



RAMALHO, Christina. “O épico não morreu” (as escritoras que o digam): uma fundamentação teórica. In: MOREIRA, Nadilza M. de B. & SCHNEIDER, Liane. (Orgs). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Idéia, 2005, p. 251-276.

“O ÉPICO NÃO MORREU” (AS ESCRITORAS QUE O DIGAM): UMA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Christina Bielinski RAMALHO
Universidade Veiga de Almeida/UFRJ

O mini-curso “O épico e a mulher” teve como principal objetivo apresentar as fundamentações teóricas que me fizeram afirmar, na tese *Vozes épicas: História e Mito segundo as mulheres*, ser o gênero épico a última conquista da mulher escritora ocidental em termos de escritura. Essa importância, na tese, aparece relacionada ao modo como História e Mito passaram a ser reescritos a partir da produção épica de autoria feminina e a decorrente acessibilidade da mulher àquele gesto que Homi Bhabha define como “reescrever a nação”. Todavia, dada a brevidade do espaço, não poderia aqui resumir todas as abordagens feitas; assim, optei por dar destaque à fundamentação teórica que me permitiu ratificar a idéia de que “o épico não morreu”, pois foi a partir dessa fundamentação que me propus a estudar mais de quinze epopéias de autoria feminina, entre as quais: *Poema épico-trágico*, de Teresa Margarida da Silva e Orta; *A lágrima de um caeté*, de Nísia Floresta; *Poema de Chile*, de Gabriela Mistral, *Romanceiro de Delfina*, de Stella Leonardos; *As marinhas*, de Neide Archanjo (1984); *Cantares de Marília*, de Tereza Cristina Meireles de Oliveira.

A principal teoria que fundamentou minha investigação foi a *Semiotização Épica do Discurso*, de autoria de Anazildo Vasconcelos da Silva, teoria que se originou da necessidade de se formular um novo critério para a análise teórico-crítica de produções literárias de cunho épico que deixaram de seguir integralmente a estrutura épica reconhecida por Aristóteles a partir da observação das obras gregas *Odisséia* e *Ilíada*, de Homero, *Os cantos cíprios* (aprox. 700 a.C), do poeta Estásino de Chipre, e *Pequena Ilíada* (aprox. 660-657 a.C), de Lesqueos de Lesbos, identificadas pelo estagirita como “epopéias”.

Somadas as circunstâncias de ter a *Arte poética* servido de matriz para as reflexões dos pensadores romanos, e seus seguidores medievais, acerca da Literatura e, por outro lado, de as epopéias homéricas terem servido de modelo para produções épicas romanas e medievais posteriores, ficou a formulação teórico-crítica de Aristóteles consagrada como teoria, sem que se considerasse que sua análise atinha-se, obviamente, às produções gregas, logo, a mesma não poderia contemplar ou problematizar teoricamente outras manifestações nas quais ao “perfil” da epopéia grega tivessem se agregado outros elementos estruturais. Além desses dois aspectos, some-se ao conjunto o fato de, se comparado a outros gêneros literários, ser visivelmente reduzido o número de manifestações épicas que circulam na historiografia literária universal, ou seja, embora a produção épica seja numericamente expressiva, seu trânsito pelas culturas é restrito. Em vista disso, é igualmente reduzido o número de estudos dedicados ao gênero, notadamente em termos de objetivar refletir teoricamente sobre este.

Assim, destaco, de modo bastante simples, algumas considerações teórico-críticas às quais tive acesso¹:

1. O épico segundo Aristóteles

A *Arte poética* refere-se à epopéia, de modo não específico, nos capítulos I, II, III, IV, XV, XVI, XVII, VIII, XXV e XXVI; compara-a à tragédia nos capítulos V, XVIII e XXVII; e estuda-a, especificamente, em XXIII e XXIV, embora, cabe ressaltar, seja crença comum a idéia que o segundo livro de *Arte poética*, perdido, trouxesse mais reflexões sobre o gênero.

Pode-se dizer que as dez primeiras referências têm por objetivo respaldar o critério de Aristóteles para a divisão dos gêneros literários. Assim, o que faz a epopéia destacar-se como um “gênero” é, em primeiro lugar, o fato de esta utilizar como “meio de imitação” unicamente a “palavra simples e nua dos versos, quer mesclando diferentes metros, quer atendo-se a um só tipo” (1973:239). No entanto, em relação à metrificação, o próprio Aristóteles completa a frase com “como o tem feito até ao presente”, o que deixa em aberto a possibilidade de evoluções posteriores. Outras características da epopéia são: em relação ao objeto imitado, “pintar o homem melhor do que é” (1973:242); e, em relação à maneira de imitar, utilizar-se de um terceiro (alusão à terceira pessoa) para a apresentação do objeto imitado. À epopéia, comparada à tragédia, é atribuída a função semelhante de cantar “assuntos sérios”, mas, em contrapartida, não ter “limites de duração”, tal qual o tinha a tragédia, e “não empregar um só metro simples e a forma narrativa” (1973:246).

Sobre a seleção dos *caracteres* ou personagens, Aristóteles destaca que esta deve partir de quatro considerações: a primeira, de que os caracteres devem ter bom caráter, daí, segundo o estagirita, abrirem-se as opções de escolha à inclusão de mulheres e escravos — “Esta bondade é possível em cada classe de pessoas, pois a mulher, do mesmo modo que o escravo, pode possuir esta boa qualidade, embora a mulher seja um ente relativamente inferior e o escravo um ente totalmente vil” (1973:263) —; a segunda, de que deve haver conformidade entre sua caracterização e a realidade, por isso, Aristóteles afirma que “sem dúvida existem caracteres viris, mas a coragem desta espécie não convém à natureza feminina”; a terceira, de que deve haver semelhança entre os caracteres e a realidade; e, por fim, a quarta, que alude à coerência interna dos caracteres, ou seja, se estes/estas são “incoerentes” por natureza, que assim o sejam do início ao fim e vice-versa. Como a epopéia pinta “o homem melhor do que é”, a criação da obra deve revestir as atitudes “iradas” dos caracteres em ações justificadas para que estes não pareçam “piores do que os homens são”.

No capítulo XVII, Aristóteles, faz a síntese do assunto de *Odisséia*, assunto, a seu ver, bastante simples uma vez que concerne aos obstáculos enfrentados por um herói para retornar à sua terra e a seu lar. Tal abordagem indica a existência, na epopéia, de um assunto básico em torno do qual são elaborados os episódios que lhe darão preenchimento. No entanto, conforme XXV, esse “preenchimento” deve partir da visão de que o “impossível verossímil” é preferível ao “verdadeiro inverossímil”, daí a participação do poeta no mundo narrado, embora não visível formalmente na estrutura épica analisada, ser passível de existir, ao menos indiretamente.

Os capítulos que tratam especificamente da epopéia delimitam-lhe particularidades tais como: a unidade de ação é derivada de um “recorte” da ação maior à qual se refere; o

¹ Aqui, em virtude das limitações de espaço, não me referirei às contribuições de Emil Staiger e Leo Pollmann.

reconhecimento, as peripécias e os acontecimentos patéticos² integram-lhe a estrutura; obedece à estrutura narrativa “princípio, meio e fim”; e, por fim, o metro heróico é-lhe o mais “conveniente” por sua gravidade e amplitude.

São estas, portanto, as reflexões aristotélicas que, analisadas e reelaboradas, fizeram da epopéia um gênero literário específico. Todavia, ainda que o próprio Aristóteles tenha definido a tragédia como um gênero superior à epopéia por sua riqueza estrutural (já que se utiliza de outros meios de imitar, como o coro, a encenação, etc.), síntese e efeito no público, há que se ressaltar o papel literário-cultural que, intrinsecamente, parece ter ficado designado à natureza da epopéia: representar, por meio de extenso texto lírico-narrativo, a história e os mitos das nações.

2. O épico segundo C. M. Bowra

A importante obra de C. M. Bowra, *Heroic poetry* (primeira edição em 1952), em que pese a profunda incursão deste pelos primórdios do épico ou heróico³ (sua oralidade), igualmente não contempla a modernização do gênero, preferindo considerar esse tipo de manifestação como extinto. Embora analise categorias importantes do poema heróico como a presença do herói e seu trânsito pelo histórico e pelo maravilhoso as características do maravilhoso, e a estruturação formal, Bowra não compreende o épico sem uma oralidade anterior. E mesmo no âmbito da oralidade, ele insiste para que manifestações eivadas de subjetividade e centradas em sujeitos e eventos particulares, como os lamentos e os panegíricos, não sejam confundidas com os poemas heróicos, estes, sim, adequados à objetividade e ao caráter público da temática épica. Além disso, ele também atenta para o fato de que muitas manifestações, por terem se inspirado somente em matéria histórica, não podem ser confundidas com a poesia heróica.

Quanto à referência temporal presente nos poemas heróicos, Bowra destaca que a datação não é o ponto mais importante e que, em casos de eventos muito remotos, sequer importará para o sentido da obra, já que o destaque desta está na projeção do histórico no mítico e no desejo, por parte dos autores⁴, de proporcionar prazer à sua audiência, prazer este, segundo Bowra, totalmente isento de criticidade. O que importa, no caso, é a referência a nomes e eventos históricos relevantes.

Uma vez que a existência sob forma oral é pré-condição para o registro escrito da poesia heróica, Bowra atribui a conversão do oral para o escrito como uma decorrência do mérito adquirido pela obra quando ainda na qualidade de oral. Em função desse valor, Bowra justifica a passagem da oralidade para a escritura de poemas como *Odisséia*, *Ilíada*, *Beowulf*, *Canção de Rolando* e a *Epopéia de Gilgamesh*.

Bowra, fazendo observações plenas de detalhes, atribui ao poema heróico as qualidades de: possuir uma unidade de composição (o metro); conter os eventos da “batalha”, da “competição” e da “superação” inerentes ao heroísmo; destacar a honra, a liderança, a força física e a coragem do herói, além da dimensão supernatural de seus poderes e seu apego a causas nobres; relacionar a morte do herói, quando esta ocorre, à sua glória, sem destacar nesse acontecimento qualquer caráter trágico; conter um relato de viagem, com marcação de partidas e de chegadas, com destaque para a prática da navegação como meio para o

² Peripécia – mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado, em conformidade com o verossímil. Reconhecimento – passagem da ignorância para o conhecimento. Acontecimentos patéticos – aqueles que provocam morte, sofrimento, ferimentos, etc. *Arte poética*, p. 255.

³ Bowra trata o épico como “heróico”.

⁴ Bowra não cita autoras.

deslocamento; relacionar a forma como herói e heroína⁵ se vestem a seu caráter e missão; não conter muitas alusões a ações como beber e comer, de modo a não tornar banalmente humano o caráter do/da herói/heroína; incluir a figura do cavalo (também relacionado ao deslocamento e ao porte heróico dos/das personagens); conter uma certa inventividade, oriunda da transmissão oral e, simultaneamente, conter uma dimensão histórica remota; usar a repetição e a comparação como recursos expressivos; dividir-se em episódios; possuir uma estrutura passível de ser identificada com o código cultural da nacionalidade da qual se origina.

No que tange à identidade cultural que diferencia as manifestações da poesia heróica oral, Bowra distingue três grupos: o *primitivo*, relacionado a grupos nômades e pastoris, sem acesso à estrutura citadina e detentores de poucas manifestações artísticas; o *proletário*, decorrente da mistura do primitivo com o estrangeiro e da consciência da necessidade de se pensarem as estruturas sociais; e o *aristocrático*, oriundo de grupos cultural e socialmente mais complexos, nos quais códigos como “honra”, por exemplo, são mais elaborados, assim como é mais estreito o vínculo com a dimensão real dos acontecimentos relatados.

Completando a análise, Bowra faz uma incursão, relevante para esta pesquisa, sobre a presença da mulher nos poemas heróicos dos três grupos:

A signal example of this variety may be seen in the treatment of women. Heroic poetry does not confine itself to men, and women often appear in it, but they are treated in noticeably different ways. In the primitive stage they have a place which corresponds with their actual position in primitive societies. They are the centre of such domestic life as exists, the focus of family ties, and the mistresses of home and hospitality. /.../ This special importance which women have in the primitive stage is strengthened by other less remarkable features. A woman may be a sorceress, but that does not prevent her for carrying out her feminine duties. She is the head of household and responsible for its conduct in such matters as the entertainment of guests. (1952:482)

Como se pode observar, o papel das mulheres nesse primeiro grupo restringe-se, marcadamente, à dimensão do cotidiano doméstico, pois, ainda que estas possam ter acesso à magia, isso não é socialmente relevante.

Já no grupo identificado como *proletário*, a presença da mulher ascende à dimensão mítica. Em obras desse grupo, Bowra afirma, encontram-se referências a mulheres com poder da profecia e da magia. Alguns poemas chegam a descrever mulheres portando armas e participando de batalhas. No entanto, essas mesmas guerreiras, ao se casarem, tornam ao modelo doméstico da mãe.

No grupo *aristocrático*, a atuação das mulheres expande-se. A figura da “mãe do herói” recebe destaque em muitos poemas, assim como a da guerreira, que contribui para o heroísmo de seu companheiro e a da “princesa” que detém nas mãos certa liberdade para atuar na realidade, sempre com charme e coragem. Além disso, recebe ênfase a hospitalidade da mulher, uma vez que, durante seu deslocamento, o herói necessitará do respaldo das “acolhidas” que receberá pelo caminho. Bowra, contudo, não faz comentários sobre a presença das mulheres na dimensão mítica, com exceção da referência às pitonisas e às dotadas de habilidades mágicas (grupo *proletário*).

Concluindo sua abordagem, Bowra, ao mesmo tempo em que destitui os poemas de importância histórica, destaca-lhes a importância cultural:

Heroic poetry, then, seems to be on the whole a poor substitute for history. Though it contains real persons and real events, it often connects them in unreal relations, and may even add unreal persons and unreal events when the fullness of the narrative demands them. This means that, except in a few exceptional cases, we have no right to approach heroic poetry as if it were a record of fact. Its

⁵ No capítulo “The mechanics of narrative”, Bowra alude à possibilidade do heroísmo feminino.

materials are largely historical, but its arrangement and adaptation of them are not. But of course it has a great relevance to history in a different way. It does not record truthfully what happened, but it shows what men believed and felt. (1952:535)

Quanto ao que chama de *declínio da poesia heróica*, Bowra afirma categoricamente o romance como herdeiro do poema heróico e se refere a formas líricas que remontem à estrutura dos poemas heróicos do passado como *épicas literárias* apenas, por não terem a pré-existência oral, essência, segundo ele, da poesia heróica. Destaca, ainda, que a utilização da “canção”, como expressão formal, decorreu da maior subjetividade que, após o período clássico, passou a ser impressa nesse tipo de manifestação. Por último, considera insuperável a obra de Homero.

3. O épico segundo Gilbert Highet

As 932 páginas da obra de Gilbert Highet intitulada *La tradicion clasica* (cuja primeira edição em inglês data de 1949) reúnem um estudo abrangente da influência greco-romana, desde a Idade Média até os anos 40 do século XX, sobre algumas das culturas ocidentais que integram, hoje, o chamado “Primeiro Mundo”, ou seja, a inglesa, a francesa, a alemã, a italiana e a americana. Além dessas, em alguns trechos específicos, Highet contempla outras como a portuguesa, a espanhola e algumas culturas da Europa Ocidental. Contudo, por meio deste estudo, dada a inter-relação entre essas culturas e os países por elas colonizados, tornam-se visíveis não só as influências greco-romanas que sofreram, mas também muitas das origens que incidiram para a formação cultural dos países por elas colonizados ou influenciados.

Sobre a epopéia, além de *Beowulf*, ligado à oralidade épica, sem autoria reconhecida, Highet cita outras obras produzidas na “Idade das Trevas” inglesa: *Judite*, paráfrase poética da Bíblia, escrita em trezentos e cinquenta versos por Caedmon, autor anglo-saxão; *Cristo*, paráfrase de sermão de São Gregório Magno; *Juliana*, relato em verso do martírio de Santa Juliana; *O destino dos apóstolos*; *Helena*, relato da viagem de Santa Helena, mulher do imperador Constantino, a Jerusalém, onde teria encontrado a cruz de Cristo e iniciado o culto cristão; *Fênix*, poema composto por seiscientos e setenta e sete versos, dos quais trezentos e oitenta são traduções do poema latino de Lactânio (*Ave fênix*); todas de autoria do anglo-saxão Cynewulf. Todavia, Highet aponta estar no poema *O sonho da cruz*, também de Cynewulf, um relato sobre a visão da cruz e da crucificação de Cristo — “joven héroe” do poema nas palavras de Highet — o melhor exemplo da “espiritualização” que começara a se operar nos primeiros tempos da Idade Média: “aunque que tan intenso como los poemas heroicos de carácter guerrero, su intensidad es la de un mundo espiritual más fuerte y menos primitivo” (57)

Partindo para a Literatura Francesa medieval, Highet destaca a epopéia *Canção de Rolando*, que, segundo ele, possui as mesmas características de *Beowulf*. Já *O romance de Tróia*⁶, poema composto por trinta mil versos, escrito em 1160 por Benoit de Sainte-Maure, como diz o título, tem explícita relação com o universo grego, o que se explica, provavelmente, pela proximidade do autor com as etapas finais da Idade Média. Highet atribui a essa obra o mérito de religar a cultura medieval ao contexto histórico clássico. A partir dela, novos poemas (alguns tratados por Highet como epopéias, outros como novelas) surgiram, como: *Troilo e Criseida*, de Chaucer; *Romance de Tebas* (poema com dez mil versos, de autoria não identificada em Highet); *Romance de Enéias* (autoria não identificada na obra de

⁶ Highet alude ao fato de, na época medieval, serem chamados de *romans* os poemas longos de natureza heróica.

Highet); *Romance de Alexandre* (com vinte mil versos alexandrinos), de Lambert le Tort; e *Livro de Alexandre* (poema extenso, do século XIII, com 10 mil versos), do espanhol Juan Lorenzo de Astorga. Outras fontes, desta vez latinas, para os escritores medievais foram *Tebaida*, escrita por Estácio, em torno de 80 d.C., *Alexandreida*, epopéia neolatina de Gautier de Chântilon e *Psicomaquia* ou *Batalha espiritual*, escrita por Prudêncio, poeta latino e cristão, por volta de V d.C.

Entretanto, apesar da crescente presença do mundo homérico (e greco-romano em geral) na poesia medieval, Highet salienta que a visão de mundo, desde princípios do século XII, começou a se impregnar do conceito de “amor romântico”, derivado entre outros de:

el código de cortesía caballaresca, que obligava a una extrema deferencia para con los débiles;
el asceticismo cristiano y el desprecio del cuerpo;
el culto de la Virgen María, que exaltaba la pureza y la virtud transcendente de la mujer;
el feudalismo: el amante era vassalo de su amada, y su actitud era la de un siervo ante su dueña;
la estrategia militar de la Edad Media: la conquista amorosa se solía comparar, bien con el asalto a una plaza fortificada, bien con su captura después de un largo asedio: la intriga toda del Roman de la Rose es una combinación de ambos elementos;
la poesía de Ovidio, que escribió un tratado intelectual y cínico de la conquista amorosa considerada como ciencia, pero cuyas demás obras contienen muchas historias inmortales de apasionada adoración más allá de la muerte. (1954:99)

A análise de Highet esclarece como, além das especificidades formais da epopéia medieval (cujo ritmo era mais lento que as homéricas) e da contínua evolução da barbárie à cultura mais avançada por meio do contato com a cultura greco-romana e com o Cristianismo, a produção épica medieval sofreria, ainda, uma impregnação subjetiva relevante originada da cultura ao “amor romântico” ou “amor cortês”.

Highet continua a desenvolver seu pensamento apontando as obras e os autores que terão influência definitiva para os novos rumos da historiografia literária: a *Divina comédia*, de Dante; o *Romance da rosa*, poema composto por 22.700 octassílabos com rimas emparelhadas, cujos 4.266 primeiros versos são de Guillaume de Lorris (escritos entre 1225 e 1230) e os outros, de Jean Chopinel, também conhecido como Jean de Meun (que os escreveu em 1270); os *Contos de Cantorbery*, de Chaucer; a obra de Francesco Petrarca (1304-1374), que, entre outras, produziu o poema épico *África* (considerado por Highet forte imitação de *Eneida*); e a de Giovanni Boccaccio (1313-1375), autor da primeira epopéia italiana, *Teseida*, que possui o mesmo número de livros e versos que *Eneida*.

Após observar a minuciosa análise que Highet faz dessas obras e autores, é possível destacar alguns aspectos que poderão ter incidido para a evolução do épico, entre outros gêneros:

- a) o signo da castidade, representado em *Romance da Rosa*, pelos guardiões da heroína, a saber, a Calúnia, A Vergonha, o Medo e o Perigo, ao ser vencido por Vênus, vai imprimir ao signo “rosa” uma dupla significação adoração/ sexualidade, indicando ser a “batalha do amor” um empreitada compensadora;
- b) o fato de ter nomeado seu poema de “comédia” revela que Dante supunha que o termo tivesse valor semântico de “poema heróico com final feliz”;
- c) a conexão entre a filosofia cristã e a arte clássica (Beatriz representando a fé e Virgílio representando a razão⁷), presente na *Divina comédia*, realizará a necessária a fusão que, no Renascimento, eclodirá com a substituição da concepção pagã pela cristã, sem prejuízo da

⁷ Conclusões de Highet.

utilização da referência clássica, já que esta se encontra distinta como representação “artística”;

d) a grande erudição de Petrarca, suas constantes viagens, sua ampla biblioteca e a divulgação que fez das obras que recolheu em suas pesquisas fizeram dele o maior interlocutor entre o mundo clássico e o pré-renascentista;

e) Dante, com sua predileção por Aristóteles, e Petrarca, com sua predileção por Platão, contribuíram para que ambas as posturas filosóficas impregnassem o pensamento renascentista;

f) a *Divina comédia* inscreveu-se na Idade Média como a mais importante epopéia elaborada porque Dante se imbuíu da “originalidade”, enquanto outros, como Petrarca, em *África*, e inúmeros renascentistas, por exemplo, continuavam a acreditar que copiar fielmente as estruturas épicas clássicas era o melhor caminho para a excelência artística.

Assim, Highet, valorizando uma compreensão diacrônica da evolução cultural europeia da “Idade das Trevas” ao Renascimento, sintetiza:

La Edad Oscura fué la victoria de la barbárie contra la civilizati3n. La Edad Media fué la 3poca en que, después de convertirse, se civilizaron poco a poco los bárbaros con ayuda de la Iglesia y de los fragmentos sobrevivientes de la cultura clásica. El Renacimiento signifi3co el pleno desarrollo de esa civilizaci3n que surgia y su enriquecimiento con muchos bienes materiales y espirituales, adquiridos unos por vez primera, redescubiertos otros después de un largo sueño, casi igual a la muerte.(134)

Após reconhecer na obra de Dante a mais importante manifestação épica, Highet passa a analisar os caminhos trilhados, a partir do Renascimento, por esse tipo de manifestação. Assim, metodologicamente, propõe quatro grupos distintos de epopéias: as que imitam diretamente as clássicas; as que tematizam aventuras heróicas; as que tematizam façanhas cavaleirescas medievais; e, por fim, as de cunho religioso, ou, como ele nomeia, as “epopéias religiosas”.

O primeiro grupo é representado apenas por *Franciáda* (1572), de Pierre de Ronsard, epopéia incompleta composta por quatro cantos. Nesse poema, Ronsard utiliza a estruturação do enredo de *Eneida* como base para justificar a fundação de Paris por Astianax, filho de Heitor.

Entre as aventuras heróicas, Highet aponta *Os Lusíadas* (1572) como a mais importante. Também cita a epopéia chilena *Araucana* (1569-1590) — escrita por Alonso de Ercilla y Zúñiga — cujos trinta e sete cantos possuem, na opinião do estudioso, estrutura bem mais simples que a epopéia portuguesa. No entanto, considera-a a primeira obra importante, no gênero, produzida na América.

No terceiro grupo, inclui *Orlando furioso* (1516), de Lodovico Ariosto e a epopéia incompleta *Orlando enamorado*, de Matteo Maria Boiardo (1434-1494), *A rainha das fadas*, epopéia também incompleta de Edmund Spenser; *Jerusalém libertada* (1593, edição revisada e autorizada pelo autor), de Torquato Tasso; e *Itália livre dos godos*, epopéia composta por vinte e sete cantos em verso livre, de Giovan Giorgio Trissino (1478-1550). Esse terceiro grupo teria como característica reunir três “ingredientes principais”: “complicadas crônicas de aventuras caballerescas de tiempos remotos, episodios de amor romántico en la manera que comenzó en la Edad Media y continuó a lo largo del Renacimiento, y elementos grecorromanos de todas clases”(1954:230)

O último grupo, por sua vez, inclui *Paraíso perdido* (1667) e *Paraíso recuperado* (1671), ambas do inglês John Milton, e *A criação do mundo* (1578), epopéia dividida em sete livros, composta em alexandrinos de rimas emparelhadas, escrita por Guillaume de Salluste (1544-1590).

Ao dar o estatuto de “epopéias” a todas essas obras, Highet expressa, implicitamente, sua visão de que o gênero estaria passando por uma evolução natural, afeita às circunstâncias histórico-estético-culturais que foram variando com o passar dos séculos. Sobre a dimensão *sobrenatural* (como ele chama) das epopéias, registra o fato de ao maravilhoso greco-romano terem-se somado elementos medievais, tais como: “magias, hechieros, objectos encantados como yelmos y espadas, animales fabulosos como hipogrifos alados”(1954:235). Contudo, segundo ele, mesmo quando o sobrenatural está representado pelas figuras de Deus, de Jesus Cristo ou dos anjos e demônios, permanecem, em suas ações e descrições, muitos resquícios da cultura clássica.

Se até o Renascimento, as considerações de Highet parecem bastantes relevantes para a compreensão da evolução do gênero épico, quando este passa a contemplar os séculos vindouros, sua abordagem desprende-se um pouco do enfoque ao épico. Tal procedimento compreende-se na medida em que, como já foi exposto, não havia uma teoria que justificasse as transformações da epopéia através dos tempos, principalmente após o Renascimento.

Numa época que ele classifica como *de transição*, o período barroco, são menores as alusões ao épico. Apesar de pontuar eventos históricos e artísticos que trouxeram novas transformações para o panorama cultural europeu como o saque de Roma (1527), a matança de São Bartolomeu (1572), a guerra dos Trinta Anos na Alemanha, a Batalha de Mohacs (1526), a Contra-Reforma e a Inquisição, as proibições protestantes em torno das manifestações artísticas, a querela entre os antigos e os modernos, entre outros, Highet não estabelece de que forma ou formas essas transformações incidiram sobre a epopéia. Assim, nesse aspecto, Highet, pela omissão de questionamentos sobre o tema, acaba ratificando a idéia de que, após o Renascimento, a epopéia teria se estagnado. Por isso, ele toma a *Divina comédia*, *Jerusalém libertada* e *Paraíso perdido* como os três poemas que ainda conseguiram integrar o clássico e o cristão sem sofrer as injunções trazidas pelo conflito entre o antigo, entre cujas vozes mais contundentes estaria a de Boileau, e o novo, ardentemente defendido por Charles Perrault. Nessa época, curiosamente, surgem poemas classificados por Highet como poemas *heróico-burlescos*, paródias de epopéias antigas, e outros, com séria intenção épica de ultrapassar os clássicos fazendo uso de radical filosofia cristã, como os mal recebidos pela crítica *Clodoveu* (1657) e *Maria Madalena* (1669), ambos do francês Jean Desmarets de Saint-Sorlim. A mais dura crítica à epopéia clássica, contudo, ficou registrada no poema *A época de Luís, o Grande*, de Charles Perrault, que, por meio da obra, condenou o estilo homérico e defendeu a produção contemporânea francesa, citando, no corpo da obra, nomes de escritores que se tornariam tão célebres quanto os grandes gregos e romanos.

Da época barroca em diante, entre nomes e obras destacados por Highet, já não aparece mais a referência à epopéia. Ele, inclusive, alude ao fato de os séculos XVII e XVIII terem sido “la época de la prosa” (v II, 56), não em quantidade, mas em qualidade, já que nesse período a profusa produção poética ter-se-ia limitado a repetições de fórmulas arcaicas, ainda que tenham se destacado obras como a epopéia em hexâmetros *Messias* (1748), de Gottlieb Klopstock ou *Hermann e Doreotéia* (1798), de Goethe, e, na literatura anglo-americana, os poemas *A barraca*, de Arthur Clough e *Evangelina*, de Longfellow.

A partir daí, principalmente com as idéias revolucionárias românticas, as formas clássicas estariam ainda mais exiladas da elaboração literária, uma vez que a filosofia romântica propunha-se a condenar qualquer limitação ao extravasamento subjetivo, à eloqüência natural e ao improvisado e qualquer imposição estética de simetria e equilíbrio. Eis aí o cerne da questão: se, teoricamente, a epopéia ficou atrelada ao clássico, sem que se considerassem as evoluções entre o período medieval e o Renascentista, é fácil compreender que as manifestações do gênero diminuíssem no século XIX. Highet, de fato, menciona apenas: dois

poemas heróicos de Matthew Arnold, *A morte de Balder* (1853) e *Sohrab e Rustum* (1855), de influência, respectivamente, noruega e persa; *Herodias*, de Mallarmé, *A jovem Parca* (1917), de Paul Valéry, *Prometeu e Epimeteu* (1880-1881) e *Primavera olímpica* (1900-1906), ambas do suíço Carl Spitteler.

Ao final de sua abordagem, Highet aponta o caráter revisionista iniciado no final do século XIX, espírito que incitaria a retomada, no século XX, dos estudos clássicos, levando artistas, entre outros, a reinterpretarem e revitalizarem mitos greco-romanos. Finalizando, resta salientar a enorme contribuição do pesquisador no sentido de trazer à tona, sem preconceitos, obras produzidas ou recebidas como épicas até o final do século XIX.

4 O épico segundo Anazildo Vasconcelos da Silva

Todas as considerações anteriores justificam a conclusão de que a contribuição teórica de Anazildo V. Silva é ímpar e decisiva no sentido de resgatar teoricamente o gênero épico. Publicada em 1984, a *Semiotização literária do discurso* dedica seu primeiro capítulo à apresentação da formulação teórica acerca da manifestação épica do discurso.

Em *Formação épica da literatura brasileira*, de 1987, a proposta teórica ilustra-se por meio da análise de *Os Lusíadas* e dos poemas brasileiros *Prosopopéia* (Bento Teixeira, 1601), *O Uruguai* (Basílio da Gama, 1769), *Caramuru* (Santa Rita Durão, 1781), *O Guesa* (Sousândrade, 1888/?), *Martim Cererê* (Cassiano Ricardo, 1928), *Cobra Norato* (Raul Bopp, 1931), *Invenção de Orfeu* (Jorge de Lima, 1952), *Romanceiro da Inconfidência* (Cecília Meireles, 1953), *Sísifo* (Marcus Accioly, 1976), *Poema sujo* (Ferreira Gullar, 1976), *A grande fala* (Affonso Romano de Sant'Anna, 1978), *Saciologia goiana* (Gilberto Mendonça Telles, 1982), *Auto do Frade* (João Cabral de Melo Neto, 1984), e *Táxi* (Adriano Espínola, 1986). Esta segunda obra, além de ratificar as categorias teóricas apresentadas na primeira, resgatou da obscuridade todo um percurso épico legítimo dentro de nossa literatura e abriu a pesquisadores e pesquisadoras, como eu, portas para reflexões sobre o tão marginalizado “gênero épico”.

Observando as manifestações épicas que integraram o classicismo greco-romano, e se orientando pelas formulações teóricas de Aristóteles e Staiger, AVS verificou que a matéria épica — definida como temática resultante da fusão de duas dimensões, uma real, outra mítica, fruto da atribuição de uma significação mítica ao evento histórico —, nessas obras, era extraída dos feitos grandiosos que determinado herói havia realizado e que, por sua grandiosidade, haviam recebido, com o tempo, uma aderência mítica. Transportado para o poema, o herói era, portanto, um ser que agia tanto no plano histórico quanto no maravilhoso, o que lhe conferia uma dupla condição existencial: real e mítica. Além disso, AVS destacou o fato de o poema épico se caracterizar por uma dupla instância de enunciação: narrativa e lírica, sendo a primeira a mais importante nos primórdios do gênero, uma vez que o poema trazia visíveis, em sua composição, os elementos próprios da narrativa - acontecimento, personagens e espaço - e a segunda, limitava-se à consciência lírica do poeta que escrevia o poema épico, além da obediência desse aos padrões estéticos de todo poema, como a apresentação em versos, utilização de rimas, etc. Para ser realizado, o poema épico ou a epopéia⁸, portanto, dependia de uma matéria épica, que era dada pronta ao poeta.

A partir de *Os Lusíadas*, observou AVS, algumas mudanças relacionadas à formação da matéria épica e ao perfil do herói, determinaram uma inadequação entre a proposta de Aristóteles e os poemas que estavam sendo produzidos. Uma extensa pesquisa do estudioso

⁸ Convém, aqui, esclarecer que AVS não faz distinção entre epopéia e poema épico. Assim, não concebe que um romance seja chamado de “epopéia”, uma vez que aquele não agrega a estrutura lírica.

estabeleceu os pontos nos quais a proposta aristotélica perdia sua validade como instrumento para a operacionalização teórico-crítica de manifestações épicas do discurso. Segundo ele, se os objetos de estudo de Aristóteles foram os poemas épicos produzidos na Grécia, no período clássico, suas formulações não poderiam ser consideradas teóricas, mas apenas críticas, já que circunscreviam uma manifestação discursiva nacional e epocalmente limitada. Assim, a epopéia clássica teria o perfil próprio de uma manifestação contaminada pela concepção literária clássica. Por isso, impor esse perfil como categoria teórica às manifestações épicas do discurso surgidas em outras épocas, e contaminadas por outras concepções literárias, tornou universal um cânone teórico-crítico inválido, uma vez que este não dava conta de manifestações cujas formas não mais correspondiam ao original clássico.

Dessa conclusão, apenas duas hipóteses: ou se estabelecia o padrão clássico como o padrão legítimo para a criação épica, condenando-se, por conseguinte, tudo o que fugisse desse padrão à condição de *não-épico*; ou se buscava, na proposição aristotélica, e em estudos subsequentes, os elementos básicos inerentes à natureza épica do discurso e, a partir daí, procuravam-se estabelecer as mudanças geradas pela influência de novas concepções literárias, tais como ocorreram, por exemplo, no gênero lírico e no dramático, fundamentando, com isso, uma teoria que pudesse ser utilizada não mais para canonizar aspectos formais do poema épico, mas, sim, para permitir uma análise sustentada por princípios teóricos que legitimassem a existência da epopéia e a considerassem sempre sob a ótica da concepção literária à qual ela se prende. Esse foi o procedimento de AVS.

Assim, além das características já observadas em Aristóteles e Staiger, o que AVS fixou como especificidade estrutural de um poema épico foi: a dupla instância de enunciação — narrativa e lírica, sem importar qual das duas seja predominante — e a existência de uma matéria épica, inerente à epopéia, na qual os planos histórico e maravilhoso, integrados através da ação heróica, representam, respectivamente, as dimensões real e mítica (e sua fusão) inerentes à experiência humano-existencial que motiva a criação poemática. A forma como as instâncias lírica e narrativa incidirão para a elaboração do texto épico e o modo como a matéria épica será apresentada variarão sempre em função da concepção literária à qual determinado poema se prende.

Continuando sua pesquisa e utilizando como material de trabalho poemas da épica ocidental, AVS identificou quatro modelos épicos principais: o *modelo clássico*, o *renascentista*, o *moderno* e o *pós-moderno*. A definição desses modelos teve por objetivo elucidar as transformações do gênero através dos tempos, destacando, por exemplo, como a *inalterabilidade de ânimo*, reconhecida tanto por Aristóteles como por Staiger, pôde ser substituída pela participação do narrador no mundo narrado, dada, entre outros, a introdução dos *episódios líricos* na elaboração épica.

Segundo AVS, uma vez que pertence ao gênero narrativo⁹, a epopéia apresenta os elementos do discurso narrativo (personagens, espaço e acontecimento), entre eles, principalmente, o narrador. Entretanto, por se estruturar formalmente como poema, dependendo, para isso, de uma consciência lírica, ou Eu-Lírico, o poema épico acaba por possuir uma identidade dupla, ou uma *dupla instância de enunciação*: é narrativo e lírico, simultaneamente.

⁹ AVS classifica a epopéia como manifestação do gênero narrativo até a Modernidade, quando passa a chamá-la de “essencialmente lírica” ou “epopéia lírica”. Por isso, segundo ele, a partir da Modernidade, a manifestação épica passaria a integrar o gênero lírico. Nesse sentido, compreende-se que AVS trate a instância de enunciação épica como “narrador” até a Modernidade, quando, então, passa a chamá-la de “Eu-Lírico”. Sobre este aspecto, prefiro considerar a epopéia como um gênero híbrido desde sempre e, por isso, nomear sua instância de enunciação de Eu-Lírico-Narrador, ou ELN.

Sobre essa dupla identidade, o que AVS constatou foi uma linha evolutiva no processo de criação do poema épico, que conduzia o mesmo de uma configuração essencialmente narrativa para uma configuração essencialmente lírica. O mais importante, porém, é que essa dupla enunciação não se finda, por ser inerente à elaboração discursiva épica.

A poesia épica, como já foi dito, também se apresenta dupla em relação à natureza de sua matéria épica, que se caracteriza por ser resultado da fusão do real histórico com o mito. São, portanto, duas as dimensões nela representadas através de seus planos: a real e a mítica. No entanto, essas duas dimensões estão fundidas, pois, através da aderência mítica, o acontecimento histórico projeta-se definitivamente na dimensão mítica.

Nesse raciocínio, identificou AVS ser o processo de fusão entre as dimensões real e mítica, manifesto nos poemas através da interação dos planos histórico e maravilhoso, um dos aspectos que incidiriam para as transformações do gênero. Nas epopéias clássicas, por exemplo, essa fusão era fruto de um processo cultural anterior à elaboração poemática, ou seja, a matéria épica era dada pronta¹⁰ ao poeta¹¹. Mais à frente, o próprio poeta intercederá (como nos episódios líricos camonianos) para que essa fusão ocorra simbolicamente por meio da interação literária dos planos histórico e maravilhoso. Tal mudança, contudo, não destituiu o poema épico das duas dimensões, logo, na perspectiva de AVS, é um equívoco teórico discriminar essa intervenção como a-épica. Esse equívoco, entre outros aspectos, determinou a definição dos *modelos épicos*, a saber:

O *modelo épico clássico* foi definido como a manifestação épica do discurso contaminada pela concepção literária clássica, própria da Antigüidade. No modelo clássico, formulado desde Aristóteles, a instância de enunciação é essencialmente narrativa e o narrador recebe a matéria épica pronta, ou seja, o fato histórico já recebeu a aderência mítica, o que impede, por conseguinte, que o narrador participe do mundo narrado. Esse distanciamento se traduz nas características fundamentais do modelo: o uso da 3ª. pessoa, a perspectiva temporal de passado, a não-participação do narrador no mundo narrado, a grandiloqüência (que projeta o histórico no maravilhoso), a inalterabilidade de ânimo do narrador e a uniformidade métrica; cabendo à consciência lírica integrar a expressão formal lírica¹² na estrutura da narrativa.

O *modelo épico renascentista* caracteriza a manifestação épica do discurso surgida no século XVI e, por isso, contaminada pela concepção literária renascentista. A caracterização deste modelo foi feita a partir da análise de *Os Lusíadas*, obra que, na perspectiva de AVS, traz em si uma síntese das evoluções que a epopéia vinha sofrendo desde a Idade Média. A principal alteração em relação ao *modelo clássico* está vinculada à participação do narrador no mundo narrado. Neste modelo, a participação do narrador é direta e indireta. Apesar de afastado temporalmente do mundo narrado, o narrador inclui no corpo do poema comentários pessoais (os chamados *excursos do poeta*), numa forma de participação indireta. Por outro lado, ao elaborar parte da matéria épica, através da criação dos *episódios líricos*, o narrador participa diretamente do mundo narrado, ainda que disfarçado na voz do herói. AVS aponta que os *episódios líricos* têm a mesma função da *grandiloqüência*: fazer a passagem do evento tematizado do plano histórico para o plano maravilhoso, ou seja, por meio desses episódios, o herói ingressa no maravilhoso. Por tudo isso, o narrador ganha nova importância dentro do poema: a lírica.

O *modelo épico renascentista*, portanto, possui as seguintes características: a instância de enunciação essencialmente narrativa, na qual, contudo, a 1ª. pessoa já se faz presente através dos comentários pessoais que o narrador tece no decorrer do poema, numa forma de

¹⁰ Circunstância obviamente relacionada ao que Bowra identifica como oralidade da poesia heróica.

¹¹ Não utilizarei o termo poetisa, pois não há notícias de poemas épicos clássicos de autoria feminina.

¹² Como foi visto, a expressão formal utilizada era o hexâmetro.

participação indireta (os *excursos do poeta*); o poeta elabora parte da matéria épica, criando os episódios líricos por meio dos quais o herói atua no plano maravilhoso, recebendo, com isso, a aderência mítica necessária para sua condição de herói; não há mais a inalterabilidade de ânimo, nem a grandiloquência, mas mantém-se a uniformidade métrica.

O *modelo épico moderno*, por sua vez, refere-se à manifestação épica do discurso que, produzida no século XX, foi contaminada pela concepção literária modernista. Se o Modernismo trouxe significativas mudanças e inovações para as expressões artísticas em geral, o mesmo não poderia deixar de ocorrer com a manifestação épica do discurso. A relação entre os seres humanos e o mundo sofreu gritante alteração. Maquinizado, o mundo deixou de ter como centro o ser humano e este se viu projetado no absurdo do vazio, da falta de identidade e de espaço. Daí, segundo AVS, ter-se alterado a estrutura das epopéias modernas em relação aos modelos clássico e renascentista. Na epopéia moderna, o herói inicia seu percurso já projetado no plano maravilhoso, e daí caminha para o histórico, em busca de sua condição humana. Também o centramento na dimensão mítica permite que o narrador participe plenamente do mundo narrado, já que a matéria épica não mais lhe será dada pronta, mas será, sim, por ele literariamente elaborada. O mito é agora tomado em seu arquétipo, ou seja, o mito como *estrutura vazia* à espera de uma representação histórica. Assim, os arquétipos míticos inerentes à existência humana (sedução, redenção, criação, etc) são projetados na realidade objetiva, e, preenchidos pela experiência humano-existencial heróica, integram-se à dimensão real. A busca do herói, agora, é a busca pela condição humana. Essa busca reflete a própria angústia do homem moderno, que tenta organizar o mundo à sua volta. Por não ter mais que obedecer a uma lógica temporal histórica, já que o fato histórico não é preexistente, mas vai ser construído no relacionamento herói/realidade objetiva, a narrativa deixa de obedecer a uma seqüência temporal de acontecimentos. A participação do poeta é plena e ele assume a voz do herói escolhido para personalizar a estrutura mítica em questão. A integração da forma de representação histórica à estrutura mítica será processada liricamente, o que gera um novo plano estrutural para a epopéia - *o plano literário*. Por tudo isso, conforme propôs AVS, o *modelo épico moderno* apresenta uma mudança significativa na estrutura da epopéia: a instância lírica da enunciação começa a ganhar grande importância e o poema passa de essencialmente narrativo a essencialmente lírico. Nesse sentido, AVS buscou apontar no poema *Mensagem* a realização literária por meio da qual evidencia-se a nova forma épica: em *Mensagem*, a representação histórica garimpada não só da História em si, mas da própria incursão épica de Camões em *Os Lusíadas*, ganha significação a partir da estrutura mítico-significativa literariamente elaborada, a saber: brasão, castelos, campos, quinas, etc. O fato de ser elaborada literariamente não descaracteriza a matéria épica como tal, mas apenas altera a forma pela qual se processará a fusão das dimensões real e mítica, ou seja, tal fusão, agora simbólica, ocorre através dos próprios planos histórico e maravilhoso integrados pelo plano literário. No entanto, as dimensões real e mítica, os planos maravilhoso e histórico continuarão sendo suas estruturas básicas.

Foi o surgimento desse *plano literário* de elaboração da matéria épica que levou a crítica a concluir que, de fato, o poema épico ter-se-ia extinguido, visto que desde o Renascimento a epopéia já vinha perdendo as características estruturais fundamentadas por Aristóteles. O que o poema épico perdeu, entretanto, não foram as características básicas, mas as características vinculadas àquilo que é determinado pela concepção literária, daí a importância de se analisarem as manifestações épicas do discurso reconhecendo as concepções literárias que as contaminaram.

No *modelo épico pós-moderno*, a instância lírica assume um domínio quase absoluto sobre a epopéia, transformando, na concepção de AVS, o que era uma *narrativa épica* em

uma *epopéia lírica*. Porém, embora a instância narrativa não tenha mais uma função estruturante dentro do texto, ela manifesta-se através da função enunciativa, ou seja, existe uma proposição de realidade histórica de mundo, ainda que esta tenha perdido a temporalidade histórico-cronológica e ganhado a temporalidade do presente, e há, obviamente, uma matéria épica à qual o texto se prende e através da qual se desenvolve. De forma esparsa e multifacetada, ainda são perceptíveis as inscrições de personagem, espaço e acontecimento, categorias, portanto, do discurso narrativo.

Se o *modelo épico moderno* caracteriza-se de pela presença de uma estrutura mítica vazia que será preenchida por meio do resgate do real histórico; no *modelo pós-moderno*, a matéria épica da *epopéia* será extraída de um recorte da própria realidade histórica na qual a vivência subjetiva é liricamente projetada.

O Eu que vivencia subjetivamente o real não tem mais uma individualidade, mas é a representação coletiva do ser humano que vive o caos da Modernidade e, através dessa vivência, busca, não mais sua ordenação, como ocorria com a concepção literária modernista, mas simplesmente o “estar no mundo”. Através de fragmentos vivenciáveis e centrada no plano literário que estrutura a matéria épica, a *epopéia* pós-moderna desconstrói a relação espaço-tempo do real histórico e a este incorpora o presente unitário da expressão literária. O plano histórico é estruturado pelos fragmentos da realidade objetiva que são vivenciados por este Eu metonímico, enquanto o plano maravilhoso se estabelece a partir da vivência subjetiva e transgressora do real, uma vez que esse Eu é em si uma estrutura mítica de expressão subjetiva, que, por ser mítica, pode relacionar-se com todo um universo histórico-artístico representativo da inscrição humana no Ocidente. Esse Eu, portanto, rompe com o paradigma do espaço-tempo e vivência simultaneamente diversos tipos de experiências, como se adquirisse “asas” capazes de transportá-lo a qualquer local e circunstância. Eis aí a *elaboração literária da matéria épica*.

A existência de um Eu metonímico, navegante de um tempo-espaço ilimitado, vai incidir na própria estruturação poemática da *epopéia*, o que faz da referenciação épica, lírica, narrativa e contextual meios recorrentes de criação. Na vivência fragmentada, também são resgatados fragmentos de outros textos que se incorporam ao poema reescrevendo o real e a vivência deste real. Essa característica é comum a todas as produções literárias pós-modernas e, como tal, não poderia deixar de estar presente na *epopéia*.

Quanto ao heroísmo épico, na formulação de AVS, herói épico é o ser que transita, simultaneamente, pelas dimensões real e mítica, o que lhe confere uma *dupla condição existencial*. No poema épico, essa *dupla condição existencial* traduz-se no fato de o herói atuar no plano histórico e no plano maravilhoso, integrando-os. A figura do herói, entretanto, não tem características padronizadas. Essas características vão evoluindo, de acordo com a concepção literária que as contamina, tal como ocorre com os modelos épicos. Assim, foi possível a AVS traçar um perfil do *herói épico clássico*, do *herói épico renascentista*, do *herói épico moderno* e do *herói épico pós moderno*.

O *herói épico clássico*, na *epopéia* clássica, é um personagem histórico, humano e mortal, cuja realização histórica, por seu caráter grandioso, projeta-o no plano maravilhoso, onde ganha uma aderência mítica, tornando-se, com isso, um herói épico. A projeção do herói épico clássico no maravilhoso dá-se através da *grandiloquência*. No entanto, convém reafirmar que sua condição heróica é um fato cultural anterior à elaboração poemática.

O *herói épico renascentista*, na *epopéia* renascentista, também é um personagem histórico, humano e mortal, cujos feitos históricos legitimam sua condição de herói. Será, entretanto, através dos *episódios líricos* vivenciados pelo herói, que o mesmo projetar-se-á na dimensão mítica. Estes episódios líricos são elaborados pelo poeta, que, através do narrador,

incumbe-se de legitimar a condição épica do herói. Ou seja, embora o herói tomado como personagem principal tenha, de fato, obtido um reconhecimento histórico-cultural relevante, caberá ao poeta redimensionar-lhe o feito de modo a ampliar a dimensão mítica do feito.

Já o *herói épico moderno*, em virtude das mudanças estruturais que a concepção modernista provocou no modelo épico, deixou de ser um personagem histórico, humano e mortal, mas assumiu a função de preencher um arquétipo mítico e caminhar do plano mítico para o plano histórico, em busca da identidade histórica, que lhe garantirá a condição heróica. Portanto, enquanto os heróis épicos clássicos e renascentistas eram seres humanos e mortais que buscavam sua condição mítica, os heróis épicos modernos são seres míticos que buscam sua identidade histórica. Ao preencher uma estrutura mítica vazia, a epopéia moderna constrói um herói cuja individualidade é apenas um recurso para promover a ordenação do mundo real por meio da leitura criativa das sobredeterminações arquetípicas da psique humana.

Na Pós-Modernidade, a figura do herói épico ganha outro cunho. Integrados os planos histórico e mítico numa única dimensão temporal do presente e decretada a morte do Eu individual e personalizado, o herói não tem mais como missão preencher uma estruturas vazia, mas, sim, integrando múltiplas estruturas sem preenchimento, vivenciar o caos da experiência humano-existencial e, por meio da vivência simbólica, tornar possível uma relação do ser com mundo caótico. Este herói será, na maior parte das vezes, uma primeira pessoa, nomeada ou não, revestida das inquietações humanas — o que alude às plurais inscrições arquetípicas na mente humana —, e em busca da reintegração do mundo histórico à sua compleição mítica. Assim, a vivência subjetiva de diversos fragmentos da realidade histórico-cultural acontece na dimensão temporal do presente, o que atualiza e faz reviver signos de várias épocas e espaços simultaneamente. O herói épico pós-moderno é, então, o ser coletivo, que, ao vivenciar o caos, a desordenação, torna-se um herói, já que viver é um ato heróico. Agora é a 1ª. pessoa da enunciação lírica que assume o relato e incorpora o herói coletivo, que é o Eu projetado no mundo caótico, tornando-se herói por se permitir vivenciar subjetivamente e de forma simbolicamente fragmentada esse caos. Há, ainda, nesse projetar-se no mundo metonimicamente, a possibilidade do resgate histórico, prática também recorrente na Pós-Modernidade. Daí encontrarmos, principalmente nos poemas épicos mais recentes, a presença de figuras marcantes da historiografia ocidental.

Além dos aspectos acima relacionados, em 2003 AVS realizou um atualização da *Semiotização épica do discurso*. Nessa reformulação, a grande novidade reside na correlação entre as Retóricas e as manifestações épicas do discurso, o que gerou o conceito de *matriz épica*, conceito semelhante ao que, na *Semiotização lírica do discurso*, AVS nomeou de *geratriz lírica*. Relacionando as sobredeterminações retóricas às elaborações discursivas que geram as manifestações do discurso épico, AVS criou, portanto, o conceito de *matriz épica* e suas derivadas: *matriz épica clássica*, *matriz épica romântica* e *matriz épica moderna*. Para explicar o conceito, AVS retomou o que seria o processo de evolução da Humanidade, que passou do estado de barbárie à condição civilizada. Nos primórdios da experiência humana no planeta, AVS reconheceu uma *imagem de mundo natural* a que se contraporia uma *imagem de mundo originária*, *fundadora da condição humana* (2003:3) ou *imagem primordial*. Segundo ele, essa *imagem* marcaria dois pólos da existência humana: o que se sustenta pelo aspecto biológico e o que resulta das sobredeterminações histórico-culturais.

Estes dois mundos, o natural da experiência inconsciente do protótipo humano, ao longo de milhões de anos de evolução, e o histórico da experiência consciente do ser, forjado ao longo da evolução cultural, coexistem espacial e temporalmente, delimitados pela imagem de mundo originária que reflete, como um espelho de dupla face, a caminhada do homem para frente,

inserido já no processo civilizatório, e para trás, submetido ainda ao determinismo evolutivo da seleção natural. (2003:3-4)

Assim, considerando que esses dois pólos estarão sempre se contrapondo e gerando uma significação para a experiência humano-existencial, AVS reflete que da relação com o mundo natural brotarão os referentes arquetípicos — cujo *referencial de conteúdo simbólico* (2003:4) gera uma significação mítica para essa experiência —, e os referentes histórico-culturais — cuja materialidade gerará o plano histórico da epopéia.

Toda a civilização humana, nesse raciocínio, não poderia prescindir de dar sentido à sua existência ora tomando como referente as expressões de ordem mítica, ora refletindo mais pragmaticamente sobre as expressões de ordem factual ou histórica. As *imagens de mundo originárias* são, portanto, resultado da correlação significativa que ocorre entre os referentes arquetípicos e histórico-culturais, marcando os passos da evolução da Humanidade. Assim, será “no âmbito dessas imagens originárias de mundo que são geradas, mediante o amálgama das estruturas arquetípicas com a representação histórica, as matrizes épicas” (2003:4). Ou seja, as *matrizes épicas* referem-se ao modo como se dará a interpenetração dos referentes arquetípicos e históricos na elaboração da manifestação épica do discurso.

A *matriz épica clássica*, gerada pela Retórica Clássica, incidirá para que, no processo de elaboração discursiva épica, a fusão das dimensões real e mítica se dê a partir de um centramento na dimensão real (predomínio da razão objetiva), o que dará destaque ao plano histórico da epopéia. No entanto, concepções estéticas e visões de mundo diferentes gerarão *modelos épicos*, igualmente vinculados à matriz épica clássica, mas estética e conceitualmente específicos, uma vez que, além das influências de época, também foram contaminados pela própria evolução natural do gênero épico. Assim, AVS discriminará os modelos *clássico, renascentista, neoclássico e realista*.

A *matriz épica romântica*, gerada pela Retórica Romântica, incidirá para que, no processo de elaboração discursiva épica, a fusão das dimensões real e mítica se dê a partir de um centramento da dimensão mítica (predomínio da razão subjetiva) e, por conseqüência, no plano maravilhoso. No entanto, também nesse caso, concepções estéticas e visões de mundo diferentes gerarão *modelos épicos*, igualmente vinculados à matriz épica clássica, mas estética e conceitualmente diversos, uma vez que, além das influências de época, também foram contaminados pela própria evolução natural do gênero épico. Assim, AVS discriminará os modelos *medieval, barroco, romântico e simbolista*.

A *matriz épica moderna*, gerada, por sua vez, pela Retórica Moderna, centrará a elaboração discursiva épica na fusão das duas dimensões, ou seja, destacará o processo de elaboração da matéria épica, tornando o *plano literário* visível e fundamental para a natureza épica do discurso. Não há, portanto, nesse processo de criação destaques às dimensões real e mítica (razão objetiva e razão subjetiva), mas ao processo em si, o que revela a importância da motivação que gera a epopéia (razão neutra), tal como recebe destaque a *motivação lírica*, nas produções líricas modernas e pós-modernas. À *matriz épica moderna*, por sua vez, estarão relacionados o *modelo épico moderno* e o *modelo épico pós-moderno*.

Além dessa nova estruturação da teoria, AVS também observa que a existência da *dupla instância de enunciação*, que constitui uma característica específica da elaboração discursiva da manifestação épica, permitirá que tanto as categorias teóricas do gênero lírico (os processos de *reduplicação, sentimentalização e mentação líricas*) como as do gênero narrativo (os padrões semiológicos de *espaço, personagem e acontecimento*) possam ser observadas durante a análise semiológica de uma epopéia.

Na nova versão, AVS faz, ainda: alusões a eventos históricos marcantes para a evolução da Humanidade; menção a obras que, em termos de evolução dos *modelos épicos* foram fundadoras e influenciaram outras manifestações épicas; e reflexões sobre as especificidades do heroísmo épico relacionado a cada um dos novos modelos. Todavia, somente após a publicação do novo texto será possível desenvolver comentários mais profundos sobre a *Semiotização épica do discurso*. Entretanto, como já foi explicitado, reside na formulação da *matéria épica* e da *dupla instância de enunciação* a chave teórica para o reconhecimento das manifestações do discurso literário que, integrando o percurso evolutivo do gênero épico, afirmam sua inequívoca existência. Igualmente importante, portanto, a reflexão de AVS sobre as *concepções literárias* que, integradas à produção épica, tanto expressam esteticamente a experiência humano-existencial através dos tempos, como atualizam o próprio gênero, colocando-o em sintonia com outras manifestações discursivas literárias.

Finalizo a abordagem ressaltando que a nova versão ampliou a abrangência da teoria pois, incorporando a seu arcabouço análises de epopéias medievais, neoclássicas e românticas, permitiu que se tornasse mais visível os aspectos que incidiram para que o gênero épico se constituísse hoje tal como é, sem jamais ter deixado de ser “épico”.

5. A contribuição de Lynn Keller

Foi grande minha satisfação ao descobrir, em 2000, através da indicação de amigos, o livro *Forms of expansion. Recent long poems by women*, de Lynn Keller (professora da Universidade de Wisconsin-Madison), publicado em 1997. O conteúdo do livro identifica-se com muitas das proposições teóricas e críticas acerca do gênero épico, absorvidas através da *Semiotização épica do discurso*. O outro fato que me entusiasmou, foi o de ela ter afirmado uma tendência, entre as escritoras norte-americanas (seu *corpus* crítico) — e também entre os escritores —, de produzirem poemas longos, o que, sem dúvida, torna possível ampliar para um nível mais abrangente a mesma observação que eu havia feito em relação às escritoras brasileiras. Logo, a correspondência entre as duas literaturas pareceu denotar um fenômeno mais amplo do que um evento cultural de feição particular ou nacional.

Reconhecendo os poemas longos como expressões que denotam uma certa transgressão contemporânea às formas universalmente identificadas a partir das categorias de gênero, Keller se propõe a fazer um estudo crítico dos poemas longos de poetisas americanas, sem classificá-los, propriamente, a partir de concepções de gênero, mas buscando destacar a relação dos textos escolhidos com outros, não só de gêneros diversos, como de autoria e nacionalidade diversas, analisando possíveis interpenetrações e transgressões. Desse modo, ela sintetiza sua posição: “I believe that in individual poems with multiple generic valences, the conventions of one genre or another may well be particularly evident, and awareness of those primary conventions can assist interpretation. What I resist is the imposition of a single model on the whole of a diverse field”. (1997:2)

Keller, por isso, afirma que entende como “poemas longos” manifestações como poemas narrativos, novelas em verso, seqüências de sonetos, monólogos dramáticos, poemas em prosa, poemas em série, poemas heróicos, e experimentalismos dos mais diversos. Essa abrangência, todavia, acaba sendo contemplada pela pesquisadora, no livro, com uma metodologia ou estratégia de abordagem: ela reúne os poemas a serem analisados em três diferentes grupos: os de evidente filiação à poesia épica (tal como foi entendida a partir de Aristóteles); os que se constituem por seqüências líricas, mais intimistas; e os radicalmente experimentais. Sobre o primeiro grupo, Keller sustenta: “The epic-based poems are comprehensive in scope; they focus on an individual’s quest, enacted often through educative

confrontations with a series of obstacles, which has broad cultural implications” (1997:5). Em relação aos poemas agrupados como seqüências líricas, ela diz: “lyric sequences treat narrower portions of a culture, more confined history, or more inward perspectives...” (1997:5). Já sobre os experimentais, discorre: “These poems that deliberately disrupt conventions of ordinary and poetic language — of grammar, syntax, punctuation, of representation and narrative, of lineation, persona, imagery, of intelligibility itself” (1997:5-6). Para caracterizar os dois primeiros grupos, como se percebe, Keller utiliza critérios afins ao par forma/conteúdo; já o terceiro grupo distingue-se pela expressividade formal. Por essa razão, a partir do que foi teoricamente estabelecido por AVS, é bem possível inferir que mesmo os poemas inseridos nos dois últimos grupos por Keller poderiam ser tomados como epopéias pós-modernas, a depender, é óbvio, de uma análise que tome como parâmetro teórico para a investigação os pressupostos de *Semiotização literária do discurso*.

Outra contribuição relevante de Keller refere-se ao fato de ela ter apresentado, ainda na introdução de seu livro, uma síntese da mais recente incursão da crítica americana no âmbito da produção épica. Em primeiro lugar, Keller esclarece que não só entre as mulheres, mas também entre os homens, a produção de poemas longos tornou-se, nas três últimas décadas do século XX, um verdadeiro fenômeno na Literatura Americana. Essa significativa presença, obviamente, motivou pesquisadores e pesquisadoras a refletirem sobre o gênero épico. Nesse contexto, Keller retoma as propostas das pesquisadoras Susan Stanford Friedman e Smaro Kamboureli, e dos pesquisadores Roy Harvey Pearce, James E. Miller, Michael André Bernstein, Thomas Gardner, Charles Altieri e Peter Baker .

Entre os comentários de Keller, destaco que em Friedman, a pesquisadora valoriza a visão de esse tipo de produção de haver sido, até boa parte do século XX, um reduto da autoria masculina, o que consolidou um cânone exclusivista e arraigado à feição patriarcal do Ocidente, daí a importância de tal fenômeno (a plural produção de poemas longos por autoras americanas) sob o ponto de vista histórico-cultural. Em Kamboureli, Keller ressalta tanto a postura de não aceitar que o hibridismo dos poemas longos receba um tratamento reducionista, uma vez que, para a primeira, o diálogo inter-genérico é a maior característica desse tipo de manifestação, como a atenção daquela para um interessante aspecto relacionado à criação de poemas longos: a intencionalidade ou ideologia da motivação. Em Bernstein, por sua vez, Keller sublinha a idéia da representatividade cultural da produção épica que, através dos tempos, tem atuado de forma didática, uma vez que trabalha com a herança mítica e histórica das nações, utilizando-se, para isso, de uma voz abrangente que agrega um valor comunitário. A aderência do narrativo e do ensaístico ao épico, de certo modo, isolou o lirismo dessa possibilidade de se fazer uma voz mais abrangente, capaz de transcender as limitações da experiência pessoal reduzida em termos espaciais e temporais.

Assim, após ligeira referência a tendências na abordagem crítica ao poema longo, da qual se extrai, explicitamente, o desejo de abrangência de seu estudo — sem, portanto, ater-se ao que lhe soa como “limitações teóricas” — Keller parte para outro foco de análise: a inscrição cultural dos poemas longos de autoria feminina, em termos de motivação artística e ideológica e recepção crítica e social.

Sobre esse aspecto (que interessa particularmente a este estudo), destaco, de modo sintético, algumas das conclusões a que chega Keller:

a) no contexto da Literatura Americana, a partir dos anos 60, o reconhecimento da grande produção de poemas longos de autoria feminina é índice expressivo de uma visibilidade até então não alcançada pela produção literária das escritoras americanas, já que, tradicionalmente, somente poemas longos de escritores (brancos) eram contemplados com o

reconhecimento crítico e histórico. (Todavia, Keller ainda considera indevido, em termos numéricos, o tratamento crítico que os poemas de autoria feminina têm recebido);

b) a relutância das escritoras em produzir poemas longos foi, durante muito tempo, fruto de uma aceitação alienada do épico como uma escritura masculina, objetiva e universal, não afeita às “predisposições femininas” para a criação. Tal ruptura, segundo ela, deu-se a partir da segunda onda do feminismo americano, que insuflou nas escritoras a consciência da própria capacidade transgressora e da necessidade de, através desse tipo de manifestação, alçar vãos críticos mais altos, principalmente em termos de rever a própria história da mulher;

c) a tendência à realização de obras artísticas voltadas, criticamente, para as questões culturais, mas baseadas não numa subjetividade crítica, mas numa crítica sustentada em conhecimentos de ordem antropológica, histórica e cultural, fez desse tipo de manifestação uma forma particularmente afeita às escritoras a cujas obras pode-se relacionar uma intenção iconoclasta ou dessacralizadora;

d) muitos desses poemas giram em torno das tradições dominantes e das imposições histórico-culturais sofridas pelas mulheres e por grupos sociais como os homossexuais, os negros, etc.;

e) muitas escritoras que se propõem a escrever poemas longos ainda revelam, em suas composições, uma certa subserviência à tradição masculina desses textos, fenômeno reconhecível na preocupação com a filiação, às vezes explícita, a autores consagrados nesse tipo de produção;

f) a produção de poemas longos por escritoras é, sem dúvida, um marco importante do expansionismo literário das mulheres.

Como obras representativas, no período entre 1980 e 1990, dentro desse novo panorama literário americano, Keller seleciona para análise: *Hard Country* (Sharon Doubiago, 1982); *A chronicle of Queens* (Judy Grahn, 1990); *Love, death, and the changing of the seasons* (Mariylin Hacker, 1986); *Thomas and Beulah* (Rita Dove, 1986); *Desperate circumstance, dangerous woman* (Brenda Marie Osbey, 1991); *The liberties* (Susan Howe, 1980); e os poemas seriais de Beverly Dahlen e Rachel Blau DuPlessis. As observações sobre cada obra são instigantes e ratificam todas as conclusões a que Keller chega. Uma vez que aqui não há espaço para detalhar os aspectos por ela abordados, destaco seu comentário sobre as relações entre os grupos de poemas analisados, as possíveis motivações e contribuições para o expansionismo da expressão literária de autoria feminina:

Epic, for example, a comprehensive genre bound up, even in its modern modifications, with myth, sweeping history, and individual heroism, lends itself to revisionary myth-making. It offers a logical venue for poets who wish to shift the female subject from margin to center and enlarge their reader's understanding of women's agency and powers. Alternatively, lyric sequences, because traditionally less comprehensive, may invite exploration of more contained material — the history of a particular individual or community, the dynamics of a single love affair. And for those poets whose feminist project is not so much to bring women from margin to center or to substitute presence and voice for women's past erasure and silence as it is to create new forms of intelligibility hospitable to the feminine, the long poem offers an extended format for more radically innovate, destabilizing experiments with language.(1997:304)

6 Considerações finais

Após todas as observações feitas acerca do épico, registro alguns pontos sobre os quais repousaram as análises dos poemas de autoria feminina realizadas em *Vozes épicas: História e Mito segundo as mulheres*: a intencionalidade épica, a relevância cultural desse tipo de manifestação literária, o heroísmo épico, o hibridismo do gênero, a metodologia para a análise semiológica de poemas épicos e a importância do *plano literário* da epopéia.

Em primeiro lugar, penso ser necessário refletir sobre a questão da “intencionalidade épica”. Nesse aspecto, considero a opção pelo épico como fator para uma diferenciação inicial entre poemas longos contemporâneos, já que essa intencionalidade cria, obviamente, um vínculo entre a manifestação e o gênero literário, quer a autora ou o autor tenham a consciência da evolução do épica através dos tempos quer busquem, apenas, um vínculo expressivo e formal com a épica tradicional. Todavia, uma vez que a própria crítica sacramentou a suposta “morte” da epopéia, não é improvável que, impelido ou impelida, inconscientemente, para a criação épica, poeta e poetisa não expressem formalmente essa intencionalidade, talvez considerando um anacronismo formal nomear sua obra de “epopéia”, talvez por simplesmente não terem essa preocupação. Por essa razão, é perfeitamente legítimo tomar como objeto de estudo um poema longo e verificar se nele estão contidas inscrições do épico, tais como os planos da epopéia, a dupla instância de enunciação, o desenvolvimento de uma matéria épica, etc., independente da estruturação formal do poema investigado.

Atribuir epicidade a um poema, portanto, não é violar a intencionalidade da autora ou do autor, mas pôr em evidência um apelo contemporâneo (às vezes velado) à criação épica, uma vez ter esse tipo de manifestação, como foi visto, uma abrangência antropológica, sociológica, histórica e cultural que lhe consolida a feição simultaneamente particular ou nacional e coletiva ou universal. A epopéia, em tempos de globalização, parece ser uma forma bastante afeita às práticas contraculturais e revisionistas.

Se a importância cultural desse tipo de produção explica-se pela viabilidade de, através dela, realizar-se um recorte crítico e artístico aprofundado de questões histórico-culturais regionais, nacionais, continentais ou universais, também a epopéia, ao agregar a possibilidade do heroísmo metonímico, representado por um Eu coletivo que enfrenta e vivencia o caos da Modernidade, amplia sua dimensão lírica e, com isso, possibilita a poetas e poetisas uma dupla realização: expressar-se subjetivamente, por meio desse Eu que, morfologicamente é uma primeira pessoa (e, semanticamente, pode ser várias) e, ao mesmo tempo, inscrever-se no ou se engajar ao social. Em vista disso, cresce o interesse de poetas e poetisas pela elaboração desse tipo de poesia. Nesse contexto, mais um fator que merece destaque relaciona-se ao atual estado de erudição envolvido na criação artística. A Pós-Modernidade — em que pese a corrente crítica negativa que vê no movimento traços de mesmice e infecundidade — por fermentar práticas revisionistas de ordens diversas, exige dos/das artistas um trânsito constante pelas expressões do passado e, ao mesmo tempo, uma aderência grande à tecnologia e ao ritmo acelerado da comunicação. Em vista disso, ou por motivações ideológicas ou por extravasamento dos múltiplos fragmentos de informações que integram a mente do ser humano contemporâneo, a manifestação épica traduz um estar no mundo mais complexo, no qual as fronteiras entre o público e o privado se diluem nas interpenetrações simbólicas do factual, do imaginário e do mítico. Em vista disso, é possível compreender o número relevante de manifestações épicas modernas e, principalmente, pós-modernas.

Quanto ao heroísmo épico, criei um capítulo especial na tese para discutir as inscrições do sujeito na história do Ocidente, de modo a enfatizar, com mais profundidade tanto os aspectos que fizeram do ser humano comum e mortal um candidato viável ao heroísmo épico como os que se relacionam especificamente ao heroísmo feminino.

No tocante à utilização do gênero como categoria para classificação dos textos, caberia aqui uma pergunta: por que se faz necessário pensar a produção enfocada a partir da categoria gênero, principalmente quando se leva em consideração a predisposição da crítica contemporânea (como o faz Lynn Keller) para a rejeição às teorias formais? A resposta é simples: não se busca aqui “categorizar” as obras, mas compreendê-las em sua individualidade e em sua inscrição cultural, e, para esse intuito, os pressupostos teóricos

relacionados aos gêneros literários continuam sendo o que sempre foram, ou seja, instrumentos de um conhecimento organizado que, se bem aproveitados, não inviabilizarão uma leitura complexa, mas, ao contrário, facilitarão o acesso da/do crítica/o à obra.

Não fosse a consciência de que os gêneros literários integram invariantes e variantes, não teria AVS desenvolvido sua teoria e resgatado do limbo crítico uma enorme produção épica diversas vezes deixada de lado por historiadores/as e críticos/as justamente pela ausência de instrumentos teóricos que os/as permitissem refletir sobre essas manifestações sem a insegurança de estar cometendo um anacronismo ou uma distorção conceitual. Esse “retorno ao épico”, ao contrário de ser uma tentativa de restringir obras a um modelo, fez-se, sim, porta para a recepção crítica de obras cujo caráter épico sequer parecia provável como, por exemplo, as manifestações conhecidas como “literatura de cordel”.

O último ponto que desejo abordar é a relevância do *plano literário* da epopéia. Em sua teoria, AVS dá maior destaque ao *plano literário* a partir das considerações sobre as manifestações modernas e pós-modernas do discurso épico, ainda que evidencie a existência desse plano desde sempre. Creio, porém, que a observação desse plano é crucial para a identificação da intervenção do poeta ou da poetisa sobre os planos histórico e maravilhoso. Ainda que, conforme afirma AVS, a matéria épica seja dada pronta ao poeta clássico¹³, não se deve desconsiderar que o ato de criar conserva uma independência em relação ao real, logo, tanto o fato histórico como o aspecto mítico podem (e devem) ter sofrido recortes intencionais ou condicionados por parte do poeta clássico. Ao desenvolver o conceito de *circularidade cultural das imagens míticas*¹⁴, refleti justamente sobre o fato de, no *plano literário* da epopéia, além da estruturação formal, estar implícita uma opção de escolha do poeta ou da poetisa sobre aspectos como: que versão da história contar, já que há diversidade?; que versão do mito tomar, uma vez que também o mito possui múltiplas representações culturais?; contendo a epopéia uma narrativa de deslocamento, de onde partir e aonde chegar? Assim, além de cumprir a função de integrar os *planos histórico e maravilhoso* da epopéia moderna e pós-moderna, o *plano literário* também cumpre essa função nas epopéias de épocas anteriores, embora essa atribuição pareça diluída pela pré-condição épica da matéria tomada. Embora, nesses casos, o *plano literário* não tenha predominância estrutural, muitas vezes estarão nele as marcas da submissão, da alienação ou da transgressão do texto em termos da contextualidade política, religiosa, étnica, etc., na qual a obra se insere.

Foram essas, portanto, e de forma resumida, as principais considerações teóricas que me permitiram ratificar a presença da manifestação épica do discurso como legítima expressão literária, da qual escritoras de diversas nacionalidades recentemente se apropriaram e da qual têm feito uso tanto para expressar sua visão de mundo como para se inscreverem como co-autoras da Nova História que está sendo escrita.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES (1973). *Poética*. In: ————. *Obras*. Madrid: Aguilar.
- BHABHA, Homi K. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.
- BOWRA, C.M. (1952). *Heroic Poetry*. London: Macmillan Press Ltd..
- HIGHET, Gilbert. (1954) *La tradicion Clasica*. Influencias griegas y romanas em la literatura occidental. 2 v. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica.
- KELLER, Lynn (1997). *Forms of expansion*. Recent long poems by women. Chicago: University of Chicago Press.

¹³ Não há registro de poetisas clássicas que tenham escrito poemas épicos.

¹⁴ Termo que define o fenômeno da contaminação ideológica que investe a circulação cultural das imagens míticas através do tempo. Essa reflexão também foi abordada no mini-curso, mas é bastante complexa para ser resumida num artigo curto.

- POLLMANN, Leo (1973). *La épica em las literaturas románicas*. Barcelona: Editorial Planeta.
- RAMALHO, Christina (1998). A epopéia de autoria feminina. In: *Revista UNIVERSA*, Brasília: Universidade Católica de Brasília, v. 6, n. 1, fev 1998. Brasília: UCB, pp. 83-89.
- (1999). Um perfil para a heroína épica. In: *ANAIS do VII Seminário Nacional Mulher & Literatura*, Niterói: Universidade Federal Fluminense, setembro de 99, pp. 421-425.
- (2002). Da lágrima aos cantares: epicidade e autoria feminina. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis & BEZERRA, Kátia da Costa [Orgs.]. *Gênero e representação na literatura brasileira*. Coleção mulher e literatura. v. II. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários, UFMG, 2002, pp.33-42.
- (2002). *As marinhas*, de Neide Archanjo: um mergulho luso-brasileiro. In: MUZART, Zahidé L. [Org.] *Boletim do GT A mulher na literatura* no. 9. Florianópolis: ANPOLL, UFSC, 2002, pp. 169-186.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da (1984). *Semiotização literária do discurso*. Rio de Janeiro: Elo.
- (1987). *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.
- (2003). *A semiotização épica do discurso*. UFRJ, mimeo.