam da educação e orientação civilizadoras. A civilização surgira contundente em oposição à natureza, assim como a secularização da informação também se opunha à temporalidade em ruína. O exemplo externo à tradição local tornara-se, com isso, o veículo de uma aprendizagem que levaria os autóctones ao conhecimento traçado pela história dos preceptores, apagando-se com o tempo, e quase completamente, os significados enraizados da civilização cooptada. No mais, restaram traços, fragmentos, indícios e vestígios de toda uma coerência irrecuperável, cabendo ao futuro o rearranjo

lógico de um sistema que só passaria a ser reconsiderado com um procedimento arqueológico. E se assim concebemos, a herança latino-americana desse manancial admite uma reserva irrefutável que se apresenta como um rico substrato da diferença colonial, muito embora o seu sentido primevo, ou qualquer outro valor de transparência, tenha sido dragado definitivamente pela Modernidade. Ou, sendo mais preciso, por uma contínua ação de miscigenação da cultura que, por muitas vezes, se elaborou contígua à paisagem circundante. Embora não esteja afastada desta, a América Latina não deixou tão logo de ser vista como um produto do meio, e sua natureza – cada vez mais assombrosa – erigiu seus ardis por meio de uma literatura que chegou a se autodenominar *maravilhosa*.

E de que outra maneira, senão através da paisagem local se poderia arquitetar um monumento cheio de *raízes* e *copas* multifacetadas para compor uma situação-limite entre o que é da natureza e o que da natureza humana tem? A natureza revestida de tinta já é menos natureza e mais temperamento, pois serve para situar não apenas uma localização, mas para impor também uma conduta marcada pelo espaço que a circunscreve, entalhando-se no painel afetivo das ações humanas. Aqui, a natureza confirma essa outra temporalidade que é própria da *Criação*, ligando-a tanto ao sagrado pela invocação de uma concepção mítica, dos nascedouros, quanto à peleja artística com o cânon ocidental. Através da atitude criadora, a paisagem altera o seu confinamento natural e estático. Por isso, sua ligação com a terra arraiga um sentimento de fecundidade afeito a um sítio de pertencimento, como refração da diferença colonial. Na literatura, trata-se de uma posição que referencia uma língua, uma região e uma tradição que, consideradas pela Literatura Comparada, cumpre o seu papel político como desvio igualmente estético[52].

[52] Sabemos do problema em usar o termo *desvio estético,* que alude à percepção corrompida da norma ou da naturalidade, mas como ambas as matrizes estão sendo tratadas em termos de convenção ou, mais precisamente, de discurso, não queremos a essa altura incorrer em equívocos, mas salientar uma condição de espelhamento.

Quando também a emissão lírica se afigura na paisagem é porque há uma necessidade de ampliação, através do registro poético, da relação de reconhecimento como uma auto-regulação de energia fora do que permite o traçado urbano. Um distanciamento arquitetado não como uma mera oposição ideológica, mas como uma hipérbole que faz a manutenção do seu ideário através dessa lente de aumento. Em *O que vim cantar*, a voz lírica se compromete com a natureza latino-americana, anulando o sentido cosmopolita[53], uma vez que o cidadão que se quer do mundo termina por não pertencer a nenhuma terra ou a nenhuma comunidade ou, ainda, quando essas estão recalcadas, defronta-se com a impossibilidade de habitar toda as cidades do mundo. Ao contrário disso, a topologia de Accioly seleciona certas palavras – *pássaro*, *semente*, *terra, areia* etc. – como tipos de uma natureza que, sem deixar de ser humana, se compraz no espírito identitário do território com o qual assume representação:

> *(América Latina) estás em mim*
> *que em ti estou (te cantando no meu canto*
> *como um pássaro canta no confim*
> *do silêncio e se escuta) por enquanto*
> *eu vou cantar apenas o que vim*
> *cantar (depois semente em ti me planto*
> *até que novamente se misture*
> *meu pó à tua terra e areia eu dure*
> (LA, III: 53).

O confim do silêncio não é apenas um lugar imemorável, ou insituável, mas um lugar *ex-ótico,* fora do alcance dos olhos doutrinados; os ouvidos, aqui, fazem a vez dos sentidos para que se possa escutar muito além do que o enunciado permite, através do que escapa à memória ou do que se revela subliminarmente. A fusão da voz lírica com o território latino-americano – *estás em mim / que em ti estou* (como o canto inquebrantável de um pássaro que se faz ouvir no confim do silêncio) – reforça o sentido da metáfora seguinte, quando a voz enunciativa fecunda-se como uma semente no solo, para renovar a fonte irrigadora dos nascedouros – *até que novamente se misture / meu pó à*

[53] A crítica aqui é àquela concepção de cosmopolita sem fronteiras subjetivas, sem pertenças territoriais e quase adepta de todas as localidades, quando, na verdade, trata-se de um culto viajante que, por vaidade, pensa estar alinhado com todas as questões modernas, embora, de fato, com as tendências mais evidentes.

tua terra e areia eu dure. Assim, a consciência lírica se valida do *chão* como uma ancoragem da identidade subcontinental para reiterar sua resistência. A desmedida da natureza é, sem sombra de dúvida, a de uma realidade inaudita,

> *[...] não há medida*
> *de te medir (América) pois tu*
> *vazas teu coração de Sol*
> (LA, IX: 263).

A vazão da esperança, através da imagem do coração escoando o Sol, faz menção à ruína da tradição incaica, adoradora do deus-Sol, e da rapinagem espanhola do ouro. Na tradição *Inti Raymi*, quando o sol se aproxima da linha do Equador é o período dos dias curtos e das noites longas «que deitam de luz suas sombras» (Ibid.). A atualização dessa relação com o tempo, desloca o protesto contra os dias curtos a um novo protesto contra a vida sem esperança, suprindo de sentido uma realidade que não pode ser medida, mas que precisa ser revigorada. Desse modo, o desânimo social é dirimido quando a comunidade se fortalece metamorfoseada num monumento natural. Por sua incomensurabilidade, a natureza se coordena à narrativa de tal forma que parece uma rêmora[54] seguindo a épica em todo seu percurso:

> *ó homens e aves e árvores dAmérica*
> *(ó animais) ó répteis (ó insetos)*
> *ó paisagens (ó pedras) nesta gesta*
> *a natureza é dentro dos meus versos*
> *e (rêmora da voz que canta a épica)*
>
> [...]
>
> *onde se acenda a sua salamandra*
> *que da língua do fogo se levanta*
> (LA, III: 53).

Em *O que vim cantar,* encontramos o proêmio da obra que destaca a *natureza* como guia da canção – *nesta gesta / a natureza é dentro dos meus versos e (rêmora da voz que canta a épica).* Ela condicionará toda a narrativa não apenas como assunto, mas também como possibilidade de soerguimento, pois que – dos homens às pedras – tudo será assinalado como potência e

[54] Gênero de peixe altamente especializado que, por sua característica cosmopolita, se fixa ao fundo das embarcações. Ele é caracterizado por ter na cabeça um disco adesivo elipsoidal, com o qual pode também se prender aos tubarões para se locomover (Novo Dicionário Eletrônico Aurélio, 2004).

articulação desafiadora. A salamandra acesa que da língua do fogo se levanta é um exemplo da idéia de incitação com a qual nos deparamos constantemente. É óbvio que a *língua da natureza* seria um paradoxo, se não fosse no poema uma condição da diferença colonial, um enfrentamento que surge por força de ser ela própria um recurso fantástico, pelo aproveitamento do que lhe é excepcionalmente peculiar:

> *ai como não perder o fio lógico*
> *da narração (diante do absurdo*
> *da tua história escrita pelo fogo)*
> (LA, VI: 116).

Desde tempos remotos, o fogo é o elemento principal nas considerações sobre a transformação da matéria e da própria natureza. Mas, o absurdo de uma história ter sido escrita pelo fogo revela o trauma das guerras, ao mesmo tempo, indica que as transformações causadas por tais assolações, muitas vezes, acentuaram continuidades ideológicas e não rupturas sociais. No mesmo poema, lemos o verso: «que tenha o canto a épica do mar» (Ibid.). Assim, numa face, a narração defronta-se com o absurdo de uma *história escrita pelo fogo*, na qual as mudanças sedimentaram formatos consolidados de domínio, na outra, o canto acentua a *épica do mar*, dada a sua enormidade, para obter através da gesta prodigiosa a irrupção inevitável que ainda não sucedeu na história. A obra retira da história seu potencial instituinte, a partir de eventos e atores insurretos, para, juntos, unirem forças para sublevar a autonomia intelectual latino-americana a sua realização, obtendo, com isso, uma projeção histórica pela estética verbal.

E, em meio a instâncias imensuráveis, a memória é um caracol, o tempo é um búzio, o canto é um pássaro, o instrumento é a voz e a voz – por ser outra voz – pode ser silêncio, e o silêncio, por sua vez, um grito-de-protesto; o sonho, uma bússola; a América, Mãe, Labirinto ou Atlântida; o poeta, o eleito da Musa; o amor, um incesto, uma cópula com a terra; a ferida, uma covaira ardendo no meio da selva; e a infância, um exílio, uma suspensão da temporalidade. Aqui, notamos que a escrita de Marcus Accioly produz uma dramaticidade em correspondência que pode, por força do argumento épico, chegar a associar a

infância ao exílio. Pois, o sonho pueril simboliza a inscrição de uma realização plena num tempo apto à sua culminação, mas, quando a infância é rememorada, ela reativa o sentimento que sustentou o desejo, sem mais se prevalecer das ilusões que foram desfeitas. Já na maturidade, o sonho surge como medida e proporção, trazendo com o tempo a consciência de que somos *faltosos*.

Particularmente, as coordenadas do tempo e do espaço, da épica e da América Latina, assumem, em *Latinomérica,* uma dimensão hiperbólica que se nutre de contornos extraordinários:

> *[...] sou dos que te colocaram*
> *acima do condor e além do sonho*
> *(pois voz nenhuma alcança o teu tamanho)*
> (LA, IX: 259).

As proporções do objeto cantado ganham uma natureza colossal, reforçando o amor do sujeito da enunciação pelo assunto que referencia. Por isso, os versos são pintados com cores fortes, às vezes berrantes – «teu sangue acende auroras e poentes» (LA, IX: 233) –, para conceber o tom adequado ao gênero proposto, à medida que, paradoxalmente, é considerado o momento «deste tempo sem mito e sem herói» (LA, IX: 278). O poema alterna momento de euforia com melancolia, negociando constantemente, não apenas com a tradição ocidental, mas, especialmente, com sua *bipolaridade formal*, podendo tanto diminuir quanto aumentar as dimensões da matéria exposta, de acordo com os critérios intratextualizados.

Com efeito, as literaturas de perspectiva latino-americana podem polarizar o engenho literário, ao trazerem para si um modo ardiloso, porque consciente, no tratamento do belo na linguagem sem prescindir da subversão sobre perfis variados[55], quer seja: gramatical, patriarcal, colonial ou artístico. Há uma tendência latino-americana à feitura de épicas, usando a natureza como

[55] De outro modo, também devem ser evitadas restrições dramáticas, oposições irreconciliáveis e soerguimentos inapropriados à conformação do cânon, porque pôr no índex certas leituras restringe mais os conflitos do que verdadeiramente os anima.

recurso emblemático tanto de um espaço físico como de uma posição geopolítica em meio a interesses nativistas e coloniais. A seguir, verificamos:

> *América arvoredo,*
> *sarça selvagem entre os mares,*
> *de pólo a pólo balançavas,*
> *tesouro verde, a tua mata.*
> *Germinava a noite*
> *em cidades de cascas sagradas,*
> *em sonoras madeiras,*
> *extensas folhas que cobriam*
> *a pedra germinal, os nascimentos.*
> *Útero verde, americana*
> *savana seminal, adega espessa,*
> *um ramo nasceu como uma ilha,*
> *uma folha foi forma da espada,*
> *uma flor foi relâmpago e medusa,*
> *um cacho arredondou seu resumo,*
> *uma raiz desceu às trevas.*
> (CG, I: 24-5).

Os versos de Pablo Neruda evocam nas entranhas d'América uma ascendência conflituosa que esboça na *natura* uma ancestralidade de raízes remotas, de *tesouro verde* e de *cidades de cascas sagradas*, num palimpsesto que cobre por extensas camadas de folhas *a pedra germinal* e *os nascimentos*. Assim, como fosse preciso um olhar mais atento e adequado sobre o Outro que se confundia, sob o ponto de vista do conquistador, com o espaço que lhe encerrava. O conflito levantado por Neruda reside justamente sob um ponto de enunciação que fende o entendimento de um prolongamento *natural* do Ocidente sobre a América, empunhando a *sarça selvagem* enquanto fato inegável de histórias locais silenciadas e de outras origens patentes, de quando homem e mata desfrutavam um tempo circunscrito em índices naturais e vestígios de narrativas longínquas da tradição oral.

É com a soma dessas imagens naturais, como traços de uma origem, que Pablo Neruda arquiteta toda uma natureza, em sua diversidade, para acentuar na criação de *Canto Geral* uma escrita de confronto e particularidades, cuja vegetação ergue-se metaforicamente armada de uma concepção que rejeita a idéia de *paraíso perdido* como sendo um terreno unicamente fértil para as projeções e fantasias do europeu. Assim:

> *um ramo nasceu como uma ilha,*

> *uma folha foi forma da espada,*
> *uma flor foi relâmpago e medusa*
> (Ibid.).

E como contígua à própria comunidade – como no verso «O homem feito de pedras e atmosfera» (Ibid.) –, a paisagem local revestida de espelhamentos indeléveis potencializa uma flor numa medusa capaz de tornar pétrea toda estabilidade programada e, ao mesmo tempo, de se reverter numa ameaça constante. Desse modo, tanto o *Canto Geral* quanto *Latinomérica* segue certa tendência verificada por Sérgio Bellei (Op. cit., 121) em *Iracema*, de José de Alencar, quando a composição narrativa de ambas «escapa constantemente do encadeamento metonímico de eventos e busca refúgio no encantamento da metáfora». Portanto, a natureza em ambos se afigura metaforicamente como extensão de uma região em seus múltiplos interesses.

Por isso, também, a voz enunciativa de *Latinomérica* afirma que para cantar tal universo «não pode a prosa quanto pode o verso» (LA, VI: 115). Em sua medida, o verso dispõe da metáfora pela *con-tensão*, através do esforço intelectual que lhe é aplicado. Aprendizado, aliás, que pode ser alcançado na lição retirada pela observação da natureza:

> *[...] (sim) poetas*
> *olhai as borboletas e as libélulas*
> *(certos avisos são de asas incertas)*
> (LA, VII: 148).

Nessa passagem, o exemplo se constrói pela experiência obtida na relação com a natureza. E já podemos fazer uma analogia com o heterônimo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, em *O Guardador de Rebanhos,* e com toda uma linha clássica, com forte referência ao epicurismo, como em *De rerum natura*, de Lucrécio (I. a.C.)., em que o ato sensorial da visão deve experimentar a natureza para dela retirar lições objetivas. O poeta trata, pois, de índices inscritos em certos vôos que, não sendo de pássaros, aludem a uma aerodinâmica improvável para a decolagem, porque *certos avisos são de asas incertas*. Os insetos constituem, na passagem, a união de traços imponderáveis, que o vôo se presta inclusive às formas fora da convenção.

Assim, os vôos que os insetos podem praticar servem de aviso para uma América Latina que também pode alçar o seu próprio vôo, através do olhar atento para a competência dos vôos incertos desses insetos. Como alegoria da emancipação intelectual, o vôo dos insetos pode equiparar-se à competência intelectiva, como na passagem do pássaro-de-ferro que pode voar apesar de sua pesada matéria.

As metáforas que permeiam a natureza latino-americana assumem no texto poético, em *Latinomérica* ou em o *Canto Geral,* um conjunto complexo de vozes múltiplas que, por vezes, podem se contradizer, porque são «marcadas por conflitos que não se harmonizam necessariamente em um todo orgânico» (Bellei, op. cit., 127). São oportunas tanto às possibilidades do porvir subcontinental quanto às possibilidades de interpretação da obra, mesmo quando apresentam dilaceramentos de sentido histórico no tratamento literário.

No território brasileiro, desde os primórdios de uma literatura embrionária – aspecto que confirma um teor mais problemático do que verdadeiramente nacional –, a natureza apresentava-se ora como reserva e possibilidade de enriquecimento da metrópole, ora como guarida natural das intempéries inimigas:

> *Junto da Nova Lusitânia ordena*
> *A natureza, mãe bem atentada,*
> *Um porto tão quieto e tão seguro,*
> *Que para as curvas naus serve de muro.*
> (PR: XVII: 98).

A escrita de *Prosopopéia,* de Bento Teixeira[56], publicada em 1601, era permeada – e não podendo ser de outra maneira – pelo modelo camoniano[57].

---

[56] Bento Teixeira freqüentou o colégio jesuítico, onde leu os clássicos Homero, Virgílio, Ovídio, Aristóteles entre outros; casou-se em 1583 com Filipa Raposa, em Ilhéus, e, no ano seguinte, transferiu-se para Olinda em busca de melhor condição financeira; no entanto, a sua obra, *Prosopopéia* (1601), terminou sendo publicada postumamente, um ano após sua morte na prisão, em Lisboa, quando de sua submissão a um segundo auto-de-fé para abjuração definitiva do Judaísmo, mesmo tendo negado veementemente a prática judaica. (cf. Teixeira, op. cit., 17-8).

[57] Os pesquisadores e comentadores de Prosopopéia – Milton Marques Júnior, Fabrício Possebon e Juvino Alves Maia Júnior – salientam o caso de que, apesar de muitas vezes a referência à imitação de Camões soar como uma acusação, a realidade do período colonial adotava o modelo camoniano como «um fato comum à estética da época»; então, acusar

A obra foi escrita para a aprovação e, por isso, não deveria se desgarrar de uma mundivisão metropolitana. Portanto, ela reputou a tradição portuguesa, ainda que tenha descrito a natureza local da Nova Lusitânia – assim como o autor se referia a Pernambuco – que, noutra nomeação, era dada por:

> *[...] Mar inchado,*
> *Que, na língua dos bárbaros escura,*
> *Pernambuco de todos é chamado.*
> *Para'na, que é Mar; Puca rotura,*
> *Feita com fúria desse Mar salgado*
> *Que, sem no derivar, cometer míngua,*
> *Cova do Mar se chama em nossa língua.*
> (PR, XIX: 104).

Com efeito, a língua portuguesa herda dessa *língua escura*, como substrato lingüístico, diversos topônimos que representam em seu étimo uma relação familiar com a natureza local pela perspectiva autóctone, dada à atenção de longe herdada, da dedicação à observação e a analogias feitas com os elementos naturais.

Segundo Ernst Robert Curtius (1996: 254-261), o *locus amoenus,* até o século XVI, «constitui o motivo principal de toda descrição da Natureza». Na poesia latina, o autor exemplifica Petrônio como o primeiro a usar em seus versos elementos essenciais para a descrição das amenidades naturais. Na Idade Média, o *locus amoenus* se tornou um requisito poético, cuja importância foi destacada pela épica filosófica do século XII – como desdobramento discriminante de paraísos terrestres em diversas modalidades –, configurando historicamente um *topos* bem delimitado da descrição de paisagens. O *locus amoenus* oferece-se por vezes na união de contrastes a partir do relato de uma natureza extraordinária e longínqua, situada quase sempre entre o mito e a história. Para o épico, importa salientar que o seu suceder é ilustrado com «a sumária designação da localidade» caracterizada em figurações da paisagem, indicando pela topografia «os diversos teatros da ação» (Ibid.).

Bento Teixeira de reles imitador seria um despropósito de acordo com as próprias regras vigorantes para a escrita literária do período, em que o modelo regulava de fato uma influência de Camões sobre a emergente literatura feita no Brasil (cf. Teixeira, op. cit, 22-3).

O estudo de Eneida Leal Cunha (2006: 31-47) releva, a certa altura, que o projeto quinhentista português de conciliar a expansão da cristandade com uma gratificação profana oferecida pelo esforço demasiado é alcançado na *Ilha dos Amores* camoniana, no Canto IX, servindo como modelo para Botelho de Oliveira e Frei Manuel de Santa Maria de Itaparica, respectivamente, em: «A Ilha da Maré – Termo da Cidade da Bahia», na parte final da *Música do Parnaso* (1705); e na «Descrição da Ilha de Itaparica», canto heróico incluído em *Eustáquidos* (1769). A ilha que serve de modelo a ambos é de temperatura amena, de natureza abundante e aprazível para o repouso, de variados deleites e frescores, que surge como recompensa à tripulação de Vasco da Gama, em viagem de regresso a Portugal. Na paradisíaca ilha de Vênus, os viajantes, enfim, relaxam *o lasso desejo orgíaco* e são premiados como heróis, pelo mérito extraordinário da viagem empreendida até as Índias. A autora nos lembra que o «Canto IX» se materializa enquanto sensualidade, sejam vistos «o prazer do clima ameno, o prazer da visão deslumbrante desde o aportar, o prazer da vegetação farta variada, o prazer dos frutos excepcionalmente belos e saborosos e, finalmente, o prazer de capturar, derrubar e possuir as ninfas nuas que correm pela praia para uso e gozo dos navegantes» (Ibid.).

Assim, de acordo com a autora, é preciso admitir que o valor estético nem sempre é estável ou atemporal e, muito menos, determinante para a permanência de um texto através de sua leitura. Como hipótese, ela cogita o fato de «a permanência de certos textos estar articulada à sua eficácia em responder positivamente às demandas do imaginário instituinte», cujo «sentido da derivação textual fica sobredeterminado pelo contexto da derivação histórica» e, ainda, que o modelo – almejando as semelhanças – não aniquila o espaço de afloramento das diferenças produzidas, quando mesmo a *Ilha dos Amores* camoniana «constitui uma tópica convencionalizada pela tradição clássica» (Ibid.).

Os elementos físicos deslocados para as ilhas da Baía de Todos os Santos instituíram simbolicamente – ainda segundo a autora – a natureza da colônia, quando são feitas as assimilações do texto colonizador, ao transferir para cá a

positividade da *Ilha dos Amores* através do imaginário lusitano. Então, ela constata:

> *Para que as musas se fizessem brasileiras, foi necessário que o Brasil entrasse na história portuguesa e conquistasse um lugar digno no imaginário plasmado em Os Lusíadas, ou seja, que a «negligência» do texto camoniano fosse sanado por uma retificação compensatória (Ibid).*

Quando a autora fala em «negligência do texto camoniano» e, em seguida, usa o termo «retificação compensatória», ela indica que a badalada *Ilha dos Amores* possui uma descrição imprecisa n'*Os Lusíadas,* apresentando-se ao mesmo tempo como intersecção de espaço histórico e mítico. Isso, para nossos devotados escritores, poderia ser suprido pela concretização do desejo de *retificar o real*. Assim, eles também se aproveitariam do assunto da ilha deleitosa com o forte intuito de se referendar no esteio de uma tradição com indicadores já consagrados. E, nesse sentido, o recôncavo baiano designaria a própria recompensa reencontrada na literatura e na história. Eles, enfim, cuidam de «uma versão dignificadora da origem, que atenua a indigência da história colonial» (Ibid.). A eficácia de tal enraizamento residiria num simbólico instituído que, desde o período colonial, preservou-se no imaginário local, perpetuando-se em uma série de escritores, até se alastrar através dos séculos XVIII e XIX como ímpeto nacionalista.

Para os românticos latino-americanos, a natureza e o índio encarnariam definitivamente o ideal de uma paixão, fornecendo uma retórica para projetos hegemônicos que garantiram os interesses recíprocos, através da astúcia do amor, em vez da coerção (cf. Sommer, 2004: 21). Soma-se inevitavelmente a essa erótica[58] o interesse liberal de uma modernização pautada num regime republicano. Tal legado sobreveste ainda hoje o debate de adesão, recusa ou

---

[58] O contexto em que está inserido o estudo de Doris Sommer é o do processo de independência dos países latino-americanos, sobretudo apreciados nas ficções de fundação, em especial, nos romances nacionais do século XIX, nos quais ela enfocou o que chamou de *erotismo da política*, de acordo com a multiplicação dos ideais nacionais desses romances que se concretizaram no amor heterossexual como uma atitude diplomática através do casamento arranjado por conveniência, contudo, sem chegar a mitigar os evidentes graus de hierarquia desse legado social; ainda assim, a autora observa que «os projetos de construção da nação conferiram um propósito público às paixões privadas» (2004: 20-1).

reedição da pertença ocidental do Brasil e da América Latina, de maneira mais abrangente, e mesmo a do próprio Brasil em relação à sua latino-americanidade: ora como desejo de uma sociedade de bem-estar social, ora como discurso de conglomerado econômico.

O paradigma metropolitano admitiu de maneira indireta a entrada do sentimento nativista na história ocidental, à medida que nossos escritores se modelavam nas sólidas diretrizes consubstanciadas na tradição. Embora, de uma literatura que sempre se quis nacional, não podemos considerá-la ombreada ao cânon que faz recomendação. De qualquer forma, «cada sistema tem sua própria história, mas também participa de outra, muito mais abrangente, aquela que distingue um sistema de outro e ao mesmo tempo, direta e indiretamente, os correlaciona» (Polar, Op. cit., 48). Em manter certo distanciamento, que é salutar, como resultado de uma condição de subalternidade, esse se diferencia do modelo como projeto que se concebe no contrapelo de uma instância privilegiada (o universal) e de seu dote de realização superior.

Tanto motivos históricos quanto socioculturais contribuíram para que a América Latina considerasse na literatura uma *restauração* da difundida idéia de suspensão do tempo, que corre vagaroso numa terra neutra, onde tudo se crê possível, «como se tudo fosse igual, numa harmonia enganosa que oculta o conflito essencial» (Polar, op. cit: 50). Esses indicadores reforçam a noção de que a América Latina tem sua representação em sujeitos sociais diversificados e em constante negociação de sua estadia no mundo[59], residindo na variedade de um universo lingüístico que, inclusive, se nutre de concepções díspares e incompatíveis no seio de sua pluralidade plasmada.

---

[59] De acordo com Flávio Kothe (2003: 21), «cada época em cada território é marcada por determinado modo de produção». Isso significa uma coexistência de diferentes modos de produção, assim como de etnias e classes sociais, concorrendo para suas respectivas visões de mundo. Então, o conflito estará sempre em causa, pois «a hegemonia de um sufoca os demais» e, ao se impor, o modo hegemônico procura submeter sua convicção a todos, à medida que anula os outros componentes «a ponto de todos perderem a própria identidade e tornarem-se uma parte dele, representando-o localmente», numa dinâmica que não tem fim.

Para Alfredo Bosi (1992: 377), o processo colonial, ao mesmo tempo material e simbólico, conferiu uma dialética cujas «práticas econômicas dos seus agentes estariam vinculadas aos meios de sobrevivência», abarcando a memória, os modos de representação de si e do outro, os desejos e as esperanças, na união de trabalhos, cultos, ideologias e culturas, que se organizam por «determinantes positivos de ajuste, reprodução e continuidade», características das quais o presente procura ora se livrar – como se o passado fosse um estorvo –, ora reputar os signos e valores sem os quais o sistema se desfaria. A tradição, mesmo à contramão, é uma constante *ad infinitum* da reiteração do sentido lógico que uma literatura mantém com aquelas que lhe antecederam, ainda que repelindo, resistindo, exigindo, insistindo em raízes remotas da cultura letrada.

2.3 – «Um gesto organizado do Diverso»

A fala é uma atitude organizada que une a comunidade, reforçando as relações de parentesco. Quando o enlace é o fermento de um arranjo político, certas considerações da diversidade são cultivadas num local de fala marcado pela correlação de sentimentos desafiadores, já que a união consolida regras de convívio que, nem sempre harmoniosas, conseguem obstar insidiosamente qualquer risco, preservando-se. Trata-se de uma conexão da heterogeneidade nutrida entre o local da fala e o saber local, como uma organização dispersa, mas que – por correspondência – se pauta em algumas linhas reguladoras da ação comum. O trecho seguinte de *A saliva dos Venenos* reforça uma ancoragem da comunidade como uma ameaça à provisão intrusa, através de um instrumento local que reúne os desígnios consoantes da diversidade:

> *(não) não vou resolver o mundo nem*
> *resolver minha vida (sim) tampouco*
> *meu grosseiro instrumento é algo além*
> *de um tubo que se anima de meu fôlego*
> *(mas se mudo aos meus lábios ele vem*
> *e seu som volta ao vento após o sopro)*
> *talvez (com minha língua em sua cana)*
> *possa ele ser veloz zarabatana*
> (LA, VII: 172).

A zarabatana é um instrumento de trabalho que serve para caçar. A cabeça das setas recebe uma dosagem de veneno suficientemente calculada para entorpecer a presa, paralisá-la, que por muitas vezes pode ser o inimigo, o homem. Os versos de *Latinomérica* constroem um duplo registro desse instrumento que confere tanto à conquista do alimento quanto à defesa, mas que na obra é a encarnação da linguagem. Uma linguagem que, através desse tubo – um *grosseiro instrumento* –, se anima no fôlego de um sopro. O fôlego da linguagem é, então, o fôlego do canto, que trata de um gesto organizado em relação à diversidade subcontinental. A inoculação do veneno na presa é uma metáfora de uma condição que traz na *língua* os efeitos dessa peçonha. A língua do colonizador, que une toda comunidade falante, separa-nos em contrapartida sob a rubrica da obstinação, «porque a língua é a maior resistência humana», diz o poeta Marcus Accioly (2001: 547) nos *portulanos*[60] do poema.

De acordo com Accioly, no Brasil, a troca da *língua geral – nheengatu,* do Tupi-guarani (Língua geral que se originou de uma língua do tronco Tupi falada no litoral brasileiro por vários povos indígenas até o sec. XVII, e que se difundiu na região amazônica[61]) – pela língua portuguesa se deu no século XVIII como lei, mas só foi concretizada no século XIX com a sedimentação de sua imposição[62]. No período pombalino e sob o amparo político da coroa lusitana, tal recurso instaurou a valorização da *língua nacional* em detrimento da *língua*

---

[60] De acordo com o *Aurélio* (Novo Dicionário Eletrônico Aurélio, 2004) os portulanos são uma espécie de roteiro marítimo que, na Antigüidade, serviram para os navegadores pormenorizar as costas que descobriam freqüentemente e que, no começo, abrangiam apenas o Mediterrâneo. Como roteiro de leitura, em *Latinomérica,* os portulanos localizam-se ao final do poema.

[61] cf. Novo Dicionário Eletrônico Aurélio, 2004.

[62] Tal imposição foi um instrumento não apenas do que vinha resultando num bilingüismo, mas como possibilidade da união de uma região que, pelo seu potencial econômico, em pleno ciclo do ouro, precisava dar solidez política às demarcações da possessão territorial. Por isso, seu endereçamento era feito também às imediações da região Sul e Sudeste, porque continha os povos que na época se prevaleceram de fato do Tupi-Guarani como língua, além das Regiões Norte e Centro-Oeste. Boa parte da família lingüística do litoral nordestino não era desse ramo, muito embora do tronco comum Tupi. Por isso que, nessa parte do Brasil, o Português – como língua já bem fundada na região – era falado e escrito sem maiores problemas, excetuando os relativos aos insumos necessários para o letramento no período colonial.

instintiva[63], porque conferiu ao Português *status* de língua única (cf. Coutinho, 1997: 261-2). Sendo, então, a língua portuguesa declarada oficialmente *língua nacional*, outros fatores foram logo determinados pelo Estado – como a expulsão dos Jesuítas –, causando «um vácuo no ensino público e na política indigenista» e, conseqüentemente, promovendo a desvalorização da realidade lingüística brasileira.

A substituição gerou um tipo subjetivo de organização nas mentes locais, nas quais podemos entrever uma espécie de *metáfora paterna*[64] que se impõe como lei para separar a cria de sua relação fálica com a mãe: daí que «a língua original vem do ventre, vem do seio e do leite, vem do sangue. A língua é uma raiz que vem da boca, um cordão umbilical que vem da mãe – o português ou o espanhol – vem do pai» (Accioly, 2001: 547). De acordo com o autor (2001: 560), «a América ainda está na infância, embora tenha perdido a inocência e a pureza». Após o trauma da conquista, atualizamos o choque da separação à medida que procuramos amparo no esteio da tradição. E ao imitar a lógica do civilizador, trafegamos os mesmos percursos do pai:

> *O filho busca o pai e, como não é possível encontrá-lo, tenta voltar – após a viagem do seu descobrimento à mãe, ao ventre, ao útero, mas, como cresceu, como já não cabe no lugar seguro de onde saiu, regressa, através do incesto, à vagina por onde entrou seu pai. Assim ele retorna à mãe, à origem à raiz. E a Pátria violentada pelo pai, também é violentada pelo filho: é a cópula com a terra* (Accioly, 2001: 562).

A reprodução do ensino paterno torna-se mais evidente quando estão em pauta as políticas públicas adotadas pelo Estado colonial em relação aos povos indígenas. Aquele movimento subjetivo da conquista simboliza, com as replicações do aprendizado, o que temos feito de nossa condição histórica ao tentar acomodar, sem ressalvas, as premissas da Modernidade. Ela começa na

---

[63] Variação do Português que designou, aqui, uma realidade lingüística que, pelos duzentos e cinqüenta anos escoados, não era conforme ao praticado na metrópole.

[64] Não queremos entabular um diálogo mais aprofundado com a teoria psicanalítica, embora indicar possíveis relações que noutras condições poderão ser coordenadas mais eficazmente. Aludimos, pois, aos elaboradíssimos matemas lacanianos, nos quais a metáfora paterna assume uma função lógica como barragem ao Desejo da mãe, como uma castração originária na constituição do sujeito, em que a lei do pai simboliza a introdução da criança na ética do princípio de realidade, através da conclusão do processo edipiano.

colonização do Novo Mundo, que adota uma retórica do descobrimento à medida que também inaugura uma (re)figuração geográfica da Terra. O advento da modernização impeliu-nos à reduplicação interna da colonização. Assim, a Pátria violentada pelo pai também será pelo filho:

> *(tu foste a amante que dormiu com o filho*
> *sem que o sangue servisse de empecilho)*
> (LA, XVII: 507).

É a partir do *Diverso* continental, de uma diversidade que não se pode confundir com o caótico, por não ser estéril, que designamos uma relação de obliqüidade entre uma cosmologia latino-americana e sua indeterminação histórica. O *Diverso* opõe-se à versão do *Uno*, à unidade no seu sentido hegemônico. Segundo Glissant, isso é primordial para estabelecer relações de análise intelectual entre o escrito e o oral, como uma operação que tem na *fala* um gesto organizado do Diverso, para que as novas experiências com a escrita surjam na América Latina como uma reedição dos temas debatidos ao longo do tempo[65]. A oralidade comporta formações lingüísticas particulares que apresentam consistência e multiplicidade, à medida que transporta, na própria dicção, os condicionantes de uma verdadeira organização social.

Ao estudar a relação entre poética e política na obra de Edouard Glissant, Diva Barbosa Damato (1995: 213-72) destaca a literatura das margens em três formatos possíveis de apropriação: a do espaço, a da História e a da língua, como conseqüência de especulações sobre uma alteridade sem camadas. Para Edouard Glissant, isso corresponderia a uma *poética da relação*, de uma *ciência não-científica* e *sem hierarquia,* um projeto de eterno recomeço e de uma potência de conhecimento a partir das mestiçagens[66], de contatos que se possam dar sem que o substancial desapareça na riqueza da diversidade cultural. Trata-se, portanto, da construção de um novo falar que se fortalece nos sonhos das pessoas, na dificuldade de caminhar com as próprias pernas,

---

[65] Conforme versão *on-line* (Glissant, op. cit.).
[66] De acordo com Gruzinki (2001: 48), «A compreensão da mestiçagem choca-se com hábitos intelectuais que levam a preferir os conjuntos monolíticos aos espaços intermediários. Com efeito, é mais fácil identificar blocos sólidos do que interstícios sem nome».

ao reformular as bases de seu passado, e considerando, inclusive, a própria paisagem.

O escritor latino-americano deve ser o construtor e o catalisador de uma *consciência coletiva*, para que o idioma se faça parábola da unidade na diversidade: «Nós nunca regemos o mundo, não dominamos o mundo e nunca o dirigimos, conseqüentemente, somos levados por instinto a nos conceber nele junto com os outros, no mesmo nível que os outros, o que já é uma das primeiras condições da poética da relação»[67] (Glissant, 1990: 84).

O dramaturgo inglês William Shakespeare, em *A Tempestade*[68] (2002), deflagra uma tensão dramática em relação aos sentimentos nativos, instigados por Caliban, uma figura disforme que, em confronto com as aspirações evoluídas dos espíritos nobres, como Próspero, o Duque de Milão, ou sua filha, Miranda, mais parece um animal que obedece apenas às motivações instintivas. Essa contraposição é a de uma natureza política que, no início do século XVII, contrapunha civilizados a selvagens. A língua do colonizador transforma-se, então, na própria contenda dessa proximidade, pois que, ensinada ao autóctone, pôde assumir uma impostura diante dos costumes aos quais teria de se adaptar:

> *PRÓSPERO - Escravo mentiroso, só pancada te pode comover, nunca o bom trato. Sujo como és, tratei-te como gente, alojando-te em minha própria cela, até ao momento em que tiveste o ousio de querer desonrar a minha filha.*
> *CALIBÃ - Oh oh! Oh oh! Quisera tê-lo feito; mas mo impediste. Se não fora isso, com Calibãs houvera a ilha povoado.*
> *PRÓSPERO - Escravo abominável, carecente da menor chispa de bondade, e apenas capaz de fazer mal! Tive piedade de ti; não me poupei canseiras, para ensinar-te a falar, não se passando uma hora em que não te dissesse o nome disto ou daquilo. Então, como selvagem, não sabias nem mesmo o que querias; emitias apenas gorgorejos, tal como os brutos; de palavras várias dotei-te as intenções, porque pudesses tomá-las conhecidas. Mas embora tivesse aprendido muitas coisas, tua vil raça era dotada de algo que as naturezas nobres não comportam. Por isso, merecidamente, foste restringido a esta rocha, sendo certo que mais do que prisão tu merecias.*

---

[67]No original: *Nous n'avons jamais régenté le monde, nous n'avons jamais dominé le monde, nous n'avons jamais conduit le monde et par conséquent nous sommes portés d'instinct à nous concevoir dans le monde avec les autres, au même niveau que les autres, ce qui est déjà une des premières conditions de la poétique de la relation* (tradução nossa).

[68] Obra dividida em V atos, com nove cenas através deles, e encenada pela primeira vez em 1611.

> *CALIBÃ - A falar me ensinastes, em verdade. Minha vantagem nisso é ter ficado sabendo como amaldiçoar. Que a peste vermelha vos carregue, por me terdes ensinado a falar vossa linguagem.*
> (Shakespeare, 2002:).

O desejo de Caliban por Miranda motiva o confronto com o senhor a quem deve obediência, justificando sua propensão aos prazeres venéreos. Próspero chama-o de escravo mentiroso, de sujo e de abominável, a quem se deve constranger batendo como em um bicho, visto que nem de gente se trata. A nobreza de Próspero é, em contrapartida, ressaltada em suas palavras no momento em que revela ter se apiedado do selvagem e em não ter poupado esforços para ensiná-lo a falar, dotando-o de palavras para que soubesse o nome das coisas, dando-lhe enfim algum lustro de civilidade. Contudo, Caliban demonstra que a língua ensinada serve também para amaldiçoar: «que a peste vermelha vos carregue, por me terdes ensinado a falar vossa linguagem». E não apenas falar mecanicamente, pois quando afronta o seu senhor – dizendo que, se não o impedisse, «com Calibãs houvera a ilha povoado» –, revela uma ironia mordaz.

Entre apropriações transgressoras e revisões históricas, o crítico literário Sérgio Bellei (2000: 49-92) toma a obra de Shakespeare referida do ponto de vista da recepção, no conjunto da segunda metade do século XX, para confirmar que a resistência é uma forma de afetar permanentemente o poder instituído, respeitando a situação contextual, mas redefinindo-a em relação a outros contextos ou sistemas de pensamento. Contudo, não é a partir de um confronto em que haja uma inversão de valores e, sim, a partir de uma inversão lógica. O risco que pode sempre ocorrer é o da denúncia ficar seriamente comprometida com a «paradoxal afirmação daquilo que se quer negar». Caliban se tornaria, assim, a réplica de Próspero, dando «origem a uma seqüência de exercícios de poder repressivo idêntica à de seu mestre» (Ibid.). Conseqüentemente, a estrutura do poder vigente apenas mudaria de lugar. O autor destaca que dado o momento pós-colonial, da década de cinqüenta ao começo da de setenta, certas leituras transgressoras do intertexto inglês

compõem o uso do discurso do outro a partir da urgência de histórias imediatas, no Caribe e na África.

É por isso que Georg Lamming, Fernández Retamar e Aimé Césaire confirmaram em maior ou menor grau um problema da identidade reflexa, como produto daquilo que procuravam condenar, através da inversão das estruturas de poder: o primeiro[69], logo após emigrar para a Inglaterra, trata de um Caliban caribenho que exibe o declínio do poder imperial da ilha de Próspero, mudando o contexto para anunciar a potência de emancipação das colônias de língua inglesa; o segundo[70], no final da década de sessenta, ainda eufórico com a Revolução Cubana (1959), persegue uma utopia socialista, na qual a América Latina ainda está dividida em dois blocos opostos, entre os que assumem uma postura revolucionária, aos moldes de Caliban – e, portanto, refratária ao capitalismo imperial – e, na outra ponta, aqueles que desempenham o papel de Ariel, o submisso traidor que repete incessantemente a tradição européia sem ressalvas; o terceiro[71], por sua vez, coloca em discussão o problema da negritude, neologismo que colocara em cena as questões de raça, na criação de linguagem e constituição psíquica, passando a explorá-las no processo de emancipação dos povos oprimidos, convertendo Caliban num negro que é injustamente explorado (cf. Bellei, op. cit).

A referência aqui vista mostra-nos que tais apropriações transgressoras conseguem se localizar em proveito de posicionamentos político-ideológicos. Por isso, são interpretações de um dado momento histórico de literaturas marginais, consubstanciando o interesse de suas épocas, ainda que a realidade pós-independente dessas colônias não tenha garantido nenhum

---

[69] Geor Lamming publicou *Pleasures of Exile*, em 1959, quando nenhum país de língua inglesa do Caribe ainda tinha se tornado independente.

[70] Fernández Retamar publicou *Cuba Hasta Fidel*, em 1969, e *Caliban: Notes Toward a Discussion of Culture in Our America*, em 1970.

[71] Publicou *Une Têmpete*, em 1969, reeditando a peça inglesa, incluindo falas e retirando outras para dramatizar o resgate dos valores negros de Caliban e a condenação dos valores brancos de Próspero, a partir das significativas alterações estruturais empreendidas.

cabedal econômico à transformação efetiva dessas independências: elas ainda continuam dependentes.

Latinomérica trata da realidade pós-independente dos Estados nacionais latino-americano através do apelo à história, à literatura e ao desejo das nações de se consolidarem. O arcabouço histórico e crítico é apresentado como matéria épica. Contudo, o foco da emancipação é o do compromisso intelectual, da possibilidade de denúncia e autocrítica ao mesmo tempo. A ironia assinalada na linguagem de Caliban motiva uma leitura política da diferença colonial, porque a personagem reforça sua impostura quando percebemos que se trata na realidade de um anagrama da palavra *canibal*, por uma analogia feita com os índios Caraíbas:

> *[...] (ó irreal*
> *visão sobre o teu mundo que o poeta*
> *d'a 'Tempestade' fez ser anagrama)*
> (LA, XIII: 385).

Então, deformado pelo exótico, agora Caliban indaga:

> *[...] (ó*
> *Próspero explorador no mar sem quilha)*
> *mira e anda (Miranda é minha ilha*
> *[...]*
> *ou a Ilha da Inglaterra?*
> (LA, XIII: 386).

A concepção dicotômica existe como prática cultural, mas, a voz enunciativa dota a obra dos atributos tanto de Caliban quanto dos de Ariel, indistintamente, exibindo sua condição de liminaridade. No poema *Caliban*, e sob a concepção crítica de Retamar, a voz enunciativa não seria um

> *[...] Ariel (gênio do ar)*
> *mas caliban (o monstro que se fez*
> *na barriga da bruxa Sincorax)*
> (Ibid.).

Essa acepção, no mesmo poema, entra em contraste com o ponto de vista de José Enrique Rodó[72] que, evocado também na obra, considera que a voz do

[72] O uruguaio José Enrique Rodo (1872-1917) publicou *Ariel* em 1900 como *programa-manifesto* inspirado na personagem shakespeariana, referendando a herança cultural hispânica contra o imperialismo e utilitarismo dos Estados Unidos.

poema se pauta mais pelas características de Ariel do que pelas de Caliban, como podemos verificar:

> *[...] se Rodó*
> *me julgou Ariel (menos autóctone)*
> *é que talvez eu nunca fosse só*
> *Caliban [...]*
> (Ibid).

Revelando algo de intermediário quanto à natureza estrutural da obra, compondo-a de elementos paradoxais, o poeta reputa o posicionamento indignado de Caliban e, da mesma forma, o de Ariel, que se compraz com a tradição. Ele exibe, nessas passagens, a interposição de uma condição-limite, arquitetada entre o *Mesmo* e o *Outro*, através da filiação do desejo emancipatório que se articula entre uma viragem intelectual decisiva e os turnos da interlocução estabelecida. Nessa perspectiva, o conflito é propício à alteridade, porque se reveste de uma estrutura que o condiciona, num espaço intermediário que não é estável. Desse modo, enquanto Caliban representa a emancipação política, Ariel designa as heranças ibero-americanas.

Noutro momento, o poeta Marcus Accioly, em *O ódio épico*, ao salientar - *meu canto é maldição* (LA, VI: 126) –, inverte a ordem do aprendizado, através de uma linguagem que demonstra uma capacidade expressiva de insubmissão. Se na fala – especialmente, em sua posição de elocução – aglutinam-se heranças incontestes, sabemos que a irrigando com o manancial vivo da oralidade, a literatura se renova de propriedade à medida que se nutre também de tradição:

> *sou um índio narrando a tua história*
> *oral (sentado à roda da fogueira)*
> *onde a imaginação supre a memória*
>
> *[...]*
>
> *(a fogueira é o local do nosso encontro*
> *e o encontro da fogueira é o local*
> *da narração) [...]*
> (LA, VI: 127).

Na simbologia do fogo, como encontro de narrativas longínquas da tradição oral, é acionada uma temporalidade mítica na qual os ouvintes se vêem

representados à roda da fogueira. Um ritual de tempo, fogo e lendas. O índio que se propõe a narrar usa de seu saber local para dar corpo à comunidade, sentido ético e enraizamento, ao mesmo tempo em que ultrapassa os limites da memória pela imaginação[73]. E assim, como pelos raios do sol, «o fogo simboliza, por suas chamas, a ação fecundante, purificadora e iluminadora» (Chevalier, op. cit. 440-3). Portanto, é na qualidade de elemento que tanto pode queimar ou consumir que o fogo é um símbolo de *regenerescência* e de *destruição* ao mesmo tempo, conotando a purificação através da compreensão.

Admitindo que tal memória seja mesmo a tradição e a imaginação, por sua vez, um ato de criação que se pode gerir como autoconsciência – e não se tratando, pois, de um índio cristão –, a personagem assume outro tipo de relação com o mundo, através da comunidade que corporifica. O local da narração é o encontro da fogueira que fundamenta a *compreensão* de seu conteúdo através do relato que se preserva e das instâncias de enunciação que compreendem o modo como é estabelecida a sua posição histórica. Assim, *Latinomérica* movimenta-se circularmente erigindo a polissemia dramática de sua condição liminar, porque, entre o diverso e o particular ou entre a oralidade e a escrita, ficam em tensão questões identitárias através do fortalecimento de suas pertenças sociais. O local da narração reconsidera o caráter regionalista à medida que reconduz fronteiras infranacionais a uma visão mais telescópica da região e às vezes, inclusive, a uma precedência revelada de um tempo arcaico, anterior ao próprio tempo. Em *O que os vates cantaram*, lemos um entrevero simbólico da cosmogonia cristã com outras origens provocar uma espécie de *mise en abîme* imemorial,

> *como se no princípio outro princípio*
> *tivesse havido e houvesse um tempo a mais*
> *(antes talvez de Adão) atrás do atrás*
> (LA, III: 52).

[73] Segundo Pêcheux (1999: 56), a memória não pode atualmente ser compreendida como uma esfera plena, «cujas bordas seriam transcendentais e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório». Trata-se, na realidade, de «um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos, de regularização [...] Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos». Nesse sentido, consideramos a memória nessa perspectiva: no âmbito da *criação*; mas, no âmbito da *tradição*, levaremos em consideração a memória enquanto categoria histórica.

Esta passagem sonda uma existência perdida (insituável) que se infiltra em nossa noção de tempo – passado, presente e futuro –, como uma lacuna toda de incerteza. E, da mesma forma, coloca em dúvida a própria origem judaico-cristã como sendo a única validada culturalmente, não se tratando, portanto, de uma celeuma entre *criacionismo* e *evolucionismo*, mas da demanda existente de outras origens também vir a ser considerada. No caso, a da própria América Latina. Hugo Achugar (2006: 141-142) chama-nos a atenção para o fato de que tanto a história quanto a identidade se afinam numa estranha relação de memória e esquecimento. Por um lado, a memória possui um vínculo inevitável com a tradição, encarregando-se de preservar o relato oficial, ou o hegemônico, por outro, carrega a responsabilidade de resgatar os esquecimentos a que haviam sido submetidos indivíduos, obras e fatos históricos. Só com a Modernidade, concebemos falar em um *colapso da tradição,* à medida que o moderno, o de hoje e o inédito, pode reinar como uma espécie de acontecimento que abala as estruturas da tradição. Segundo o autor, tais eventos ocupam o «lugar do bem», já que, em oposição, o «lugar do mal» recairia no que foi culturalmente solidificado, sacralizado e tornado permanente. Ligada à face que celebra a mudança na Modernidade, a descolonização a princípio também estaria vinculada à idéia de novidade, mudança, ruptura, transformação ou revolução, permitindo o surgimento de novos atores sociais e de novas nações. A mediação, noutro parâmetro, pode acabar inviabilizando mais do que promovendo a mudança social, sobretudo quando nem enfatiza a ruptura, nem a resistência aberta (cf. Bellei, 2000: 168).

Em *O que cantam os vates*, a emissão lírica convoca os poetas de todos os tempos da América Latina, numa retórica temperada por frases interrogativas e à dramatização do território subcontinental. Suas indagações preparam as bases da *elocutio,* que conclamarão os poetas à emergência de um ajuste territorial a um outro canto – já podemos entender que se trata de uma outra lógica – que possibilite o enlace imediato da paisagem local a uma *língua do presente*, contemporânea. A junção organiza o sentimento nativo como se dentro do coração estivesse a própria terra, como uma linguagem que se ergue

no piso, da lama pelo piçarro à cerâmica, e no momento em que se detém o fogo no forno. Podemos, na passagem seguinte, conferir essas relações:

poetas (do passado e do futuro)
o que é o canto do presente? (barro
suado pelas mãos?) anteproduto
de lama que no sol será piçarro?
(é cerâmica acesa sob o úmido
fogo do forno?) é o canto agreste jarro
vitrificado em lágrimas de sangue?
(é o chão justamarítimo do mangue?)

o canto do presente (irmãos) o canto
do agoraqui (do instante) do momento
(eco-insonoro ou som-sem-som) é tanto
uma outra voz que pode ser silêncio
(um silêncio capaz de encher um cântaro
ou de encher a madeira além das bordas
encharcando o instrumento até as cordas)

o canto é grito e às vezes (surdo-mudo
feito a serpente ou o peixe) é (sem dizer
nada que não consiga dizer tudo)
é o que a boca consegue apreender
do ouvido do silêncio (um som mais duro
que um segredo) ou consegue conceber
outra expressão (do peixe ou da serpente)
para ser a língua do presente

(do peixe ou da serpente que envenena
de silêncio a canção se não molesta
e não fere e não mata e não gangrena
com o som da pouca voz que ainda lhe resta)
"Nu'a mão sempre a espada e noutra a pena"[74]
(Luiz Vaz de Camões) na minha gesta
(escrita em tua forma e em tua língua)
o canto é menos peixe do que víbora
(LA, IV: 63)

No poema, apreciamos uma refrega simbólica sugerida entre o *peixe* – caracterizando a submissão através da conformação pela saciedade – e a *serpente* – caracterizando a astúcia de um conhecimento revelado através de sua lógica desviante. Enquanto aquele assume o sentido de repleção, este

[74] «Nu'a mão sempre a espada e noutra a pena» (LS, VII, 79, V.8) é um verso que também alude à duplicidade de lutar e cantar como coerente para um poeta que também foi soldado. Noutra passagem d'*Os Lusíadas*, comentando a subjugação de França promovida por César, o poeta também o exibe hábil nas duas instâncias, de forma que as armas não o impediram a ciência, apresentando, pois, César como historiador e guerreiro: «N'uma mão a pena e noutra a lança» (V, 96, v. 3), igualando-o a Cícero em eloqüência e, na estrofe seguinte, afirmando: «Enfim, não houve forte Capitão / Que não fosse também douto e ciente» (V, 97, v. 1-2).

indica o vazio deixado pela ruptura, mas cabendo aqui uma conversação motivada por um amadurecimento: o da passagem à maioridade intelectual. Acima colocado, o afrontamento com a tradição lusa também exibe uma consciência da herança colonial – *(escrita em tua forma e em tua língua)* – e, ao mesmo tempo, uma vontade de independência intelectual identificada mais com a víbora – designando simultaneamente conhecimento e traição – do que propriamente com o peixe, que assinala uma fartura momentânea e assistencial. Esse abastamento pode ser aqui análoga e sub-repticiamente entendido como uma cessão incentivadora do conquistador – pelo dogma cristão da caridade –, em detrimento da liberação espiritual dos povos colonizados, no exercício de sua previdência. É pela subjeção à réplica camoniana que o poeta logo alerta que, na gesta, *o canto é menos peixe do que víbora*. Além do mais, a *língua do presente,* referida no poema, indica a duração de uma relação que já se extenua e, por isso mesmo, ela adverte que – mais do que em Camões (metonímia da Tradição ocidental) – o veneno deve ser inoculado hoje.

Uma visão dignificante da serpente, contrária ao aspecto negativo e maldito que lhe incutiu o Cristianismo, é dada nas representações meso-americanas em que elas aparecem emplumadas. Constituindo um mito que vai do México ao Peru, o pássaro-serpente «coincide com as mais antigas religiões do cultivo do milho» (Chevalier, op. cit. 814-25). Com isso, queremos relevar que a serpente não forma apenas um único arquétipo, mas um *complexo de arquétipos,* como indica Chevalier (Ibid.), correlacionando uma das mais arcaicas *imago mundi*. A imagem da serpente, ligada às fontes da vida e do conhecimento, preservou as maiores contradições em seus argumentos simbólicos. Quando ela é situada no discurso latino-americano, empreende sua paradoxal constituição na imagem da serpente com plumas que se situa entre o sonho e a vingança, justificando a representação de seu hibridismo. O Quetzal Serpente – ou o deus Kulkulkán, como também ficou conhecido – é uma entidade divina do panteão maia, da região onde hoje se localiza a Guatemala. A serpente emplumada oferece em seus patíbulos os sacrifícios

que, imediatamente, são revertidos em esperança através da condição de serpente que pode voar, como na dupla condição de um ideário artístico que, à medida que nega, revela as tradições que lhe permeiam. No que concerne às possibilidades da Língua, a peçonha da áspide se torna uma constante simbólica do poema acerca do rompimento com o cânon ocidental, embora se contradizendo quando nele reputa sua própria imagem.

No que se refere à tradição lusa, o Brasil de Camões é uma profecia épica das conquistas portuguesas n'*Os Lusíadas;* e, assim sendo, símbolo da apoteose lusitana:

> *«Das mãos do teu Estevão vem tomar*
> *As rédeas um, que já será ilustrado*
> *No Brasil, com vencer e castigar*
> *O pirata francês, ao mar usado;*
> *Depois Capitão-mor do Índico Mar,*
> *O muro de Damão, soberbo e armado,*
> *Escala, e primeiro entra a porta aberta,*
> *Que fogo e frechas terão coberta*
> (LS, X: 63).

Em nota de Hernâni Cidade (*apud.* Camões, s/d: 454), somos informados de que o poeta, nos versos 2-5, faz referência a Martim Afonso de Sousa, «que já no Brasil se ilustrara como desbravador e organizador da colônia e na luta contra os corsários franceses», que ali ameaçavam os domínios lusitanos. Esses fatos reforçam que existe n'*Os Lusíadas* a inclinação à exaltação de «uma expansão que, na sua fase decisiva, foi conduzida em moldes monárquicos a favor da classe então dominante» (Saraiva & Lopes, 1995: 343-4), através de uma supervalorização dos feitos guerreiros, estendidos da idéia de Pátria e «sob a forma de comunidade lingüística e independência dinástica».

Para Cleonice Berardinelli (2000: 31-55), *Os Lusíadas* se afirmam «como a única epopéia representativa do Renascimento europeu». Uma epopéia que nasce sob uma dupla ideologia, que alimentará de contradições o poema à medida que também vai lhe conferindo modernidade. Camões era, portanto, um homem inserido na crise de uma época que continha o novo e o velho

simultaneamente[75]. Segundo a autora, «o fato de repousar sobre um ideológico duplo, não uno, já cria uma certa ambigüidade que enriquece o poema» (Ibid.). Aspectos humanísticos e feudais convivem no período, em grande parte de seus requerimentos, fazendo apresentar-se no poema de maneira rica, problemática e bastante peculiar em relação às epopéias do período, inclusive às antigas. Mista de duas naturezas ideológicas que se completam e se contradizem, uma mais sedimentada e a outra ainda inovadora, submetendo as condições da narrativa épica às regras do gênero e também às vicissitudes ideológicas do período, o poeta – segundo a autora – revela-se «solidário com as responsabilidades da nobreza ou defendendo o povo, como qualquer cavaleiro o faria, e se revela humanista quando considera que o poema épico vale muito mais que os feitos militares, ou quando dá conselhos ao rei ou aos ministros».

Voltando à questão do idioma, é fato que uma constante interlocução acontecia, quando se cambiava do Português para o Castelhano – e vice-versa – a língua na produção artística da Península Ibérica: o trânsito era recorrente em Gil Vicente, Sá de Miranda, Camões, Góngora e Quevedo (cf. Paz, 1996: 144-5). No entanto, esse adstrato lingüístico é hoje bem menos efetivo do que afetivo nas Américas. De acordo com Octavio Paz (Ibid.), «As relações entre a literatura brasileira e a hispânico-americana são de outra ordem», isso porque «O Brasil é algo mais que uma nação: é um universo lingüístico irredutível ao Espanhol», uma vez que denominar *nacional* um escritor é aludir não apenas ao «registro civil» como à própria «literatura». Para o autor, «não se pode confundir as fronteiras políticas», sabendo que as tendências artísticas e literárias da América hispânica – mesmo as que apregoam o nacionalismo – «ultrapassam sempre as fronteiras nacionais». Todavia, encontram-se «detidas ante as do Brasil», não havendo, por exemplo, influência dos poetas brasileiros na poesia hispano-americana.

---

[75] Em *Saturno nos Trópicos* (2003), Moacyr Scliar considera o fato de o velho e o novo conviverem simultaneamente no Renascimento, como atributo, ou primeira característica de uma *bipolaridade* na Modernidade, em que a euforia não é o resultado de tais e quais circunstâncias, mas a condição mesmo de sua existência, que é constantemente alternada com momentos melancólicos.

Com efeito, a literatura, a política e a história da América Latina são várias e o caso do Brasil – que teve a sua evolução literária concomitante, porém independente da hispano-americana – é muito singular. Não revelando paridade em grande parte de suas questões internas – porém nas externas, como no caso de uma propensão à emancipação, que desde muito longe já incidira como vontade comum –, vemos que sua conjuntura histórica, atravessada por variados entraves socioculturais, revela semelhanças no que tange ao processo de descolonização.

O contexto de *Latinomérica* delimita um *topos* de análise que ultrapassa os espaços convencionais da política geográfica, através de condicionantes culturais que transmigram à revelia das fronteira nacionais, re-configurando as topologias enunciativas das identidades. Nesses termos, chegamos ao ponto em que se torna fundamental a noção de *Paratopia*, porque ela está vinculada à razão de que «os *meios* literários são de fato uma fronteira» que ocupa um lugar na sociedade sem, no entanto, ser «possível designar-lhe qualquer território» (Maingueneau, op.cit., 28). A possibilidade de uma literatura latino-americana também implica uma topologia evanescente. Não é a localização ou a ausência de um determinado campo literário o cerne do problema, mas a pertinência de «uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar». Não se tratando, portanto, de uma corporação consolidada com cálculos de segurança, a literatura pode estimular a querência de um imaginário social instituinte, ao se alinhar à força de sua atividade intelectual.

Latinomérica não possui Alvará Régio[76] para autenticar sua publicação, o Estado não legitima a épica, não a patrocina. Ao contrário, em «Depoimento à Guisa de Apresentação», é o poeta João Cabral de Melo Neto que rubrica a

[76] Alusão ao Alvará Régio da publicação d'*Os Lusíadas,* de 1572, concedido por D. Sebastião com a condição de que sua aprovação estaria condicionada à licença da Inquisição, quando começa emitindo: «Eu el Rey faço saber aos que este Aluara virem que eu ey por bem & me praz dar licença a Luis de Camões pera que possa imprimir nesta cidade de Lisboa, hua obra em Octava rima chamada Os Lusíadas [...] & antes de se imprimir será vista examinada na mesa do conselho geral do santo officio da Inquisição pera cõ sua licença se aver de imprimir, & se o dito Luís de Camões tiver acrecentados mais algus Cantos, tambem se imprimirão avendo pera isso, licença do santo officio, como acima he dito» (Camões, op. cit.).

obra de Marcus Accioly perante a GUGGENHEIM FOUNDATION para a América Latina, objetivando uma bolsa, na oportunidade dos 500 anos do *Descobrimento*. João Cabral afirma que o autor é o «único poeta de força e fôlego suficientes para cumprir à risca um projeto da natureza a que se propõe» (Ibid.: 27). No entanto, a bolsa foi negada, ficando, no vácuo do apoio institucional, quatro depoimentos de importante peso para a legitimação dessa empresa literária. Assim, o filólogo Antônio Houaiss, o pintor Francisco Brennand, o escritor Evaristo de Moraes Filho e o poeta João Cabral de Melo Neto, quando destinam seus depoimentos à Fundação Guggenheim, mostram que o campo intelectual é hoje também uma paliçada na luta das Letras. Talvez, por isso, o escritor latino-americano seja o herói da enunciação dessa *navegação* pré e pós-colombiana, pois várias vozes conseguem ecoar com mais vigor para além das possibilidades de alcance de apenas uma.

A duplicidade da América Latina é a que marca também o homem em suas questões essenciais. A duplicidade do poema *Latinomérica,* de referir-se à Tradição e dela também se afastar, trata de uma ambigüidade comum à humanidade de todos os tempos, dos filhos em relação aos pais e da natalidade em relação ao destino. Dessa forma, atuar nessas paragens intermediárias é dar-se conta de que não estamos sós e de que também não somos exatamente plenos de realização. Já em relação ao futuro, é preciso estabelecer as bases de suas prioridades, pois, como pensa Edward Said (2003: 33), «a paz não poderá existir sem igualdade». E conquanto o conceito seja alvo de nossa indiferença, aí mesmo é que ele demanda constantes reiterações. Não se trata de uma «teleologia utópica em cuja direção a história humana estaria caminhando», mas de espécies sociais aptas à produção coletiva de utopias realistas, que se organizam a partir dos desempenhos anteriores, inventando metas para «hipóteses de situações melhores a partir de fatos conhecidos, históricos e sociais» (Said, op. cit, 38).

Como condição final para o intelectual contemporâneo, Said (op. cit., 41) observa que o exercício de uma arte exigente deve ao mesmo tempo ser resistente e intransigente, o intelectual poderá, em seu aventureiro mundo

solitário, compreender verdadeiramente «a dificuldade daquilo que não pode ser compreendido e ir em frente e tentar assim mesmo». É algo análogo ao que se manifesta do ofício dos escritores para Pablo Neruda. O poeta, em sua autobiografia *Confesso que vivi* (1977: 201), observa que o trabalho dos escritores revela semelhanças com o dos pescadores árticos, pois estes precisam ir ao rio e, mesmo encontrando-o difícil, precisa perfurá-lo com paciência, agüentando toda a temperatura e crítica contrária, e ainda «desafiar o ridículo, buscar a corrente profunda, lançar o anzol justo, e depois de tanto trabalho tirar um peixinho mínimo», sem nunca desistir: «contra o gelo, contra a água, contra o crítico, até recolher cada vez uma pescaria maior».

2.4 – Da estabilidade eutópica à utopia do outro[77]

O providencial alargamento dos horizontes da ocidentalização, de seu campo semântico e de sua influência política, econômica e belicosa sobre o mundo, incorporou a «cidade» como a bandeira da nascente civilização moderna (cf. Gorelik, 1999: 55). A tensão causada pela (re)figuração da paisagem local inclinou-se para uma modernização regulada mais pela exploração do que, propriamente, para o bem estar dos povos oprimidos. Na Europa, havia a cidade e sua História bastando como a encarnação de uma legislação baseada no expoente de sua glória traçada no tempo[78]. Na colônia, por sua vez, foi da *natura* que a construção de uma história própria se precipitou, da submissão/insubimisão ao discurso alheio. Portanto, a cidade assumiria seu andamento *positivo* na perspectiva de uma ocidentalização para

[77] Com pequenas alterações, este subcapítulo foi publicado, sob mesmo título, In. *Fábulas da Iminência: ensaios sobre literatura e utopia* (2006), organizado por Alfredo Cordiviola *et al.*

[78] Para Le Goff (1994: 316-9), foi no século XVI que apareceram dois sistemas de periodização que marcaram uma virada na ciência histórica e, conseqüentemente, na percepção do tempo: «um, é a divisão tripartida da História da humanidade em história antiga, história medieval e história moderna; o outro, trata-se da definição aritmética do século em cem anos, por oposição à noção sagrada, mítica, de *Saeculum*» e, assim, «a periodização da história se encaminha para a imposição da idéia de progresso, que triunfará com o Iluminismo do século XVIII».

o europeu e de *negação* para os americanos[79]. Era, sobretudo, um fenômeno arbitrário num sentido mais manifesto e estranho às culturas locais.

A propósito de cidades remotas localizáveis nos confins d'América, criou-se um *speculum* entre cidades incomensuráveis, de abundante riqueza, e expectativas abrigando uma identificação reflexa. Essa foi outra acomodação da novidade pela absorção conjeturada do conquistador, especulação constitutiva da mesma motivação histórica. A constatação de que ali não se tratava da Ásia foi compensada pela confirmação de ouro, através da qual novas lendas surgiram com a certeza das *regiões douradas* encontradas por Cortez e Pizarro[80].

Certas localidades se difundiram vantajosas no imaginário da época. No entanto, a imprecisão dos topônimos míticos gerava dúvidas, confusão e equívocos (cf. Magasicch-Airola & Beer, 2000: 115). Por isso, *as sete cidades de Cibola*, o *Eldorado*, *El Paititi* ou o *Reino Del Gran Mojo*, conforme sublinham muitas crônicas americanas, «são verdadeiras ilhas de civilização e ordem no meio de uma natureza hostil e incerta» (Cordiviola, op. cit., 82-3), representando cada qual uma «recompensa última» mediante o esforço impetrado na busca da «felicidade perdida» e pela promessa que a cobiça mercantil animava através das viagens empreendidas. Salientando a promessa como um «eficaz instrumento de conquista», Cordiviola (Ibid.) indica que essa substancial recompensa fundamenta-se num «ato de fala que, por sua força perlocucionária, gera no momento da enunciação um compromisso que só ao futuro caberá ou não cumprir».

O sentido da identidade reflexa foi também bastante contundente na construção de uma cidade atípica para os ameríndios. Cidades que, no

---

[79] Esse assunto é tratado no capítulo «O espaço dialético: topologia da diferença», in. *O Espaço Móvel Literário: Machado de Assis e Osman Lins*, em dissertação de Mestrado, defendida em 2003 (UFPE).

[80] Não se tratando da Catai (China) nem da Cipango (Japão) de Marco Polo, a América revelou aos colonizadores quatro regiões do ouro: «ao norte do México, as sete cidades de Cíbola; na América do Sul, o Eldorado e o Grande Paititi, e nas terras austrais a cidade encantada dos césares» (Magasicch-Airola & Beer, 2000: 115), gerando a proliferação de outras localidades extraordinárias.

entanto, já não eram mais européias. Sob os estranhos traçados dessa mesma inevitabilidade, deu-se nossa modernização como resistência à impropriedade da motivação modernizadora. Serge Gruzinski (2001: 93-94) nos aponta que a ocidentalização empreendida pela Europa do Renascimento cobre um vasto conjunto de dominação que é introduzido no Novo Mundo: «a religião católica, os mecanismos do mercado, o canhão, o livro ou a imagem». O desejo ia sendo normalizado de acordo com os códigos civilizatórios, edificando réplicas da sociedade que muitos já haviam deixado para trás, transferindo, assim, o regimento da modernização para o outro lado do Atlântico, através «dos imaginários e das instituições do Velho Mundo».

As pautas administrativas coloniais logo deixavam de atender às demandas populares. Segundo Donaldo Schüler (2001: 12), «o mapa do continente americano emerge das lutas por independência manchado de nacionalidades, fragmentos de unidades impostas, herança de conflitos distantes», desprivilegiando, então, o relacionamento afetivo autóctone com o espaço. Desse modo, os movimentos coloniais por independência conheceram, em sua conquista, que era preciso construir uma Tradição e uma História para esses espaços emergentes. As cidades européias eram a encarnação física dessa potência. Aqui, através da subjugação ao metal estrangeiro, o fenômeno citadino ganhou forma, na medida em que as subjetividades dos dois territórios iam se confrontando enquanto ameaça sobre o caráter um do outro. Mais elaborado, aliás, o Século das Luzes[81] fez a denúncia dos «abusos e

[81] No célebre livro de Sérgio Paulo Rouanet, *As Razões do Iluminismo* (1987: 2004-205), encontramos a oposição entre a razão, que é sempre crítica, e o irracionalismo, que é reacionário, caracterizando, ambos, tanto o próprio espírito do Iluminismo quanto o de seus herdeiros como Marx e Adorno, «mesmo, ou sobretudo, quando criticam o Iluminismo». Levando em consideração a doutrina dos direitos humanos, nascida num contexto de classe, o autor observa que o irracionalismo teria sido posteriormente criticado não por ser iluminista, «mas por ter sido infiel a um dos postulados básicos do Iluminismo: a universalidade». Neste sentido, «A batalha para estender a todos o uso dos direitos humanos ainda não está ganha», tratando-se, pois, de uma batalha iluminista no que agencia a razão, e a razão em sua mais contraditória acepção, quando não pode ser acionada «sem uma crítica do Iluminismo institucionalizado, que recusa as condições concretas para a universalização desses direitos, em nome do espírito do Iluminismo, que não encontrará repouso enquanto esse objetivo não for alcançado». Assim, o agenciamento da Razão do Outro, como potência de realização do imaginário instituinte latino-americano, se revela mais no espírito iluminista do que

equívocos da colonização» (Paz, 1996: 26), contra a qual Voltaire, Rousseau e Diderot louvaram o homem selvagem, «situando-o no Éden primitivo ou na Idade de Ouro». Conseqüentemente, outra versão mítica foi reproduzida para o paraíso perdido, como reavaliação do destino humano e com base na razoabilidade ilustrada que o discurso racionalista requereu. O cientificismo foi outra campanha discursiva para versar sobre a América. «Fundamentam-se os ideais de transformação do mundo a partir da ampla conversão dos povos aos valores europeus». Em oposição «à cronologia apocalíptica cristã», a secularização do tempo leva à laicização da história, em que caberá à enciclopédia «dar conta da evolução das diferentes sociedades e destacar o momento que passam a fazer parte da história» (Paz, op. cit., 28-9).

Seguindo tais paradigmas, não foi nenhum absurdo determinar a Europa como sendo o território da *história* e a América o da *utopia*, numa acepção ideológica e partitiva dos termos. Uma, amarrada ao passado, a outra, ao futuro. Perante a fragilidade das operações binárias da experiência ilustrada, foram dados os conceitos – Luzes, civilização, Modernidade, Progresso, etc. –, que foram arregimentados enquanto leis universais[82], ao crédito do cientificismo e da constatação. Por extensão desses abstratos universais, a América recalcou o passado, a memória e suas plêiades fundadoras, realizando o *Paraíso Terrestre* e protelando sua existência histórico-cultural, porque ali «o tempo não se concretiza [...] e a temporalidade se faz neutra» (Paz, op. cit., 45). Portanto, tudo se torna estático pela falta de história.

Aliás, se a América é mantida na infância, como promessa de uma realização vindoura, é porque atingir a maioridade decisiva tornou-se crucial

---

propriamente na doutrina institucionalizada da razão crítica de muitos de nossos intelectuais, ainda que as fronteiras entre o instituinte e o instituído muitas vezes se apresentem vaporosas.

[82] Para Zilá Bernd (1988: 9), no cânone filosófico ocidental do pensamento hegeliano são encontradas soberbas lições sobre a *Filosofia da História Universal* (1822-1831), em que a África estaria fora do sistema universal, pois, com relação aos mundos de negros ou índios, há uma «condenação de vagarem no estado natural, a menos que, pelo contato com o europeu colonizador – ou seja, tocados pelo espírito –, essas hordas primitivas tomassem consciência de si e da liberdade para entrar no coro da História Universal». Com isso, somente a disposição para ser educado, modernizado, civilizado, daria ao continente africano um invólucro cultural. Obedecendo a leis de caráter universalista como iluminação etnocêntrica, a modernidade torna-se preceptoral na consolidação do sistema colonial moderno.

para a diferença colonial. Porque só com a maioridade atingimos a maturidade necessária para refletir sobre a situação da validade e da formação de nossas identidades à consciência do que nos delimita enquanto *Outridade*, já que o descobrimento da América só pode ser concebido como o «resultado de longo processo de reflexão e atribuição de sentido às terras situadas fora do imaginário da época» (Paz, op. cit, 34).

Neste quadro de interesses até então referido, notamos que o *locus* de enunciação é fundamental para escrutinar a condição da utopia, sobretudo, no que agencia o desejo político do Outro. Retomando Walter Mignolo (2003: 35-6), no que concerne às margens políticas da Modernidade, não é a busca de salvação num sentido demiúrgico e messiânico que constituiu a redenção latino-americana, todavia, é num sentido de descolonização e de transformação intelectual que se pode alterar a «rigidez de fronteiras epistêmicas e territoriais estabelecidas e controladas [...] durante o processo de construção do sistema mundial colonial moderno». Ao longo do processo colonialista, fortaleceu-se o condicionamento de uma vasta e crescente «subalternização do conhecimento» que, ao apelo de uma *outra lógica* ou de uma *outra consciência* para a América Latina, vem sendo «radicalmente transformado por novas formas do conhecimento para as quais o que foi subalternizado e considerado interessante apenas como objeto de estudo passa a ser articulado como novos *loci* de enunciação» (Ibid.) Ou seja, a razão subalterna procura topicalizar a criatividade de saberes subalternos através do longo tempo de colonização que consolidou, respectivamente, a Modernidade e a razão moderna.

Em contrapartida, se a estrutura da condição utópica não aposta numa verdade pretendida, ainda que parcial, transitória ou histórica, como pensa Thierry Paquot (1999: 21); se de fato consiste em sua superação é porque a utopia é, do mesmo modo, «a realização e a negação» de uma expectativa erigida sob o formato de denúncia do *reductio ad unum*. E neste sentido, a utopia aponta para uma outra dinâmica do fato político e sociocultural, convocando relações espaço-temporais distintas daquelas reguladas pela

Modernidade. Mas, só nela podendo existir com relação ao que se deseja alterar.

De fato, a manutenção da temporalidade linear serve ao modelo nutrido de regularidade enquanto ritmo de prospecção e, respectivamente, de controle e planejamento dos caminhos a se trilhar. É por isso que a utopia é situada na maioria das vezes fora do sistema endurecido, como pura fantasia e irrealização, por apreensões ideológicas que promovem a justeza dos atributos superiores para a superação da selvageria, da barbárie e do atraso. E, assim, o mapa do progresso é esquadrinhado para que os pobres e os em desenvolvimento ascendam ao time eleito do Primeiro Mundo.

Com efeito, «as descobertas científicas e tecnológicas, as conseqüências da urbanização e da industrialização, o surgimento do moderno Estado/Nação estão na gênese das transformações profundas» (Gomes, 1990: 475), servindo de condicionantes ao modo de pensar a atualidade, como resultantes de uma série de conflitos sociais existentes no mundo contemporâneo. Chegou-se mesmo à constatação de que tal «horizonte linear» não poderia mais ser abalizado por expectativas apascentadas rumo ao Progresso. Por isso, não foi surpresa chegar à denominação de «mito do progresso» para designar a experiência do tirocínio.

A utopia, de acordo com Pierre Brunel (1998: 923-30), só vem a se confundir com o mito «quando o mito é uma representação idealizada da humanidade», devendo desvincular-se de «interpretações ideológicas tardias, pois a especificidade literária do gênero utópico é condicionante de determinada estrutura mítica, mas se diferencia quando este lugar insituável é decorrente da ignorância humana», no tempo mesmo em que se convoca a noção do *exótico* pela motivação de *insularidade*. Do ponto de vista histórico, «a Utopia de More funciona como o inverso da sociedade inglesa da época», cuja ausência de crise remete a uma *estabilidade eutópica*, que lhe retira a dinâmica temporal ao inscrevê-la num presente perpétuo.

Assim, essa seria a utopia clássica, enquanto a utopia moderna assume um esquema prospectivo ligado à idéia de progresso, à melhoria das condições de vida, através do desenvolvimento das ciências e das técnicas. No advento do racionalismo, o futuro apresentou-se como deslocamento e expansão do espaço, diferenciando-se do «microcosmo mítico da cidade ideal, ilha-cidade», que era preservada numa condição insular situada fora do tempo. Então, a utopia moderna, em suas múltiplas abordagens, sobretudo face ao Novo Mundo, «está para o mito assim como as reduções jesuíticas estão para o mito do bom selvagem» (Ibid.). E, sobre tudo isso, ainda é preciso não esquecer que entre o mito e a utopia existe a história.

O recente discurso da Modernidade, tendo a necessidade de matar as eutopias clássicas, evidencia que a história das utopias modernas reativa «o contra-mito das cidades malditas», marginalizando o ideal de cidade perfeita como *distopia* ou «impossibilidade de qualquer utopia» (Ibid.). Portanto, não haveria utopia que pudesse agenciar uma transformação no seio epistemológico da Modernidade. Por essa razão, a utopia enquanto gênero literário relata a organização de um espaço à parte – uma cidade, uma república, uma ilha – numa organização política e social suspensa pela transfiguração de uma linguagem imaginativa e criadora, capaz de se abrir tanto para o que é quanto para o que poderia ser da comunidade à qual alude. De outra maneira, ela aponta para uma nova realidade sem se confundir com um lugar idílico, mas para ser refletida de modo imaginário numa espécie de *mímesis* criadora. Não sendo extralingüística, a utopia realiza «a síntese de duas vias de acesso ao Novo: a descoberta e a invenção» (Lacroix, 1996: 67).

A Cidade de Atlântida é reanimada, em *Timeu* e *Crítias* (Platão, 1981), através do diálogo desses dois personagens, como uma condenação do excesso, da desmedida e da injustiça em relação à cidade de Atenas, que seria a encarnação ideal de justiça realizada, de medida e de acabamento da *res publica*; já em *Cidade de Deus* (cf. Agostinho, 2000: 987-8; 1041-2), há uma oposição entre Cidade Celeste e Cidade Terrestre como a imagem distorcida e

feia desta por aquela[83]. O fato é que, embora haja configurações utopistas em ambos os casos, não podemos dizer que se trata propriamente de utopias, pois «a razão utópica é de uma filosofia não platônica para a qual não há essência sem existência» (Lacroix, op. cit., 17). Enquanto, para Santo Agostinho, a idéia de perfeição revela-se à transcendência da corporeidade pelo divino e o reino de Deus não pode ser esperado neste mundo, para Platão, engendra-se como negação do mito e da revelação fora do *logos,* enquanto imagem de uma *Verdade* prefigurada pela doutrina do *Ser* que recusa a existência*.* Não há, então, nos dois casos, o afastamento necessário para uma negação do espaço contestado como sistematização de um espaço crítico que precisa de linguagem para ser, ao mesmo tempo, «lugar algum» e poder estar em «qualquer lugar», exigindo ainda verossimilhança como recurso estilístico e argumentativo.

A *Nova Atlântida* (1623), de Bacon, mais ou menos da mesma época de *Cidade do Sol*, de Tommasso Campanella, recorda os lendários conhecimentos do povo atlante, valorizando seu esplendor utópico que não teria desaparecido, como o fez entender Platão (Bloch, op. cit., 208). Bacon considera certas invenções bem-sucedidas, porque estariam por acontecer em parte, dada a sua espantosa antecipação.

Supostamente, a cidade de Atlântida teria sido um vasto continente que submergiu no Oceano Atlântico por volta do século X a.C. A prosperidade e a abundância são suas características que muito bem podiam ser vistas na arte e na indústria, na agricultura e na náutica. Sua tecnologia era muito desenvolvida, da química à eletrônica. Seus escravos falavam uma forma de Grego arcaico e sua fauna era particularmente perigosa, lembrando as

---

[83] Para Santo Agostinho, a Cidade de Deus consiste naquela que dá testemunho a Escritura, como uma disposição da Suma Providência. A Cidade de Deus trata-se da qual aspiramos a ser cidadãos movidos pelo amor que o seu fundador infundiu em nós. O Autor examina a origem, o desenvolvimento e os fins das duas cidades, a Celeste e a Terrestre, nos precedentes da diversidade dos anjos. A partir dela, verifica que a beleza é a disposição da ordem, conferindo proporção a todo Universo como à sua comum República. Portanto, assim como Platão, que defende a moderação como um atributo de justiça, Agostinho também defenderá uma justa medida, com base na Divina Providência, para a qual toda imoderada e inoportuna situação, por menor que seja, se incide numa beleza corrompida.

proporções que lhe atribuíram as projeções imaginativas da Antigüidade Clássica e do Medievo. Hipoteticamente, o templo de Posêidon localizava-se em seu domínio, num pequeno bosque sagrado, donde a divindade presidia o meio aquático (cf. Manguel & Guadalupi, 2003: 38-41).

Outra acepção procura unir fenômenos geológicos a narrativas pregressas das Escrituras Sagradas, sustentando que a cidade-ficção teria sido uma protagonista das transformações geográficas confirmadas num cataclismo de proporções inimagináveis, mas que teria sobrevivido através das tradições orais após o Dilúvio, de quando a escrita ainda não era conhecida. A localização de Atlântida é uma incógnita até hoje[84]. Diz-se, na realidade, que se trata de uma alegoria platônica sobre o colapso da cultura minóica após um vulcão ativo ter desencadeado um tsunami que a arrasou completamente; uma fábula da oposição da cultura grega, que saía da pedra lascada, com a cultura micênca, que era desenvolvida, para justificar a sucumbida desta pela tentação do poder e da riqueza[85], servindo aos gregos de fato que se pode tirar ensino.

Marcus Accioly reserva a Parte VIII de *Latinomérica,* intitulada «As Luvas», para devassar os sentidos concernentes à mítica cidade atlante, relendo-a a partir da tradição e dos signos que se sobrepuseram em seu ressurgimento, através de especulações tardias. Apesar da oposição temporal, o poeta retira da memória ocidental os elementos necessários à sua composição artística, como também imbrica novos elementos à configuração do mito para reativá-lo noutro contexto. Assim, uma parte de seus versos trata de uma «AméricAtlântida»; e, a outra, de uma «AtlântidAmérica». E as duas

---

[84] Também considerada por cientistas, exploradores e esotéricos, a cidade de Atlântida foi situada para além das colunas de Hércules, após o Estreito de Gibraltar, nas proximidades das ilhas da Madeira, dos Açores e de Cabo Verde; e, ainda, nas Caraíbas, no mar do Norte, no Ceilão, na Sibéria, no Saara, em Bermudas, nas Canárias, na Islândia, nos altiplanos da Bolívia etc., para onde a imaginação apontasse ou algumas expedições se destinassem convictas de sua provável posição. Conforme versão *on-line* (Monicault, s/d).

[85] Platão reconta a história que ouvira de seu bisavô Sólon, um dos sete sábios da Grécia Antiga, que, por sua vez, teria escutado de um sacerdote de Sais, no Egito. Notam-se ainda semelhanças surpreendentes entre o texto platônico – quando Crítias indica que «bem perto da costa atlante, há no mar um território elevado que domina o oceano verticalemnte» –, com uma passagem da Odisséia: «Diante da costa da ilha dos feacianos, eleva-se no mar uma ilha que, de todos os lados, tomba verticalmente sobre as águas» (Ibid.).

formas garantem uma hibridação de tradições que revelam a própria opacidade de ambas as origens:

ó cidade-de-nuvem sobre as Ilhas
(miragem de uma Atlântida suspensa
ou jardis babilônicos?)
mil anjos
vigiam teus umbrais
(que se refletem
em côncavos espelhos)
trinta sóis
te circulam de luz
(em vez de muros)
cem luas
(nas piscinas dos teus pátios)
nas águas se congelam ou evaporam
(Néfele)
mãe-de-nuvem dos centauros
[...]
Odisseus te cruzou
(LA, VIII: 177).

Logo, a cidade mítica aparece como uma *cidade-de-nuvem*, suspensa, em que mil anjos vigiam seus umbrais e trinta sóis a circulam de luz. Ali não existem muros, mas cem luas e piscinas nos pátios que à noite congelam e ao amanhecer evaporam suas águas. Porquanto Néfele, a representação da nuvem mágica, designa «uma natureza confusa e mal definida», sugerindo sonho, miragem ou epifania (cf. Chevalier, 1999, 648). Associando-a à cidade de Atlântida, o poeta destaca a própria obscuridade histórica de sua passagem, metáfora que também é condizente com o caráter múltiplo e silente de muitas formações históricas e alegóricas da América. Uma AméricaAtlântida de cisternas naturais – pelas quais teria atravessado Ulisses: *Odisseus te cruzou* – religa o mito de Atlântida ao retorno a Ítaca, empreendido pelo herói da *Odisséia.*

Também aludindo à passagem de Ulisses pela Feácia – não por coincidência, obviamente –, podemos concluir que o Canto VIII de *Latinomérica* compõe um diálogo com o Canto VIII da *Odisséia*. Nesse, Homero narra o episódio do estrangeiro que ali aportara e logo é acolhido como um comensal, contemplando as maravilhas que lhe são apresentadas:

(Demódoco cantou até que as lágrimas

> *copiosas correram contra as faces*
> *do estrangeiro) [...]*
> (LA, VIII: 178).

Latinomérica indica a recepção de Ulisses pelos Feáces como o melhor momento para também sugerir a presença da Cidade de Atlântida na Antigüidade, antes mesmo de Platão (428-347 a.C.), em *Timeu e Crítias.*

Um pouco antes, no Canto V do texto homérico, o enredo apresenta as dificuldades de acesso à Feácia. Odisseu encontra a oposição de Posêidon e fica aos reveses das ondas e das investidas do *Sacudidor da Terra* e guardião de Atlântida:

> *Enquanto Ulisses reflectia no coração e no espírito, fez surgir*
> *uma onda gigante Posídon, Sacudidor da Terra, uma onda*
> *terrível e perigosa, que se arqueava por cima dele e o levava.*
> (OD, V: 101).

Além de seu complicado alcance, a cidade de Atlântida é reanimada em *Latinomérica* por outra cidade-ficção: a Feácia, que também é uma ilha de difícil acesso, como assinalamos. Então, promontórios de elevação rochosa asseguram uma fortificação natural que a coloca por entre as nuvens e o mar revolto – que agita as ondas e atira o náufrago contra as pedras –, redobrando os obstáculos. Salientam-se, portanto, as dificuldades que se têm de na insólita ilha aportar. No entanto, lá chegando livre de perigo, Odisseu é logo encontrado pela filha do rei Alcínoo e rapidamente levado à sua presença, como também indicam os versos de Marcus Accioly:

> *(o rei Alcínoo ao ver entrar Nausícaa*
> *trazendo pela mão um estrangeiro*
> *perturbou-se)*
> *outro rei em meu palácio?*
> (LA, VIII: 177).

Colocada entre as nuvens e o mar, a voz enunciativa se pergunta sobre o desaparecimento da cidade:

> *tu imergiste ou emergiste*
> *entre as nuvens do mar e o céu de espumas?*
> (LA,VIII: 178).

Assim, são confundidos o mar e o céu numa miragem que os polariza num efeito que tornam indefinidos os limites entre o marinho e o celeste, aludindo tanto à incomensurabilidade da ilha – que atravessa as duas extremidades – quanto à sua imprecisão geográfica.

Outra preciosa consideração para o diálogo travado entre *Latinomérica* e o texto homérico pode muito bem ser averiguada nesse mesmo Canto, pois que os feáces, que ali habitam, possuem práticas de contendas atléticas que alegoricamente suscitam uma discussão acalorada, como o pugilato – uma espécie de luta com os punhos. Esse fato vem dar legibilidade à inscrição do boxe em *Latinomérica* como o sumário dramático do Canto, cujo confronto, já em Homero, era simultaneamente colocado como disputa e regozijo. Após o banquete e a lira, o rei Alcínoo anuncia:

> *Agora saímos lá para fora para celebrarmos jogos*
> *atléticos, para que o estrangeiro conte depois aos amigos,*
> *quando chegar a casa, como nós somos excelentes*
> *no pugilato, na luta, nos saltos e nas corridas.*
> (OD, VIII: 130).

O poeta exibe a imprecisão geográfica da cidade de Atlântida ao mesmo tempo em que indica que o «Mundo Extinto» pode muito bem ser identificado no «Mundo Novo», quando o continente, sob os desmandos das ditaduras, fez com que submergissem «no oceano o povo» (LA, VIII: 180). Por isso, «cantam no mar *os desaparecidos* / e o mar derrama às praias a canção» (LA, VIII: 184), onde «ressoa neste búzio a voz de Atlântida» e «(o seu som desenrola um continente)» (LA, VIII: 186). Nessas passagens, figuras como as da epígrafe – Platão e Homero, e depois as de Ovídio e Virgílio – compõem o legado que vem desenrolar o continente. Um conhecimento que atravessa os tempos e ressoa no presente de forma produtiva. Assim, Atlântida «regressa do teu tempo até o nosso espaço» mas, porque possui geistórias incertas, é colocada nas alturas ou «onde as areias e os pântanos marinhos» (LA, VIII: 185) retêm-na, porque sua imprecisão insufla a imaginação poética por causa da própria configuração mítica que se abre para inúmeras possibilidades.

O poeta vislumbra o passado quando compara Atlântida a uma inscrição rupestre, «como um adorno que traspassa a carne», para que a cidade se faça «cada vez mais índia», todavia, alegando concomitantemente o momento de precisar sua localização no que há de ser do continente; através de uma força intrépida que caminha sem retardo num sonho que deve ser cumprido: «talvez sobre o futuro alguém conclua», porque «(se não foste ou és)», porém, teu «sono é sonho e não recua)» (LA, VIII: 188). O sonho fatídico, porque necessário, de um amor que não há como evitar ou a utopia de experimentar melhores condições – ainda que no enlevo – faz de Atlântida a mais forte reminiscência de uma insituável procedência da tradição, pois que também preenche as possibilidades de um presente inacabado, que se destina ao porvir, com o regresso daqueles que deixaram de ser vistos:

> *(Atlântida) que voltem porém todos*
> *os desaparecidos na vazão*
> *do dilúvio rolado desde os topos*
> *do teu mundo a total submersão*
> *(que retornem das águas nossos mortos*
> *afogados no mar da repressão)*
> *que da morte regressem para os vivos*
> *(também do incêndio) os desaparecidos*
> (LA, VIII: 193).

Os desaparecidos protagonizam os ideais arrefecidos e que foram reificados como o emblema de um sonho juvenil ultrapassado. Na parede pichada ou na camiseta estampada, o *slogan* não assegura mais os mesmos sentidos que outrora infligiam. O regresso dos ideais extinguidos concentra nos desaparecidos uma paixão que remonta também às fundamentações do Quinto Império, pois que, desaparecido na Batalha de Alcácer-Quibir em 1578, Dom Sebastião figura um dos maiores mitos pátrios da língua portuguesa, de quando o reino despojado de herdeiros fica nas mãos de Filipe II da Espanha. O trovador Bandarra clamou o retorno do «Desejado» em seus versos, aproveitando as crenças populares que iam se fortalecendo com a insatisfação da condição política que vigorava. *Latinomérica* apresenta Atlântida como a concentração de uma potência que se pode reanimar, conquanto os sumidos não sejam apenas a lembrança de uma bravata localizada em certos episódios

históricos, mas uma estrutura utópica fundamentada cuturalmente numa expectativa de restauração que se abre à contemporaneidade como «desejo de Utopia».

Desse modo, o poeta indaga nestes termos:

> *quem virá vivo ou morto pelo Rei*
> *que sem nunca deixar de ser mistério*
> *levantará com os desaparecidos*
> *as fundamentações do Quinto Império?*
> (LA, VIII: 183).

Em «o Sebastianismo às avessas», a busca de uma força coletiva de inconformidade compreende este momento da obra, em que um sopro bastaria para que o rastilho de pólvora voltasse a correr ininterrupto. Um desejo que estrutura o presente enquanto expectativa de desejo que formula sua experiência com profundidade num mal-estar, através de uma carência que se relaciona com os modelos de organização social vividos, que obstam as Utopias como formação vital e estrutural das sociedades. Essa necessidade contemporânea é a da «procura de uma nova sabedoria para o mundo» como uma referência «meta-cultural», para além das superstições e ideologias conformadas, que se forja no espírito humano com «a noção do limite e a barreira da consciência», enquanto utopia de retorno «à sabedoria primeira», tratando-se, pois, da «arte de pasmar face ao imenso, ao ignorado, ao insondável mistério que ritma o devir do universo» (Gomes, 1990: 473-81), em última análise, como regresso à simplicidade das coisas que, reconstruindo-se nas bases do prazer, pode conceber valores de fruição para além dos apenas materiais, econômicos ou imediatos.

Se *Utopia*, escrita por Tomas Morus, nasce enquanto gênero literário, com sua publicação em 1516, é porque «é uma questão de alteridade em certo olhar sobre o ser, de uma questão de felicidade e liberdade [...] (que) apresenta de maneira categórica o reino do direito contra o reino do fato» (Lacroix, 1996: 21). Assim, a cidade Utopia de Morus pretende superar a cidade platônica quando, para Refael Hitlodeu, navegador-filósofo que supostamente teria viajado com Américo Vespúcio, essa é a única cidade que de fato pode

reivindicar com todo o direito o nome de República. Além do que, «onde todo mundo avalia as coisas em relação ao dinheiro, dificilmente é possível estabelecer nos assuntos públicos um regime que seja ao mesmo tempo justo e próspero [...] enquanto todos os demais vivem na pior miséria» (Morus, 1997: 60-1).

Nesses argumentos, torna-se compreensível que o arcabouço literário da utopia seja associado a certo temperamento histórico que coloca em adição o desenvolvimento da burguesia capitalista, a exploração de povos distantes, um apelo a novas relações sociais, o descortinar do universo desdobrado a partir do Novo Mundo recém descoberto, favorecendo, assim, uma nova conjuntura para uma literatura como (re)semantização política e filosófica. Não sendo, ainda segundo Lacroix (1996: 43), tanto um país do Novo Mundo, mas «uma nova imagem do mundo» que reivindica a realidade «por motivo humano e sobre a terra», quebrando ainda a identificação reflexa pela verdade ética de o *Outro* não precisar ser reduzido ao *Mesmo*.

É por tudo isso que a dinâmica da utopia na América Latina não pode ser uma mera *mímesis* reprodutora da utopia das comunidades européias e tampouco seu contraponto imediato, porque «dar a primazia ao ameríndio e não ao ocidental apenas inverte os termos do debate em vez de deslocá-lo ou renová-lo» (Gruzinski, 2001: 57). Ou seja, não se trata da inclusão da diferença como uma forma de «substituição do Mesmo pelo Outro», porque se tornou preponderante a superação do princípio identitário que rege o Mesmo e o Outro. A lógica da identidade pela diferença como estrutura formal da alteridade pelo auto-reconhecimento e, conseqüentemente, a partir do reconhecimento do outro «não é senão o reverso da comunidade idêntica a si mesma» (Téllez, 2001: 59). Se o que concerne à utopia dentro do debate latino-americano registra algo de suspenso é porque «há, de fato, na literatura latino-americana uma espécie de modulação propiciatória que parece ensaiar de modo desiderativo um mundo ainda não realizado» (Polar, 2000: 17). Repleta de filosofia, de mitologia e de política, a utopia «não é um futuro, e sim um outro lugar», não se referindo a um adiamento do sonho, mas a uma

medida conflitante entre desejo e realidade. Tampouco tratando de «imaginar, em um processo prospectivo (e evolutivo), um novo mundo, mas de localizá-lo, *aqui e agora*» (Paquot, 1999: 13), ela contesta o modelo discursivo edificado, colocando em pauta os mecanismos de controle que regem a sociedade constituída na relação entre os indivíduos e a comunidade.

O imaginário moderno dá um sentido de totalidade, cujas experiências de trocas simbólicas permanecem dentro do mesmo sistema com a possibilidade de variar internamente. Portanto, a contrapartida crítica feita ao sistema moderno – o pós-moderno – é de grande validade, mas não se preocupa com uma outra lógica fora do sistema de fronteiras traçado pela epistemologia da Modernidade, ainda que se faça coerente a sua tomada crítica de posição. A emancipação intelectual se torna, assim, a condução de um simbólico (re)semantizado pelo imaginário patente da diferença colonial e na certeza da existência de fronteiras à margem do sistema consolidado. É nesse ponto que a utopia latino-americana, como vontade de uma emancipação intelectual, pretende se localizar: fora da lógica que vincula todos os dispositivos da identidade como reflexo de si mesma.

Conforme Mignolo (2003), a América Latina é, por conseguinte, o resultado de uma condição geopolítica e étnica, de conseqüências históricas, que favoreceu a duplicação do discurso de identidade. De um lado, pela infiltração do discurso identitário do estado imperial na sociedade civil; de outro, pela retificação produzida a partir de intelectuais, escritores e movimentos sociais. Com efeito, criou-se uma mentalidade pós-independência, compartilhada pelos Estados Unidos e dentro da ideologia liberal, e outra no horizonte conflituoso da descolonização.

Entre 1820 e 1830, enquanto os Estados Unidos anexavam alguns territórios do sul (Louisiana, Flórida e, mais tarde, o Texas, em 1845) aos Estados da União (cf. Mignolo 2003: 190), Bolívar pensava a América em sua amplitude, e em termos de controle dos oceanos[86]. O Congresso do Panamá,

[86] Bolívar previu a abertura de um canal no Panamá que ligaria o Atlântico ao Pacífico, almejando a transformação da região em centro do planeta.

planejado por ele, foi um evento geoistórico e político que pretendeu dar solidez aos novos Estados-Nação pós-independentes, reformulando a lógica colonialista porque «em tensão conflituosa com o projeto global» (Mignolo 2003: 190).

Ao Norte, por sua vez, consagrava-se o «Destino Manifesto» dos Estados Unidos, através da Doutrina Monroe, de implementação da concepção de pan-americanismo à compilação do controle estadunidense da América: *a América para os americanos!* Enquanto Bolívar sonhava com um conjunto de repúblicas independentes, «a Doutrina Monroe ia propagando o novo império emergente, nutrida de anexações e esquadrinhando um controle até o istmo do Panamá, marcando a fronteira ao sul» (Mignolo 2003: 190-5).

Numa apreciação crítica acerca da teoria de Monroe, Manuel Bonfim (cf. 2002: 638-9) destaca que ela se trata, na realidade, de uma grande projeção do poder e riqueza dos Estados Unidos, que incomoda sobremaneira a posição da Europa frente ao processo de emancipação política das Américas. A causa do incômodo era dirigida em grande parte por enunciações agressivas pautadas em uma acepção progressista distendida do conceito de «civilização», premissa que determinou uma «história da superioridade». Bonfim continua o seu pensamento afirmando que «sobre a opinião pública norte-americana se refletem os efeitos dos juízos e conceitos com que a Europa nos condena, e que os políticos americanos nos consideram também: *ingovernáveis*, *imprestáveis* quase». Portanto, a proteção dos Estados Unidos foi uma substituição do controle continental, uma vez que o amparo prestado, segundo Bonfim, acabou mitigando a soberania e a qualidade das independências latino-americanas.

Na ocasião de histórias de identidades construídas para a América Latina, em que o projeto pan-americanista foi o mais internalizado, fomentou-se o triunfo da independência ao mesmo tempo em que se recalcava uma pertença latino-americana, a exemplo de uma construção da identidade brasileira promovida por uma mistura homogênea de raças e unidade representacional, em que os latino-americanos são sempre, para efeito de diferenciação, os

povos de língua hispânica. Além disso, esse reconhecimento foi fortalecido através da implementação da monarquia brasileira, como uma reprodução do modelo governamental da metrópole e da própria estadia da corte portuguesa no Brasil. A direção era, para tanto, contrária à corrente de liberação republicana que explodia em todo território continental. Não obstante as diferentes tomadas de posição política, ambos os modelos foram imposições sopesadas em circunstâncias estruturadas e irradiadas dos centros promovedores dos dois sistemas[87].

Se Paz, Igualdade, Justiça, Fraternidade, Progresso são faces de utopias modernas ainda não alcançadas, de prospectos ideológicos, é porque elas traçam, de outro modo, uma exigência produtiva, porque conflitante, no cerne da organização estrutural da utopia latino-americana, em que os termos *revolução, liberação* e *emancipação* ainda não podem ser afastados completamente. Não é o desejo de um reconhecimento reflexo tanto para a contigüidade quanto para a separação – condescendente numa face e de caudilho noutra -, mas para a reorganização do pensamento de liminaridade que se instaura numa outra consciência por uma dupla ação do estar/sentir-se entre duas ou mais instâncias, ao mesmo tempo, colocando-se como *alter ego* e *ego* desse Outro que é o Mesmo.

---

[87] A mudança da Família Real portuguesa para o Rio de janeiro (1808) – então capital imperial – deixou livre o território luso à divisão pactada entre França e Espanha, atingindo os interesses comerciais da Grã-Bretanha. Sua estadia no Brasil promoveu o processo de independência nos moldes metropolitanos, um caso *sui generis* nas Américas (cf. Saraiva, 2003). Quando eliminada a monarquia de Carlos IV de Bourbon, acendeu-se as fagulhas que levariam às independências nas Américas espanholas, a um só tempo, atendendo às necessidades da França revolucionária e às de uma Grã-Bretanha em largo desenvolvimento econômico e industrial. O panorama republicano continental marcou a emancipação da monarquia espanhola e a assunção dos ideais perseguidos pelas Revoluções Francesa e Industrial. Mas, o controle europeu do continente americano começou a declinar, à medida que os Estados Unidos tornaram-se independentes (1776), projetando no século seguinte as bases da emancipação política de muitas nações hispano-americanas.

Capítulo 3:

A FORMAÇÃO ÉPICA DO DISCURSO EM *LATINOMÉRICA*[88]

eu termino meu livro quando a América
(sem que os fios se contem dos seus dias)
quinhentos anos fez de descoberta
(ou de inventadas pelas utopias)
eu entrego ao leitor Latinomérica
quando (ó ano dois mil) já anuncias
(Marcus Accioly)

3.1 – Os indicadores contextuais

Trabalhando «o dito» e «o dizer» como atributos indissociáveis do fato literário, podemos chegar a uma inteligibilidade da problemática da enunciação nas condições em que se insere o escritor no campo literário, à medida que os indicadores da obra vêm consubstanciar suportes inegáveis do texto «como gestão de seu contexto» (Maingueneau, op. cit., 23). Tal consideração pede uma posição intermediária que se desvie tanto de uma estilística estritamente formalista quanto de uma sociologia da literatura demasiadamente referencial, para que não ocorram determinações da obra pelo social e tampouco a apartação entre a primeira e o segundo.

[88] Esse capítulo é orientado pela «teoria épica do discurso», desenvolvida por Anazildo Vasconcelos (2007) em dois títulos, com chamadas diferentes (Silva, 1984).

Com efeito, a publicação de *Latinomérica,* em 2001, computa o décimo terceiro livro[89] de Marcus Accioly, através de um laborioso projeto estético que, tendo em vista sua longa trajetória, logo se tornaria um projeto de vida. O ano de lançamento da obra marca as comemorações dos *quinhentos anos do Brasil*, bem como a entrada de um novo milênio. Dois anos antes, em 1999, a mídia mundial especulava o *bug do milênio*, uma espécie de pane que acometeria todos os aparelhos automatizados em rede no mundo. Assim, os computadores não reconheceriam o novo calendário, à entrada do ano 2000, e zerariam a contagem: todo tipo de agenda virtual que estivesse programada para depois dessa data seria passível de colapso. Assim, a composição de *Latinomérica* foi concebida numa atmosfera órfica, cujas festivas solenidades também situariam-na em meio a sobreavisos.

Nessa medida, a atmosfera que se forma em torno do fim de século traz sempre perguntas acerca do futuro e conseqüente retrospecto alinhado à reminiscência e esperança de variada contingência: religiosa, científica, humanista, tecnológica, cultural, etc. Entre superstições fantasiosas e probabilidades, o futuro foi escalonado numa encruzilhada para a qual «o fim do século» se tornaria a condição temporal perfeita do agrupamento de imagens projetivas e/ou revisionistas.

Nesse caso, podemos aceitar que tal atmosfera cobre o projeto estético de Accioly, inferindo também que, entre o período de finalização de *Latinomérica* e o de sua publicação, diversas identidades se colocaram em cena, como esteio de um período finissecular bastante conturbado, em que modalidades instituídas procuraram reafirmar-se em comemorações ufanistas à medida que, insuflados também por estatísticos do *caos* – com a possibilidade dos compromissos agendados em *softwares* não se realizarem –, muitos prospectos ratificaram a nova paranóia chamada segurança. A incerteza com relação ao futuro evidenciou identidades subalternas de modo afirmativo,

---

[89] Por ordem de edição, são eles: *Cancioneiro* (1968), *Nordestinados* (1971), *Xilografia* (1974), *Sísifo* (1976), *Poética: Pré-Manifesto ou Anteprojeto do Realismo-Épico* (1977), *Íxion* (1978), *Ó(de)Itabira* (1980), *Guriatã* (1980), *Narciso* (1984), *P/bara(ti)nação* (1986), *Érato* (1990), *O jogo dos bichos* (1990) e *Latinomérica* (2001).

alimentando resistências diversas no mundo, em que o Estado mínimo cada vez mais consistente vem assumindo a lógica econômica como sua prioridade.

O século XX foi caracterizado por «uma tendência contínua e acelerada de mudança tecnológica, com efeitos multiplicativos e revolucionários sobre praticamente todos os campos da experiência humana» (Sevcenko, 2001: 23) e o resultado dessas conquistas incutiu em nossa percepção de mundo um sentimento de impotência com o qual nos absorve a incapacidade de «prever», «resistir» e mesmo «entender» a direção que atualmente tomamos. É relevante preservar um distanciamento crítico desse turbilhão de tendências para que, diante das vicissitudes tecnológicas, a mudança esteja a critério de valores humanos e não apenas seja ímpeto novidadeiro, ou proveito de muito poucos, pois,

> *(de que serviu o trem ao que não pôde*
> *comprar o seu bilhete no guichê*
> *e alheio à tua pressa de viagem*
> *ia domingo à feira em seu jumento?)*
> *são lidas nos jornais tuas notícias*
> *por quem não sabe ler jornais?*
> *(LA, 2001: 487).*

No trecho, o trem e o jornal, emblemáticos à Modernidade, não foram plenamente assentados na América Latina, de forma que, embora haja ilhas de progresso, será preciso um grande esforço para suprir, conter, ajustar e, mesmo, compreender o porquê do desenvolvimento não estar uniformemente distribuído. Na Europa, o trem trouxe a aceleração na percepção do tempo ao possibilitar o cruzamento de nações, através do deslocamento de gentes numerosas que podiam ler as notícias mais longínquas antes mesmo de chegar ao destino da viagem. A observação do poeta indica que às vezes, embevecidos com a novidade, não temos o básico: dinheiro para a compra da passagem de trem e competência de leitura.

O fato de o texto de Accioly ter sido elaborado na segunda metade do século XX coloca-o como resposta à obsolescência das coisas com um trabalho de grande fôlego intelectual, desdobrado em seu viés artístico e crítico, simultaneamente. Ao considerar que «o tempo de janeiro até

dezembro» (LA, 2001: 529) vinte vezes teria passado, a própria obra destaca o seu período de produção e – com o poema-epílogo *Olinda 21 de julho de 1996* (LA, 2001: 531) – confirma também que há duas décadas, ou seja, em 1976, teria iniciado as pesquisas, leituras e primeiros rascunhos de *Latinomérica*, entrando em circulação passados cinco anos de sua provisória conclusão. Sua publicação atesta duas trajetórias coerentes com o arcabouço estético-formal épico: a primeira alinha-se a um considerável número de epopéias publicadas no século XX, que – consoante e, ao mesmo tempo, dissonante com a tradição épica – formam um conjunto expressivo da mesma manifestação na contemporaneidade; a outra é condizente com a própria tendência artística do autor, através de sua produção poética de robustez e delineamentos épicos que confere ao seu ideário um nível de elaboração estética maduro. *Latinomérica* é, pois, o resultado de longo esforço intelectual.

3.1.1 – Esgotamento formal e renovação artística

Quanto ao primeiro aspecto, podemos apreciá-lo no luto das origens da poesia épica que, conforme Saulo Neiva (2003: 203-9), apresenta uma série de fatores contrários à orientação da crítica moderna dos séculos XIX e XX, de afirmar não ser, essa, uma «forma poética válida para a literatura contemporânea», algo em torno de uma incompatibilidade entre o gênero épico e a contemporaneidade.

Se a fábula das origens, a formação das identidades, os heróis e as genealogias estão todas narradas nas grandes epopéias[90], com a superação da evolução de tempos históricos lineares, parece certo tratar-se tanto mais de uma espécie anacrônica quanto mais se fale em epopéia moderna. Quando a *arbitrariedade* é anunciada de lugares subdesenvolvidos é porque é preciso superar os entraves do crescimento mas, com ele, o cultivo de padrões

[90] Convencionalmente, estimam-se oito grandes epopéias no Ocidente: *Ilíada* e *Odisséia*, atribuídas a Homero (mais ou menos no séc. VIII a.C.); *Eneida*, de Virgílio (70-19 a.C.); *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321); *Os Lusíadas*, de Luiz de Camões (1524-1580); *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso (1544-1595); *Paraíso Perdido*, de John Milton (1608-1674); e *Messias*, de Frederico Gottlieb Klopstock (1724-1803).

ultrapassados, extintos, que foram sistematicamente digeridos noutra realidade.

Apesar das investidas dessa linha de raciocínio, «parece que o gênero sobreviveu à passagem de seu cortejo fúnebre» (sic) e muitos autores[91] estão revisando as memórias de seus espaços afetivos, no intuito não só de resistirem à instituição moderna, mas de cantarem a coletividade desprezada. O fenômeno é intrigante e leva Neiva a se indagar: «a que consiste em remexer na ânfora crematória do épico, revolvendo as cinzas frias de uma tradição genérica que assim termina manifestando a sua vocação de braseiro adormecido e inesgotado?» (Ibid.).

Em seus termos, portanto, subjaz a idéia de que há, na constituição mesma do gênero, uma vocação para o arrefecimento, mas não para a extinção. Entretanto, a épica moderna é um fato literário legítimo que ainda não atingiu sua plenitude, uma vez que vem acumulando sérias restrições críticas apesar de seu alcance, que perfaz todo o campo intelectual a que se vincula, da tradição à vanguarda; da produção à recepção. E a despeito da produção de escritores, pesquisadores e leitores nesse campo, as epopéias modernas são concebidas em termos de «poema longo», «narrativa épica», «epopéia lírica», entre outros artifícios que a situa entre a desconfiança, o descrédito e uma parcial aceitação que não orienta a concepção de seu valor artístico, porque tampouco a compreende noutro sistema de classificação senão a da constituição do atraso em relação às antigas. Isso se deve ao fato de que

> *A proposta de Aristóteles, tomada inadvertidamente como uma teoria do discurso épico, instituiu a manifestação épica clássica como padrão teórico para o reconhecimento de todas as manifestações do discurso épico, contribuindo, em parte, para a perda da perspectiva crítico-evolutiva da epopéia. A formulação aristotélica restringe-se à epopéia grega, de modo que sua aplicação indiscriminada, através dos tempos, impossibilitou o reconhecimento de epoéias legítimas fora do âmbito clássico* (Vasconcelos, 2007: 46).

---

[91] De acordo com a lista de Neiva, temos «o russo Aleksandr Blok, o italiano Gabriele d'Annuunzio, o francês Saint-John Perse, os norte-americanos Ezra Pound e William Carlos Williams, o grego Nikos Kazantzaki, o chileno Pablo Neruda, o turco Nazim Hikmet, o cabo-verdiano Corsino Fontes, o antilhano Derek Walcott [...] no Brasil, é representado por Jorge de Lima, Carlos Alberto Nunes, Geraldo Mello Mourão, Carlos Nejar, Haroldo de Campos, Carlos Newton Junior, Marcus Accioly» (Ibid.).

Nesse sentido, a análise crítica da manifestação da epopéia grega tem em Aristóteles seu acabamento filosófico e teórico circunscrito à literatura clássica grega – já que tudo o que ele apreciou sobre a epopéia é correto afirmar, mas só quando verificado nas delimitações de *corpus* de manifestações do discurso épico correspondente à sua realização na Grécia Antiga e não em qualquer outra manifestação do mesmo discurso noutro contexto histórico. Ao grande alcance teórico de suas considerações, sobretudo vistas nos conceitos de verossimilhança, mimese, catarse, etc., foram agrupadas proposições críticas de particularização de uma ou um grupo de manifestações do discurso épico como sendo universais. Essa perspectiva contribuiu, assim dizendo, para a associação infundada do percurso épico com o do romance, quando eles, na verdade, não se confundem, porque suas trajetórias são diferentes.

As últimas epopéias reconhecidas como válidas, mesmo com sérios comprometimentos, foram as renascentistas, por causa da larga integração do clássico ao modelo da época. A narrativa de ficção, por sua vez, é outra realidade do discurso literário que não introduz o romance histórico como a nova epopéia, já que a perda da predominação narrativa no discurso épico não indica a falência de seus atributos formais, mas a passagem de um modelo a um outro que melhor compensa as qualidades intrínsecas de sua genuína evolução (cf. Vasconcelos, 2007: 47-9).

Convencionalmente, quatro momentos da produção ocidental foram considerados aptos à identificação das epopéias, especificamente, através do esquema aristotélico e do esforço ingente, a partir do Renascimento, de dar reforço teórico à adequação da *Poética* ao Classicismo. Com isso, tal periodização concerne à Antigüidade greco-latina, sob as condições do modelo homérico e virgiliano; à Idade Média, sobretudo, nas particularidades da canção de gesta; ao Renascimento, cujo modelo clássico se imbrica com a herança cavaleiresca medieval, originando significação moderna dentro das aspirações do Humanismo; e ao Romantismo, anunciando o declínio do gênero, quando há um regresso ao modelo mitológico (Ferro, 1995: 342-7). Notamos, então, que o modelo clássico, em oposição ao romântico,

compreende melhor a conformação dos atributos da epopéia, uma vez que o Romantismo anuncia o declínio do gênero e a Idade Média só aparece no esquema como justificativa da compreensão evolutiva do gênero, dada as contaminações que sofreu com o tempo, sobretudo na ação inconteste que exerceu sobre as manifestações clássicas posteriores.

Assim, os elementos que definem a natureza da epopéia, na perspectiva de longe fixada, compreendem «a acção, as personagens, o plano (heróico ou mítico), o estilo, a versificação, estabelecidos ao longo dos séculos pela teorização poética, a partir do modelo aristotélico, e fazendo deste gênero um dos mais codificados da produção literária» (Ibid.). O esquema corresponde, de forma geral, à visão de que a epopéia é um gênero narrativo mas, por outro, compreende em sua expressão formal o «verso como unidade, exploração de recursos rítmicos e sonoros, uso da estrofação e da divisão em cantos» (Vasconcelos, 2007: 53), conferindo-lhe uma dupla instância de enunciação – a narrativa e a lírica – que lhe define a hibridação da estrutura.

No panorama das produções do século XX, o Eu lírico e o narrador se confundem cada vez mais, quando a predominância narrativa perde (mas não anula) a referência mimética sobre o evento narrado, à medida que a articulação empreendida pela instância lírica tem preponderado sobre a narrativa desde o Romantismo, legitimando a mimese e a verossimilhança no plano literário, que agora intermedia ora o plano histórico e o mítico.

Tais motivos não são ainda particularmente aceitos porque

> *Com a conversão da proposta aristotélica em teoria do discurso épico, impõem-se o reconhecimento da epopéia apenas por sua instância narrativa, predominante na elaboração discursiva da épica clássica, fazendo com que a crítica, inadvertidamente, arrolasse a epopéia ao gênero narrativo, figurando-a ao lado da narrativa de ficção. À medida que por uma injunção natural da evolução das formas artísticas, a instância de enunciação lírica começa a adquirir maior relevância, e vai sobrepondo-se gradualmente à instância narrativa, a crítica deixou de reconhecer a existência de epopéias legítimas* (Vasconcelos, 2007: 49).

Então, fixar a configuração do discurso épico é procurar coerência antiga em seus sucedâneos. Wolfgang Kayser (1985: 396-9) apresenta a forma

«magna épica», centrada em três elementos formais da narrativa – quais sejam o *acontecimento,* a *personagem* e o *espaço,* associando-os respectivamente a *Ilíada,* a *Odisséia* e a *Divina Comédia* –, formulando, ao mesmo tempo, uma teoria que cristaliza o discurso épico em modelos pregressos, de modo que jamais outra realização do gênero poderá alcançá-los em engenho, tamanho o fracasso de exigir sem ressalvas que os significantes históricos conservem suas propriedades infinitamente. As estruturas também são um fato social que se aglutinam singularmente, porque correspondem a categorias históricas e, portanto, não são transcendentes universais.

Por esse motivo, Anazildo Vasconcelos (Ibid.) oferece um exame épico do discurso e não o contrário, para que a proposição teórica seja uma reflexão sobre o processo, valendo em diversas manifestações do mesmo discurso, estabelecendo comparações a partir de variações discursivamente articuladas no seio da matriz clássica, da romântica e, conseqüentemente, da moderna, ao examinar o centramento do referente na produção da epopéia clássica, da expressão subjetiva na produção da epopéia romântica e do acontecimento literário como auto-referenciação na produção moderna.

Embora Kayser (1985: 398) acentue que a idéia do Classicismo de buscar o «caráter elevado e total da epopéia por meio do aproveitamento da mitologia grega» estar equivocada, tendo em vista torná-la fictícia e artificial, quando a épica clássica apropria-se do manancial mítico como composição de gênero; n*Os Lusíadas*, por exemplo, quando atinamos para os excursos feitos pela consciência lírica, logo nos deparamos com o maravilhoso que, por incorporar a narrativa dos deuses, assume um aspecto fundamental na epopéia renascentista e sem fazê-lo de modo inapropriado, já que

> *a retomada dos mitos da Antiguidade nos excursos e na referencialidade narrativa dá autenticidade à movimentação dos habitantes do Olimpo no espaço narrativo. Todavia, não podemos deixar de frisar que a narrativa dos deuses está presente como uma formulação do passado que vai ser superado, servindo portanto, para realçar a nova manifestação épica que se realiza. Por outro lado, à importância dos excursos do poeta/narrador não se resume nisso, uma vez que vai se constituir num elemento estrutural específico do modelo épico renascentista.* (Silva, 1984: 23*).*

É pela interferência do narrador no mundo narrado que é formulada uma reflexão sobre o relato, concebendo uma estratégia que rompe o distanciamento entre ele e a matéria narrada, à medida que a trata em seu comentário, desviando as implicações do tempo do relato para o da narração, presentificando-as, portanto. Embora líricos, os excursos do poeta desempenham a função épica da grandiloqüência, constituindo «uma exigência da matéria épica, como condição para a realização épica do herói no relato» (Silva, 1984: 25). Quando o personagem se depara com o mito, ele arrebenta a couraça histórica e extrapola os limites do real, desrealizando-o pela imprescindível conexão estabelecida para a sua heroicização.

A aderência mítico-pagã, a essa altura, tinha sido superada pela cristã e não poderia desrealizar o plano histórico. Contudo, ela integra o maravilhoso, não como linguagem mítica aceita, mas como recurso alegórico. Vasconcelos (2007: 79) percebe que a *viagem do mar desconhecido* se impõe ao fato histórico da viagem de Vasco da Gama, desfazendo-o miticamente e tornando-se, ela própria, a aderência que eleva o feito ao nível de façanha. O episódio do gigante Adamastor, no Canto V, é um perfeito exemplo de associação épica ao imaginário da época, já que o mar e a viagem são signos que motivavam a fabulação do inóspito, do ignorado, do monstruoso, do distante, das maravilhas enfim, que o além-mar pudesse apresentar:

Tão temeroso vinha e carregada,
Que pôs nos corações um grande medo.
Bramido, o negro mar de longe brada,
Como se desse em vão nalgum rochedo.
- «Ó Potestade – disse – sublimada,
que ameaço divino ou que segredo
Este clima e este mar nos apresenta,
Que mor cousa parece que tormenta?»

Não acabava, quando ua figura
Se nos mostra no ar, robusta e válida,
De disforme e grandíssima estatura,
O rosto carregado, a barba esquálida,
Os olhos encovados, e a postura
Medonha e má, e a cor terrena e pálida,
Cheios de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos.

Tão grande era de membros, que bem posso
Certificar-me que este era o segundo

De Rodes estranhíssimo Colosso,
Que um dos sete milagres foi do mundo.
C'um tom de voz nos fala horrendo e grosso,
Que pareceu sair do mar profundo.
Arrepiam-se as carnes e o cabelo
A mim e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo.
*(*LS, V: 197*).*

A matéria mítica como elemento formal insere-se na constituição da epopéia, numa construção literária «gerada pela intervenção criadora no seio das representações socioculturais de uma comunidade, fundindo e refundindo referentes históricos e míticos» (Vasconcelos, 2007: 55). Nesses termos, *Latinomérica* possui a história de quinhentos anos narrados como matéria épica, através das significações de experiências múltiplas no seio do subcontinente, a partir de imagens, alegorias, símbolos, ícones, metáforas, discursos, comparações, acontecimentos históricos e/ou prosaicos e de toda espécie de contribuição para o delineamento literário que funde o plano histórico pós-colombiano com o plano maravilhoso pré-colombiano.

E, quando assim elaborado, o *epos* assume a articulação dos limites espaço-temporais do real em relação às associações simbólicas, pois que, já possuindo grande valor cultural, as imbricações reais e míticas realizam-se como potência das épicas modernas. Enquanto a passagem do plano histórico para o plano maravilhoso imprime nas epopéias antigas a condição para uma superação histórica e humana, conferindo-lhes, ao mesmo tempo, atributos que distam do real e dilatando – através da aderência mítica – as certezas de um mundo historicamente preenchido. Nas epopéias modernas, acontece diferentemente: o vazio ainda por ser preenchido é vislumbrado numa realidade em construção que dá relatividade à história, à verdade, à visão de mundo, enfim, a toda coerência crível na experiência, à medida que a noção coesa de identidade não pode mais ser assegurada. Atualmente, as identidades além de múltiplas podem ser transformadas, em parte, dada a sua condição de construção social, ao contrário da identidade estável da Antigüidade.

Portanto, a obra de Marcus Accioly lança mão de uma matéria épica que extrapola os limites reais para construir no incomensurável uma situação que

desfaz o real e insere a América Latina na história e, conseqüentemente, *Latinomérica* na literatura:

> *O herói se faz nos modelos clássico e renascentista, pela conquista de uma existência mítica, desrealizadora de sua condição histórica, no modelo moderno, ao contrário, o herói se faz pela conquista de uma existência histórica, realizadora de sua condição mítica.*
>
> *A inversão dos planos determina a estruturação do relato, e aponta os elementos estruturais que, articulados segundo uma nova concepção literária, que contaminou o discurso épico, definem o modelo épico moderno. Centrado na dimensão mítica da matéria épica, o relato liberta-se do tempo histórico e o personagem de sua condição histórica, tornando possível a utilização do presente e o uso da primeira pessoa.* (Silva, 1984: 29).

Mensagem, de Fernando Pessoa (1997), obra assinada pelo ortônimo do poeta, foi publicada pela primeira vez em 1934, quando a Europa passava por sérias crises sociais e o pessimismo grassava no entre-guerras. Diante de conturbações políticas e socioculturais que ameaçavam a integridade nacional dos Estados europeus, Pessoa organizou um livro poético; uma epopéia que agencia a unidade do povo lusitano, trazendo à luz do presente uma história inconclusa, que precisa ter seu acabamento num futuro ansiado. *Mensagem* é, muitas vezes, alcunhado de *poema esotérico* por certo seguimento crítico que confunde o interesse do autor pela matéria mística com o tratamento estético dado a ela no poema.

O poema está dividido em três partes: «I O Brasão», «II Mar Portuguez» e «III O Encoberto», contendo cada qual uma epígrafe em Latim que anuncia o relato, norteando-o como correspondência da matéria épica em cada parte. Assim, *Bellum sine bello, Possessio maris* e *Pax in excelsis* encabeçam os assuntos respectivos das três partes: «A Guerra sem combate», «O Domínio do mar» e «A Paz esteja nas alturas», até o término do poema, quando o poeta/narrador se despede – *Valete, Frates*, ou seja, «Passem bem, Irmãos» – e a letra «F» maiúscula funciona como inclusão do leitor lusitano na matéria épica narrada, dando continuidade retórica ao parentesco pelo reconhecimento e conseqüente identificação com a história cantada, inserindo-o numa espécie de genealogia magnífica. A língua latina reitera a tradição como uma aliança traçada, do passado à atualidade.

A primeira parte se subdivide em dois Campos: Sete Castelos e Cinco Quinas; a numeração sublinha o tom cabalístico. Logo, é apresentada a localização de Portugal num desenho geográfico do mapa europeu que vai tomando a forma de uma esfinge, o rosto que fita o Ocidente – *o futuro do passado* – é Portugal. No primeiro poema, então, já é lançada a sorte lusitana como realização futura. A esfinge fitando o Ocidente é a imagem geográfica perfeita de uma nação que tem o mar por destino:

A Europa jaz, posta nos cotovelos:
De Oriente a Ocidente jaz, fitando,
E toldam-lhe românticos cabelos
Olhos gregos, lembrando.

O cotovelo esquerdo é recuado;
O direito é em ângulo disposto.
Aquele diz Itália onde é pousado;
Este diz Inglaterra onde, afastado,

A mão sustenta, em que se apoia o rosto.
Fita, com olhar sphyngico e fatal,
O Ocidente, futuro do passado.

O rosto com que fita é Portugal
*(*MS, I: 71*).*

Nesse ângulo, o plano maravilhoso é acionado como projeto de realização no porvir, agenciando a recuperação de um tempo consumido a ser redescoberto. A voz enunciativa começa narrando em 3ª pessoa todo o passado consumado: Ulisses, fundador de Ulissepona; D. Hernrique, reconhecido como fundador mas, de fato, recebeu como recompensa e dote o Condado Portucalense; D. Dinis, do Cancioneiro popular; D. Henrique, o da Escola de Sagres; Afonso de Albuquerque, explorador português do Oriente; os símbolos em conjunto, dessa forma, compõem o Brasão português, assinalam a Guerra sem combate.

A segunda parte corresponde à empresa ultramarina e, portanto, indica o apogeu da conquista e domínio português sobre o mar e outros povos. Nas sextilhas, a esperança de atravessar o *Horizonte* marca o tom da narração:

O mar anterior a nós, teus medos
Tinham coral e praias e arvoredos.
Desvendadas a noite e a cerração,

As tormentas passadas e o mistério,
Abria em flor o Longe, e o Sul sidério
'Splendia sobre as naus da iniciação.

Linha severa da longínqua costa —
Quando a nau se aproxima ergue-se a encosta
Em árvores onde o Longe nada tinha;
Mais perto, abre-se a terra em sons e cores:
E, no desembarcar, há aves, flores,
Onde era só, de longe a abstrata linha
O sonho é ver as formas invisíveis
Da distância imprecisa, e, com sensíveis
Movimentos da esp'rança e da vontade,
Buscar na linha fria do horizonte
A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte —
Os beijos merecidos da Verdade.
*(*MS, II: 78*).*

A Verdade confunde-se com o futuro português, é um feito de conquista que se persevera no sonho, na esperança, na busca e, sobretudo, no merecimento[92]. Por isso, o horizonte épico parte do maravilhoso e vai ganhado contornos reais, a partir de sonhos, profecias, mistérios e outros artifícios que libertam o relato da circunspeção histórica. As figuras ilustres do passado português são incapazes de agenciar um preenchimento histórico no presente da narração, já que são personagens no tempo consumados. Ao romper com o plano histórico, o plano mítico vai se fortalecendo mais e mais até chegar à terceira parte do poema em que se realiza plenamente a heroicização de D. Sebastião, articulando-se agora no presente da narração. O plano maravilhoso vai agenciando uma transformação histórica, dada a recuperação de glórias pretéritas já inscritas em sua dimensão, para estruturar no presente o que historicamente ainda não foi realizado. Desse modo, D. Sebastião é um herói que pertence tanto ao plano histórico quanto ao plano mítico, nutrindo o vazio do presente inacabado de possibilidades reais, com relação à sua condição de herói duplamente traçada, na história de Portugal e na utopia do Quinto Império:

Triste de quem vive em casa,
Contente com o seu lar,
Sem que um sonho, no erguer de asa

[92] Lembramos, aqui, do Canto IX d'*Os Lusíada,* em que a Ilha deleitosa é a recompensa dos marinheiros pelo esforço empreendido.

Faça até mais rubra a brasa
Da lareira a abandonar!

Triste de quem é feliz!
Vive porque a vida dura.
Nada na alma lhe diz
Mais que a lição da raiz
Ter por vida a sepultura.

Eras sobre eras se somem
No tempo que em eras vem.
Ser descontente é ser homem.
Que as forças cegas se domem
Pela visão que a alma tem!

E assim, passados os quatro
Tempos do ser que sonhou,
A terra será teatro
Do dia claro, que no atro
Da erma noite começou.

Grécia, Roma, Cristandade,
Europa — os quatro se vão
Para onde vai toda idade.
Quem vem viver a verdade
Que morreu D. Sebastião?
*(*MS, III: 84-5*).*

As epopéias do século XX são construídas num tempo em que a concepção literária não pode albergar unicamente a concepção clássica para o termo. A ultra-codificação da epopéia foi um acúmulo histórico de discursos manifestos em cada realidade, a seu turno, através de novas motivações políticas, socioculturais, míticas[93] e, sobretudo, literárias. A concepção atual de literatura convoca outras concepções a si, ampliando as possibilidades da epopéia moderna pela referência aos clássicos, propiciando também a concepção de sua estrutura poemática em metalinguagem, distanciando-se da tradição quando se autoreferencia[94].

---

[93] A laicização histórica possibilitou a desmistificação de muitas crenças e mitos, mas isso não quer dizer que não tenha construído outros mistérios e outras realidades maravilhosas: a concepção de um mundo plenamente globalizado, automatizado e cheio de *brinquedinhos* eletrônicos é uma invenção do século XX, como constituição amplamente difundida da idéia de futuro.

[94] O termo metalinguagem é aqui usado no sentido de mensuração da tradição épica com o objeto que lhe funda singularidade, como pensa Haroldo de Campos em *Metalinguagem* (1967), quando a obra de arte – vista como sistema de signos dotado de coerência estrutural e originalidade – passa a integrar as possibilidades extralingüísticas no exercício rigoroso de sua

(América Central) feito ao poeta
(eis a visão da terra) enxerga (escuta)
a voz (búzio-de-fogo) do poeta
a quem Deus faz cantar a tua luta
narrando o que ele escreve nesta épica
que é história e epopéia (bíblia e sutra)
gesta (poema) rapsódia e hino
(enfim) teu canto homérico-latino
(LA, X: 303).

(o heróico decassílabo da água
tem das ondas a métrica e cesura
e a assonância e a rima) cada página
tem o seu tratado de literatura
e tem seu sentimento (o sal da lágrima
na lágrima de sal) emoção pura
contendo o excesso da sereia líquida
que em épica transforma toda a lírica
*(*LA, XII: 414*).*

O passado não é fixado numa intriga que se desenrola gradualmente, porém simboliza, inscrevendo, categorias instituintes no presente da narração. Por isso, o plano literário serve-se da memória para mediar o plano histórico e o mítico de acordo com as necessidades do agenciamento épico no presente inacabado, daí o uso imprescindível de uma consciência lírica que presentifica o mundo narrado na narração, alterando a predominância da narrativa centrada na 3ª pessoa e deslocando-se para o eu-lírico/narrador. O distanciamento épico é diluído pela interferência da consciência lírica no assunto, atravessado por alterações de ânimo características da duplicação do discurso: no âmbito do canto, elas são *eufóricas* (otimista, expansiva, esperançosa, sonhadora, perseverante); e, no âmbito do contracanto, *disfóricas* (pessimista, melancólica, aflita, insatisfeita, indignada).

A duplicação discursiva é, assim, constituída na alternância de humor dramatizada pela emissão lírica, mas a autonomia das partes é mantida, posto que cada uma comporta poemas independentes. A grandiloqüência é o ponto máximo dessa consciência que exibe, na competência poética, a trajetória de diversas manifestações e medidas do verso. Os versos, as estrofes, os

---

atividade. Então, por se revestir de crítica, ela não perde a consciência do modo específico que lhe investe a invenção, colocando o mundo da linguagem em sintonia com o seu tempo.

recursos sonoros e os tropos são caracterizados de acordo com o que se quer evocar, o erudito ou o popular, o prosaico ou o poético.

A renovação épica e, conseqüentemente, a artística ressemiotiza-se em categorias formais da epopéia noutro contexto histórico e literário, exigindo, na nova configuração, adequação à percepção de mundo e aos valores reputados. A situação de confronto – batalhas, combates, contendas, disputas, bravatas – é realçada nos correspondentes simbólicos do enfrentamento, indiciando uma viravolta social veiculada por imagens que projetam uma transformação histórica. Assim é com *Os Cantos,* de Ezra Pound, assim é com *Mensagem,* de Fernando Pessoa, assim é com *Canto Geral,* de Pablo Neruda e também com *Latinomérica,* de Marcus Accioly. O ardil é dramatizado na linguagem através do confronto com a ordem instituída, ao mesmo tempo formalizando o desejo do eu-lírico/narrador e o da coletividade espelhado nas subjetividades convocadas pela consciência lírica.

Os Cantos[95]*,* de Pound, escritos entre 1904 e 1972, somam 68 anos de empenho literário; divididos em 8 seções com 120 Cantos, numerados em algarismo romano e, dentre esses, alguns foram publicados em jornal durante o período de escrita e, outros, acrescentados postumamente[96]. Nesses, os eventos históricos são amplos e fragmentários, de forma que a economia, o governo e a cultura são os núcleos aos quais a indignação se destina. O plano literário é levado minuciosamente às conseqüências da hipercondensação dos indicadores de vanguarda com os da tradição e, por essa razão, considerada pela crítica um *poema dantesco-joyciano*. O passado é introduzido como forma de iluminar o futuro, criando as bases do amor verdadeiro, propagado pelo *bom governo*. O mundo das finanças e do crédito costuma ser apontado como um

---

[95] Haroldo de Campos (cf. 1967: 24) destaca que *Cantares* – como lhe convém reportar-se à obra – é marcada por «aventuras de tradução», submetendo o instrumental lingüístico ao crivo crítico e reservando, portanto, material para seus poemas em preparo como metalinguagem, desenvolvendo uma teoria da tradução e uma reivindicação, através da estética, da tradução como criação.

[96] A última Seção, «Esboços & fragmentos dos Cantos CX – CXVII», é uma inclusão inacabada e póstuma, que serve de adendo à obra. Com a intenção de incluir complementação, o poeta leva o projeto literário às conseqüências do risco à sua saúde e à sua integridade civil, uma vez que tivera sido preso e internado como louco pelas convicções políticas (fascistas) que sempre o determinaram contestar seu próprio país: os Estados Unidos.

entrave à construção de um paraíso, este projetando-se na idéia político-econômica de justiça. Dessa forma, visando à consolidação de um paraíso político de base humanista, consubstancia um projeto de governo pela superação do capitalismo especulativo:

> *Com usura*
> *homem algum terá paraíso pintado na parede de sua igreja*
> *harpes et luz*
> *ou onde a virgem recebe a mensagem*
> *e um halo projeta-se do inciso,*
> *[...]*
> *com usura, pecado contra a natureza,*
> *sempre teu pão será rançosas côdeas*
> *sempre teu pão será de papel seco*
> *sem trigo da montanha, sem farinha forte*
> *com usura uma linha cresce turva*
> *com usura não há clara demarcação*
> *e homem algum encontra sua casa.*
> *[...]*
> *A usura mata o filho nas entranhas*
> *Impede o jovem de fazer a corte*
> *Levou paralisia ao leito, deita-se*
> *entre a jovem noiva e seu noivo*
> *CONTRA NATURAM*
> *Trouxeram meretrizes para Elêusis*
> *Cadáveres dispostos no banquete*
> *às ordens da usura.*
> *(*CA, XLV: 252*).*

Ainda que algumas instâncias mantenham um tom moralista, Pound aponta a usura[97] – das casas de penhora, bancos, comércios, governos etc. – como a maior das corrupções, antagonista do cumprimento do paraíso: *certamen infernalis*. E como procurou descrê-lo - «tentei escrever o PARAÍSO» (CA, CXX: 797), o plano literário apresenta-se inacabado em face da impossibilidade de o paraíso concretizar-se plenamente. E, nesse sentido, a obra inconclusa é a alegoria do projeto político não-acabado, para o qual o «erro» e o «fracasso» substanciam a impotência diante dos obstáculos. Com efeito, o poeta indaga por força da compilação de um relato que fatidicamente não terá conclusão[98]:

---

[97] A usura como inimiga fortaleceu a idéia do anti-semitismo de Ezra Pound, considerado também com o apoio ao Facismo de Mussoline.

[98] A inconclusão da obra é dramatizada no processo poético, como inacabamento de um mundo em construção que precisa ser historicamente preenchido. Também, podemos identificar algo de inconcluso na *Eneida* (29 a 19 a.C.), de Virgílio – que encabeça a origem da epopéia artística no Ocidente, com grande referência às primitivas –, que não teve tempo de dar os últimos polimentos em sua obra, já que, «percebendo a proximidade da morte e

«Eu trouxe a grande bola de cristal; / quem pode levá-la?» (CA, CXVI: 790). Quem, de fato, poderá carregar esse fio de luz que se lança ao futuro como uma realização de esplendor intelectual, humano e sobre a Terra?

> *Mas a beleza não será folia*
> *Embora meus erros e fracassos fiquem sobre mim.*
> *E não sou um semideus,*
> *Não posso fezê-lo coerir.*
> *[...]*
> *Confessar-se em erro sem perder a retidão:*
> *Caridade tive algumas vezes,*
> *Não posso mantê-la a fluir.*
> *Uma leve luz, como a de vela*
> *para levar de volta ao esplendor.*
> *(*CA, CXVI: 790-2).

> *Deixe os Deuses perdoarem*
> *o que eu fiz*
> *Deixe aqueles que eu amo tentarem perdoar*
> *o que eu fiz.*
> *(*CA, CXX: 797*).*

O pedido de perdão aos deuses cabe à retórica épica, mas o pedido de perdão aos amados é uma manifestação épica do discurso moderno. E, se, por um lado, presentifica a dimensão narrada – inserindo o poeta/narrador no relato como aquele que fora capaz de, ao longo do poema, denunciar a corrupção humana e sustentar a chama intelectual que aspira ao paraíso –, por outro indica que o paraíso só poderá surgir sobre a Terra através da coerência alcançada pela retidão de caráter e com a contínua superação do *inferno* pelo intelecto.

Nessa direção, a produção da épica moderna confabula uma retórica oracular através de imagens que anunciam novos paradigmas, desenredando a ordem instituída, sabendo agora que: «(quem perdeu o Paraíso / tem a terra por destino)» (LA, XIX: 535). *Latinomérica* está, dessa forma, plenamente ligada à produção literária das epopéias do Século XX, por pertencer a uma produção genérica que coordena um relato com a destituição do *mal* num futuro prefigurado e, também, por estar inscrita numa conjuntura histórica em que a arte verbal é constituída de crítica.

---

sabendo que não haveria tempo para dar ao poema a forma final, recomendou que o texto fosse destruído» (Cardoso, 2003: 10).

3.1.2 – Ideário artístico e coerência autoral

A outra trajetória relativa ao projeto artístico do poeta, na inscrição de sua arte no quadro do pós-guerra, fixa em sua poética a marca de uma consciência lírica que nos leva evidentemente ao universo autoral. Nos *Portulanos* do poema, Marcus Accioly (cf. 2001: 543) indica a dupla orientação narrativa de *Latinomérica*, através da constituição espaço-temporal bifurcada (antes e depois) e de uma posição bifocal (cronológica e psicológica) que

> *parte do coração dos anos 60, da geração que nasceu durante o blecaute da segunda Grande Guerra e que, só tendo as guerras por herança, conseguiu uma espécie de luz que mudou o mundo ou, pelo menos, a maneira de ver o mundo.*

Para além da denominação *Geração-65*[99] – no Recife –, que Marcus Accioly ancora o sentido de *Geração.* O pós-guerra, de fato, deu ensejo a novas percepções de mundo colocando a postos as ideologias da *paz quente*: *Capitalismo* e *Socialismo* e cuja intriga gerou um modo patente de valores políticos que, muitas vezes defendidos acaloradamente, produziram sérias ameaças à integridade humana. O blecaute a que o poeta se refere, conferido pelo vazio que a destruição armada disseminou, favoreceu o surgimento de uma guerra cultural, de fervor quase religioso, manifesta em diversas áreas de atuação da super-estrutura social: política, economia, filosofia, tecnologia, religião etc.

O controle neocolonial da América Latina revestiu de paixão revolucionária a insatisfação popular, alastrando-se, especialmente depois da transformação do regime político cubano, em 1959[100]. Com retaliações de toda ordem, os

---

[99] Composta por pessoas ilustres das mais variadas áreas de atividade, a Geração-65, designada por Tadeu Rocha, tem como expoentes os seguintes nomes: Alberto da Cunha Melo, Almir de Castro Barros, Ângelo Monteiro, César Leal, Cyl Galindo, Deborah Brennand, Domingos Alexandre, Gladstone Vieira de Melo, Iran Gama, Jaci Bezerra, Janice Japiassu, José Carlos Duarte, José Carlos Targino, José Mário Rodrigues, Lenilde Fereitas, Lourdes Sarmento, Lucila Nogueira, Marco Polo, Marcus Accioly, Marcus Cordeiro, Maximiano Campos, Miryam Brindeiro, Severino Figueira, Orley Mesquita, Paulo Chaves, Paulo Gustavo, Sérgio Moacir, Tadeu Rocha e Tereza Tenório. Cf. *site* do *Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco*. Na relação de Tadeu Rocha, sentimos a falta do escritor e crítico literário José Rodrigues paiva.

[100] A guerrilha em Cuba se desenvolveu através da reivindicação de Reforma Agrária, que fundiu numa só massa os guerrilheiros e os camponeses. Após a vitória do M-26-7, os rebeldes

Estados Unidos delegaram poder a diversos Estados autoritários nas Américas, promovendo uma replicação colérica e um fortalecimento gradual dos interesses atingidos com a Revolução Cubana. A duros Golpes de Estado e contendas armadas, o tema da *Revolução* na América do Sul e Central[101] transcendeu à sua determinação histórica e firmou-se como desejo de emancipação e empenho reformista. Todavia, a morte de *Ernesto Che Guevara*, na Bolívia, regelou os corações revoltosos e sua imagem foi mitificada no mártir revolucionário, na condição de intelectual-guerrilheiro:

golpe dentro do golpe: contragolpe
(Bolívia) ninguém sabe mais o nome
de quem desmonta e monta no galope
do teu governo (militar) e come
da pátria viva o seu pedaço (golpe:
poder tomado à força até que o tome
a força do poder com (novamente)
um ditador de costa e um de frente

(guerra em La Paz) guerrilha (o guerrilheiro
mais alto que as montanhas) "Che-Ramón"
(Ra-món/Ra-món/Ra-món) o dia inteiro
e a noite inteira um sino tange o som
da Cordilheira (no despenhadeiro)
pois foi ferido (a "dois mil metros") com
o cano da M-2 nas mãos (antara
partida pelAmérica) Guevara

(Higuera) és maldição ao Mundo Novo
("Ramón" ergueu o olhar e a voz) "covarde,
você só vai matar um homem" (logo
Félix Rodríguez à 1:10 da tarde
contou 9 disparos "'Che' é morto!
(rangem dentes dos Rangers) o alarme
de Barrientos gela o sol (Bolívia)
pede a Mario Terán uma camisa

(uma camisa que te cinja a força

---

tomaram o poder em 1º de janeiro de 1959, sob a liderança de Fidel Castro. Rapidamente, foram implementadas 6 medidas radicais: a Primeira Lei de Reforma Agrária (17/05/1959), a Lei de Nacionalização de Vinte e Seis Empresas Norte-Americanas (6/08/1960), a Lei de Nacionalização Geral (13/10/1960), a Reforma Urbana (14/10/1960), a Lei de Nacionalização do Ensino (6/06/1961) e a Segunda Lei de Reforma Agrária (03/10/1963), quando passados dois anos da Revolução, os Estados Unidos encabeçaram um bloqueio econômico, político e cultural, que foi acompanhado por países dependentes de sua política externa. (cf. Brandão, 1978: 24).

[101] Neruda (1977: 321) salienta a fermentação do desejo de revolução do subcontinente: «Quando aconteceu a revolução cubana, milhões de sul-americanos tiveram um brusco despertar [...] Isto não estava nos livros de um continente que viveu desesperadamente, pensando na esperança [...] Desde então temos nos adiantado muito nesse caminho da esperança feita realidade».

> *como um louco dentro do seu crime)*
> *mais alta do que os Andes tua forca*
> *(o trem de um helicóptero) comprime*
> *um corpo que no espaço ainda se esforça*
> *em te romper (com o membro) o próprio hímen*
> *complacente (com a dor) pois fecha e abre*
> *(entre semens e sangue) a liberdade*
> (LA, IX: 241*).*

A partir da morte de «Che», uma campanha internacional foi propagada para mitigar a ação revolucionária e, de forma geral, a mídia foi uma grande aliada dos governos latino-americanos na contenção dos ânimos populares, porque além de defender o comércio noticiável, também o fazia em relação aos interesses do empregador. De outro modo, toda a coerção imposta para o exercício do respeito à norma legal também serviu ao enraizamento do sentimento revolucionário. Na América Latina, a insurgência tornou-se uma espécie de atividade iminente, com vistas à transformação radical no seio do sistema capitalista. Assim, foi criada uma série de artifícios que favoreceram a internalização do combate à ordem vigente como condição *sine qua non* do subcontinente.

A apoteose da imagem do intelectual-guerrilheiro, despertada na memória épica do combatente douto, forneceu elementos concretos, tornando herói o poeta-guerrilheiro em *Latinomérica.* Accioly mostra-nos a combinação das duas instâncias na literatura: em Júlio César, Camões, Höderlin, Whitman, Ho Chi Minh, Gabriel García Márquez, Tomás Borge, Castro Alves entre outros que, a seu modo, fizeram do confronto uma motivação para o exercício intelectual.

Em entrevista concedida a André de Sena, então repórter do *Jornal da Paraíba*, indagado sobre a mensagem mais importante dos anti-heróis em *Latinomérica*, o escritor pernambucano declara:

> *a primeira lição dos anti-heróis é a da liberdade. Eles escolheram, foram de encontro, ouviram [...] um tambor diferente e, por isso, marcharam com outros passos. A segunda lição é a do reconhecimento da atitude individual, que se torna coletiva, ou do valor solitário, que se torna solidário.*

Ironicamente, o anti-herói é aquele que aproveita as brechas do sistema para a sua ascensão social, através da esperteza que o impulsiona a procurar,

no vazio deixado entre a classe dominante e o povo, os meios pelos quais tenta se instituir, atuando sagazmente na aceitação e na infração aos valores socialmente construídos[102] (González, 1994: 15-6). No tocante à confabulação latino-americana do anti-herói épico, é preciso conciliar a esperteza da atividade instituinte à resistência declarada, porque sua epicidade reclama realização histórica através de uma necessária transformação política e não por meio de uma inclusão matreira. Aliás, contemporaneamente, a própria epopéia reclama uma dupla apreciação, a partir da abrangência genérica de seu discurso e da originalidade em cada manifestação artística. Nessa perspectiva, o anti-herói épico é o contrário do que se convencionou declarar como herói em diversas histórias nacionais.

Debruçando-se sobre a obra em questão, Saulo Neiva (2007: 13) aponta que a perspectiva de indignação crítica, em *Latinomérica*, «costuma ser dominante na tradição do gênero satírico, muito mais do que na do épico»[103]. Ao determinar que o tom de indignação domina a obra de Marcus Accioly, o autor enfatiza, pois, que a indignação «exerce um papel equivalente ao da representação da guerra e da celebração dos atos heróicos» (2007: 49), ressaltando, ainda, que a atual concepção atemporal dos gêneros dá legitimidade à atualização da escrita épica, concluindo que o poema, como o discurso de um novo Velho do Restelo, é conformado «pelo tom de indignação que o caracteriza» (2007: 91).

O Velho do Restelo é o personagem d'*Os Lusíadas* que aparece ao final do Canto IV (estrofes 94-104), com avisos funestos sobre os acontecimentos

---

[102] Um exemplo desses anti-heróis são os chamados «pícaros» que, na gênese do romance espanhol, conseguiu expressiva desenvoltura na América Latina, expandindo os limites da sátira social através de novas manifestações do herói pícaro, noutro contexto. Para um maior aprofundamento, ler *A Saga do Anti-Herói* (1994), de Mario M. González.

[103] Contudo, Aristóteles analisa na *Poética* (op. cit. – cap II) as diferentes espécies de poesia segundo os objetos pintados, destacando Hegémon de Tasso (séc V a.C.) como um poeta que pinta o homem pior do que é em narrativa, através de versos que não se prestam ao canto porque, na realidade, o autor ao qual o filósofo grego se refere é o primeiro a construir paródias na Hélade e, por isso, articula a épica e a sátira ainda na Antigüidade, de modo cômico. Também, o espírito da epopéia cômico-satírica é o da subversão da epopéia clássica de feitio heróico, pela descaracterização do plano mítico lendário e até mesmo do histórico, ridicularizando os enredos e a ação do herói, como a *Guerra das rãs e dos sapos* (*Batrakhomyomakhía* – séc. V a.C.), atribuída a Pigres, ou *Baldus* (1517), de Teófilo Folengo, e ainda *Orlandino* (1540), de Pietro Arentino.

futuros, na partida da primeira expedição para a Índia, proclamando sua mensagem infausta na praia do Restelo e, ornando-a com pessimismo e conservadorismo, questiona as finalidades da empresa marítima portuguesa:

> *"Mas um velho d'aspeito venerando,*
> *Que ficava nas praias, entre a gente,*
> *Postos em nós os olhos, meneando*
> *Três vezes a cabeça, descontente,*
> *A voz pesada um pouco alevantando,*
> *Que nós no mar ouvimos claramente,*
> *C'um saber só de experiências feito,*
> *Tais palavras tirou do experto peito:*
>
> *- "Ó glória de mandar! Ó vã cobiça*
> *Desta vaidade, a quem chamamos Fama!*
> *Ó fraudulento gosto, que se atiça*
> *C'uma aura popular, que honra se chama!*
> *Que castigo tamanho e que justiça*
> *Fazes no peito vão que muito te ama!*
> *Que mortes, que perigos, que tormentas,*
> *Que crueldades neles experimentas!*
>
> *- "Dura inquietação d'alma e da vida,*
> *Fonte de desamparos e adultérios,*
> *Sagaz consumidora conhecida*
> *De fazendas, de reinos e de impérios:*
> *Chamam-te ilustre, chamam-te subida,*
> *Sendo dina de infames vitupérios;*
> *Chamam-te Fama e Glória soberana,*
> *Nomes com quem se o povo néscio engana!*
>
> *- "A que novos desastres determinas*
> *De levar estes reinos e esta gente?*
> *Que perigos, que mortes lhe destinas*
> *Debaixo dalgum nome preminente?*
> *Que promessas de reinos, e de minas*
> *D'ouro, que lhe farás tão facilmente?*
> *Que famas lhe prometerás? que histórias?*
> *Que triunfos, que palmas, que vitórias?*
> *(*LS, IV: 178-9*).*

Entretanto, o episódio é um recurso que coloca em cena o discurso do poeta, porque os riscos ignorados que os portugueses, decerto, enfrentarão no mar pesam como um impasse entre as possibilidades de enriquecimento e os problemas mais emergenciais do país, como a relutante ameaça moura. Ademais, a condenação veemente da guerra é um realce humanista de Camões. A opinião do Velho do Restelo insurge-se contra a política ultramarina como um levante da insatisfação de certa parcela da população que, após as

seguras conquistas na África, concebe incerto o sucesso da campanha expedicionária em direção à Índia. Não se tratando simplesmente da simbolização dos rumores da população, o Velho do Restelo incide entre o pacifismo e o espírito cavaleiresco disseminado nas Cruzadas como missão inconteste de Portugal. De outro modo, a fama, a riqueza e o poder que a nova expansão poderia garantir não seria acompanhada de virtude e nobreza[104].

A idéia de que o discurso do Velho do Restelo é renovado em *Latinomérica* através do dispositivo da indignação só é válida em parte, uma vez que o poema, por se inscrever numa perspectiva de liminaridade, joga constantemente com a sua condição dupla. A indignação, certamente, é uma categoria que está bem marcada na obra e, por isso, designa o contracanto como um recurso *disfórico* que possibilita a sátira. Todavia, parece que a indignação é um atributo de muitas outras epopéias inscritas no século XX, porque elas estão inseridas em dois planos da perspectiva instituinte, o de restabelecer o gênero épico na era moderna e o de fundar a matéria épica como desígnio de um potencial histórico que poderá ou não se realizar.

A improbabilidade da realização de tal evento na história não diminui o caráter instituinte do poema e tampouco concerne a um destempero artístico, porque o arcabouço utópico se projeta no devir e seu fundamento político e filosófico, como matéria do fundamento estético, visa à representação de um combate entre forças opostas, para o qual a indignação é o combustível. Por se localizar num horizonte histórico de extrema dificuldade para uma mudança consistente na estrutura política, a indignação de *Latinomérica* se desdobra da mesma forma como crítica literária e social. A difícil condição com a qual se tem de conviver e à qual busca modificar é a mesma que permite que legitime a obra como a representação do imaginário social instituinte.

Mas, para pleitear a mudança, o vínculo com a comunidade cantada deve presentificar-se no poema como um reservatório monumental de histórias

---

[104] Achcar (s/d) afirma que o discurso do Velho do Restelo corresponde a um gênero cultivado na poesia grega – o *propemptikón*, «adeus a um viajante que parte» –, cofigurando , a partir de seus elementos básicos, uma lamentação que condena a viagem e pretende, pela persuasão, demover o viajante da missão a que busca dar continuidade.

comuns, fundadas num passado longínquo e atualizadas nas reminiscências da consciência lírica. O canto, portanto, é o outro viés da duplicidade que transforma a memória em potência aglutinadora da diversidade latino-americana para a superação dos entraves político-econômicos e socioculturais da questão subcontinental. Noutro plano, a questão épica do discurso de *Latinomérica* conserva uma ligação, mesmo que conflituosa, com a tradição épica pelo restabelecimento do gênero no século XX e, ainda, pela produção poética e conseqüente coerência do autor.

A idéia de um *Nordeste* com ornamentos culturais da Hélade sempre acompanhou o poeta, através da materialização de sua arte verbal; assim, como observa Magnólia dos Santos (1995: 35), a temática clássica esteve presente o tempo todo na produção de Marcus Accioly, podendo ser particularmente observada em sua trilogia mítica – na peça *Íxion* e nos poemas *Sísifo* e *Narciso* –, remetendo aos personagens dos respectivos títulos como fábulas atualizadas através da expressão do arquétipo do herói. A trilogia foi alicerçada teoricamente em *Poética – Pré-manifesto ou anteprojeto do realismo épico* (1977), propondo-se o restabelecimento da épica ocidental no século XX, à medida que salienta o declínio do aspecto subjetivo nas poéticas contemporâneas.

Formulando um discurso que varia entre a apropriação e a consagração, o metaprojeto estético de Accioly, como ressalta o anteprojeto do realismo épico, desenvolve em *Sísifo* uma movimentação de antípodas que «oscila sempre entre o erudito e o popular, a tradição e a vanguarda, a loucura e a lucidez», através da aderência «à mescla de estilos pertencentes a várias épocas e níveis de cultura» (Carreiro, 2006: 28-9). O resultado dessa movimentação só é realizável, de acordo com Anazildo Vasconcelos (1984: 29), porque a «atemporalidade do relato liberta a epopéia moderna de uma estruturação através da relação sucessiva de fatos, permitindo-lhe uma estruturação pela elaboração literária de imagens sucessivas», como pode ser visto em *Sísifo* ou *Latinomérica*.

A tendência épica de Accioly abre espaço a uma apreciação regionalista de sua literatura e da literatura produzida na região, embora excluindo o ranço ideológico alimentado pela crítica durante muito tempo. Por outro lado, definir o lugar do Brasil no contexto literário da América Latina também não é fácil, uma vez que se trata de um tema muito pouco explorado por aqui. Contudo, Marcus Accioly – escritor nordestino ciente das múltiplas imbricações entre literatura e corpo social – produz uma escrita que alarga os pressupostos regionais, colocando a acepção infranacional da identidade em tensão com o âmbito continental.

Portanto, nordestinos e latino-americanos não manifestam uma oposição. A literatura produzida no Nordeste brasileiro – por dramatizar sua inscrição espacial em linguagem – reitera a tradição de uma Região que mantém sua lógica identitária. Do mesmo modo, a tradição platina, andina ou amazônica, projeta literariamente as afirmações coletivas para a preservação de valores desprestigiados. A avaliação alheia a essas tradições não poderia estabelecer contrastes significativos, quando não há um esforço em examinar a heterogeneidade no seio de suas formações regionais, estas meramente geográficas. Nessa perspectiva, *Latinomérica* ultrapassa as referências geopolíticas da região nordestina e subcontinental, transfigurando-as através da linguagem inventiva e promovendo, concomitantemente, o ofício do escritor nordestino e latino-americano para além da indignação.

3.2 – Questões de forma para uma poética contemporânea

Latinomérica está dividida em XX Cantos[105], através dos quais dramatiza uma luta de boxe; os subtítulos representam um elemento característico da contenda atlética, para os quais o poeta dispõe de iconografia de esculturas pré-colombianas. Assim como os imponentes *mohais* da Ilha de Páscoa são

[105] São eles: I O Árbitro, II O Cronometrista, III A Linguagem, IV Os Jurados, V Os Pesos, VI Os Incidentes, VII O Uniforme, VIII As Luvas, IX O Ringue, X As Interrupções, XI O Recomeço, XII AS Interrupções, XIII O Recomeço, XIV As Decisões, XV Os Segundos, XVI As Ataduras ou Bandagens, XVII O Corpo-a-corpo, XVIII O Descanso, XIX O Adendo, XX A decisão Final.

estrategicamente colocados no início do IV Canto, intitulado «Os Jurados», as imagens de esculturas tornam-se seus paratextos, demarcando uma posição ou um ponto de enunciação dentro de cada Canto.

Composto de um único poema intitulado *CARTA AOS CEGOS DO PODER (O poder da solidão x A solidão do poder)*, o I Canto, «O Árbitro» apresenta uma máscara com o olho direito vazado, brincos e ornamentos na cabeça:

Solidão do poder no poder (atenção)
tem o verso um poder bem maior que o das armas
(há no canto um poder) o poder das palavras
(o poder de fazer do fuzil a canção)
poderoso o tambor (poderosa é a mão)
[...]

[...]
ó poder-solidão (ó poder-inimigo
do Sistema-poder) ó vocábulo-vivo
(ó "palabra enemiga" que rompe o silêncio)
eis (da história da terra àmemória do tempo)
eis (do incêndio da água ao dilúvio de fogo)
eis (da insônia dos reis a vigília do povo)
o poder que anuncia o terceiro milênio

*(*LA, I: 37*).*

Esse poema, com o fundo preto e a fonte branca, corresponde ao aproveitamento do subgênero «carta», esta, por sua vez – contrária àquelas que eram destinadas aos reis para lhes noticiar as descobertas marítimas –, anuncia a inversão de poderes que se manifestará no terceiro milênio. A viagem épica, pré e pós-colombiana, tem o próprio Canto como missão, pela aventura extraordinária de compor uma epopéia na contemporaneidade. Nesse sentido, o poema oferece as soluções de sua poética através da metalinguagem, por transitar entre a intertextualidade e a autoreferência como formulação simultânea de escritura e de leitura, definindo o caráter épico da criação artística[106]. A codificação que se acumulou ao gênero com o passar do

[106] As epopéias de criação artística têm ascendência a partir da composição da *Eneida*, de Virgílio, o poeta nacional do Império Romano (70-19 a.C.). Ao contrário dessas, existem aquelas chamadas primitivas ou populares, porque surgem do estímulo lendário da coletividade, assim são *Odisséia* e *Ilíada,* atribuídas a Homero e a epopéia *Mahabharata*, da literatura Sânscrita, atribuída ao poeta lendário Vyasa; outras, ainda populares, acrescentam alguns elementos históricos como a anglo-saxônica *Beowulf*, a francesa *La Chanson de Roland,* a alemã *Der Nibelungen Not,* a espanhola *Cantar de mio Cid* ou a russa *Igor.*

tempo e conferiu-lhe pertinência literária em momentos históricos tão distintos chega às conseqüências da reorientação do espaço visual do relato, em que a página do livro revela o artifício.

O poema é também o prenúncio de uma transformação política inigualável a ocorrer no terceiro milênio do calendário cristão. O *poder-inimigo* do *Sistema-poder* é, pois, o vocábulo vivo que figura a força da *palabra enemiga,* a única capaz de romper os grilhões da ordem instituída, reformulada e perpetuada nos 500 anos do sistema colonial. Nesses termos, o poder do verso, o das palavras, o da canção e o do toque do tambor – ao representar a vigília do povo – particularizam o poeta num duplo registro: de herói-demiurgo detentor da palavra-viva como matéria pré-existente para a anunciação espantosa de uma conquista sem prévia – ansiada pela comunidade que designa –, que desarticulará a soberania do *Sitema-poder*; e de mediação da leitura investida como metalinguagem.

O XX Canto, «A Decisão Final», também composto de um só poema, intitulado *BILHETE AOS SURDOS-MUDOS DO PODER (A solidão do poder x O poder da solidão)*, recupera a lógica do início do poema quando, através de uma pequena mensagem escrita – um bilhete –, emite uma leitura retroativa da obra à medida que exibe uma estrutura cíclica:

a Serpente
do Sitema
presa à presa a presa extrema
abocanha pela cauda
a cabeça
da palavra

a palavra
mais Serpente
sente a goela no seu dente
que mortífero envenena
a cabeça
do sistema
(LA, XX: 539).

Nele, chegamos à imagem do *Sistema* figurado numa serpente que se envenena ao abocanhar a própria cauda e, conseqüentemente, ao fim de *Latinomérica.* A imagem do círculo contínuo, compreendida acima, remete à

perpetuação do poder vigente, articulando sistematicamente o impedimento da própria desintegração, através da manutenção discursiva de sua autogestão. Nessa perspectiva, encontramos notória semelhança com as designações contidas na imagem da serpente, sob o signo do «Uróboro». Chevalier (op. cit., 814-25) aponta para a representação da serpente como a mais antiga *imago mundi,* símbolo da indestrutibilidade que emana da idéia de Deus, revelando um movimento infinito de autofecundação que permite a transmutação perpétua da morte em vida. Por estabelecer relações entre antípodas, a mais arcaica das simbologias, de onde tudo se manifesta e para onde tudo volta, empreende sua permanência justamente porque enseja uma transformação.

Accioly destaca a imagem consoante o poder instituído pelo capitalismo na Modernidade, indicando seu perpétuo movimento, dotado de conjunturas que disseminam a renovação própria de sua continuidade. Conquanto não se faça ideológica, a ruptura só será consagrada pela transformação radical da dominante política, no cerne mesmo de sua hegemonia, já que a palavra – fundante de todas as coisas – mostra-se mais serpente do que o Sistema, pois inocula o pernicioso veneno como antídoto à malignidade da lógica vigente. Com efeito, o conjunto de elementos materiais e ideais surge, simultaneamente, como disposição humana e predisposição social para a irrupção de uma violência essencial, capaz de alterar a lógica de dominação. Nesse sentido, o antagonismo é necessário porque engendra as condições históricas e sociais para uma reconstrução política, jogando com as próprias contradições à medida que prepara as circunstâncias materiais da emancipação[107]. Por isso, Accioly descarta a idéia de que, na América Latina, nada mais há do que pobreza e subdesenvolvimento, evitando mesmo conceber o futuro como uma falaz propaganda[108].

---

[107] Nesse sentido, podemos fazer uma alusão ao Comunismo, como culminação das forças de produção e potência do Capitalismo, em proveito de uma sociedade verdadeiramente igualitária, como cerne do belíssimo projeto que Karl Marx (1987) concebeu para a humanidade.

[108] É preciso entender primeiramente o conflito para se capacitar de distinção ao emitir um juízo crítico. Mesmo com todas as misérias que nos circundam na América Latina, e por causa delas, é preciso construir uma outra lógica de pensamento equivalente à autodeterminação de um horizonte medido e desejado pela sociedade.

A matéria épica de *Latinomérica* tem como proposição a dimensão da realidade histórica encadeada pelas reminiscências da consciência lírica através do relato. A dimensão mítica compreende a representação, como o resultado da superposição de imagens e referências aderentes à narrativa, pela visão de mundo dada no tratamento que a expressão subjetiva do eu-lírico/narrador concede ao conteúdo. O centramento do poema incide sobre o plano literário, no que diz respeito à contextualização e às referências textualizadas, pois elas permitem a participação plena do eu-lírico/narrador no mundo narrado, articulando o plano histórico pós-colombiano e o plano mítico pré-colombiano como matéria simbólica para uma poética no contexto atual.

Segundo a apreciação de Anazildo Vasconcelos (2007: 164), o poema está dividido em seis partes:

1. a abertura meta-poética, Canto I ao III, em que o poema define sua natureza épica;
2. antes da luta, do Canto IV ao VIII;
3. a luta, do Canto IX ao XIII;
4. depois da luta, do Canto XIV ao XVI
5. a identidade do poeta e do poema, Cantos XVII e XVIII;
6. o fechamento meta-poético, Cantos XIX e XX.

Partindo dessa divisão, podemos conferir que a primeira parte não apenas consiste numa reflexão sobre a abertura como metapoema, mas também sobre a intenção de estabelecer a tradição épica na contemporaneidade, pois que o III Canto, «A Linguagem», subdivide-se em cinco partes que dialogam com a formalização do percurso épico ocidental: A – Da invocação pagã (1. Sireidas, 2. Calíope, 3. Hefesto); B – Da invocação cristã (1. O pai, 2. O filho, 3. O espírito); C – Da proposição (1. O que vim cantar, 2. O que os vates cantaram, 3. O que cantarei por muitos); D – Da dedicatória (1. Cristóvão Colombo, 2. Os diários e o testamento, 3. As três caravelas); E – Da narração (1. Todo silêncio há de me ouvir, 2. O escolhido, 3. O redescobrimento). Contudo, tanto o

tratamento dado aos indicadores da tradição épico-pagã quanto àqueles da convenção épico-cristã concebem a interferência do maravilhoso pré-colombiano:

> *ó Sireidas (Sireidas) minhas Ninfas*
> *do Siriji (ou "rio dos siris")*
> *os cuicanimes (ditos "grandes línguas")*
> *sopraram (desde as folhas à raiz)*
> *suas flautas cortadas longilíneas*
> *dos bambus para a festa do mais*
> *(cantando de memória muitas vezes*
> *o amarelo do sangue dos seus deuses)*
> *(LA, III: 45).*
>
> *Humano é tudo e não somente o homem*
> *(assim é o animal e o vegetal*
> *e o mineral) assim também teu nome*
> *(América Latina) quetzal*
> *e puma (o que te canta e o que te come*
> *ou o que te faz bem e o que te faz mal)*
> *assim a natureza e assim também*
> *Crsito (o filho de Deus) amém (amém)*
> *(*LA, III: 49*).*

A segunda parte consiste na preparação para a luta e apresenta a necessidade de uma nova linguagem para legitimar o discurso poético. Uma série de escritores, poetas e prosadores, de cantores e instrumentos para o canto são descritos e ganham forma alegórica no poema, como apresentação dos apetrechos obrigatórios para a execução do combate. As múltiplas vozes, nesta parte, dão subsídio à enunciação do eu-lírico/narrador do discurso. Além disso, apresenta uma constelação de anti-heróis e condicionantes, consubstanciados como justificativa e esperança retóricas para a luta. Assim, estão dispostos os Cantos, do IV ao VIII - «Os Jurados», «Os Pesos», «Os Incidentes», «O Uniforme», «As Luvas».

É na terceira parte que começa o combate propriamente dito e, conseqüentemente, a alegoria da ação; do IX ao XIII Canto – «O ringue», «As Interrupções», «O Recomeço», «As Interrupções» e «O Recomeço» –, são apresentadas as nações e as ilhas que compõem o desenho geográfico do continente americano, desde a América do Sul, começando pelo Brasil, passando pela América Central até chegar à América do Norte, ao longo de 30 *rounds* – em que cada um deles apresenta um país ou uma ilha, subdividindo-

os, rigorosamente, em seis poemas, com um gongo inicial, um primeiro, um segundo, um terceiro minuto de luta e um último de intervalo, este servindo de passagem para o próximo *round*. No *4º round*, por exemplo, tem destaque a Argentina; no *10º round,* o Peru*;* no *21º,* a Guatemala, até chegar ao *30º round,* quando entram em cena os Estados Unidos.

A quarta parte de *Latinomérica* apresenta os comentários, os burburinhos que antecedem a decisão da luta, quando surgem ilhas, possessões e territórios comprados ao longo da história ou anexados à União dos Estados Unidos, cogitando uma reflexão sobre a hegemonia político-econômica desse país sobre o restante das manifestações nacionais que formam a diversidade política e sociocultural da América e, especialmente, do subcontinente latino-americano. A reflexão sobre a hegemonia dos Estados Unidos é estendida a outras localidades do mundo, como África, Austrália, e até mesmo o vizinho Canadá. Todas essas circunstâncias estão situadas entre o XIV Canto e o XVI – «As Decisões», «Os Segundos», «As Ataduras ou bandagens».

A quinta parte, o clímax do relato, surge o incesto do filho, o eu-lírico/narrador, com sua mãe, a própria América, dramatizado na crise edipiana – e existencial –, com respeito à convenção paterna, sua lei e toda a problemática psíquica da qual o tema está investido e marcada, no texto, por exclamações, interrogações e aspas. O artifício remonta à busca incansável de Telêmaco por Odisseu, revertida, no contexto contemporâneo, em metáfora política, na realidade o tema central de *Latinomérica*: a busca da identidade, através do percurso instaurado no relato como busca do pai. O XVII e o XVIII Cantos – «O Corpo-a-Corpo» e «O Descanso» – situam o drama, conotando tanto a identidade do poema quanto a identidade autobiográfica, confundindo-se com a voz enunciativa. Nesse momento, há uma preparação para o epílogo.

Consistindo uma adição posterior à conclusão do poema, o XIX Canto («O Adendo») é um recurso meta-referencial que, além de exibir o artifício pela complementação ao que foi discutido durante a narrativa, indica também íntima ligação com a épica do século XX, em especial, com *Os Cantos,* de Ezra Pound, quando, nesse, lemos «Addendum para C» ou «Notas para CXVII et

seq.», constituindo os fragmentos d*Os Cantos*, incluídos postumamente, para o qual remetem respectivamente. Então, o XIX Canto e XX («A Decisão final») formam, juntos, a sexta parte de *Latinomérica,* dramatizando o epílogo como um desfecho moderno e caracterizando a impossibilidade de concluir o vencedor de uma disputa que é instituída no contexto presente e, por isso, lança-se ao futuro como potência instituinte ou possibilidade de realização. O epílogo de *Latinomérica* é o do desfecho sem desfecho, pelo qual torna reticente o próprio *destino de canção* que, para além de uma geração de leitores, poderá ou não se consolidar no repertório latino-americano.

Ao longo dos 423 poemas que compõem *Latinomérica*, Accioly usa o verso como unidade discursiva. Com 247 poemas, a terceira parte é a base alegórica da ação épica, a maior e a mais intrigante de todo o percurso poético. A linguagem dramatiza os recursos sonoros, na rima e no ritmo, os parênteses substituem a pontuação e contrastam sentidos e subsentidos, a partir daquilo que está dentro e fora dos marcadores, como uma imagem que revela o jogo entre o quê permanece no interior e no exterior da instituição literária e, conseqüentemente, social. Tal recurso vem acompanhando o estilo do autor desde *Nordestinados*, quando publicado em 1971. A oitava-rima – abababcc –, em decassílabo, acompanha a maior parte do poema, remetendo à tradição camoniana que, na literatura por aqui escrita, é reputada por Bento Teixeira, com *Prosopopéia* (1601), Manuel de Santa Maria de Itaparica, com *Descrição da Ilha de Itaparica* (1769), Santa Rita Durão, com *Caramuru* (1781), Castro Alves, em certos momentos de sua obra e por aqueles que também optaram por essa métrica. Embora a oitava-rima seja a mais contundente de *Latinomérica,* o poeta faz incursões por outras medidas, exatamente, para quebrar a regularidade da tradição camoniana, no próprio fluxo poético. No I e no II Canto, o autor usa décimas heróicas em versos alexandrinos, articuladas sob a estrutura conhecida como *martelo agalopado*, coincidindo, dessa forma, com o esquema dos poetas anômimos, da tradição poética popular.

As polaridades confirmam a duplicidade intrínseca ao registro que oscila entre o moderno e a tradição, por causa de sua condição liminar. É, nesse

sentido, que, para Accioly, fixam-se – num elaborado jogo de ambivalência – a «narração escrita de um canto oral» e a «narrativa oral de um canto escrito». Com efeito, após o suplante do *mago*, do *xamã* e do *feiticeiro*, «o poeta se prepara para suplantar o político, o técnico, o tecnocrata» (2001: 553). Por isso, a epopéia *Latinomérica* configura-se como um desafio estético e crítico e, ao mesmo tempo, como superação de uma condição intelectual que, na contemporaneidade, não prescinde de suas determinações; ao contrário, reverte-as em capacidade de entendimento ético com o Outro. Portanto, o *bardo*, o *vate*, o *aedo*, o *rapsodo* chegam ao terceiro milênio, conforme o poeta, empunhando a memória e a imaginação no confronto com a *desmemoria* da América. Quando o narrador já não se encontra nas mesmas condições que outrora, mudam-se também os entendimentos que logram os indicadores de uma nova consciência e temperamento épico.

3.2.1 – A configuração do poeta como herói do metapoema épico

A medida desiderativa do sonho efetua a projeção de um futuro escalonado por meio de circunstâncias atuais e, em *Latinomérica*, a utopia parece ser o único desejo capaz de compreender tanto a força que nos motiva a seguir adiante quanto o traço de união entre passado histórico, situação presente e perspectivas para o futuro:

> *[...] este presente*
> *canto que do passado em mim se esforça*
> *por erguer ao futuro as suas asas*
> *do seu ninho ou seu leito de palavras*
> *(*LA, III: 58*).*

Apesar da exigência épica do plano mítico, o mundanismo utópico funciona como elo entre a instância histórica e a maravilhosa, consubstanciando-as no plano literário, no *seu leito de palavras*. O uso do maravilhoso pagão-clássico e cristão correspondem à convenção do gênero como percurso da tradição épica, que chega ao século XX mediante os indicadores históricos da literatura, respectivamente, da épica clássica e da cristã. Tais convenções não interferem peremptoriamente na ação dramática, embora lhe sirvam de imagens

alegóricas. O enunciado pagão pré-colombiano parece ser o plano mais óbvio no que concerne à interferência do relato como categoria de preenchimento do maravilhoso na epopéia. Na realidade, o autor retoma a literatura de uma babel indígena, de propensão religiosa, revestindo-a de sentido alegórico, deslocando os registros de *Chilam Balam,* por exemplo, para se servir de um registro polivocal, de tempo e espaço soterrados, para fortalecer o discurso na ramificação de uma linhagem literária que não corresponde à traçada no influxo da tradição européia:

> *(Chilam Balam) os textos são os cantos*
> *de Maní (Tzimín e Chumayel)*
> *Káua e Ixil (Tekak) e de outros tantos*
> *Lugares (ó idioma da babel-*
> *Indígena) tais cantos forma prantos*
> *que minaram do tempo no papel*
> *como estalactites [...]*
> *(*LA, IV: 67)*.*

Em *Latinomérica*, o pagão pré-colombiano estrutura a posição de onde o discurso é emitido, fixando um *locus* de enunciação que refrata o sistema colonial moderno, servindo-lhe de oposição porque expõe o exílio originário de um cosmos destituído pela conquista da América, retornando no poema sob a égide do subcontinente.

Nenhuma das opções acima designa com plena propriedade o aparato mítico na articulação entre o plano histórico e o maravilhoso, porque elas pertencem a convenções pretéritas. Chegando aos nossos dias, tais convenções permitem a inscrição do presente no fluxo dos acontecimentos históricos, em vista da ligação que mantêm com a memória literária. Por isso, nem o pagão clássico, nem o pré-colombiano, tampouco o cristão servem para a elaboração literária de um plano mítico, sem que seja um procedimento passado do discurso épico e, portanto, uma convenção. Esses resíduos não podem aderir ao relato como um enraizamento do imaginário contemporâneo, já que a acepção de mundo é outra. Além disso, a secularização rompeu os contratos que outorgavam a associação *Estado* e *Igreja*, sob os quais se orientam a política e a religião.

Isso se deve ao fato de que a experiência filosófica moderna potencializou o *ego* em diversos sistemas de subjetivação, estruturando, no pensamento ocidental, uma radical *alienação do mundo* que favoreceu a suspeição crítica, no momento em que o distanciamento em relação às coisas dadas, tornou-as passiveis de comprovação. A suspeita se disseminou na Modernidade como ponto de observação com a mesma radicalização que a *alienação da Terra* postulou, quando o telescópio astronômico foi inventado por Galileu, fundando as bases para um novo pensamento: «tudo o que acontece na Terra tornou-se relativo desde que a relação da Terra com o universo se tornou o ponto de referência para todas as medições» (Arendt, 2005: 282). Juntas, ciência e filosofia estabeleceram os paradigmas necessários para o alheamento crítico moderno, reformulando os limites entre sujeito e objeto e, da mesma forma, entre o céu e a terra[109].

Nesse ângulo de visão, o plano literário opera sobre as circunstâncias históricas e maravilhosas através da intrusão do eu-lírico/narrador, relacionando – por aglutinação, justaposição, sobreposição, paralelismo, compilação, diferenciação – recortes de eventos históricos, literários, míticos, filosóficos e transformando-os em imagens verbais condicionadas pela consciência enunciativa. Nesse sentido, o poeta-guerilheiro, como o antigo combatente douto, é o único capaz de reunir as potencialidades histórica e mítica para uma configuração épico-literária: «tem o verso um poder bem maior que o das armas [...] (o poder de fazer do fuzil a canção)» (LA, I: 39), «quero lutar o canto de meu povo» (LA, III: 46), «guerrilheiro eu quis ser na juventude [...] que eu (rapsodo ou bardo ou vate) aedo / saco o punhal da língua da bainha [...] eu queria um fuzil em vez de um verso» (LA, XVIII: 524). Isso

[109] Estamos falando de *alienação do mundo* no sentido de deslocamento da experiência física, do empirismo, para o método empreendido pelo sujeito-da-dúvida como sustentáculo crítico da filosofia moderna que, a partir de Descartes, se propagou como marco referencial. Hannah Arendt (2005: 294-7) assinala que a primeira conseqüência intelectual, considerada a partir da invenção do telescópio, foi a produção da dúvida cartesiana. A autora nos diz que o ponto arquimediano fora da Terra, descoberto por Galileu – por uma criatura presa à Terra – serviu de base para que Descartes cogitasse um ponto arquimediano dentro do humano, como sua única verdade – *creo ergo sum.* Tanto a exposição da realidade dada aos sentidos quanto da verdade dada à razão não garantiria nenhuma das duas, propiciando a nítida separação entre *Ser* e *aparência,* pela certeza de que a relação não podia ser estática, transformando, com isso, tudo o que supúnhamos.

acontece porque o plano mítico pré-colombiano não possui infiltração social necessária para uma adequação sistemática à contemporaneidade do discurso épico. No entanto, o poeta, impulsionado à ação, ainda sopra a *aura* da audácia em nosso imaginário, através do discurso poético.

Sendo assim, o herói épico – sob a condição de poeta-guerrilheiro – demanda uma formalização poética simultânea: pela extrapolação dos condicionantes históricos, mediante uma simulação mítica e pelo mundanismo do desejo utópico, mais compatível com a visão de mundo contemporânea. O primeiro tópico se relaciona com a genericidade épica e, o outro, surge como particularidade de *Latinomérica.* Quando a experiência filosófica do homem em relação a si mesmo transforma a experiência da arte com relação a si mesma, podemos conceber que a onisciência do eu-lírico/narrador sobre os eventos dispostos – aliás, o próprio vocábulo como matéria-viva pré-existente de um mundo antecipável – confere ao poeta o poder de fundar-se na contemporaneidade como herói da enunciação, justamente porque se confunde com a imagem do intelectual-guerrilheiro que foi, inegavelmente, glorificada, replicada, deslocada, reificada enfim, mitificada pelo caráter revolucionário enraizado no cenário latino-americano do século XX.

O poeta latino-americano, então, busca a superação épica de sua condição periférica de poder e, com isso, quer se localizar no panorama da literatura ocidental sem perder de vista as diferenças que existem entre «cantar a América» e «cantar na América». Noutros termos, precisa lograr nova consciência do fato literário, mas também do ofício que exerce, através da formação épica de um discurso que estabelece uma ligação entre tradição e autoreferência, textualizando-as. Nessa perspectiva, o eu-lírico/narrador concebe o grandioso mundo das letras através da memória literária, embora esculpindo nela uma crise de identidade que dará legibilidade discursiva à obra que enseja, no estabelecimento de sua manifestação na contemporaneidade. Exatamente, é a crise de identidade – tanto do ponto de vista do herói quanto do gênero – que permite sua discussão e conseqüente legitimação.

Nesses tempos novos, outros condicionantes alimentem a concepção mítica. Embora se desloque ao longo do tempo, o herói grandíloquo é aceito culturalmente pelo investimento de uma ação extraordinária que toca os corações de uma comunidade, ou de uma parcela dela, enchendo-os de orgulho, alimentando-os de esperança e cultivando sonhos. O herói protagonista de *Latinomérica* sintetiza a realização plena no devir, tanto da região quanto do escritor, que nela se fixa dramaticamente. Por tudo isso, o poeta transcende aos limites da realidade e voa rumo à transfiguração indispensável à sua heroicização[110]. Ele reúne as qualidades da ocasião para ser *o escolhido* da musa neste metapoema:

> *«[...] poeta (foste o eleito*
> *da Musa) um gênio bom e um gênio mau*
> *governarão (com ela e eu) teu peito*
> *e subirás ao último degrau»*
> *(da fala em seu relâmpago eu não*
> *reconheci a voz que era um trovão*
> (LA, III: 58).

A personagem *poeta*, acima, não identifica a voz - trovão que surge com seu relâmpago, para anunciar ser ele o *eleito da musa*. A voz - trovão, em aspas, simbolizando o comando supremo, entra em contato com a personagem, arrebatando-a de seu mundanismo e isso enseja as condições de sua heroicização. O «trovão» é identificado na tradição bíblica como a própria voz de Jeová, tanto em sua justiça colérica quanto no anúncio de uma revelação, como é o caso; na tradição grega, Zeus o detém nas mãos, ostentando-o após ter mutilado e destronado seu pai, Cronos. E, assim, o trovão simboliza a autoridade que, no *Popol-Vuh,* incide alegoricamente sobre a própria palavra de Deus (cf. Chevalier, 1999: 912-4).

A mensagem transmitida pela *voz - trovão* foi uma incumbência da musa Calíope para que o poeta se soubesse protegido em sua aventura épico-existencial, na busca de sua identidade na contemporaneidade. Desse modo, o engenho também estará garantido, já que ela é a musa inspiradora da epopéia. Aliás, a passagem reporta-se à convenção pagã e cristã, trazendo-as para o

[110] Há ainda a consonância com a memória literária, sobretudo n*A Divina Comédia*, pois, como nessa, o poeta também é o herói da aventura épica.

nível do relato, pois que o anúncio dado acarreta uma intersecção entre mundos. Além disso, Calíope, mãe de Orfeu (poeta e músico dos mais talentosos), investe, afetivamente, a personagem de aptidão heróica[111].

Na passagem, a notícia da musa tem a função de oráculo, não só porque inspira absoluta confiança, mas porque enuncia que *um gênio bom* e *um gênio mau* governarão o poeta e que a eles se juntarão a musa e a *voz - trovão,* numa maravilhosa empresa anunciada que o fará atingir o último degrau, a elevação máxima. Na tradição grega, a *eudaimonia* conota a bem-aventurança «que segue o homem toda a sua vida e que é sua identidade inconfundível» (Arendt, op. cit, 205). No trecho reportado, entretanto, o *gênio mau* também aparece, designando os percalços que o herói terá de enfrentar. O *daimon,* que só transparece para os outros que o percebem, denota algo de intransferível do caráter humano, que só é revelado para a alteridade. Portanto, o bom e o mau *damimon* também corporificam as influências sobre o Canto e o Contracanto, de acordo com os estados de ânimo (*Stasis*) mimetizados pela expressão subjetiva do herói, na compreensão de sua identidade, como protagonista do relato que enuncia e pela capacidade de nele interferir quando lhe convém. Nesse sentido, ele cumpre seu papel de herói num tempo em que o herói foi destituído do poder hercúleo.

Nesse prisma, o poeta entra em contato com o maravilhoso, munindo-se da permissão divina, esta dispondo de artifício para torná-lo herói eloqüente do empreendimento literário, um lutador das palavras ou um intelectual combatente. Antes de começar a luta propriamente dita, o poeta faz um longo pronunciamento, que compreende os Cantos IV, V, VI, VII, VIII («Os Jurados», «Os Pesos», «Os Incidentes», «O Uniforme» e «As Luvas»), em que conclama todos os poetas, do passado e do presente, para ouvirem sua fundamentação. A oratória é cheia de retórica: persuasão, comoção e apelo patético. Inspirado,

---

[111] Em *Latinomérica*, Orfeu protagoniza a passagem das sereias, investindo no talento para superar o momento crítico; ele permite que o poeta, sob a condição do canto, se eleve ao nível heróico. Tal circunstância, mais a condição de Calíope assistir um filho em crise – cuja mãe é a América, com quem mantém um envolvimento incestuoso – conferem ao poeta a transfiguração no plano do relato e também no da convenção épica. O poeta é o escolhido da musa, não só pelas analogias feitas com a memória literária, mas também pela maternidade.

o poeta começa invocando o sentimento nativista dos ouvintes, depois destaca a necessidade de uma «nova linguagem», que intitula de «uma outra voz que pode ser silêncio», mas que mesmo sendo silêncio há de ser ouvida (LA, IV: 63). Então, todos os poetas épicos, os líricos, os populares, os músicos, os escritores, os intelectuais, os compositores e os cantores da América, enfim «superpostos na e inter-relacionados com a subjetividade do eu-lírico/narrador, vão construindo, na intratextualidade do poema, a nova individualidade do cantor das Américas» (Vasconcelos, 2007: 164).

No trecho da segunda parte do poema, o poeta busca angariar o apoio de todos os poetas, inserindo, também, os leitores na condução lógica de seus argumentos. E fazendo um longo passeio pela história literária do continente, evoca seus ilustres representantes e – a cada um que surge – exibe os indícios de um raciocínio já anunciado, coligindo, assim, os valores de uma literatura que, mesmo com o desenrolar do tempo, não perdeu sua vocação política, tampouco a parcela de esperança, pois nada pode ser para sempre quando estamos convictos de que «um sonho chega enquanto o outro passa» (LA, VI: 67). Inclusive o poeta anônimo é trazido para a discussão, num sensibilíssimo chamamento:

ó tu (poeta) tu (mão que incendeia
com a lâmpada da voz a fria página)
tu que vives sem luz na escura aldeia
que de luz só possui tua palavra
e não sabe que é luz pois não se alteia
além do velador) tu (cuja lágrima
seca em vão sem ninguém saber que é pranto)
tu (que só tens a Deus e é Deus teu canto)

tu (que baixas a fronte desde o sol
até a lua) tu (que no teu livro
anota expressões como se um rol
de roupas que ensaboas no encardido
dos dias e das noites) tu (farol
cego de sal) tu (girassol ferido
de insolação) tu (mariposa em jogo
de atração-repulsão com o próprio fogo)

tu (que és em ti o canto e o instrumento
esperando que o espírito do sopro
sopre por teu nariz o aceso vento
que te enche os mares dos pulmões de fôlego)
tu (que não tens o reconhecimento

dos teus amigos que te pensam morto
para a vida e que vives com os vocábulos
qual São Francisco vive com seus pássaros)

sê anônimo (sê desconhecido)
que importa vê teu nome publicado?
(serás menos poeta se esquecido
ou serás mais poeta se lembrado?
"tem bom ânimo" (como disse Cristo
e qual disse David) "sê esforçado"
(consoante o Evangelho) "crê somente"
(sim) segura (à Rimbaud) tua semente
(LA, IV: 76).

No V Canto, em que continua a enunciar argumentos preparatórios para a luta, o poeta apresenta, n«Os Pesos», os heróis como insígnias da guerra, mais precisamente os *anti-heróis*, em vez dos *heróis nacionais*. Nesse sentido, representa a atitude corajosa que insurge contra os desmandos do poder, relembrando a obstinação de quatro mártires – «Zumbi» (LA, V: 102), «Tiradentes» (LA, V: 103), «Frei Caneca» (LA, V: 104), «Chico Mendes» (LA, V: 105) – que não cederam diante das adversidades e acabaram padecendo por causa de suas opiniões. A contundência dos ideais designa a ação intrépida que não recua apesar das intempéries, incentivando seu discurso ao tempo em que exercita a luta no coração dos ouvintes.

Os mártires, no entanto, jamais poderiam ser os verdadeiros heróis de *Latinomérica,* porquanto esses são representantes de fatos históricos consumados e, desse modo, não se prestariam a referenciar um acontecimento que se lança ao futuro. No plano literário, o poeta é o único que reúne tanto os atributos históricos e míticos quanto os talentos grandíloquos para a composição de uma epopéia que é luta e, ao mesmo tempo, o anúncio de uma viragem social decisiva no terceiro milênio, quando também se desvelarão as condições materiais que darão ao poeta – representante de sua comunidade – a oportunidade de inserir-se no acervo do cânone ocidental.

Enquanto os heróis das epopéias clássicas passam do plano histórico para o mítico para conferir um triunfo maior aos feitos históricos empreendidos e à coletividade que representa, o herói épico de *Latinomérica* entra em contato com o plano mítico para inserir-se no plano histórico, através dos indicadores

consubstanciados pela tradição e daqueles que marcam sua identidade, respaldando a especificidade do contexto enunciativo. O primeiro quer reiterar o consagrado e, o segundo, instituir-se.

3.2.2 – Crise de identidade e Paródia

Tradicionalmente, não há nas epopéias do Ocidente a representação de uma crise de identidade. A crise pode ser identificada nos enredos épicos, através de intrigas, peripécias, batalhas, infortúnios enfim, de artifícios que fazem os heróis épicos lograrem uma superação extraordinária investida de mitificação, transpondo todos os antagonismos que se apresentam no espaço de sua aventura. Por isso mesmo, a identidade do herói épico é sempre coesa e caracterizada por suas atitudes valorosas; não pelo que é revelado gravemente em solilóquios, mas pelo que é dado a ver nas ações empreendidas. Antes o sonho, o oráculo, os videntes, as feiticeiras, os profetas é que são revestidos de atributos divinatórios para o desvelamento ou antecipação de algum acontecimento crítico. Assim, a crise foi sempre exterior ao homem, situada nas ações determinantes de seu heroísmo.

Se a ação bélica foi sempre o ápice das epopéias antigas, em se tratando de *Latinomérica,* ela surge como convenção do gênero, alegoria do discurso e metáfora política. De fato, o que conturba a inteireza da identidade heróica é o fato de ela não se dar plenamente, já que sua força motriz é a própria crise compreendida como cisão, daquilo que é (um poeta que guerrilha com palavras) e daquilo que pode representar (um herói épico contemporâneo). Com efeito, a identidade não é uma coisa com a qual nascemos, mas algo transformado «no interior das representações» (Hall, op. cit., 48). Por isso, há no poeta algo moderno que o impede de ser concebido como eram os heróis no passado, do mesmo jeito o poeta contemporâneo não se fixa exclusivamente ao universo lírico. Essas inadequações, no entanto, definem-lhe o caráter heróico e épico, no cerne de uma crise de identidade que substancia sua poética de atributos socioculturais.

A questão de maior relevância para a consideração do poeta como herói da enunciação revela-se pela dramatização de sua crise de identidade, do ponto de vista singular da realização amorosa. O poeta está edipinamente ligado à sua mãe, América, e, sendo um filho proeminente do continente – porque detém a potência do vocábulo-vivo, qual Zeus detém o trovão –, ele precisa sublevar-se – e a todos que representa – contra o Sistema-poder, o eixo a partir do qual se origina a força que o impede de realizar-se amorosamente. Esse, por sua vez, enreda a América, confinando-a através da eterna manutenção do imaginário capturado[112]. A plenitude do incesto entre *mãe* e *filho* só será alcançada no devir, quando esse conseguir destronar o pai, liberando-a do *estado de transe* em que se encontra:

> *que preciso dizer contra o empecilho*
> *de falar (ou gritar) que sou teu filho*
>
> *(sabendo que sou mais que um filho) [...]*
> *(LA, XVI: 481).*

E tentando acordá-la dessa irreal-realidade, o poeta se dirige à América, cortejando-a, destacando em seu lamento o amor que o acomete, tentando comovê-la de alguma forma, apelando para a sua condição de mãe, que se aflige com o sofrimento do filho, e também para a sua condição de amante, porque lhe é interditado o encontro amoroso:

> *(América) pudesse o sonho meu*
> *ser real na irreal realidade*
> *(se a acontecida dor que aconteceu*
> *não tivesse ocorrido de verdade*
> *e todo o amor que o amor não percebeu*
> *percebido pudesse ser mais tarde)*
> *eu te diria (que diria eu?)*
> *que o meu amor por ti (minha vontade)*
> *tensa tenção de copular (América)*
> *vem do meu vício de comer a terra*
> *(LA, XVI: 484).*

Com a dor da separação, o poeta percebe que é preciso crescer, tornar-se adulto, matar a infância ainda latente e consolidar a passagem para um outro

---

[112] Quem quiser ter um entendimento mais aprofundado do «complexo de Édipo», elaborado por Freud a partir da leitura que fez do texto dramático sofocliano, ler sua aplicação quanto à constituição psíquica da criança em *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1997).

estágio, porque o obstáculo à sua satisfação se faz presente; tudo é frustração. O amor lhe é impossível, uma vez que a América não pode ser llibertada do cativeiro em face da alienação dessa prisão à consciência. Não há garantias de retornar ao lugar seguro de onde o amor se originou e, como tudo o impede soberanamente, o poeta cogita sobre o pai – ainda incógnito, como Laio o era para o herói tebano –, indagando-se, confuso: «onde vou encontrar o meu pai ou onde //está o meu pai?» (LA, XVI: 497),.

Qual Telêmaco refazendo o percurso de Odisseu para saber se ele está vivo, como de fato pensa, ou morto, como pensam os usurpadores que cobiçavam casar com Penélope, a sua mãe, o herói considera, especulando, «meu pai é lenda ou é meu pai história?», para, um pouco mais adiante, reformular: «(queria eu ter ao menos a certeza // de saber se ele foi ou ainda é)» (LA, XVI: 498). E quase se reportando à origem de tamanho desatino, ele roga por um esclarecimento: «quem me explica /meu pai?» (LA, XVI: 499). Isso, enfim, até chegar ao terrível remate:

> *[...] (até*
>
> ***que meus ouvidos pensam que é silêncio***
> ***a minha própria voz*** *)* *meu pai é tempo*
>
> *(não é espaço) é noite que escurece*
> *entre um dia e outro dia e permanece*
>
> *sol por detrás da lua (sol de inverno)*
> *sol de dia de chuva (antipaterno)*
> (Ibid., o realce é nosso).

Os dísticos dramatizam, pelo processo de *enjamberment*, a circularidade do poema. Os sintagmas interrogativos à medida que vão reformulando os anteriores, de modo a avançar, surgem como um monólogo interno desdobrado em auto-análise. A consciência de que seu pai é o tempo, revela-se amarguradamente: primeiro, através da imagem de um *sol por detrás da lua*, depois por um *sol de inverno*, finalizando com um *sol de dia de chuva,* para concluir a «antipaternidade».

Isso determina a constituição da identidade do sujeito da enunciação e herói da triangulação amorosa, porque, ao tirar o véu da identidade paterna, o

poeta constata que precisa destruí-lo, porque se antepõe entre ele e o objeto de desejo, como um empecilho. Porém, se o opositor é mais poderoso, o herói precisa usar de cautela e sagacidade, ao invés de agir impetuosamente e, desse modo, volta-se para mãe para dizer-lhe das possibilidades de realização amorosa, caso não houvesse tantos impedimentos:

não fosses minha mãe (mas minha-irmã)
não fosses minha irmã (mas minhamiga)
não fosses minha amiga (e só amant...)
ah pões-me a mão à boca? (que eu te diga)
amante (sim) amante (com o afã
de purgar com esta nova a culpa antiga
e vingar com o incesto o rude estupro
teu de meu pai) assim te digo

(sim) não fosse eu teu filho e amante (como
amiga e irmã te quereria às vezes)
após secar em ti meu oceano
(que tem o seu canal cheio de peixes)
subiria o teu tronco até o pomo
do seio e provaria outros deleites
(o meu prazer seria tão intenso
que eu falaria a língua do silêncio
(LA, XVII: 503).

O processo edípico, para Freud (1997: 58-9) recai sobre o objeto primordial, o seio materno, como desejo de repetir o gozo originário, remontando ao aconchego da amamentação. Assim, a intensidade de prazer, como a ilusão de integralidade faz o poeta investir sua libido à *língua do silêncio* que, se por um lado, indica um retorno *a idade de ouro* do sujeito, por outro, aponta para o absoluto da linguagem poética. Como metáfora política, podemos conceber – no deslizamento do significante – que a totalidade será alcançada pela inversão de posição prefigurada que só se implementará no futuro, quando o pai for privado da autoridade representada pela ordem simbólica. Quando, enfim, a satisfação plena do apetite for preenchida pelo deslocamento de posições fixas[113].

A épica cavaleiresca difundiu o amor heróico, colocando-o em primeiro plano para destacar a elevação da alma em detrimento da enfermidade

[113] A inversão colocada não é a concebida do ponto de vista da mulher, da América, já que ela é o objeto de desejo do poeta e do *Sistema-poder,* enquanto a mudança no plano simbólico só se concretiza com o acompanhamento da mudança no plano imaginário e vice-versa..

amorosa que às vezes acometia as almas de linhagem nobre, aquelas consideradas na ação heróica e, assim, o heroísmo e o erotismo incidiram «sobre os feitos amorosos, e não bélicos, da alma» (Muhana, 1997: 159)

A questão amorosa favorece a eloqüência dos homens superiores sem, no entanto, poder «constituir a ação principal da epopéia» (Ibid: 72-82). Genericamente, o amor virtuoso é aquele que não é fonte da perturbação da alma humana e passa ao largo da luxúria e da cobiça encenadas nas paixões. Por isso, o amor é conveniente às epopéias sob os ditames da razão, não podendo sucumbir à paixão amorosa, à tristeza, ao furor ou à loucura. A autora assevera que o amor deve se elevar às boas qualidades do *bem* e do *conhecimento,* fundamentais ao caráter superior que desbastam o «amor-paixão», transformando-o em «amor-sabedoria». Desse modo, os heróis devem evitar a precipitação imoderada e a desobediência ensandecida que as paixões incitam, pois elas resultam da falta de siso com que os homens médios regulam *vontade* e *limite*.

O conflito amoroso do qual se alimenta o herói de *Latinomérica*, pela dinâmica de sua busca incessante, é o resultado de uma adaptação parcial à ordem simbólica, porquanto o instituído ajusta as medidas necessárias – que permitem o funcionamento de sua permanência – às regras do jogo social, mas o herói, inserindo-se nessa regularidade, causa um desequilíbrio irreversível no cerne do *Sistema-poder*. Ao contrário do herói épico tradicional, o herói épico de *Latinomérica* causa uma *de*sordem simbólica para resolver sua crise interna. Enquanto as epopéias antigas representavam de modo regular a identidade do herói, colocando-lhe a crise como um problema exterior a ser solucionado, o poeta – um herói épico contemporâneo – precisa resolver sua crise interna, deslocando e devolvendo-a ao mundo, pela necessária transformação política que propõe.

Se Freud deslocou as funções arquetípicas – pai, mãe e filho – do contexto dramático sofocliano à não menos dramática constituição psíquica do sujeito, Marcus Accioly reinstitui literariamente o drama através de um deslocamento do contexto edipiano para uma irrupção latino-americana consignada pela

estrutura utópica. O deslocamento produz um significado irônico que traz na repetição os condicionantes da diferença, sob os parâmetros do contexto em que é lido. Para Linda Hutcheon (2000: 101-2), a paródia pode ser uma estrutura de repetição irônica que só é avaliada em relação ao contexto, como um «deslocamento da força avaliadora da ironia para o que não é declarado, ainda que ao mesmo tempo oscilando com o que é declarado».

Assim, a manifestação paródica, em *Latinomérica*, produz uma característica reveladora do processo de elaboração, pois se distancia da intenção destrutiva para com os resíduos textuais parodiados, emergindo como superação estética (e histórica) que garante os instituintes da emancipação intelectual e, nessa perspectiva, a nova épica «acelerando a evolução das formas literárias, nasceria da antiga sem a destruir» (Fiker *apud* Hutcheon, 2000: 99-101).

Como parâmetro histórico-filosófico, o homem moderno foi lançado para dentro de si mesmo, antecipando o futuro como *memória da vontade*: «quando o homem tomou plena posse de sua morada mortal e enfeixou os horizontes infinitos tentadores e ameaçadoramente abertos a todas as eras anteriores» (Arendt, op. cit., 259), a consciência foi a única segurança da realidade que lhe restou: o resultado da passagem da *vida contemplativa* para a *vida ativa* causou a inversão de posição da ordem hierárquica do pensamento moderno como fulcro epistemológico.

Desse modo, a *ação* substituiu a *contemplação* como meio de se atingir o conhecimento, depositando todo o crédito da veracidade das coisas no *fazer* e não mais no *observar*. Na realidade, tornou-se necessário *verificar* as coisas dadas mediante uma ação adicional. O método científico cumpriu a separação entre *Ser* e *aparência,* desencadeando a desconfiança de que a verdade última está por detrás daquilo que se mostra à primeira vista, ou exteriormente. Assim, o *Ser* tornou-se um processo desencadeado pelo pensamento, para o qual o desenvolvimento investigativo é mais importante do que o produto acabado (Ibid: 302-7).

Quando todos os modelos desapareceram, a arte tornou-se uma totalidade criada, porque a unidade natural das coisas foi rompida para sempre, negando a totalidade espontânea do *Ser* e, a partir disso, «qualquer ressurreição do helenismo é uma hipótese mais ou menos consciente da estética em pura metafísica: um violar e um desejo de aniquilar a essência de tudo que é exterior a arte» (Lukács, 2000: 34-6). A arte, pois, elabora na contemporaneidade os pressupostos de sua existência baseando-se na consciência de que o mundo é insuficiente. Nesse sentido, a epopéia de Marcus Accioly dramatiza a impossibilidade de realizar um objeto necessário mediante a realização de um objeto possível, trazendo para o mundo das formas a fragmentação do mundo extralingüístico.

Lukács (2000: 41-7) endossa que o herói moderno não mais exibe «a forma natural de existência da esfera natural», porque a heroicização implica uma elevação acima do que é humano, da comunidade que o circunda e dos próprios instintos. Quando a comunidade não mais reclama a representação de um herói, o autor dramatiza o estatuto do herói, exibindo o «tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade». O autor salienta que a elaboração de uma épica verdadeiramente utópica está fadada ao fracasso, já que seu autor terá de ir além do que é dado empiricamente e, para tanto, ele buscará inevitavelmente uma transcendência no lírico ou no dramático: «Eis por que pode haver formas épicas cujo objeto não seja a totalidade da vida, porém um recorte, um fragmento de existência capaz de vida própria».

A avaliação histórico-filosófica de Lukács sobre a evolução das formas épicas designa que o processo autoral moderno prevê uma tomada de posição diante de seus objetos, circunscrevendo-os em torno daquilo que seleciona, como resultado dos limites do próprio sujeito, e não mais de um cosmos preenchido e estável. Daí que a crise de identidade do herói épico em *Latinomérica* é a mesma que se impõe ao restabelecimento na épica contemporânea, posto que o Ser, não mais compreende as aparências dos objetos, como Arendt nos mostra. Eles estão divorciados para sempre.

A subjetividade do eu-lírico/narrador de *Latinomérica* precisa dar forma ao seu objeto – pois o mundo tornou-se insuficiente –, parodiando as formas consagradas do épico e imprimindo, nessa apropriação, uma ironia dramática:

> *(gritei) "ó pretendentes (quem usurpa*
> *o trono de meu pai sou eu) talvez*
> *minha posse não seja menos bruta*
> *do que seria a posse de vocês*
> *que vão purgar nas minhas mãos a culpa*
> *de disputarem minha mãe (é a vez*
> *a vingança e do ódio) ó pretendentes"*
> *(e o sangue rastejou pelos batentes)*
> *(LA, XVIII: 515).*

O autor parodia a forma épica, dando-lhe um conteúdo dramático que se sobrepõe ao discurso sofocliano e sua leitura teórico-psicanalítica, subjacente aos dois, emerge da técnica paródica de composição como metáfora política, trazendo ao presente a representação da evolução das formas épicas como reserva intelectual de um campo, o literário, e revestindo-o de crítica política. À parte disso, a obra também exibe as delimitações de seu próprio mundo, no qual a paródia como técnica de composição marca um distanciamento à medida que insere a obra no influxo da tradição, conduzindo-nos a uma metáfora do conhecimento que demanda um poder *ex*cêntrico ao discurso poético, autonomizando-o em fato literário e causando uma instabilidade no cerne das convicções.

Bakhtin (1993: 397-402) lembra-nos que o romance é o único gênero por se constituir, estando apto a uma nova forma de percepção, através da apropriação de outros gêneros, reinterpretando-os e revelando a convenção tanto das formas quanto da linguagem. Assim, o romance afeta o processo da evolução literária, gerando uma espécie de *criticismo de gêneros,* através do qual as linguagens convencionadas encenam uma ressonância diferente. Para o autor, as paródias, num certo sentido, já são como esboços do romance, porquanto possuem o caráter crítico e autocrítico na mesma intensidade. A *romancização* dos outros gêneros, pois, confere-lhes um dialogismo que, em conseqüência, renova suas categorias formais, acionadas pelo plurilingüismo.

Na contemporaneidade, em que não há mais condições para uma apropriação total do mundo, como outrora a grande épica possibilitou, o romance introduziu um inacabamento semântico e um contato vivo com esse inacabamento que determinou a transposição dos outros gêneros para uma nova estruturação, agindo concomitantemente às transformações da própria realidade. Por tudo isso, ele vem contribuindo para a renovação de outros gêneros, contaminando-os. Assim também, os próprios heróis não figuram mais coesos, por causa de revestimentos contraditórios que oscilam entre o elevado e o inferior na mesma caracterização, propiciando a prefiguração inesgotável do devir como abertura do indeterminado (Ibid.).

A épica de Accioly, ainda que se referende no esteio da tradição épica, reveste-se de uma contaminação que abre as perspectivas do gênero à contemporaneidade e não à inteireza do mundo, polarizando os resíduos textuais a que se reporta e considerando-os noutros termos:

> *que o canto (em vez do belo) possa o feio*
> *e o sujo (em vez do limpo) possa o canto*
> *(possa o ouro ser fezes no seu veio)*
> *possa o mal do poeta e a dor do santo*
> *(possa ser o vazio em vez do cheio)*
> *remende o véu do ódio e rasgue o manto*
> *do amor (com as mesmas unhas) que ele possa*
> *ser o ouro amarelo que há na fossa*
> (LA, V: 109).
>
> *Se este canto te suja s mãos e fede*
> *Ao teu nariz (leitor) se ele provoca*
> *com seu enjôo azul a náusea verde*
> *que amarela vomita a própria boca*
> *(leitor) se ele te dói no ouvido e excede*
> *teu sensível limite (pois te choca*
> *com sua contundência) então eu peço*
> *(à Lautréamont) não leias o meu verso*
> (LA, V: 110).

Encontramos, nesses fragmentos, o avesso do canto, que explora melhor as características do contracanto, reforçando a concepção mista do gênero e a complexidade de caracterização do herói. O eu-lírico/narraador se dirige ao

leitor (à Lautréamont[114]) invocando-o a não continuar a leitura, se assim o desejar, caso o assunto exceda seu sensível limite e choque-lhe por sua contundência. Dessa forma, o poeta introduz o leitor no relato, estabelecendo uma interlocução ficcional que é própria do romance[115]. Outras possibilidades também aparecem, num jogo lúdico de velar-revelar, estabelecido entre o ficcional e o autobiográfico:

> *(ai disse o teu amor) "vejo Aliança*
> *à noite e vejo Laureano ao dia*
> *e (entre o dia e a noite) uma criança*
> *que (na hora do ângelus) deafia*
> *(das contas do seu terço de lembrança)*
> *um rosário de vozes (todavia)*
> *também me vejo e me ouço (na distância)*
> *tocando o meu piano à tua infância*
> (LA, XVIII: 521).

A memória do autor atravessa todo o épico, introduzindo nele características de sua identidade, misturando-a com a identidade do herói que é também poeta. No trecho expresso, surge à lembrança a cidade de Aliança e o Engenho Laureano, localizados na região do Vale do Siriji, zona da Mata-Norte de Pernambuco, onde Accioly nasceu e passou a infância. Além dessa, outras passagens da obra mostram uma ligação afetiva com certas localidades, bem como sua intimidade com a leitura propiciada através de biblioteca de vasta referência: literária, histórica, filosófica, cultural etc.

A obra assume um caráter *autobiográfico*, problemática que norteou o trabalho de Ilzia Zirpoli[116] (2007: 72-3). Consoante a pesquisadora, o autobiográfico não pressupõe uma distinção entre a veracidade e o ficcional,

---

[114] O poeta, provavelmente, refere-se a *Les Chants de Maldoror*, obra de maior do poeta uruguaio Isidoro Ducasse (1868-1869) que, sob o pseudônimo Comte de Lautréamont, escreveu sua obra de maior expressão, em que explica as passagens cantadas a um leitor ideal.

[115] Na literatura brasileira, podemos conferir a técnica em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, e em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976: 68), de Osman Lins. A partir de uma citação estilística do texto osmaniano («... nada perderão se forem espairecer, se saltarem estes últimos dias de novembro. Mas eu proponho retornassem dentro de duas páginas ou três. Muitas surpresas os aguardam»), consideramos o texto machadiano, numa alusão ao capítulo VII, «O delírio", em que escreve Machado: «Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração» (Silva, cf. op. cit)

[116] Referimo-nos à Tese de Doutorado defendida em 2007, junto à Univesidade Federal de Pernambuco – UFPE.

mas se trata de «apreendê-los literariamente, no âmbito do jogo estético», sobretudo, nas formas como o lúdico questiona esses conceitos. Nesses termos, «o autobiográfico coloca em suspeita o caráter de veracidade que essa pressupõe», porque a construção da identidade do personagen narrador, no caso do poeta de *Latinomérica,* desenvolve-se a partir de «sentidos de ordem psicológica, ideológica, afetiva, social, cultural enfim», de uma memória que institui a identidade. E, nessa medida, o autobiográfico é encenado «num espaço movediço, no qual o reflexo sugere uma duplicidade» (ibid.: 94-7), por um sujeito que «faz uma retrospectiva de sua vida pessoal, amparada no princípio de identidade entre autor, narrador e protagonista».

A imagem do duplo, na perspectiva moderna, segundo Brunel (1998: 280-8), remete à cisão da identidade do sujeito e, em *Latinomérica*, essa ruptura pode ser verificada pela metaforização da identidade autoral através do herói, o poeta-guerrilheiro, aquele que combate o instituído mediante a palavra, palavra que inscreve o poeta periférico – em nível regional, nacional e supranacional –, sua memória, na memória literária:

> *foi assim que aprendi de calça-curta*
> *teu caminho comprido (foi assim*
> *que em tua geografia a história bruta*
> *eu decorei nos bancos do jardim-*
> *da-infância) foi assim que a tua luta*
> *se fez luta dentro de mim*
> *(ah foi assim na escola e também foi*
> *antes da escola e foi assim depois*
> *(*LA, VII, 137).

mas, para além dessa duplicidade, há, no texto em apreço, a modulação identitária entre *eu-lírico* e *sujeito-narrador*, indiciadora da hibridação dos gêneros que convoca, trazendo à tona as implicações políticas do autobiográfico (Zirpoli, op. cit., 68), levando-nos a«o paradoxo épico-autobiográfico» que põe em questão a estabilidade da origem; a «própria noção de memória é, também, pulverizada pela multiplicação de tramas que constituem o passado da comunidade / nação que narra» (Ibid., 97):

> *particular a minha vida e pública*
> *a tua história (América) talvez*
> *(no saco onde a matéria se mistura)*

> *meu pó (que do teu pó em pó se fez)*
> *tenha teu comprimento e tua altura*
> *(tua largura e tempo) que a acidez*
> *do teu mar no meu sangue (ou tua lágrima*
> *verso no meu suor) é sal da mesma água*
>
> *(*LA, VI, 126).

A obra de Accioly, pois, parodia a experiência épica pela apropriação de outros gêneros, inclusive o autobiográfico, alimentando-se da própria instabilidade que o contemporâneo convoca, uma instabilidade pela posição enunciativa dramatizada na inter-relação entre o coletivo e o individual. Além do mais, deixando-se contaminar pelo inacabamento desse contemporâneo, a obra se inscreve numa atemporalidade que exibe mais o procedimento artístico do que propriamente o que é relatado. Dessa forma, *Latinomérica* é um *metapoema épico* que coloca o poeta na função de herói dramático de uma triangulação amorosa que, através de sua crise existencial, procura salvar a América da alienação exigida pela ordem simbólica do *Sistema-poder*.

Então, a crise é colocada no âmbito das formas e no do discurso, articulando-se na concepção do gênero que encena e, através da *memória da vontade*, como desejo de utopia, resistindo à especulação de que o épico morreu e à de que a transformação é um atributo de mercado, e não de seres movidos por um desejo de superação de suas condições materiais / sociais.

A ÚLTIMA VISTA

Latinomérica elabora-se esteticamente através da épica do discurso em perfeita sintonia com outras manifestações de mesma natureza literária surgidas durante o século XX. A plenitude de seu projeto é pertinente com o mundo contemporâneo, concebendo outros padrões para a adaptação dos indicadores da tradição épica no contexto em questão.

Em confronto com uma situação insatisfatória, a épica exibe os argumentos retóricos para uma superação do estágio em que certa comunidade se encontra. Para tanto, o futuro é antecipado como uma possibilidade ativa, porque, ao ser trazido ao presente, ele contrasta o modelo vigente com o desejo de alterá-lo, revertendo em indignação. Simbolicamente, é dramatizada uma contenda, que replica a realidade sobre a qual se endereça o descontentamento. Criam-se, portanto, as condições para um exercício discursivo de potência instituinte.

No primeiro capítulo, consideramos a obra e o contexto latino-americano em relação à tradição literária, relacionando-os de modo a estabelecer uma articulação tanto do poema como da América Latina em relação à tradição literária do Ocidente. Sua duplicidade cingiu as singularidades de ambivalência, porque os limites da diferença ativa nutrem-se de tradição, à proporção que o discurso é reportado à memória literária.

Por tudo isso, o legado da tradição condiciona a reorganização dos termos épicos noutro contexto histórico que insufla a querência de uma inserção em seu aporte. É nessa perspectiva que a obra de Marcus Accioly canta a comunidade latino-americana, afirmando-se politicamente através de sua posição enunciativa – ao demarcar uma atitude de conflito já determinado pelo gênero encetado – e conservando, ao mesmo tempo, um pertencimento à

tradição, através do restabelecimento do gênero épico nas condições históricas de novos interlocutores.

No segundo capítulo, trabalhamos as imbricações entre *utopia* e *alteridade*, demarcando o contexto da conquista da América como ponto de partida para uma reavaliação dos conceitos na perspectiva latino-americana. A paisagem local e a língua foram pontos apreciados como fatores determinantes à confluência de um painel mínimo que, através de memórias comuns, permitiram gravar nas heranças coloniais uma organização do diverso no universo subcontinental. Representando essa heterogeneidade, a obra de Marcus Accioly reativa a utopia como amparo ante uma realidade que desconsidera o desejo coletivo, condicionando-o à lógica de superação de suas potências.

Já no terceiro capítulo, contextualizamos a passagem para o século XXI do ponto de vista da publicação de *Latinomérica* e do contexto do pós-guerra, concernindo à geração a que parece associar-se o autor, a de 1960, avaliando a obra sob o parâmetro do acúmulo das formas épicas, ressaltando suas manifestações clássicas e modernas de modo a estabelecer articulações entre elas. Apontamos, também, as condições em que o poeta se configura como herói do metapoema épico.

Nesses termos, a crise de identidade – do gênero e do herói – surge como fator intrínseco à constituição do pensamento moderno e do romance como gênero narrativo, que se funda no inacabamento de suas formas e no da própria Modernidade. Os recursos da paródia e da ironia, nas formas e no discurso, dão legitimidade a seu empreendimento estético.

Se pensarmos do ponto de vista da crítica tradicional, quanto à tradição épica, com o acúmulo das formas que se sobrepuseram ao gênero durante o seu percurso no Ocidente, ela chega à Modernidade como um gênero acabado, pois não mais conserva a identidade que abalizou sua proeminência estética durante séculos. Contudo, reconsiderando as formas épicas, muitos

autores lançaram suas obras no curso do século XX, transformando o próprio declínio do gênero em resistência aberta.

Esse fato se tornou difícil de ignorar e, justamente por não se tratar de uma irregularidade, tornou-se indispensável questionar o acúmulo dessas formas, para verificar sob quais condições essa tradição, precipitadamente esquecida, reivindica o seu restabelecimento?

Assim, investigando as manifestações artísticas de autores fundamentais, podemos chegar a definições mais evidentes, no campo mesmo da genericidade do discurso épico, que implicam os eventos literários num organismo ressonante. Assim, sob o amparo da Literatura Comparada, as formas épicas refundam nova consciência do gênero que, para além dos desígnios pátrios, encontrou um espaço estreito que lhe valeu a oportunidade de alguns debates, ainda que isolados uns dos outros.

O século XX precisa ser descoberto do ponto de vista épico, porque as macronarrativas estão em contínuo desacordo com as práticas efêmeras de certas escritas do ordinário que prevaleceram nas últimas décadas. Mais que a mera impropriedade, essa insubmissão designa um desconsolo que nos impele a interrogar sobre a Modernidade para além do signo pós-moderno; não se tratando do ponto em que confirmamos uma ruptura verdadeira, mas daquele que mesmo revelando a mudança, por mais espantosa que aparente, desloca os seus domínios para a reorganização de sua continuidade, noutros termos.

No que diz respeito à *Latinomérica,* propomos alguns pontos a discutir, sobretudo aqueles que, por causa das delimitações do universo problematizado, não encontraram um espaço apto a seu aprofundamento ou que, de alguma forma, foram deliberadamente excluídos.

O primeiro ponto poderá ser concebido através da produção épica de Marcus Accioly, mostrando como sua linha poética deu prosseguimento a uma produção que, desde *Cancioneiro* (1968), já apresentava os indícios do que se confirmaria com a trilogia mítica – *Sísifo*, *Íxion*, *Narciso* – nas duas décadas seguintes. Potencializando essa relação, a investigação deverá condicionar as

leituras à comparação de outra publicação importante do autor, *poética – Pré-manifesto ou Anteprojeto do Realismo Épico*, que poderá confirmar esses indícios, mas que também poderá revelar o processo de amadurecimento poético que, sem sombra de dúvida, aporta em *Latinomérica* e, ainda, acionar contradições, rupturas ou, quem sabe, reconsiderações do poeta ao longo de sua produção.

Um segundo ponto poderia considerar a epicidade de *Latinomérica* em cotejo com outras manifestações do discurso épico que não precisam ser epopéias necessariamente, mas que lancem mão de uma matéria épica consistente como substrato de sua realização dramática, lírica, ensaística, romanesca, de outros registros enfim, para ressaltar especificidades de ordem estrutural e estética. A comparação poderá ser eficaz, já que o processo é desenvolvido num jogo fecundo de espelhamento que induz a leitura de uma obra através da outra que lhe devolve a leitura.

Por fim, um último ponto compreende o épico numa relação que coere tradição e Modernidade no que tangencia a conjuntura histórica de sua motivação no século passado. Essa linha de comparação nos orientou toda a tese, entretanto, a pesquisa se alimentou de suas próprias incertezas, já que a obra é bem recente e não produziu ainda um volume crítico que a abasteça de considerações dinâmicas; ademais a matéria épica de *Latinomérica* é bastante ampla, permitindo, num primeiro momento, uma avaliação mais geral do que propriamente a delimitação de um período ou de uma linha temática mais independente no desenrolar da obra.

Portanto, procurando formular um perfil crítico – teórico e histórico – sobre um registro épico contemporâneo, podemos concluir que a obra investigada precisa ser mais discutida, para que novos horizontes investigativos surjam e assegurem outras possibilidades para o épico moderno, a partir mesmo de um poema que, embora não seja o único no estilo, corre por fora das linhas de pesquisa tradicionais.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DO AUTOR

ACCIOLY, Marcus. 1978. 2001. **Latinomérica**. Rio de Janeiro: Topbooks.

_____. 1984. **Narciso.** Rio de Janeiro – Recife: Francisco Alves – Conselho Municipal de Cultura da Cidade do Recife.

_____. 1977. **Poética – Pré-manifesto ou Anteprojeto do Realismo Épico.** Recife: Editora Universitária.

_____. 1976. **Sísifo.** São Paulo: Quíron/INL.

OBRAS DE REFERÊNCIA GERAL

ACHUGAR, Hugo. 2006. **Planetas sem bocas: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura.** [Trad. de Lyslei Nascimento] Belo Horizonte: Editora UFMG. (Humanitas).

ADMA, Muhama. 1997. **A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero**. São Paulo: Fundação Editora UNESP.

AGOSTINHO, Santo. 2000. Livro XI, in. **A Cidade de Deus.** V. II, 2 ed. [Trad. de J. dias Pereira] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ALIGHIERI, Dante. 1958. **A Divina Comédia.** [Trad. de José Pedro Xavier Pinheiro, Ilustrada com 136 gravuras de Gustavo Doré] 7 ed. São Paulo: Edigraf.

ANDRADE, Maristela Oliveira de (Org.). 2003. **Milenarismos e Utopias: a busca do quinto império.** João Pessoa: Ed. Manufatura. (Coleção Olho d'água; v. 7).

ARENDT, Hannah. 2005. **A Condição Humana.** 10 ed. [Trad. de Roberto Raposo] Rio de Janeiro: Forense Universitária.

ARISTÓTELES. 1996. Poética, in. **Os Pensadores.** São Paulo: Nova Cultural.

BAKHTIN, Mikhail. 1993. epos e romance, in. **Questões de Literatura e Estética: a Teoria do Romance.** 3 ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC.

BARTHES, Roland. 1997. **O grau zero da escritura**. Lisboa: Edições 70.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. 2000. **Monstros índios e Canibais: ensaios de crítica literária e cultural.** Florianópolis: Insular.

BENEDETTI, Mario. 1979. Temas e Problemas, in. **América Latina em sua Literatura***.* São Paulo: Perspectiva. (Coleção estudos).

BENJAMIN, Walter. 1985. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, in. **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura***.* V. 1. [Trad. de Sérgio Paulo Rouanet] São Paulo: Editora Brasiliense.

BERARDINELLI, Cleonice. 2000. **Estudos Camonianos***.* 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BERND, Zila. 1998. **Escrituras Híbridas: estudos em literatura comparada interamericana**. Porto Alegre: UFRGS.

_____. (Org.) 1995. **Literatura e americanidade.** Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS.

BHABHA, Homi K. 1998. **O local da cultura** [Trad. de Myrian Ávila et al.] Belo Horizonte: UFMG.

BLOCH, Ernst. 2005. **O Princípio Esperança.** [Trad. de Nélio Schneider] Rio de Janeiro: Contraponto. (1v.; 2v.).

BOITANI, Piero. 2005. **A Sombra de Ulisses: apêndice com traduções de poemas por Haroldo de Campos** [Trad. de Sara Margelli] São Paulo: Perspectiva. (Estudos; 203 / dirigida por J. Guinsburg).

BONFIM, Manuel. 2002. A América Latina, in. **Intérpretes do Brasil.** [Coord. Silviano Santiago] 2 ed. 3 v. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. Pp. 607-895. (Biblioteca Luso-brasileira; série brasileira).

BOSI, Alfredo. 1992. **Dialética da Colonização.** 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras.

BRANDÃO, Ignácio Loyola. 1978. **Cuba de Fidel: viagem à ilha proibida**. São Paulo: Livraria Cultura Editora.

BROTHERSTON, Gordon; MEDEIROS, Sérgio (Orgs.). 2007. **Popol Vuh.** São Paulo: Iluminuras.

CALVINO, Ítalo*.* 1993. **Por que ler os clássicos***.* São Paulo: Companhia das Letras.

CAMÕES, Luís Vaz de. [sd]. **Os Lusíadas***.* [Prefácio e notas de Hernâni Cidade]. São Paulo: Círculo do Livro, S.A.

CAMPOS, Haroldo. 1967. **Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária.** Rio de Janeiro: Vozes.

CANDIDO, Antonio. 1976. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Nacional.

CARDOSO, Zélia de Almeida. 2003. **A Literatura Latina.** 2 ed. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Biblioteca Universal).

CARVALHAL, Tânia Franco. 1994. O Avesso da Utopia, In. **América: ficção e utopia** [Orgs. José Carlos Sebe Bom Meihy & Maria Lúcia Aragão]. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP. (América, raízes e trajetórias; v.1).

CASTORIADIS, Cornelius. 1987. O Imaginário: a criação no domínio social histórico, in. **As Encruzilhadas do Labirinto: os domínios do homem***.* 2 ed. São Paulo: Paz e Terra.

CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Orgs). 2001. **Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991**. 2. ed. São Paulo: Ed. da USP.

COHEN, Jean. 1966. **Estrutura da Linguagem Poética.** 2 ed. [Trad. de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand]. São Paulo: Editora Cultrix.

COLOMBO, Cristóvão. 2001. **Diários da descoberta da América: as quatro viagens e o testamento***.* [Trad. Milton Person] Porto Alegre: L&PM.

CORDIVIOLA, Alfredo. 2005. **Um mundo singular: imaginação, memória e conflito na literatura hispano-americana do século XVI**. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPE.

_____. 2006. Os Dilemas éticos da conquista, [Versão CD-ROM] in. JOACHIM, Sébastien (Org.). **Anais do Colóquio Cidadania Cultural pela Literatura: de 25 a 27 de outubro de 2006.** Campina Grande: UEPB.

CORREIA, João David Pinto. 2003. Deslumbramento Horror e Fantasia. O olhar ingénuo na Literatura de Viagens, in. CRISTÓVÃO, Fernando (Coord.). **O Olhar do Viajante: dos navegadores aos exploradores.** Coimbra: Almedina e Centro de Literaturas de expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa. (Série Literatura de Viagens).

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (Orgs.) 1997. Formação e Desenvolvimento da Língua Nacional Brasileira, in. **A Literatura no Brasil.** 4 ed. 1 v. São Paulo: Global Editora.

CRISTÓVÃO, Fernando (Coord.). 2003. Da *boa-fé* colonizadora à *má-fé* colonialista e racista, in. **O Olhar do Viajante: dos navegadores aos exploradores.** Coimbra: Almedina e Centro de Literaturas de expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa. (Série Literatura de Viagens).

CUNHA, Eneida Leal. 2006. **Estampas do Imaginário: literatura, história e identidade cultural***.* Belo Horizonte: Editora UFMG.

CUNHA, Maria Helena Ribeiro da. 1980. **Lirismo e epopéia em Luís de Camões.** São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo.

CURTIUS, Ernst Robert. 1996. A Paisagem Ideal, in. **Literatura Européia e Idade Média Latina.** [Trad. de Teodoro Cabral e Paulo Rónai] São Paulo: Hucitc; Edusp (Clássicos, 2).

DAMATO, Diva Barbaro 1995. **Édouard Glissant: poética e política**. São Paulo: Annablume: FFLCH (PARCOURS).

DAYREIL, Eliane G.; LOKOI, Zilder Márcia Gricoli (org.). 1996. **América Latina Contemporânea: desafios e perspectivas**. São Paulo: Edusp / Rio de Janeiro: expressão e Cultura.

FERREIRA, João Francisco. 1959. **Capítulos de literatura hispano-americana: do século XV aos nosso dias.** Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da URGS.

FIKER, Raul. 2000. **Mito e Paródia: entre a narrativa e o argumento.** Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora. (Coleção Ciências Sociais, 2).

FINLEY, M. I. (Org.). 1998. **O Legado da Grécia: uma nova avaliação**. Brasília: Ed. da UNB.

FREUD, Sigmund. 1997. **Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade.** [Trad. de Paulo Dias Corrêa] Rio de Janeiro: Imago.

GLISSANT, Edouard. 1990. **Poétique de la Relation.** Paris: Gallimard.

GOMES, Teresa Santa-Clara. 1990. Utopia e Sociedade, in. **Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio Utopia: Mitos e Formas.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GONZÁLEZ, Mario M. 1994. **A Saga do Anti-Herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira.** São Paulo: Nova Alexandria.

GORELIK, Adrián. 1999. **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica.

GRUZINSKI, Serge. 2003. **A Colonização do Imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol – séculos XVI-XVIII.** [Trad. de Beatriz Perrone-Moisés]. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 2001. **O Pensamento Mestiço***.* São Paulo: Companhia das Letras.

HALL, Stuart. 1999. **A identidade cultural na pós-modernidade***.* 3 ed. Rio de Janeiro: DP&A.

HOLANDA, Lourival. 1992. **Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e O Estrangeiro.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. (Criação e Crítica; v. 8).

HOLANDA, Sérgio Buarque. 1994. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense.

HOMERO. 1957. **A Ilíada***.* [Trad. de Odorico Mendes] Rio de janeiro; São Paulo; Porto alegre: W. M. Jackson INC.

_____. 2006. **Odisséia***.* 7 ed. [Trad. de Frederico Lourenço]. Lisboa: Livros Cotovia.

_____. 1979. **Odisséia.** 2 ed. [Trad. de Antônio Pinto Carvalho]. São Paulo: Abril Cultural.

HUTCHEON, Linda. 2000. **Teoria e Política da Ironia.** [Trad. de Julio Jeha] Belo Horizonte: UFMG.

KAYSER, Wolfgang. 1985. **Análise e Interpretação da Obra Literária: introdução à ciência da literatura.** 7 ed. Coimbra: Arménio Amado Ed. (Coleção Studium).

KOTHE, Flávio. 2003. **O Cânone Republicano I***.* Brasília: Editora Universidade de Brasília.

LACERDA, Sonia. 2003. **Metamorfoses de Homero: história e antropologia na crítica setecentista da poesia épica**. Brasília: Ed. da UNB. (Coleção Pérgamo).

LACROIX, Jean-Yves. 1996. **A Utopia: um convite à filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

LAS CASAS, Frei Bartolomé. 2001. **O Paraíso Destruído: brevíssima relação da destruição das Índias***.* [Trad. de Heraldo Barbuy] Porto Alegre: L&PM.

LE GOFF, Jacques. 1994. **História e Memória***.* 3 ed. Campinas: Editora da UNICAMP.

LÉVINAS, Emmanuel. 1998. **Totalidade e Infinito***.* Lisboa: Edições 70.

LUKÁCS, Georg. 2000. **A Teoria do Romance.** [Trad. de José Marcos Mariani de Macedo] São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.

MAGASICH-AIROLA, Jorge; BEER, Jean-Marc de. 2000. **América Mágica: quando a Europa da Renascença pensou estar conquistando o Paraíso.** [Trad. de Regina Vasconcelos] São Paulo: Paz e Terra.

MAINGUENEAU, Domenique. 1995. **O Contexto da obra literária: enunciação, escritor e sociedade.** São Paulo: Martins Fontes.

MÁRQUEZ, Gabriel García. [s/d] **Cem Anos de Solidão***.* Rio de Janeiro: Editora Record.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. 1987. **A Ideologia Alemã.** São Paulo: Ciências Humanas.

MERQUIOR, José Guilherme. 1997. **A Astúcia da Mimese: ensaios sobre lírica.** 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks.

MIGNOLO, Walter D. 2003. **Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

MILTON, Jonh. 1994. **O Paraíso Perdido***.* Vol. 18 [Trad. de António José Lima Leitão] Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica. (Coleção Grandes Obras da Cultura Universal).

MORENO, César Fernández (org.). 1972. **América Latina em sua Literatura***.* São Paulo: Perspectiva.

MORUS, Tómas. 2001. **A Utopia: ou o tratado da melhor forma de governo**. Porto Alegre: L&PM.

NEIVA, Saulo. 2003. Luto das Origens e Poesia Épica, in. JOACHIM, Sébastien (Org.) **Colóquio Internacional O Luto das Origens: O Espaço-Tempo em Literatura e Ciências Humanas**. Recife: Ed. UFPE.

_____. 2007. **Um Novo Velho do Restelo: a épica «satírica» de *Latinomérica.*** Edição bilíngüe. Recife: Edições Bagaço.

NERUDA, Pablo. 2001. **Canto Geral***.* 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

_____. 1977. **Confesso que vivi: memórias**. Rio de Janeiro: DIFEL.

NIETZSCHE, Friedrich. 1988. **O Anticristo: ensaio de uma crítica do cristianismo** [Trad. de Pedro Delfim Pinto dos santos] Lisboa: Guimarães Editores.

NITRINI, 1997. Sandra. **Literatura Comparada: História Teoria e Crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

PAGEAUX, Daniel-Henri & MACHADO, Álvaro Manuel. **Da Literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988 (Coleção Signos).

PAQUOT, Thierry. 1999. **A Utopia: ensaio acerca do ideal**. Rio de Janeiro: DIFEL (Coleção Enfoques. Filosofia).

PAZ, Francisco Moraes. 1996. O Território do Outro, in. **A Poética da História***.* Curitiba: Ed. UFPR.

PAZ, Octavio. 1996. **Signos em Rotação***.* São Paulo: Perspectiva.

_____. 1986. **Tempo Nublado.** [Trad. de Sônia Régis]. Rio de Janeiro: Guanabara.

PÊCHEUX, Michel. 1999. Papel da memória, in. **Papel da memória***.* Campinas: Pontes.

PESSOA, Fernando. 1997. **Obra Poética em um volume.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

PLATÃO. 1993. livro III, in. **A República** [Trad. M. H. R. Pereira] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

_____. 1981. **Timeu e Crítias: a Atlândida.** [Trad. Norberto de Paula Lima]. São Paulo: Hemus.

PIZARRO, Ana. 1995. **De Ostras y Canibales: ensayos sobre la cultura latinoamericana.** Santiago: Editorial Universidad de Santiago. (Coleccion Humanidades).

_____. (Org.) 1995. **América Latina: palavra, literatura e cultura – Vanguarda e Modernidade.** 3 v. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP.

POLAR, Antonio Cornejo. 2000. **O Condor Voa: literatura e cultura latino-americanas**. Belo Horizonte: Humanitas.

POUND, Ezra. 2006. **Os Cantos.** [Trad. de José Lino Grünewald] Rio de janeiro: Nova Fronteira. (40 anos, 40 livros).

RAMA, Ángel. 2001. Literatura e Cultura na América Latina, in. AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs). **Ángel Rama: Literatura e Cultura na América Latina** [Trad. de Raquel la Corde dos Santos, Elza Gasparotto] São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. (Ensaios latino-americanos; 6).

RANCIÈRE, Jacques. 1995. **Políticas da Escrita***.* Rio de Janeiro: Ed. 34. (Coleção Trans).

ROUANET, Sergio Paulo. 1987. **As Razões do Iluminismo***.* São Paulo: Companhia das Letras.

SAID, Edward W. 2003. **Cultura e Política***.* [Trad. de Bernardo Pericás] São Paulo: Boitempo Editorial.

SANTIAGO, Silviano. 1978. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva / Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.

SANTOS, Magnólia Rejane Andrade dos. 1995. **A poética do Espelho.** Curitiba: HD Livros.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Oscar. 1995. **História da Literatura Portuguesa***.* 16 ed. Porto: Porto Editora.

SARAIVA, José Hermano. 2003. **História Concisa de Portugal.** Lisboa: Publicações Europa-América.

SCHÜLER, Donaldo. 2001. **Na Conquista do Brasil***.* São Paulo: Ateliê Editorial.

_____. 2004. **A construção da Ilíada: uma análise de sua elaboração***.* 2 ed. rev. Porto Alegre: L&PM Editores.

SCLIAR, Moacir. 2003. **Saturno nos trópicos: a melancolia chega ao Brasil**. São Paulo : Companhia das Letras.

SEVSENKO, Nicolau. 2001. **A Corrida para o Século XXI: no loop da montanha-russa.** São Paulo: Companhia das Letras. (Virando Séculos; 7).

SHAKESPEARE, William. 2002. **A Tempestade***.* [Trad. de Beatriz Viégas-Faria]. Porto Alegre: L&PM.

SHAW, George Bernard. 2004. **Ironías y Verdades.** [Trad. de Virna Köhle]. Buenos Aires: Longseller. (Clássicos de Siempre. Reflexiones).

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. 1984. **Semiotização Literária do Discurso.** Rio de Janeiro: Elo Ed.

SILVA, Ricardo Soares. 2003. **O Espaço Móvel Literário: Machado de Assis e Osman Lins**. Recife: UFPE (Dissertação de Mestrado).

_____. 2006. Da estabilidade eutópica a utopia do outro: *epos* latino-americano e emancipação intelectual, in. CORDIVIOLA, Alfredo *et. al.* (Org.) **Fábulas da Iminência: ensaios sobre literatura e utopia***.* Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPE.

SOMMER, Doris. 2004. **Ficções de Fundação: os romances nacionais da América Latina** [Trad. de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis]. Belo Horizonte: Editora UFMG.

STAIGER, Emil. 1975. Estilo épico: a apresentação, in. **Conceitos Fundamentais da Poética** [Trad. de Celeste Aída Galeão] Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

TEIXEIRA, Bento. 2004. **Prosopopéia**. [Org. de Milton Marques et. al.] João Pessoa: Idéia, Editora Universitária.

TÉLLEZ, Magaldy. 2001. A paradoxal comunidade por-vir, in. **Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença**. [Org. de Jorge Larossa & Carlos Skliar] Belo Horizonte: Autêntica.

TODOROV, Tzvetan. 1999. **A Conquista da América: a questão do outro**. [Trad. de Beatriz Perrone Moisés] 2 ed. São Paulo: Martins Fontes.

TURCHI, Maria Zaira. 2003. **Literatura e Antropologia do Imaginário**. Brasília: Ed. UNB.

VASCONCELOS, Anazildo; RAMALHO, Cristina. 2007. **História da Epopéia Brasileira: teoria, crítica e percurso.** v. 1. Rio de Janeiro: Garamond.

VIDAL-NAQUET, Pierre. 2002. **O Mundo de Homero**. São Paulo: Companhia das Letras.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. 2002. **Entre Tupã e a Cruz de Malta: a autonomia literária e o conceito de literatura luso-brasileira no século XIX.** João Pessoa: UFPB (Tese de Doutorado).

YÚDICE, George. 2002. **El Recurso de la Cultura: usos de la cultura en la era global.** Barcelona: Gedisa.

ZEA, Leopoldo (org.). 1993. **América Latina em suas idéias**. México d.f./ Madrid: siglo veintiuno editores (serie América Latina en su Cultura – UNESCO).

ZIRPOLI, Ilzia M. 2007. **Dos textos que elas tecem: formas femininas de escrita contemporânea.** Recife: UFPE (Tese de Doutorado).

DICIONÁRIOS E OUTROS

BÍBLIA Sagrada. 1985. [Tradução de Originais mediante a versão dos Monges de Maredsous, Bélgica, pelo Centro Bíblico Católico]. 48 ed. São Paulo: Editora Ave Maria.

BRANDÃO, Junito de Souza. 1991. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. 3ª ed. 2 v., Petrópolis; Rio de Janeiro: Vozes.

BRUNEL, Pierre (org.). 1998. **Dicionário de Mitos Literários***.* 2 ed. [Tradução de Carlos Sussekind *et al*.] Rio de Janeiro: José Olympio.

CARREIRO, Diego Raphael D'Azevedo. 2006. Sísifo: uma epopéia do século 20, in. **Revista Continente.** n°51, Nov. – Recife: CEPE.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. 1999. **Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)** 14ª ed. [Coord. de Carlos Sussekind; trad. de Vera da Costa e Silva *et al*.] Rio de Janeiro: José Olympio.

COELHO, Teixeira. 2004. **Dicionário Crítico de Política Cultural.** 3 ed. São Paulo: Iluminuras.

DICIONÁRIO Porto de Latim-Português e Português-Latim. 2000. Porto: Porto Editora (Dicionários Acadêmicos).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. 2004. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa***.* [Versão CD-ROM] 3. ed. revista e atualizada. Curitiba: Editora Positivo.

FERRO, Manuel Simplício Geraldo. 1995. Verbete: Epopéia, in. **Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa.** v. I – V. Lisboa: Editorial Verbo.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. 2003. **Dicionário de Lugares Imaginário.** [Trad. de Pedro maia Soares]. São Paulo: Companhia das Letras.

MONLOUBOU, Luis. 1996. Verbete: Isaías, in. **Dicionário bíblico Universal.** 2 ed. [Trad. de Gentil Titton *et al.*] Petrópolis: Vozes; Aparecida: Editora Santuário.

SENA, André de. 2001. Poética americana, in. **Jornal da Paraíba.** Campina Grande, quinta-feira, 31 de maio. P. 3 (Vida e Arte).

TEXTOS *ON-LINE*

ACHCAR, Francisco. [s/d]. **Velho do Restelo: opinião reacionária ou humanista?**(http://www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=resumos/docs/restelo). Acesso 07.12.2008.

COLOMBO, Cristóvão. [s/d] **Diario del a bordo de la primer viaje.** (http:/www.ideasapiens.com/textos/América/diario_%201viaje_%20america.htm). Acesso 01.08.2007.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO SIMPOZIO DA UFSC. [*sd*]. Verbete: Gêneros Épicos*.* (Versão *on-line:* (http://www.simpozio.ufsc.br/Port/1-enc/y-ega/egaestetica/esteticaliteraria/4515y849.htm#BM4515y860) Acesso 07.07.2004.

FRANCO, Wislanildo. [s/d] **Por uma Teologia da esperança**. (http//: www.ijesus.com.br/conteudo/5005). Acesso 22.06.2007.

GLISSANT, Edouard. [s/d]. **O mesmo e o diverso**. [Trad. Normélia Parise] (http://www.ufrgs.br/cdrom/glissant/index.html). Acesso 27.09.2004.

JOACHIM, Sébastien. [s/d] O Intercultural como base do diálogo entre nós e os outros, in. **Revista Sociopoética** – UEPB, n. 1, v.1, (versão *on-line*: www.uepb.edu.br/eduep/sociopoetica/publicacoes/v1n1/v1n1_editorial.html). Acesso 18.06.2007.

LAS CASAS, Frei Bartolomé. [s/d] **Brevísima Relacion de la destruccio de las Indias.** (http://www.ensaystas.org/antologia/XVI/lascasas/3.htm). Acesso 01.08.2007.

MONICAULT, Frédéric de. [s/d] **A Atlântida Ressurge** (http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/a_atlantida_ressurge.html). Acesso 29.10.2007.

MOREIRAS, Alberto. 1998. Fragmentos Globales: Latinoamericanismo de segundo orden, in. **TEORÍAS SIN DISCIPLINA (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)** [Edición de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: Miguel Ángel Porrúa. Disponível na web: http://ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro. Acesso 17.07.2007.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo