



RAMALHO, Christina. A presença das mulheres em *Os Lusíadas* e em *Mensagem*. In : BARCELOS, João (et al.). *Mito-história & Épica*. São Paulo : EDICOM, 2005, p. 137-148.

A PRESENÇA DAS MULHERES EM *OS LUSÍADAS* E EM *MENSAGEM*

Christina Ramalho

Introdução

O presente ensaio integra um outro, mais abrangente, intitulado *Vozes épicas: História e Mito segundo as mulheres*, tese de doutorado defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em julho de 2004. O objetivo da pesquisa foi destacar e analisar os momentos em que as mulheres assumiram a voz épica e se tornaram porta-vozes da perpetuação e do revisionismo dos registros históricos e míticos que compõem a cultura ocidental. Tal estudo levou em consideração o fato de a autoria desse tipo de texto ter sido quase sempre um privilégio dos homens, o que, decerto, resultou na imagem do heroísmo épico como uma condição masculina.

Um dos capítulos de *Vozes épicas: História e Mito segundo as mulheres* foi dedicado à análise da presença das mulheres nas epopéias canônicas escritas por homens. As obras escolhidas foram: *Odisséia* (de Homero), *Eneida* (de Virgílio), *A Divina Comédia* (de Dante Alighieri), *Os Lusíadas* (de Luís de Camões), *Prosopopéia* (de Bento Teixeira), *O Uruguay* (de Basílio da Gama), *Caramuru* (de Santa Rita Durão), *Toda a América* (de Ronald de Carvalho), *Martim Cererê* (de Cassiano Ricardo), *Cobra Norato* (de Raul Bopp), *Invenção de Orfeu* (de Jorge de Lima), *Nordestinados* (de Marcos Acciolly), *Poema sujo* (de Ferreira Gullar), *A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas* (de Affonso Romano de Sant'Anna), *Táxi e Metrô* (de Adriano Espínola). Nos textos enfocados, algumas marcas culturais sexistas ficaram evidentes, assim como outras, de natureza mais abrangente e democrática. A possibilidade da heroína épica concretizou-se em obras como *Caramuru* e *O Uruguay*, assim como, surpreendentemente, obnubilou-se em epopéias pós-modernas. Em geral, o que se pôde observar foi que o cânone épico ocidental de autoria masculina compactua com a arraigada tradição cultural patriarcalista e o conceito de História como o registro dos grandes eventos e dos feitos heróicos masculinos.

Dada a importância cultural das obras *Os Lusíadas* e *Mensagem* para a formação da tradição épica ocidental e, em especial, brasileira, registro aqui as análises das duas obras, em que, como acima justifiquei, busquei sondar como e em que circunstâncias a presença das mulheres se dá.

1. *Os Lusíadas*, de Luís de Camões

Os Lusíadas, cuja primeira edição data de 1572, inscreveu-se na História da Literatura Ocidental como uma das mais grandiosas produções épicas de todos os tempos. Tal inscrição, por certo, deve-se a uma complexidade de fatores, visto que um ou outro fator passível de lhe trazer relevância cultural (tais como valor estético, histórico, inventividade, etc.), não seria, isoladamente,

suficiente o bastante para legitimar a extraordinária importância da obra, principalmente se considerarmos as outras epopéias que lhe fazem companhia nessa história literária. Não ousarei aqui discorrer sobre essa complexidade de fatores, mas, a título de reflexão, destaco alguns fatores que parecem contribuir para a relevância histórico-cultural da obra. Em primeiro lugar, a experiência renascentista conciliou duas vertentes aparentemente opostas, a Antigüidade e a Modernidade, pois ao mesmo tempo em que recuperou e renovou as experiências estéticas clássicas a elas aderiu uma concepção de mundo progressista, tecnológica, inovadora; assim, em *Os Lusíadas*, Camões pôde realizar, simultaneamente, um canto histórico e um canto progressista, o que, para as sociedades vindouras representou um ícone sólido de identidade cultural.

Em segundo lugar, na época em que a epopéia camoniana foi produzida, a configuração geográfica européia já tinha um traçado mais ou menos definido em termos de identidades nacionais, assim, historicamente, a representatividade cultural da obra camoniana era amplamente respaldada pelo conhecimento geográfico, coisa que *Odisséia* e *Ilíada*, as obras mais valorizadas da épica clássica, não ofereciam ao público leitor (principalmente o formado a partir do Renascimento), dado o distanciamento temporal e as transformações de ordem geográfica e cultural ocorridas durante o período medieval.

Em terceiro lugar, Camões alçou fazer da expressão épica um modo de se articular dois tipos de nacionalismo: o de exaltação e o de reflexão crítica (este decorrente das incursões do poeta no decorrer da epopéia), caráter também reconhecível em *A Divina Comédia*, atenuado, entretanto, pelo comprometimento ideológico da obra com o Catolicismo.

Além desses três aspectos, outros dois: a condição heróica plural, dado que o próprio título da obra tira de Vasco da Gama o mérito individual da conquista histórica; e a conciliação estética e conceitualmente equilibrada dos universos pagão e cristão. O heroísmo plural, sem dúvida, abriu espaço para a evolução do gênero até que se chegasse ao heroísmo metonímico da Pós-modernidade. Já a conciliação equilibrada entre paganismo e cristianismo contribuiu para consolidar e ratificar a permanência dos ícones clássicos na produção literária ocidental posterior.

Buscando refletir um pouco mais sobre o caráter nacionalista dual da obra e, a seguir, partir para as especificidades em torno do olhar feminista, reporto-me a um ensaio de Clécio Quesado. Em “Um percurso pelo alegórico n’**Os Lusíadas**”, o pesquisador trata de questões bastante pertinentes acerca dos conteúdos simbólicos trabalhados, em nível subjacente, na epopéia camoniana, de modo tal que permitiram a Camões extrapolar a constituição nacionalista laudatória — que, em geral, incrementa ou sustenta a intencionalidade épica — em nome de uma expressividade crítica mais aguda que revela um nacionalismo de outra ordem: independente e consciente.

As alegorias d’*Os Lusíadas* são os momentos em que mais explicitamente e em síntese aparecem os suportes ideológicos em que se fundamenta o poema. Através delas se manifesta a contradição (e a coexistência harmônica) entre a postura do narrador épico comprometido com a ideologia expansionista e a do pensador humanista que a questiona e denuncia. Ao longo do curso narrativo do poema, elas representam o processo de afirmação histórica e geográfica do homem, decantado como o dominador do espaço (Terra – Mar - Céu) e do tempo (passado – presente – futuro) no seu caminho de transespacialização. (p.28)

Nesse enfoque, Clécio estudou o valor alegórico dos episódios “Sonho de D. Manuel”, “Velho do Restelo”, “Gigante Adamastor” e “Ilha dos Amores”, destacando-lhes feições alegóricas relacionadas a três constituições significativas específicas: a alegoria da Carência (“Sonho de D. Manuel”), a alegoria da Provação (“Velho do Restelo” e “Gigante Adamastor”) e alegoria da Conquista (“Ilha dos Amores”), por meio das quais injunções e contradições do expansionismo português foram subliminarmente problematizadas.

Tal estudo, a meu ver, além da questão da transgressão discursiva, guarda correspondência com os potenciais sêmicos épicos, derivados da relação entre Mito e História, que, de modo arquetípico

explicam a condição humano-existencial. São eles: a criação, a imortalidade, a sexualidade, a fecundação, a iniciação, a sedução, a redenção, o expansionismo, a fundação, a predestinação, a submissão, a purificação, a punição, a metamorfose ou transformação, a transgressão ou superação, a onisciência, a clivagem e a misoginia.

De modo bem sintético, explico a seleção: a criação foi uma escolha natural, visto ser a origem dos seres e das coisas o mais antigo questionamento filosófico do ser humano; a imortalidade também integra os questionamentos mais arcaicos por representar uma forma de enfrentamento do “destino humano” — a morte; a sexualidade e a fecundação referem-se à inter-relação dos seres e aos estereótipos de identidade, além, é óbvio, das associações matrimoniais; a iniciação traduz a necessidade humana de traçar os marcos da evolução do ser no seu caminhar pelo mundo e na sua trajetória rumo ao autoconhecimento; a sedução remonta às justificativas externas para a explicação do comportamento humano; o expansionismo também está nas raízes antropológicas da presença do ser humano na Terra, afinal, foram os movimentos migratórios que permitiram às sociedades arcaicas sobreviver às intempéries da Natureza; a predestinação e a redenção integram, de modo diferente, a necessidade cultural do ato heróico que originará a transgressão ou superação por meio da qual as sociedades e os seres humanos evoluem; a submissão remonta à dimensão intransponível do mistério e à subordinação do humano ao divino; a purificação reflete o direcionamento do humano ao divino, a decorrente extrapolação da compleição carnal e a expurgação dos sentimentos e gestos espiritual e socialmente negativados; a punição refere-se ao controle social e às formas punitivas que permeiam as trocas materiais e simbólicas entre os seres e entre estes e a divindade; a transformação ou metamorfose simboliza a adaptabilidade humana; a onisciência aproxima o humano do divino e da sabedoria harmonizante; já a fundação, a clivagem e a misoginia relacionam-se às marcas culturais e ideológicas das diversas sociedades no espaço geográfico e no tempo histórico.

Assim, o “Sonho de D. Manuel” daria preenchimento a dois aspectos arquetípicos: a predestinação e o expansionismo; “Velho do Restelo” e “Gigante Adamastor”, a outros dois: a punição e a metamorfose; e “Ilha dos Amores”, à superação, à purificação, à sexualidade, à fecundação e à imortalidade. Tomo, portanto, as considerações de Quesado para destacar como a epopéia camonianiana abrange aspectos arquetípicos plurais. Basta, agora, verificar de que modo as mulheres são representadas nos preenchimentos arquetípicos que a obra constrói.

Em *A Literatura Portuguesa*, Massaud Moisés faz uma apresentação sintética de *Os Lusíadas*, da qual me utilizarei para dar início à análise do poema:

Epopéia, “Poema da Raça”, teve o condão de ser, simultaneamente, o feliz retrato interior da cosmovisão portuguesa na época, e a sincera reportagem de um instante em que Portugal atingia o ápice como Nação.

O poema tem como núcleo histórico, base ou estrutura fundamental, a viagem que Vasco da Gama empreendeu para lograr estabelecer o contato marítimo com as Índias. Escrito em dez cantos, em oitava rima e decassílabos heróicos, a ação do poema começa com as naus navegando no oceano Índico, portanto, em plena viagem. A partir desse ponto, desenvolve-se o assunto da epopéia, de que se destacam: o concílio dos deuses, a fim de decidir se os portugueses podiam continuar a viagem (Vênus convence a Júpiter que sim); ciladas de Baco que deseja, de todas as maneiras, impedir que a frota chegue ao fim do empreendimento, mas suas vilezas são inúteis; chegada a Melinde, onde Vasco da Gama faz um relato da História de Portugal, o Gigante Adamastor, transformado em pedra por amor de uma ninfa ingrata e insensível; O Doze da Inglaterra, narrativa feita por Veloso, durante uma tempestade, acerca de 12 portugueses, tendo à frente Magriço, que foram à Inglaterra bater-se por 12 damas inglesas cuja honra tinha sido atingida; Inês de Castro, em que se conta a desditosa história da amante de D. Pedro I, assassinada por ordem do pai deste, porque constituía um perigo para o futuro da Corte, visto ser espanhola e exercer poderosa

influência sobre o Príncipe Infante; o fogo de Santelmo é o momento em que, na atmosfera eletrizada pelo anúncio da tempestade, surge, no mastro do navio, um facho breve de luz, que a todos impressiona; a chegada a Calicute, fim da empresa, e regresso: Ilha dos Amores, onde os navegantes são recompensados com o afeto de ninfas guiadas por Tétis, que segue com Vasco da Gama para o ponto mais alto da ilha a fim de mostrar-lhe a máquina do mundo e descortinar-lhe o futuro de Portugal; epílogo. (pp.51-52)

Os planos maravilhoso e histórico de *Os Lusíadas*, ainda que se considerem suas características particulares, denotam, antes de tudo, uma interferência criativa de Camões, no plano literário, centrada numa intencionalidade lógica de convencimento e ratificação das interpenetrações História/Mito. A inclusão da História de Portugal em dois cantos do poema, por exemplo, teria como função legitimar a mitificação da viagem de Vasco da Gama, já que, desde o início do poema, que, como *Eneida*, começa *in media-res*, está explícito que o povo português teve que superar vários problemas até chegar ao ponto de “encantar” Vênus e tê-la como “protetora”. Essa superação, como povo, somada às circunstâncias em que viagem foi realizada e à sua importância para o desenvolvimento do Ocidente, deram à empreitada um caráter mítico, ou seja, diferentemente das epopéias clássicas, Camões não partiu de um herói mitificado. Vasco da Gama era o representante histórico de um povo, um símbolo dos que lograram alcançar, com sucesso, o final de uma empresa. O preenchimento mítico é construído por meio da inserção de episódios históricos tais como a coroação de Afonso Henriques, o episódio de Inês de Castro, o episódio dos Doze da Inglaterra, carregados de simbologias que guardam correspondência com o Mito, mas que são historicamente sustentados por uma linguagem construída para ser verossímil. Camões refletia sobre a angústia “humanista” e, para melhor explicitá-la, não poderia se utilizar de recursos fantasiosos de aparência falsa. O poema de Camões é, portanto, notável por seu um retrato sincero de um povo que chegou ao ápice como nação e que se assustava com as perspectivas de um futuro não tão grandioso. A ideologia expansionista portuguesa, único referente em que Camões poderia se sustentar para valorizar uma cultura bastante distante das incipientes, mas significativas, conquistas tecnológicas alcançadas por outras nações, aparece, no poema, sustentada por uma perfeita articulação entre o dado histórico e a inventividade literária. Essa sustentação, por isso, não poderia estar centrada num herói, já que a ideologia expansionista não era individual (como no caso de Ulisses, por exemplo), mas coletiva. A predestinação, portanto, não era singular, mas plural; logo, ao mitificar o expansionismo português, Camões mitifica o próprio povo. Nesse sentido, o primeiro referente a ser considerado, em termos de crítica feminista, é que *Os Lusíadas* não centra a ótica social num homem, mas num grupo de homens que representa uma sociedade. Esta “presença coletiva” tanto pode ratificar como desconstruir as injunções patriarcais. Vejamos, portanto, canto a canto, como isso se dá.

No Canto I, o primeiro verso substantiva e adjetiva o heroísmo português: os “barões” são os “assinalados”, o heroísmo coletivo, portanto, será masculino. Na invocação, a força também será coletiva, pois a Musa clássica deve calar-se para dar voz às tágides, ninfas do Tejo, ou seja, as mulheres são inseridas no plano formal (invocação) em forma coletiva e mítica. Nesse canto há referências históricas ao povo lusitano e seu espírito bélico, a Afonso Henriques e sua predestinação, a Nuno Álvares Pereira, a Egas Muniz, a Vasco da Gama e a diversos outros, porém não há referências nominais a mulheres, mas somente alusões ao fato de que mulheres e crianças eram capturadas no processo de dominação portuguesa sobre os mouros. A submissão das mulheres está expressa nos versos “Já blasfema da guerra e maldizia/ O velho inerte e a mãe que o filho cria.” (II,p.123), relacionados ao momento em que o mouro dominado lastima a “carga” sob sua responsabilidade. No plano maravilhoso, são citadas, além das tágides, Aurora (a deusa que abria as portas do Oriente), Tétis (tomada por Camões como esposa de Oceano), Dóris (filha de Tétis), Vênus (a protetora dos portugueses), Lampetusa (irmã de Faéton, filho de Apolo), a Lua, Anfitrite (esposa de Netuno) e as nereidas. A estrutura hierárquica patriarcal do Olimpo é retomada no

poema, cujo “Concílio dos deuses” lembra os concílios de *Odisséia*. Júpiter é aquele que preside e legitima as decisões. O maior inimigo dos portugueses, entretanto, é um deus homem, Baco, que, preocupado com o prejuízo que os portugueses poderiam causar ao culto báquico existente nas Índias, vetou o projeto expansionista português. Na contrapartida, Vênus, amparada por Marte (cujo compromisso amoroso com a deusa lhe obrigara à fidelidade de partido) e Mercúrio, será a voz que intercederá para que os planos portugueses se cumpram. Nesse canto, no entanto, Vênus ainda não exercerá, com força discursiva, sua função de defensora dos portugueses. O universo religioso é contemplado na menção à mãe e ao pai de Maomé, e na descrição de Cristo como “Deus-Homem”.

No Canto II, há uma aproximação semântica entre a Fênix e Nossa Senhora, o que reforça a natureza cristã do poema. No plano maravilhoso, são novamente citadas Aurora, Vênus, as nereidas Cloto, Nise e Niserine, além de Diana, Calípo, Cila e Caríbdis (referências a *Odisséia* e *Eneida*), Flora, Palas e Latona. A descrição de Vênus contempla-lhe a beleza física dos cabelos, do pescoço, dos seios, das pernas e da genitália, “devidamente coberta” por representar a “vergonha” (sexualidade e sedução) e as características psicológicas (ela é brincalhona, alegre, triste, queixosa). Nesse canto, a ação de Vênus é expressiva: ela acompanha as naus portuguesas, seguida por um séqüito de nereidas, até que, ciente do estratagema de Baco (que finge ser um sacerdote cristão para enganar Vasco da Gama), Vênus e as nereidas opõem o peito à Nau Capitânia, impedindo sua entrada em Mombaça. Vênus dirige-se a Júpiter para rogar pela intervenção do Deus, no que é atendida, após fazer uso de um discurso emotivo, como caberia à sua “natureza amorosa”. Há, na fala de Júpiter, duas marcas lingüísticas patriarcais: uma alusão à Cleópatra (“egípcia linda e não pudica”) e o tratamento dado a Vênus — “filhinha”.

No Canto III, Vasco da Gama narrará ao rei de Melinde a história portuguesa. Para dar início à narração, Gama convoca Calíope, a musa da epopéia. Como alusões míticas, também aparecem as ninfas Dafne, Clície e Leucote, Progne, Medéia, Cila, Pentésiléia (rainha das Amazonas, que ajudou os troianos contra os gregos), Nêmesis (deusa da vingança), Medusa, Libitina (deusa dos funerais), Minerva, Tétis, as ninfas do Mondego e Medusa. No plano histórico, aparecem os nomes de Hele (filha de Atamante, rei da Beócia), Pirene (ninfa, filha de Bebrix, rei da Ibéria), D. Teresa (que se casou duas vezes, e, por sua união com o conde de Trava, provocou a revolta do filho, o príncipe Afonso), D. Urraca, Agripina (citada pelo incesto com Nero), Semíramis, D. Maria (infanta de Portugal), Inês de Castro e Policena (filha de Príamo, rei de Tróia) e D. Lianor ou Leonor (mulher do “fraco” D. Fernando, descrita como ambiciosa e falsa). Os reis portugueses e seus feitos valorosos são descritos um a um, mas as rainhas, com exceção de D. Maria (rainha de Castela), não são positivamente mencionadas. D. Teresa é, historicamente, tratada como vilã regida pela cobiça; e D. Lianor apontada como culpada por manipular o marido por meio da luxúria (sedução). Já Afonso Henriques, tendo a visão de Cristo e sendo por ele abençoado, é o primeiro herói da trajetória lusitana.

No episódio em que D. Maria, rainha de Castela, pede auxílio a D. Afonso IV, ficam evidentes as injunções patriarcais que estruturavam o modo de vida na época (II,p.246):

*Aquele que me deste por marido
Por defender sua terra amedrontada,
O pequeno poder oferecido
Ao duro golpe está na maura espada.
E, se não for contigo socorrido,
Ver-me hás dele e do reino ser privada.
Viúva e triste e posta em vida escura,
Sem marido, sem reino e sem ventura.*

D. Maria cumpre o papel de interlocutora, tal como o fez e fará Vênus, e é atendida por D. Afonso IV.

Já em relação a Inês de Castro, o poema destaca a violência covarde de D. Afonso IV (II,p.257)

*Tirar Inês ao mundo determina,
Por lhe tirar o filho que tem preso,
Crendo co sangue só da morte indina
Matar do firme amor o fogo aceso.
Que furor consentiu que a espada fina
Que pôde sustentar o grande peso
Do furor Mauro, fosse alevantada
Contra ua fraca dama delicada?*

e a fala de Inês buscando demover o rei de sua decisão. O discurso de Inês sustenta-se em sua condição de mãe e sua fragilidade de mulher. (“Se de humano é matar ua donzela./ Fraca e sem força, só por ter sujeito/ O coração a quem soube vencê-la”; II,p.258). Inês, portanto, personifica a submissão e a punição à quais foram submetidas as mulheres em nome de valores “maiores que o amor”, como os interesses políticos e econômicos.

No trecho que contempla a vilania de D. Lianor, o conteúdo moralizante expressa-se nas diversas referências — Helena, Ápio Cláudio, Sexto Tarquínio, David, Lírias e Betsabé, Benjamim, Faraó, Sara e Abraão, Siquém, Jacó e Dina, Hércules e Ônfale, Marco Antônio e Cleópatra, Aníbal e Apúlia — e na conclusão do episódio, em que D. Fernando é “perdoado”, uma vez que a “sedução feminina” é irresistível (II,p.266):

*Quem viu um olhar seguro, um gesto brando,
Ua suave e angélica excelência,
Que em si está sempre as almas transformando,
Que tivesse contra ela resistência?
Desculpado por certo está D. Fernando,
Pera quem tem de amor experiência;
Mas, antes, tendo livre a fantasia,
Por muito mais culpado o julgaria.*

No Canto IV, D. Lianor volta a ser citada. Seu caso extraconjugal, assumido após a morte de D. Fernando, com o galego João Fernandes Andeiro, Conde de Ourém, é prova da vilania da rainha. Se a morte do Conde fica historicamente legitimada pelo adultério (punição), a paternidade de D. Beatriz fica sob suspeita. O casamento de Beatriz com D. João I, rei de Castela, deu início à desestruturação do poder. Muitos portugueses acreditavam ser D. João, mestre de Avis, irmão de D. Fernando, filho bastardo de D. Pedro I (com Inês de Castro), o verdadeiro sucessor ao trono, dado o comportamento suspeito de D. Lianor e a sujeição dos portugueses ao reino de Castela, em decorrência do casamento de Beatriz com João I. O herói Nuno Álvares Pereira pôs-se em defesa do mestre de Avis e, na Batalha de Aljubarrota, definiu-se a nova dinastia portuguesa: a de Avis. Na batalha, descreve-se o comportamento ou o papel das mulheres: “Estavam pelos muros temerosas/ E de um alegre medo quase frias,/ Rezando, as mães, as irmãs, damas e esposas,/ Prometendo jejuns e romarias.” (II,p.281) ou “E as mães que o som terrível escuitaram,/ Aos peitos os filhinhos apertaram.” (II,p.282), ou ainda “Deixando tantas mães, tantas esposas,/ Sem filhos, sem maridos, desditosas.” (II,p.290). O desfecho da guerra incluirá novos planos matrimoniais (ou seja, o casamento é um consórcio político): o das princesas inglesas, filhas do Duque de Lencastre, D. Fillipa e D. Catarina, respectivamente com D. João I e D. Henrique de Castela. A geração surgida a partir de D. João I será rememorada como “inclita” ou ilustre: D. Duarte, D. Fernando (o infante santo, que morreu resignado nos calabouços africanos em função do episódio de Ceuta), D. Henrique, D. Isabel, D. João e D. Pedro.

No plano maravilhoso do Canto IV, encontram-se a menininha que teria profetizado o reinado de D. João I, as referências a Tétis, Partênopo (sereia enterrada no local onde se construiu Nápoles),

Aretusa e o sonho de D. Manuel, que ouve a voz do Rio Ganges e as profecias acerca do destino expansionista de Portugal, a partir do que Vasco da Gama será chamado para assumir o comando das expedições marítimas portuguesas.

Na partida dos navegantes, vozes de mulheres novamente se fazem ouvir, entre elas, a da mãe que se lamuria por se ver apartada do filho (II,p.313)

*Qual vai dizendo: - Ó filho, a quem eu tinha
Só pêra refrigério e doce emparo
Desta cansada já velhice minha,
Que em choro acabará, penoso e amaro,
Por que me deixas, mísera e mesquinha?
Por que de mi te vás, ó filho caro,
A fazer o funéreo enterramento
*Onde sejas de pexes mantimento?**

e a da esposa, que ficará solitária (II,p.314)

Qual em cabelo: - Ó doce e amado esposo,
Sem quem não quis Amor que viver possa,
Por que is aventurar ao mar iroso
Essa vida que é minha e não é vossa?
Como, por um caminho duvidoso,
Vos esquece a afeição tão doce nossa?
Nosso amor, nosso vão contentamento,
Quereis que com as velas, leve o vento?

No entanto, o apelo expansionista é maior e os homens partem sem levantar os olhos para ver os chamamentos das mulheres e das crianças.

Ainda no Canto IV, o Velho do Restelo será a voz dissonante e objurgatória (apontada por Clécio) que condena a ambição e a vaidade humanas.

No Canto V, Vasco continua a narrar a viagem. Mulheres continuam sendo citadas, em alusões míticas: Vênus, as górgonas Medusa, Esteno e Eurliale, Juno, Terra (mãe de Adamastor), Tétis (por quem Adamastor, indevidamente, apaixonou-se, já que ela era esposa de Peleu), Dóris (mãe de Tétis), Circe, Calipso, Harpias, Lampécia, Mas é na fala do Gigante Adamastor que se inclui nova e breve referência histórica a uma mulher: a esposa de Manuel de Sousa Sepúlveda, que fora desrespeitada e morta pelos africanos. Nesse canto, a sedução de Tétis e a punição imposta a Adamastor (metamorfose) ratificam o perigo dos “encantos feminis”. Na continuação da fala de Gama, descreve-se a imagem que os navegantes tiveram das mulheres negras que viram pelo caminho. Ao final da narração ao rei de Melinde, Gama compara a epopéia de que é herói às outras: as homéricas e a virgiliana. O próprio rei atesta que as aventuras dos portugueses são mais importantes e grandiosas. Não só os poemas são comparados, mas as figuras históricas dos grandes generais e a dos capitães portugueses. No entanto, através da voz de Gama, Camões chama a atenção para a falta de uma tradição épico-literária portuguesa. O encerramento do Canto V se dá com a revalorização das Tágydes, responsáveis por estar Portugal recebendo o coroamento literário épico.

No Canto VI, Gama despede-se de Melinde. O sucesso da empreitada lusa enraivece Baco que pede a Netuno que seja convocado um Concílio marinho. Nesse contexto maravilhoso, são referenciadas as nereidas, Minerva, Tétis, Anfitrite, a nereida Panopéia, Cila e Circe. Enquanto Baco comove as divindades marinhas com seu discurso inflamado e suas lágrimas, a frota portuguesa continua a navegar. Os tripulantes, para afastar o sono, resolvem contar histórias de amor, entre elas, os “Doze da Inglaterra”. O episódio envolve dimensões divinas e humanas. A

divindade Erínis (deusa da vingança) é citada, dado o valor semântico da história relatada. No repertório humano, doze damas inglesas, acusadas de falta de honra por homens da corte inglesa, recorrerão, por sua “feminil fraqueza, pouco usada” (II,p.397) , ao Duque de Lencastre (Pai de D. Filipa. Mantinha relações com os portugueses desde o episódio de Castela), para que interceda por elas. O Duque, esquivando-se da tarefa, incumba 12 cavaleiros portugueses da missão de defendê-las (redenção). A aventura, episódio típico do cavalheirismo português, interessa a muitos, inclusive a D. João I, mas são os doze escolhidos que se encaminharão à Inglaterra (onze por mar, um por terra). As mulheres, ricamente vestidas, esperam-nos (sedução) diante de Ricardo II e da corte inglesa. Magriço é o último cavaleiro a chegar, o combate acontece e é vencido pelos portugueses, que possuem “coragem sobrenatural”.

Segue-se ao episódio, novo acontecimento: a tempestade maquinada por Baco. No horror da experiência, Gama faz preces a Deus, evidenciando a filiação lusitana ao catolicismo. A intervenção de Vênus, ajudada por suas ninfas, calará a força dos ventos. O instrumento utilizado por Vênus é a sedução: ela enfeita os cabelos das ninfas com grinaldas de rosas para seduzir os ventos. Oritia é uma das ninfas. Em sua fala, convence Bóreas de que a brandura é o melhor caminho para o amor. O mesmo faz Galatéia com Noto. Vênus garante aos ventos que se estes ajudarem os portugueses terão garantido os amores das ninfas (sedução).

No Canto VII, é relatada a chegada dos portugueses às Índias. Nesse canto ratifica-se, de modo mais contundente, a filiação do expansionismo luso à Igreja Católica. O narrador, em terceira pessoa, exalta o espírito de cruzada dos portugueses, compara-os aos alemães, aos ingleses, aos franceses e aos italianos, mas, ao mesmo tempo, condena as guerras entre nações cristãs, quando estas deveriam lutar contra os muçulmanos. Após esse trecho, de valor opinativo, a narrativa da viagem é retomada. Na descrição das Índias não há referências específicas a mulheres, com exceção da luxúria de Semíramis, mas aos hábitos ou costumes entre os indianos. O privilégio é dos oradores históricos: Monçaide, Samorim e Gama. No plano maravilhoso, a intervenção de Vênus é rememorada, é feita uma referência a Semele (mãe de Baco), a Cance (filha de Éolo, punida por ter se relacionado com o próprio irmão, Macaréu), à virgindade de Nossa Senhora e às Tágides.

O Canto VIII privilegia a descrição das figuras contidas nas bandeiras. Nessas descrições, são citadas Palas, a mulher de Egeu, Ceres, Agar, Vênus, Tétis, Dánae e Tarpéia, contudo, em meio a diversas figurações históricas, essas referências têm pouca relevância. À descrição, seguem-se os acordos entre Gama e o Catual. Assim, no Canto VIII, a tônica é, por meio das figuras, retomar o valor heróico de alguns personagens históricos portugueses e registrar as práticas e acordos de natureza comercial, das quais, certamente, mulheres não participavam.

No Canto IX, há dois enfoques principais: no plano histórico, os preparativos para o retorno a Portugal e o retorno propriamente dito; e, no plano maravilhoso, a “recompensa” dos heróis — a “Ilha dos Amores”. No plano histórico, a única alusão a mulheres é às mouras que aparecem no trecho em que Gama retém mouros para poder negociar a devolução de feitores portugueses presos pelo Samorim. Essas mulheres clamam por seus maridos. A partir daí, o foco volta-se para a recompensa que Vênus dará aos portugueses em seu caminho de volta para casa. A deusa prepara uma ilha paradisíaca habitada por “aquáticas donzelas”. A narrativa refere-se ao fato de, com a ajuda de “meninos voadores”, seus auxiliares, Cupido costumar “ferir” com as setas do amor, indistintamente homens nobres e plebeus. As ninfas que socorrem os “feridos” podem ser belas ou feias, pois o “veneno” do amor torna esses homens imediatamente apaixonados. A narrativa relembra os casos de BÍbli e Cinírea, envolvidas em amores incestuosos, respectivamente, com seu irmão e com seu pai. Nessa condição, Vênus pede a Cupido que a ajude com os portugueses. Assim se descreve a cena que espera os varões lusos (II,p.545):

*Ali, com mil refrescos e manjares,
Com vinhos odoríferos e rosas,
Em cristalinos paços singulares,
Fermosos leitões, e elas mais fermosas;*

*Em fim, com mil deleites não vulgares,
Os esperem as ninfas amorosas,
D'Amor feridas, p'era lhe entregarem
Quanto delas os olhos cobiçarem.*

A própria Vênus, portanto, será responsável pela sedução coletiva. Cupido pede ajuda à deusa Gigantea (Fama) para mudar a opinião das ninfas sobre os portugueses (uma vez que Baco as havia contaminado). A volubilidade das ninfas é destacada, assim como a enxurrada de flechas que fazem as ninfas e a própria Tétis sucumbirem aos desígnios de Amor. Nesse trecho são citadas passagens míticas relacionadas a Juno, Diana, Latona, Dafne, Cibele, Átis e Ságari, Pomona (deusa das árvores frutíferas), Narciso e Eco, Filomela e Éfire (filha de Oceano e Tétis). Ninfas nuas, em ambiente natural, repleto de aromas e sabores, é o que os portugueses encontram (sexualidade). Estes passam, então, a “caçar” as ninfas, que “se vão deixando alcançar” (II,p.559). O jogo erótico ganha traços de “falsete” (II,p.560):

*Outros, por outra parte, vão topar
Com as deusas despidas, que se lavam;
Elas começam súbito a gritar,
Como que assalto tal não esperavam.
Uas, fingindo menos estimar
A vergonha que a força, se lançavam
Nuas por entre o mato, aos olhos dando
O que às mãos cobiçosas vão negando.*

Além dos jogos amorosos, os encontros entre as ninfas e os portugueses envolvem juras de feição matrimonial (II,p.566):

*Desta arte, em fim, conformes já as formosas
Ninfas cós seus amados navegantes,
Os ornem de capelas deleitosas
De louro e de ouro e flores abundantes.
As mãos alvas lhe davam como esposas;
Com palavras formais e estipulantes
Se prometem eterna companhia,
Em vida e morte, de honra e alegria.*

A Gama cabe Tétis, registro claro da hierarquia do prazer. Ao final do canto, a voz poética relaciona os prazeres proporcionados pelas ninfas como símbolos das honrarias que a vida reserva aos valorosos. Assim, segue aconselhando os portugueses a serem justos na distribuição das riquezas.

Ainda que se deva considerar a atenuação feita pela voz poética, não se pode deixar de observar quão patriarcal é o episódio. As mulheres/ninfas são objetos de contemplação e prazer, assim como o são para elas os portugueses. As juras de “amor eterno” ratificam a efemeridade dos discursos amorosos ao mesmo tempo em que dão aos enlevos amorosos uma fachada cristã (purificação). Se, historicamente, D. Teresa, por exemplo, foi execrada por adultério, ali, no espaço mítico do “merecimento heróico”, essa questão não é pertinente, aspecto bastante característico da lógica patriarcal.

No Canto X, os amantes e as amantes despedem-se satisfeitos, trocam carinhos delicados, ouvem o canto de despedida entoado pela Sereia. Tétis descreve a Gama o futuro (I,p.367):

Com doce voz está subindo ao Céu

Altos varões que estão por vir ao mundo,
Cujas claras Idéias viu Proteu
Num globo vão, diáfano, rotundo,
Que Júpiter em dom lho concedeu
Em sonhos, e depois no Reino fundo,
Vaticinando, o disse, e na memória
Recolheu logo a Ninfa a clara história.

E, como se vê nesse trecho, ela própria ratifica a dominação patriarcal e a condição heróica associada ao masculino. A “bela Deusa” canta, ainda, os que viriam “pelo amor que Gama abriu”, os governadores da Índia, novas batalhas, injunções perversas envolvendo D. Francisco de Almeida e seu filho, D. Lourenço de Almeida e diversos outros episódios relacionados ao futuro das Índias, nos quais não há menção significativa a mulheres, além do episódio que narra o caso do cavaleiro Rui Dias, enforcado por ter tido relações amorosas com uma escrava de Goa. Nesse trecho, misoginia e a clivagem são evidentes (I,p.383):

*Não será a culpa abominoso incesto
Nem violento estupro de virgem pura,
Nem menos adultério desonesto,
Mas Cuma escrava vil, lasciva e escura.
Se o peito, ou de cioso, ou de modesto,
Ou de usado a crueza fera e dura,
Coos seus numa ira insana não refreia,
Põe, na fama lava, nódoa negra e feia.*

Outras mulheres referenciadas nesse canto, além das ninfas, de Tétis e da escrava de Goa, são: Calíope (a quem o ELN, em 1ª. pessoa, pede fôlego), Vitória (a deusa da vitória), Campaspe (amante de Alexandre Magno), Panteia (prisioneira de guerra do rei Ciro, da Pérsia), Judite (filha de Carlos, o Calvo), Vênus, Diana e Medusa. Essas referências, todavia, são breves alusões históricas ou míticas.

Ao fim do relato histórico, Tétis destaca, mais uma vez, o valor dos “barões assinalados” e a eterna recompensa das ninfas às empreitadas valorosas daqueles (I,p.394):

*Estes e outros Barões, por várias partes,
Dignos todos de fama e maravilha,
Fazendo-se na terra bravos Martes,
Virão lograr os gostos desta Ilha,
Varrendo triunfantes estandartes
Pelas ondas que corta a aguda quilha;
E acharão estas Ninfas e estas mesas,
Que glórias e honras são de árduas empresas.*

*Assim cantava a Ninfa, e as outras todas,
Com sonoro aplauso, vozes davam,
Com que festejam as alegres bodas
Que com tanto prazer se celebravam.
Por mais que da Fortuna andem as rodas
(Numa cônsona voz todas soavam)
Não vos hão-de faltar, gente famosa,
Honra, valor e fama gloriosa.*

Dito isso, Tétis leva Gama ao alto de um monte, de onde ele poderá vislumbrar o Universo (onisciência) ou a “Máquina do Mundo”, passagem que ratificará a concepção criacionista cristã e todo o centramento ideológico europeu, luso, cristão, branco e patriarcal (I,p.401):

*Vês Europa Cristã, mais alta e clara
Que as outras em polícia e fortaleza.
Vês África, dos bens do mundo avara,
Inculta e toda cheia de bruteza;
Côo Cabo que até aqui se vos negara,
Que assentou para o Austro a Natureza.
Olha essa terra toda, que se habita
Dessa gente sem Lei, quase infinita.*

Através da voz de Tétis, portanto, é dado a Gama antever os futuros feitos portugueses. Estabelecido o limite para esse conhecimento, Tétis diz a Gama que é a hora de os varões voltarem a suas esposas (“Às eternas esposas e formosas,/Que coroas vos tecem gloriosas”; I,p.421), levando, contudo, “a companhia desejadas/Das Ninfas, que hão-de ter eternamente,/Por mais tempo que o Sol o Mundo aquece” (I,p.422).

Por tudo que se observou, na estrutura épica de *Os Lusíadas*, a participação mais significativa da mulher relaciona-se às intervenções de Vênus e à fala onisciente de Tétis. As duas, no entanto, em suas falas e ações ratificam o poder patriarcal. O plano histórico da obra apresenta ora mulheres vitimizadas ora mulheres perversas e sedutoras que contribuíram para a decadência de certos valores portugueses. Mas, ao final, prevalece a imagem da esposa submissa que aguarda o retorno do marido-herói, a quem honrará com regalias. *Os Lusíadas* é, portanto, e como o próprio Camões cantou, a epopéia dos “Barões assinalados”, o plural, assim, é masculino.

2. Mensagem, de Fernando Pessoa

A consciência crítica de Fernando Pessoa acerca de questões como gênero e nacionalismo literários fê-lo organizar, sob forma de projetos, sua produção literária, cuja orientação filosófica e estética foi de tal modo diversificada e abrangente que, mesmo de um poema aparentemente lusitano do primeiro título (“Portugal”) ao último verso, como *Mensagem*, recolhe-se, ao final da leitura, uma “mensagem” simbolicamente aberta à consciência universal da precariedade humana frente à vida, a seus mitos e desafios. Além disso, o poema *Mensagem*, publicado em 1934, possui, em termos estéticos, o mérito de integrar uma nova perspectiva formal para a poesia épica.

Clécio Quesado, em *Labirintos de um livro à beira-mágoa*, faz análise minuciosa de cada um dos poemas desse “poema de poemas”. Uma vez que, por meio das diversas leituras feitas no decorrer da pesquisa sobre a epopéia ocidental, foi possível recolher a forte inscrição da imagem épica Terra-Mulher ou Mãe-Terra nos poemas épicos escritos por homens, cabe observar o que o crítico destacou em *Mensagem*:

Se observarmos a ocorrência dos quatro elementos da Natureza, podemos, ainda, constatar que as três partes constitutivas desse poema de poemas apresentam também uma unidade interna. Vejamos que o relato começa com a história da *terra*, apresentada no *Brasão*, plenifica-se no *Mar português (água)* e também nele se desrealiza pelo vazio (*ar*) do Império que se esvai e submerge na “cerração” e na “névoa” que envolve “A última nau”. É necessário, porém, que esta trajetória histórica seja revitalizada pelo “sopro, a aragem — ou desgraça ou ânsia —/ Com que a chama (*fogo*) do esforço se remoça,” (“Prece”). E este “esforço se remoça” com o mito que se busca reacender em *O encoberto*. (p.30)

Sem a pretensão de salientar outros aspectos que não a “presença das mulheres”, e seguindo a percepção do crítico acerca da inserção dos semas *terra, água, ar e fogo* no poema, estabeleço uma relação entre esses quatro elementos e a imagem feminina.

A primeira imagem feminina elaborada na epopéia pessoana é a de uma Europa mulher, cujo rosto é português. No entanto, seu “olhar sphyngico e fatal”, voltado para o Ocidente, faz pressupor uma disposição geográfica natural semanticamente integrada ao desejo expansionista do povo português, em cujo espaço territorial habita o olhar mítico da Europa. Assim, cria-se um vínculo semântico de uma Terra-Mulher que anseia pelo mar, idéia que aparece ratificada na dupla relação que se estabelece no poema, a saber: terra/imobilidade/estagnação/ X mar/mobilidade/transformação.

Ainda na primeira parte — “Brasão” —, que trata da terra e da história portuguesas, D. Tareja e D. Philippa (Em *Os Lusíadas*, encontra-se a forma “Filipa”) de Lencastre ocupam, respectivamente, o quarto e o sétimo castelos. A inscrição de ambas na dimensão histórica portuguesa está, todavia, relacionada à função procriadora da mulher. D. Tareja é a “mãe de reis e avó de impérios” (p.24), cujo “seio augusto amamentou/Com brutal e natural certeza/O que, imprevisito, Deus fadou.” (p.24). O fato de ter sido a mãe de todos, faz dela uma protetora, a quem o Eu-Lírico-Narrador pede: “Vella por nós!” (p.24). Fernando Pessoa, como o próprio Clécio Quesado aponta, despiu de D. Tareja a inscrição histórica (e camoniana) tradicional que a aponta como “mulher tenaz, mas ambiciosa; ciosa de poder e mando, mas intriguista” (p.57) e realçou sua involuntária contribuição para a história lusitana, projetando-a, portanto, para uma dimensão mítica cristã, na qual sua imagem compõe, simbolicamente, uma Virgem Maria lusa, capaz de interceder junto a Deus a favor do povo português. Também D. Philippa recebe destaque por ter sido o “Humano ventre do Império/Madrinha de Portugal!” (p.26), ou seja, a mesma aproximação progenitora portuguesa/Virgem Maria é feita em relação à mãe de Afonso Henriques, embora, nesse caso, também a história tradicional reproduza a imagem de uma D. Philippa altruísta. A imagem da mulher surge, assim, mítica (por meio da interferência do Eu-Lírico-Narrador) e historicamente associada à terra que gerará filhos para o mar. Em termos formais, como Clécio Quesado aponta, a construção lírica, remetendo os versos para a sonoridade da uma ladainha, transforma essas mulheres em vozes de oração que sustentam a impregnação cristã inerente à epopéia.

Na segunda parte, “Mar Portuguez”, que, como o título indica, terá o mar como campo semântico, o poema X, de mesmo título, faz alusão às mães que choraram e às noivas que ficaram por casar, ou seja, contrapostas aos homens/navegantes que realizam a viagem, estão as mães e noivas, imóveis, inseridas na dimensão histórica da terra, anteriormente referenciada.

Também os conceitos de virgindade e procriação aparecem vinculados às idéias de estagnação e morte (punição). Na primeira parte, na quarta quina, o verso “Virgemmente parada” e, na quinta quina, os versos “Sem a loucura que é o homem/Mais que a besta sadia,/Cadáver addiado que procria?” (p.28) confirmam essa relação. Na terceira parte, em “O encoberto”, os versos (p.45)

*Triste de quem vive em casa,
Contente com o seu lar,
Sem que um sonho, no erguer de asa,
Faça até mais rubra a brasa
Da lareira a abandonar!*

corroboram com a idéia de que a estagnação e a imobilidade são frutos de um contentamento que faz da vida uma “sepultura”.

A imagem Terra-Mulher volta a aparecer, na segunda parte, em “Fernão de Magalhães”, cujo verso “Violou a Terra.” explicita a condição passiva da terra.

Percebe-se, portanto, que as mulheres não transitam pelos quatro elementos da natureza identificados no poema por Clécio Quesado. Ficam, sim, reduzidas à dimensão terrena, e

particularmente restritas àquilo que, na terra, está semanticamente vinculado à fecundação e à submissão, embora seja do “ventre da terra” que tenha nascido o “predestinado”.

Conclusão

A análise das duas epopéias portuguesas, longe de querer estabelecer parâmetros universais para a compreensão das injunções sócio-culturais que, permeando os textos enfocados, definem posições de natureza patriarcal, passíveis de serem apreendidas através da leitura dos poemas, busca apenas ilustrar quão limitada é a participação de mulheres nas aventuras épicas e como isso contribui para que a visão da própria História seja erroneamente conduzida para uma limitada compreensão da mesma como resultado de ações bélicas, grandiosas, arditas, masculinas. Além disso, as análises realizadas buscam evidenciar que, a partir de uma postura crítica feminista, é possível tornar visíveis alguns aspectos que poderão ter sido obscurecidos pela falta de uma percepção crítica mais direcionada para questões como a misoginia e a clivagem, por exemplo. Além disso, conforme orientação das teorias feministas lingüísticas, é interessante observar se, no nível da linguagem, há, entre os autores estudados, marcas de um discurso falocêntrico.

Em geral, o que se observa nas epopéias que integram o cânone ocidental, são os seguintes aspectos:

- a) a terra aparece normalmente antropomorfizada, e a ela é atribuída uma sexualidade feminina, geralmente associada à virgindade e à posterior fecundação, originada pela ação transformadora do homem, responsável, portanto, pelo ato da criação de uma nova terra, culturalizada;
- b) são constantes as referências à Nossa Senhora (em suas diversas manifestações) como a protetora das ações dos homens (no masculino mesmo) sobre a terra; o que, de algum modo, permite inferir que o papel de Nossa Senhora reproduz o das deusas clássicas mediadoras das relações entre os seres humanos e a divindade nas epopéias clássicas ou de influência clássica;
- c) é igualmente constante a alusão ao ato sexual nas descrições do caminhar do herói pela terra; há um centramento na imagem do “falo” como a força motriz da ação do homem no espaço físico;
- d) existe uma forte alienação, principalmente no âmbito da produção épica moderna e pós-moderna escritas por homens, no que se refere à inscrição da mulher, na dimensão real, como mão-de-obra ou força-de-trabalho;
- e) o corpo feminino é constantemente referenciado — notadamente em imagens relacionadas ao “ventre”, ao “útero”, às “entranhas” e aos “seios” — com o intuito de reforçar a sexualidade da mulher-fêmea e a “predestinação” da mulher-mãe;
- f) a *circularidade cultural das imagens míticas* tomadas, ainda que não discutida com profundidade em cada obra, é, muitas vezes, bastante perceptível, ou seja, o uso das imagens míticas parece reforçar a tendência ideológica impressa na proposição dos poemas;
- g) musas, ninfas, deusas e sereias compõem o quadro mais constante e mais superficial (porque meramente alegórico) entre os recursos épicos tradicionais mais utilizados nos poemas;
- h) são raros os momentos em que à mulher é dado o duplo acesso aos planos histórico e maravilhoso da epopéia, ou seja, são raros os momentos em que também a mulher, na condição de personagem, recebe uma condição heróica;
- i) a presença de mulheres nos poemas épicos escritos por homens é, em geral, inexpressiva se comparada, por exemplo, à presença de ações bélicas, fenômenos da natureza, relatos históricos, etc.;
- l) no plano histórico das epopéias, são as “mães” as figuras mais recorrentes, ao lado das “amantes” e das “prostitutas”;

- m) as dicotomias homem/mobilidade X mulher/imobilidade e homem/mente X mulher/corpo são duas das oposições sêmicas mais constantes nesses poemas;
- n) a figura do poeta, como representante dileto de uma nação e sua cultura, é, no poema épico, a figura de um homem.

Alguns desses aspectos puderam ser observados nas epopéias camonianas e pessoais. No entanto, mais que uma leitura feminista, ao abordar os poemas *Os Lusíadas* e *Mensagem*, desejei promover um intercâmbio teórico que não só me permitisse destacar a contribuição das epopéias para a constituição de identidades culturais renovadas e revistas em termos das experiências humano-existenciais das mulheres, como possibilitar a compreensão de que é na confluência de nossa pluralidade que encontraremos um modo de interação mais digno e justo. No entanto, o “local da fala”, por certo, parecerá muitas vezes bastante contundente e rígido, mas isso, segundo Bhabha, é um modo legítimo de atuação crítica:

Se o jargão de nossos tempos — pós-modernidade, pós-colonialidade, pós-feminismo — tem algum significado, este não está no uso popular do “pós” para indicar seqüencialidade — feminismo *posterior* — ou polaridade — *antimodernismo*. Esses termos que apontam insistentemente para o além só poderão incorporar a energia inquieta e revisionária deste se transformarem o presente em um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder. Por exemplo, se o interesse no pós-modernismo limitar-se a uma celebração da fragmentação das “grandes narrativas” do racionalismo pós-iluminista, então, apesar de toda a sua efervescência intelectual, ele permanecerá profundamente provinciano. (p.23)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACCIOLY, Marcus Moraes. *Nordestinados*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Villa Rica Editora, 1991. 2 v.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- . *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1998.
- CAMÕES, Luiz Vaz de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.
- . *Os Lusíadas*. (I) Mira-Sintra-Mem Martins: Publicações Europa-América. s/a.
- . *Os Lusíadas*. (II) Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero*. 2 v. São Paulo: Arx, 2002.
- CARVALHO, Ronald de. *Toda a América*. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 2001.
- DURÃO, Fr. José de Santa Rita. *Caramuru*. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.
- . *Caramuru*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ESPÍNOLA, Adriano. *Taxi*. São Paulo: Global, 1986.
- . *Em trânsito*. Táxi. Metrô. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- GAMA, Basílio da. *O Uraguai*. Rio de Janeiro: Agir, 1976.
- GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- . *Odisséia*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- . *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- MENDES, Manuel Odorico. Trad. *Eneida*. Paris: Tip. Rignoux, 1854.

- . *Ilíada de Homero em verso português*. Rio de Janeiro: Tipografia Guttemberg, 1874.
- . *Odisséia de Homero em verso português*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos & Cia., 1928.
- . Trad. *Virgílio brasileiro*. São Luiz: EDUFMA, 1995.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. 6 v. São Paulo: Cultrix, 2001.
- . *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1962.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.
- . *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- . *Mensagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- QUESADO, José Clécio Basílio. *Labirintos de um livro à beira-mágoa*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- . A significação do espaço n' *Os Lusíadas*. In: *Camões e Os Lusíadas*. Rio de Janeiro [s.Ed], 1974, pp. 89-94.
- . Um percurso pelo alegórico n' *Os Lusíadas*. In: *Convergência*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 5, 1978, pp. 19-28.
- RAMALHO, Christina. O híbrido sob a luz da semiótica literária. In: *Revista da FERP especial de Letras*. n.º 3, novembro 2000, ano 3. Volta Redonda: FERP, pp. 9-13.
- . A epopéia de autoria feminina. In: *Revista UNIVERSA*, Brasília: Universidade Católica de Brasília, v. 6, n. 1, fev 1998. Brasília: UCB, pp. 83-89.
- . Um perfil para a heroína épica. In: *ANAIS do VII Seminário Nacional Mulher & Literatura*, Niterói: Universidade Federal Fluminense, setembro de 99, pp. 421-425.
- . *Vozes épicas: História e Mito segundo as mulheres*. Tese de doutorado em Semiologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004, 825 p.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas*. Rio de Janeiro: Summus Editorial, 1978.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.
- TEIXEIRA, Bento. *Prosopopéia*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- TEIXEIRA, Ivan. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: EDUSP, 1996.