



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS – PPGL
UFS/SÃO CRISTÓVÃO**

**O HERÓI SEPÉ EM DUAS VERSÕES:
*O URAGUAI E SEPÉ - O MORUBIXABA REBELDE***

Ellen dos Santos Oliveira

São Cristóvão – SE
Janeiro de 2016



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS – PPGL
UFS/SÃO CRISTÓVÃO**

**O HERÓI SEPÉ EM DUAS VERSÕES:
*O URAGUAI E SEPÉ - O MORUBIXABA REBELDE***

Dissertação de Mestrado
apresentado ao Programa de Pós-
Graduação em Letras (PPGL), na
área de concentração *Estudos
Literários*, e linha de pesquisa
Literatura e Cultura, da
Universidade Federal de Sergipe.

ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA
Orientadora: Prof.a. Dr.a. Christina Bielinski Ramalho

São Cristóvão – SE
Janeiro de 2016



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS – PPGL
UFS/SÃO CRISTÓVÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova, com distinção, em 25 de Janeiro de 2016 a Dissertação de Mestrado

**O HERÓI SEPÉ EM DUAS VERSÕES:
*O URAGUAI E SEPÉ - O MORUBIXABA REBELDE***

Elaborada por
Ellen dos Santos Oliveira

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof.a. Dr.a. Christina Bielinski Ramalho (UFS)
(Presidente/ Orientadora)

Prof. Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá (UFS)
(Examinador interno)

Prof. Dr. Anazildo Vasconcelos da Silva (UFRJ)
(Examinador externo à instituição)

São Cristóvão – SE
Janeiro de 2016

A SEPÉ TIARAJU

(Ellen Oliveira)

À margem do Uruguai
Um herói se sobressai
Mescla de santo e demônio
Guerreiro em nome da paz
Líder de um povo idôneo
Taita selvagem, audaz!

Foi ele, Sepé Tiaraju,
Morubixaba rebelde,
Que lutou na terra verde,
Que gritou sem tabu,
Para o invasor lusófono:
- Essa terra já tem dono!

Foi o índio missioneiro
Que lutou contra o estrangeiro
Que deu a vida na guerra
Como Jesus fez na cruz
Pra defender sua terra
Dos invasores sem luz.

Que a Sepé Tiaraju
- Herói Lunar, *In Memória* –
Ao luar de Aracaju
Sejam-lhe oferecidas
Toda a honra e toda glória
Todas as flores merecidas.

À MINHA VÓ ÍNDIA

(*In memoriam* à Edna Carvalho de Oliveira)

Toda vez que ouço de ti falar
Sinto uma lágrima rolar no olhar
Porque Deus a levaste dessa vida
Doze anos antes da minha vinda.

Guardo ilusões criadas na memória,
Lembranças contadas... umas histórias...

Pois a tua fama ouvi como lenda
Sei que foste linda como uma prenda!

Uma beleza, dos índios, herdada.
Deles descendem, tu e tua ninhada,
Com a mesma garra, força e coragem.

Hoje sei que o céu é sua moradia
E que a Sepé tu fazes companhia
Lua e Cruzeiro que me guiam na viagem.

(Ellen Oliveira)



Figura 1 - Foto da minha vó em 1966

AOS HERÓIS ÉPICOS...

Agradecendo *a Deus* por sempre me guiar pelos caminhos que a vida tem me apresentado e por sempre soprar em meu coração a Fé e Sabedoria para nunca desistir dos meus sonhos e objetivos.

Agradeço de coração à minha querida amiga e orientadora professora *Christina Ramalho* por me apresentar o *Sepé – o morubixaba rebelde* e por suas sábias orientações que me guiaram pelo “caminho exato do dever”, usando as palavras do poeta Fernandes Barbosa, nesse percurso épico que foi minha dissertação. Sem conhecer as novas discussões teóricas sobre épico, tão efervescentes na crítica contemporânea e no CIMEEP, Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da UFS, não teria trilhado esses caminhos para a “Canaã”.

Agradeço ao professor *Anazildo Vasconcelos da Silva*, que trilhou essa longa e épica jornada do Rio até à minha Terra Encantada, Aracaju, só para plantar as sementes dessas reflexões sobre o épico, cultivadas com todo o cuidado e carinho. Espero que do jardim literário continuem a brotar mais e mais poesias épicas sempre tão perfumadas para nós, os novos críticos da atualidade.

Agradeço a Antônio Fernando, não o pai do poeta Fernandes Barbosa, embora este seja também poeta, mas refiro-me ao professor *Fernando Sá* que, além das discussões - sobre Bhabha, Hall, Spivac, Derridá... – na disciplina Estudos Culturais do PPGL da UFS, ainda deu o parecer crítico sobre essa minha leitura interpretativa. Acredito que seu olhar de sabedoria casou muito bem a História e a Literatura. Que Deus e Santo Antônio o abençoem sempre!

Agradeço ao professor *Alberto Roiphe Bruno* e à professora *Ana Leal* que gentilmente aceitaram compor a banca, como suplentes, de defesa e dar o parecer final sobre meu trabalho.

Agradeço ao *PPGL*, programa de Pós graduação em Letras da UFS, que sob a coordenação da professora Geralda Lima, patrocinou a viagem até a “Altiiva Cachoeira do Sul” terra do poeta Nilo Fernandes Barbosa. Sem esse apoio, de fato, não teria conseguido todo conteúdo necessário para conclusão de um trabalho coerente com aquilo que exige o campo da pesquisa acadêmica.

Agradeço aos meus professores do PPGL, em especial, aqueles que contribuíram com todas as minhas reflexões teóricas e críticas: **Afonso Fávero**, da disciplina “Identidade Cultural”; **Ana Leal**, da disciplina “Literatura, Mito e Psicanálise”; **Carlos Magno**, da disciplina “Teorias Contemporâneas da Literatura”, e **Jeane Nascimento**, da disciplina “Memória, História e Literatura”.

Agradeço a meus **colegas de curso do Mestrado** (2014-2016), em especial os de Estudos Literários, que foram verdadeiros heróis épicos do PPGL-UFS, nesse período. Sempre tão envolvidos e sedentos por respostas, seja nas discussões das disciplinas, nas conversas na lanchonete ou nos corredores da UFS.

Agradeço à minha amiga e sempre professora orientadora, na graduação, **Vilma Mota Quintela**, que acreditou na minha “dedicação à pesquisa”, incentivando, torcendo e vibrando com minha aprovação no processo seletivo para ingresso no Mestrado em Letras da UFS.

Agradeço ao professor **Luiz Eduardo de Oliveira**, do NEC, Núcleo de Estudos de Cultura da UFS, pelas primeiras reflexões sobre o “Pombalismo” que foram tão iluminadoras para meu entendimento de *O Uruguai*.

Agradeço à professora **Cristiane Tavares**, da Faculdade São Luiz de França, por me emprestar *O Mecenato Pombalino*, de Ivan Teixeira, que me fez compreender direitinho como se dava a produção artística cultural na “Época das Luzes”.

Agradeço a todos os professores que desempenharam papel importante na minha trajetória acadêmica, em especial: da Faculdade São Luiz de França - **José Costa, Escobar Menezes, Sara Rogéria** (...) – que despertaram construtivas discussões sobre Literatura; do Colégio Estadual Presidente Costa e Silva – **Ângela Silva**, professora de Língua Portuguesa e Redação, pela sua “certeza absoluta” de que eu conseguiria ser bem sucedida no ENEM, e **Marcos André**, professor de Literatura, por me emprestar o seu olhar crítico para o texto literário.

Agora começarei a agradecer **à gente do Poeta Fernandes Barbosa**, que me acolheu tão bem enquanto eu cumpria os ofícios da pesquisa acadêmica, e enfeitaram o caminho com as flores do Jacarandá e, no frio, me aqueceram com o Chimarrão que só tem nessa “Altiva Cachoeira do Sul”, como dizia o poeta de vocês. Agradeço aos parentes e amigos do “Poeta Contestador” que compartilharam comigo suas histórias e lembranças do saudoso pai, avô, amigo e poeta Nilo Fernandes Barbosa. E abriram as

portas de suas casas e suas vidas para mim. Especialmente à **Simone Fernandes Barbosa**, por ser sempre tão atenciosa comigo desde os primeiros contatos, e por me acolher com tanta gentileza e me guiar pelas ruas de Cachoeira, pelas conversas sobre seu avô e ainda pelos bate-papos pelo *face* e *zap*; à **Ana Rita Fernandes Barbosa**, pela delicadeza, carinho e emoção ao compartilhar comigo as lembranças, poesias de seu pai, e, também, à suas filhas **Maria Inez** pelas agradáveis, companhia e conversas, e à **Elizabeth Carvalho**, pela companhia e emoção ao compartilhar comigo as lembranças do avô, como as de quando ele a ensinava a declamar poesias na escola; à **Ana Maria Fernandes Barbosa**, pela gentileza, carinho e generosidade com qual me doou os livros, poesias e manuscritos de seu pai que ela guardava com tanto zelo; à **Jane Silva**, pela agradável acolhida durante minha estadia em Cachoeira do Sul e pelas conversar agradáveis nos breves momentos de descanso.

Agradeço **ao Sérgio Tavares** pela conversa alegre e pelo entusiasmo com qual me falou do seu companheiro do “Zíngaro Bar”, e por me contar a história do “Grampo discreto”.

Agradeço **ao Jornal do Povo** que, desde o primeiro contato para obter informações sobre Fernandes Barbosa, me abriu as páginas do Jornal e me mostrou a trajetória do Poeta da cidade de vocês, que fez história e muita poesia!

Agradeço **a Mildo Fenner**, que conheci através do Jornal do Povo e que, além de indicar os nomes das historiadoras Ione Sammartin e Mirian Ritzel, esteve sempre tão disposto a me ajudar com a pesquisa.

Agradeço à historiadora **Ione Sammartin**, pela atenção que teve comigo, por me colocar em contato com a família do poeta Nilo Fernandes Barbosa, e pelo empenho que tem tido, junto a amigos e familiares, em me enviar as poesias esparsas, guardadas por amigos do poeta.

Agradeço à historiadora **Mirian Ritzel, Uchar Mor**, e toda a **equipe do Arquivo Histórico Municipal Carlos Salzano Vieira**, pela atenção com qual me receberam quando estive aí para fins de pesquisa.

Agradeço à **Betinha, Márcia, Neiva e toda a equipe do Museu Municipal Edyr Lima, de Cachoeira do Sul - RS**, pela atenção com qual me receberam e me apresentaram o “baú do tesouro” deixado pelo “Poeta Contestador”, e pela atenção em com qual me enviou , via e-mail, os arquivos originais digitalizados.

Agradeço à *minha família* que sempre me apoiou e compreendeu minhas “faltas” e “ausências” por causa da pesquisa e do estudo, em especial *a minha mãe Elze Alves dos Santos, meu pai Manoel Joaquim de Oliveira Neto, e meus irmãos Anderson, Aline e Stephanie.*

Agradeço *aos amigos* que sempre torceram por mim e sei que estão, por certo, felizes como eu por essa conquista. Não cito nomes para não cometer injustiça, por falhas da memória, mas creio que todos sabem bem o lugar que ocupam em meu coração.

Para finalizar essa sessão solene, como uma pessoa modéstia que sou, agradeço *a mim mesma* pela minha teimosia, dedicação, ousadia e por sempre acreditar no que dizia um professor de literatura “*pobre que estuda é pobre ousado!*”

O herói tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor (BAKHTIN, 2008, p.03).

RESUMO

Este trabalho parte de Sepé. Também herói famoso, sob a ótica da herança literária deixada por Basílio da Gama, em *O Uruguai* (1769), mas, tal como aponta Bakhtin (1981), uma figura emblemática de um universo histórico, mítico e cultural que ultrapassa o âmbito dessa herança, ganhando independência tal que lhe permite circular por manifestações históricas, artísticas e literárias diversas. Uma dessas manifestações é *Sepé, o morubixaba rebelde* (1964), de Fernandes Barbosa, que integra um grupo de produções literárias que tem como base a (re) contação da história do índio Sepé Tiaraju, já que por 144 anos a única versão literária conhecida era a de Gama. Essas obras são *O lunar de Sepé* (1913), poema de Simões Lopes Neto, *Tiaraju* (1945), romance histórico de Manoellito de Ornella, *O continente* (1949), romance de Érico Veríssimo, *Sepé – o morubixaba rebelde* (1964), poema épico de Fernandes Barbosa, e *Sepé Tiaraju – romance dos Sete Povos da Missão* (1975), romance de Alcy Cheuiche, cuja versão é adaptada para histórias em quadrinhos. Nota-se, com tais produções, um movimento divisor de águas que abre caminhos para uma vasta produção artística cultural de reconhecimento e reafirmação do heroísmo do índio. Concebendo *Sepé, o morubixaba rebelde*, como um hipertexto de *O Uruguai*, acreditando que a história de Sepé Tiaraju fora falseada por Basílio da Gama, Fernandes Barbosa reescreve a história do herói indígena, dando a ela um novo sentido e um novo fôlego. Em sua reescrita, ele utiliza vários artifícios para dar à obra uma roupagem e uma feição que, o poeta acredita, sejam dignas do herói indígena Sepé Tiaraju, o guerreiro Lunar. Assim sendo, neste trabalho pretende-se fazer uma leitura comparativa entre duas obras literárias, uma do século XVIII, *O Uruguai*, e outra do XX, *Sepé - o morubixaba rebelde*, e, a partir dessa leitura, analisar e explorar o perfil do herói nesses dois poemas épicos, observando como o épico moderno dialoga com o épico neoclássico, seja para reescrevê-lo, seja para superá-lo. Isso evidencia o caráter mimético, no sentido de emulação, do texto literário. Isto é, quando um escritor é motivado a imitar outro, seja para igualar-se ou superá-lo. No caso estudado, Fernandes imita Gama, ao escrever seu poema épico baseado na história de Sepé Tiaraju, a fim de superá-lo. Com sua tentativa ele acaba inserindo seu poema na tradição épica nacional. Esse trabalho abordou a teoria contemporânea sobre o épico desenvolvida por Anazildo Silva (1984), e tratadas por Ramalho e Silva (2007); Ramalho (2013); Silva (2012); e Neiva (2009; 2012). Também foram trabalhados os conceitos de *dialogismo* de Bakhtin (1981; 1997; 2006), *intertextualidade* de Kristeva (1974), *hipertextualidade* de Genette (2010), entre outros. Sobre o contexto histórico, social e cultural foram úteis os estudos desenvolvidos por Candido (1984; 1999; 2006a; 2006b), Teixeira (1999), Verney (1952), Oliveira (2010), Nunes (2013), Arruda (2009) e Carvalho (1987), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Sepé Tiarajú. *O Uruguai*. *Sepé, o morubixaba rebelde*. Basílio da Gama. Fernandes Barbosa.

ABSTRACT

This paper presents Sepé. Also famous hero, from the perspective of literary heritage left by Basilio da Gama, in *the Uruguai* (1769), but as points Bakhtin (1981), an emblematic figure of a historical universe, mythical and cultural beyond the scope of this heritage gaining independence such that allows you to cycle through historical events, artistic and diverse literary. One of these manifestations is *Sepe, the rebel morubixaba* (1964), Fernandes Barbosa, part of a group of literary productions whose base (re) of the Indian story-telling Sepé Tiaraju, since for 144 years the only literary version known was the range. These works are *The lunar Sepe* (1913), poem Simoes Lopes Neto, *Tiaraju* (1945), historical novel Manoellito of Ornella, *the mainland* (1949), a novel by Erico Verissimo, *Sepe - the rebel morubixaba* (1964), poem epic Fernandes Barbosa, and *Sepé Tiaraju - Romance of the Seven Peoples Mission* (1975), novel Alcy Cheuiche, whose version is adapted to comics. Note, with such productions, a landmark move that paves the way for a vast cultural artistic production recognition and reaffirmation of the Indian heroism. Conceiving *Sepe, the rebel morubixaba* as a hypertext *The Uruguai*, believing that the story of Sepé Tiaraju out distorted by Basilio da Gama, Fernandes Barbosa rewrites the history of the Indian hero, giving it a new meaning and new life. In his rewriting, it uses several tricks to give the work a garment and a feature that the poet believes, are worthy of the indigenous hero Sepé Tiaraju, the warrior Lunar. Therefore, this work is intended to make a comparative reading between two literary works, one of the eighteenth century, *the Uruguai*, and one twentieth, *Sepe - the rebel morubixaba*, and from that read, analyze and explore the profile of hero these two epic poems, watching as the modern epic dialogues with the neoclassical epic, is to rewrite it, is to overcome it. This highlights the mimetic character, in the sense of emulation, the literary text. This is when a writer is motivated to imitate another, either to match up or overcome it. In the case studied, Fernandes mimics Gama, when writing his epic poem based on the story of Sepé Tiaraju in order to overcome it. With his attempt he just entering his poem in the national epic tradition. This work addressed the contemporary theory of the epic developed by Anazildo Silva (1984), and treated by Ramalho and Silva (2007); Ramalho (2013); Silva (2012); and Neiva (2009; 2012). Were also worked the concepts of *dialogism* Bakhtin (1981; 1997; 2006), *intertextuality* Kristeva (1974), *hypertextuality* of Genette (2010), among others. On the historical, social and cultural context were useful studies developed by Candido (1984; 1999; 2006a; 2006b), Teixeira (1999), Verney (1952), Oliveira (2010), Nunes (2013), Rue (2009) Carvalho (1987), among others.

KEYWORDS: Sepé Tiarajú. *The Uruguai*. *Sepe, the rebel morubixaba*. Basilio da Gama. Fernandes Barbosa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS	25
1.1 O gênero épico	25
1.1.1 A recepção teórica e crítica	25
1.1.2 O heroísmo épico	36
1.2 Emulação, Intertextualidade e Transtextualidade	38
2. SEPÉ NO SÉCULO XVIII.....	49
2.1. <i>O Uruguai</i> : considerações sobre texto, contexto e autoria	49
2.2. <i>O Uruguai</i> no percurso épico brasileiro	59
2.2.1 A estrutura épica de <i>O Uruguai</i>	60
3. SEPÉ NO SÉCULO XX	73
3.1. <i>Fernandes Barbosa</i> : considerações sobre texto, contexto e autoria	74
3.2. <i>Sepé, o morubixaba rebelde</i> no percurso épico brasileiro	108
3.2.1. A estrutura épica de <i>Sepé, o morubixaba rebelde</i>	110
4. ANÁLISE COMPARADA	121
4.1. Sepé Tiaraju como herói nas duas obras	121
4.1.1. O discurso do herói e o discurso do eu lírico/narrador	135
4.1.2. A morte do herói	143
4.1.3. A trajetória do herói: do plano histórico ao maravilhoso	147
4.1.4. A identidade do herói	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS	156
REFERÊNCIAS	162
APÊNDICE A - ENTREVISTA COM ANA RITA FERNANDES BARBOSA.....	168
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ANA MARIA FERNANDES BARBOSA	175

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM SIMONE FERNANDES BARBOSA.....	181
APÊNDICE D – ENTREVISTA COM MILDO FENNER	186
APÊNDICE E – ENTREVISTA COM SÉRGIO TAVARES	190
ANEXO A - CÓPIA DO MANUSCRITO DO PREFÁCIO DE <i>SEPÉ – O MORUBIXABA REBELDE</i> , INTITULADO “PÓRTICO” FEITO PELO ESCRITOR MANOELITO DE ORNELLAS.....	193
ANEXO B - CÓPIA DO MANUSCRITO DO PREFÁCIO DE <i>SEPÉ – O MORUBIXABA REBELDE</i> , INTITULADO “CONVERSA DESNECESSÁRIA” FEITO PELO HISTORIADOR WALTER SPALDING....	195
ANEXO C - CARTA DE AFIF JORGE SIMÕES FILHO SOBRE O <i>SEPÉ – O MORUBIXABA REBELDE</i>	197
ANEXO D - CARTA DE AMILCAR QUINTELLA JUNIOR SOBRE O <i>SEPÉ – O MORUBIXABA REBELDE</i>	198
ANEXO E - CARTA DE J. P. COELHO DE SOUZA SOBRE O <i>SEPÉ – O MORUBIXABA REBELDE</i>	199
ANEXO F – CARTA DO DIRETOR DO SELT SOBRE O <i>SEPÉ – O MORUBIXABA REBELDE</i>	200
ANEXO G – POEMA “CONVITE”, DE FERNANDES BARBOSA	201
ANEXO H – POEMA “O PREFEITO E OS OVOS”, DE FERNANDES BARBOSA	202
ANEXO I – POEMA “SARGENTO – CAPITÃO – PREFEITO”, DE FERNANDES BARBOSA	205
ANEXO J – POEMA “MENINO MORTO” DATILOGRAFADO E COM CORREÇÕES FEITAS PELO POETA	207
ANEXO L – MANUSCRITO DA TROVA “SOU ÍNDIO VELHO, ARAGANO,”	208

INTRODUÇÃO

Este trabalho parte de Sepé Tiaraju. Líder indígena que lutou até a morte na disputa pela terra, herança de seu povo, na guerra guaraníca contra os portugueses e espanhóis nas Missões Jesuíticas nos Sete Povos das Missões, no Rio Grande do Sul.

Segundo Lopes Neto (1998), José Tiaraju, conhecido por Sepé Tiaraju, após sua morte três dias antes da batalha de Caibaté, em 07 de fevereiro de 1756, foi homenageado pelos jesuítas que batizaram o Arroio onde à margem existia a sepultura do índio de “Arroio São Sepé”, indicado por uma cruz de madeira, e com a inscrição:

Em nome de todos os Santos
 No ano de Cristo Jesus de 1756
 A 7 de fevereiro
 morreu combatendo
 O grande chefe guarani Tiarajú
 em um sábado santo
 Subiu ao Céu dias antes que
 o grande chefe da Taba do Uruguai
 que morreu a 10 de fevereiro em quarta-
 feira combatendo contra um exército
 de 15.000 soldados.
 Aqui enterrado
 A 4 de março
 mandou levantar-lhe esta cruz
 o padre D. Miguel
 Descansa em paz
 (LOPES NETO, 1998, p. 227-228)

Embora não seja considerado Santo pela Igreja Católica, a partir dessa homenagem prestada pelos jesuítas, Sepé Tiaraju passa a ser conhecido e reconhecido como o santo popular São Sepé. Nome atribuído a um município no Rio Grande do Sul.

Também famoso, sob a ótica da herança literária deixada por Basílio da Gama, em *O Uruguai* (1769), mas, tal como aponta Bakhtin (1981), uma figura emblemática de um universo histórico, mítico e cultural que ultrapassa o âmbito dessa herança, ganhando independência tal que lhe permite circular por manifestações históricas, artísticas e literárias diversas. Uma dessas manifestações é *Sepé, o morubixaba rebelde* (1964), de Fernandes Barbosa, que integra um grupo de produções literárias que tem como propósito a contação a (re) contação da história do índio Sepé Tiaraju, já que por 144 anos a única versão literária conhecida era a de Gama. Essas obras são *O lunar de Sepé* (1913), poema de Simões Lopes Neto, *Tiaraju* (1945), romance histórico de

Manoellito de Ornella, *O continente* (1949), romance de Érico Veríssimo, *Sepé – o morubixaba rebelde* (1964), poema épico de Fernandes Barbosa, e *Sepé Tiaraju – romance dos Sete Povos da Missão* (1975), romance de Alcy Cheuiche, cuja versão é adaptada para histórias em quadrinhos. Nota-se, com tais produções, um movimento divisor de águas que abre caminhos para uma vasta produção artística cultural de reconhecimento e reafirmação do heroísmo do índio. Tanto que esse reconhecimento da atuação, da bravura e da coragem de Sepé Tiaraju é legalizado por lei nº12.032, de 21 de setembro de 2009, que determina:

O VICE – PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no exercício do cargo de PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1o Em comemoração aos 250 (duzentos e cinquenta) anos da morte de Sepé Tiaraju, será inscrito no Livro dos Heróis da Pátria, que se encontra no Panteão da Liberdade e da Democracia, o nome de José Tiaraju, o Sepé Tiaraju, herói guarani missioneiro rio-grandense (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2009)¹.

Das obras citadas acima, *Sepé – o morubixaba rebelde* (1964) chama atenção, não só pela qualidade estética da obra que apresentam inovações dentro da concepção de épico moderno, mas, também, pelo fato de seu autor, Fernandes Barbosa, acusar Basílio da Gama de, em *O Uruguai*, “falsear a verdade histórica do herói indígena”. Assim, o poeta contestador irá recontar a história do herói e, baseado em uma pesquisa histórica, agirá em defesa do índio, narrando em seus versos uma nova versão de Sepé Tiaraju. Do confronto entre as duas obras e das considerações sobre diversas implicações envolvidas no repertório cultural associado à figura de Sepé, transitaremos, aqui, pelo universo épico desse herói brasileiro.

A pesquisa realizada integra, desde seus primeiros momentos de reflexão, as discussões desenvolvidas no CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, da Universidade Federal de Sergipe)², centro de pesquisa que tem como objetivo

reunir, sob forma de centro internacional de pesquisa, estudiosos/as de diferentes nacionalidades e de diversas áreas do conhecimento, em cujo centro de interesse esteja, de forma abrangente, o *epos*, entendido

¹ Disponível em: <

http://www.meuvadecumonline.com.br/legislacao/leis_ordinarias/763/pagina_1/7/12-032-de-21-9-2009/> Último acesso em dez. de 2015.

² Site: <http://www.cimeep.com>.

como um conjunto de manifestações materiais que são fruto do processo contínuo e encadeado de transmissão do repertório ideológico, imaginário, histórico e mítico que integra uma identidade sociocultural e, de forma específica, a poesia épica, com espaço, ainda, para as formas épicas híbridas e as diversas linguagens em que o *epos* é traduzido (CIMEEP, 2013)³.

Esta pesquisa vincula-se ao GT 5⁴ - Historiografia épica, que procura reunir investigações de natureza historiográfico-literária que contribuam para o dimensionamento da produção épica mundial, considerada em termos espaciais, temporais, estéticos, culturais e temáticos. O GT apresentará e manterá atualizado no site do CIMEEP um mapeamento da produção épica através dos tempos nos diversos continentes, apresentando também pequenas resenhas sobre poemas épicos, informações sobre autores/as e acesso a obras épicas digitalizadas. De outro lado, o mapeamento também envolverá derivações da poesia épica, como forma de reconhecer releituras e inovações que contribuam para a permanência e disseminação do *epos*⁵. A contribuição desta pesquisa para esse mapeamento é justamente ratificar a permanência de Sepé no universo épico nacional.

De outro lado, um dos debates atuais desenvolvidos no CIMEEP é a receptividade crítica e teórica ao gênero épico, pois há um grande equívoco por parte da crítica e historiografia literária, especificamente entre aquelas de linha de pensamento hegeliano, que defendem a morte do gênero épico, ou sua transformação em gênero romanesco no século XVIII. Reencontrar a figura do Sepé, representada primeiramente na obra de Basílio da Gama e, relida no século XX, através do poema de Fernandes Barbosa, também sob forma de poema longo, convida imediatamente à reflexão sobre questões teóricas relacionadas à permanência do épico.

Segundo Silva e Ramalho (2007), a confusão relacionada à recepção teórico-crítica ao gênero épico ocorre devido a uma interpretação simplificada da proposição

³ Texto extraído do projeto de criação do CIMEEP, registrado no CORI/UFS.

⁴ Atualmente, o centro de pesquisa agrega mais de 80 membros de diversas nacionalidades e divide-se em 17 grupos de trabalhos (GTs) sobre a poesia épica e outras manifestações épicas, que são: GT 1 - Estudos teóricos sobre o épico; GT 2 - O épico e o imaginário mítico; GT 3 - O épico e a cultura popular; GT 4 - A épica hispano-americana; GT 5 - Historiografia épica; GT 6 - A épica e os estudos clássicos; GT 7 - O épico na modernidade; GT 8 - A épica oriental; GT 9: As formas do épico nas literaturas africanas em português; GT 10 - Épica, filosofia e religião; GT 11 - O épico e as formas amplas em língua francesa; GT 12 - Análise da função política do discurso sobre o épico; GT 13 - Argumentação e retórica na poesia épica; GT 14 - Fontes e modelos da epopeia: o caso português; GT 15: A epopeia norte-americana; GT 16 - A épica camoniana nos sistemas de ensino de Portugal e do Brasil; GT 17 - A épica africana.

⁵ Extraído da descrição do GT 5 no site.

aristotélica que, equivocadamente tomada, parece definir como única manifestação do discurso épico a epopeia grega realizada na Antiguidade. Transformada em axioma, a leitura crítica aristotélica ao gênero épico, sustentada, principalmente, no estudo das obras homéricas, acabou sendo generalizada como modelo único para a definição e para a própria recepção do épico.

Contudo, além de Homero, e através dos muitos séculos que hoje nos separam do contexto clássico, incontáveis produções épicas foram se somando no repertório literário de todas as culturas, definindo um legado de obras que a teoria aristotélica não poderia, por razões óbvias, abarcar, já que Aristóteles teve como *corpus* literário um número restrito e bem específico de epopeias.

Assim, na visão dos autores, pensar o gênero épico como um gênero morto, acabado ou envelhecido trata-se de um pensamento teórico que não acompanhou, atenta e criticamente, a evolução desse gênero, assim como seu processo de renovação.

A fim de romper com essa estagnação teórica em torno da poesia épica, o semiólogo Anazildo Vasconcelos da Silva (1984) desenvolveu sua teoria sobre o épico, a Semiotização Épica do Discurso, definindo a especificidade do discurso épico e traçando a trajetória teórica da epopeia desde a Antiguidade até a pós-modernidade, fazendo uso de *corpus* diversificado em termos de época e de cultura. Com esse trabalho teórico, ele fez um resgate da perspectiva crítico-evolutiva da épica ocidental, contribuindo para os estudos sobre o gênero épico desde suas manifestações clássicas até as contemporâneas.

Para elaborar a Semiotização Épica do Discurso, Silva (2007) parte do princípio de que todo discurso literário é contaminado pela concepção literária de seu tempo. E, após confrontar essa ideia com a proposta aristotélica que se demonstra, como vimos, inapropriada para caracterizar as diversas manifestações do discurso épico através dos tempos, Silva recolhe da contribuição crítica de Aristóteles apenas os aspectos que não se prendem unicamente ao universo grego.

Para compreender as transformações pelas quais a epopeia passou, e dialogando com Aristóteles e Staiger, Silva explica os fundamentos que caracterizam o gênero épico: a matéria épica; a dupla instância de enunciação (eu lírico/narrador), os planos histórico, maravilhoso e literário e o heroísmo épico.

Considerando a evolução e as transformações pelas quais a epopeia passou, Silva categoriza, ainda, três matrizes épicas: a matriz épica clássica, a matriz épica romântica e a matriz épica moderna. Dessas matrizes se originam diferentes imagens de mundo, e as etapas evolutivas relacionadas a cada matriz são nomeadas por Silva como modelos épicos.

Outra contribuição do teórico foi definir a diferença entre os conceitos de matéria épica, epopeia e romance, esclarecendo a incongruência de se afirmar a transformação da epopeia em romance.

A partir dessa teorização de Silva, é possível reconhecer a presença da epopeia em todos os períodos literários, inclusive na Modernidade, independentemente da cultura sobre a qual se fale. *Sepé, o morubixaba rebelde*, de Fernandes Barbosa, por exemplo, trata-se de uma obra épica que apresenta características que possibilitam reconhecê-la como uma produção épica moderna, com algumas inovações da pós-modernidade, como a construção do herói correlacional, por exemplo, como se verá no decorrer deste estudo.

Adiantando algumas considerações, nesse poema épico a elaboração do plano literário ganha força e destaque e contribui muito para a construção e representação mítica do herói Sepé Tiaraju. No poema, é possível reconhecer a presença da *intertextualidade* na elaboração literária do herói. A obra, em si, trata-se de um *hipertexto* de *O Uruguai* de Basílio da Gama. Diferenciando, de forma sintética, nesta introdução, intertextualidade de hipertexto, lembramos que o primeiro termo foi cunhado inicialmente por Kristeva (1974) a partir do conceito de *dialogismo* de Bakhtin (1997), o qual diz respeito ao diálogo, à copresença que um texto B estabelece em relação a um texto A. Já o termo hipertextualidade proposto por Genette (2010) refere-se à transformação de um texto A em um texto B, assim são hipertextos as *paródias*, os *pastiches*, os *travestiments*. O *hipertexto* é, na verdade, um texto escrito em segunda mão.

Concebendo *Sepé, o morubixaba rebelde* como um hipertexto de *O Uruguai*, acreditando que a história de Sepé Tiaraju fora falseada por Basílio da Gama, Fernandes Barbosa reescreve a história do herói indígena, dando a ela um novo sentido e um novo fôlego. Em sua reescrita, ele utiliza vários artifícios para dar à obra uma roupagem e uma feição que, o poeta acredita, sejam dignas do herói indígena Sepé Tiaraju, o guerreiro Lunar.

Os recursos utilizados pelo poeta e que permitem o reconhecimento da *intertextualidade* contribuem significativamente para a representação mítica do herói. Na verdade, o poeta vai superpondo vários heróis do repertório histórico-cultural (Deus, Miguel Arcanjo, Moisés, Hércules, Augusto) para construir a imagem de Sepé Tiaraju.

À medida que Fernandes Barbosa conta a história de Sepé Tiaraju, aderindo a ela novas imagens simbólicas e dando-lhe outra feição épica, ele acaba reescrevendo o plano histórico relacionado ao episódio das Missões. Nessa reescrita, ele faz os acréscimos e as revisitações históricas necessárias, conforme observamos nas notas de rodapé, para tentar deixar a história do índio mais “verdadeira” e “digna” de ser contada. E, por isso, ele acaba criando uma nova obra, que, embora tenha como ponto de partida a obra primeira, possui sua própria perspectiva histórico-cultural e social de representações simbólicas.

Assim sendo, neste trabalho pretende-se fazer uma leitura comparativa entre duas obras literárias, uma do século XVIII, *O Uruguai*, e outra do XX, *Sepé - o morubixaba rebelde*, e, a partir dessa leitura, analisar e explorar o perfil do herói nesses dois poemas épicos, observando como o épico moderno dialoga com o épico neoclássico, seja para reescrevê-lo, seja para superá-lo. Isso evidencia o caráter mimético, no sentido de *emulação*, do texto literário. Isto é, quando um escritor é motivado a imitar outro, seja para igualar-se ou superá-lo. No caso estudado, Fernandes imita Gama, escrever seu poema épico baseado na história de Sepé Tiaraju, a fim de superá-lo. Com sua tentativa ele acaba inserindo seu poema na tradição épica nacional.

Tendo em vista que esse trabalho parte de Sepé Tiaraju, a escolha desses dois poemas se justifica por se tratarem de dois textos literários que se assemelham tanto pelo gênero, como pela temática desenvolvida na obra, e por serem duas versões que ao mesmo tempo em que se aproximam, pela temática e gênero, distanciam-se pela representação do herói. São duas obras que estão relacionadas à ideologia ou à visão de mundo de seus criadores, além dos claros vínculos com seus próprios tempos.

O Uruguai, de Basílio da Gama, quase prescinde de apresentação, pois o poema épico é, diga-se consensualmente, considerado pela crítica e historiografia literária como uma obra fundadora da tradição literária brasileira. Desde que foi publicada, em 1769, uma vasta bibliografia sobre a obra vem sendo acumulada, e até se repetindo. A recepção crítica do poema é tão significativa que o professor Leopoldo M. Bernicci, da *University of Colorado*, em seu texto “O universo de Basílio da Gama”, comenta que

as razões do êxito desse poema épico, tanto no Brasil como em Portugal, transcendem as meras questões de qualidade artística dos seus versos e chegam a tocar num ponto forte da matéria cantada: a exaltação dos índios guaranis justaposta à dos colonizadores portugueses em época de Voltaire. Foi esta tentativa de equilíbrio, dentro daquele espírito libertador pré-romântico de Basílio, que deve ter chamado a atenção de um respeitável transcriador de obras estrangeiras, sir Richard Burton. Sabe-se que o célebre tradutor das *Mil e uma Noites*, em seus dias de diplomacia em Santos, dedicou pelo menos um par de anos (1865-67) à versão inglesa de *O Uruguai*. Isto prova já um reconhecido valor universal do poema que começava a cruzar as nossas fronteiras lingüísticas. Dele se conhece até hoje quinze edições e, com toda probabilidade, foi o poema que animou o espírito de José Veríssimo à realização da primeira edição das obras de Basílio em 1920 (grifo meu) (BERNICCI, 1996, p. 335).

Contrapondo a recepção crítica nacional e internacional de *O Uruguai* à da obra *Sepé: o morubixaba rebelde*, observa-se que até então não foram encontrados estudos críticos, no âmbito acadêmico, sobre o poema de Fernandes Barbosa, embora sejam encontrados muitos comentários críticos em jornais da época. O que ratifica a possível contribuição pretendida por esta análise comparada, que acredita que seria um equívoco analisar o poema de Fernandes sem considerar o poema de Basílio da Gama, já que seu poema emula o poema árcade neoclássico, firmando-se, como já dissemos, como um hipertexto desse. No entanto, embora as duas obras narrem em tom épico a história de Sepé Tiaraju, ambas adotam perspectivas diferentes e traçam perfis distintos para os personagens da narrativa e mais especificamente para o herói. Nota-se, à princípio, que a versão contada por Gama parte da ótica do colonizador, já a versão contada por Fernandes Barbosa centra-se na ótica do índio, e à luz dos fatos históricos .

Nosso estudo parte da perspectiva teórica de Silva (2007), que considera a natureza híbrida do gênero épico, caracterizado pela sua dupla instância de enunciação, e o percurso do herói que para alcançar o atributo heroico, precisa avançar de uma condição de sujeito humano e histórico para a condição de sujeito mítico. Além disso, nos embasamos também nos conceitos de: *emulação*, que parte do conceito de mimese por Aristóteles em *Poética*, e é desenvolvido por Costa Lima (1986, 1988, 1989); *intertextualidade*, cunhado por Julia Kristeva (1974); transcendências textuais, que incluem *intertextualidade*, *metatextualidade*, *arquitextualidade*, *paratextualidade* e *hipertextualidade* categorizados por Genette (2010). É objetivo geral para este trabalho

investigar como se dá a construção identitária do herói Sepé em *O Uruguai* e *Sepé, o morubixaba Rebelde*, investigando a representação do heroísmo épico nas duas obras.

Para o que se propõe, tomou-se como objetivos específicos: explorar o *heroísmo* nas duas obras épicas; diferenciar o heroísmo épico no modelo clássico e no modelo épico moderno, a fim de entender como a identidade do herói é representada nos dois poemas épicos analisados, considerando como se dá a construção da imagem do herói, o discurso do herói e do eu-lírico/narrador, a morte do herói e a sua trajetória do plano histórico para o maravilhoso; além disso, é também objetivo compreender as transcendências textuais em *Sepé, o morubixaba rebelde* e como elas contribuem para a construção identitária do herói, estabelecendo uma comparação entre esses dois poemas, orientada, principalmente, pelos conceitos de intertextualidade e hipertextualidade.

Essa pesquisa teve como método de investigação a Literatura Comparada, tal como orientado por Carvalhal (2006) e Nitrini (1997), entendendo, assim como essas autoras, que comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização de sua cultura. Assim, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano, e quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico e se converte na operação fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método, logo se começa a pensar que tal investigação é um “estudo comparado”. Assim, “a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim” (CARVALHAL, 2006; NITRINI, 1997). Nessa perspectiva, a Literatura Comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários em sua interação ou diálogo com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística.

Assim, a fim de cumprir o que foi proposto nos objetivos, essa dissertação foi desenvolvida em quatro capítulos. No primeiro, apresenta-se uma contextualização da recepção crítica e teórica acerca da identidade do gênero épico, a fim de fortalecer o trabalho com um suporte teórico que conduzirá a análise crítica dessas duas obras. Em seguida, far-se-á uma análise individual da estrutura épica dos poemas *O Uruguai* e *Sepé, o morubixaba rebelde*. Essa etapa terá como pressupostos teóricos Ramalho e Silva (2007)⁶; Ramalho (2013); Silva (2012); Neiva (2009; 2012), entre outros. Nessa

⁶ O primeiro volume de *História da epopeia brasileira* (2007), diversas vezes citado neste trabalho, divide-se em duas partes. A primeira, intitulada “A semiotização épica do discurso” é de autoria de Anazildo Vasconcelos da Silva; a segunda, “Em torno do épico: outras contribuições teórico-críticas, hibridismo, heroísmo, mito e história”, é de autoria de Christina Ramalho.

etapa teórica da discussão, e a fim de compreender a emulação e a transcendência textual em torno do heroísmo de Sepé Tiaraju, representado pela primeira vez na literatura canônica, em 1769 na obra *O Uruguai*, foi necessário estabelecer uma discussão teórica envolvendo Costa Lima (1986, 1988, 1989) acerca do conceito de *emulação*, Bakhtin (1981; 1997; 2006) e seu conceito de *dialogismo*, Kristeva (1974) e o conceito de *intertextualidade*, e Genette (2010), com os cinco conceitos de transcendências textuais, entre eles a *hipertextualidade*.

Após tratar dos fundamentos teóricos e críticos do gênero épico na atualidade, foi feita a análise de *O Uruguai*, de Basílio da Gama, que é a primeira obra, conhecida canonicamente, em que se dá a primeira aparição do herói Sepé. A análise inicia situando a obra dentro de seu contexto histórico-político-social e cultural que diz respeito ao Pombalismo literário do século XVIII, movimento cultural e ideológico que acabou influenciando vários poetas árcades brasileiros, entre eles Basílio da Gama. Tal influência é notável no plano histórico de *O Uruguai*, no qual o poeta dará mais ênfase à exaltação do general Gomes Freire de Andrade que ao próprio herói Sepé Tiaraju, cuja aparição e atuação ficam reservadas apenas ao segundo canto do épico. Para essa abordagem, foram úteis os trabalhos de Candido (1984; 1999; 2006a; 2006b); Teixeira (1999); Verney (1952); Oliveira (2010); Nunes (2013); Arruda (2009) e Carvalho (1987). Nessa etapa, foi feita, ainda, uma análise da estrutura épica do poema.

No terceiro capítulo, foi feita a análise de *Sepé, o morubixaba rebelde* de Fernandes Barbosa, considerando-a como uma escrita de segunda mão, evidenciando o processo de emulação na criação literária, entendendo, assim como Gennett, que todas as obras literárias são hipertextuais, embora algumas sejam mais que outras, ou seja, algumas têm o seu caráter hipertextual mais evidente ou explícito (GENETT, 2010, p. 34). Através da análise pretende-se constatar como Fernandes Barbosa, ao transcender textualmente o poema de Basílio Gama, tentou superá-lo, no sentido de diferença, na representação mítica do herói Sepé Tiaraju. Por outro lado, justificar-se-á a compreensão da obra como manifestação compatível com o modelo épico moderno definido por Silva. Nesse capítulo, ainda, apresentaremos informações biográficas e literárias sobre o poeta Nilo Fernandes Barbosa com base em pesquisa de campo feita em Cachoeira do Sul/RS, cidade onde o poeta residiu desde a infância e onde ele foi consagrado “O Poeta”. Importa salientar que foi dada muita ênfase nessa etapa por se perceber, durante a pesquisa, que as informações disponíveis sobre o poeta são bastante

precárias. Na internet, por exemplo, não há material biográfico acessível. E até a data de publicação da obra era duvidosa, pois não consta essa informação no livro. Daí a necessidade de me deslocar a Cachoeira do Sul – RS para ter acesso às informações. Cabe informar que a pesquisa foi feita no Museu Edyr Lima e no Arquivo Histórico Municipal Carlos Salzano Vieira da Cunha, em contato com familiares e amigos do poeta na cidade Cachoeira do Sul – RS, onde o poeta residiu desde a infância e onde veio a óbito, depois de ser consagrado “O Poeta” pelos seus conterrâneos.

No quarto capítulo, foi feita a análise comparada dos dois poemas, centrando no heroísmo épico de Sepé Tiaraju representado nas duas versões literárias. Para isso, será observado como se dá a construção identitária do herói nos dois poemas, analisando-se a construção da identidade do herói, o discurso do herói e o discurso do eu-lírico/narrador, a atuação do herói na hora da morte, e como se dá a projeção do herói do plano histórico para o plano maravilhoso. Para essa etapa, nos embasaremos nos teóricos e estudiosos abordados nas etapas anteriores e já aqui mencionados.

Pretende-se, com este trabalho, contribuir: a) com a crítica e historiografia literária; b) com as discussões contemporâneas acerca do gênero épico (e principalmente as desenvolvidas pelo CIMEEP); c) com estudos da Literatura Brasileira da segunda metade do século XVIII e da produção épica moderna; d) complementar a fortuna crítica das obras: *O Uruguai* e *Sepé, o morubixaba rebelde*; e, ainda, agregar ao cenário das Letras informações sobre a vida e obra do poeta contestador, Fernandes Barbosa, um poeta de grande repercussão local, mas pouco conhecido em âmbito nacional.

Socialmente, esta pesquisa poderá ajudar a compreender as feições do heroísmo no gênero épico representadas nesses poemas, considerando tal gênero como uma forma específica de produção literária e contemplando a literatura como uma forma de expressão humana, artística e cultural de uma sociedade.

1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

1.1. O gênero épico

Compreendendo a importância da base teórica para o desenvolvimento da pesquisa no âmbito acadêmico, neste primeiro capítulo apresentamos uma contextualização da recepção crítica e teórica acerca da identidade do gênero épico.

Após a apresentação da fundamentação teórica, sustentada em Ramalho e Silva (2007); Ramalho (2013); Silva (2012) e Neiva (2009; 2012), será feita a análise individual da estrutura épica dos dois poemas, a fim de compreender como se deu a construção dessas duas obras e apontar já algumas características que serão abordadas nas etapas posteriores.

1.1.1 A recepção teórica e crítica

Durante o século XVIII, o gênero épico parece desaparecer por falta de uma teoria crítica que acompanhasse as suas transformações no decorrer do tempo. Dentre todos os gêneros literários que Aristóteles propôs em sua *Poética*, o gênero épico foi o único que continuou estagnado, crítica e teoricamente, e isso impediu que o percurso independente da epopeia na formação da Literatura Ocidental fosse reconhecido (SILVA, 2007).

Nesse contexto, a proposta aristotélica acabou, imprudentemente, sendo considerada como uma teoria do discurso épico, tornando-se base paradigmática para identificar toda e qualquer epopeia, ignorando as transformações que o gênero sofrera no seu processo evolutivo como gênero literário. O modo como a proposta aristotélica foi recebida acabou por instituir a epopeia grega como um padrão teórico para o reconhecimento de todas as outras manifestações do discurso épico. Isso contribuiu para a perda da perspectiva crítico-evolutiva da epopeia, impossibilitando que outras epopeias legítimas, que não se enquadravam no modelo clássico, fossem devidamente reconhecidas (RAMALHO e SILVA, 2007, p. 46). Assim, a definição aristotélica não serve para identificar toda e qualquer manifestação do discurso épico, uma vez que identifica somente a epopeia grega. Por isso, tomá-la de forma generalizada para identificar as diversas manifestações do gênero épico acabou desencadeando diversas interpretações equivocadas acerca de produções literárias de aparente feição épica e que, no entanto, feriam alguns pressupostos aristotélicos. Por se aplicar erroneamente a

proposição aristotélica aos estudos da poesia épica, produzida após o período da Antiguidade Clássica, aconteceu o que Silva (2007) diagnosticou:

A aplicação da proposta aristotélica às demais manifestações do discurso épico acarretou uma série de equívocos, como tomar uma manifestação do discurso pelo próprio discurso, aceitar o esgotamento do discurso épico numa manifestação, propor a transformação da epopeia no romance, exigir que se fizesse epopeia grega hoje e sempre, etc. (RAMALHO e SILVA, 2007, p. 51).

No livro *Avatares da epopeia brasileira*, Saulo Neiva aborda a ideia de “incompatibilidade do gênero épico na modernidade” criada pelo filósofo Hegel que, em sua obra *Estética* (1835), estabelece uma escala de evolução em que os gêneros, os períodos das civilizações e as artes estão em correspondência. Na visão hegeliana, a poesia épica e a escultura são próprias da juventude das nações, enquanto o lirismo e a pintura correspondem ao apogeu das civilizações; por fim, o drama – síntese do objetivo e do subjetivo, características dos dois gêneros anteriores – constitui a arte por excelência da época moderna. Segundo Neiva, para Hegel, a epopeia é marginalizada em relação aos demais gêneros devido à sua incompatibilidade com o “prosaísmo” de nossa época, uma vez que sua matéria é constituída pelos conflitos causados pela guerra, e cujo objetivo é exprimir o espírito original de uma nação (NEIVA, 2009, p. 3).

Saulo observa que, assim como Hegel, vários autores identificam o gênero épico como um gênero destinado ao passado, como por exemplo: Victor Hugo, que no prefácio de *Cromwell* (1827) supervaloriza o gênero drama em relação à epopeia; Edgar Allan Poe, que, em ensaio publicado em 1847, não só defende a contemporaneidade do conto, mais especificamente quando fala em relação à sua brevidade, como o faz em oposição à extensão característica da epopeia; José de Alencar, que escreve críticas ao poeta Gonçalves de Magalhães condenando a opção feita pelo poeta ao escrever o poema épico *Confederações dos Tamoios*, pois, segundo o romancista, o gênero épico é inadequado para tratar a matéria “americana”, sendo que, para ele, a escolha pelo romance seria a mais adequada (NEIVA, 2009, p. 3).

O caráter evolucionista e teológico das tentativas de periodização dos gêneros desempenhou um papel fundamental no campo dos estudos literários no decorrer do século XX, conduzindo seus partidários a restringir a epopeia a um sistema fechado de teorização genérica, associando-a a épocas passadas. Isso causou uma paralisação

nas reflexões críticas e teóricas em torno do gênero, causando também uma indiferença às suas transformações sofridas ao longo do tempo (NEIVA, 2009).

Diante dessa problemática questão, que consiste na equivocada aceitação da epopeia como um gênero morto e acabado, muitos estudiosos têm se reunido para debater e rebater tal ideia. Em 2012, ocorreu o 10º Ciclo de Conferências, que teve como temática “A Epopeia Revitalizada”. O evento, organizado pela Academia Brasileira de Letras e coordenado por Carlos Nejar, foi programado em três palestras: a primeira intitulada “A tradição do discurso épico na literatura brasileira”, que foi proferida pelo Professor e escritor Ivan Teixeira, no dia 13 de novembro de 2012; a segunda, “Tensões em torno da poesia épica na modernidade”, proferida por Saulo Neiva, no dia 27 de novembro de 2012; e a terceira, “Épicos brasileiros da contemporaneidade”, proferida por Anazildo Vasconcelos da Silva, no dia 11 de dezembro de 2012. Em síntese, pode-se dizer que essas discussões procuraram mostrar como a poesia épica, embora considerada por muitos críticos e teóricos como um gênero “acabado” ou “extinto”, está bem viva e muito bem representada na contemporaneidade.

Em sua palestra, Saulo Neiva chamou a atenção para o fato de que a poesia épica é um gênero que tem despertado o interesse de muitos estudiosos de diferentes países, e chama a atenção para o fato de que, atualmente, tem-se assistido a uma renovação intensa das pesquisas sobre o épico, as quais têm conduzido a novas pistas de investigação e a novas propostas metodológicas (NEIVA, 2012).

Após apresentar as três grandes tendências teóricas atuais da poesia épica, Saulo dá ênfase à primeira tendência, cujos projetos se interessam pela epopeia como poesia oral. Em seguida fala sobre o segundo grupo que reúne especialistas que, assim como Florence Goyet, estudam um conjunto de textos épicos canônicos. E fala sobre a marginalização do gênero épico nesse processo de canonização literária e cita, por exemplo a posição de Lukács que enrijece a epopeia, a partir de um mero ponto de comparação que lhe permite melhor pensar o gênero romanesco. A epopeia se torna assim simplesmente a referência de proposição que lhe permite definir o romance (NEIVA, 2012), e isso é notado quando Lukács afirma que

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopéia de uma era para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda sim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2007, p. 55).

Assim, pensando o romance pela perspectiva hegeliana, Lukács o coloca como um herdeiro da epopeia, e mais especificamente como uma epopeia burguesa. Tal pensamento identifica o gênero épico como um gênero da antiguidade clássica que se contrapõe ao romance, esse considerado o gênero da modernidade, ou o gênero que superou o épico. Ou seja, para Lukács, o épico é um gênero destinado apenas aos gregos, sendo incapaz de sobreviver na modernidade.

Da mesma forma, Bakhtin, em sua *Estética e Teoria do Romance*, identifica a epopeia como um gênero completamente acabado, quase esclerosado. E afirma que no mundo épico não há lugar para o inacabado, irresoluto e problemático (NEIVA, 2012), como se lê nas palavras do teórico russo:

Falamos da epopeia como um gênero definido e real que chegou até nós. Já a encontramos como um gênero acabado, até mesmo enrijecido e quase esclerosado. Sua perfeição, moderação e a total falta de ingenuidade artística falam sobre a sua velhice enquanto gênero, sobre o seu longo passado. [...] O material épico transpõe-se para o romanesco [...] (BAKHTIN, 1998, p. 406-7).

Bakhtin descreve a epopeia um gênero acabado por considerar que ela não dá conta de representar os problemas contemporâneos, pois sua fonte é o passado absoluto. Para ele:

O mundo épico é totalmente acabado, não só como evento real de um passado longínquo, mas também no seu sentido e no seu valor: não se pode modificá-lo e nem reavaliá-lo. Ele está pronto, concluído e imutável, tanto no seu fato real, no seu sentido e no seu valor (BAKHTIN, 1998, p. 409).

Essa ideia denota uma visão retrospectiva da epopeia que costuma considerar que os problemas do presente não são tratados através desses relatos propostos pelos poemas épicos. Essa perspectiva crítica prejudicou o avanço dos estudos do gênero épico, uma vez que considera o gênero épico como morto, acabado e sem nenhuma possibilidade de sobreviver nos dias atuais (NEIVA, 2012).

Em seguida, Saulo passa a abordar a terceira tendência teórica que corresponde ao terceiro grupo de especialistas que agrupa pesquisadores que estudam a epopeia numa perspectiva deliberadamente diacrônica ao longo da história e dos séculos. Eles procuram analisar as diferentes modalidades de poesia épica produzidas desde o século XIX, época em que a epopeia passou a ser considerada como um gênero extinto ou

moribundo. Saulo enfatiza que essa é uma questão crucial para entender as práticas literárias contemporâneas do sistema genérico da nossa época, porque temos, de um lado, a presença hegemônica de um discurso crítico que, na linha da estética hegeliana, considera que esse tipo de poesia é incompatível com a modernidade e que acredita que não é possível mais produzir verdadeiras epopeias, e que, na era moderna, a epopeia teria sido substituída pelo romance. Por outro lado, temos, paralelamente, um fenômeno de supremacia da poesia lírica em detrimento de outras formas de poesia (NEIVA, 2012).

Essas duas perspectivas críticas apontam para uma hegemônica discussão que considera o romance um gênero que se constitui a partir da substituição do épico, seja considerando a epopeia um gênero ultrapassado e incompatível com a modernidade, seja considerando que o épico se realiza apenas no plano lírico. Porém, tais perspectivas ignoram tanto a evolução como o caráter híbrido do gênero épico.

A esse último grupo apresentado por Saulo Neiva, integra-se o professor Anazildo Vasconcelos da Silva, que, nos anos 80 do século XX, desenvolveu a teoria intitulada “Semiotização épica do discurso”.

Foi tendo em vista a inadequada utilização da proposição aristotélica e a notável ausência de uma teoria crítica que contemplasse o gênero épico, respeitando sua transformação e evolução no decorrer do tempo, que Anazildo Vasconcelos da Silva (1984) esboçou sua teoria da “Semiotização épica do discurso”, cujo objetivo, segundo ele, foi “definir a especificidade do discurso épico e traçar a trajetória da epopeia desde a antiguidade, resgatando, desse modo, a perspectiva crítica-evolutiva da Épica Ocidental” (SILVA, 2007, p. 46). Nessa teoria, Anazildo explica que foi elaborada uma “sistematização teórica da interdisciplinaridade restrita ao gênero épico”, a partir da operacionalização dos conceitos gerais do legado aristotélico, das disciplinas do discurso - tais como a Retórica, a Linguística e a Semiologia - e também conceitos da teoria e da crítica literárias (SILVA, 2007, p. 46).

Na palestra intitulada “Épicos brasileiros da contemporaneidade”, Silva (2012) explica que um discurso, na perspectiva semiológica, é um processo de estruturação da significação, sendo ele único e inesgotável em si mesmo, e também passível de múltiplas manifestações. Explica, também, que nessa definição estão contidas duas instâncias reflexivas: uma sobre o discurso em si, o processo; outra sobre a manifestação desse discurso (SILVA, 2012).

Silva aponta que, quando se realizam reflexões sobre manifestações literárias do discurso, cria-se uma proposição crítica caracterizada pelo fato de que sua validade e eficácia estão limitadas ao *corpus* examinado. Para exemplificar, diga-se que é feito um estudo sobre a poesia de um poeta contemporâneo, outro sobre a poesia de um poeta Romântico e outro sobre a poesia de um poeta clássico. A princípio, é fácil perceber, pelo processo de estruturação que é a unidade, que os três são líricos. Mas, ao mesmo tempo, percebe-se que há diferenças fundamentais entre esses três poetas. Tais diferenças ocorrem pelo fato de que cada um deles, embora usando o mesmo discurso lírico, produziram manifestações diferentes. E o que torna as várias manifestações diferentes umas das outras é a concepção literária que contaminou o discurso lírico de cada uma delas (SILVA, 2012).

Foi baseando-se nessa ideia que Silva, a fim de resgatar a perspectiva crítica-evolutiva da epopeia, desenvolveu a “Semiotização épica do discurso”, criando um instrumento teórico que, embora tenha como pressupostos conceitos Aristotélicos, atualiza o olhar sobre o processo de criação épica, estendendo-o a diferentes manifestações do discurso épico e compreendendo a importância de se avaliarem as influências das diferentes concepções literárias que contaminam a criação.

Com base nisso, Vasconcelos Silva, partindo de “matrizes épicas”, traçou os “modelos épicos”, ou seja, caracterizou as várias manifestações do discurso épico considerando as concepções literárias que determinam a evolução das formas da arte. Silva começou com os modelos épicos clássico e renascentista, que, por sinal, já estavam praticamente traçados desde Aristóteles, até chegar ao modelo pós-moderno.

Para definir o discurso épico, Silva parte do princípio de que todo discurso é caracterizado por uma instância de enunciação e pelos seus elementos estruturais. O discurso lírico, por exemplo, tem como instância lírica o eu-lírico. A instância de enunciação é a porta de entrada do discurso, ou seja, para manipular criticamente o discurso lírico, é necessário que se considere a condição do eu-lírico. Da mesma forma acontece no discurso narrativo, que tem o narrador como instância de enunciação. Já o épico é um discurso híbrido, pois apresenta uma dupla instância de enunciação: a lírica e a narrativa. Portanto, para abordar o discurso épico é necessário considerar a condição do eu-lírico/narrador. No entanto, é importante frisar que o discurso épico é um discurso independente, porque na medida em que ele não se reduz a uma de suas instâncias isoladamente, uma vez que ele só existe nas duas, acaba se distinguindo dos demais

discursos, já que o discurso lírico e o discurso narrativo se caracterizam pela instância de enunciação unissemiotizante enquanto o discurso épico produz uma enunciação duplamente semiotizante (SILVA, 2012).

Em *História da Epopeia Brasileira*, Silva explica que ao dizer que o discurso épico é distinguido pela “instância de enunciação duplamente semiotizante do eu lírico / narrador” (SILVA, 2007, p. 52) o coloca em oposição aos demais discursos, “inclusive àqueles que lhe fornecem a geratriz híbrida, o narrativo e o lírico”, que, se contrapondo ao gênero épico, são “discursos de instância de enunciação unissemiotizante”. Logo, conclui-se que ao dizer que o eu lírico/narrador é uma instância discursiva híbrida, é o mesmo que dizer que os dois, eu-lírico e narrador, em conjunto, exercem a ação enunciativa épica. Assim sendo, mesmo que em um texto épico o caráter narrativo se sobressaia sobre o eu-lírico, ou vice e versa, não altera a natureza híbrida – lírica/narrativa - do gênero épico, e é esse aspecto híbrido que distingue o discurso o épico dos demais discursos, e suas derivadas manifestações (SILVA, 2007, p. 52).

Assim é estabelecida uma identificação para o gênero épico, pela dupla instância de enunciação, a narrativa e a lírica, cuja definição não pode prescindir de nenhuma delas, uma vez que ele só pode ser definido como um discurso híbrido, ou seja, o gênero épico não pode ser definido nem somente por sua instância narrativa, nem somente pela sua instância lírica. É preciso que haja as duas, mesmo que uma se sobressaia sobre a outra.

Identificando o gênero épico dessa forma, e a partir dessa teoria, passa a ser considerado épico todo poema longo em dupla instância de enunciação que possua uma matéria épica. Todo discurso literário se estrutura por meio de sua matéria. Por exemplo, a matéria poemática ou matéria lírica resulta da reação do poeta frente à realidade, a qual integra, conduzido por sua expressão subjetiva; a matéria ficcional resulta de uma elaboração criativa do escritor de ficção, que elabora uma situação existencial imaginária, sustentada pela situação humano-existencial que a própria realidade lhe oferece como fonte. O discurso épico, por sua vez, estrutura-se a partir de uma matéria épica, que funde duas dimensões: a real e a mítica (SILVA, 2012).

Em contexto de criação literária, sabe-se que tanto o eu-lírico quanto o narrador, como instâncias de enunciação, dizem algo. O gênero épico, como reconhecida forma literária, não difere dos demais gêneros. A sua instância híbrida diz duplamente algo, isto é, diz o real e o mítico. Ou seja, a matéria épica se caracteriza pela fusão de duas

dimensões: uma real e uma mítica, e pode ser processada no nível do real, isto é, pela própria comunidade em função dos referentes simbólicos e históricos das representações socioculturais de uma comunidade, de um povo, ou de uma nação, nos quais se encontram os elementos através dos quais os indivíduos reconhecem a transfiguração de sua história dentro de sua cosmologia (SILVA, 2012).

No curso evolutivo da epopeia, a formação da matéria épica apresenta dois principais processos de fusão do real, o fato histórico, com a aderência mítica: o primeiro, que é o real, e cujo processamento ocorre independentemente e na objetividade da realidade; o segundo é literário, e ocorre de forma subjetiva, em nível da elaboração literária. Assim, a matéria épica é definida por Silva

/.../ como uma unidade articulatória reconhecida no percurso da épica como um amálgama resultante da fusão de uma dimensão real com a dimensão mítica, e o fato de que o processamento dessa fusão possa ocorrer em nível objetivo da realidade ou no âmbito subjetivo da elaboração literária não altera em nada sua natureza (SILVA, 2007, p. 56).

Dessa forma, a matéria épica, assim como a instância de enunciação épica, também é híbrida, uma vez que resulta da fusão do real com o mítico.

Em síntese, a matéria épica configura uma ideia ou um tema que penetra no imaginário coletivo e social e inspira a criação de diversas manifestações discursivas e/ou artísticas-culturais, como, por exemplo, epopeias, romances, pinturas, filmes e, inclusive, textos de caráter científico-investigativo (SILVA, 2007, p. 57). No entanto, apenas o gênero épico se caracteriza exclusivamente pela presença de uma matéria épica, enquanto outras manifestações artísticas podem partir ou não de uma matéria épica (ex.: cinema épico, cinema policial, cinema cômico).

Segundo Silva, “A epopeia é uma realização literária específica de uma matéria épica, caracterizada, crítica e teoricamente, como uma manifestação do discurso épico” (SILVA, 2007, p. 56). A saber, na epopeia identificam-se três planos estruturais que caracterizam o épico: o histórico, o maravilhoso e o literário. Tais planos são trabalhados de forma particular e singular pelo poeta no seu processo criativo.

É no plano histórico que se materializa a dimensão real da matéria épica com a inserção dos eventos históricos no corpo da obra. Em outras palavras, na poesia épica é estabelecido um diálogo com a história. Nesse sentido, o épico difere do texto ficcional,

pois se baseia em um fato histórico, que pode ser um feito grandioso para uma nação ou para uma realidade humano-existencial, para desenvolver seu teor narrativo. Sobre esse aspecto Christina Ramalho (2013), ao definir o plano histórico da epopeia, enfatiza que, quanto às fontes, o plano pode ser “explicitamente referenciado” ou “não explicitamente referenciado”; quanto à representação, ele pode apresentar uma “perspectiva linear” ou “perspectiva fragmentada”; e quanto ao conteúdo ele pode ser “especificamente histórico” ou “predominantemente geográfico” (RAMALHO, 2013, p. 109).

É no plano maravilhoso que se manifesta a dimensão mítica da matéria épica. Conforme explica Ramalho (2013), a poesia épica, ao captar a experiência humano-existencial, a traduz em imagens míticas e consolida a fusão entre o feito histórico e o feito maravilhoso, ou seja, entre *logos* e *mythos*. E esse aspecto torna a poesia épica uma experiência “representativa da dupla condição humano existencial”. A concepção do plano maravilhoso depende da fonte das imagens míticas tomadas para o processo de criação literária, e essa fonte pode se caracterizar de três formas: “fonte mítica tradicional”, “fonte mítica literariamente elaborada” e “fonte mítica híbrida” (RAMALHO, 2013, p. 122).

Segundo Ramalho, é no plano literário que se manifesta a intervenção criadora do poeta ou da poetisa, considerando o aspecto estético da obra e na forma como esta foi desenvolvida, quais os recursos utilizados pelo artista no seu processo criativo. Ou seja, o plano literário “está relacionado ao plano da concepção criadora” (RAMALHO, 2013, p. 100) e

revela os recursos utilizados pelo poeta ou pela poetisa para desenvolver a matéria épica em questão, considerando os seus planos histórico e maravilhoso e a fusão entre ambos; o heroísmo; a linguagem; e o diálogo (ou não) com a tradição épica, o que inclui a apresentação no texto de categorias como a divisão em cantos, a proposição, a invocação e a dedicatória (RAMALHO, 2013, p.100).

Para compreender melhor como se deu o processo criativo ou o plano literário de determinada epopeia é preciso observar, na obra, como está representada: a concepção da proposição épica; a concepção da invocação épica; a presença (ou não) da divisão em cantos e o modo como ela se dá; o uso da linguagem; e o reconhecimento do lugar da fala autoral. Quanto ao reconhecimento da fala autoral, a voz pode ser alienada, engajada ou parcialmente engajada; quanto ao uso da linguagem, o plano literário pode ser predominantemente narrativo com traços de oralidade, predominantemente lírico

com traços de oralidade, lírico simbólico e híbrido (RAMALHO, 2013, p. 99). Após analisar o plano literário de uma epopeia é possível compreender como se dá a fusão das dimensões real e mítica, já que, segundo Anazildo, tal fusão “impõe a interação entre os planos estruturais da epopeia em que as dimensões se manifestam, propiciando a transcendência do herói e do relato” (SILVA, 2007, p. 56). Ou seja, compreender as partes estruturantes da epopeia pode levar à compreensão da forma como se dá o relato épico e a atuação do herói nesse relato.

Como foi demonstrado na “Semiotização épica do discurso”, o gênero épico, diferente do que muitos teóricos e críticos pontuaram, tem passado por intensa transformação no decorrer do tempo. Na literatura brasileira, é possível identificar legítimas produções épicas produzidas nos diversos períodos literários. Produções que têm adquirido novas formas e se apresentam em diversos modelos de épico. Nesse sentido, como diz Marcus Accioly (2001), se a epopeia tem adquirido outras formas, é porque o épico tem procurado tais formas e provocado tais mudanças (ACCIOLY, 2001, p. 564). Já que a evolução é um processo de transformação característico do homem e de toda sua produção, assim como todos os gêneros artísticos-culturais, entre eles os gêneros literários. Logo, é possível identificar produções épicas contemporâneas que atestam que o gênero épico passou por um processo de transformação até chegar ao modelo atual.

Para compreender tais mudanças, Silva categorizou os modelos épicos dentro das matrizes épicas, que são grupos discursivos caracterizados pela sobredeterminação retórica: clássica, romântica ou moderna.

Silva percebeu que essas matrizes deveriam ser reformuladas no contexto das imagens de mundo originárias nas quais são produzidas e acompanhadas nas diversas manifestações do discurso épico que cobrem o percurso da épica ocidental. E assim o fez a partir da observação das três imagens de mundo originárias, sobre as quais se assenta a Civilização Ocidental. Tais imagens estão, respectivamente, estruturadas pelas retóricas clássica, romântica e moderna. Da mesma forma, no âmbito temporal no qual foram geradas, são identificadas como “matriz épica clássica”; “matriz épica romântica”, e “matriz épica moderna” (SILVA, 2007, p. 70).

Segundo ele, a matriz épica clássica se origina no âmbito da imagem de mundo primordial, e é marcada pelo momento de ruptura em que o homem se afasta do mundo animal para se posicionar sobre toda a criação. Ou seja, é caracterizada pelo

antropocentrismo, pelo racionalismo, e pelo determinismo biológico. A imagem de mundo gerada nesse contexto está inserida no âmbito do discurso da Retórica Clássica e tem sua fase inaugural na cultura grega. Essa matriz, contudo, se repete através dos tempos, ganhando novos contornos, decorrentes da própria evolução humana (SILVA, 2007, p. 70-71). Essa matriz, divide-se em quatro modelos: o “modelo épico clássico”, ao qual se integram as produções épicas consagradas da antiguidade greco-romana de Homero a Virgílio, Lucano (39-65) e Estácio (45-96); o “modelo épico renascentista”, que também apresenta uma vasta produção consagrada como, por exemplo, *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto (1474-1533); *La Franciade*, de Pierre de Ronsard (1524-1585); *Os Lusíadas*, de Camões; *Araucana*, de Alonso de Ercila (1533-1594); *A rainha das fadas*, de Edmund Spenser (1552?-1599) e *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso (1544-1595); o “modelo épico arcádico-neoclássico”, no qual se reconhece uma produção nacional significativa composta por *O Uruguai*, de Basílio da Gama (1741-1795); *Caramuru* (1781) de Santa Rita Durão; e *Vila Rica* (datado de 1773, publicado em 1839) de Claudio Manuel da Costa, (1729-1789); e o “modelo épico parnasiano-realista”, que reúne, entre outras, *Poèmes antiques* ou *Poèmes Barbares*, de Leconte de Lisle (1818-1894), *Le Trophées*, de José-Maria de Heredia (1842-1905), ou *O caçador de esmeraldas*, de Olavo Bilac (1865-1918), conforme atesta Silva (2007).

Sobre a matriz épica romântica, Silva pontua que ela se origina no âmbito da imagem de mundo medieval, marcada pela fase de desintegração do Império Romano e do Ocidente e pela contaminação da subjetividade na elaboração discursiva. Essa imagem de mundo medieval constitui uma grande fonte de matérias épicas inseridas na tradição escrita da civilização greco-romana e do cristianismo e também na tradição oral dos povos bárbaros. Assim, fundindo elementos greco-romanos, cristãos e germânicos, essas matérias épicas serão realizadas literariamente nas epopeias medievais que surgem nas diversas nações europeias (RAMALHO e SILVA, 2007, p.113). Dentro dessa Matriz foram reconhecidos quatro modelos épicos: modelo épico medieval, que possui como exemplos de manifestações épicas, *Beowulf*, *Chanson de Roland*, *El cantar de Mio Cid*, *Nibelungen* e *A Divina Comédia*; o modelo épico barroco que inclui *O Paraíso Perdido* de John Milton, e *Prosopopéia* de Bento Teixeira, *Os Lusíadas* de Camões; o modelo épico romântico, que integra os poemas épicos nacionalistas de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, a épica indianista americana de Araújo do Porto Alegre e Joaquim de Souzaândrade; e o modelo épico simbolista-decadentista, ao qual se relaciona

a obra *Tragédia Épica* (1900) de Francisco Mangabeira, conforme identificados por Silva (2007).

Já sobre a na matriz épica moderna, Silva defende que “a imagem de mundo tem suas raízes nas duas imagens de mundo anteriores”, a primordial e a medieval, e por esse motivo emerge desse caos existencial próprio da modernidade, porém dividida e desarticulada das respectivas lógicas da qual se origina. Nessa nova imagem de mundo, a epopeia moderna refaz “os referenciais históricos e simbólicos das duas anteriores, tentando resgatar a transcendência humana na expressão mecânica do mundo maquínico” (SILVA, 2007, p. 138-9). Silva afirma que essa Matriz Épica está dividida em dois modelos épicos: Modelo Épico Moderno reconhecido, por exemplo, em *Mensagem* de Fernando Pessoa; modelo épico pós-moderno, acerca do qual se pode citar *Latinomérica* de Marcus Accioly (SILVA, 2007).

Como se pôde observar através da categorização das matrizes épicas e de seus respectivos modelos épicos, é possível identificar uma produção literária muito significativa reconhecida como obras épicas. Assim sendo, as tentativas de identificação do gênero épico que se fundamentavam, principalmente, em duas perspectivas críticas, baseadas na linha hegeliana, que apontam para uma hegemônica discussão que considera o romance um gênero que se constitui a partir da substituição do gênero épico, são incoerentes, considerando o processo de evolução do gênero épico. Aqueles que apontam para a decadência do gênero épico, considerando-o como um gênero ultrapassado, irresoluto, problemático e incompatível com a modernidade, ou restringindo-o apenas ao plano lírico, ignorando ignoram tanto a evolução como o caráter híbrido (lírico/narrativo) do gênero épico.

Graças às novas perspectivas teóricas, abordadas por Silva e Ramalho (2007), Neiva (2012), e Ramalho (2013), entre outros, é possível identificar manifestações épicas produzidas em diversos períodos, e não somente na antiguidade Clássica, mas também na modernidade.

1.1.2 O heroísmo épico

Quanto à identidade do herói nas manifestações épicas, percebe-se que o heroísmo épico, ou a identidade do herói, é definido pela condição humano-existencial do herói e a relação que este estabelece com o mundo e mediante as suas ações nele.

Silva explica que o herói épico é caracterizado por uma sucessão de referenciais históricos e simbólicos que ele vivencia. Assim, a natureza do *epos* é definida pela duplicidade, marcada entre o herói e o relato, ambos unidos pelo signo da ação épica (SILVA, 2007, p. 59-60).

Segundo explica Silva, para ter atributo de herói, o sujeito da ação épica deve agenciar as duas dimensões da matéria épica, e isso exige dele uma dupla condição humano-existencial: a condição histórica, necessária para a realização do feito histórico e poder agenciar o plano histórico; e a condição mítica, necessária para a realização do feito maravilhoso. Ou seja, o sujeito herói precisa estar determinado pela consumação do tempo histórico, sendo que a única maneira de resgatar essa consumação, conquistando a imortalidade e com isso o atributo de herói, é através de uma aderência mítica (SILVA, 2007, p. 59-60).

Silva explica que em toda epopeia ocorre a transfiguração do sujeito épico, isto é, há a evolução do herói no decorrer da narrativa. Ou seja, o sujeito heroico evolui de um simples sujeito humano e histórico para um sujeito mítico, o que corresponderá àquele sujeito que na narrativa épica pisa o solo do maravilhoso e, com isso, conquista a imortalidade épica. Tal transfiguração ocorre mesmo quando o sujeito é herói por natureza, ou seja, tenha em sua genética a herança de uma descendência heroica, como aconteceu com alguns heróis – Equiles, Enéas, entre outros – filhos de deuses com humanos. Em síntese, o herói não pode prescindir de nenhum desses dois atributos, o histórico e o mítico, caso isso ocorra ele corre o risco de perder a sua heroicidade (SILVA, 2007, p. 60).

Assim, pode-se dizer que o atributo heroico é como um ponto de chegada, e que o sujeito épico, para alcançá-lo, precisa percorrer um determinado percurso. Nessa jornada, que visa a alcançar a imortalidade épica, o sujeito da ação heroica precisa evoluir no decorrer da narrativa, isto é, avançar de uma condição de sujeito humano e histórico para a condição de sujeito mítico. É importante lembrar que, com o passar do tempo, o conceito de heroísmo e identidade passou por grandes transformações. Para percebê-las basta averiguar como são construídas as identidades dos heróis que integram a épica universal.

No entanto, Silva observa que, embora tenham ocorrido alterações consideráveis na constituição da identidade do herói, no curso da épica Ocidental, tais alterações não descaracterizam o perfil épico, pois a dupla condição heroica, que permite atuar nos

planos histórico e maravilhoso, se mantém inalterada. Estas “modificações da identidade heroica estão correlacionadas com as alterações na constituição social do sujeito histórico, que culminam na generalizada crise de identidade cultural e individual da atualidade” (SILVA, 2007, p. 61).

Sobre essa mudança na identidade do indivíduo, tanto Stuart Hall (2001) como Homi Bhabha (1998) apontam para uma nova concepção de sujeito cultural na Pós-modernidade, um sujeito híbrido, composto não por uma única identidade, mas sim por várias identidades correlacionadas.

Ramalho conclui que nesse processo de transformação, o heroísmo deixou de ter relevância apenas no plano da história, como uma sucessão de eventos extraordinários, como os da origem de uma nação, por exemplo, e passou a se integrar no cotidiano da história da vida privada do sujeito heroico, desde que suas ações fossem emblemáticas e demonstrassem uma capacidade extraordinária de enfrentamento diante dos conflitos em sua realidade humano-existencial (RAMALHO, 2013, p. 142).

Assim, analisar o perfil heroico de um sujeito épico não dispensa um estudo dos planos histórico, mítico e literário, já que o agenciamento do plano histórico e mítico dependerá da genialidade artística do poeta na elaboração do plano literário, que acabará contribuindo para a construção e/ou representação identitária do herói. Tal percepção conduz a discussão a refletir sobre o processo criativo, já que é sabido desde a *Arte Poética* de Aristóteles que a literatura, como produção artística, corresponde à *mimese* – imitação e emulação.

1.3. Emulação, Intertextualidade e Transtextualidade

Emulação, superação e reconhecimento. Essas três palavras distinguem e caracterizam o fôlego criativo de *Sepé – o morubixaba rebelde* de Fernandes Barbosa. É evidente que o poema foi criado a partir de uma releitura de *O Uruguai*. Fernandes, autor de seu poema, foi leitor de Gama. Como todo leitor, dotado de um horizonte de expectativas, conforme explica Costa Lima (1986,1988,1989), Fernandes ansiava por uma representação que superasse aquela apresentada em *O Uruguai*, e, para isso, ele adere à imagem mítica de Sepé várias outras imagens de heróis, criando assim o herói

correlacional. Essa tentativa de superação, através da mimese, é conhecida como emulação.

O conceito de mimese tem sido largamente utilizado não só pelos filósofos, mas também por seus seguidores. A origem do termo vem do século IV a.C., e correspondia à “imitação”, “representação”, “indicação”, “sugestão”, “expressão”, referindo-se sempre à ideia de fazer ou criar algo que se assemelhe a outra coisa.

O termo surgiu com Platão que tentou definir o vocábulo em seus diálogos, em “a mais completa discussão acerca da natureza da arte que recebemos do mundo antigo” (MOISÉS, 2004, p.292) porém não consegue um sentido fixo para a palavra. Aristóteles em *A Arte Poética* trata a mimese como temática principal de sua obra, e atribuiu a ela dois significados: o da imitação e o da emulação. Em seu tratado sobre poesia, Aristóteles fez uso da mimese para diferenciar a natureza das espécies da poesia e atribuir características a cada uma, e ainda tratou das artes em geral, e é por isso que sua obra é considerada um tratado para os estudiosos da Arte em geral. Em *Arte Poética* o filósofo estudou a poesia em suas manifestações: a comédia e a tragédia, a pintura, a escultura, a música e a dança. A partir daí o termo mimese passou a ser utilizado como imitação. Nesse sentido, os imitadores imitam os homens que praticam ação, imitam caracteres, sentimentos e ações. O poeta é um imitador, assim como o pintor ou qualquer outro artista que utiliza a imaginação para expressar arte. Para Aristóteles, a mimese é, primeiramente, a imitação da natureza, todavia, natureza é entendida como o oculto princípio da geração e da corrupção dos seres naturais, e representa a própria realidade quando se realiza. No entanto, para ele a mimese é também a própria realidade quando se torna real, ou seja, a mimese refaz o caminho da natureza para apresentar uma obra através da arte. A imitação do ser humano mostra a sua natureza intrínseca, isto é, seu caráter, suas paixões e seu comportamento (MOISÉS, 2004, p.292-294).

Desde então o termo passou a ser utilizado com um entendimento de que se a literatura imita a realidade criando um mundo paralelo e autônomo em comparação ao contexto em que a obra é concebida e/ou recebida. No entanto, o conceito de mimese foi esquecido durante o Romantismo, quando se buscava um conceito libertário de Arte e de criação estética. Foi graças à revisão feita pelos “novos críticos” que o termo retornou ao vocabulário e continua sendo estudado por novos especialistas na atualidade (SOETHE, 2009).

Um desses estudiosos foi o pensador brasileiro Luiz Costa Lima que em 1980 participou de discussões e pesquisas filológicas que visavam compreender o conceito aristotélico. Como resultado dessa discussão e pesquisa, passou-se a entender mimese como emulação, que significa um sentido construtivo de rivalidade que induz alguém a imitar outro, seja para igualar-se ou para superá-lo. Assim, não está simplesmente imitando a realidade, mas possibilitando que alguém crie uma nova realidade própria, com os mesmos elementos da realidade a qual se imita, porém com um novo olhar, uma experiência única e nova. Costa Lima acredita que todo fenômeno é recebido pelo agente humano conforme um conjunto de expectativas apreendido a partir da cultura a qual o agente pertence (LIMA, 1986, p.361 *apud* SOETHE, 2009).

Ou seja, toda ação é recebida e interpretada de acordo com um conjunto de expectativas, dependendo da cultura a qual pertence o receptor. Assim, o escritor quando cria uma obra de ficção, ele a cria com expectativas e intenções sobre o que ele deseja despertar no leitor. E o leitor já possui uma expectativa socializada culturalmente daquilo que deverá ver e entender.

Costa Lima afirma que a primeira sensação provocada pela mimese, que é a sensação de semelhança, cria correspondência com os quadros de referências e expectativas daí resultantes, e esse quadro de referências e expectativas correspondem a tudo aquilo que foi agregado e compartilhado culturalmente no contexto social do qual o indivíduo participa (LIMA, 1989, p.68 *apud* SOETHE, 2009). O autor diz ainda que a “mimese ao contrário da falsa tradução, imitation, não é produto da semelhança, mas produção da diferença. Diferença, contudo, que se impõe a partir de um horizonte de semelhança” (LIMA, 1986, p.361 *apud* SOETHE, 2009). A diferença depende da resposta individual e criativa do receptor e criador. Podemos citar vários exemplos disso, como, poemas épicos, nos quais, através de uma análise comparada, percebe-se grande semelhança, podendo conduzir a pensar que uma obra imitou a outra, porém cada uma apresenta seus pontos de diferenças. Outros exemplos são as paródias, muito utilizadas no Romantismo.

Logo, mimese no sentido de emulação corresponde não apenas ao ato de imitar, mas imitar para superar ou diferenciar algo daquilo que se é imitado. Pois uma obra nunca é igual a outra obra. Cada uma tem uma realidade própria, um novo olhar uma nova experiência, por isso cada obra é diferente, por mais que seja uma imitação. Logo, as questões ou características que assemelham ou diferenciam uma obra literária de

outra podem ser observados através de um estudo comparado. Não é à toa que se tem, na área dos estudos literários, um campo de pesquisa denominado Literatura Comparada.

Quando se pensa em Literatura Comparada, logo vem à mente a palavra intertextualidade. De fato, desde o seu nascimento oficial, no século XIX⁷, que a Literatura Comparada procurou mostrar que a criação literária não se dá de forma pacífica e alienada e que a literatura é um produto dialógico entre diversos textos e culturas. Em 1835, Philarete Charles já pensava assim quando afirmou que “Nada vive isolado, todo mundo empresta a todo mundo: este grande esforço de simpatias é universal e constante” (*apud* CARVALHAL, 2006, p. 10), e é dessa forma que se dá o ato de criação literária: a partir de diálogos, trocas e empréstimos.

Foi notando isso que Mikhail Bakhtin, ao estudar o romance do século XIX, criou o conceito de dialogismo, que corresponde ao recíproco diálogo interno e externo à obra, na qual se estabelecem relações dialógicas com diferentes vozes internas e com diferentes textos sociais e culturais. É desse modo que o teórico russo concebe o dialogismo:

compreendido como uma das formas composicionais do discurso (discurso monológico ou dialógico). Pode-se dizer que toda réplica é, por si só, monológica (monólogo reduzido ao extremo) e que todo monólogo é réplica de um grande diálogo (da comunicação verbal) dentro de uma dada esfera (BAKHTIN, 1997, p. 346).

Assim, nota-se que Bakhtin concebe o dialogismo como uma forma composicional do discurso. O diálogo, nesse caso, pode ser estabelecido internamente, gerando o discurso monológico, e/ou externamente, configurando o discurso dialógico.

Ao estudar as obras de Dostoiévski, em *A Poética de Dostoiévski*, e de François Rabelais, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, Bakhtin relaciona o texto literário à sociedade e à história, e, pelo viés comparatista, mostra como os aspectos sociais, históricos e culturais estão presentes no texto literário de forma palimpséstica, considerando, também, que tais textos se cruzam em uma relação dialógica constante e harmoniosa.

⁷ “O adjetivo ‘comparado’, que deriva do latim *comparativus*, já era empregado na Idade Média. Em 1598, é utilizado por Francis Meres em seu estudo intitulado *Discurso comparado de nossos poetas ingleses com os poetas gregos, latinos e italianos*. O termo também é encontrado em designações de obras dos séculos XVII e XVIII. Em 1602 foi publicado *Um discurso comparado das leis*, de William Fulbecke e em seguida foi publicado *Anatomia comparada dos animais selvagens*, de John Gregory. Como se vê, já eram feitos estudos comparados, mas é no século XIX que ocorreu a difusão do termo” (CARVALHAL, 2006, p. 9).

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin, numa perspectiva marxista, aborda a linguagem como um produto relacionado à ideologia e, ao criticar o subjetivismo idealista e o objetivismo abstrato, enfatiza que a língua está vinculada ao seu caráter ideológico. Ao falar sobre “O discurso de Outrem”, ele traz à tona as primeiras reflexões, ainda que embrionárias, as quais deram origem ao conceito de intertextualidade. Assim, quando ele diz que “O discurso citado é o *discurso no discurso, a enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação*” (BAKHTIN, 2006, p. 147 – grifos do autor original), ele afirma que o discurso citado é sempre outros discursos, outros enunciados, e exerce sempre uma função *metadiscursiva* ou *metaenunciativa*. Ou seja, o discurso citado é sempre um discurso de outro utilizado como forma de sustentação na prática discursiva.

Para Bakhtin (2006), o nosso discurso é o tema de nossas palavras, mas o discurso citado é mais do que o tema, ele traz outro discurso, outra pessoa, como uma unidade integral. O discurso citado é situado fora do contexto narrativo, adquirindo autonomia estrutural primitiva. Assim:

A enunciação do narrador, tendo integrado na sua composição uma outra enunciação, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-la parcialmente, para associá-la à sua própria unidade sintática, estilística e composicional, embora conservando, pelo menos sob uma forma rudimentar, a autonomia primitiva do discurso de outrem, sem o que ele não poderia ser completamente apreendido (BAKHTIN, 2006, p. 148).

Segundo Bakhtin (2006), aquele que apreende a enunciação de outrem não é sujeito mudo, privado da palavra, mas, ao contrário, é um ser cheio de palavras interiores, e sua atividade mental, que ele chama de “fundo perceptivo”, é mediatizada pelo sujeito através do discurso interior, e é dessa forma que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. Ou seja, “a palavra vai à palavra”, e é no quadro armazenado no discurso interior que é efetuada a apreensão da enunciação de outrem, sua compreensão e sua apreciação, estabelecendo uma posição ativa do falante. Para o teórico, esse processo se efetua em dois planos: de um lado, a enunciação de outrem é recolocada no contexto de comentário efetivo na situação interna e externa, estabelecendo um elo. Ao mesmo tempo em que esse comentário efetivo é recolocado, prepara-se a réplica (BAKHTIN, 2006, p. 151). Em outras palavras, o discurso é formado a partir de outro discurso. Ao receber um enunciado, o sujeito o armazena no

seu interior e, numa relação ativa e mútua, acaba gerando uma réplica que seria, por fim, outro enunciado.

Em síntese, pode-se dizer que, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin preocupa-se com a utilização do discurso de outrem na construção narrativa. E defende a ideia de que é possível narrar vários eventos a partir da escolha que o narrador fizer, dentre seus discursos interiores recebidos e armazenados. O que acaba sendo definido como discurso do mesmo é o discurso do narrador, e aquilo entendido como discurso de outrem como são os discursos provenientes da subjetividade, como as falas dos personagens, por exemplo.

Naquela obra, Bakhtin apresenta ideias embrionárias para se pensar em intertextualidade, mas é em *Problemas da Poética de Dostoiévski* que Kristeva irá se debruçar para criar seu próprio conceito de intertextualidade. Bakhtin, por sua vez, ao estudar a poética de Dostoiévski, irá desenvolver as noções de dialogismo e polifonia. Bakhtin inicia a obra citada enfatizando ser um erro não considerar o herói autor de suas palavras e defende que o herói é sim autor de seu próprio discurso, da mesma forma que o narrador é autor do seu. O argumento de sua defesa é que “Para a consciência dos críticos, o valor direto e pleno das palavras do herói desfaz o plano monológico e provoca resposta imediata, como se o herói não fosse objeto da palavra do autor mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos (BAKHTIN, 1981, p. XVI)”.

Pensando dessa forma, Bakhtin irá apontar o caráter dialógico do romance polifônico, que se dá a partir desse confronto de consciências independentes entre autor e personagem. Logo, a noção de dialogismo aponta para uma constante preocupação com outro sujeito discursivo, quando este é perceptível a partir do discurso-escritura, e também com outro sujeito empírico, quando este se revela como o lugar ocupado por um indivíduo na estrutura social. E, em se tratando do texto literário, esta(s) outra(s) consciência(s) oposta(s) ao narrador é(são) a(s) voz(es) dos personagens que se coloca(m) em confronto com a voz do narrador. Ou seja, a consciência do herói é dada como a outra, isto é, a consciência do outro, mas ao mesmo tempo não perde sua subjetividade ou própria identidade, não se fecha como uma imagem fixa e imutável, e não se torna um mero objeto da consciência do autor (BAKHTIN, 1981, p. XVII-XVIII).

Julia Kristeva, ao pensar o conceito de “intertextualidade” a partir do “dialogismo” faz uma reformulação das categorias criadas por Bakhtin. Assim, o que ele chamou de “discurso”, Kristeva chama de “texto”, e para ela:

O texto não é um conjunto de enunciados gramaticais ou agramaticais; é aquilo que se deixa ler através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presente na língua, cuja memória ele desperta: a história. Equivale a dizer que é uma prática complexa, cujos grafos devem ser apreendidos por uma teoria do ato significante específico que se representa através da língua, e é unicamente nessa medida que a ciência do texto tem qualquer coisa a ver com a descrição linguística (KRISTEVA, 1974, p. 20).

Baseando-se em Bakhtin, Kristeva propõe que a literatura, como estrutura, deve ser entendida a partir de uma concepção segundo a qual a *palavra literária* não é um *ponto*, isto é, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, ou seja, um diálogo de diversas escrituras que compõem o texto. Tais escrituras são as do escritor, da personagem, do destinatário, do contexto cultural atual ou anterior. E, assim, a literatura deve ser situada na história e na sociedade, encaradas também como textos que o escritor lê e nas quais ele se insere ao reescrevê-los (KRISTEVA, 1974, p. 66).

Segundo Kristeva, deve-se estudar o estatuto da palavra com as outras palavras da frase e encontrar as mesmas funções ou relações no nível de articulações de sequências maiores. Partindo dessa concepção espacial do funcionamento poético da linguagem, Kristeva define três dimensões do espaço textual, o qual corresponde a três elementos em diálogos, que são: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. Segundo esse pensamento, o estatuto da palavra é definido: *horizontalmente*, quando a palavra no texto pertence ao sujeito da escritura e, ao mesmo tempo, ao destinatário; e *verticalmente*, quando a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior a ele ou sincrônico. No livro, o destinatário está incluído como um discurso. O escritor, ao escrever seu livro, incorpora seu discurso a outro discurso, outro livro, fazendo com que o eixo horizontal e o eixo vertical revelem outro texto, que corresponde a um cruzamento de palavras a partir do qual se lê, pelo menos, uma outra palavra (KRISTEVA, 1974, p. 67).

Assim, a intertextualidade pode ser compreendida como um processo de diálogo entre os textos. Deste modo, a partir da noção de *diálogo* e *ambivalência*, não claramente distintos por Bakhtin, Kristeva explica a intertextualidade textual da seguinte forma:

todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 1974, p. 68).

Da mesma forma que Bakhtin já havia percebido, ao enfatizar que a criação literária é determinada pelo discurso citado e remete ao discurso do qual se origina e se apropria, Kristeva conclui que não há texto original, pois todo texto já foi dito antes. O discurso do escritor é um mosaico de colagens de outro(s) discurso(s). Logo, não existe um texto puro e original, na medida em que todo texto remete a outros textos, e esses, por sua vez, a outros, estabelecendo-se assim uma cadeia contínua de trocas e empréstimos mútuos. De acordo com o que diz Carvalhal, o processo de escrita é visto como também resultante do processo de leitura de um *corpus* literário anterior. Por isso, o texto é absorção e réplica a outro texto, ou a vários outros textos (CARVALHAL, 2006, p. 50).

Nessa via de entendimento, quando o escritor recorre à sua memória discursiva (discurso monológico) para criar seu texto, acaba trazendo à tona discursos de outros ou outros textos guardados em sua memória (discurso dialógico). O texto criado, mesmo tendo uma nova “roupagem”, trará consigo marcas culturais de outros textos. Ao empregar sua personalidade no texto, ao dar-lhe uma nova “moldura”, o autor acaba conferindo a esse texto um aspecto de originalidade.

Indo além das formulações propostas por Bakhtin, ao definir dialogismo, e por Kristeva, ao cunhar o termo intertextualidade, Gérard Genette, em sua obra *Palimpsestes* (1982), faz uma abordagem mais semiótica dos textos literários, isto é, foca a relação dialógica estabelecida entre textos no ato de criação literária, ou seja, enfatiza sua construção e recepção. O fato para o qual Genette chama de palimpsesto é que

um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não se esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos palimpsesto (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar da ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos tempos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (GENETTE, 2010, p. 7).

Só que, diferentemente de Kristeva, que pensa o texto como sociológico ou histórico, Genette pensa o texto escrito anteriormente que será fonte de transformação e imitação. É refletindo dessa forma que ele chega ao conceito de transtextualidade ou transcendência textual do texto, definindo-o como tudo que o coloca em relação manifesta – explícita – ou secreta – implícita – com outros textos (GENETTE, 1982, p.13). Em seguida, ele formula cinco tipos de transtextualidades: *intertextualidade*, *paratextualidade*, *metatextualidade*, *arquitextualidade* e *hipertextualidade*.

O primeiro tipo de transtextualidade categorizado por Genette foi a *intertextualidade* – nomenclatura inicialmente explorada por Kristeva –, que ele define de forma restrita “como uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 14-5). Para ele, um intertexto pode manifestar-se de três formas: a mais explícita e literal é a prática tradicional da citação, seja esta com ou sem aspas e com ou sem referência precisa; a menos explícita e canônica é a do plágio, que é um empréstimo não declarado, embora ainda literal; outra forma menos explícita ainda e literal é a alusão, que é um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro. Genette lembra que este estado implícito do intertexto tem sido há alguns anos o campo de estudos privilegiados de Michael Riffaterre, que definiu a intertextualidade de maneira muito mais ampla que ele, ou seja, chamou de intertextualidade o que Genette chama de transtextualidade, assim o intertexto “é a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras, que a precederam ou a sucederam”, chegando até a identificar, em sua abordagem, a intertextualidade à própria literariedade (Idem, ibidem). Genette, então, articula esse conceito proposto por Riffaterre para pensar a transtextualidade, legando a intertextualidade a uma categoria dentre os cinco tipos de transcendência textual.

O segundo tipo de transcendência textual do texto apontado por Genette é a *paratextualidade*, em que a relação se dá entre as partes acessórias de um texto. E assim ele diz que:

O segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa, e tantos

outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende (GENETTE, 2010, p. 15).

O terceiro tipo de transtextualidade é a *metatextualidade*, no qual Genette situa a crítica literária que, geralmente, ao comentar textos literários, acaba transcendendo o próprio texto e exercendo uma função metatextual. Assim ele diz:

O terceiro tipo de transcendência textual, que eu chamo de *metatextualidade*, é a relação, chamada mais correntemente de “comentário”, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo [...] (GENETTE, 2010, p. 16-7).

O quarto tipo de relação transtextual é a *hipertextualidade*. É esse tipo de transtextualidade que Genette irá abordar com mais ênfase em sua obra *Palimpseste* (2010), por acreditar que esse é mais aplicável no ato de criação literária, pois está relacionado ao diálogo estabelecido entre um texto que antecede o outro texto criado. Assim, ele entende como hipertextualidade

toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brot*a de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora *brot*a e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória.

Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o *hiper-* e o *meta-*) ou texto derivado de outro texto preexistente (GENETTE, 2010, p. 18).

E mais adiante, ele define melhor o hipertexto, caracterizando-o como todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples ou por transformação indireta, que ele aponta como *imitação*. Para ele:

Imitar [...] supõe que eu identifique nesse enunciado uma certa maneira (a do provérbio) caracterizada, por exemplo e para ser rápido, pela brevidade, pela afirmação peremptória e pela metafóricidade; depois, que exprima dessa maneira (nesse estilo) uma outra opinião, corrente ou não [...] (GENETTE, 2010, p. 20).

O quinto tipo de transtextualidade é a arquitekstualidade:

Trata-se aqui de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em Poesias, Ensaios, o Roman de la Rose, etc., ou mais frequentemente, infratitular: a indicação Romance, Narrativa, Poemas, etc., que acompanha o título, na capa), de

caráter puramente taxonômico. Essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia [...]. Em suma, a determinação do status genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o status reivindicado por meio do paratexto [...]. Porém, o fato de esta relação estar implícita e sujeita à discussão [...] ou a flutuações históricas [...] em nada diminui sua importância: sabe-se que a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o “horizonte de expectativa” do leitor e, portanto, da leitura da obra (GENETTE, 2010, p. 17).

Por tratar-se de um tipo mais abstrato de relação textual, o arquiteixo se aproxima do que é vulgarmente compreendido como gênero. Assim como os gêneros literários, o arquiteixo é uma estrutura abstrata mais ou menos estável e *historicamente situada* e em certa medida passível de corrupção-transformação. O arquiteixo épico, por exemplo, nasceu na Antiguidade Clássica e passou por um intenso processo de renovação que perdura até os dias atuais.

No contexto do arquiteixo épico temos, por exemplo, *O Uruguai* de Basílio da Gama cuja história do herói Sepé Tiaraju será renovada em *Sepé – o morubixaba rebelde*, de Fernandes Barbosa. Sabe-se que são duas obras do mesmo gênero, o épico, mas que se distinguem pelo processo de transformação a qual cada uma foi submetida no contexto histórico social e cultural em que foram produzidas. A propósito, no próximo capítulo, quando trataremos de Sepé no século XVIII, abordaremos com mais profundidade o épico *O Uruguai*, observando e contextualizando-o com a visão artística e política de seu autor, para mais adiante, no quinto capítulo, partir para a análise comparada observando a imagem do herói nas duas obras.

2. SEPÉ NO SÉCULO XVIII

A primeira aparição do herói Sepé Tiaraju na literatura brasileira foi no poema épico *O Uruguai* de autoria do poeta árcade Basílio da Gama. Apesar de a obra ser hoje considerada colonialista, é uma das melhores realizações literárias do poeta e da produção épica do Arcadismo brasileiro, pois transcende questões artísticas e estéticas tão em voga na época.

2.1. *O Uruguai*: considerações sobre autoria, texto e contexto

José Basílio da Gama (1741-1795) nasceu no dia 08 de abril de 1741, no arraial de São José dos Rios da Morte, atual Tiradentes, em Minas Gerais. Ficou órfão muito cedo e por isso foi educado no Colégio dos jesuítas, na cidade do Rio de Janeiro. Sabe-se que foi um jovem noviço que pretendeu ingressar na carreira eclesiástica.



Figura 2 - Retrato idealizado atribuído a Basílio da Gama⁸

⁸ Disponível em: < <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/JoseBGam.htm> > Último acesso em dez. de 2015.

Após a expulsão dos padres da Companhia de Jesus dos domínios portugueses pelo Marques de Pombal, em 1759, Gama viaja à Itália para concluir seus estudos. Em Roma, o poeta inicia sua carreira literária ingressando na Arcádia Romana, e passa a usar o pseudônimo de Termindo Simpílio.

Em 1765, o poeta Basílio da Gama escreve sua *Ode a Dom José I*, ao rei de Portugal. Voltou ao Rio de Janeiro em 1767, e no ano seguinte foi preso sob a acusação de jesuitismo, o que era proibido por um recente decreto que rezava que qualquer pessoa que tivesse qualquer tipo de envolvimento com os jesuítas seriam condenadas ao exílio de oito anos na Angola.

Acusado e preso, Basílio da Gama foi levado à Lisboa, mas logo foi absolvido da acusação de jesuitismo ao escrever o poema *Epitalâmio às Núpcias da Sra. D. Maria Amália* (1769), em que ele exalta o casamento da filha do Marques de Pombal. Além da absorção, o poeta foi promovido à função de Oficial da Secretaria do Reino.

Foi nesse mesmo ano que Basílio da Gama publicou o poema épico *O Uruguai* (1769), que veio a ser considerada uma obra-prima pelos críticos e historiadores literários. Nesse épico, a temática principal é a luta travada entre as tropas portuguesas e espanholas contra os índios guaranis dos Sete Povos das Missões, que estavam instalados nas missões jesuítas no atual Rio Grande do Sul, e lutaram contra o que estava estabelecido no Tratado de Madri.

Basílio da Gama soube como poucos transformar política em poesia. Em 1776 publicou o poema *Os Campos Elíseos*, exaltando as virtudes cívicas de membros da família de Sebastião José. E em 1788, escreveu *Lenitivo da Saudade*, lastimando a morte de Dom José.

A morte do Marques de Pombal não abalou o prestígio do poeta que foi admitido na Academia das Ciências de Lisboa, e sua última publicação foi *Quitúbia* (1791), um poema épico celebrando um chefe africano que auxiliou a colônia na guerra contra os holandeses. Apesar de o poeta nunca abandonar a sua fidelidade ao pombalismo, conseguiu ganhar a simpatia de D. Maria I (PROENÇA FILHO, 2006, p. 119). O poeta faleceu no dia 31 de julho de 1795, em Lisboa Portugal, deixando para o cenário das letras: *Ode a D. José I* (1765), *Ode ao Conde da Cunha* (1769), *Epitalâmio às Núpcias da Sra. D. Maria Amália* (1769), *O Uruguai* (1769), *A Declamação Trágica* (1776), *Os Campos Elíseos* (1776), *Lenitivo da Saudade* (1788), *Quitúbia* (1791).

De toda a produção literária do poeta, *O Uruguai* foi sua obra de maior fôlego literário, já que o épico de cinco cantos, além de transcender questões de qualidades artísticas evidencia uma narrativa híbrida dividida entre a exaltação dos feitos pombalinos e a justificativa da rebeldia índios guaranis, a partir do ataque aos jesuítas.

O Uruguai foi publicado na segunda metade do século XVIII, em um momento importante da formação da Literatura Brasileira. Trata-se de um período transitório, influenciado por ideias progressistas e de preparação para a independência política do Brasil.

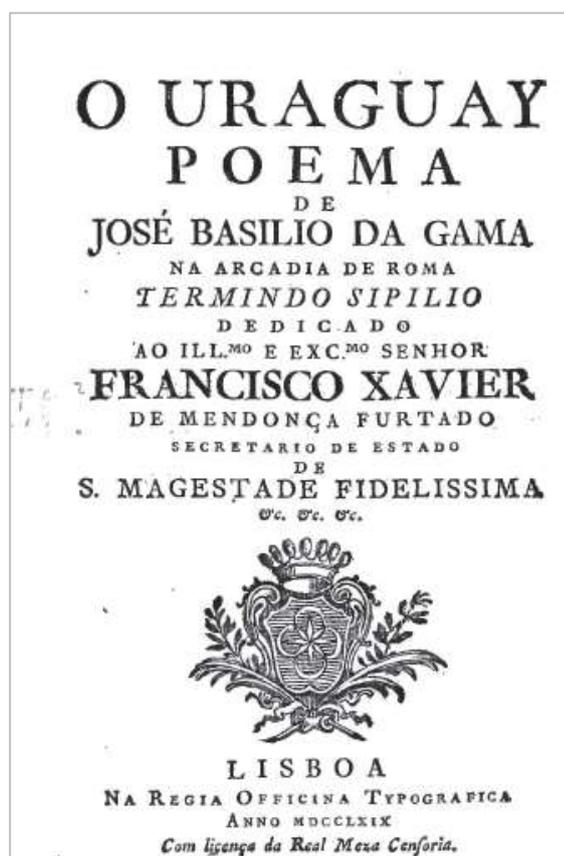


Figura 3 - Capa da primeira edição de *O Uruguai*, (GAMA, 1769)

No Brasil, estava no auge a Época das Luzes, com ideais e características que conduziram o país à independência política e às teorias da emancipação intelectual, o que contribuiu para o surgimento de uma consciência nacional, tema que iria aflorar com abundância no Romantismo Brasileiro após 1830. Tal período foi historicamente marcado pelo governo do Marquês de Pombal, e, conforme Candido (2006b, p. 105), o

pombalismo foi também um exemplo do ideal setecentista do bom governo, desabusado e reformador e marcado pelo despotismo esclarecido⁹:

Para uma colônia habituada à tirania e carência de liberdade, pouco pesaria o despotismo de Pombal; em compensação, avultaram a sua simpatia pessoal pelos colonos, que utilizou e protegeu em grande número, assim como os planos e medidas para o nosso desenvolvimento. **Algo moderno parecia acontecer; e os escritores do Brasil se destacam no ciclo do pombalismo literário, com o *Uraguai*, de Basílio da Gama, justificando a luta contra os jesuítas; *O desertor*, de Silva Alvarenga, celebrando a reforma da Universidade; *O reino da estupidez*, de Francisco de Melo Franco, atacando a reação do tempo de D. Maria I.** (CANDIDO 2006b, p. 105) (grifo meu).

O Uraguai integra, portanto, o Ciclo Pombalino, cujas obras citadas por Cândido (*O Uraguai*, de Basílio da Gama; *O Desertor*, de Silva Alvarenga; e *O Reino da Estupidez*, de Francisco de Melo Franco) ganham um evidente destaque quando se quer compreender o momento histórico, político e cultural do país, pois refletem as principais ideologias e o engajamento político de seus autores, como intelectuais atuantes no cenário da ilustração luso-brasileira. Essas obras revelam o quanto seus autores se empenharam em louvar e exaltar os feitos pombalinos que transformaram a educação brasileira a partir da segunda metade do século XVIII, ao romperem com o ensino escolástico que foi implantado e desenvolvido pelos padres jesuítas.

É consenso que, dentre os principais feitos de Pombal, destacam-se: o papel que o ministro desempenhou na reconstrução de Lisboa após o terremoto de 1755; a destituição do poder da Companhia de Jesus em 1758, com a expulsão dos jesuítas dos domínios portugueses em 1759; e as reformas do sistema de ensino, principalmente do ensino superior (OLIVEIRA, 2010; NUNES, 2013; ARRUDA, 2009; CARVALHO, 1978).

Essas obras acabam constituindo o Ciclo Pombalino, configurando uma espécie de trilogia, pois a leitura dessas denotam uma continuidade ao retratar os feitos pombalinos desde a chegada do Marquês à cidade de Lisboa, após o terremoto de 1755, até a destituição de seu governo com o declínio do Reinado de D. José I. Nesse ciclo,

⁹ Despotismo esclarecido (ou iluminado) corresponde à forma de governar característica da Europa na segunda metade do século XVIII, que embora partilhe com o absolutismo a exaltação do Estado e do poder soberano é animada pelos ideais de progresso, reforma e filantropia do Iluminismo (TEIXEIRA, 1999).

portanto, cada obra reflete um momento importante no governo do Marquês de Pombal, compondo assim uma “trilogia pombalina”.

Em *O Uruguai* é retratada a luta pombalina contra os jesuítas que objetivou reduzir o poder político da igreja e submetê-la integralmente ao Estado. Nesse poema épico, Basílio da Gama produziu uma vinheta literária do auto-de-fé de Malagrida¹⁰, condenado por fanatismo e abusos contra a fidelidade portuguesa. Nessa obra, a intervenção de Pombal no cenário indígena se justifica por ser o ministro o libertador dos índios sob o domínio opressivo dos jesuítas. Assim, o índio é apenas um suporte para a celebração de Pombal, associada à desqualificação dos jesuítas (TEIXEIRA, 1999, p. 39-41).

Para Antonio Candido (2006a), ao antijesuitismo de *O Uruguai* corresponde o pombalismo educacional dos dois poemas herói-cômicos (*O Desertor* de Silva Alvarenga, e *O Reino da Estupidez* de Francisco de Melo Franco), feitos para defender a reforma da Universidade e atacar o ensino escolástico, formando os três, como já se disse, uma espécie de tributo às medidas transformadoras, referente aos feitos pombalinos, como se um gênio oculto insinuasse aos rapazes ultramarinos que elas abriam perspectivas favoráveis à superação do estatuto colonial (CANDIDO 2006a, p. 163).

Assim como Basílio da Gama, Silva Alvarenga apresenta uma posição ideológica e estética bem definida ao escrever o poema herói-cômico *O Desertor* (1774), quando ainda era estudante em Portugal. No poema, Silva Alvarenga apoia a modernização dos estudos universitários empreendida pelo Marquês de Pombal por influência do pensamento ilustrado.

Com o mesmo espírito iluminista com que Alvarenga escrevera *O Desertor* em apoio à reforma universitária, Francisco de Melo Franco satirizou o regresso da treva pré-iluminista e a volta da rotina no poema *O Reino da Estupidez* (1785) (CANDIDO 1999, p. 34). Sobre isso, nota-se que, se no primeiro poema, Alvarenga retrata o Marquês de Pombal como sendo um “Gênio da Lusitânia” que “depois dos estragos da ignorância” “no teu seio/ De novo atentas as amáveis Artes” (ALVARENGA, 1774, p. 07), no segundo, Melo Franco retrata a Rainha D. Maria I como a “Deusa da estupidez”

¹⁰ Malagrida, em 1756, escreveu *Juízo da Verdadeira Causa do Terremoto*, obra em que pregava a ideia de que o terremoto de Lisboa fora um castigo de Deus contra a impiedade do governo português. Malagrida foi o último jesuíta a ser queimado em praça pública pelo ministro Marquês de Pombal, com o objetivo de eliminar as raízes jesuíticas do país (TEIXEIRA, 1999).

que “usurpara [...] o seu trono” (MELO FRANCO, 1785, p. 03). Nesse mesmo poema, o autor “Diz que já o Pombal faz tanta falta” e ainda invoca o retorno do “bom ministro” (idem, ibidem, p. 09). Por esse motivo que Candido afirmou que aderindo às reformas brutais, mas progressistas do Marquês de Pombal, os intelectuais brasileiros se opuseram em geral ao retrocesso que se seguiu à sua queda (CANDIDO 2006a, p. 163).

Inaugurando um ciclo contínuo de exaltação à política pombalina, composta por essas três obras, o poema épico de Basílio da Gama é o único que consegue agenciar a história do colonizador com a do colonizado, de forma tão híbrida, que transforma os dois em vítimas da ambição dos jesuítas.

Ao que se percebe, em *O Uruguai* há duas histórias que são contadas paralelamente: a primeira está focada na exaltação à projeção de Portugal sobre a Colônia Brasileira e no ataque aos jesuítas; e a segunda centrada nos primitivos habitantes do país, especificamente aos que lutaram bravamente pela permanência nas terras à margem do Rio Uruguai liderados por Sepé Tiaraju, e resistindo à dominação estrangeira. Porém, nas duas percebe-se que o autor partiu da ótica do colonizador, pois se na primeira história exalta o colonizador, na segunda ataca os jesuítas quando os culpa pela atuação rebelde dos índios guaranis. Logo o que se percebe é uma exaltação à política pombalina e a atitude antijesuítica.

Como recorda Teixeira (1999), *O Uruguai*, quando lido e interpretado durante a vida de seu autor, foi admirado por uns e repudiado por outros, devido ao empenho de seu criador em explorar os aspectos pombalinos e o antijesuitismo. Para Candido (1984), o pombalismo ilustrado na obra estava mais perto daquilo que no período neoclássico era considerado e almejado como progresso, apesar de ser um progresso de déspota esclarecido que usava a brutalidade e o arbítrio (CANDIDO, 1984, p. 08). Talvez por isso a obra tenha, na época, conquistado a antipatia de muitos críticos avessos ao colonizador português.

Foi após o Romantismo que Basílio passou a ser estimado pela crítica e pela historiografia literária, a qual buscou no poema épico a representação idealizada da figura do índio brasileiro, cuja temática anteciperia o nacionalismo tão em voga na época (TEIXEIRA, 1999, p. 507).

Lendo o poema considerando apenas a primeira perspectiva histórica, é fácil julgá-lo como obra apenas alegórica e favorável à política pombalina. Entretanto,

percebe-se que não é somente isso que a obra representa. Basílio da Gama, ao criar *O Uruguai*, demonstrou ser um grande conhecedor do processo criativo. A qualidade estética da obra comprova sua habilidade em exaltar a ideologia pombalina e o heroísmo indígena, quando exalta a Cacambo, tratado como líder indígena e uma das maiores vítimas da traição dos jesuítas, já que, por ordem do padre Balda, é morto por envenenamento. De forma criativa, Gama sugere que a morte dos índios, simbolizada na morte de Cacambo, foi causada por envenenamento dos jesuítas, pois acreditava que este colocava os índios contra a coroa portuguesa.

O fato é que várias interpretações vêm sendo acumuladas na fortuna crítica da obra, e elas sempre acabam privilegiando um aspecto sobre o outro.

Segundo Silva e Ramalho, no segundo volume de *História da epopeia brasileira* (2015), por exemplo:

A contribuição de *O Uruguai* para a formação da nacionalidade literária é, provavelmente, a mais importante da épica neoclássica. Legitimada como epopeia pela incorporação da perspectiva indígena ao fato histórico, permite, com a ação transfiguradora do maravilhoso nativo, que o colonizado se aproprie de sua História. Contrapondo a ótica cultural do colonizado à do colonizador, desenvolve uma pré-consciência nacional mediadora da sintonia histórico-cultural que integra a brasilidade no relato narrativo (2015, p. 139).

Assim, na perspectiva de Silva e Ramalho, como historiadores, a inserção do elemento indígena constitui, sim, um avanço em termos de representação de uma brasilidade incipiente.

Observa-se, ainda, que *O Uruguai* é uma das obras mais parodiadas, glosadas, assimiladas e imitadas da Literatura Brasileira. No entanto, é importante, ao ler a obra, não ignorar nenhum dos dois aspectos que a compõem, atentando tanto para a mensagem política quanto para a criatividade poética.

A narrativa é centrada em uma fase importante do governo pombalino. O Rei D. José I, direcionado por seu ministro, o Marques de Pombal, já havia assumido o reinado de Portugal e dado início a uma série de medidas para reconstruir a cidade de Lisboa que havia sido totalmente destruída após o terremoto de 1755. Tais reformas conseguiram reanimar não só a população, que vivia um período de sobrevivência da grande tragédia, mas também um grupo de artistas e intelectuais que acreditaram e se engajaram na política pombalina, abraçando-a com esperança de superação e fé no progresso.

Considerados como heróis nacionais, o Rei D. José I e o Marques de Pombal, foram exaltados em diversas obras artísticas culturais do período. O soneto que abre o épico de Basílio da Gama, *O Uruguai*, faz referência a tal exaltação:

Ergue de jaspe um globo alvo e rotundo,
E em cima a estátua de um Herói perfeito;
Mas não lhe lavres nome em campo estreito,
Que o seu nome enche a terra e o mar profundo.

Mostra na jaspe, artífice facundo,
Em muda história tanto ilustre feito,
Paz, Justiça, Abundância e firme peito,
Isto nos basta a nós e ao nosso mundo.

Mas porque pode em século futuro,
Peregrino, que o mar de nós afasta,
Duvidar quem anima o jaspe duro,

Mostra-lhe mais Lisboa rica e vasta,
E o Comércio, e em lugar remoto e escuro,
Chorando a Hipocrisia. Isto lhe basta.
(GAMA, 2009, p. 23)

O poema é versado em louvores ao Rei D. José I, o “herói perfeito”, que fora homenageado, com uma estátua feita a sua imagem, pela sua administração e pelos feitos pombalinos empreendidos em seu governo, evidenciando a perspectiva de mudança pelo “ilustre feito”. Se por um lado, o olhar do eu-lírico prevê uma “Lisboa rica e vasta” em um “século futuro”, por outro, já vislumbra o choro da “Hipocrisia” que representa os padres jesuítas que serão atacados e expulsos, pelo novo rei de Portugal, de toda a colônia portuguesa.

Basílio da Gama deixa explícita a sua hostilidade em relação à Companhia de Jesus que, desde que chegara ao Brasil em 1549, se empenhou em transformar a vida religiosa e o cotidiano civil da colônia. A ação moralizadora e ordenadora da Companhia gerou entusiasmos diversos, mas também muitas reações. O cumprimento do Tratado de Madri, que culminou na Guerra Guaranítica, foi uma dessas reações que objetivou expulsar os inicianos das colônias portuguesas, já que, na perspectiva de Basílio, os índios estavam do lado dos padres e contra a coroa portuguesa.

O antijesuítismo em *O Uruguai* é uma característica marcante e peculiar da obra, uma vez que a narrativa do poema gira em torno da expulsão dos padres jesuítas das terras situadas à margem do rio Uruguai, o Brasil, que na época era colônia portuguesa. Esse sentimento de repúdio à igreja e aos padres, por parte da Coroa portuguesa, é

justificado no poema pelo fato de que os jesuítas se afastarem da supremacia do Rei e tornarem-se mais próximos dos índios, conforme é versado no poema:

Se aos Padres seguem os rebeldes povos?
 Quem os governa em paz e na peleja?
 Que do premeditado oculto Império
 Vagamente na Europa se falava
 (GAMA, 2009, p.33)

Para Basílio da Gama, essa aproximação dos padres com os índios era motivada por interesses de dominação da colônia. No poema, os jesuítas são acusados de serem os responsáveis pela rebeldia dos índios que resistiam em entregar as terras na execução do Tratado de Madri, e por isso é a eles atribuída a culpa pela guerra, uma vez que somente os padres tinham o poder de persuadir os índios e evitar a guerra, e o genocídio. Assim, Gama, sob a ótica do colonizador, não consegue ver sofrimento na rebeldia dos índios para defender sua terra.

Não sofrem tanto os índios atrevidos:
 Juntos um nosso forte entanto assaltam.
 E os padres os incitam e acompanham.
 Que, à sua discrição, só eles podem
 Aqui mover ou sossegar a guerra.
 (GAMA, 2009, p. 34-35)

Favorável à coroa portuguesa e à política pombalina, Basílio parece compartilhar do entendimento de que grande parte dos problemas da Nação repousava acima de tudo no peso que a Igreja, e principalmente a Companhia de Jesus, desempenhava na organização da sociedade e na formação das atitudes dos colonos indígenas, principalmente por conta de sua influência no sistema educacional sob a autonomia dos padres. A esse respeito, Luis Antonio Verney (1952) escreveu que era “necessário abater o poder e a influência dos jesuítas, os quais, pelo controle da educação e pelo poder junto aos príncipes, constituem um dos males mais difíceis de resolver” (VERNEY, 1952, p. 260).

A luta contra a influência dos padres jesuítas sobre os índios é característica marcante em *O Uruguai*. Ex-aluno do colégio de jesuítas, Basílio da Gama mostra-se completamente desfavorável à educação implantada pelos inacianos nas colônias portuguesas e vê na política de Pombal um melhor destino para o país sedento de independência política e emancipação intelectual, e, para alcançar esses fins, a educação dos padres jesuítas parecia um empecilho, já que colocava os índios contra a coroa

portuguesa. Fazendo os índios ignorar o rei português, conforme se lê na fala de Cacambo: “De que serve ao teu rei? Aqui não temos / Nem altas minas, nem caudalosos” (GAMA, 2009, p. 45).

Na perspectiva de Basílio da Gama, os índios, idealizados à *la Rousseau*, tinham uma boa índole até serem corrompidos e influenciados pelos padres jesuítas, rebelando-se contra a coroa portuguesa. Partindo dessa crença o poeta atribui a culpa da rebeldia dos índios, o que culminou na guerra, aos padres:

A resistir-te em campo aberto. Pode
Custar-te muito sangue o dar um passo.
Não queiras ver se cortam nossas frechas.
Vê que o nome dos reis não nos assusta.
O teu está muito longe; e nós os índios
Não temos outro rei mais do que os padres
(GAMA, 2009, p. 46)

Por isso que há de se concordar com Candido (1984) quando ele afirma que, embora Basílio celebre uma guerra destruidora, no fundo o poeta não simpatiza com ela e quase justifica o inimigo, que assim como os índios também são tratados como vítimas dos padres jesuítas, lamentando a necessidade cruel da razão do Estado (CANDIDO, 1984, p. 08).

Se, por um lado, os padres são narrados como lobos vorazes e traidores que abandonaram os índios à própria sorte em meio a uma guerra, conforme lê-se no fragmento abaixo:

Em trajes de caminho ambos os padres,
Que mansamente do lugar fugiam,
Desamparando os miseráveis índios
Depois de expostos ao furor das armas.
Lobo voraz que vai na sombra escura
Meditando traições ao manso gado,
Perseguido dos cães, e descoberto
Não arde em tanta cólera, como ardem
Balda e Tedeu. [...]
(GAMA, 2009, p. 95)

Por outro lado, o general “invicto Andrade” é narrado em generosidade ao reprimir a guerra após o genocídio e ao amparar e abrigar alegremente “chorosas mães, e filhos inocentes” que lamentam a morte de seus entes queridos, e acabam cedendo ao colonizador.

O invicto Andrade; e generoso, entanto,
Reprime a militar licença, e a todos
Co’ a grande sombra ampara: alegre e brando

No meio da vitória. Em roda o cercam
 (Nem se enganaram) procurando abrigo
 Chorasas mães, e filhos inocentes,
 E curvos pais e tímidas donzelas.
 Sossegado o tumulto e conhecidas
 As vis astúcias de Tedeu e Balda,
 Cai a infame República por terra.
 Aos pés do General as toscas armas
 Já tem deposto o rude Americano,
 Que reconhece as ordens e se humilha,
 E a imagem do seu rei prostrado adora.
 Serás lido, Uruguai. Cubra os meus olhos
 Embora um dia a escura noite eterna.
 (GAMA, 2009, p. 95-96)

O fim do episódio da guerra para a execução do Tratado de Madri termina com a expulsão dos jesuítas da colônia portuguesa e a submissão dos índios sobreviventes. Diante da aparente bondade do general, os guaranis “reconhece as ordens e se humilha”. Logo, percebe-se a dicotomia vencedor e vencido que fica evidenciada no poema através do contraste entre: a alegria e brandura do colonizador, e choro e humilhação dos índios sobreviventes. Certo de ter feito um épico favorável aos olhos do Rei D. José I e à política pombalina, o poeta, confiante que o poema seria publicado com o aval do rei, suspira: “Serás lido, Uruguai”.

O poeta árcade não é contra os índios, mas se opõe à influência que os padres jesuítas exerceram e à forma como os índios se deixaram influenciar. Tal crença justifica a atitude do poeta em legar apenas um canto, o canto II, para mostrar a atuação do índio que mais se rebelou: Sepé Tiaraju.

2.2. O Uruguai no percurso épico brasileiro

O Uruguai de Basílio da Gama se enquadra no modelo épico arcádico-neoclássico, manifestação literária do discurso épico no século XVIII. Assim como toda produção artística-cultural do período, esse modelo está contaminado pela concepção literária denominada árcade-neoclássica, filiando-se diretamente ao Renascentista e indiretamente ao Clássico, e identificado com a matriz épica clássica (SILVA, 2007, p.81).

O poema épico insere-se na produção literária de uma época em que o Brasil se preparava para sua independência política e cultural, momento em que o país recebia forte influência francesa, de modo que tal influência acabou se incorporando nas formas

artísticas produzidas no período. Perrone Moisés lembra que os participantes dos movimentos preparatórios para a independência, entre eles Basílio da Gama, liam escondido autores franceses que eram proibidos pela metrópole portuguesa (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 52).

Assim, o movimento artístico cultural, influenciado pelo Iluminismo e Racionalismo (correntes filosóficas francesas inauguradas por Voltaire, Rousseau e Montesquieu), busca a objetividade, o equilíbrio entre o pensamento e a emoção, e a elaboração dos conceitos universalizantes. Nas palavras de Anazildo Silva

A natureza plasmada em seu equilíbrio exterior é fonte e modelo dessa busca. A conquista desses objetivos é, todavia, relativa, uma vez que as experiências medieval e barroca, incorporadas existencial e artisticamente ao processo cultural, não permitem realizá-la com a almejada isenção clássica e renascentista, fazendo aflorar, num crescendo, o conteúdo sentimental que acaba sobrepondo-se ao racionalismo, favorecendo o surgimento do Romantismo (SILVA, 2007, p. 80-1).

Diferente do que muitos críticos acreditavam, e a partir de como Anazildo Silva (2007) defendeu e mostrou na teoria épica do discurso, foi possível o reconhecimento de epopeias sob novas roupagens e a consequente afirmação da presença do gênero épico no século XVIII. Na Literatura Brasileira, é possível citar como manifestações épicas do século XVIII as obras: *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama; *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão; *Vila Rica* (datado de 1773, publicado em 1839), de Claudio Manuel da Costa; e *A Conceição* (1802), de Tomás Antônio Gonzaga.

2.2.1 A estrutura épica de *O Uruguai*

O poema de Basílio da Gama está composto em cinco cantos, com o total de 1.380 versos. No que diz respeito ao plano literário, Basílio da Gama escreve *O Uruguai* com a mesma estrutura de uma epopeia clássica, em que é perceptível a: divisão em cantos; a proposição, a invocação e a dedicatória. Isso demonstra a intenção épica do poeta, não só porque ele adota no poema a estrutura literária de uma epopeia clássica, que, por optar por essa forma estrutural, acaba estabelecendo um diálogo com a tradição épica, mas pela sua instância híbrida de enunciação, o desenvolvimento da matéria épica, o agenciamento dos planos histórico e maravilhoso, a aderência mítica e o heroísmo épico.

Apresentando-se como uma nova moldura do épico, a obra tem sua forma tradicional integrada ao corpo do texto, mas logo é fácil identificar as principais partes estruturais que a compõem. Como toda epopeia, a obra está repleta de referências históricas, geográficas, culturais e míticas.

O poema, em sua instância híbrida de enunciação, narra em tom poético a luta pela posse da terra, travada entre as tropas portuguesas e espanholas no início de 1757. Situando historicamente, o grande pivô da disputa foi o Tratado de Madri, firmado entre os reis de Portugal e Espanha, e que rezava que as terras ocupadas pelos jesuítas, no Uruguai, deveriam passar dos domínios espanhóis para os portugueses, assim Portugal teria a posse dos Sete Povos das Missões e a Espanha dominaria a Colônia do Sacramento. Durante a execução do tratado, houve muita resistência por parte dos índios que habitavam Sete Povos das Missões. Esses estavam orientados pelos jesuítas a não cederem aos portugueses.

No poema épico, percebe-se que há uma supervalorização do plano histórico que acaba se sobressaindo ao plano maravilhoso. Tal fato revela o quanto o poeta estava envolvido com a cultura pombalina e a filosofia iluminista de sua época, e consegue agenciar nesses planos as demandas históricas e míticas.

As fontes que o poeta utilizou em seu processo de criação são fatos históricos que estão explicitamente referenciados no decorrer do poema épico. Ou seja, a matéria épica integra em sua dimensão real fatos históricos do século XVIII relacionados à ação do Marquês de Pombal no Brasil, que corresponde: à execução do Tratado de Madri; à guerra guaraníca e ao conseqüente destino desgraçado dos índios americanos. Tais fatos históricos são apresentados no decorrer da narrativa de forma linear, isto é, começa-se narrando a chegada das esquadras espanholas e portuguesas, para a execução do tratado de Madri, até a rebeldia dos índios em não quererem abandonar a Terra, esses influenciados pelos padres jesuítas, o que acabou culminando, enfim, na Guerra Guaranítica.

Na construção do enredo, Basílio opta pela divisão em cantos episódico-narrativa, em que: no Canto I, faz-se a descrição do campo de batalha; no Canto II, narram-se a tentativa frustrada de cumprimento do Tratado de Madri, o início da Guerra e a morte do herói Sepé; no Canto III, a aparição de Sepé no sonho de Cacambo, a influência dos padres jesuítas sobre os índios; no Canto IV, dá-se ênfase à ambição dos padres jesuítas representados por Balda, e à morte heroica de Lindóia; no Canto V, é

feita a prisão dos índios sobreviventes, os padres jesuítas são criticados e culpados por Basílio, que se despede da narrativa, e, para finalizar, é feita uma homenagem ao general Gomes Freire. Cabe lembrar que, ao optar pela divisão dos cantos, a obra acaba representando um exemplo da nomeação tradicional, cuja estrutura, com exceção do *flashback* inicial, segue uma ordem cronológica dos acontecimentos (RAMALHO, 2013).

O enfoque inicial da narrativa está voltado para as consequências trágicas da Guerra Guaranítica, que corroborou com a prática do genocídio indígena. Inicialmente, o poeta apresenta os corpos destroçados que ainda aspiram fumaças, por terem sido queimados após serem massacrados pela artilharia do exército espanhol, conforme mostra a proposição épica:

Fumam ainda nas desertas praias
Lagos de sangue tépidos e impuros
Em que ondeiam cadáveres despídos,
Pasto de corvos. Dura inda nos vales
O rouco som da irada artilheria
(GAMA, 2009, p. 27)

Quanto ao seu conteúdo, trata-se de uma proposição referencial uma vez que apresenta, em *flashback*, os aspectos trágicos da guerra que ganharam força e densidade no decorrer do texto, seja no plano histórico ou através do discurso do governador Andrade.

Centrando a ênfase da proposição no plano histórico (RAMALHO, 2013), Basílio da Gama revisita a história para narrar um fato histórico recente e contemporâneo a ele, sob o ponto de vista do colonizador, já que a publicação de seu poema depende desse fator, pois, desde que recebera o título de Conde de Oeiras em 1759, o ministro passou a patrocinar a produção artística cultural produzida no período, em que abrange várias obras literárias. De Basílio da Gama: foram sete obras agraciadas para publicação, entre elas *O Uruguai*, cuja dedicatória foi uma das mais ilustres dirigidas ao Marquês:

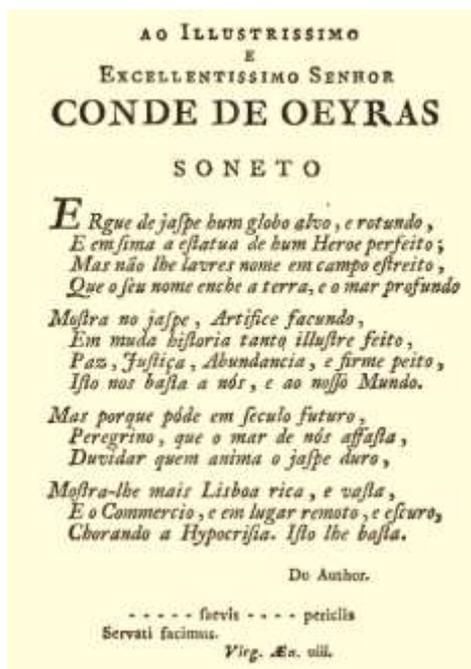


Figura 4. Soneto de abertura de *O Uruguay* (GAMA, 1769)

É fácil perceber a invocação tradicional épica integrada ao primeiro canto do poema, logo após a proposição. Trata-se de uma invocação humana, pois está destinada, implicitamente, ao Marquês de Pombal (RAMALHO, 2013). Tal invocação era uma prática frequente entre os poetas árcades, pois o ministro era invocado para que ele protegesse os versos dos poetas, para que tais versos não fossem impedidos de serem publicados. Assim invoca o poeta:

MUSA, honremos o Herói que o povo rude
Subjugou do Uruguai, e no seu sangue
Dos decretos reais lavou a afronta.
Ai tanto custas, ambição de império!
E Vós, por quem o Maranhão pendura
Rotas cadeias e grilhões pesados,
Herói e irmão de heróis, saudosa e triste
Se ao longe a vossa América vos lembra,
Protegei os meus versos. Possa entanto
Acostumar ao vôo as novas asas
Em que um dia vos leve. Desta sorte
Medrosa deixa o ninho a vez primeira
Águia, que depois foge à humilde terra
E vai ver de mais perto no ar vazio
(GAMA, 2009, p. 27).

Quanto ao conteúdo, trata-se de uma invocação convocatória (RAMALHO, 2013), pois, uma vez que, ao invocar o ministro Marquês de Pombal, o poeta desloca o eixo da produção para o da recepção, a fim de ter seus versos reconhecidos e valorizados. Tal estratégia acaba criando uma cumplicidade entre o poeta e o invocado,

fazendo com que o texto seja reescrito no ato de leitura, pretendendo atender às expectativas do leitor ao qual se destina e do qual se almeja proteção e graça.

No Canto primeiro, o poeta saúda ao General Gomes Freire de Andrade que, no início da narrativa épica, já é apresentado com um aparente sentimento de tristeza em relação à guerra. O início é marcado por um *flashback*, recurso utilizado pelo poeta para apresentar o campo de batalha repleto de destroços e de cadáveres massacrados pela guerra que estava por vir. Assim, utilizando o recurso de regressar no tempo, o poeta expõe aos leitores os corpos indígenas espalhados à beira do rio Uruguai.

O poeta inicia centrando o eixo narrativo nos portugueses que esperavam reforço espanhol. Narra-se que, enquanto Andrade lia a carta em resposta ao pedido de reforços para a guerra, as tropas castelhanas chegam desfilando com suas armas. Em seguida, é a vez de desfilar o exército luso-espanhol, que é comandado por Gomes Freire de Andrade. Na sequência, o destaque volta-se para o discurso iluminista do general português, que racionalmente falava sobre as razões e incoerências da guerra, e é nesse momento que surge o índio de Catâneo, que indaga sobre os motivos dessa, os quais os índios pareciam ignorar, conforme se lê no trecho abaixo:

O congresso de heróis discursos vários.
Ali Catâneo ao General pedia
Que do princípio lhe dissesse as causas
Da nova guerra e do fatal tumulto
(GAMA, 2009, p.33)

O segundo canto inicia-se com a marcha do exército de Gomes Freire em busca dos índios rebeldes. O general, a fim de impressionar os índios, mostra-se generoso ao ordenar a soltura dos prisioneiros. E assim a fama de bondade do general é compartilhada entre os índios libertos:

Mandou, dizendo assim, que os índios todos
Que tinha prisioneiros no seu campo
Fossem vestidos das formosas cores,
Que a inculta gente simples tanto adora.
Abraçou-os a todos, como filhos,
E deu a todos liberdade. Alegres
Vão buscar os parentes e os amigos,
E a uns e a outros contam a grandeza
Do excelso coração e peito nobre
Do General famoso, invicto Andrade
(GAMA, 2009, p.42)

Após esse momento de louvor ao bom general, é narrado o encontro entre o comandante português, o general Gomes Freire de Andrade, e os caciques Sepé e

Cacambo, apresentados como dois dos mais nobres guerreiros indígenas, à margem do rio Uruguai. Esses índios não estavam satisfeitos com a aparente bondade do português. Cacambo tenta negociar com o General, pedindo que, em nome da razão, se ele realmente é bom como diz, deixe seu povo viver na terra que fora de seus avós, desistindo da guerra e com isso salvando muitas vidas. O índio, em nome de seu povo, pede que os reis restituam a paz. No entanto, a tentativa de negociação fora inútil, e o índio Sepé, que ouvia a conversa, e ao ver que o acordo entre seu povo e o português era impossível, intervém:

Prosseguia talvez; mas o interrompe
Sepé, que entra no meio, e diz: Cacambo
Fez mais do que devia; e todos sabem
Que estas terras, que pisas, o céu livres
Deu aos nossos avós; nós também livres
As recebemos dos antepassados.
Livres as hão de herdar os nossos filhos
(GAMA, 2009, p.48-49).

Assim, Sepé, que dirige a palavra a Cacambo, deixa claro que os índios eram os donos da terra, que fora herança de seus antepassados e que será herdada pelos seus filhos. Com a impossibilidade de acordo, pois os índios não queriam entregar a terra, e o general via aquilo como um ato de rebeldia, ocorre o combate entre os índios, comandados por Sepé e Cacambo, e as tropas luso-espanholas, comandadas pelo General Andrade. O diálogo estabelecido entre os três demonstra, de um lado, a concepção iluminista de progresso e, de outro, o instinto de sobrevivência dos índios.

Após o diálogo mal sucedido, os guerreiros indígenas lutam valentemente pela terra, mas são vencidos pelo exército luso-espanhol, já que esses possuíam vantagens sobre aqueles por deterem a posse de armas de fogo. É nesse combate que Sepé morre, e cabe a Cacambo comandar a retirada dos índios.

No terceiro canto, o poeta narra que, na margem do rio, o General, descontente e triste, acampa. E no outro lado da margem desse mesmo rio, Cacambo inquieto tenta descansar e vê a imagem de Sepé, que, depois de morto, aparece em sonho encorajando-o - ou desencorajando, trataremos disso no quarto capítulo - a incendiar o acampamento dos inimigos enquanto dormem. Cacambo, ao acordar, e ainda ouvindo as vozes do amigo, provoca o incêndio e depois volta para a sede. Nesse trecho da narrativa, o herói Sepe, após sua morte, deixa de ser representado no plano da história e entra no plano do

maravilhoso, quando aparece em sonho para dar orientações a Cacambo de como proceder:

O inquieto Cacambo achar sossego.
 No perturbado interrompido sono
 (Talvez fosse ilusão) se lhe apresenta
 A triste imagem de Sepé despido,
 Pintado o rosto do temor da morte,
 Banhado em negro sangue, que corria
 Do peito aberto, e nos pisados braços
 Inda os sinais da mísera caída.
 Sem adorno a cabeça, e aos pés calcada
 A rota aljava e as descompostas penas.
 Quanto diverso do Sepé valente,
 Que no meio dos nossos espalhava,
 De pó, de sangue e de suor coberto,
 O espanto, a morte! E diz-lhe em tristes vozes:
 Foge, foge, Cacambo. E tu descansas,
 Tendo tão perto os inimigos? Torna,
 Torna aos teus bosques, e nas pátrias grutas
 Tua fraqueza e desventura encobre.
 Ou, se acaso inda vivem no teu peito
 Os desejos de glória, ao duro passo
 Resiste valeroso; ah tu, que podes!
 E tu, que podes, põe a mão nos peitos
 À fortuna de Europa: agora é tempo,
 Que descuidados da outra parte dormem.
 Envolve em fogo e fumo o campo, e paguem
 O teu sangue e o meu sangue. Assim dizendo
 Se perdeu entre as nuvens, sacudindo
 Sobre as tendas, no ar, fumante tocha;
 E assinala com chamas o caminho
 (GAMA, 2009, p.61-62).

Apesar da invocação ao colonizador, e do empenho em criar um discurso favorável a este, o poeta não é indiferente ao heroísmo do povo indígena que luta pela posse da terra e pela felicidade coletiva. No poema tem-se a primeira aparição, na literatura brasileira, do mito do herói Sepé, em que este ultrapassa a condição humano-existencial e pisou no solo do maravilhoso, alcançando a imortalidade épica, cujo heroísmo será analisado com mais profundidade no capítulo quatro.

O fato é que nesse agenciamento do plano histórico e do maravilhoso, a narrativa volta-se para a história que é narrada paralelamente à da guerra guaranítica, e o enredo centra-se na vida dos índios que vivem divididos entre a guerra e a ambição dos padres jesuítas. Após a aparição de Lindóia, mulher de Cacambo, essa ambição dos jesuítas está bem explícita quando o padre Balda, que acaba se tornando o grande vilão da história, e cujo desejo era elevar seu filho Baldeta, ao posto de cacique, no lugar de

Cacambo, ordena a prisão do Cacique e o faz ingerir um licor envenenado, para que, após sua morte, ele possa entregar Lindóia como esposa a seu filho.

Enquanto é narrada a vitimização dos índios pelos padres jesuítas, a narrativa transita do plano histórico para o maravilhoso, na medida em que penetra na mitologia indígena com a aparição da índia Tanajura, que na cultura indígena era detentora do poder de feitiçaria, que faz com que Lindóia veja um fato passado e uma providência futura, ou seja, o terremoto que afetou a cidade de Lisboa e os feitos do Marquês de Pombal para superar a tragédia, dos quais se destacam: a reconstituição da cidade que havia sido totalmente destruída e a expulsão dos padres jesuítas das colônias portuguesas.

No quarto canto, o poeta volta a narrar as maquinações de Balda para entregar Lindóia e a liderança dos indígenas a seu filho Baldeta. Só que com a morte de Lindóia na narrativa, o padre tem seus planos frustrados. A morte da viúva de Cacambo a consagra como uma heroína épica, pois transita do plano histórico para o maravilhoso, e além disso serve como exemplo pela sua resistência a não se entregar a outro homem. A propósito, o casamento era a esperança do padre para assumir o comando os índios, já que, através de seu filho, se infiltraria entre os índios. No entanto, para evitar que isso acontecesse, a índia numa atitude, até heroica, deixou ser mordida por uma serpente. Sem esperança de sucesso os padres incendeiam a sede e fogem. O exército luso-espanhol entra no templo e, com a chegada das tropas do governador Gomes Freire, os índios também fogem após queimarem a aldeia, em obediência às instruções dadas em sonho por Sepé.

Após a morte de Sepé, que foi mostrada de forma tão breve e rápida no canto II, já que o objetivo do poeta não era mostrar a atuação do índio, embora o faça de forma tímida e confusa, a narrativa se volta para o real objetivo da obra que é mostrar os conflitos da guerra, numa tentativa racional de denúncia e compreensão. E para o que se propõe o poeta, em sua militância política e ideológica, é incisivo na desqualificação dos jesuítas e para a exaltação do general Gomes Freire, o representante português.

Concentrado na guerra, Gama foca naquele que foi um de seus agentes, o general Andrade, que embora fale em nome da Coroa Portuguesa desde o início da narrativa parecia opor-se à guerra, conforme se nota em seu discurso iluminista, e é durante a guerra que ele parece comprovar a inutilidade desta. No capítulo IV, após a morte de Lindóia, há a descrição de uma cena comovente quando Andrade presencia

vários corpos indígenas massacrados enquanto os padres permaneciam protegidos e salvos em seus edifícios. Diante da cena o guerreiro português chora:

Dos pobres índios, e no chão caídos
 Fumegavam os nobres edifícios,
 Deliciosa habitação dos padres.
 Entram no grande templo e vêm por terra
 As imagens sagradas. O áureo trono,
 O trono em que se adora um Deus imenso
 Que o sofre, e não castiga os temerários,
 Em pedaços no chão. Voltava os olhos
 Turbado o General: aquela vista
 Lhe encheu o peito de ira, e os olhos de água.
 (GAMA, 2009, p. 84-85)

Parece que é no canto V, quando ao deparar-se com a realidade representada nas obras de arte, pinturas da Companhia de Jesus expostas no teto, que o general Andrade irá humanizar¹¹-se completamente ao ver os crimes cometidos pela ordem, e compreender que os índios foram vítimas de tais barbaridades:

Na vasta e curva abóbada pintara
 A destra mão de artífice famoso,
 Em breve espaço, e Vilas, e Cidades,
 E Províncias e Reinos. No alto sólio
 Estava dando leis ao mundo inteiro
 A Companhia. Os Cetros, e as Coroas,
 E as Tiaras, e as Púrpuras em torno
 Semeadas no chão. Tinha de um lado
 Dádivas corruptoras: do outro lado
 Sobre os brancos altares suspendidos
 Agudos ferros, que gotejam sangue.
 (GAMA, 2009, p. 89)

Ao presenciar, nas obras de arte, tanta corrupção praticada pelos jesuítas, Andrade fica sensibilizado com as consequências trágicas da guerra. Os índios guaranis, vendo seus entes queridos morrerem na guerra, também pareciam desejosos de paz, e de um fim para aquele sofrimento. Ao que parece, o general e os índios almejam acabar com a guerra, e dar ouvidos à voz da razão.

Depois da fuga covarde dos jesuítas, os índios acabam se convertendo à civilização. Abaixo vê-se um trecho do poema em que o herói conduz seu povo ao caminho da felicidade, em uma vitória na qual não houve nem vencedores e nem

¹¹ Humanizar: v.t. (fr humaniser) [conj.4.]. 1. Tornar humano, dar estado ou condições humanas. 2. Tornar benévolo, benigno. v.pr. 1. Tornar-se humano. 2. Tornar-se sensível, caridoso (LARROUSE, 2001, p.520).

vencidos, uma vez que todos renunciaram à guerra em nome da paz, matando a República Jesuítica sem matar os índios submissos, marcando o início da civilização:

O invicto Andrade; e generoso, entanto,
 Reprime a militar licença, e a todos
 Co' a grande sombra ampara: alegre e brando
 No meio da vitória. Em roda o cercam
 (Nem se enganaram) procurando abrigo
 Chorasas mães, e filhos inocentes,
 E curvos pais e tímidas donzelas.
 Sossegado o tumulto e conhecidas
 As vis astúcias de Tedeu e Balda,
 Cai a infame República por terra.
 Aos pés do General as toscas armas
 Já tem deposto o rude Americano,
 Que reconhece as ordens e se humilha,
 E a imagem do seu rei prostrado adora.
 (GAMA, 2009, p. 95-96)

Assim, no quinto canto são narrados os episódios finais, como: a descrição do Templo; a perseguição aos índios fugitivos sobreviventes da guerra; a prisão do padre Balda. Em seguida, o poeta encerra sua missão de relatar a ambição e maldade dos padres jesuítas e despede-se retomando com mais ênfase a crítica aos padres jesuítas e os coloca como os responsáveis pela guerra e pelo massacre indígena. Tais críticas agradavam ao Marquês de Pombal, o ministro de D. José I, e, para completar o louvor a esse, finaliza exaltando e homenageando o general Gomes Freire de Andrade por respeitar e proteger os índios sobreviventes.

Acreditamos, assim como Candido (1984), que o fato de Basílio da Gama não se comprazer da guerra, da violência, da brutalidade, da morte, que configura um movimento brusco que rompe com a paz humana e coletiva dentro da comunidade Indígena Guaranítica, e deixar tal posição bem explícita em *O Uruguai*, acaba dando um “tom meio elegíaco aos entreveros, amainando a guerra com seu temperamento aquático e lunar” (CANDIDO, 1984, p. 12-3). Como se pode observar, os principais fatos narrativos se passam sempre à margem do rio e à noite, o que reforça o Mito criado em torno do heroísmo de Sepé Tiaraju, o guerreiro Lunar, na medida em que é à margem do rio, e durante a noite nos sonhos de Cacambo, que o herói irá ressurgir na narrativa, após a sua morte, para dar orientações (através da fuga) para salvar seu povo de um final mais trágico.

Nota-se que a aderência mítica está na penetração na cultura indígena para explicar fenômenos como sonhos e aparição de Sepé depois de sua morte. Esse, embora não pareça, como veremos no quarto capítulo, é (ou deveria ser) representado como o grande herói da narrativa, já que, segundo a história e o mito, em nenhum momento se inclinou ao colonizador e se rebelou contra a guerra e contra a ordem pré-estabelecida, lutando e conduzindo seu povo a lutar pela posse de terra e pela felicidade coletiva, e buscando com tal rebeldia honrar a herança histórica e cultural dos índios americanos e tentando evitar o triste e trágico destino que a guerra acarretaria aos descendentes indígenas.

Ainda no que diz respeito ao agenciamento dos planos histórico e maravilhoso, é possível afirmar que Basílio da Gama, quando penetra no universo maravilhoso, deixa fluir a parte mais expressiva de sua criatividade artística em *O Uruguai* ao retratar a sensibilidade e sintonia humanas com o mistério que envolve a aparição de Sepé em sonho para orientar seu povo, no Canto III, e a visão do passado e do futuro que a feiticeira Tanajura proporciona à Lindóia, no Canto IV. Assim, ocorre um equilíbrio na narrativa entre o *logos*, representado pelo discurso racional e iluminista que prevalece nos Cantos I, II e V, e o *mythos*, representado pelo segredo e mistério do sonho e da visão, nos Cantos III e IV.

A crença no *mythos*, demonstrada na narrativa pela obediência de Cacambo aos conselhos dados por Sepé em sonho e pela rejeição de Lindóia ao casamento com Baldeta ao renunciar à vida para que a profecia de Tanajura viesse a se cumprir, acaba corroborando para que as imagens míticas de Sepé e Lindóia se mantenham vivas na cultura rio grandense, dessa forma trata-se de uma fonte mítica tradicional (RAMALHO, 2013), pois é extraída da tradição cultural. São essas as imagens míticas, traduzidas pelo termo *epos*, veiculadas em *O Uruguai*, que como toda narrativa épica é manifestação discursiva vinculada à capacidade humana de traduzir em imagens, símbolos, histórias, lendas, crenças, rituais, cultos e profecias, por exemplo, tudo aquilo que o conhecimento humano, racional e cientificamente, não consegue ainda explicar totalmente (RAMALHO, 2004).

Basílio da Gama, mesmo que exaltando os feitos pombalinos não deixa de mostrar o heroísmo indígena, no sentido épico – embora numa perspectiva negativa e indesejada de atitude heroica, sob a ótica do colonizador, mas justificada e perdoada por estarem sob a influência jesuítica – narrado paralelamente ao aparente “heroísmo” do

general Andrade que é associado à imagem de Deus, e o pai dos índios. Assim, aparentemente, veem-se no poema épico duas feições heroicas, cabendo ao leitor eleger o herói que melhor lhe parecer. Aqueles inclinados ao colonizador verão no General Andrade um guerreiro português dotado de um discurso iluminista que, no decorrer da narrativa, sensibilizou-se com a injustiça cometida contra os índios por culpa dos padres jesuítas. Já os que buscam questionar a história colonial da forma como foi contada e recontada no ímpeto do movimento nacionalista verão na rebeldia dos índios um verdadeiro ato de heroísmo.

Para que seja consagrado o heroísmo épico é preciso que o herói não somente transite entre planos histórico e/ou maravilhoso, mas que este seja capaz de enfrentar a realidade humano-existencial. Nessa perspectiva, Sepé e Lindóia são legitimados como herói e heroína na narrativa. Sepé será caracterizado pelo heroísmo mítico coletivo (RAMALHO, 2013), que transitará do plano histórico para o maravilhoso, através de seus feitos bélicos e políticos, a partir de sua ação de enfrentamento da guerra guaraníca. Lindóia será distinguida também pelo heroísmo mítico coletivo e caminhará do plano histórico para o maravilhoso através de feitos bélicos e políticos, a partir de sua oposição ao casamento armado quando se deixa morrer envenenada para se cumprir a profecia.

Conforme foi mostrado, *O Uruguai* de Basílio da Gama é um legítimo poema épico, pois apresenta os elementos básicos ou estruturantes de toda poesia épica, que são: a proposição, a invocação, a divisão em cantos, os planos histórico, maravilhoso e literário e o heroísmo épico.

Portanto, atende à forma proposta pelo modelo épico arcádico-neoclássico, uma produção literária de forte espírito nacionalista, característica que será mais expressiva entre os românticos. No entanto, não se trata apenas de uma obra com feições precoces do Romantismo, mas sim de uma produção épica tipicamente clássica que privilegia o plano histórico. O poema consagra-se como uma legítima manifestação épica do século XVIII, em que é evidente o discurso da filosofia Iluminista e do Racionalismo.

No século XX, *O Uruguai* foi uma das obras mais parodiadas da literatura brasileira. Isso aconteceu, talvez, por se tratar de um poema épico que tem como herói o guerreiro histórico e mítico, Sepé Tiaraju, de grande representação cultural e social da nossa nacionalidade. Um dessas obras paródicas é *Sepé – o morubixaba rebelde*, de Fernandes Barbosa.

Como leitor dos clássicos, dentre eles Basílio da Gama, Fernandes Barbosa não aceita a versão de Sepé Tiaraju apresentada pelo poeta árcade e cria a sua versão do herói. Sobre esse autor e essa obra, do século XX, trataremos no próximo capítulo.

3. SEPÉ NO SÉCULO XX

José Basílio da Gama, poeta mineiro, e primeiro pelego nacional, desejando favores da Côrte, através, do ministro Sebastião José de Carvalho, escreveu o poema “O Uruguai”, enaltecendo Gomes Freire e José Joaquim Viana, falseando, subalternamente, a verdade histórica, em detrimento de Sepé Tiaraju (sic. FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 83)

Falando em história, ao ler Sepé – o Morubixaba Rebelde, confesso que tive uma decepção. Admirava o lírico José Basílio da Gama, da Marfiza cruel, como o mais lírico dos poetas líricos do Brasil. Não conhecia o poema de sua autoria “Uruguai”, no qual, torcendo e falseando a verdade, enaltece, em troca de favores, a Gomes Freire e José Joaquim Viana, em detrimento de Sepé Tiaraju. Mais de duzentos anos são passados e Fernandes Barbosa aponta-o agora como o primeiro pelego nacional. Bem feito. (BRAS CAMILO, In. *Jornal do Povo*, 1964)

Fernandes Barbosa!/? Quem foi esse poeta que, ao escrever *Sepé – o morubixaba rebelde*, ousou afirmar que Basílio da Gama, autor do reconhecido épico *O Uruguai*, falseou, subalternamente, a verdade histórica do índio herói Sepé Tiaraju dando-lhes ao público leitor uma versão maquiada e sob a ótica do colonizador?

Como poeta e mísero escriba, sou um anacoreta metido na selva de pedra de uma cidade, a pensar num mundo sem fronteiras, inteiramente diferente das tricas e lutas da vida estúpida do dinheiro. Um mundo onde os homens não se digladiassem por pedaços de terra. Não impusessem uns aos outros sistemas de vida, pela força. Um mundo onde as crianças, sem distinção de raças e de cores, pudessem brincar à sombra benfazeja da mesma bandeira, sem a eterna apreensão de serem esmagadas pelas patas dos quatro cavalheiros do Apocalipse, que se escondem nas estrebarias dos arsenais (FERNANDES BARBOSA, In. *Jornal do Povo*, 1981).

3.1. *Fernandes Barbosa: considerações sobre autoria, texto e contexto*

Nilo Fernandes Barbosa, autor de *Sepé – o morubixaba rebelde*, nasceu em 10 de fevereiro de 1910, na Caudelária Nacional, em Saicã, município de Rosário do Sul – RS. Era filho do militar Antônio Fernandes Barbosa e Ana Rita Jacques Fernandes Barbosa. Aos três meses de idade perdeu o pai que deixou sua viúva jovem, com 31 anos de idade e com os seis filhos ainda pequenos. Migrou para Cachoeira do Sul, terra natal de sua mãe, com um ano e cinco meses de idade onde, com sua família, passou a residir.

Fez o curso primário em Cachoeira do Sul – RS, com os professores Derly Chaves, Alzira Carlos e Antonieta Gouvêa. Por ser órfão de militar, ingressou no Colégio Militar, em Porto Alegre, desistindo da carreira por falta de vocação para as armas. Lá se iniciou na literatura, escrevendo para a revista de estudantes “Hiloea” do Colégio Militar, entre 1925-1927. Não saiu de lá militar, mas adquiriu a cultura, o civismo e o patriotismo que conservou por toda a sua vida. Em 1928, começou no jornalismo como revisor do jornal Diário de Notícias, de Porto Alegre.

Fernandes Barbosa cultivou desde moço o gosto pela literatura. Entre suas preferências literárias estavam: Machado de Assis, Alencar, Aluísio de Azevedo, José Lins do Rego, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Érico Veríssimo, Simões Lopes Neto, Herculano, Camilo, Olavo Bilac, Cruz e Sousa, Garra Junqueira, Cecília Meireles, Antero de Quental, Olegário Mariano, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo e Mário Quintana (deste último, apenas os sonetos pois achava sua poesia moderna mais prosa que verso).

Apesar de, na maturidade, assumir não apreciar a poesia moderna, o poeta fez belos poemas em versos livres e cantantes em sua mocidade. Versos esses que, pela temática, concepção estética, estilo e musicalidade se associam à geração de 30 do nosso Modernismo brasileiro na qual figuraram grandes nomes como o de nosso Vinícius de Moraes. Esses poemas ele os define bem em “Meu Verso”, publicado em seu primeiro livro *Frutinha Proibida* (1938):

O verso livre que eu faço,
Sem o menor aparato,
Se não tem forma perfeita,
Tem o perfume de mato.

Simplicidade cantante,

De luar clareando os campos,
Onde os bibis se apresentam,
Pra festa dos pirilampos.

Tem a essência suave
De florinhas machucadas,
Que em vasos morrem lembrando
O orvalho das madrugadas.

Meu verso é potro sem rédeas,
De trote machucador,
Que eu pego, e solto à vontade,
Nas sesmarias do amor!
(FERNANDES BARBOSA, 1938, p. 59)

Lendo esses versos, não há quem imaginasse que mais tarde, aproximadamente 45 anos depois, o poeta escreveria o soneto “Arte sublime”, publicado no *Jornal do Povo* em 1983 e dedicado ao amigo Dr. Corálio Cabeda:

Da velha Grécia curvo-me à escultura,
Em que o artista, no mármore, sem jaça,
Talha a nudez pagã, na forma pura,
Que exalto e brindo levantando a taça.

Inclino-me à excelsa formosura
Das linhas que o cinzel cortando, traça,
Para plasmar, em mádida frescura,
Vênus desnuda, no esplendor da graça.

Arte que admiro pela forma exata
Com que, sem véus e clâmides, retrata
O que há de belo e, por belo, é luz.

Arte sublime em que o artista augusto,
Rasgando a blusa que escondia o busto,
Expõe os lírios de dois seios nus.
(FERNANDES BARBOSA, In. *Jornal do Povo*, 1983)

A impressão que sugere ao ler os dois poemas que se distinguem pela concepção estética e filosófica do próprio fazer poético nota-se é que o poeta com o passar dos anos buscou alcançar a “perfeição formal de um parnaso”. No entanto, para alcançar essa perfeição tão questionável, no sentido estético, o poeta deveria buscar total alienação e descompromisso social, e isso não foi possível para o poeta que, com o passar do tempo, passou a se envolver cada vez mais com os problemas e as mazelas que ainda afligem a sociedade. No entanto, dessa tentativa de buscar a “perfeição”, são traçados os rastros de um poeta híbrido, que mescla o tradicional e o popular, que sabe ser romântico e realista, cômico e satírico... em síntese, que é Fernandes Barbosa e João do Adro.

Apesar de sempre gostar de versejar, o poeta teve a sua musa inspiradora que fez florescer um sensível, romântico e boêmio poeta. A amada ele conheceu na igreja, durante um velório. Conta a sua filha Ana Rita que, todos os domingos, às dez da manhã, seu pai, Fernandes Barbosa ia à igreja e ficava no adro observando a chegada das moças, interessando-se por uma em especial, à qual fazia versos românticos que publicava no jornal assinados por João. A moça lia o poema e comentava às amigas “quem será essa moça pela qual o João está apaixonado?”, não imaginava que se tratava dela. Essa moça em especial, à qual o poeta dedicou lindos poemas desde sua mocidade até a sua velhice, chamava-se Marina. Ela se tornou não só musa inspiradora do poeta, mas também sua noiva e esposa. Foi por esse motivo que o poeta passou a ser conhecido por todos por “João do Adro”. Casou-se em 26 de dezembro de 1932 com Marina Cavalheiro que, após casada, passou a assinar por Marina Cavalheiro Fernandes Barbosa. Com ela, o poeta teve seus quatro filhos: Ana Rita Fernandes Barbosa de Carvalho, Danton Fernandes Barbosa, Barnave Fernandes Barbosa e Ana Maria Fernandes Barbosa Carlin.

Com o passar do tempo o poeta passou a ser conhecido e reconhecido por Fernandes Barbosa, quando escrevia coisas sentimentais e românticas, geralmente sobre amor e amizade, e João do Adro, quando escrevia sátiras de protesto, defesa ou ataque. Em entrevista concebida ao *Jornal do povo*, o poeta assim definiu:

apesar de serem dois, têm o mesmo estilo e manejam sempre a mesma pena, podendo-se notar em ambos o tropicalismo mental e a independência intelectual com que têm agido na vida. De temperamento aparente irreverente, utiliza-se as mesmas setas contra o preconceitualismo de certas “igrejinhas” e, sobretudo, contra a flexibilidade de tantos quantos gostam de viver de joelhos para os santos do dia. Literariamente, apresentam-se multifacetados. Daqui rugem em cólera, dacolá sobem ao messianismo, mas adiante cantam o Rio Grande, mas além suspiram de amores. E, espreado-se como crase fundamental, dão – de acordo com a sua parca cultura – concepções filosóficas sobre a gênese das coisas, enxergando o mundo nas suas proporções caricaturais (FERNANDES BARBOSA, In. *Jornal do povo*, 1989).

Em 1937 iniciou sua carreira de funcionário público na Prefeitura Municipal de Cachoeira do Sul, dando os primeiros passos de uma longa jornada na vida pública e na cidade que tanto amou e para a qual tanto dedicou toda a sua vida.

Um ano depois, aos vinte oito anos de idade, dois anos após seu casamento, publicou seu primeiro livro de poesias intitulado *Frutinha proibida* (1938), que dedicou à memória de seus pais e de seu irmão Fernando Fernandes Barbosa.



Figura 04 - Capa do Livro *Frutinha Proibida* (1938)

Nesse livro se encontram versos cheios de romantismo, poemas da juventude como este “Convite” escrito aos 15 anos de idade¹²:

Vamos meu delicado amor, juntinhos,
Morar numa casinha sossegada¹³,
Onde as árvores cubram-se de ninhos
Onde gorgoeie, alegre, a passarada.

Todos os dias, bem agarradinhos,
Iremos encontrar a madrugada,
Que anda aí a espalhar pelos caminhos,
A volúpia da vida embalsamada.

E pela estrada toda enflorescida,
Havemos de parar, minha querida,
E da natureza ouvir doces arpejos.

O vento que no altar dos campos chora,

¹² Ana Rita Fernandes Barbosa, filha de Fernandes Barbosa, doou-me a versão original desse poema, com correções, observação e assinatura do poeta. Ver cópia em Anexo - G.

¹³ No livro, esse verso está escrito “Morar numa casinha pequenina”, porém estou considerando a versão original assinada pelo poeta. A versão escolhida parece mais apropriada que a publicada em livro, pois “pequenina” em lugar de “sossegada” prejudica a rima e a cadência do poema. Ver anexo - G.

Irá n'asa levando, céus em fora,
 A sinfonia, amor, de nossos beijos.
 (FERNANDES BARBOSA, 1938, P. 31)

Quanto ao estilo, Fernandes Barbosa inicia com sonetos e com versos livres cheios de imagens de nacionalismo, da musicalidade e sensualidade do nosso samba, ritmo e beleza. Um exemplo é o poema “Frutinha proibida” que abre o livro e que traz o samba e a cor do Brasil em versos que cantam e dançam na mente do leitor, tal como um samba de um Vinicius de Moraes, por exemplo:

Morena batuta
 Que samba, que samba,
 Batendo com força
 As chinelas no chão,
 É uma bola
 A minha vida,
 Que rola, que rola,
 Na concha morena de tua mão.

Teu corpo moreno
 Que rodopia,
 Ao som do pandeiro e do violão,
 Deve ter o gosto gostoso
 Das frutinhas do verão!

Mas és frutinha
 Nascida num galho,
 Longe do alcance da minha mão...
 (FERNANDES BARBOSA, 1938, p.07)

Os versos de *Frutinha Proibida*, alguns são composições da juventude do poeta, da época em que observava as moças no Adro da Igreja, outros são da fase de lua de mel de seu casamento, e do jovem Fernandes Barbosa que há pouco tempo ingressava no serviço público.

Até a publicação de seu próximo livro, *Minhas Flores de Jacarandá*, muitas coisas aconteceram. Em 1939 foi diretor da Instrução Pública no governo Reinaldo Roesch, em 1941 passou a ser diretor da Instrução pública Municipal no governo Ciro da Cunha Carlos, em 1942 atuou como Secretário geral da União Central de Rizicultores, até que em 1944 tornou-se representante da lavoura orizícola de Cachoeira do Sul - no IRGA. Temos então um poeta já ativo e envolvido no cenário educacional e cultural de Cachoeira do Sul, e também na atividade agrícola.

Aos 34 anos de idade, o poeta torna público seu livro de poemas *Minhas Flores de Jacarandá* (1944), marcado pela tristeza e saudades da mãe já falecida (em 1936) e lembrada pelo poeta aos seus 29 anos ou “vinte e nove desenganos”, como versa.



Figura 05 - Capa do livro *Minhas Flores de Jacarandá* (1944)

Embalado no mesmo ritmo e na mesma linguagem do romantismo, saudosismo, regionalismo, e nacionalismo, *Minhas Flores de Jacarandá* reúne poemas plantados com as sementes de *Frutinha proibida* e que agora versejavam e lamentavam seu quintal limpinho lembrando saudoso de suas flores de jacarandá, que são as flores da infância e da juventude mimetizadas em poesias.

Nesse livro o poeta demonstra grande tropicalismo mental e uma independência intelectual, cujos poemas quentes – de grande calor humano, pois tratam de amor e saudade – se apresentam ora em versos livres e ora formas poéticas fixas, como sonetos por exemplo. Onde se encontra o poema “Minhas flores de Jacarandá”, por exemplo, tem feições modernas e bem próximas dos poemas de Manuel Bandeira, por exemplo:

Plantei, no meu quintal,
um dia,
sem saber mesmo o que plantava,
um pezinho de jacarandá...

Cresci... cresceu...
e a sua verde ramaria,
punha rendadas cortinas

de sombra pelo chão...

Que silêncio... que de tristonho
 tinha o um quintal limpinho,
 cheio de flores roxas do jacarandá!

Meu coração...
 meu quintal limpinho!
 minhas saudades...
 minhas flores de Jacarandá!
 (FERNANDES BARBOSA, 1944, p. 29)

Em *Flores de Jacarandá* os poemas são como flores colhidas na primavera de sua vida de homem e de poeta que foram varridas pelo destino e guardadas na memória. Com sentimentos moldados, muitas vezes, a partir de recordações, saudades e nostalgia da infância, como revela este soneto “Siá Leonor”, feito para sua ama de leite, cujos versos cadentes embalam o leitor e podem ser cantados ou ouvidos como uma valsinha, ou como uma cantiga de ninar.

Quando vejo, tristonho, naufragar,
 Os barcos de ilusões, da vida minha,
 A sua voz, com embalos de ninar,
 Do meu ouvido, aos poucos, se avizinha.

Porque recorro as lendas de encantar,
 Que você, minha preta, mamãezinha,
 Para o guri dengoso não chorar,
 Contava-me, “acocada”, na cozinha!...

Siá Leonor, tenho vinte e nove anos...
 Veja: São vinte e nove desenganos –
 Presentes, infalíveis, do destino!

Repare, Siá Leonor, estou chorando...
 Mêdo da Vida? Qual... estou lembrando,
 A casa grande... mãe branca... eu menino...
 (FERNANDES BARBOSA, 1944, p. 27)

Nesse poema, assim como vários outros de *Minhas flores de Jacarandá*, percebe-se um poeta já marcado pelo sofrimento, pela perda da mãe e pelos desenganos da vida adulta. Os poemas revelam as influências de coisas da infância como “as lendas”, “as cantigas de ninar”, “as lembranças do sofrimento da negra – a ama de leite” que irá não só influenciar, mas definir, toda a trajetória do poeta. O sentimento de nostalgia evidencia um movimento de reflexão sobre o passado para se compreender no mundo que, se outrora foste “florido”, fazia doer de “saudade”:

Se algum dia
 Alguém me perguntasse:

- Que é saudade?
Responderia
Com convicção:

Dor que se chora de olhos enxutos,
Rolando as lágrimas para o coração.
(FERNANDES BARBOSA, 1944, p. 29)

Enfim, notam-se a reflexão e o canto de lamento de um homem que já não se sente tão livre como em sua juventude, mas de um homem enlaçado pela família, preso pela vida pública, impotente diante do sofrimento alheio e cercado pela corrupção humana.

Em 1945 Fernandes Barbosa tornou-se presidente do Aero Clube de Cachoeira do Sul. Nesse mesmo ano, publicou no *Jornal do Povo*, o texto “Compete à mocidade restaurar a honra nacional”, em que ele expressa seu desgosto com os políticos que “perderam a noção de patriotismo” e os define como “sinônimo de ambicioso”, e apela aos jovens:

E o dever do estudante – além de procurar aprimorar a educação intelectual e moral, bebendo a água fresca dos ensinamentos que brotam da cacimba das escolas – deve ser o de união, deve ser o da fraternidade, deve ser o de conagraçamento, de fazer frente escudado nos verdadeiros princípios da moral cristã, à onda demolidora e iconoclasta, que, se desencadeando com a fúria dos abalos sísmicos, sonha colocar nos pulsos do Brasil aquelas mesmas correntes que homens tatuados pela chibata arrastaram, entre gritos de dor e de revolta, no fundo escuro dos porões dos navios negreiros (FERNANDES BARBOSA, In. *Jornal do Povo*, 1945).

Um ano depois, 1946 foi secretário municipal no governo Mario Godoy Ilha, e em 1947 foi secretário municipal no governo Liberato Salzano Vieira da Cunha.

Parece que com o passar dos anos o poeta vai ficando mais crítico e revoltado com a crise política que rondava o país. Em 1949, o poeta desfila entre os amigos um livro composto de poemas com um lirismo mais satírico, de forte crítica à situação política do Brasil e à crise financeira, ao endividamento e à corrupção política durante e posterior à crise econômica do “Estado Novo”.

O livro, intitulado *Os ‘gatos’ e o remédio*, após analisado à luz das transformações do gênero épico, pode vir a ser classificado como um poema épico - cômico com grande teor satírico com fortes marcas da ironia. À primeira leitura dessa obra, nota-se uma matéria épica em que a dimensão real e a mítica estão projetadas em

duas etapas muito bem elaboradas pelo poeta. Apesar da fragmentação do poema, as suas partes se relacionam na elaboração literária da obra.

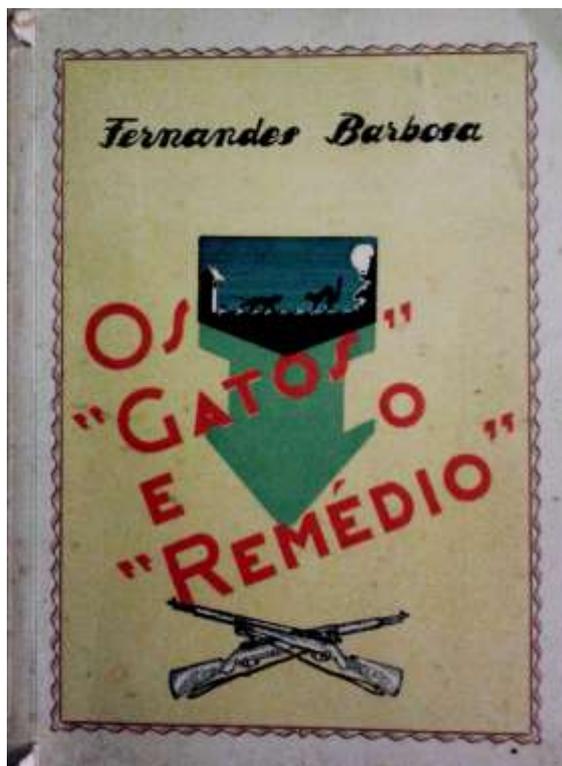


Figura 06 - Capa do livro Os 'Gatos' e o remédio

Trata-se de um épico-cômico com uma estrutura moderna e de feição satírica, evidenciando a descrença do poeta em relação aos políticos e às politicagens. Percebe-se nitidamente, de um lado, a carga irônica e o negativismo herdado de suas leituras Machadianas. E por outro lado, uma crença patriótica pela honestidade do “Pato” o herói, que segundo o poeta: “é todo aquele que se preocupa com o estado de miséria do povo brasileiro” (FERNANDES BARBOSA, 1949, p. 13), e explica:

“É o cidadão que apesar de explorado não explora, apesar de roubado, não rouba, e que, em matéria de política, vota por idealismo, por convicção, jamais mudando de partido por conveniência pessoal coisa tão comum nesta época de oportunismo e de falta de vergonha, principalmente entre as castas dos políticos profissionais... os eternos salvadores da Pátria” (FERNANDES BARBOSA, 1949, p. 13).

Os 'gatos' e o remédio está dividido em duas partes. Na primeira, “Os ‘gatos’ e o remédio”; com a invocação, a proposição e o plano histórico bem definidos. Essa etapa da obra é marcada pela força e violência das palavras que acabam mimetizando muito bem o cenário brasileiro após o Golpe Militar de 1945. Temos nos poemas o retrato desse país e uma forte crítica à crise financeira e ao estado de miséria

progressiva e o sentimento de impotência de seguir em frente. Alguns versos revelam uma ingênua credulidade de que “A voz de um fuzil” seria capaz de frear a corrupção:

Às vezes passo horas a pensar,
 Como velho caboclo a matutar,
 Na crescente miséria do país...
 E pensando interrogo meus botões
 Por que motivo a praga dos ladrões
 Não se pode cortar pela raiz?

Interrogando torno a interrogar,
 Qual o melhor processo de acabar
 Com a maldita corja dos larápios,
 Que tangendo esse povo como ovelha,
 Traz o lapis agúdo na orêlha,
 Para alterar o preço dos cardápios?

E diante dos meus olhos cismarentos,
 Que sonham com crepúsculos nevoentos,
 Surge a imagem delgada de um fuzil,
 A gritar para cinco mosquetões:
 - O Brasil acaba com os ladrões,
 Ou os ladrões acabam com o Brasil!
 (FERNANDES BARBOSA, 1949, p. 08)

Na segunda, o eu-lírico, que já apresentou o cenário histórico, segue aconselhando o “honesto Pato” que é o herói, uma representação simbólica do cidadão honesto, que segue marchando sempre de lado, em silêncio ouvindo e ignorando os conselhos e as lamentações do eu-lírico:

Segue o exemplo daquele petebista,
 Que em sordidez tem panos para manga
 E na difícil arte de golpista
Trabalha e larga o próximo de tanga.

No sorriso nipônico e budista
 Traze, como no fundo de uma sanga,
 A imensa falsidade stalinista,
 Que faz do povo um manso boi de canga.

Do partido que fôr majoritário,
 Ponhas logo teu nome no fichário,
 Desprezando o pessoal da oposição.

De homens como Borghi te aproxima
 E olhando o *panorama* lá de cima,
Embriaga-te nas nuvens de algodão.
 (FERNANDES BARBOSA, 1949, p.16 – grifo do poeta).

Os “Gatos” e o remédio é um livro que precisa ser lido a partir dos conceitos de ironia, e alegoria e à luz dos fatos políticos e históricos. No decorrer do livro o eu-lírico

dá conselhos que parecem absurdos e até assustadores, como “persiga e mate toda essa canalha”, “Joga fora esse espírito de luta”, “peregrina através desses partidos”, “Vês o exemplo de certos negociantes”, “*Aplica* a verba toda nessa *guerra*”... Mas no final, nos dois últimos sonetos, o eu-lírico, que ironicamente encarna o arquétipo do “Velho Sábio” – trata-se de uma alegoria que se refere a um sujeito que se acha esperto e quer tirar proveito de tudo e na primeira oportunidade se corrompe – que aconselha e orienta, reconhece o “Pato” como herói por ignorar todos os seus conselhos e conseguir manter-se moralmente íntegro:

Tenho gasto saliva, inutilmente,
E todo meu latim pregado em vão...
De um homem sério que nasceu decente,
Não é possível se fazer ladrão.

A bandalheira pode estar na frente,
Convidativa como um chimarrão,
Porque passa o meu Pato indiferente,
Sem a mais leve cócega nas mãos.

A causa dessa fibra extraordinária,
Provém de uma infecção hereditária,
Que trouxeste na corda umbilical.

E que adiantam, amigo, meus conselhos,
A quem reflete, assim como espelho,
A figura robusta da moral?
(FERNANDES BARBOSA, 1949, p.27)

Esse é um livro no qual há muitas questões a serem discutidas, tanto em relação às questões estéticas quanto políticas e sociais. Talvez, se o livro não fosse escrito com as penas da ironia não estivesse vivo para contar a história, como aconteceu com muitos livros que foram considerados campanha contra Getúlio.

De 1952 a 1954 Fernandes Barbosa trabalhou como diretor da Biblioteca Pública de Cachoeira do Sul do governo Virgilino Jaime Zinn. Nesse mesmo ano, deixando seu lado satírico para o seu pseudônimo “João do Adro” e sem deixar de publicar suas sátiras nos jornais locais, Fernandes Barbosa dá, ao universo literário, uma *Carreirada* que consiste em um longo poema regional,



Figura 07 - Capa da versão original datilografada e com correções manuais de *Carreirada* (1954) que se encontra em posse de Elizabeth, neta do poeta

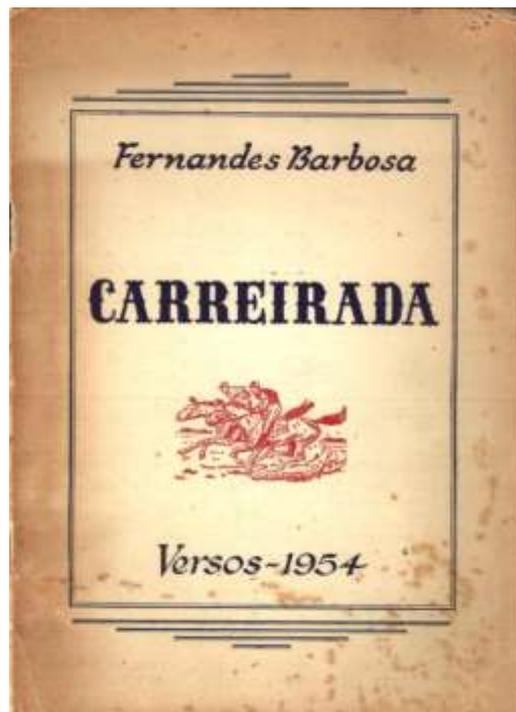


Figura 08 - Capa de *Carreirada* (1954)

O poema foi escrito todo em 37 sextilhas, e versos em redondilha maior, com rimas AABCCB, métrica consagrada popularmente. Com uma linguagem popular cadente e musical, cheia de regionalismo e de imagens do Rio Grande do Sul. Nessa “Carreirada” os primeiros passos são estes:

A convite de um amigo,
 Que insistiu muito comigo,
 Fui, há pouco, ao Irapuá,
 Ver, de perto, uma carreira,
 Entre um zaino do Pereira
 E uma égua que andou lá.

Num Dodge desengonçado,
 Cheirando a óleo queimado,
 Batendo lata, batendo,
 Me fui ao velho distrito,
 Onde o amigo Chiquito
 Já se encontrava torcendo.

Antecipada torcida,
 Porque, em verdade, a corrida,
 No outro dia era de tarde,
 Na hora em que o sol espanta,
 Nos pondo sêca a garganta,
 Enquanto o rosto nos arde.
 (FERNANDES BARBOSA, 1954, p.02)

Os versos cantados e contados em uma linguagem de estilo popular lembra bem o estilo de poema classificado como balada, que é um poema narrativo de origem popular da Idade Média, uma espécie de história cantada.

Como já ficou evidente aqui, Fernandes Barbosa demonstra-se um poeta de pensamento musical. De fato a música parece bem presente em sua vida. Nessa época, por volta de 1954-57, por exemplo, o poeta foi visto frequentando o “Zíngaro bar”, um local frequentado por moças e rapazes que geralmente iam ao cinema local.

Um de seus companheiros nesse bar, Sérgio Tavares, relata em entrevista¹⁴ que o poeta geralmente conversava sobre poesia e música, ao som das MPB’s e algumas estrangeiras, como: tango, o bolero e o fox. O companheiro do poeta cita Orestes Barbosa, Noberto Baldalf e o maestro Becker, como os mais ouvidos no “Zíngaro Bar”. Sérgio, carioca, tocava violão e cantava as músicas da época e as antigas, já o poeta escrevia poemas. Inclusive, dessa ocasião nasceu “O Grampo discreto”, em homenagem ao amigo. Diz o Sérgio que quando aconteceu o episódio que inspirou os versos, o poeta fez um desafio ao amigo: ele faria o poema, e o jovem carioca faria o samba. O poema vingou, foi publicado em jornal e fez o maior sucesso na cidade, o samba não.

Ainda falando sobre literatura, música e as artes em geral, segundo a filha do poeta, a Ana Rita, as artes sempre fizeram parte da vida do pai. Ela cita que ele gostava de música clássica e das canções do Roberto Carlos, que as consideravam verdadeiros poemas. E diz que o pai apreciava concertos de piano que eram realizados na casa de uma amiga Dona Salita Abreu, e que trazia à Cachoeira renomados pianistas.

Ana Rita lembra que o pai gostava de festivais, de boas e experientes declamadoras como, Berta Sigman, e diz que alguns anos depois ajudou a levar para a cidade uma declamadora dramática, chamada Mafalda, e mostra o poema que o pai fez para apresenta-la ao público de Cachoeira do Sul, o poema tem o título de “Desfile das almas torturadas”.

Em 1956 Fernandes Barbosa escreve poemas infantis que ele agrupa em um livrinho datilografado intitulado *Figurinhas do Bazar*. Foi um trabalho feito sem nenhuma intenção de publicação em editoras, e a cujo exemplar tive acesso somente no Museu Municipal Edyr Lima, em Cachoeira do Sul.

¹⁴ Ver Apêndice E – Entrevista com Sérgio Tavares.

Figurinhas do Bazar é composto por dez poemas infantis escritos para o Jardim de Infância da Escola Normal João Neves da Fontoura, em ocasião de formatura das crianças. Os poemas que compõem o livrinho são: “Figurinhas do bazar”; “A entrega dos diplomas”; “Os tiranos acompanham, musicalmente, a ‘tirana’”; “A bonequinha preta”; “As baianinhas”; “Os palhacinhos”; “A petequinha”; “As holandezinhas”; “O soldadinho”; “Valsinha da despedida”. Tais poemas tem forte cunho moral e educativo, revelando o talento do poeta de, através da arte, educar os pequenos.

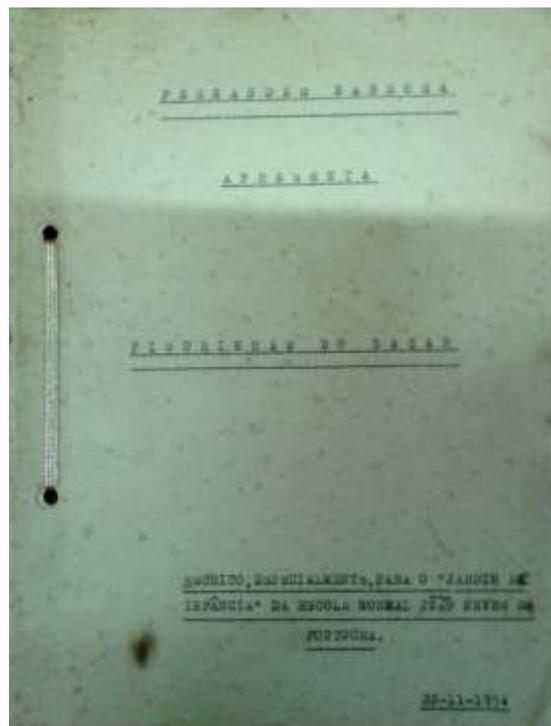


Figura 09 - Capa do exemplar original de *Figurinhas do Bazar* (1956)

Segundo a filha do poeta, Ana Rita, o pai se inspirou em cada imagem de brinquedo exposto no bazar de formatura para compor os poemas desse livro. Assim, quando viu “As baianinhas” compôs esses versos cheios de imagens e musicalidade do nosso samba brasileiro:

Nosso senhor do Bomfim
 Tenha pena, ora, de mim,
 E me diga muito bem:
 As bonequinhas ciganas
 Das legítimas baianas,
 O que será que ela não tem?

Têm tudo, senhor, têm tudo...
 A própria voz de veludo
 E o bizarro traje bamba...
 E esse requiebro brejeiro
 Que tem só o brasileiro

Que traz nalma o próprio samba.
(FERNANDES BARBOSA, 1956)

Esse poema faz recordar a “Linda baiana” e “A mulher carioca” de Vinícius de Moraes, pelo tratamento dado à mulher brasileira, e pela musicalidade do samba. Talvez, uma abordagem interessante para estudo desse livro seria aquela que partisse da observação de que os poemas são inspirados a partir de imagens de “Figurinhas do bazar”, cujos versos são embalados no som do samba e terminam em música com o poema “Valsinha da despedida”. Um ritmo que faz lembrar as canções do Bossa Nova. Nota-se grande diálogo entre os versos rimados e musicais, que, ao mesmo tempo em que são cantados, sugerem imagens. Imagem, música e poesia: uma união harmônica, lúdica e eficaz não só para conquistar o público infantil, principalmente este, mas também o público jovem e adulto.

Em 1958, Fernandes Barbosa repete a experiência de escrever para a criançada e faz circular entre elas um poema épico infantil intitulado “Noite Feliz”, cujo plano histórico é centrado na noite de uma menina que ao contemplar a árvore de Natal, adormece e, em sonho, transita do plano histórico para o maravilhoso, pois vivencia o mito do nascimento do menino Jesus. É um poema interessante e com uma temática famosa e consagrada mundialmente entre a comunidade cristã, que é a noite do natal.



Figura 10 - Capa de "Noite Feliz"

Através de sextilhas, em redondilhas maior, o poeta narra o sonho de uma criança que vivencia a experiência da histórica e tão comemorada noite do Natal, tal como é contada e preservada pelo Cristianismo. A história tem a aderência mítica no

sonho, quando nele a menina vive a lenda bíblica cristã do nascimento do menino Jesus. Voltando ao mundo real, o épico infantil termina assim:

Acorda, agora, a garota...
Desfeita, gota por gota,
A vela jaz apagada.
A árvore mais a enlouquece,
Porque o Natal amanhece,
Vestido de madrugada.

- Deus do céu, que sonho lindo!
Diz a pequena sorrindo,
Quando à mamãe avistou.
Sonho que não lhe arquiteta,
Porque um escriba poeta,
Sendo indiscreto contou.
(FERNANDES BARBOSA, 1958, p.23)

Em 1959 a 1963 foi diretor da Biblioteca Pública de Cachoeira do Sul no governo Moacir da Cunha Roësing, durante toda sua vida pública e literária, o poeta sempre esteve em contato com as lendas, com a poesia, com os livros, em geral. Aliás, as lendas e as histórias sempre foram ricas fontes de inspiração para o poeta Fernandes Barbosa. Apaixonado pela lenda do negrinho do pastoreio, em 1959 o poeta agracia seus familiares e companheiros com um belo poema épico intitulado *Súplica ao Negrinho do Pastoreio*.

Foi um livro muito apreciado pelos amigos, críticos e historiadores que lhe enviaram cartas tecendo elogios e agradecimentos pelo exemplar recebido. Sobre a recepção crítica da obra, o poeta diz o seguinte:

Este livro recebeu os mais rasgados elogios da crítica, porque na captação do motivo popular e no sentido novo que emprestei, procurei juntar o tradicional ao atual, realizando, assim uma das finalidades da obra de arte (FERNANDES BARBOSA, 1981)

De fato, há muitas cartas disponíveis no Museu Edyr Lima, em Cachoeira do Sul, direcionadas ao poeta comentando essa obra, assim como várias outras que também receberam vários elogios, como *Sepé - o morubixaba rebelde*, *Preto e Branco*, *Esboço de uma Época*, por exemplo. Além de diversos artigos publicados em *Jornal do Povo*, *Cachoeira do Sul*, entre outros jornais de circulação local.



Figura 11 - Capa de *Súplica ao Negrinho do Pastoreio* (1959)

O escritor e historiador Walter Spalding, ao prefaciar a obra, afirma:

O poema, bonito e entusiasta, de Fernandes Barbosa, é mais uma pedra bem lavrada com relevos encantadores... A interpretação da lenda, está muito interessante na cadência simples e expressiva do setissílabo que é o tipo da métrica popular e, portanto, a melhor para cantar nossas cousas (WALTER SPALDING, 1959, In Prefácio).

O poema épico *Súplica ao negrinho do pastoreio* divide-se em duas partes: “A lenda” e “A súplica”. Na primeira parte, o poeta narra e lamenta, em versos, a triste história lendária do Negrinho do pastoreio que morre todo mordido por formigas ao ser lançado cruelmente em um formigueiro. Abaixo um trecho desse momento:

Negrinho bom me consola...
 Quero de ti esta esmola
 De ter sempre o coração,
 Que traz, em nicho, um negrinho,
 E também chora baixinho
 Com pena do seu patrão.

Dêsse estancieiro malvado
 Que talvez viva trancado,
 Numa gaiola sem luz,
 Curtindo duro castigo
 Por ter judiado contigo,
 Ferindo o próprio Jesus.
 (FERNANDES BARBOSA, 1959, p.11)

Na segunda parte do poema, Fernandes Barbosa apresenta uma súplica ao menino Jesus em favor dos “pretinhos” “que têm fome” e vivem maltratados pela vida:

Ah! Se eu rezasse, negrinho!
 Ao divino menininho
 Do tal José Carpinteiro,
 Eu rogaria de joelhos
 Que não mais houvesse rêlhos,
 Nem morresse mais pretinho
 À boca de formigueiro.

Invocaria o teu nome,
 Pra pedir por quem tem fome
 E anda nú, curtindo frio...
 Pelos que a vida maltrata,
 Morando em casas de lata,
 Que se retratam no rio.
 (FERNANDES BARBOSA, 1959, p.40)

Negrinho do pastoreio é um poema de cunho tipicamente regional, que se enquadra em um movimento nativista que floresceu por volta de 1945 a 1948, ou movimento tradicionalista que buscou reafirmação e reintegração cultural das nossas origens. No entanto, adquire universalidade pela temática social tratada pela contextualização da lenda regional com “o sofrimento negro”.

Com o passar dos anos o poeta se volta ainda mais para o tradicionalismo sem, no entanto, abandonar seu lado trovador. Assim, nessa época o poeta acaba se associando a um grupo de poetas da Geração de 45 do nosso Modernismo brasileiro, os neoparnasianos.

Em 1960, o lado satírico do poeta novamente vem à tona com a publicação de *Cretino é quem toma de uma enxada*, sobre esse poema o poeta diz: “outra sátira em sextilhas decassílabas, narrando a odisseia por qual passavam os rizicultores para conseguirem a assinatura de um contrato, junto à carteira de crédito do Banco do Brasil (FERNANDES BARBOSA, 1981).”

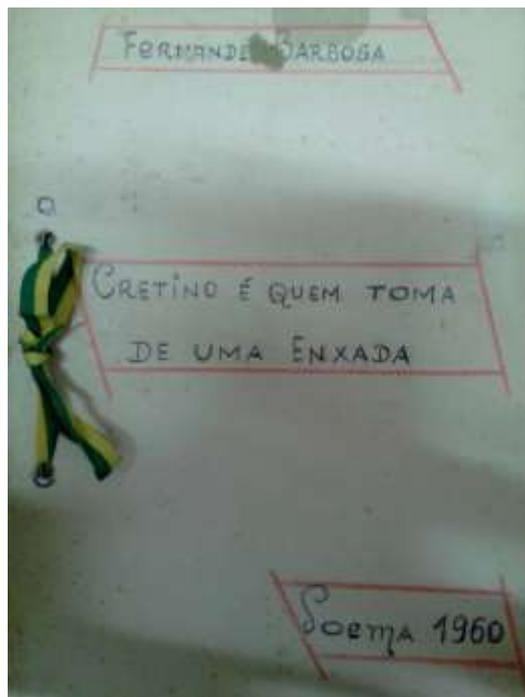


Figura 12 - Capa da versão manuscrita de *Cretino é quem toma de uma enxada*(1960)

Devida à matéria épica percebida na leitura desse poema, em que o poeta associa os trabalhadores, às formigas, e os políticos - artistas “patriotas” – são associados à cigarra, é possível classificar o poema como um épico satírico. Assim sendo, tem como aderência histórica a luta dos orizicultores – herói coletivo - para conseguir empréstimos junto ao Banco do Brasil, e a aderência mítica é alegoria com “A lenda da formiga e da cigarra”.

Ao Banco do Brasil os mutuários
 Vêm da marcha batida dos calvários
 E vão chegando em longa procissão...
 Repontam esperanças azulegas
 Para o maçante aparte das pelegas
 Que só na forma é que nos dão a mão.
 (FERNANDES BARBOSA, 1960, p. 01)

E mais adiante, lamenta e verbera o abandono do homem agrícola com esta invocação a Deus:

Que sudor, meu Deus! Meu Deus, que sudor!
 A vida é um perfeito corredor
 Pra quem a trabalhar nela se mete...
 Quem trabalha e produz nesse país,
 Do corredor jamais tira o nariz
 E mais se aperta como boi no brete.

Tudo prontinho, em dia, tudo exato...

Hoje, na certa, sai o tal contrato,
 Que tanto exasperando exasperava...
 Mas em vez de contrato esta notícia:
 - Esquecemo-nos da pignoratícia
 E o sr. vá busca-la em Caçapava.
 (FERNANDES BARBOSA, 1960, p. 07)

Fernandes Barbosa, também foi chamado de “Poeta Contestador”, devido às sátiras aguçadas e mordazes de seus versos críticos em relação à casta de políticos brasileiros, às mazelas sociais, à corrupção e tantos outros assuntos que o afligia. Agindo sempre com ideias firmes e convicto de suas crenças, Fernandes não se intimidava na hora de dar o seu grito de protesto, chegando muitas vezes a ser penalizado por tamanha ousadia e audácia. Um exemplo disso foi quando escreveu o poema “O prefeito e os ovos”¹⁵, poema usado em defesa de um feirante que estava prestes a ir para a cadeia por ser acusado pelo fiscal de esconder os ovos em uma feira-livre e por quase ser condenado pelo prefeito. Esse poema lhe custou 30 dias de suspensão do serviço público, sem vencimentos. Em represália, o poeta publicou “Sargento, capitão, prefeito”¹⁶ acusando e criticando o prefeito de, mesmo sendo um “fulgurante analfabeto”, conseguir progredir de sargento para o cargo de capitão e depois tornar-se prefeito. Esse fato teve a maior repercussão na cidade e foi comentado por Wilde Pacheco no *Diário de notícias* (1966):

Quando determinado prefeito de Cachoeira, há anos, praticou contra o colono ato que ao poeta pareceu arbitrariedade, saiu à liça. Mesmo sendo servidor municipal, publicou no *Jornal do Povo*, tradicional órgão local, violento poema em que glosava e combatia sua atitude. Quando viu ameaçado de suspensão, voltou à carga. Mais violento. Não teve, então, papas na língua. O prefeito foi atacado de todo jeito, tachado de ignorante e incapaz, além de muitas coisas mais. Foi lançado ao ridículo pela pena virulenta do poeta... (PACHECO, 1966).

Poemas como estes, com quais ele presenteou grande casta de políticos e padres, encontram-se publicados em vários livros satíricos do poeta e nas várias folhas do *Jornal do Povo*, assinados por João do Adro. O poeta desconfiava de todos os políticos que se apresentavam como “eternos salvadores da pátria”, na verdade sua poesia revela sua total descrença em relação aos políticos em geral, e dizia em relação a eles: “São corruptos e se elegem somente para trabalhar para seus interesses

¹⁵ Ver Anexo H – Poema “O prefeito e os ovos”, de Fernandes Barbosa.

¹⁶ Ver Anexo I – Poema “Sargento – Capitão – Prefeito”, de Fernandes Barbosa.

particulares”¹⁷. Sua sátira também era dirigida aos padres que viviam pedindo oferta para reforma de igreja, mas não faziam reforma alguma.

Fernandes Barbosa também era conhecido e respeitado por agir sempre em defesa dos menos favorecidos e dos injustiçados. Apesar de não ter formação em direito, atuou como rábula. Por esse motivo era sempre requisitado para defender os mais pobres. Em suas defesas, muitas vezes, escrevia poemas no exercício da advocacia. Esses poemas eram publicados no *Jornal do Povo*, lidos pelos cachoeirenses e aplaudidos.

O poeta era respeitado e sua opinião tinha importância para o público de Cachoeira do Sul. Tanto que, conforme relata Pacheco (1966), o prefeito da cidade, Salzano Vieira da Cunha, certa vez entregou ao poeta, que na época era secretário municipal, o Projeto de Código Municipal de Posturas, almejando receber dele um parecer. “O poeta, que foi um homem de letras e não de leis”, devolveu o projeto com o soneto que foi publicado pelo jornal local:

O Código maçudo de Posturas,
Que o senhor entregou-me para ler,
Devolvo-lhe despido das medidas,
Que há nas chateações de um parecer.

Depois de lê-lo com desenvolturas,
Sem a nenhum artigo me prender,
Co’ a candidez das simples criaturas,
Sinceramente venho lhe dizer...

Que para mim são muito complicadas,
Essas normas, assim, codificadas,
Buscando colocar tudo na linha.

E usando a maior sinceridade,
Juro, senhor prefeito, que, em verdade,
Só entendo de posturas de galinha.
(FERNANDES BARBOSA. apud. PACHECO, 1966)

Apesar de atuar como advogado, e ter a placa pregada na parede de sua casa, o poeta era um homem das letras, e se transitava pelo caminho das leis, era para dar voz, através da arte àqueles que eram silenciados socialmente. Segundo o filho do poeta, Danton Fernandes Barbosa, o pai chegava a ganhar causas apresentando seus poemas.

¹⁷ *Jornal do Povo* (1989).

Já sua filha Ana Maria¹⁸ lembra-se de ouvir a mãe resmungar temerosa “Não sei como não mandam prender ele, pois não tinha papas na língua e publicava coisas terríveis contra o que via na época”.

E, voltando ao poema acima, de fato ele entendia de galinhas. Tinha paixão por criação de galo e de briga. Aliás, sempre cultivou o gosto por cuidar da terra e de animais, e para isso não abandonava o terno e a gravata. Foi fazendeiro, um homem do campo.

Apesar de ser um homem envolvido cada vez mais na vida pública, Fernandes Barbosa sempre buscou a felicidade prezando pela simplicidade, como versa em seu poema “Felicidade... Simplicidade”:

Felicidade, sim, felicidade,
Quanta gente de ti se queixa em vão...
Eu vivo a vida com simplicidade
E andas cantando no meu coração!
(FERNANDES BARBOSA, 1944, p. 47)

Foi através da poesia que o poeta conseguiu atingir a simplicidade que tanto buscava, seja versando as belezas regionais do Rio Grande, e de Cachoeira do Sul, seja versando as coisas belas da vida e até as tristezas e os dissabores, ou até mesmo ao escrever suas sátiras, atacando tudo que o indignava como humano e ser social, defendendo os mais pobres, indefesos e injustiçados.

Quatro anos depois de tornar público seu poema *Cretino é quem toma de uma enxada*, e com o mesmo espírito satírico, mas temperado com regionalismo e simbolismo nativo, ele publicou seu *Sepé – o morubixaba rebelde*.

¹⁸ Ver Apêndice B - Entrevista com Ana Maria Fernandes Barbosa.

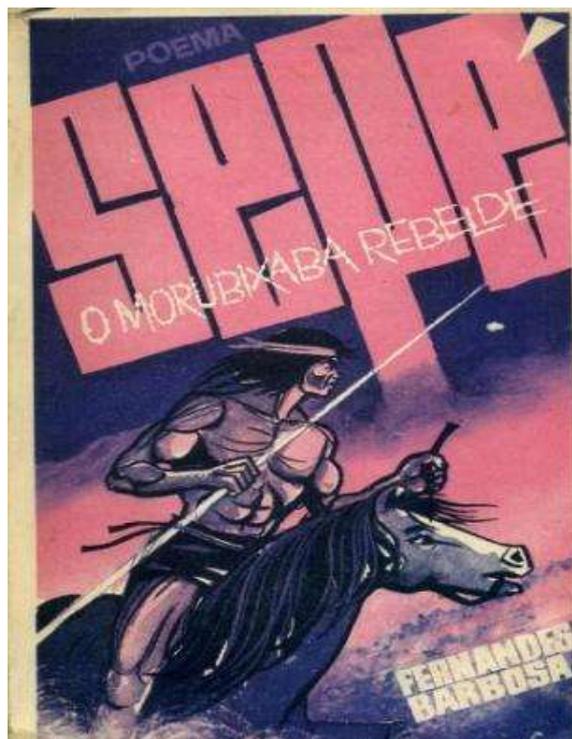


Figura 13- Capa de *Sepé - o morubixaba rebelde* (1964)

Sepé – o morubixaba rebelde parece equilibrar essas duas tendências do poeta para os versos satíricos e regionais. Só que dessa vez sua sátira será direcionada em favor da defesa do herói indígena Sepé Tiaraju, que, conforme acusa o poeta contestador, “teve sua verdade histórica falseada” em *O Uruguai*, de Basílio da Gama. Esse épico recebeu vários comentários em jornais, conforme diz Belchior:

No mês de outubro comentava-se na cidade, a publicação do livro “Sepé – o morubixaba rebelde”, de Fernandes Barbosa. De toda a obra do nosso poeta, que já se eleva em seis livros, consideramos este poema a sua obra prima, pelo conteúdo épico, com traços regionais, pelo assunto e pela forma. O poema em apreço vem colhendo elogios da crítica e cresce o número de admiradores do seu autor. Talvez vá ferir a simplicidade do vate de Sepé Tiaraju, tão contrária às formalidades, a nossa afirmativa de que já é tempo de ocupar lugar numa Academia Literária (BELCHIOR DE BEM, In. *Jornal do Povo*, 1965).

Nesse poema, cuja análise será mais aprofundada nas próximas etapas, o índio é retratado com um realismo de bravura, coragem e rebeldia, diferente de grandes narrativas do nosso romantismo, em que o índio era um herói idealizado e espelhado nos cavaleiros medievais europeus. Nesses versos percebe-se bem a força do índio:

Dêsse teu gesto xucro de selvagem,
 Que jamais se curvou à vassalagem,
 Por reçar os punhos da mordança,
 Nasceu, por certo, a fibra de uma gente,
 Essa altivez augusta, irreverente,
 Fundamentos e apanágio de uma raça.
 (FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 35)

Ana Rita, a filha do poeta, em entrevista comenta que *Sepé – o morubixaba rebelde* foi o trabalho mais difícil e demorado que seu pai concebeu. E que o poema foi um de seus livros mais aclamado por críticos literários, como Saint Pastous, Manoelito de Ornelas, Walter Spaldino e Nelson Werneck Sodré e também recebeu muitas manifestações de elogios de amigos de Santa Maria, Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre que lhe chegavam às mãos através de cartas, telegramas e cartões.

Nesse mesmo ano, 1964, em que Fernandes Barbosa publicou o *Sepé – o morubixaba rebelde*, o poeta Faride Germano Machado comenta em sua “Carta ao Poeta Fernandes Barbosa”, publicado no *Jornal do Povo*, sobre um livro em andamento intitulado *Procissão de sonhos e de saudade*, onde o Fernandes Barbosa publicaria, entre outros poemas, o soneto “Ana Maria” que ele presenteou a sua filha caçula em seus quinze anos. No entanto, parece que o livro não chegou a ser publicado. Talvez esse fosse o seu último livro, aquele em que, segundo Faride Machado (1964), “todos desejariam ler e aplaudir”.

Em 1965 Fernandes Barbosa torna-se o fundador e animador da Sociedade Avícola Cachoeirense, concretizando em 1970 a construção da sede própria da entidade. Durante os anos de 1978 a 1982, foi diretor da Biblioteca Pública de Cachoeira do Sul no governo Júlio César Caspani. Em 1978, o poeta publica um livreto, ou cartilha, intitulado *Para aonde marcha o Brasil?*



Figura 44 - Capa de *Para aonde marcha o Brasil?* (1978)

E em 1983 foi diretor da Biblioteca Pública de Cachoeira do Sul no governo Ivo Renê Pinto Garske. Nesse mesmo ano recebeu uma placa de reconhecimento da Secretaria Municipal de Cultura pelo relevante trabalho que desempenhou na Biblioteca Pública Municipal “Dr. João Minssen”. Durante o período no qual dirigiu a biblioteca conseguiu substituir as precárias estantes que existia por ótimos armários envidraçados. Fez várias doações para a biblioteca, como máquina de escrever, prensa para o serviço de encadernação, ventilador, além de fornecer materiais diversos que faltavam frequentemente.

Em 1984, Fernandes Barbosa já com seus 74 anos de idade escreve *Tradição Relambória*, que, segundo o poeta, não o fez “com propósito de publicá-lo, mas, tão somente, como simples desabafo da alma inconformada”. O livro foi dedicado à memória de seu tio-avô Major João Cezimbra Jacques, pioneiro no movimento tradicionalista. Nele o poeta defende o tradicionalismo e lamenta a deturpação dos costumes gauchescos. O livro é apresentado assim, em “Grito e eco”:

Reprovando certas distorções que só servem para obumbrar o brilho do movimento nativista gaúcho, que sempre desejei e desejo vê-lo cada vez mais viçoso, brotado exclusivamente das raízes da velha e heroica capitania d’EL Rei, escrevi o poema “Tradição Relambória”[...] (FERNANDES BARBOSA, 1984, p. 03)



Figura 15 - Capa de *Tradição Relambória* (1984)

Tradição Relambória é um poema longo dividido em três partes: “Tradicionalismo alheio”, “Tradição relambória” e “Maior sabor de Rio Grande”. E inicia com este poema na primeira parte:

Por toda a parte por aí se lasca,
Eu não vi mesmo, mas levei um choque,
Quando disseram que, num baile guasca,
Gaúcho e prenda só dançaram “róque”.

Tua viola não há mais quem toque,
Pobre Rio Grande do fandango e tasca!
Do teu passado o que sobrou do estoque
Virou chiclê que a mocidade masca.

Tirana, Quero-mana e Chimarrita,
Herança nossa que ficou escrita,
E depois a Havaneira de som lindo,

Já se foram de laço e boleadeiras,
Enquanto abrimos todas as porteiras,
Para as danças de hospício que vêm vindo!
(FERNANDES BARBOSA, 1984, p. 07)

Esse poema reflete a visão de mundo de homem voltado ao tradicionalismo gaúcho e para as influências culturais que emergiam na modernidade.

Sempre de óculos escuros, gravata e terno impecáveis. O “Poeta”, como era conhecido na cidade, era uma pessoa ativa e influente no cenário público e cultural de Cachoeira do Sul. Foi membro do Centro Cultural de Cachoeira do Sul. Por 40 anos, colaborou assiduamente com o “Jornal do Povo”, e também escreveu para os jornais “O comércio”, “O cachoeirense” e “Correio do Povo”.

Durante toda a sua trajetória literária o poeta nunca abandonou a militância da sátira, embora bastasse confrontar com o sofrimento alheio que o “João do Adro” dava espaço para o sensível trovador “Fernandes Barbosa”. Aconteceu de o poeta, ao passar nas proximidades do rio Jacuí, deparar-se com uma mulher pobre que levava um caixãozinho na cabeça e segurava na mão de um menino magro. A cena chamou a atenção do poeta que quis saber a história e o destino daquela mulher, e a mãe chorando relatou que estava levando seu filho morto para o cemitério. O poeta, comovido, colocou-a em um táxi e chegando a casa compôs “O menino morto”:

Menino pobre que morreu de fome,
sugando um seio flácido e vazio,
nessa miséria que não há quem dome,
no rancho pobre que margeia o rio.

Teu irmãozinho que também não come,
pálido e fino como um junco esguio,
leva-te à vala dos que não têm nome,
da gente pobre que morreu de frio.

À pobre mãe que te embalou nos braços,
- sombra da morte que te segue os passos –
meu coração, menino pobre, diz:

- Não chores, mãe, o teu menino morto,
porque ele, agora, já tem mais conforto,
fechando os olhos para ser feliz!
(FERNANDES BARBOSA, original¹⁹)

Segundo sua filha Ana Maria, o pai “escrevia em qualquer lugar, quando a inspiração chegava. E principalmente à noite e madrugada à dentro. Enchia cinzeiros e cinzeiros de cigarro”. Depois de dedicar quarenta anos de sua vida ao serviço público de Cacheiras do Su – RS, Fernandes Barbosa aposentou-se em 1984.

Em 21 de Janeiro de 1986, o *Jornal do Povo* noticia que o Poeta Fernandes Barbosa estava em preparação de um novo livro *A Revolta da Chibata*, só que não é conhecido nenhum livro com esse título, porém pela temática e pelo ano é possível que o jornal estivesse se referindo ao livro *Preto e Branco*. Como aconteceu com outras obras, o poeta pode ter mudado o título do livro pouco antes de sua publicação.

Nesse ano, em 1986, dois anos que antecedem sua morte, Fernandes Barbosa publica *Preto e branco*. Como as outras obras do poeta, este livro recebeu grandes elogios pelos leitores. Nele, o poeta aborda novamente a lendária história do negrinho do pastoreio, e traz também a história do negrinho João Câmara, da Revolta da Chibata.

¹⁹ Ver Anexo J – Poema “Menino morto” datilografado e com correções feitas pelo poeta.

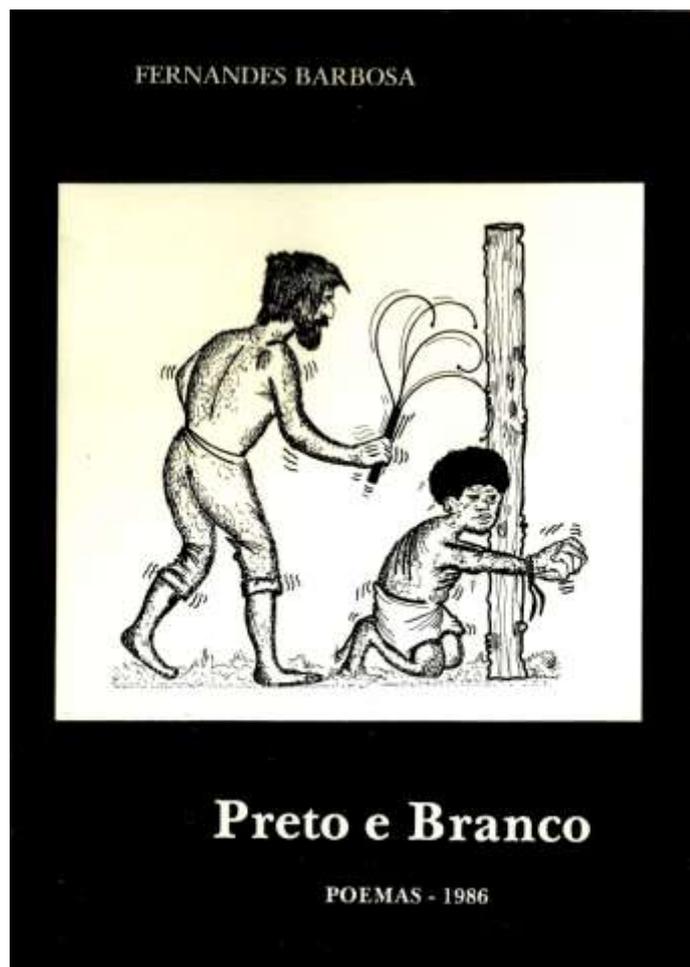


Figura 165 - Capa de *Preto e Branco*, 1986.

O livro é dividido em quatro partes. Na primeira, o poeta inicia abordando a lenda do negrinho do pastoreio, focando assim no plano maravilhoso. Vejamos um trecho:

Negrinho, pobre negrinho,
 Palmilhador de caminho,
 De vela acesa na mão,
 Do sangue, das tuas dores,
 Nasceram todas as flores,
 Que o campo tem no verão.

Velinha benta, divina,
 Pois se renova e ilumina
 Teus passos andando aos campos.
 E quando a chama enfraquece
 A luz se espalha e aparece
 No lume dos pirlampos.
 (FERNANDES BARBOSA, 1986, p. 19)

Na segunda parte o poema aborda o plano histórico, ao versar sobre o heroísmo do sujeito histórico o negro João Câmara, da Revolta da Chibata. Vejamos abaixo:

Quando julgava a Nação
 Já abolida a escravidão,
 Sem mais amo e sinhazinha,
 Dos velhos navios negreiros
 A chibata e os chibateiros
 Imperavam na Marinha.

Pra acabar com o escravismo,
 Da Marinha vil sadismo,
 Que enxovalhava a Nação,
 Foi preciso amedrontá-la
 Como um negrinho de senzala
 Lhe pondo à cara um canhão.
 (FERNANDES BARBOSA, 1986, p. 31)

Essa é uma obra que pode, pautada de uma análise mais atenta de um crítico, e não apenas nesse breve comentário, vir a ser até ser considerado como um poema épico com algumas características inovadoras como o herói co-relacional. Ou seja, o poeta relaciona a imagem do herói lendário com a do herói histórico para colocar o negro como um herói nacional. O poema finaliza com dois sonetos, “Negro” e “Música”, que entrelaça essas duas figuras lendária e histórica, em grito de protesto, contestando a sofrida história do negro no Brasil. Vejamos o soneto “Música” que corrobora com essa ideia, de um novo canto para o negro, o canto de herói nacional:

Jussara – linda planta e flor da terra virgem –
 Através da cortina umbrosa da folhagem,
 Ignorando daquela estranha gente a origem,
 Viu o luso chegar, machucando a paisagem.

De susto, andou envolta em névoas de vertigem,
 Enquanto o branco audaz pisava o chão selvagem,
 E onde, à noite, o jaguar pulsava-lhe a coragem,
 De olhos pondo a brasa ardendo na caligem.

Depois, Jussara viu chegando do mar alto,
 Aqueles homens cor de pixe, cor de asfalto,
 Num barco que lhe dera idéia de covil.

E uma raça surgiu do braço dessas três...
 Pra trazer dentro d’alma o fado português,
 E compor, o atabaque, o samba do Brasil!
 (FERNANDES BARBOSA, 1986, p. 53)

Em síntese, este é um poema que pode desfilar no âmbito da épica nacional, como um épico moderno. Nessa obra, dá-se destaque ao olhar do índio para a chegada do *Preto e branco*, dando voz ao negro que foi a raça mais “judiada”, como lamenta o poeta e como lamentou Castro Alves.

No mesmo ano em que escreve *Preto e branco*, ainda em 1986, ele também lançou *Trovas ao vento* aos amigos e familiares.

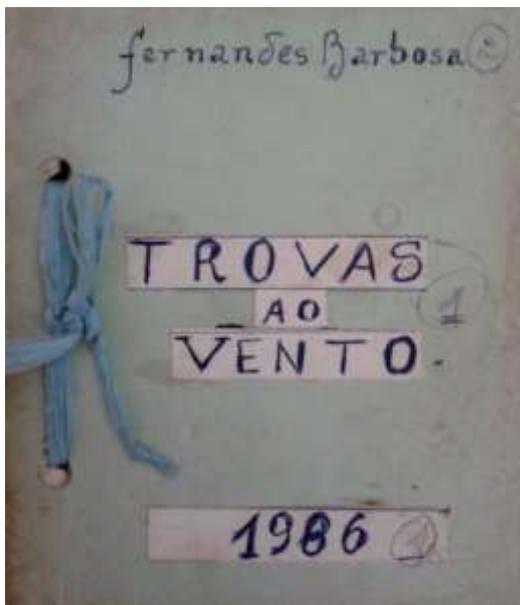


Figura 17 - Capa do original, com correções feitas à mão, de *Trovas ao Vento* (1986)



Figura 18 - Capa do original de *Trovas ao Vento* (1986) versão final

Nesse livro, o poeta deixa fluir naturalmente a sua habilidade de trovador que ela já demonstrara ao longo de sua jornada. Nelas o poeta verseja sobre tudo. Há trova que canta a beleza feminina:

Quando Deus onipotente,
Pôs no mundo o que se vê,
O que havia de atraente
Reservou para você!
(FERNANDES BARBOSA, 1986, II)

Outras versejam sobre as peculiaridades regionais:

Chimarrão de erva encilhada,
Prove e veja se não tem,
Sabor de china sovada
Pelos arreios de alguém.
(FERNANDES BARBOSA, 1986, LI)

E há, também, trovas metalinguísticas. Em que explica, em versos, o próprio teor, e o caráter do estilo poético considerado trova do poeta:

Minha trova – pobre trova!
Que à calçada escrevo a giz,
Chuva apaga o que ela prova,
Vento leva o que ela diz!...
(FERNANDES BARBOSA, 1986, I)

O estilo, a simplicidade e a musicalidade dessas trovas ratificam o caráter mais marcante do poeta que é na verdade “um trovador”, bem próximo daqueles cantadores medievais. Assim sendo, tais trovas são bem interessantes para um estudo mais pautado no caráter trovador do poeta com qual ele compunha não apenas elas, mas muitos de seus versos cheios de musicalidade. Ou seja, elas confirmam sua habilidade, de trovador, de unir em versos a palavra e a música.

Em 1987, um ano antes de sua morte, Fernandes Barbosa consegue publicar seu último livro de poesias, o *Esboço de uma época*, que foi mais uma realização do lado satírico do poeta inconformado com a crescente corrupção do país e impotente como cidadão brasileiro.

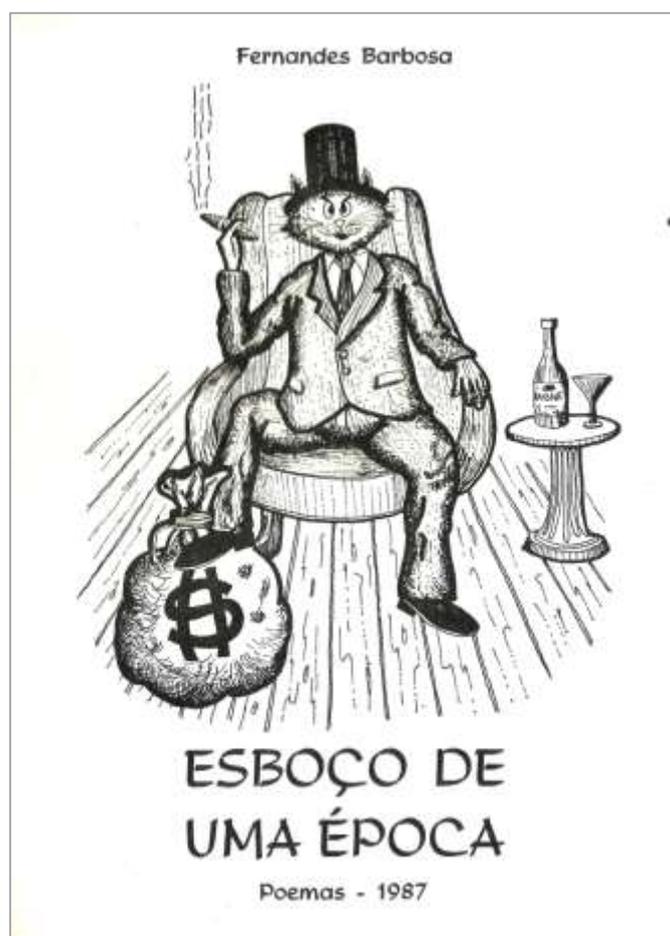


Figura 19 - Capa de "Esboço de Uma Época"

O livro esboça, em poesias satíricas contestadoras, uma época marcada pela corrupção política, e pelas mazelas sociais que afligiam o Brasil na década de 80. Mesmo passado quase 30 anos da composição destes versos, seus protestos parecem

ecoar na atualidade. Um dos sonetos que esboçam essa época e que, infelizmente, pode ser repetido geração a geração é o “EstrIBILHO” de seu grito de protesto:

Desde o meu tempo de moço,
Que os vejo ao povo mentindo,
E o povo lhes dando *osso*,
Que eles abocam *latindo*.

Vejo promessas caindo
No fundo escuro do poço
E o povo bobo os seguindo,
Com a canga sempre ao pescoço.

Não muda nunca a gangorra:
Eleitos... de tripa forra!
Eleitor... virando lata!

Mas, tudo de vento em polpa:
Eleitos... na boa sopa!
E o povo... a plantar batata!
(FERNANDES BARBOSA, 1987, p.27 – grifo do poeta)

Apesar de ser considerado pelos seus contemporâneos como um poeta que descende do parnasianismo, Fernandes Barbosa se assume como “O trovador” a versejar em defesa dos mais pobres e necessitados, conforme esse seu poema esparso, que não entrou em nenhum de seus livros:

Não sou um cavalheiro de São Graal,
E nem, tampouco, um pobre Dom Quixote,
Que de espada, ou de lança medieval,
Tenta mudar do mundo o duro trote.

Nasci e sou um menestrel rural,
Que do lema farrapo fez archote,
E sempre, contra o Código do mal,
Faz da trova o seu gládio e o seu chicote.

Trova-protesto, ao mesmo tempo prece,
Que ergo a Deus pela infância que padece,
Que nem um povo às garras de um tirano.

Trova em que almejo, pelos pequeninos,
Ver os homens um pouco mais divinos,
E o próprio Deus um pouco mais humano!
(FERNANDES BARBOSA, ?)

Fernandes Barbosa chegou à velhice com uma vasta obra acumulada e com a habilidade de um trovador experiente, cujos versos já fluíam com naturalidade sem precisar “batucar de dedos” e deixando que a cadência “o ouvido se encarrega”, conforme explica em “Meu verso”, publicado no *Jornal do povo* em 1983:

Meu verso flui sem batucar de dedos,
 Pois, da cadência o ouvido se encarrega...
 Teço rendas de bilro dos enredos
 E o verso barco, no macio, navega.

Se não traz um perfume de vinhedos,
 Mas recende o de campo e de macega,
 É por que vago ao longo de varzedos,
 Ébrio de pampa que de luz me cega.

A inspiração vem sempre de mansinho,
 Como de sol e de luar carinho,
 Para abrir em flor sonho de botão.

E todos brotam, espontaneamente,
 Que nem água subterrânea de vertente,
 Que através das cacimbas vem do chão!
 (sic. FERNANDES BARBOSA, In. *Jornal do Povo*, 1983)

Fernandes Barbosa faleceu em 10 de outubro de 1988, vitimado pelo câncer de pulmão causado pelo vício do cigarro que o consumiu até os últimos minutos de vida.

Deixando, aos prantos, esposa, dois filhos e duas filhas, 18 netos e cinco bisnetos, e muitos amigos, conforme notícia o *Jornal do Povo* (1989), que relata a presença de aproximadamente 400 amigos em seu velório.²⁰ Os chorosos não conseguiram conter a tristeza e contrariaram a recomendação do poeta:

Quando eu morrer não quero choradeira,
 Nem o menor suspiro ao meu redor...
 A era já se foi de carpideira,
 Ao pé de quem partiu para melhor.

Nada de círios pela noite inteira,
 Nada de rezas que eu já sei de cor...
 Basta um caixão de tábuas de terceira,
 O que houver, no mercado, de pior.

E nada de convites, de besteira
 De convocar a parentada inteira,
 Reunindo gente para os funerais.

Guardem silêncio para o pobre morto,
 Que, sem maleta, se arrancou pro porto,
 Pegando a barca que não volta mais!
 (FERNANDES BARBOSA, In. *Jornal do Povo*, 1988)

²⁰ *Jornal do Povo* (1989).

Após sua morte era sentenciado no *Jornal do Povo*: “A cidade perde seu poeta”. Fernandes Barbosa dedicou 40 anos de sua vida ao serviço público municipal, prestando, durante este período, relevantes serviços à comunidade cachoeirense, e à ela também fez os mais belos versos. Colaborou por 40 anos com o “Jornal do Povo”, e durante sua vida colaborou, também, *O Comércio*, *O Cachoeirense*, *A notícia* e, esporadicamente, apareceu nas colunas do *Correio do Povo* em Porto Alegre. E foi laureado em concursos de contos instituídos pela revista *Alterosa* de Minas Gerais, e *Globo* de Porto Alegre.

Para o cenário das letras brasileiras, Fernandes Barbosa deixou uma vasta produção literária. Durante a minha ida à Cachoeira do Sul, para fins de pesquisa, consegui reunir: 14 livros - *Frutinha proibida* (1938 – poemas românticos, regionais e nacionalistas), *Minhas flores de Jacarandá* (1944 – poemas românticos, regionais e nacionalistas), *Os ‘gatos’ e o remédio* (1949 – poema épico satírico), *Carreirada* (1954 – poema regional), *Figurinhas do Bazar* (1956 – poemas infantis), *Noite Feliz* (1958 – poema épico infantil), *Súplica ao Negrinho do Pastoreio* (1959 – poema épico regional), *Cretino é quem toma de uma enxada* (1960 – poema épico satírico), *Sepé – o morubixaba rebelde* (1964 – poema épico regional, nacionalista), *Para aonde marcha o Brasil?* (1978 – ensaio crítico e poemas satíricos), *Tradição Relambória* (1984 – poemas regionais), *Preto e branco* (1986 – poema épico regional, nacionalista), *Trovas ao vento* (1986 – trovas), *Esbôço de uma época* (1987 – poesias satíricas); quatro contos - “A alma do pai tá de acordo?..”, “Crime e sentença”, “Tirada de castelhano”, e “O preço de um pecado”; crônicas - “Flor agreste brotada na pedra”, “O engolidor de caminhos”, além de mais de uma centena de poemas espessos e inéditos, datilografados e manuscritos. Apesar da significativa produção encontrada, não tenho a ingênua credulidade de ter encontrado toda a fortuna literária produzida e deixada pelo Fernandes Barbosa, já que segundo familiares e amigos há muita coisa “perdida” ou “guardada” entre parentes e amigos, poesias de improviso ou feita exclusivamente para jornais, e que poderá vir à tona a qualquer momento.

Com base no material encontrado, nota-se que maior parte da produção de Fernandes Barbosa consistia em poemas, o que justifica o fato dele ter sido consagrado, em vida, pelos cachoeirenses, “O Poeta”, já que, segundo a filha Ana Rita Fernandes Barbosa, até as histórias ele contava em versos. De fato, é notável que o poeta tivesse habilidade para compor poemas longos. E quando os fazia, geralmente adotava como

métrica a sextilhas ou decassílabos, sempre trabalhados nas rimas e cheios de musicalidade. Tais recursos mnemônicos contribuíam para que aqueles que lessem seus versos ficassem com eles preso no pensamento, bem como disse Simões filho²¹, em carta ao poeta, “O amigo é poeta e sabe disso: a gente vai lendo e de repente um verso fica no leitor para sempre” (SIMÕES FILHO, 1965)

O poeta escreveu poemas de vários estilos. Da extensa obra literária que deixou encontram-se uma variedade de temas, passando pelas temáticas regionalistas - nacionalistas, épicas, satíricas, românticas, sociais, infantis. Sua poesia é encontrada a cada passo de um caminho marcado pelas pegadas do poeta – na rua, no café do jornal, no lar ao lado da família, em um aperto de mão amiga, na reflexão sobre a vida, na indignação da corrupção humana, na dor alheia, na morte que o sondou nos últimos anos de sua vida, daí uma grande variação temática.

Quanto ao estilo, transitou entre o tradicional e o moderno, demonstrando habilidade em versar em qualquer estilo, apesar de deixar claro sua preferência pelas formas poéticas fixas, como os sonetos decassílabos, as sextilhas em redondilhas maiores, e as trovas. Mesclando a linguagem culta com a coloquial, a erudita com a popular, a regional, conquistando seus leitores com a simplicidade cantante de seus versos.

3.2. *Sepé, o morubixaba rebelde* no percurso épico brasileiro

O poema épico *Sepé - o morubixaba rebelde*, publicado em 1964, integra a matriz épica moderna, cuja imagem de mundo está enraizada nas representações de *O Uruguai* de Basílio da Gama, cuja obra integra a matriz épica clássica sendo reconhecida no modelo arcádio-neoclássico.

Quando publica *Sepé – o morubixaba rebelde*, Fernandes Barbosa se inclui no grupo de artistas e intelectuais modernistas que estavam mais voltados para o tradicionalismo, a geração de 45 ou neoparnasiana.

Conforme explica Anazildo Silva (2012), o que caracteriza a épica moderna é a elaboração literária da matéria épica, não que este caráter se restrinja apenas a essa matriz, pois temos o exemplo da obra *Guesa* de Sousândrade, do século XX, pré –

²¹ Ver Anexo C – Carta de Afif Jorge Simões Filho sobre o *Sepé – o morubixaba rebelde*.

moderno, em que ele pega a estrutura mítica do *Guesa*, a estrutura mítica, um mito pré-colombiano, e a usa na concepção de Jung, como um arquétipo, para a representação histórica da colonização dos povos americanos (SILVA, 2012).

Trata-se de uma obra que faz refundir, na nova imagem de mundo da Modernidade, os referenciais históricos e simbólicos representados na épica clássica *O Uruguai*, na tentativa de resgatar e renovar o mito do herói Sepé Tiaraju, através da intervenção criadora da elaboração literária moderna, expandindo a aderência mítica desse herói, e reescrevendo os acontecimentos heroicos narrados no passado, na épica basiliense, contextualizando com a história contada no presente. Assim, fundem-se o presente e o passado, através da atemporalidade mítica, que acaba integrando um novo poema épico.

Segundo Vasconcelos Silva (2007) as características do modelo épico moderno são:

A elaboração literária da matéria épica; a estrutura mítica como forma de representação histórica; o centramento do relato no plano literário; participação plena do eu-lírico/narrador no mundo narrado; dimensão temporal do presente unitário; uso da 1ª pessoa integrando o herói na instância de enunciação do eu-lírico/narrador; a construção de uma identidade heróica referencial que institui o herói metonímico; o recurso lírico da auto-referenciação e o narrativo da auto-contextualização; o diálogo intertextual; o encadeamento atemporal dos fatos históricos e a total liberdade rímica, métrica e estrófica (SILVA, 2007, p. 141).

Em *Sepé – o morubixaba rebelde* percebe-se uma elaboração literária da matéria épica, com feição mais moderna e já mais livre em relação à estrutura de uma obra épica clássica da literatura ocidental. O poema tem a estrutura mítica como forma de representação histórica do herói Sepé Tiaraju, centrando o relato no plano literário da obra. Nota-se também a participação plena do eu-lírico/narrador no mundo narrado, tamanha é a intimidade do poeta com o personagem heroico, o que vincula a obra ao presente temporal. É frequente o uso da 1ª pessoa, integrando o herói na instância de enunciação do eu-lírico/narrador, que se auto-identifica com o herói e o trata com evidente aproximação.

Além dessas características citadas, o épico de Fernandes Barbosa já adianta algumas características do épico pós-moderno, em relação à forma como se dá a construção do herói correlacional. Ou seja, para criar a identidade heroica o poeta agrega à imagem do herói várias imagens de heróis famosos no universo cultural, tais

como o guerreiro São Miguel Arcanjo, o herói grego Hércules, o líder bíblico Moisés, o Rei Augusto, e até o Demônio, por exemplo. O poeta, no ato de criação, faz uma superposição desses heróis para construir a imagem de seu Sepé, um morubixaba rebelde, mescla de santo e demônio. Esse recurso cria o herói correlacional. Aliás, o heroísmo épico será ponto principal que norteará a análise comparativa no próximo capítulo, no entanto passaremos a algumas considerações sobre a estrutura épica de “Sepé – o morubixaba rebelde”.

3.2.1. A estrutura épica de *Sepé, o morubixaba rebelde*

Fernandes Barbosa ao escrever *Sepé - o morubixaba rebelde* assume a intenção épica, construindo o poema com os elementos de uma epopeia clássica, embora numa elaboração bem moderna, e construindo literariamente a matéria épica, fundindo referenciais históricos, que se referem a atuação heróica do índio Sepé Tiaraju durante a execução do tratado de Madri que culminou na guerra guaraníca, e com referenciais simbólicos do agenciamento desse herói no espaço mítico elaborado. Não há dúvidas de que o herói do poema é Sepé Tiaraju. Ele é o sujeito principal da narrativa, o ser mítico, que transita entre o plano histórico e maravilhoso.

O poema épico é composto por oito cantos, 818 versos decassílabos e distribuídos em sextilhas. Diferente de *O Uruguai* (1769), em que os cantos não são intitulados, o que é normal na tradição épica, no poema de Fernandes Barbosa os cantos são todos intitulados conforme os episódios do enredo, e essa já é uma estrutura moderna de épico. Assim: Canto I - Sepé e o berço natal; Canto II – O tratado de Madri; Canto III – A entrevista do pala com os bordados; Canto IV – O pacto com Gomes Freire, e a discordância de Valdelírios e a ingênua credulidade dos índios; Canto V – A invasão do território guarani; Canto VII – A batalha de Caibaté; Canto VIII - Ao vencedor, as batatas!.

Na abertura do poema é possível identificar a invocação patriótica, pois o poeta direciona seu fazer poético à cidade do Rio Grande, e isso demonstra o desejo de exaltar o heroísmo do guerreiro Sepé para que este venha a ser reconhecido, não só entre os gaúchos, mas também nacionalmente.

O poema traz uma invocação convocatória, ao entregar seus versos às mãos dos índios pampeanos, originados dos pampas, região da campanha no Rio Grande do Sul.

São os “índios crus”, uma vez que o autor se propõe a retratá-los sem idealizações, que o poeta convoca a participar da matéria épica, para que estes sejam coautores, já que estes estão esboçados no poema como um retrato. Assim o eu-lírico/narrador chama o destinatário pátrio para construção de seus versos. Conforme se vê na invocação, o poeta desloca o eixo de produção, centrado na primeira estrofe, para o da recepção, na segunda estrofe, na qual destinatários estão presentificados, criando, assim, um efeito retórico de aproximação entre o escritor, obra e leitor.

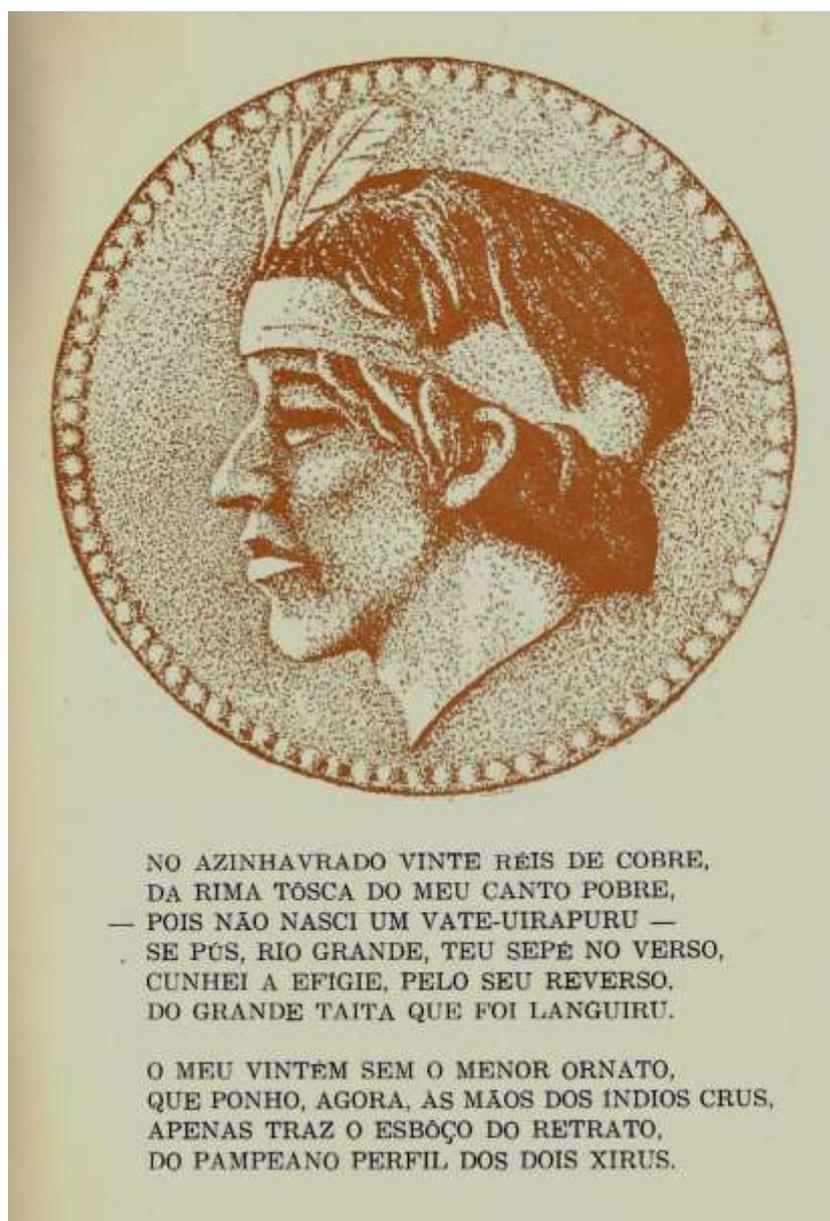


Figura 20: Invocação do poema (FERNANDES BARBOSA, 1964)

A invocação mescla a linguagem entre a indígena e a regional, a qual o poeta demonstra dominar muito bem. Quando diz “no azinhavrado vinte réis de cobre”, o poeta refere-se a algo que já está ultrapassado, a moeda que traz estampada a face heroica de Sepé já está ultrapassada. Ao dizer, modestamente, “rima tosca” de seu “canto pobre”, o poeta refere-se ao metro que utiliza para cantar o herói que é a sextilha decassílaba em rimas (AABCCB) que é o metro tipicamente popular utilizado desde os cancioneros medievais e que é a sua preferência, pois não nasceu um “vate-uirapuru”, ou seja, um poeta de canto melodioso e encantador que cunhou a “Efigie” - significa a representação real ou simbólica de uma pessoa ou divindade – de Sepé, pelo seu “reverso” – lado oposto ao principal – “do grande taita” – valentão, corajoso – que foi Nicolau “Languiru”, o sucessor de Sepé Tiaraju após sua morte, que não chega a ser mencionado em *O Uruguai*, que narra que quem comandou os índios foi Cacambo (outro fato apontado como falso). Na segunda estrofe, o eu-lírico/narrador diz que seu “vintém sem o menor ornato”, ou seja, seu canto sem enfeites, e colocado “às mãos dos índios crus” para ser “esboço do retrato” do “pampeano perfil dos dois xirus”, a saber o esboço do retrato desses dois velhos companheiros, Sepé Tiaraju e Nicolau Languiru. Nota-se que na invocação nem se menciona Cacambo, que será citado no início do poema, deixando evidente que ele não era o chefe da taba, conforme insinua o épico de Gama.

Sepé – o morubixaba rebelde apresenta uma proposição referencial nomeada em forma de poema, integrada no Canto I, (RAMALHO, 2013) “Sepé e o berço natal”, em que o poeta apresenta uma síntese do que se tratará no poema. Quanto ao centramento temático, a proposição está focada na figura do herói que é o guerreiro Sepé Tiaraju nos Sete Povos da Missão. Conforme se pode observar:

Na terra boa e fértil que era tua,
Aperfeiçoando o arado da charrua,
Para o labor das lutas pastoris,
Tu – índio macho, Tiaraju valente –
Fôste o supremo Chefe desta gente,
Dos guapos, indomáveis, guaranis.

Ao lado de Cacambo, Caitetu,
Pindó, Lindóia e Tatu-Guaçu
– Que nunca desonraram teus braços –
Tu – meu Sepé, herói Morubixaba –
Não foste, apenas, Chefe de uma taba,
Foste o fanal divino das Missões.
(FERNANDES BARBOSA, 1964, p.10)

Nota-se que aí, na proposição, já aparece Cacambo que sutilmente é colocado de princípio “ao lado de Caitetu, Pindó, Lindóia e Tatu-Guaçu”, ou seja, Cacambo será retratado como os outros índios valentes que lutaram ao lado de Sepé, e não como o chefe da taba, nem o herói épico como em *O Uruguai*.

O poeta contestador deixa bem claro que Sepé Tiaraju “Não foste, apenas, Chefe de uma taba”, mas “o fanal divino das Missões”, dando a ele desde início o lugar que é seu por história e, portanto, por direito. Assim, Fernandes Barbosa, no processo de criação, opta por focar a proposição na imagem do herói, e deixa evidente a sua intenção de reescrita da história do índio.

Em relação ao plano maravilhoso, Fernandes Barbosa retoma a imagem mítica do índio Sepé Tiaraju, o guerreiro lunar. A inserção do personagem mítico no plano maravilhoso ocorre no Canto VI – “O Lançamento às costas do Rio Grande”, quando o lunar de Sepé misteriosamente aparece no céu após a morte do índio. Esse momento está retratado no fragmento abaixo:

Dobram os sinos pelo filho morto,
Envolve-se as Missões no desconforto,
O luto cobre as almas sofredoras!
Da sua oposição ruíram-se as comportas,
Os Sete Povos já não têm mais portas,
Podem entrar as tropas invasoras.

Enquanto à noite o povo se estarrece,
De joelhos cai, chorando numa prece,
E logo a causa toda se advinha:
No manto azul do céu todo estrelado,
Pela primeira vez se vê gravado,
Um cruzeiro de estrelas que não tinha.
(FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 97-108)

Sobre esse aspecto falaremos no próximo capítulo de forma mais comparativa, mas adianta-se aqui que, em nota de rodapé, Fernandes, ao explicar o significado de “um cruzeiro de estrelas”, diz que “Era o lunar que Sepé trazia à testa e que, segundo a lenda, no ‘céu tomou posição’”. Ou seja, o poeta utiliza uma fonte mítica tradicional, uma vez que a imagem mítica foi extraída da tradição cultural. Sobre esse aspecto, Ramalho (2013) comenta que:

A figura do índio Sepé constitui um exemplo de imagem mítica diretamente captada da cultura – no caso a rio-grandense brasileira. Explorada também por outros escritores, como Alcy Cheuíche, por exemplo a imagem mítica de Sepé (tal como outras que integram o

repertório cultural brasileiro) oferece-se portanto, como matéria épica (RAMALHO, 2013, p. 124).

Em relação ao plano literário, percebe-se que o poeta, além de utilizar a estrutura de uma epopeia clássica, já aqui mencionado, é dotado de maior liberdade de criação. E demonstra bastante criatividade na construção do herói co-relacional, valendo-se dos recursos de transcendência textuais, como: *intertextualidade*, *paratextualidade*, *arquitextualidade*, *metatextualidade* e *hipertextualidade*.

Logo no primeiro Canto do poema, ao apresentar o herói Sepé Tiaraju, o poeta utiliza marcas intratextuais para caracterizar o herói, ou seja ele associa Sepé a vários outros herói famosos da tradição cultural: Deus, “São Miguel intrépido bagual”/ “fôrça hercúlea sobrenatural”/ “Herdeiro da nobreza dos entanhos” (p.12), “Como Moisés”(p.21), “altivez augusta” (p.35) e até “demônio” (p.58). Essa forma de superpor vários heróis na instância épica de representação do herói caracteriza a construção do herói correlacional.

Ainda no que diz respeito ao plano literário, o poeta recorre a vários paratextos para explicar os pretextos de seu poema e de sua exaltação a Sepé Tiaraju. Assim, os paratextos com compõe a obra como um todo servem como suporte para conduzir o leitor a uma compreensão mais profunda da história de Sepé, pois, para criá-lo está evidente que o poeta se aprofundou na história para poder contestá-la ao dialogar com *O Uruguai* de Basílio da Gama. Esses paratextos são os acessórios que compõem a obra como um todo: o título e subtítulo, o prefácio, legenda, ilustração e as notas de rodapé. Esses textos, que se posicionam além do poema, foram deixados, pelo poeta, à disposição do leitor para auxiliá-lo no seu entendimento da criação literária em si.

O título e subtítulo do poema de Fernandes Barbosa já fornecem uma pista do assunto do qual tratará a obra. O título leva o nome do herói épico Sepé, e a partir dessa percepção o leitor já é conduzido a uma compreensão de que o poema tem como foco principal a história do herói que integra a história cultural do povo do Rio Grande do Sul, e que foi representada na obra *O Uruguai* de Basílio da Gama. O subtítulo também é um tópico importante, pois ele sintetiza a forma como o poeta pretende cantar o índio em seus versos, ou seja, como um “morubixaba rebelde” e não como um índio idealizado à *la Rousseau*. Ou seja, Sepé o chefe dos índios que comandou a primeira rebelião nacional.

O poema *Sepé – o morubixaba rebelde* (1964) tem o respaldo de dois grandes conhecedores da história de Sepé Tiaraju: o escritor e historiador Manoelito de Ornellas, que escreveu o romance histórico *Tiaraju*, e prefaciou, sob o título de “Pórtico”²², o poema de Fernandes Barbosa; e o historiador Walter Spalding, que, escreveu o “Conversa desnecessária”²³, também prefácio do poema.

“Conversa desnecessária” realça o desejo, a pretensão, de que, através do poema, o heroísmo de Sepé Tiaraju seja reconhecido.

Hoje, SEPÉ – O MORUBIXABA REBELDE, um canto de glória ao Rio Grande do passado, ao velho Rio Grande semi-espanhol porque dirigido pelos jesuítas sob a bandeira da Espanha. Mas nosso sempre, pela continuidade da terra, pelo amor de nossa gente àqueles tratos missioneiros, que legou à nossa história, como primeiro homem de sentir telúrico – SEPÉ TIARAJU – o sanluisense, corregedor de sua terra nativa.

[...]

Fernandes Barbosa deu-nos, assim, um poema heróico **consagrando a figura invulgar do índio intrépido**, que preferiu a morte, à escravidão, daquele “São Jorge em cerne das Missões”, conforme proclama o grande poeta Aureleano de Figueiredo Pinto, em versos candentes cantantes.

Sepé está redivivo no poema de Fernandes Barbosa que, fascinadoramente, lega ao Rio Grande do Sul **não apenas mais um poema, mas uma jóia literária cultuando a verdade histórica, o amor, o civismo, as Tradições do pago.**

Poema de emoção, poema de vida, poema do Rio Grande, SEPÉ – O MORIBIXABA REBELDE – **há de ficar como um novo marco na literatura e, sobretudo, na poesia heroica de nossa terra** (WALTER SPALDING In. FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 05-06) (grifo meu).

No primeiro grifo, Walter Spalding denota uma necessidade de consagração da do heroísmo de Sepé Tiaraju na Literatura Brasileira, necessidade que, conforme suas palavras, parece ser suprida pela criação do épico de Fernandes Barbosa. E isso conduz a interpretar que, apesar de que o índio já havia sido retratado em tom épico em *Uruguai* por Basílio da Gama, tal consagração ainda não havia ocorrido. Tal interpretação pode ser ratificada como o segundo e terceiro grifos, onde está

²² Ver Anexo A - Cópia do manuscrito do prefácio de *Sepé – o morubixaba rebelde*, intitulado “Pórtico” feito pelo escritor e historiador Manoelito de Ornellas.

²³ Ver Anexo B - cópia do manuscrito do prefácio de *Sepé – o morubixaba rebelde*, intitulado “Conversa Desnecessária” feito pelo historiador Walter Spalding.

evidentemente claro que o poema não se trata de mais uma produção épica qualquer, mas uma “jóia literária”, um “marco na literatura”, uma vez que cultuará, acima de tudo, a verdade histórica atribuindo ao índio seu verdadeiro valor histórico, social e cultural.

Os comentários críticos de Walter Spalding que integram o prefácio da obra, além de constituírem um paratexto estabelecem, também, uma relação de metatextualidade, que consiste em um comentário crítico sobre o poema. Tal recurso conduz o leitor a um posicionamento crítico direcionado em relação ao poema e ao heroísmo épico que será tratado.

Ao finalizar o texto de apresentação do poema, Fernandes Barbosa, deixa uma legenda que expressa bem a intenção de valorização da verdade histórica do heroísmo indígena: “SOBRE O CORPO BRONZEADO DA VERDADE HISTÓRICA / O PALA ESFARRAPADO DO MEU VERSO”.

Outro elemento paratextual que merece comentário é a ilustração impressa antes dos versos de invocação que antecedem o poema. Trata-se de uma moeda que leva a imagem do herói Sepé Tiaraju desenhada, o que deixa mais evidente a intenção em construir um real sentido que valorize a história do herói. Uma vez que Fernandes Barbosa parece acreditar que nos versos basilianos a imagem que mais parece ser valorizada é a do General Gomes Freire de Andrade, e não a do índio herói, ao menos não como merecia ser valorizada. Por esse motivo, o poeta lança mão de vários recursos para realçar o sentido de valorização indígena e cultural que ele pretende exaltar em seus versos.

Outros paratextos que contêm uma importante função pragmática para a compreensão e interpretação do poema épico são as notas de rodapés, que, por sinal, não são poucas, se considerarmos que o poema épico *Sepé - o morubixaba rebelde* foi editado com 83 páginas, com 8 cantos, sendo que cada os sete primeiros contém duas estrofes de seis versos, e o último canto é um soneto. Nessa composição Fernandes Barbosa escreve 46 notas de rodapé, um número significativo considerando a proporção do poema épico.

FUNÇÃO DA NOTA DE RODAPÉ	Nº DA NOTA DE RODAPÉ
Explicação histórica	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 43, 45, 46.
Explicação geográfica	4, 21, 25, 31, 38.
Explicação linguística	16, 17.
Explicação sobre personagens	1, 6, 8, 10, 11, 12, 23, 26, 27, 28, 32, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 45.
Explicação sobre o enredo	9, 14, 15, 20, 22, 28, 30, 36, 41, 42.
Explicação sobre lendas	42.

Tabela 1: Análise dos paratextos

Apesar de já ser um recurso natural do gênero épico, as notas de rodapé no épico de Fernandes Barbosa são fundamentais para uma compreensão mais acurada das revisitações históricas feitas pelo poeta, e justificam não só o plano histórico, mas também o literário e maravilhoso. Nessas explicações o poeta comenta, critica, explica e imprime suas impressões sobre a obra que cria, e paralelamente sobre a obra de Basílio da Gama, *O Uruguai*, com a qual Fernandes acaba estabelecendo um diálogo intertextual, enquanto dialoga, e hipertextual, no exercício de reescrita.

Esses paratextos (o título e subtítulo, o prefácio, legenda, ilustração e as notas de rodapé) conduzem um leitor atento a se questionar sobre a intenção do poeta ao colocá-los em sua obra. Atentando para eles, o leitor já consegue formular perguntas que somente o texto literário poderá responder. Afinal, como diz Genette (2010), a paratextualidade “é sobretudo uma mina de perguntas sem respostas”. Assim sendo, tais respostas podem ser extraídas a partir da leitura atenta do texto literário.

No paratexto, ou texto de apresentação da obra, intitulado “Antes do Nada”, Fernandes Barbosa deixa evidenciada a predominância da história em seus versos. Percebe-se nisso uma preocupação em buscar, resgatar e valorizar, na memória coletiva do povo gaúcho a imagem mítica do herói Sepé Tiaraju, quando ele diz:

O modesto trabalho que hoje incorporo às letras xucas do pago, entregando-o à curiosidade do público leitor, talvez – aos olhos dos leigos – possa desfilas como um poema épico, adornado de flores da poesia agreste, e através do qual – enaltecendo a altivez e o espírito rebelde da nossa gente, sempre inamalgável aos desmandos e à prepotência domadores estranhos ao nosso chão – procuro, acima de tudo, dar simbolismo nativo à figura inconfundível de Sepé Tiaraju,

cada vez mais redivivo, no coração intemorato do Rio Grande (FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 07).

Adiante ele diz:

Mas, a visão panorâmica e versátil dos entendidos, à experiência analítica dos críticos exigentes, eternos esvurmadores de claudicâncias literárias, acredito que não passe despercebido a falha involuntária em que incidi, permitindo, em algumas passagens, uma certa predominância da história sobre a poesia (FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 07).

Percebe-se o caráter auto/ reflexivo do autor em relação à sua escrita literária, e especificamente ao texto histórico que ele utiliza para confirmar sua escrita. Ao mesmo tempo o autor, questiona a própria história da Guerra Guaranítica, o lugar do herói Sepé Tiaraju nessa história e como ela foi contada por Basílio da Gama na obra *O Uruguai*.

Se tal acontecer – e forçosamente acontecerá – eu me curvarei à evidência dos fatos, explicando que não vacilei em sacrificar a poesia em benefício da história, admitindo, em verdade, em várias sextilhas, que esta sobrepujasse àquela, sem prejudicar o verde-amarelismo da essência que, no caso, é SEPE – paradigma do caudilhismo dirigente, fruto e semente, raiz, planta e flor da primitiva terra do Rio Grande! (FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 07).

Percebe-se que o poeta acaba assumindo, nesse contexto, aquilo que seria a tarefa do historiador, e conforme diz Gagnebin tal tarefa se dá a partir da necessidade de lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade (GAGNEBIN, 2006, p.44). Fernandes Barbosa tentará mostrar em seu poema a verdade histórica que acredita ser válida, já que, segundo ele, a história que se deu às margens do Uruguai, a história do herói Sepé Tiaraju, fora falseada por Basílio da Gama, conforme ele explica em nota de rodapé de seu épico:

46- José Basílio da Gama, poeta mineiro, e primeiro pelego nacional, desejando favores da Côrte, através do ministro Sebastião José de Carvalho, escreveu o poema *O Uruguai*, enaltecendo Gomes Freire e José Joaquim Viana, falseando, subalternamente, a verdade histórica, em detrimento de Sepé Tiaraju (FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 83, grifo do poeta).

Essa explicação feita pelo poeta denota uma concepção de historiografia semelhante à que Gobbi fala ser a de Hegel, ou seja, aquela capaz de, através da linguagem, “dar conta” do real. E isso acaba confundindo, de certa forma, os limites entre linguagem e realidade (GOBBI, 2004, p. 42). Fernandes condena Basílio da

Gama por acreditar que este falseou a história em seu poema épico, com isso afirma que o plano histórico de *O Uruguai* é uma versão que não condiz com a verdadeira história da Guerra guaraníca, na execução do Tratado de Madri, e a atuação heroica de Sepé Tiaraju nesta guerra.

Fernandes Barbosa, ao classificar sua produção literária como um poema, e deixar essa taxonomia explícita na capa de sua obra já deixa o leitor ciente da identificação genérica de sua criação literária. Assim, o leitor, em primeira instância, ao se deparar com tal classificação já tem ciência, antes mesmo de começar a folhear a obra, que essa se trata de um poema, e não um romance, um ensaio, etc. E, como diz Genette (2010), essa classificação é importante, pois a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o horizonte de expectativa do leitor e, portanto, da leitura da obra (GENETTE, 2010, p. 17). Ou seja, o poeta demonstra habilidade e conhecimento no que diz respeito ao gênero épico, e nesse poema, em especial, demonstra isso.

Partindo do conceito de hipertextualidade batizado por Genette (2010), em que, entende-se por hipertexto toda relação que une um texto B, *hipertexto*, a um texto anterior A, *hipotexto*, *Sepé, o morubixaba rebelde*, além de conter as transcendências textuais já comentadas aqui, será classificado como um hipertexto. *Sepé - o morubixaba rebelde* de Fernandes Barbosa é o texto B, o que foi escrito depois do texto A, e *O Uruguai* de Basílio da Gama é o texto A, o que foi escrito antes, a primeira versão.

Para tal consideração, é só pensar a noção de texto de segunda mão ou texto derivado de outro texto preexistente, e na relação em que o texto B fale de A, e também cuja existência de B dependa da existência de A. E isso não implica na qualidade literária de ambos, até porque, como explica Genette (2010), a hipertextualidade é uma característica universal evidente da literariedade, ou seja, ser hipertextual é um caráter próprio da obra literária. Claro que algumas são mais hipertextuais que outras, dependendo do grau e leituras em que é perceptível que algumas obras evoquem outras, logo todas as obras literárias são hipertextuais (GENETTE, 2010, p. 24).

A percepção da intertextualidade vai depender da atividade hermenêutica do leitor. No poema de Fernandes Barbosa, não há dificuldades para perceber essa relação que a obra estabelece com o poema épico *O Uruguai*, pois a sua intenção hipertextual está evidentemente declarada em seus paratextos, arquitextos, metatextos, e intertextos.

Conforme foi observado e mostrado nessa etapa, *Sepé, o morubixaba rebelde* é o que Genette (2010) chama de obra palimpsesta ou uma escrita de segunda mão. Já que a primeira obra *O Uruguai*, foi raspada para criação de uma nova. Podendo, no entanto, ler-se a antiga sobre a nova.

Entendido assim, como uma escrita de segunda mão, ou um palimpsesto, *Sepé - o morubixaba rebelde* não seria escrito dessa forma contestadora, se não existisse *O Uruguai*. Percebe-se aí uma relação de dependência textual, em que a leitura prévia do poema de Basílio da Gama é um requisito para compreensão plena do poema de Fernandes Barbosa, o que não significa dizer que ambas não podem ser lidas isoladamente. Ao contrário, as duas obras têm qualidades artísticas ímpares e individualizadas, e expressam bem a filosofia, ideologia e visão artística de seu tempo. Só que a leitura de ambas, de forma dialógica, enriquece o senso crítico e a compreensão sobre a visão artística dos autores sobre o herói Sepé. A reescrita da história heroica de Sepé Tiaraju faz considerar que ocorre um processo de transformação do texto A no texto B, isto é, ocorre *emulação*. Pois trata de uma reescrita que preza pela diferença, não somente a semelhança. Temos aí a mimese não somente pela imitação, mas pela emulação. Uma vez que, ao mesmo tempo em que, Fernandes Barbosa reescreve a história, também, a supera.

Vejamos, em seguida, como é contada a história em *O Uruguai* e como ela é contestada ao ser contada em *Sepé – o morubixaba rebelde*, focando os pontos comparativos na história de Sepé Tiaraju, ou seja como o herói está representado nas duas obras.

4. ANÁLISE COMPARADA

Acusar um poeta de falsear a história de um herói tão famoso e tão cultuado popularmente pode soar como algo inquietante, e convidativo, ao menos, a uma leitura reflexiva. E foi isso que fez Fernandes Barbosa que conhecia bem a lenda do Sepé Tiaraju, não só por ser gaúcho, mas porque, como apreciador desde a infância das lendas gaúchas, era leitor de Simões Lopes Neto, autor do poema *O lunar de Sepé*. Ao ler a história do índio no romance histórico *Tiaraju* do amigo Manoelito de Ornellas – que inclusive cita nas referências bibliográficas utilizadas no seu poema – e por já conhecer o épico clássico de Basílio da Gama, parte da crença de que houve um falseamento da história do herói e a partir disso criou sua versão de Sepé. Para a composição do poema, o poeta se fundamentou em uma pesquisa histórica. A bibliografia consultada inclui, além do romance histórico de Manoelito de Ornellas: *O primeiro Caudilho Rio-Grandense* (1957), de Mansueto Bernardi; *O Rio Grande e o Prata - Contraste* (1962), de Moysés Vellinho; *Pérolas das Reduções Jesuíticas – Canôas* (1949), de José Hansel; *As Missões Orientais e seus Antigos Domínios* (1909), de Hemérito José Veloso da Silveira; e ainda um artigo da revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1853), de Manoel da Silva Neves.

Sepé – o morubixaba rebelde como vimos tem o respaldo de Manoelito de Ornellas e de Walter Spalding. Ambos aceitam a versão do poeta contestador, tecendo elogios críticos sobre a qualidade literária da obra, e aceitando a contestação de falseamento.

Assim sendo, focaremos os pontos de análise na história de Sepé Tiaraju, observando como o herói é representado nas duas obras, seja através da sua imagem esboçada, do discurso do herói e do eu-lírico / narrador, da encenação do herói no momento de sua morte, ou de sua trajetória do plano histórico para o maravilhoso.

4.1. Sepé Tiaraju como herói nas duas obras

O Uruguai e Sepé – o morubixaba rebelde: duas obras que têm como plano histórico o mesmo episódio nacional, o conflito entre as tropas portuguesas e espanholas contra os índios guaranis, e a atuação do herói épico Sepé Tiaraju nesse conflito. No

entanto, ambas com perspectivas distintas e sob a ótica de olhos que vislumbram o cenário de tempos distintos. Se observarmos o título que nomeia as duas produções literárias já é possível apontar características importantes que diferenciam e caracterizam as duas obras, enquadrando-as perfeitamente às referências históricas, sociais e filosóficas que distinguem a produção artística cultural de cada época.

Basílio da Gama, ao intitular seu poema épico em *O Uruguai*, nome do rio que, geograficamente, foi palco para a guerra guaraníca, acaba enfatizando, não só o rio, mas tudo que se passa ao seu redor, ou seja, o enredo, os personagens e as desgraças, relacionados à ação da guerra que ocorre à margem desse rio. Esse título também denota uma intenção nacionalista, que busca a valorização do local histórico, da terra e da natureza brasileira. É por esses aspectos – a valorização local e o elemento indígena como herói nacional – que o épico é visto por muitos críticos como uma obra que prenuncia as características do Romantismo.

Não obstante, tal aspecto denota propósitos maiores que simplesmente exaltar as coisas locais: desqualificar os jesuítas e exaltar os feitos pombalinos. Afinal, somente assim Gama teria o aval necessário para a publicação de seu épico e a inserção deste na iconografia literária brasileira.

Já Fernandes Barbosa, ao intitular seu poema épico em *Sepé – o morubixaba rebelde* coloca em evidência o herói Sepé Tiaraju que, no seu épico, irá ultrapassar a condição de herói nacional e é representado como um herói Santo, tal como reza a lenda popular. Assim ele não apenas valoriza o indivíduo, o homem, o herói, ou seja, aquele que tem a garra e a coragem para enfrentar a realidade humana existencial e lutar pela felicidade individual e coletiva, como também supervaloriza o atributo heroico a tal ponto a igualá-lo à de Deus. Assim feito, o eleva da condição de herói histórico nacional a herói santo.

Conhecido como “poeta contestador”, Fernandes Barbosa irá contestar toda a exaltação feita por Gama ao colonizador – seja nos louvores ao Marques de Pombal, seja na aparente heroicização do general Andrade – a fim de desfazer a imagem representada e venerada do “bom colonizador” e elevar ao máximo o caráter heroico de Sepé Tiaraju que, na perspectiva do poeta, tem a sua verdade histórica falseada por Basílio da Gama que parece mais empenhado em exaltar o Pombal que enaltecer a figura do índio. Assim sendo, Fernandes Barbosa atua como advogado de Sepé Tiaraju, e usa a “verdade histórica” em defesa do índio.

Não é apenas o título do poema demonstra que Gama acaba priorizando a ação da guerra e seus agentes enquanto Barbosa demonstra uma preocupação maior em contar a história de Sepé Tiaraju, sem deixar, porém, de refletir sobre a guerra. A forma como ambos iniciam seus épicos também causa essa impressão. Gama começa a narrativa centrando no ambiente pós-guerra, desenhando com palavras o cenário de horror do Uruguai transformado em lago de sangue onde nadam cadáveres:

Fumam ainda nas desertas praias
Lagos de sangue tépidos e impuros
Em que ondeiam cadáveres despídos,
Pasto de corvos. Dura inda nos vales
O rouco som da irada artilheira.
MUSA, honremos o herói que o povo rude
Subjugou do Uruguai, e no sangue
Dos decretos reais lavou a afronta.
Ai tanto custas, ambição de império!
E vós, por quem o Maranhão pendura
(GAMA, 2009, p. 27)

Já Fernandes Barbosa inicia seu épico de forma diferente: centra no ambiente pré-guerra, descrevendo a terra boa e fértil povoada por gente trabalhadora e liderada por Sepé Tiaraju. Terra “boa e fértil” que despertou a ambição dos colonizadores:

Na terra boa e fértil que era a tua,
Aperfeiçoando o arado do charrua,
Para o labor das lutas pastorís,
Tu – índio macho, Tiaraju valente –
Fôste o supremo chefe desta gente,
Dos guapos, indomáveis, guaranis.

Ao lado de Cacambo, Caitetu,
Pindó, Lindóia e de Tatu-Guaçu
– Que nunca desonraram teus braços –
Tu – meu Sepé, herói Morubixaba –
Não fôste, apenas, Chefe de uma taba,
Fôste o fanal divino das Missões.
(FERNANDES BARBOSA, 1964, p.10)

Nota-se que enquanto Gama parece partir da tragédia da guerra, em um tom até comovente e desolador, capaz de sensibilizar o leitor, Barbosa parte de Sepé, já que o apresenta logo nos primeiros versos como o chefe das Missões. Partindo do herói, Fernandes Barbosa irá mostrar a beleza que era o berço natal do índio, a terra herdada de seus antepassados, “a terra dadivosa” que despertou a “gula castelhana”, ocasionando na guerra.

Além dos dois cenários distintos, apresentados nas duas obras: em *O Uruguai*, a morte, a destruição e cadáveres; em *Sepé – o morubixaba rebelde*, vida, trabalho e gente. Nota-se também dois movimentos distintos dentro da narrativa: enquanto Gama projeta seu olhar para o futuro, rompendo a linearidade ao começar pelo fim da guerra, recurso até inovador, no sentido estético, Barbosa volta seus olhos para o passado, para a origem dos conflitos. Não é à toa que *O Uruguai* é considerado um poema que, por refletir o pombalismo ilustrado, estava mais próximo do que se considerava progresso e como disse Candido “progresso de déspota esclarecido, useiro da brutalidade e do arbítrio” (CANDIDO, 1984, p.08). Em contrapartida, *Sepé – o morubixaba rebelde* é um poema que revisita uma história do passado em busca de memória, verdade e justiça. Ou seja, a pretensão de Barbosa é que a história heroica de Sepé Tiaraju esteja cada vez mais viva na memória coletiva, e para alcançar esse propósito ele revisita a história em busca de uma “verdade histórica”, e essa busca se revela muito sedenta por justiça.

É normal que, no decorrer da leitura dos épicos, o olhar curioso do leitor percorra cada verso em busca do herói Sepé Tiaraju, na crença de que o herói é sempre aquele que protagoniza a história e serve de exemplo por sua capacidade de enfrentamento dos conflitos que lhe são apresentados como obstáculos a serem vencidos e superados pelo sujeito humano. A busca do herói Sepé Tiaraju em *O Uruguai* deixa uma sensação de falta. Falta de heroísmo! Talvez devido à breve e ligeira passagem do herói na narrativa. Na verdade parece que há muito herói para pouco heroísmo de fato. A impressão que dá é a de que outros personagens – o general Gomes Freire de Andrade, Cacambo e Lindóia – roubam a cena do herói, enquanto Sepé, embora consagrado herói épico, parece atuar pouco, e sua aparição na narrativa parece “reprimida”. Isso talvez seja compreensível entendendo que Gama fez o que pode, dadas as condições históricas que o limitavam. Para Gama, escrever de outra forma poderia comprometer a publicação de seu épico. Eram tempos difíceis para o escritor e a escrita. E a literatura produzida na época, como toda produção artística-cultural, deveria trazer essa exaltação aos feitos pombalinos, pois só assim poderia ser patrocinada pelo rei e vir a se tornar pública.

Deve-se sempre ter em mente que a história contada por Gama tem respaldo no contexto bem mais próximo à contemporaneidade do poeta, e que essa mesma história contada por Barbosa está respaldada em fontes históricas e narrativas lendárias criadas por mais de dois séculos de distância entre o fato histórico e o poeta. Ou seja, o Sepé do

épico de Gama é o herói histórico e hostilizado pelo colonizador por sua rebeldia, motivo de ter sua heroicidade narrada de forma mais sutil. Já o Sepé do épico de Barbosa tem respaldo não só na história, mas também na lenda popular, o status de herói nacional e consagrando-se, na memória coletiva, como santo popular.

Dessa forma, é importante salientar que a relação de Gama com Sepé Tiaraju é diferente da relação que Barbosa tem com o índio. Embora Sepé seja o herói nas duas épicas, percebe-se que a imagem heroica do índio é elaborada no ato de criação por processos e tipos de individuação distintos. A imagem do herói é construída de formas diferentes obedecendo à ótica de seus autores e de seu contexto.

O olhar de Gama para os índios parte, inicialmente, da ótica dos colonizadores que quando chega às terras dos Sete Povos das Missões, parecem surpresos pela resistência que os índios demonstraram, conforme nota o trecho abaixo:

Quem podia esperar que uns índios rudes,
Sem disciplina, sem valor, sem armas,
Se ativessem no caminho aos nossos,
E que lhe disputassem o terreno!
(GAMA, 2009, p.34)

Já o olhar de Fernandes Barbosa parte da ótica do índio e seu discurso é de defesa. Ao centrar no ambiente pré-guerra, Fernandes Barbosa responde a Basílio da Gama ao dizer que nesse “terreno” havia uma “gente laboriosa” que vivia ali. Um povo que “ao raiar das madrugadas/ misturava à cantiga das enxadas/ à moléplia triste dos rebanhos”. E diz, ainda, que esse “terreno disputado” era uma terra “boa e fértil”, e “berço natal” de uma geração (FERNANDES BARBOSA, 1964, p.10). Mais adiante, ele dá voz ao herói através de sua própria voz, e como quem respondesse a Gama, o poeta versa:

Berço, família, criação e planta,
Estrangulam soluços na garganta
Quando nos quer, alguém, tirar um dia...
E Sepé sendo o dono da querência,
Demonstrou essa macha irreverência,
Em dizer que dali não sairia.
(FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 22 – grifo meu)

Em outras palavras, Fernandes Barbosa advogou que Sepé foi irreverente, mas coerente ao defender seu lar, e não um rebelde ou guerrilheiro sem causa, sem motivo. Ou seja, o que queria o colonizador? Queria ele que os índios fossem submissos e

aceitassem passivamente o que estava determinado no Tratado de Madri? São à reflexões como estas que o poeta convida o leitor pensar.

Voltando à análise, um fato marcante na história de Sepé Tiaraju que, segundo a lenda e a história, é a aparição de seu lunar no céu após sua morte no conflito que antecedeu a batalha de Caibaté, em 07 de fevereiro de 1756. Daí o herói ser conhecido por Sepé Tiaraju, o guerreiro Lunar. Gama narra no seu épico que a aparição de Sepé foi um sonho de Cacambo, algo ilusório. Sobre isso trataremos mais adiante quando falarmos da transição do herói do plano histórico para o maravilhoso.

Em *O Uruguai* a feição heroica da figura divina cristã parece ser associada ao General Gomes Freire de Andrade, quando Gama exalta o português que se mostra bondoso e amoroso ao tentar evitar a guerra, ao terceiro dia após sua chegada à colônia brasileira:

Depois de haver marchado muitos dias
 [...]
 Nem se enganou; porque ao terceiro dia
 Formados os achou sobre uma larga
 Ventajosa colina, que de um lado
 É coberta de bosque e do outro lado
 Corre escarpada e sobranceira a um rio.
 Notava o General o sítio forte,
 Quando Menezes, que vizinho estava,
 Lhe diz: Nestes desertos encontramos
 Mas do que se esperava, e me parece
 Que só por força de armas poderemos
 Inteiramente sujeitar os povos.
 Torna-lhe o General: Tentem-se os meios
 De brandura e de amor; se isto não basta,
 Farei a meu pesar o último esforço.
 Mandou dizendo assim, que os índios todos
 Que tinham prisioneiro no seu campo
 Fossem vestidos das formosas cores,
 Que a inculta gente simples tanto adora.
 Abraçou-os a todos, como filho,
 E deu a todos liberdade. Alegres
 Vão buscar parentes e amigos,
 E a uns e a outros contam a grandeza
 Do excelso coração e peito nobre
 Do General famoso, invicto Andrade.
 (GAMA, 2009, p. 41-42)

É evidente a tentativa de uma associação paternal feita ao Português em relação aos índios, de forma a sugerir associá-lo àquele que é considerado o Pai da humanidade. Isso pode ser considerado, até, uma tentativa forçada, e frustrada, de transformá-lo em herói épico. E tal tentativa de associação, de fato, acaba falseando a verdade histórica do

herói Sepé Tiaraju para supervalorizar a feição heroica do general. Nesse trecho em *O Uruguai* é relatada a chegada do General Gomes Freire em 07 de fevereiro²⁴ às margens do rio Jacuí, e após marchar por três dias, sendo então 10 de fevereiro quando encontra os índios, Cacambo e Sepé, e nesse mesmo dia o herói morre, ou seja em 10 de fevereiro de 1756²⁵. O poeta contestador vê que a data não conferiu e fez uma revisitação histórica e confirma que a morte do índio ocorrera em 07 de fevereiro de 1756, e não na data que Gama nos mostra. Aliás, conforme o fato histórico, no qual Fernandes Barbosa se baseia, quem morreu no dia 10 de fevereiro, durante a batalha de Caibaté, foi Nicolau Languiru, amigo e sucessor de Sepé nas Missões Jesuíticas. Assim, em *O Uruguai*, o falseamento da data de morte do herói acabou favorecendo a construção da identidade heroica do general Gomes Freire de Andrade.

Em *Sepé – o morubixaba rebelde*, o poeta, a princípio, traz à tona dois heróis para compor a personalidade do herói indígena. Ele relaciona o herói ao anjo “São Miguel Arcanjo”, cujo nome significa “aquele que é igual ou similar a Deus” e associa a força do índio à força do herói Hércules, grande herói da mitologia grega que assim como a figura do índio no romantismo, substitui a figura do pastor que é tão marcante na literatura greco-romana e no arcadismo brasileiro, conforme mostra o fragmento abaixo na apresentação do herói Sepé como aquele:

De **São Miguel** intrépido bagual,
De **força hercúlea**, sobrenatural,
Herdeiro da **nobreza dos antanho**,
A cavalgar os sôfregos corcéis,
Te entregavas às lutas sem quartéis
Contra os ladrões de glebas e rebanhos.
(FERNANDES BARBOSA, 1964, p.12, grifos meus)

Além do diálogo com a tradição grega, a intertextualidade bíblica é percebida logo no primeiro canto do poema quando o poeta descreve o “berço natal” do herói que será palco para a guerra guaraníca. A terra é descrita como “boa e fértil”, “dadivosa” onde reinava a felicidade, tal como em “Canaã”, a terra prometida por Deus aos hebreus. No canto o poeta narra:

Teus trigais farfalhando em ondas loiras,
Compunham a poesia das lavouras,
Que eram cromos ao sol pela manhã.

²⁴ Ver nota de rodapé nº 20, no poema *O Uruguai* (2009), p. 35, onde é explicado a data que ocorreu a conversa entre Sepé e o General e posteriormente a morte do índio.

²⁵ Ver nota de rodapé nº01, no poema *O Uruguai* (2009), p. 41, onde é explicado a data que ocorreu a conversa entre Sepé e o General e posteriormente a morte do índio.

Por toda a parte quadros de fartura,
 A recordar as tintas da pintura,
 Que usaram no **painel de Canaã.**
 (FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 14, grifos meus)

Nessa poesia metafórica é sugerida a imagem de uma terra onde reinava a fartura por toda parte. O trigo simboliza a riqueza, a prosperidade, a fartura. O poeta desenha em poesia o cenário da terra missioneira, associando-a ao painel de Canaã. Isso já nos remete diretamente ao êxodo bíblico, e tal associação será reforçada nos versos em que o herói Sepé, diante da execução do Tratado de Madri, sente-se forçado a emigrar com os índios da terra onde eram felizes. Nesse sentido, os versos abaixo ratificam essa interpretação:

Ao passo que a Colônia lusitana,
 Que despertara a gula castelhana,
 E à esquerda do Prata as águas fita,
 Não poderia nunca interessar
A Sepé que teria de emigrar,
Como Moisés e o povo israelita.
 (FERNANDES BARBOSA, 1964, p.21, grifos meus)

Percebe-se que quando é narrada a chegada das tropas espanhola para darem início à execução do tratado de Madri – o que implicaria a retirada dos índios do território colonial – Sepé, o líder indígena, é relacionado ao líder cristão Moisés reconhecido por ter libertado o povo Israelita das garras opressoras de Faraó. No entanto, diferentemente do êxodo bíblico – cuja emigração do povo de Israel tinha como esperança encontrar a terra prometida por Deus, a terra de Canaã, a terra que “emanava leite e mel”, a terra da fartura – o êxodo ao qual estava destinado o povo ameríndio não havia esperança de felicidade, ao contrário, com a imposta emigração dos índios de sua terra “boa e fértil”, teria início a trajetória trágica que culminou na infeliz história dos ameríndios no continente americano. Pensando assim, o herói Sepé, cuja imagem é associada à de Moisés, vê-se diante da missão de guiar seu povo, não para a felicidade, mas para a desgraça histórica. Tal missão é recusada pelo índio, que luta contra a execução do Tratado de Madri como alguém que luta contra o cumprimento de uma profecia.

Interessante notar que Fernandes relaciona o cumprimento do Tratado de Madri, como um ato de traição por parte dos padres jesuítas, à traição de Judas Escariotes a Jesus Cristo, como se pode observar no trecho abaixo:

Cadê, meu Deus, os sóbrios Tribunais,

Onde Sepé pudesse gritar mais,
 Contra o cruel Tratado desumano?!
 Mas o real mandado de desejo,
Era de Judas o tisonado beijo,
 Para mostrar do pago soberano.
 (FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 25, grifo meu)

Os jesuítas que ficaram do lado da Coroa Portuguesa, e assim, contra os índios e a favor da execução do Tratado de Madrid, são associados a Judas Escariotes que com um beijo, símbolo singelo de carinho, traiu o filho de Deus, que segundo o Cristianismo, era aquele predestinado a ser o cordeiro de Deus que tiraria o pecado da humanidade. Assim, os jesuítas traíram os índios, associados a filhos de Deus, ou seja, filhos de Sepé que fora relacionado desde o início ao próprio Deus. Da mesma forma que Judas, que traiu Jesus, por trinta moedas de prata, os padres, por ambição, traíram os índios, que associados à imagem de Jesus Cristo, o cordeiro de Deus, estariam predestinados a morrer para salvar seu povo.

No entanto, diferente de Basílio da Gama, Fernandes Barbosa não condena todos os jesuítas. O poeta retifica a imagem criada por Gama em sua campanha antijesuítica, e deixa claro que os padres responsáveis são aqueles sob a liderança do Padre Luiz Altamirano, “comissário Superior Geral da Companhia de Jesus, que veio munido de plenos poderes sobre todos os jesuítas da América do Sul” (FERNANDES BARBOSA, 1964, p.23).

Para Fernandes Barbosa, o poeta árcade falseou não só a data da morte do herói, mas colocou o padre Balda como o culpado por toda a ação negativa dos jesuítas, sendo isso incorreto aos olhos do poeta contestador que defende que o padre agiu como um verdadeiro apóstolo, evangelizando os índios e guiando os guaranis vencidos ao término das Missões. Ao consultar a história, o poeta mostra o verdadeiro culpado dentro da igreja, o comissário Superior Geral da Companhia de Jesus, o padre Altamirano, que, em sua visão, desempenha um papel ridículo ao ajudar no cumprimento do Tratado de Tordesilhas e fugir após a guerra com a batina erguida à meia canela pela estrada.

Fernandes Barbosa defende os padres que conviviam com os índios, e pregavam o evangelho, e principalmente o padre Balda que apoiou a resistência indígena, durante a execução do Tratado de Madrid e, para o poeta, agiu como verdadeiro apóstolo guiando os guaranis vencidos, na retirada das Missões. O poema narra em tom de pessimismo a nomeação do padre responsável pela ordem de execução do Tratado e a inflexibilidade da autoridade eclesiástica em apoiar a causa dos índios:

Ao rei de seu país Andonaégui,
 Procura convencer, e não consegue,
 Da imensa insensatez que andava em tudo;
 São governos civis e são bispados
 A esposar essa tese, preocupados,
 E se torna monarca cego e mudo.

E todos fracassaram na disputa...
 Castela, sem ouvidos, não escuta,
 As razões que souberam apresenta-la;
 E ainda nomeia o padre Altamirano,
 Mandão da classe, Sul-americano,
 Para a voz dos teus padres sufocá-las.
 (FERNANDES BARBOSA, 1964, p.23)

Se Padre Altamirano era responsável pela ordem de execução do Tratado, é o padre José Barreda o destinado a executar tal ordem. Em nota de rodapé, Fernandes explica que “não estando vinculado ao povo missionário por nenhum laço de amizade, Padre Barreda daria execução ao Tratado, sem deixar-se influenciar por sentimentos afetivos” (FERNANDES BARBOSA, 1964, p.24). Ou seja, Fernandes Barbosa, como cristão, defende os jesuítas que exerceram sua missão evangelizadora, pregando o evangelho à luz do cristianismo e cultivando a amizade dos índios, como o padre Balda, por exemplo, que na narrativa Basiliense foi apontado como o grande vilão da história. Na narrativa de Fernandes os padres que conviviam com os índios eram considerados como “santos bons e milagrosos”, que também foram traídos pela Companhia de Jesus. Sobre isso o trecho abaixo é bem iluminador:

Teus santos eram bons e milagrosos,
 Mas deles se esqueceram poderosos,
 Te **condenando ao peso dessa cruz**,
 E pondo à calva as garras miseráveis,
 Talvez aquelas mãos abomináveis,
 Que ergueram **troncos pra surrar Jesus**.
 (FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 49, grifos meu)

No Canto V, quando ocorre a invasão do território Guarani para a execução do tratado através da violência, o poeta relaciona a injusta condenação dos índios à condenação imposta a Jesus. Mais adiante, no Canto VII, quando ocorre a batalha de Caibaté, a guerra guaraníca é relacionada ao episódio sofrido e doloroso da crucificação de Jesus Cristo. O trecho abaixo revela bem essa associação intertextual:

Empolgados, e feridos, e rasgados,
 São poucos, em verdade, os derrotados,
 Que fogem aos matos, pra vencer a pé
 A aspereza da Serra São Martinho,

E aos seus contar, ao longo do caminho,
A crucificação de Caibaté.
 (FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 80, grifo meu)

Da mesma forma como Jesus Cristo fora traído, ferido, e crucificado, assim também aconteceu com os índios, liderados por Sepé. Nessa associação, Languiru e os índios mortos na chacina da batalha de Caibaté representam “Jesus”, o filho de Deus, Sepé representa, então, o próprio Deus. Assim sendo, com a morte, Sepé acaba abandonando, no sentido físico, Languiru e os índios. O que faz recordar que, na bíblia Cristã, Jesus Cristo lamenta-se ao se sentir abandonado por Deus. No entanto, assim como Deus, Sepé aparece em sonho para guia-los e mostrar o caminho “exato do dever”, ou seja, de morrer por uma causa edificante, pela salvação humana, ou, no caso do épico, pela salvação dos ameríndios:

**No céu do pago o teu lunar brilhando,
 Parece até que aos índios apontando,
 Mostra o caminho exato do dever;**
 E pela voz de inúbias que retinam,
 Agora todos êles se aglutinam,
 No derradeiro anseio de vencer

Inda tem dono a terra missioneira:
 É Languiru que toma da bandeira
 Do sonho libertário de Sepé,
 Da qual à sombra leva, a descoberto,
 Os índios pra chacina que vem perto,
 Da batalha imortal de Caibaté.

De luto já **três dias** são passados,
 Quando abatidos e desarvorados,
 Num pôr do sol de dor e de saudade,
 Os índios descem pelos descampados
 E de Castela caem sobre os soldados,
 Num delírio final de liberdade.
 (FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 71, grifos meus)

Sendo Sepé associado à imagem de Deus, que era representado no céu, Languiru e os índios mortos na chacina, ao morrerem três dias depois de Sepé, foi fazer companhia ao herói, assim como Jesus que ao ressuscitar no terceiro dia estava sentado ao lado do Deus Pai. Enquanto seus inimigos estariam condenados às trevas, conforme nos mostra o desfecho da narrativa épica:

Em direção do vale do Uruguai,
 Teu povo, Languiru, marchando vai,
 No abandono da terra já remota,
 E na ascensão dolorida do Calvário,

Padre Balda – êsse vulto extraordinário –
Puxa o cordão imenso da derrota.

Razão por quê enxergamos, claramente,
Que **ao lado, agora, dêsse Deus clemente,**
Estrêla, círio, resplendor, farol,
Teus inimigos, sem levar açoite,
Andam chorando às trevas de uma noite,
E tu cantando à luz de um arrebol.

(FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 81, grifos meu)

É louvável a criatividade do poeta Fernandes Barbosa, ao fazer tal associação. Pois, analisando a imagem residual incluindo os índios sobreviventes, ou espírito indígena, temos aí a representação simbólica da tríade do cristianismo. Onde parece insinuar que: Sepé representa o Deus pai todo poderoso; Languiru, que morre três dias após Sepé, representa o Deus filho que sobe ao céu no terceiro dia; e os índios sobreviventes que permaneceram na terra representam o Espírito Santo, formando assim a tríade cristã.

Voltando ao heroísmo de Sepé Tiaraju, é importante frisar que a imagem do herói não é apenas e simplesmente uma criação de seus autores, mas uma representação simbólica de um herói histórico independente da criação literária. Sepé tem total autonomia, em relação a sua história. Ele existe antes da criação artística do autor. Cabe a cada um deles escolher os fatos e as características que mais lhe convenham no seu processo criativo, o que não signifique dizer que o herói se revele sempre com a mesma face ou versão. Por isso que embora o herói seja já determinado historicamente, a versão final de sua representação vai depender dos recursos criativos utilizados pelo seu autor.

Basílio da Gama, ao mudar a história de Sepé Tiaraju, causa um estranhamento, e afeta um pouco aquilo que se conhece por verossimilhança – ou seja, o caráter de verdade ou semelhança que o texto literário estabelece com a realidade – mas pode ser justificável dentro de um contexto de criação literária, principalmente quando se trata de uma obra de ficção. No entanto, isso pode não ser aceitável para o leitor, como não é para Fernandes Barbosa que já tem a história de Sepé Tiaraju como lenda aceita e consagrada popularmente, e também conhece a versão do romance histórico *Tiaraju* do seu amigo escritor Manoellito de Ornella. Diferente de um herói fictício, que existe a partir da invenção do autor, o Sepé Tiaraju é um sujeito histórico, e considerado um herói nacional. A mudança da feição heroica do índio poderia ser interpretada como um erro, uma incoerência, e tal elaboração fica sujeita a não ser aceita popularmente.

É inquestionável que tanto Gama como Barbosa conseguem imprimir valores estéticos e artísticos a seus épicos. Claro que cada um faz uma abordagem diferentes de seu herói, demonstrando capacidade e criatividade no ato de criação literária, ao fazer com que o herói Sepé Tiaraju transcenda a consciência coletiva, e consciência do próprio autor, para ser representado na obra de arte.

Em *O Uruguai* a preocupação que Gama tem por Sepé não se relaciona a sua vida, sua história, seus hábitos, seus costumes. O autor mostra a atuação do índio no momento do episódio da guerra, nesse momento decisivo de sua existência em que ele terá que decidir se irá se curvar diante do problema da guerra ou se irá se rebelar. Ou seja, Gama irá centrar seu épico nesse grande conflito humano existencial do herói realçando sua fraqueza. O que se percebe é que não é objetivo de Gama em mostrar ou exaltar o heroísmo do índio rebelde, tanto que o Sepé irá ser representado como um herói fraco, incapaz de discursar racionalmente e diretamente ao colonizador, e incapaz de defesa, entre outras associações que serão abordadas com mais ênfase posteriormente. O fato é que Gama está mais empenhado na campanha pombalina e no antijesuitismo, que em mostrar a valentia de Sepé. E, embora seja sobre a ótica do colonizador, a reflexão sobre a guerra não deixa de ser pertinente. Já a representação heroica de Sepé é contestável.

O caráter mais contextual é uma preocupação da pós – modernidade, pois como afirma Linda Hutcheon (1991), “a arte pós-moderna recebe por herança essa preocupação pelo contexto e pela situação enunciativa do discurso - ou seja, a produção e a recepção contextualizadas do texto” (LINDA HUTCHEON, 1991, p.96).

Assim sendo, *Sepé – o morubixaba rebelde*, embora seja um poema moderno, já traz algumas inovações e reflexões que caracterizam a pós-modernidade, principalmente na representação do herói correlacional. Fernandes Barbosa não irá se limitar ao episódio da guerra, mas se preocupa com a reconstituição da história do índio desde sua vida tranquila em sua terra natal, momentos pré-guerra, os conflitos decorrentes da ambição ibérica – portugueses e espanhóis – que culminaram na guerra e na destruição de uma sociedade, já existente, para instauração e imposição violenta e brutal de outra civilização, outra forma de vida. Claro que isso tem um propósito. Essa relação contextual serve para mostrar que o ambiente em que ocorrera a guerra guaraníca não era um ambiente selvagem e sim uma cidade, uma espécie de civilização e comunidade. Ao fazer essa relação, Fernandes desconstrói a ideia de que

os índios eram indivíduos nômades tal como prega a ideologia à *la Rousseou* na qual se baseou a estética característica do Romantismo. Fernandes atribui a evolução, do ambiente selvagem à civilização, aos “lusa Colônia sacramento”, conforme os versos abaixo:

O chão dos Sete Povos das Missões,
Berço natal de várias gerações,
Que ali plantaram vilas e cidades,
Topou Castela, em rápido momento,
Pela lusa Colônia Sacramento,
Uma permuta simples das herdades.

Ao oriente das águas do Uruguai,
Tua gleba, Sepé, se sobressai,
Com igrejas de estilo até barrôco!
A evolução é pública e notória,
Somente para os nobres sem memória,
Podia ser tapera sem rebôco!
(FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 20)

Desfazendo a ideia de que os índios eram nômades e viviam na selva, Fernandes Barbosa fala em defesa do herói que não tinha o porquê migrar da terra que era sua por herança e, portanto, por direito legítimo.

Tendo em vista que Sepé Tiaraju se trata de um herói de importância coletiva e ao mesmo tempo particular, é importante ao analisar sua versão, os aspectos cruciais na caracterização e individuação do herói, considerando que, mesmo exposto à múltiplas interpretações, ele não perde o seu caráter singular: a rebeldia. Em *O Uruguai*, um rebelde condenado. Em *Sepé-o morubixaba rebelde*, um rebelde vitorioso.

Os aspectos que serão analisados e comparados, no que diz respeito ao heroísmo épico, são: o discurso do herói; a capacidade de luta e enfrentamento do herói na hora da luta; a forma como se dá a projeção do herói do plano histórico para o maravilhoso; e como é construída a identidade do herói a partir das sugestões de imagens e associações que contribuam na elaboração da identidade heróica, uma vez que esses aspectos são decisivos na constituição do herói nas duas obras.

4.1.1 O discurso do herói e o discurso do eu lírico/narrador

É bem certo que o discurso é um aparato de poder (FOUCAUT, 1996), e a fala do herói tem grande relevância na sua autodefinição, representação, aceitação e imposição social.

Em *O Uruguai*, embora Basílio da Gama se defina americano, o eu-lírico/narrador parece não interagir muito bem com o herói “Sepé Tiaraju” que, na galeria de heróis que ele apresenta em seu poema, apesar de ser um dos heróis épicos, é praticamente silenciado no episódio da guerra, cujo único discurso em vida e dá de forma indireta. Caminhando de verso em verso em busca da fala do herói, transitamos pela fala de liderança de Cacambo e pelo discurso amoroso do general Gomes Freire de Andrade. Em ambos os discursos percebemos a racionalidade e clareza que se opõe ao discurso obscuro, e irracional de Sepé, já que o índio parece celebrar a violência, a guerra quando, por exemplo, interrompe o diálogo de Catâneo e o General Gomes Freire, que tentavam uma negociação para evitar a chacina, com um discurso pouco inteligente – para evitar a guerra – quando

Lhe disse: Ó General, eu te agradeço
As setas que me dás e te prometo
Mandar-tas bem depressa uma por uma
Entre nuvens de pó no ardor da guerra.
Tu conhecerás pelas feridas,
Ou porque rompem com mais força os ares.
(GAMA, 2009, p.50)

Já em *Sepé - o morubixaba rebelde*, o poeta Fernandes Barbosa dá voz ao índio e dialoga intimamente com herói. Essa intimidade e proximidade, entre o narrador e o herói, são observadas nos discursos de ambos. O Sepé quando não discursa - com palavras de clareza, coerência e justiça - é tratado em primeira pessoa, na fala imbricada do eu-lírico narrador, ou é tratado pela segunda pessoa e pronomes possessivos, no primeiro e segundo capítulo, por exemplo: “Tú – índio macho, Tiaraju Valente (p.10)”, “Tú – meu Sepé – herói morubixaba (p.10)”, “Em tua alma nobre se plantava (p.11)”, “Tua mão punha fogo nas coivaras(p.11)”, “Te entregavas às lutas sem quartéis(p.12)”, “E quando se esvaziava tua aljava(p.12)”, “Eras feliz na terra dadivosa(p.13)”, “Teus milharais ao vento cochichantes(p.13)”, “Teus trigais farfalhando em ondas loiras (p.14)”, “Teu povo ergueu nossa primeira forja (p.15)”, “Um chão fecundo como a

gleba tua(p.15)”, “Que queriam banir-te do teu chão(p.17)”, “Fôste tu – ameríndio missioneiro – (p.17)”, “No teu solo pisaram bandeirantes (p.17)”, “Queriam ver teus pulsos algemados (p.17), “Pelos tapes flecheiros do teu chão (p. 18)”, “Levavas Deus contigo engarupado (p. 18)”, “Que firmar poderiam contra ti(p.18)”, “Não tinha visto ainda estas coxilhas (p.19)”, “Tua gleba, Sepé, se sobressai (p. 20)”... Nota-se que o poeta conversa intimamente com o herói. Os versos revelam essa comunhão entre ambos. O diálogo assemelha-se à oração de um seguidor e devoto fiel a seu Santo, o Santo Sepé Tiaraju.

Em *O Uruguai*, o eu-lírico/narrador situa o leitor dentro do contexto que ele nomeia “Congresso de heróis” e seus vários discursos.

O congresso de heróis discursos vários.
 Ali Catâneo ao General pedia
 Que do princípio lhe dissesse as causas
 Da nova guerra e do fatal tumulto.
 Se aos Padres seguem os rebeldes povos?
 Quem os governa em paz e na peleja?
 (GAMA, 2009, p.33)

Parece que nesse “congresso de heróis” – que Fernandes Barbosa, com tratamento satírico e cômico, irá nomear de “A entrevista do Pala com os bordados” – quem se apresenta menos dotado de discurso é Sepé. Aliás, o discurso de (ou sobre) Sepé Tiaraju, em vida, só aparece no segundo canto. E durante toda a curta aparição de Sepé, o índio, em princípio, parece ser silenciado, como se vê na sua primeira aparição em que ele, sem mostrar “nem sinal de cortesia” ao General, fica em silêncio cedendo o direito à voz a Cacambo que discursa com o general:

Sem arcos, sem aljavas; mas as testas
 De várias e altas penas coroadas,
 E cercadas de penas as cinturas,
 E os pés, e os braços e o pescoço. Entrara
 Sem mostras nem sinal de cortesia
 Sepé no pavilhão. Porém Cacambo
 Fez, ao seu modo, cortesia estranha,
 E começou: Ó General famoso,
 Tu tens à vista quanta gente bebe
 Do soberbo Uruguai a esquerda margem.
 Bem que os nossos avôs fossem despojo
 Da perfídia de Europa, e daqui mesmo
 Co's não vingados ossos dos parentes
 Se vejam branquejar ao longe os vales,
 Eu, desarmado e só, buscar-te venho.
 Tanto espero de ti. E enquanto as armas

Dão lugar à razão, senhor, vejamos
 Se se pode salvar a vida e o sangue
 De tantos desgraçados. [...]
 (GAMA, 2009, p. 41-44)

O diálogo segue entre Cacambo e o General Andrade, que são os principais personagens da trama, e aqueles dotados de alguma razão e voz discursiva. Quando narrado esse momento em *Sepé – o morubixaba rebelde*, o discurso do herói se integra ao discurso narrativo.

Brotam protestos contra essa barganha...
 De um povo o nativismo então se assanha
 E da Pátria a intuição nasce e floresce:
 No coração do guasca primitivo,
 Não nômade e também jamais cativo,
 O amor à terra é chama e resplandece.

Berço, família, criação e planta,
 Estrangulam soluços na garganta
Quando nos quer, alguém, tirar um dia...
E Sepé sendo o dono da querência,
Demonstrou essa macha irreverência,
Em dizer que dali não sairia.
 (FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 22)

Ocorre, como podemos observar nesse trecho, que o discurso do herói está ligado ao discurso do narrador. E o interessante é que o poeta parece ter consciência da voz discursiva do herói em seu épico, tanto que, muitos trechos do poema, que assinalam a fala de Sepé, são destacados em negrito. Ou seja, Fernandes Barbosa parece plenamente consciente de estar dando voz ao índio, diferente de Basílio da Gama que parece a silenciar. E ocorre o que Anazildo Silva (2012) explica, ao dizer que o eu-lírico/narrador, no épico pós-moderno, acaba integrando a identidade heroica, e por isso o discurso do poeta pós-moderno é, quase sempre, em primeira pessoa (SILVA, 2012).

Quando, em *O Uruguai*, é dada voz discursiva a Sepé Tiaraju, esta parece ecoar com agressividade ao bondoso e amoroso general português que, no épico de Gama, ao presentear os índios com espadas e flechas, e ainda em diálogo com Cacambo, recebe como agradecimento as palavras do índio Sepé Tiaraju que interrompe a conversa de forma grosseira e bruta, impedindo qualquer forma de entendimento através de diálogo:

Prosseguia talvez; mas o interrompe
 Sepé, que entra no meio, e diz: Cacambo
 Fez mais do que devia; e todos sabem
 Que estas terras, que pisas, o céu livres
 Deu aos nossos avôs; nós também livres

As recebemos dos antepassados.
 Livres as hão de herdar os nossos filhos.
 Desconhecemos, detestamos jugo
 Que não seja o do céu, por mão dos padres.
 As frechas partirão nossas contendas
 Dentro de pouco tempo: e o vosso Mundo,
 Se nele um resto houver de humanidade,
 Julgará entre nós; se defendemos
 Tu a injustiça, e nós o Deus e a Pátria.
 (GAMA, 2009, p. 48-49)

Nota-se que o discurso de Sepé Tiaraju está direcionado diretamente ao índio Cacambo, e indiretamente ao Governador Português, dando uma vaga impressão de incapacidade do índio de interagir e dialogar diretamente com o estrangeiro, que responde atribuindo a culpa da guerra à ignorância do índio, e à sua incapacidade de diálogo:

Enfim quereis a guerra, e tereis guerra.
 Lhe torna o General: Podeis partir-vos,
 Que tendes livres o passo. Assim dizendo,
 Manda dar a Cacambo rica espada
 De tortas guarnições de prata e ouro,
 A que inda mais valor dera o trabalho.
 Um bordado chapéu e larga cinta
 Verde, e capa de verde e fino pano,
 Com bandas amarelas e encarnadas.
 E mandou que a Sepé se desse um arco
 De pontas de marfim; e ornada e cheia
 De novas setas a famosa aljava:
 A mesma aljava que deixara um dia,
 Quando envolto em seu sangue, e vivo apenas,
 Sem arco e sem cavalo, foi trazido
 Prisioneiro de guerra ao nosso campo.
 (GAMA, 2009, p. 49)

É notório o empenho de Gama em exaltar a bondade do “Cavalheiro Português”, enquanto Sepé é retratado com ignorância e com um discurso incapaz de estabelecer um diálogo racional e chegar a uma decisão sensata. Essa visão de um herói silenciado, irracional, e rebelde sem causa, será contestada por Fernandes Barbosa, que versa em defesa de Sepé:

Se a fôrça imponderável do direito,
 Falhou ante o despojo mais perfeito,
 Que organizar jamais possam quadrilhas,
 Natural foi teu gesto de civismo:
 Discutir com o torpe despotismo,
 No Parlamento verde das coxilhas.
 (FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 24)

Diferente de como faz Gama, o herói, sob a ótica de Fernandes Barbosa, é dotado de autoridade discursiva, pois conforme a histórica consultada, era Sepé o corregedor de São Miguel. E, conforme a explicação do poeta, tal cargo refere-se ao “Antigo magistrado, com atribuições equivalentes às dos atuais juízes de direito” (FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 25). Segundo Santos (2006), os registros historiográficos indicam que o índio Sepé Tiaraju foi corregedor da Comunidade de São Miguel durante a Guerra Guaranítica no século XVIII e esteve entre os comandantes da reação indígena que lutaram contra a desocupação dos Sete Povos da Missão (SANTOS, 2006, p.60). Logo, conforme mostra o poeta contestador, Sepé possuía autoridade discursiva para defender a si mesmo e a todo o seu povo, e para isso agiu destemidamente, conforme os versos:

Corregedor sem manchas e sem medo,
 Levaste à cara dos mandões o dedo,
 Sem temer a presilha dos arrochos,
 Dizendo alto ao general do trono,
 Que esta terra, em verdade, tinha dono,
 Exímio domador de queixos roxos.

Cadê, meu Deus, os sóbrios tribunais,
 Onde Sepé pudesse gritar mais,
 Contra o cruel tratado desumano?!
 Mas o real mandado de despejo
 Era de Judas o tismado beijo,
 Para mostrar do Pago soberano.
 (FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 25)

Diferente de em *O Uruguai*, essa primeira aparição de Sepé é a de um herói civilizado, destemido, defensor de seu povo e coerente em sua ação e discurso que não termina aí, aliás esse trecho é só o começo da fala de Sepé. Na sequência do poema, no capítulo III, “A entrevista do Pala com os bordados” é dedicada ao diálogo estabelecido entre o herói Sepé Tiaraju e o General Andrade, nas vésperas, três dias antes, da batalha do Caibaté. Nesse diálogo, Sepé é associado ao “Cavalheiro de São Graal”, expressão medieval que refere-se ao último cálice usado por Cristo. Ou seja, Sepé, como corregedor, era o último recurso de defesa que Languiru e os índios poderiam contar para evitar a execução do Tratado. Vamos ao trecho do diálogo:

Faz-se mister também acrescentar,
 Que soubeste a princípio declinar
 Da “honra” de abraçar o general:
- Não vou a êle, ele que venha a mim!
 E na resposta dada ao beleguim,

Estava o cavaleiro de São Graal.

Dias depois resolves procura-lo,
E ao longe esbarrando o teu cavalo,
Te plantas à distância dos soldados...
- Deixando as armas, índio, chega perto!
**- Deixá-las como posso, negro esperto,
Se o general e os seus estão armados!**
(FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 30 – grifo do poeta)

Nota-se, que, nesse capítulo, o herói tem voz discursiva e ela está grafada em negrito, e de forma direta, assim como é o enfrentamento do herói diante do invasor de suas terras. Sepé não só fala, mas fala com a autoridade cabida a ele. Sempre irreverente, porém racional, coerente e firmes nas suas ações e palavras. Conforme nota-se mais adiante:

Ao te pedirem que boleasse a perna,
Para beijar, num gesto de consterna,
A mão do general, com devoção,
Respondeste ao intérprede crinado:
**- Por que beijar a mão do botocudo,
Invasor do meu lar, do meu Torrão?**

**- O exército espanhol voltou em paz
E espero que daqui também te vás,
Levando tuas armas imperiais.**
Ao índio diga que êle é um selvagem!
E Sepé desprezando a vassalagem:
- Dize-lhe que sim, e êle muito mais!
(FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 32 – grifo do poeta)

Em *O Uruguai*, o índio responde à bondade do general que concede as armas para que ele e Cacambo lutem na guerra:

Lembrou-se o índio da passada injúria
E sobraçando a conhecida aljava
Lhe disse: **Ó General, eu te agradeço
As setas que me dás e te prometo
Mandar-tas bem depressa uma por uma
Entre nuvens de pós no ardor da guerra.
Tu as conhecerás pelas feridas,
Ou porque rompem com mais força os ares.**
(GAMA, 2009, p. 49 – grifo meu)

Essa foi a única vez, em *O Uruguai*, em que Sepé discursou diretamente ao General, e quando o faz parece um rebelde sem causa, já que o Português era versado em ações de generosidade e amor, enquanto que a Sepé, ao aceitar as armas, aceita também a guerra, revelando-se um herói corrompido. Diferentemente acontece nos versos de *Sepé – o morubixaba rebelde*, transcritos mais acima, em que Sepé não só

recusa as armas dadas pelo general, e assim rejeita a guerra, como também aconselha ao general a desistir da guerra e voltar em paz, assim como fizera o exército espanhol.

No épico de Basílio da Gama o diálogo termina aqui. No épico de Fernandes Barbosa, o diálogo continua e o general tem sua face revelada:

O general soltou balandronadas,
Dizendo que, com tropas bem treinadas,
Irias aos Povos sem sofrer reveses...
**- Se bravos são, por certo, os teus soldados,
Também o são os tapes aporreados,
Pra sacar do lombino os portugueses.**

Querendo Gomes Freire conquistar-te
Fêz mil promessas de presentes dar-te,
No tom bondoso de um amigo grave,
Porque te não dobrando a soberbia,
Lançou o luso mão da fidalguia,
Buscando amanuseio mais suave.

Anuviou-se inda mais o teu semblante
Pois bem notaste às rosas do ofertante,
O vergonhoso lôdo do suborno,
Que faz de quem dá um epigrama
E de quem o recebe escreve o drama
Da alma que perdeu o seu contôrno.
(FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 32 - 33 – grifo do poeta)

Esse trecho descreve a sobriedade, seriedade, sensatez e honestidade do herói Sepé Tiaraju, que não recebeu nada do ofertante que muito insistiu no suborno:

De rapé toma Freire uma pitada,
E da caixinha, em oiro trabalhada,
Mandando o língua dar-te o conteúdo,
Te antecedes à oferta do velhaco:
- Não quero, general, o teu tabaco,
E creio até que já disse tudo!

- Vamos daqui – ia há! – aos teus falaste,
E aos lusos, dando as costas, galopaste,
Pala esvoaçante ao vento matinal,
Enquanto Freire, à fralda das coxilhas,
Fica traçando rédeas e rendilhas,
Para quebrar teu queixo de bagual.
(FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 34 – 35 – grifo do poeta)

Nota-se que, durante o diálogo ou entrevista, o herói Sepé, o pala, é quem dá as primeiras e últimas palavras. O índio fala com racionalidade e coerência diante daquele que invadiu suas terras, o general, ou o bordado, disposto a expulsar e exterminar o povo ameríndio. Fernandes Barbosa parecer ter consciência de estar dando à voz ao

herói que no outro épico fora silenciado, prova disso é que, no poema, ele grifa em negrito toda a fala de Sepé Tiaraju. Mais adiante o eu-lírico/narrador finaliza a conversa, nesse terceiro capítulo, com exaltações ao herói por sua bravura, coragem, e por seu “gesto xucro de selvagem” pra defender sua gente:

Dêsse teu gesto xucro de selvagem,
Que jamais se curvou à vassalagem,
Por reçar os punhos da mordança,
Nasceu, por certo, a fibra de uma gente,
Essa altivez augusta, irreverente,
Fundamentos e apanágio de uma raça.
(sic. FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 35)

A voz de Sepé Tiaraju, em vida, em *O Uruguai* de Basílio da Gama inicia e finda no segundo canto do poema. De resto, quem mais discursa é o Governador General Andrade, que é o herói associado ao Pai da humanidade, por sua bondade e amor para com os índios. Em *Sepé – o morubixaba rebelde*, diga-se, a história é outra. Não há dúvidas de que o herói da história é o índio Sepé Tiaraju. O épico começa e finda com Sepé Tiaraju, que é exaltado como um “orador de frase francas” – acompanhados da oração dos índios, no momento pré-guerra, que é assimilada à “revôo de pombas brancas” – sendo considerado o portador do discurso de paz, e não de guerra, como parece mostrar em *O Uruguai*, pois assim versa o poeta:

Enquanto a raiva só de alguns se solta,
Contra essa emigração que te revolta,
E te faz orador de frases francas,
Ao céu azul, dos corações partindo,
Anda um bulício de orações subindo,
Como revôo, talvez, de pombas brancas.
(FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 46)

Nos demais capítulos a história se passa com o eu-lírico/ narrador dialogando o tempo todo com o herói missioneiro: “Para ti, Sepé só tem um ponto errado:(p.38)”, “Entregar tuas terras, afinal, (p.38)”, “O que mais te guasqueia o coração, (p.39)”, “Mas tu não, meu Caudilho extraordinário / Pois empunhaste o facho libertário / E incendiaste as aldeias da Nação! (p.44)”, “União faltou, Sepé, aos missioneiros...(p.46)”... Raras vezes o narrador se dirige a Sepé Tiaraju em terceira pessoa, mas quando o faz é para falar do herói, como ocorre, por exemplo, depois que ele morre, mas continua na narrativa guiando Languiru e os índios através da luz do seu exemplo, conforme no trecho abaixo:

A terra é sua, o berço é de seus pais,
Sepé por êle não existe mais,

Mas o conduz co'a luz do seu exemplo.

E aspira Languiru morrer peleando,
Do que ver gente estranha pisoteando,
O santuário bendito do seu templo.

É um tufão de ameríndios tresloucados,
Açoitando a muralha dos quadrados
E a recuar como onda marulhante;
E no fluxo e refluxo sanguíneo,
Vão os índios cumprindo o seu fadário,
De tombar pela causa edificante.
(FERNANDES BARBOSA, 1964, p.73- grifo meu)

Como se vê, através do exemplo da atuação heroica de Sepé, que ao ser seguido por Languiru e pelos índios faz deles heróis e reflexo de Sepé, têm-se continuidade do heroísmo desse. Ou seja, os que seguem o exemplo de Sepé são heróis tal como ele.

Logo, o eu-lírico/ narrado quando discursa em primeira pessoa dá a voz a Sepé fazendo dele um herói dotado de capacidade discursiva e com poder e autoridade para discursar. Já quando fala em segunda pessoa, o eu-lírico/ narrador estabelece um diálogo direto com o índio. E quando o discurso é em terceira pessoa, tem-se a fala sobre o índio como um herói exemplar.

Em síntese, nota-se que a representação discursiva de Sepé em *O Uruguai* sugere um herói incapaz de discursar diretamente, demonstrando incapacidade de enfrentamento ao colonizador, através do discurso. Já Fernandes Barbosa ao dar voz a Sepé Tiaraju, faz com que ele seja o portador de suas próprias ideias e seu próprio discurso, e o apresenta como um herói dotado de autonomia discursiva e capaz de um enfrentamento através do diálogo.

4. 1.2 A morte do herói

Assim como toda a sua vida e sua trajetória, imagina-se que a morte do herói é algo marcante e que não passa despercebido, ou não deve passar. Em *O Uruguai*, a morte de Sepé Tiaraju é tão breve como toda a sua atuação discursiva que só dura no segundo canto, quando termina com o conflito que antecedeu a batalha de Caibaté.

No épico de Gama, Sepé além morrer sem honras, sem glória e sem voz de herói, morre como um índio que não sabe lutar e de má pontaria, que segundo a narração nos versos, parece não saber se defender. Sepé, quando tem a oportunidade de exterminar o inimigo, erra a pontaria, segundo Gama. Vejamos esse momento:

Quando o ilustre espanhol que governava
 Montevideo, alegre, airoso e pronto
 As rédeas volta ao rápido cavalo
 E por cima de mortos e feridos,
 Que lutavam co' a morte, **o índio afronta.**
Sepé, que o viu, tinha tomado a lança
E atrás deitando a um tempo o corpo e o braço
A despediu. Por entre o braço e o corpo
Ao ligeiro espanhol o ferro passa:
Rompe, sem fazer dano, a terra dura
E treme fora muito tempo a hástea.
 (GAMA, 2009, p. 54 – grifo meu)

Nota-se que, por um lado o índio não tem uma boa apontaria, e por outro, o general tem um ótimo reflexo. Os questionamentos que podem brotar na mente do leitor são vários, como por exemplo: onde está a força do herói para defender a si e aos seus? A ideia que se sugere é a de que se Sepé não soube lutar nem para defender a si mesmo, como é de se esperar que tenha forças e capacidade de agir em defesa dos outros?

A atuação do herói é bem diferente no épico de Fernandes Barbosa que, por sinal, dedica um capítulo inteiro para mostrar a atuação do herói e dos índios na guerra. Esses versos mostram que os índios – apesar de estarem em desvantagens em relação aos inimigos, pois é “lança e flecha” contra “lanças... nagões cuspidos fogo” – lutam como selvagens para defender a terra, herança de seu povo. Vejamos a força de Sepé nos versos desse episódio:

Se um índio tomba à luta que se fere,
 Parece que, de pronto, já transfere,
 Todo o vigor da terra pro teu braço,
 Porque já restam pouco do teu bando
 E és o próprio demônio cavalgando,
 A semear o terror do teu lançaço.

Tens as mãos e o cocar tintos de sangue,
 E não te mostra nem um pouco exangue,
 Na peripécia sísmica do abalo,
E onde a lança, a brandir, em molinetes,
Vai provocando o tombo dos ginetes,
Para os matar a encontro de cavalo.

Teus olhos são vermelhos como brasas,
 E das narinas dilatando as asas,
 A mastigar a raiva que te inflama,
 A tua cara é máscara de ódio,
 Com mutações conforme o episódio,
 A insânia apocalítica do drama.

E que certeza é o golpe do teu braço!

**Onde guasqueia o olhar bate o pontão
E é só gringo invasor de peito aberto!**
Razão por quê o contrário, aglutinado,
Vai te trazendo em canto mais chorado,
A te acostrar, agora, mais de perto.
(FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 64-66 – grifos meu)

Na força de “demônio” que tem esse Sepé para defender seu bando, sua terra e a si, é realçada pelas palavras “brasas”, “raiva”, “inflama”, “máscara de ódio”, “mutações”, “braço” e “pontão”, temos aí a descrição de um herói forte. Diferente do Sepé que Gama nos mostra. É um Sepé que tem, no seu braço, todo o vigor e força para defender a si, os índios e a sua terra dos invasores. A descrição de toda essa força só poderia soar como música trágica do que foi essa “insânia apocalítica do drama”. Uma música que grita o ódio que Sepé tem estampado em seu rosto, e cuja letra são os versos de um poeta indignado ou horrorizado.

Depois de ver nos dois épicos os momentos da luta de Sepé Tiaraju por sua terra e pelo seu povo, vejamos como são narrados os últimos momentos de vida de Sepé Tiaraju e a sua morte. Já adianto aqui que em *O Uruguai* nosso herói morre de peito aberto, depois de ser flechado várias vezes pelo governador. Diferente de Sepé que erra a pontaria, o guerreiro espanhol consegue ferir o índio várias vezes “na testa e peito” – partes do corpo, geralmente, associada à razão e ao coração – na tentativa do colonizador de exterminar o ameríndio rebelde. Vamos aos versos:

**Mas de um golpe a Sepé na testa e peito
Fere o governador,** e as rédeas corta
Ao cavalo feroz. Foge o cavalo,
E leva involuntário e ardendo em ira
Por todo o campo a seu senhor; e ou fosse
Que regada de sangue aos pés cedia
A terra, ou que pusesse as mãos em falso,
**Rodou sobre si mesmo, e na caída
Lançou longe a Sepé. Rende-te, ou morre,
Grita o governador; e o tape altivo,
Sem responder, encurva o arco, e a seta
Despede, e nela lhe prepara a morte.
Enganou-se esta vez.** A seta um pouco
Declina, e açouta o rosto a leve pluma.
Não quis deixar o vencimento incerto
**Por mais tempo o espanhol, e arrebatado
Com a pistola lhe fez tiro aos peitos.
Era pequeno o espaço, e fez o tiro
No corpo desarmado estrago horrendo.**
Viam-se dentro pelas rotas costas
Palpitar as entranhas. **Quis três vezes
Levantar-se do chão: caiu três vezes,**

E os olhos já nadando em fria morte
 Lhe cobriu sombra escura e férreo sono.
 (GAMA, 2009, p. 54 a 55 – grifos meus)

No primeiro grifo vê-se como Sepé fracassou pela segunda vez ao tentar matar o governador. Já o governador de Montevideú, conforme no segundo grifo, consegue atingir o índio e o lançar longe. A partir da atuação bem sucedida, o governador consegue dominar a situação. Logo, é obvio perceber a fraqueza do herói, pois o que fica evidente nesses versos é um herói fraco e incapaz de defesa. E ainda para finalizar a narrativa da morte vergonhosa do herói épico, Sepé erra mais uma vez ao tentar lançar o general. Ou seja, nas três tentativas de defesas o herói erra drasticamente. Já o governador é bem sucedido na luta e consegue, por fim, matar Sepé com um último e certo tiro que, segundo Gama, foi dado ao peito em tentativa de defesa. A tentativa tripla de Sepé em se reerguer, ressalta ainda mais a fraqueza do herói, conforme foi explorada nos versos de Gama.

Já em *Sepé – o morubixaba rebelde*, no canto - “O lançamento às costas do Rio Grande” – quando narra esse episódio, mostra outra versão para a morte do herói:

Numa investida de guerreiro ousado,
 Pentras, pra ficar encurralado,
 No brete das fileiras de dragões;
 E ao quebrares do cerco o férreo abraço,
**Recebes, fundo, às costas, num lançamento,
 Que abre uma bôca de ver pulmões.**

Inclinado ao pescoço do cavalo,
 Fazendo esforço para governa-lo,
 Tentas, em vão, bater em retirada;
 Sôbre o estribo o teu corpo se derreia,
 E mais longe, a sangrar, então baqueia,
 Tendo o inimigo em cima da pegada.

**Apesar de ferido mortalmente,
 Erguendo o busto, numa fôrça ingente,
 Em tuas mãos teu arco se curvou,
 E a derradeira seta ao ar dispara,
 Para ir alojar-se em plena cara,
 Do satanás dragão que te lanceou.**

És agora o Caudilho desarmado,
 A sombra do Rebelde respeitado,
 Numa agonia de flor que se estiola...
**Podendo, enfim, de cima da montada,
 Chegar Viana e fazer descarregada,
 Em pleno peito a carga da pistola!**

Tombara o grande Chefe miguelino...

Fogem da luta os índios sem destino,
 Apavorados ante o golpe fero,
 Para espalhar, assim como rastilho,
 A comoção da morte do Caudilho,
 Merecedor das odes de um Homero.
 (sic. FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 66 a 68 – grifos meus)

Os versos de Fernandes Barbosa nos mostram a forma covarde como morreu o herói Sepé Tiaraju, quando primeiramente foi atingido pelas costas, estando desarmado. E mostra, também, como o herói mesmo ferido consegue reunir em si uma “força ingente” para se erguer e acertar “o satanás que te lanceou” na cara. Depois disso é que o herói, estando desarmado e vingado, é encontrado pelo Governador de Montevideo, o Joaquim Viana, que termina de matá-lo, descarregando a pistola contra o peito do índio. Temos nesse épico um herói de força sobrenatural que morre, covardemente, lutando até os últimos minutos de sua vida. E assim, Sepé Tiaraju morre como um “Rebelde respeitado” e digno “das odes de um Homero”.

Como havia afirmado a princípio, a morte do herói é um momento marcante e decisivo, pois revela a capacidade de luta e enfrentamento do sujeito heroico. Como vimos, em *O Uruguai*, Sepé é descrito como um herói fraco e incapaz de defesa que morre envergonhado por não conseguir lutar dignamente e nem defender seu povo. Já em *Sepé – o morubixaba rebelde* temos um herói forte, um guerreiro ousado e um rebelde respeitado, cuja covarde morte foi capaz de vingar com bravura.

Tratando-se de um herói épico e, no caso, de Sepé Tiaraju, cuja lenda relata a trajetória do plano histórico para o maravilhoso após a sua morte, cabe observar como se dá a aderência mítica do herói nas duas obras. Esse aspecto é o próximo ponto dessa análise comparada.

4.1.3 A trajetória do herói: do plano histórico ao maravilhoso

Como é sabido, e se tratando de herói épico, é a trajetória do plano histórico para o maravilhoso e/ou vice-versa que qualifica o sujeito atribuindo-lhe o caráter de heroicidade em um poema onde há a presença de um eu-lírico /narrador e uma história narrada em versos.

No que se refere ao heroísmo de Sepé Tiaraju, a trajetória que assinala a passagem do plano histórico para o maravilhoso é feita postumamente, ou seja, é uma

trajetória feita após a morte do herói, quando ele aparece em sonho para guiar os índios guaranis, mostrando a eles o caminho a trilhar, que é o caminho de heroísmo.

A princípio, cabe ressaltar que tanto em *O Uruguai* quanto em *Sepé – o morubixaba rebelde* há essa aderência mítica assinalada pelo “sonho libertário de Sepé”, só que veremos que a elaboração desse sonho ocorre de formas distintas onde o herói apresenta-se de duas formas e trilhando dois caminhos opostos: no primeiro épico, Sepé Tiaraju aparece com a face de um herói derrotado que mostra o caminho para o inferno; no segundo épico, o Sepé Tiaraju aparece com a face de um herói vencedor e mostra o caminho para o céu.

Após a morte de Sepé, Gama mostra o sentimento que dominava os dois lados dos sujeitos envolvidos na tragédia: o lado do colonizador português, e do índio através de Cacambo. Na perspectiva do poeta, ambos foram vítimas da ambição dos jesuítas

Já a nossa do mundo Última Parte
Tinha voltado a ensanguentada fronte
Ao centro luminar quando a campanha
Semeadas de mortos e insepultos
Viu desfazer-se a um tempo a vila errante
Ao som das caixas. Descontente e triste
Marchava o General: não sofre o peito
Compadecido e generoso a vista
Daqueles frios e sangrados corpos,
Vítimas da ambição de injusto império.
(GAMA, 2009, p. 59 – 60)

Apesar de parecer se assumir do lado do colonizador e contra os jesuítas, nesse trecho o poeta apresenta o general que, apesar de “descontente e triste”, seu coração “compadecido e generoso” não sofre tanto quanto os índios mortos e feridos. Mais adiante, é descrito o cenário da outra margem do rio, onde estavam os índios, o clima da natureza que respirava sossegada, e a tentativa de descanso de Cacambo após a morte do seu amigo Sepé:

Era alta noite, e carrancudo e triste
Negava o céu envolto em pobre manto
A luz do mundo, e murmurar se ouvia
Ao longe o rio, e menear-se o vento.
Respirava descanso a natureza.
Só na outra margem não podia entanto
O inquieto Cacambo achar sossego.
(GAMA, 2009, p. 60 e 61)

Em *O Uruguai*, parece que ambos os lados compartilham o sofrimento pela morte de Sepé, numa tentativa, talvez, de aproximar o índio do colonizador através do sofrimento e sentimento de perda, ambos considerados vítimas da ambição do império.

Em *Sepé – o morubixaba rebelde*, quando feita a descrição do ambiente e do clima, predomina o sofrimento e desconforto pelo luto que envolve as missões jesuítas pela perda do seu líder:

Dobram os sinos pelo filho morto,
 Envolvem-se as missões do desconforto,
 O luto cobre as almas sofredoras!
 Da oposição ruíam-se as comportas,
 Os Sete Povos já não têm mais portas,
 Podem entrar as tropas invasoras.
 (FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 69)

Enquanto Gama tentou aproximar o colonizador dos índios, Barbosa deixou evidente a oposição entre ambos quando optou dar ênfase ao sofrimento dos índios e ignorar o colonizador. Em *Sepé – o morubixaba rebelde*, nota-se como a descrição do ambiente é totalmente diferente. De fato o cenário é outro. Os versos sugerem som e imagens fúnebres das almas sofredoras que choram o luto pela morte do filho e guardião da terra dos Sete Povos.

Voltando a *O Uruguai*, vemos Cacambo, quando em meio a uma guerra, na qual perdera o amigo, tentando descansar, mas logo é interrompido ao sonhar com Sepé:

No perturbado interrompido sono
 (Talvez fosse ilusão) se lhe apresenta
 A triste imagem de Sepé despido,
 Pintando o rosto do temor da morte,
 Banhando em negro sangue, que corria
 Do peito aberto, e nos pisados braços
 Inda os sinais da mísera caída.
 Sem adorno a cabeça, e aos pés calcada
 A rota aljava e descompostas penas.
 (GAMA, 2009, p. 61)

Como se vê, o sonho libertário de Sepé está mais próximo de um pesadelo, uma falsa ilusão, algo incerto ou duvidoso. Temos aí, certa resistência na aderência mítica. Uma característica particular da estética do arcadismo, que valoriza a razão e a racionalidade. O eu-lírico/narrador parece não crer na aparição de Sepé. E essa não poderia ser mais humilhante que a revelação da nudez de um herói que tem a face triste do temor da morte. É possível associar “os braços pisados” como a destruição da força

do herói da terra. Sepé é apresentado “sem adornos a cabeça”, ou seja, sem nenhuma coroação de honra e glória. Seu discurso também revela fragilidade. Vamos a ele:

Quanto diverso do Sepé valente,
 Que no meio dos nossos espalhava,
 De pó, de sangue e de suor coberto,
 O espanto, a morte! **E diz-lhe em tristes vozes:**
Foge, fuge, Cacambo. E tu descansas,
Tendo tão perto o inimigo? Torna,
Torna aos teus bosques, e nas pátrias grutas
Tua fraqueza e desventura encobre.
Ou, se acaso inda vivem no teu peito
Os desejos de glória, ao duro passo
Resiste valeroso; ah tu, que podes!
E tu, que podes, põe a mão nos peitos
À fortuna de Europa: agora é tempo,
Que descuidados da outra parte dormem.
Envolve em fogo e fumo o campo, e paguem
O teu sangue e o meu sangue. Assim dizendo
 Se perdeu entre as nuvens, sacudindo
 Sobre as tendas, no ar, fumante tocha;
 E assinala com chamas o caminho.
 (GAMA, 2009, p. 61 e 62 – grifos meus)

Após ser apresentado com a face da derrota, Sepé que primeiro aconselha o Cacambo a fugir e em seguida, após questionar o amigo que após sua morte, descansava enquanto tinha por perto o inimigo, dá conselho para esconder a sua fraqueza e resistir, caso tenha ele o desejo de vencer. O discurso de Sepé é finalizado com a sua atuação durante a partida, pois o herói “se perdeu” ao partir assinalando um caminho de chamas, como que mostrasse o caminho do próprio inferno destinado a todos aqueles que seguissem os passos da rebeldia como fez o índio.

Em *Sepé – o morubixaba rebelde*, o poeta não foca no sofrimento de Cacambo que perdera o amigo, mas no sofrimento coletivo, no sofrimento de um povo que perdeu seu líder, seu herói, seu morubixaba rebelde. A aparição de Sepé não é no subconsciente de um único índio, mas no céu todo estrelado. O herói é associado ao “Cruzeiro de estrelas” que irá guiar os guaranis. O caminho que Sepé aponta não é o de chamas, o duvidoso, mas o caminho da vitória, “o caminho exato do dever”.

Enquanto à noite o povo se estarrece,
 De joelhos cai, chorando numa prece,
 E logo a causa toda se adivinha:
 No manto azul do céu todo estrelado,
Pela primeira vez se vê gravado,
Um cruzeiro de estrelas que não tinha!

No céu do pago o teu lunar brilhando,

**Parece até que aos índios apontando,
Mostra o caminho exato do dever;**

E pela voz de inúbias que retinam,
Agora todos eles se aglutinam,
No derradeiro anseio de vencer.

(FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 69 e 71 – grifo meu)

A aderência mítica, que se concretiza no “Sonho libertário de Sepé”, é descrita em duas feições. Em *O Uruguai* Sepé aparece no sonho de Cacambo, que mais parece um pesadelo, um espécie de ilusão. Já em *Sepé – o morubixaba rebelde*, o índio aparece no céu e é visto não, apenas, por um índio, mas por toda a comunidade indígena. Mais adiante, Languiru – que lidera os guaranis após a morte de Sepé, e não Cacambo como narrado em *O Uruguai* - e os índios seguem o caminho da vitória sonhando o “sonho libertário de Sepé”:

Inda tem dono a terra missioneira:
É Languiru que toma da bandeira
Do sonho libertário de Sepé,
Da qual à sombra leva, a descoberto,
Os índios pra chacina que vem perto,
Da batalha imortal de Caibaté.

(FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 71)

Enquanto no primeiro épico o “sonho” tem sentido psicológico de um consciente individual de um único sujeito, no segundo épico o “sonho” ultrapassa o sentido psicológico para significar um sentido mais amplo, um sentido social e coletivo de toda uma nação indígena. Entendendo nação conforme nos explica Stuart Hal, baseado em Renan, quando apresenta esses três conceitos, o primeiro: “A posse em comum de um rico legado de memórias”; o segundo: “O desejo de viver em conjunto”; e o terceiro: “A vontade de perpetuar, de uma forma indivisiva, a herança que se recebeu”. Ou seja, “devemos ter em mente esses três conceitos, ressonantes daquilo que constitui uma cultura nacional como uma ‘comunidade imaginada’: as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança” (HALL, 2001, p.58), e nas palavras de Benedicto Anderson, uma nação nada mais é que “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p.32). Temos em *Sepé - o morubixaba rebelde* a valorização da memória do herói e da nação indígena, o desejo coletivo de vencerem juntos, compartilhando o mesmo sonho de liberdade.

Se no épico de Basílio da Gama o “sonho libertário” é descrito com uma gotinha de dúvida que faz tremer o lago aterrorizante do medo e da morte, no épico de Fernandes Barbosa o “sonho libertário” é descrito como exatidão e “anseio de vencer”.

4.1.4 A identidade do herói

A identidade do sujeito é construída a partir do olhar do outro. Conforme explica Hall – baseado em Lacan, ao falar sobre a formação do eu no olhar do Outro – a identidade é “algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (HALL, 2001, p.37-38). O olhar de Gama e Barbosa em direção a Sepé Tiaraju são semelhantes: os dois veem o índio como um rebelde que preferiu a morte à escravidão. No entanto, a atitude de ambos diante daquele olhar é que difere: Gama canta seu Sepé de forma mais contida, até porque não seria viável cantar louvores a um índio que fosse considerado rebelde, na época, e nas circunstâncias um mal exemplo aos demais, sob a ótica e interesses do colonizador.

Lendo verso a verso as aparições de Sepé em *O Uruguai* não encontramos uma descrição específica para o herói Sepé, em vida, mas para os índios em geral:

Vossa fica a Colônia, e ficam nossos
 Sete Povos, que **os bárbaros habitam**
 Naquela oriental vasta campina
 Que fértil Uruguai discorre e banha.
 Quem podia esperar que **uns índios rudes,**
Sem disciplina, sem valor, sem armas,
 Se atravessassem no caminho aos nossos,
 E que lhes disputassem o terreno!
 (BASÍLIO DA GAMA, 2009, p. 34)

Temos aí a descrição dos índios como bárbaros, rudes, sem disciplina, sem valor e sem armas... Tal como uns selvagens! Mais adiante são descritos como atrevidos que não sofrem tanto a invasão de seu território.

Não sofrem tantos **os índios atrevidos:**
 Juntos um nosso forte entanto assaltam.
 [...]
 Por toda a oposta margem se descobre
 Que **bárbaros** o número infinito
 Que ao longe nos insulta e nos espera.
 (BASÍLIO DA GAMA, 2009, p. 35)

No entanto, voltando à imagem de Sepé, no épico de Basílio da Gama as descrições por palavras para ajudar na criação imagética do herói, são feitas no momento de sua morte e após. Assim a imagem de Sepé é criada a partir de sua má atuação na hora da morte. No entanto, não temos adjetivos, nem comparações que ajudem na reconstituição da imagem do herói, como percebemos no poema de Fernandes Barbosa. Vejamos, em *O Uruguai* novamente, o momento da morte do herói, mas desta atentando-nos para a descrição que é apresentada da imagem do herói, e não na sua atuação:

Mas de um golpe a Sepé na testa e peito
 Fere o governador, e as rédeas corta
 Ao cavalo feroz. Foge o cavalo,
 E leva involuntário e ardendo em ira
 Por todo o campo a seu senhor; e ou fosse
 Que regada de sangue aos pés cedia
 A terra, ou que pusesse as mãos em falso,
 Rodou sobre si mesmo, e na caída
 Lançou longe a Sepé. Rende-te, ou morre,
 Grita o governador; e o tape altivo,
 Sem responder, encurva o arco, e a seta
 Despede, e nela lhe prepara a morte.
 Enganou-se esta vez. A seta um pouco
 Declina, e açouta o rosto a leve pluma.
 Não quis deixar o vencimento incerto
 Por mais tempo o espanhol, e arrebatado
 Com a pistola lhe fez tiro aos peitos.
 Era pequeno o espaço, e fez o tiro
No corpo desarmado estrago horrendo.
Viam-se dentro pelas rotas costas
Palpitar as entranhas. Quis três vezes
 Levantar-se do chão: caiu três vezes,
E os olhos já nadando em fria morte
Lhe cobriu sombra escura e férreo sono.
 (GAMA, 2009, p. 54 a 55 – grifos meus)

Nota-se que a descrição da imagem é feita somente depois de o herói ser atingido mortalmente. Nessa cena, temos a descrição de “um corpo desarmado”, indefeso, e vitimado com um “estrago horrendo” em que se avistavam “as entranhas”. Mais adiante são descritos os olhos do herói que nadam em “fria morte”. Logo mais, novamente o eu-lírico/narrador associa o herói à imagem de morte:

Quanto diverso do Sepé valente,
 Que no meio dos nossos espalhava,
 De pó, de sangue e de suor coberto,
O espanto, a morte! [...]
 (GAMA, 2009, p. 61 e 62 – grifos meus)

Temos aí uma descrição de Sepé que é, ao mesmo tempo, a descrição de um herói morto. Como se o poeta, conscientemente ou não, optasse por matar ou suprimir a feição heroica do índio rebelde à coroa portuguesa. No entanto, apesar de não dar ênfase no heroísmo do índio, nesse trecho citado, logo após a morte do índio, Gama reconhece o índio rebelde como Sepé valente. Mas tal reconhecimento se ofusca com a associação do índio com a morte, sugerindo que a morte é o preço a pagar pela rebeldia.

Já em *Sepé – o morubixaba rebelde*, a descrição que encontramos do herói é uma descrição de um herói vivo. Temos não só um vasto repertório de palavras adjetivas, como várias associações metafóricas que ajudam na elaboração da imagem do herói. Entre as qualidades do herói, podem-se citar os adjetivos que exaltam o espírito de liderança, valentia e coragem: “índio macho, Tiaraju valente” (p.10), “supremo Chefe desta gente” (p.10), “herói morubixaba” (p.10), “Chefe de uma taba” (p.10), “fanal divino das Missões” (p.10). Nota-se que essas palavras são dirigidas ao herói logo na abertura do primeiro canto do poema, o que evidencia o herói Sepé como o “Chefe da taba”. Os adjetivos, grafados em maiúsculas por Fernandes Barbosa, ratificam essa intenção de reconhecimento do papel de liderança exercido pelo índio guarani nos Sete Povos das Missões, que se viam obrigados a emigrarem, assim “Como Moisés e o povo israelita”. Assim, Sepé é descrito como o único e inconfundível líder que comandou a primeira rebelião nacional:

Se julgavam-te as Côrtes índio guaxo,
Demonstras-te em seguida que eras macho,
Inconfundível guasca do torrão,
Que soube erguer no tôpo do Calvário,
Nosso primeiro grito tumultuário,
Comandando a primeira rebelião.
(FERNANDES BARBOSA, 1964, p. 27)

Além da imagem de líder, são agregadas à identidade do herói as imagens de trabalhador, guerreiro, nobre e santo. O herói é sempre exaltado por: sua “alma nobre” (p. 11); “ Tua mão punha fogo nas coivaras / provocando o milagre das searas” (p.12); “De São Miguel intrépido bagual / De força hercúlea, sobrenatural / Herdeiro da nobreza dos antanho” (p.12); “gente laboriosa” (p.13); “ mescla de santo e de guerreiro/ Revelador da alma de Nação” (p.17); “marcha irreverência” (p. 22); “gesto de civismo” (p.24); e momentos antes de sua morte é associado a “cavaleiro de São Graal”, uma expressão medieval que corresponde ao último cálice usado por Jesus Cristo antes da crucificação. (p. 30), “altivez augusta, irreverente” (p. 35); (...).

Em *Sepé - o morubixaba rebelde*, a identidade do índio Sepé Tiaraju é construída de forma relacional, característica de um herói pós-moderno. Sobre esse tipo de heroísmo Silva (2012) explica que o herói pós-moderno é um herói relacional, ou seja, o poeta reúne vários heróis e vai superpondo esses heróis na instância lírica, e é através do inter-relacionamento desses heróis que se constrói a identidade heroica (SILVA, 2012).

Além das descrições e associações feitas ao herói, podemos aliar ao discurso do dele a sua atuação no momento da morte e sua trajetória do plano histórico para o maravilhoso. Como foi mostrado, o Sepé Tiaraju de *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, é um herói pintado e versado à face da morte, um rebelde sem causa, um herói discursivamente fraco, um herói medroso e incapaz de um enfrentamento aceitável para um sujeito heroico, demonstrando-se um herói fraco como guerreiro, e frágil como humano. Um herói que morre sem honras, sem glórias e que se perde no subconsciente de Cacambo, que representa todos os índios. Temos, assim, a versão do heroísmo indígena sob a ótica do colonizador, atendendo a suas expectativas e posição ideológica.

Já o Sepé Tiaraju de *Sepé – o morubixaba rebelde*, de Fernandes Barbosa, é um herói versado e cantado melodiosamente em um herói com a face de vida, portado de um discurso franco, coerente e condizente com a sua rebeldia para com o que estava estabelecido no Tratado de Madri que legava aos índios à trágica emigração e à marginalização social. Temos, então, um herói destemido e versado em bravura, garra e coragem, dotado de capacidade discursiva e um líder nato, e que soube guiar os índios pelo caminho da exatidão. Um guerreiro caracterizado por uma força sobrenatural e que ultrapassa a condição humana igualando-se ao divino, ao superior, ao Deus todo poderoso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Basílio da Gama (1741-1795) foi um poeta árcade mineiro e autor de uma série de poemas, tais como: Ode a D. José I (1765), Ode ao Conde da Cunha (1769), Epitalâmio às Núpcias da Sra. D. Maria Amália (1769), O Uruguai (1769), A Declamação Trágica (1776), Os Campos Elíseos (1776), Lenitivo da Saudade (1788), Quitúbia (1791). Dessas obras, a mais conhecida nacionalmente, e internacionalmente, é “O Uruguai”, cuja fortuna crítica vem se acumulando e até se repetindo devido à importância da obra para o cenário das Letras. Nesse poema há a primeira aparição do herói Sepé Tiaraju na literatura brasileira.

Sepé é conhecido hoje como um famoso líder indígena que lutou até a morte na disputa pela terra na guerra guaranítica contra os portugueses e espanhóis nas Missões Jesuíticas nos Sete Povos das Missões, no Rio Grande do Sul. No entanto, vale salientar que foi a partir do século XX, com o resgate da lenda do Sepé por Simões Lopes Neto, que surgiu uma vasta produção artística-cultural que buscou a reafirmação da memória do índio.

Dentre essas obras o “Sepé – o morubixaba rebelde”, de Fernandes Barbosa (1910-1988), se destaca não só pelo resgate da lenda do herói no seio da cultura popular, e do regionalismo, mas também pela elaboração dos planos literário e histórico do poema épico. No plano literário o poeta recorre à intertextualidade para construir a imagem de herói co-relacional. Ou seja, o poeta agrega à imagem do herói, várias imagens de heróis famosos no universo cultural, tais como o Deus do cristianismo, o santo e guerreiro São Miguel de Arcanjo, o herói grego Hércules, o líder bíblico Moisés, o Rei Augusto. Já no que diz respeito ao plano histórico, Fernandes Barbosa, no paratexto que finaliza a obra, acusa Basílio da Gama de falseamento da verdade histórica em detrimento de Sepé, e tal fato evidencia a intenção de escrita palimpsesta, da história do índio, em busca de memória, verdade e justiça. Assim, na elaboração da história do herói o poeta recorreu não só à lenda, mas, também, partiu de uma pesquisa bibliográfica da história.

O mais importante perceber é que esse diálogo estabelecido entre um texto e outro que o antecede é algo comum e produtivo no contexto de criação literária. Pois, se por um lado, isso contribuiu para a reafirmação de “O Uruguai” como um legítimo

poema épico árcade-neoclássico, com marcas ideológicas de seu tempo, assim como toda obra literária, por outro, contribui para a afirmação de “Sepé – o morubixaba rebelde” como um épico moderno que traz o resgate da lenda e da história do Sepé Tiaraju, concebendo-o e consagrando-o, não apenas como herói épico, mas também como um herói nacional.

Conforme foi mostrado, *O Uruguai* de Basílio da Gama é um legítimo poema épico, pois apresenta os elementos básicos ou estruturantes de toda poesia épica, que são: a proposição, a invocação, a divisão em cantos, os planos histórico, maravilhoso e literário e o heroísmo épico. E se enquadra no modelo épico arcádico-neoclássico, manifestação literária própria do discurso épico no século XVIII. É considerada uma obra colonialista e uma produção literária que já denota certo espírito nacionalista, característica que teve mais efervescência no Romantismo. No entanto, não se trata apenas de uma obra com feições precoces do Romantismo, mas sim de legítima manifestação épica do século XVIII, em que é evidente o discurso da filosofia Iluminista e do Racionalismo.

A partir da análise estrutural, conclui-se que o poema épico *Sepé, o morubixaba rebelde* de Fernandes Barbosa, publicado em 1964, integra a matriz épica moderna, e que também apresenta os elementos básicos ou estruturantes de uma poesia épica de, que são: a proposição, a invocação, a divisão em cantos, os planos histórico, maravilhoso e literário e o heroísmo épico. Claro que, por ser uma produção de feição moderna, há mais liberdade no plano literário e o poeta explora vários recursos no ato de criação. Quando publica *Sepé – o morubixaba rebelde*, Fernandes Barbosa se inclui no grupo de artistas e intelectuais modernistas que estavam mais voltados para o tradicionalismo, a geração de 45 ou neoparnasiana.

Como foi observado, no decorrer da análise, o épico de Fernandes Barbosa já adianta algumas características do épico pós-moderno, em relação a forma que se dá a construção do herói co-relacional. Ou seja, para criar a identidade heroica o poeta agrega, à imagem do herói, várias imagens de heróis famosos no universo cultural. Como o guerreiro São Miguel Arcanjo, o herói grego Hércules, o líder bíblico Moisés, o Rei Augusto, e até o Demônio, por exemplo. O poeta, no ato de criação faz essa superposição desses heróis para construir a imagem de seu Sepé, um morubixaba rebelde, mescla de santo e guerreiro. Criando assim o herói co-relacional. O poeta demonstra bastante criatividade na construção do poema, valendo-se dos recursos de

transcendência textuais, como: *intertextualidade*, *paratextualidade*, *arquitextualidade*, *metatextualidade* e *hipertextualidade*.

O plano histórico foi um dos pontos mais efervescente dessa discussão, pois o poeta Fernandes Barbosa, em sua escrita palimpsesta, parte da perspectiva de que Basílio da Gama falseou a verdade histórica em detrimento de Sepé – o morubixaba rebelde. A partir de uma leitura pelo viés comparativo, examinando-se à luz da história e do mito do índio Sepé Tiaraju, nota-se que o Fernandes Barbosa faz uma espécie de atualização da história do índio começando pela data de morte do herói que, em *O Uruguai*, data de 10 de fevereiro de 1756, e foi 07 de fevereiro de 1756.

Ele também deixa bem evidente o lugar de liderança a Sepé em sua atuação nos Sete Povos da Missão que parece ser atribuído por Gama a Cacambo, mas Fernandes Barbosa mostra Sepé Tiaraju como único inconfundível Chefe da Taba. O poeta também reconhece o lugar de Nicolau Languiru na história, já que ele foi chefe do Uruguai e sub-chefe das forças de Sepé, mas, no entanto, no épico neoclássico ele nem chega a ser citado.

Diferente de Gama, cuja militância se fortalece no ataque aos jesuítas no poema, Fernandes mostra que o verdadeiro culpado dentro da igreja que foi o Padre Ultramirano e não os padres submissos a ele, como o padre Balda que era apenas um subordinado.

Conclui-se que Fernandes Barbosa, além de poeta, atuou como advogado de Sepé Tiaraju e usa a “verdade histórica” em defesa do índio, e escreveu seu épico com a intenção explícita de buscar memória, verdade e justiça.

Em *O Uruguai*, embora Basílio da Gama se defina americano, o eu-lírico/narrador parece não interagir muito bem com o herói “Sepé Tiaraju” que, apesar de ser um herói épico, é praticamente silenciado no episódio da guerra. Nos discursos percebemos a racionalidade e clareza de Cacambo e do General Gomes Freire que se opõe ao discurso obscuro, e irracional de Sepé. Já Fernandes Barbosa, dando voz a Sepé Tiaraju, faz com que ele seja o portador de suas próprias ideias e seu próprio discurso.

No tocante à trajetória de vida e à morte do herói, em *O Uruguai*, a morte de Sepé Tiaraju é breve como toda a sua atuação que só dura no segundo canto, e que termina com o episódio que antecede a batalha de Caibaté. No poema de Gama, Sepé, além de morrer sem honras, sem glória e sem voz de herói, morre como a imagem de

um guerreiro frágil que não pôde se defender. Já em *Sepé – o morubixaba rebelde*, temos um herói forte, um guerreiro ousado e um rebelde respeitado, cuja covarde morte foi capaz de vingar com bravura. Assim, Fernandes Barbosa versa uma morte mais digna ao herói.

Observou-se que, quanto à trajetória do herói do plano histórico para o maravilhoso, tanto em *O Uruguai* quanto em *Sepé – o morubixaba rebelde* há essa aderência mítica assinalada pelo “sonho libertário de Sepé”. No épico de Basílio da Gama Sepé Tiaraju aparece com a face de um herói derrotado que mostra o caminho para o inferno, para a derrota; no segundo épico, o Sepé Tiaraju aparece com a face de um herói vencedor e mostra o caminho para o céu, para a vitória. A aderência mítica, que se concretiza no “Sonho libertário de Sepé”, é descrita em duas feições. Em *O Uruguai* Sepé aparece no sonho de Cacambo, que mais parece um pesadelo, um espécie de ilusão. Já em *Sepé – o morubixaba rebelde*, o índio aparece e é visto no céu, não apenas, por um índio, mas por toda a comunidade indígena. Enquanto no primeiro épico o “sonho” tem sentido psicológico de um consciente individual, de Cacambo, no segundo épico o “sonho” ultrapassa o sentido psicológico para evidenciar um sentido mais amplo, um sentido social e coletivo de toda nação indígena sedenta por liberdade.

Quanto à identidade do herói, tanto Gama e Barbosa veem Sepé Tiaraju como um índio rebelde que preferiu a morte à escravidão. No entanto, Gama opta por versar seu Sepé com a feição heroica mais contida, mais suprimida – até porque não seria viável cantar louvores a/em todos os cantos a um índio rebelde que fosse considerado, na época, e nas circunstâncias, um mal exemplo aos demais índios, sob a ótica do colonizador. Já em *Sepé – o morubixaba rebelde* Fernandes Barbosa temos a descrição de um herói vivo, cuja imagem é reforçada por um repertório de palavras adjetivas e várias associações metafóricas.

Além de mostrar a face de seu Sepé, Fernandes Barbosa também traz uma pertinente reflexão sobre a guerra, que ganha foco no último capítulo, intitulado “Ao vencedor, as batatas” que referência explicitamente à obra “Quincas Borba” de Machado de Assis, e retoma de forma reflexiva e irônica a filosofia humanista baseada no princípio darwiniano que defende o lema “a sobrevivência do mais forte”. No entanto, tal sobrevivência não diz respeito, apenas, ao embate entre os animais irracionais, uma vez que esse embate é também vivenciado pelos homens. O próprio

Machado de Assis, nessa obra, explica a essência da filosofia humanista, conforme se lê no fragmento abaixo extraído do romance:

— Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma é a condição da sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum. Daí o caráter conservador e benéfico da guerra. Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas chegam apenas para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e irá à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos das ações bélicas. Se a guerra fosse isso, tais demonstrações não chegariam a dar-se pelo motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é aprazível ou vantajoso, e pelo motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas (ASSIS, 2005, p. 19)

Se no romance Machadiano, Rubião foi vítima da ambição humana ao ser explorado até a miséria, ao ter sua herança arrancada, e no fim morreu abandonado como um animal “fraco” e debilitado que sucumbe ante à força de outro considerado “mais forte”; acontece o mesmo em no episódio dos Sete Povos das Missões, em que os índios, também vítimas da ambição humana, tiveram, também, a sua herança arrancada, a terra, que no épico de Fernandes Barbosa, todavia, a terra é desenhado em versos como o “painel de Cannã”, ou seja, a terra “boa e fértil” que despertou a ambição do colonizador.

Nesse capítulo, o poeta toma emprestado da escrita machadiana não apenas sua filosofia “humanitista”, uma crítica à filosofia Humanista, mas também a mesma carga irônica utilizada pelo escritor realista.

Ao vencedor entreguem-se as batatas,
Pondo-lhe o feito em traços de pinturas,
Ergam-lhe estátuas, gravem-se nas pratas,
As imortais legendas de bravura.

Que Gamas cantem tôdas as bravatas,
Em “O Uruguais” de fina contextura,
E colham flôres no frescor das matas,
Para enfeitar a sua sepultura.

E neguem a Sepé um monumento,
Dêem-no à vala comum do esquecimento,
Enquanto o tempo role e se desande.

Esqueçam a figura do ameraba,

Que eu fui buscar no fundo de uma taba,
 Para embalar nos braços do Rio Grande!
 (BARBOSA, 1964, p. 83)

Ou seja, fica claro o pensamento machadiano no poema: o vencedor é condicionado historicamente, ou seja, vence aquele que tem as melhores condições, as melhores armas. O povo indígena, dizimado na guerra guaraníca, estavam em desvantagens para lutar em uma batalha, em relação às tropas portuguesas e espanholas. Aliás, as duas narrativas iniciam justamente com a chegada dos soldados munidos de suas armas.

E essa reconstituição, ou reconstrução da velha história da guerra guaraníca de *O Uruguai*, é uma reescrita desafiante, só que é preciso entender que desafiar não é negar a história, mas afirmar a diferença. Em *Sepé – o morubixaba rebelde* o que se tem é uma reescrita de *O Uruguai*, só que não se trata de uma escrita de negação da história, mas de uma escrita que busca desafiar, questionar e problematizar a forma como essa história que foi contada por Basílio da Gama em *O Uruguai*.

Assim, chegou-se à conclusão de que Gama optou por mostrar a face de um herói morto destinado à desgraça como foi o êxodo dos ameríndios, já Fernandes Barbosa nos mostra um herói que, apesar de ter morrido fisicamente, está vivo no espírito da nação. Pelas reflexões aqui levantadas, pode-se considerar *O Uruguai* uma obra colonialista, sob a ótica do colonizador.

No épico do poeta contestador, Sepé é um herói que morre como um rebelde respeitado, que vive e revive na memória coletiva de seu povo, de sua nação. Temos, em *Sepé – o morubixaba rebelde*, uma obra que, apesar de ser uma obra situada dentro do contexto do modernismo, já antecipa características do pós-modernismo. É, portanto, uma obra pós-colonialista, que traz uma versão da história e do mito sob a ótica do índio, do colonizado, do poeta que se assume, tal como Sepé, um índio:

Sou índio velho, aragano,
 Um aporreado bagual,
 Que não suporta tirano
 Abotoador de buçal!
 (JOÃO DO ADRO²⁶, por FERNANDES BARBOSA, 1986, LX)

²⁶ Ver manuscrito em Anexo - L.

REFERÊNCIAS

Bibliografia literária

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. 54.ed. Jaraguá do Sul – SC: Avenida Gráfica e Editora; 2005.

FERNANDES BARBOSA, Nilo. *Frutinha Proibida*. 1.ed. Cachoeira do Sul – RS: Tipografia Portela, 1938.

_____. *Minhas Flores de Jacarandá*. 1.ed. Cachoeira do Sul – RS: Tipografia Portela, 1944.

_____. *Os ‘gatos’ e o remédio*. 1.ed. Cachoeira do Sul – RS: Sociedade Gráfica Editora, 1949.

_____. *Carreirada*. 1.ed. Cachoeira do Sul: Edição do autor, 1954.

_____. *Figurinhas do Bazar*. Original do autor, 1956.

_____. *Noite Feliz*. Original do autor, 1958.

_____. *Súplica ao Negrinho do Pastoreio*. 1.ed. Santa Cruz-RS: Tipografia Santa Cruz, 1959.

_____. *Cretino é quem toma de uma enxada*. Original do autor, 1960.

_____. *Sepé, o morubixaba rebelde*. Porto Alegre - RS: Tipografia Santo Antônio – Pão dos pobres, 1964.

_____. *Para aonde marcha o Brasil?* 1.ed. Cachoeira do Sul: Gráfica Jacuí, 1978.

_____. *Tradição Relambória*. 1.ed. Cachoeira do Sul – RS: Gráfica Eldorada, 1984.

_____. *Trovas ao Vento*. Original do autor. 1986.

_____. *Preto e Branco*. 1.ed. Rio Grande do Sul: Editora Gráfica Metrópole S.A., 1986.

_____. *Esboço de uma época*. Original do autor. 1987.

GAMA, José Basílio da. *O Uruguai*. 1.ed. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, 1769.

_____. O Uruguai. In. *O Uruguai; Declamação Trágica*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

LOPES NETO, Simões. São Sepé. In. *Contos Gauchescos & Lendas do Sul*. Porto Alegre-RS: L&PM, 1998, p.227-234.

Bibliografia Teórica - Crítica

ACCIOLY, Marcus. *Latinomérica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARRUDA, Paulo H. de M. *As Reformas Pombalinas na Universidade de Coimbra: algumas considerações*. PUCRJ: IX Congresso Nacional de Educação - EDUCARE, III Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia. 26 a 29 de out. 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longuino*. Trad. BRUNA, Jaime. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 9.ed. Editora Ática, 1984.

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo: Humanitas Publicações - FFLCH/USP,1999.

_____. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Laerte Ramos de. *As reformas pombalinas da instrução pública*. São Paulo: Saraiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1978.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. In: *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. 1. ed. 13 reimp. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 04.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

JAUSS, H. R. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, L. C. (Coord., sel., notas). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LARROUSE; ÁTICA. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Paris: Larrouse/ São Paulo: Ática, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *O Fingidor e o Censo: no Ancié Régi me, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 1988.

_____. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. 2 ed. ver. ampl. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 1989.

LUGON, C. *A república Comunista Cristã dos Guaranis (1610-1768)*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro-RJ: Editora Paz e Terra LTDA, 1968.

LUKÁCS, George. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. Cultrix, São Paulo, 2004.

MILNER, Andrew. Estudos Culturais. In: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 420-27.

NEIVA, Saulo. *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2009.

NEJAR, Carlos. Arcádia e os poetas mineiros no século XVIII – Manuel Inácio da Silva Alvarenga. In: *História da Literatura Brasileira: da carta de Caminha aos Contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011, p. 77-8.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2010.

NUNES, Cristiane Tavares da Fonseca de Moraes. *A Universidade de Coimbra e a Reforma Pombalina de 1772*. São Cristóvão: Editora UFS, 2013.

NUNES, Rossana Agostinho. *Nas sombras da Libertinagem: Francisco de Melo Franco (1757-1822) Entre Luzes e censura no mundo Luso-Brasileiro*. Niterói, Dissertação de Mestrado em História da UFF, 2011.

OLIVEIRA, Luiz Eduardo (org.). *A legislação pombalina sobre o ensino de línguas: suas implicações na educação brasileira (1757-1827)*. Maceió: EDUFAL, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos de nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras: 2007.

PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Ensaios escolhidos. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; EdUSP, 1976.

PROENÇA FILHO, Domício. José Basílio da Gama. In: *Roteiro da poesia brasileira: Arcadismo*. São Paulo: Global, 2006.

RAMALHO, Christina. *Vozes Épicas: história e mito segundo as mulheres*. Rio de Janeiro: Tese de doutorado da UFRJ, 2004.

_____. *Poemas Épicas: estratégias de leitura*. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O Contrato Social: Princípios do diretório político*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SANTOS, Simone Gomes dos. *Sepé Tiaraju, herói literário: Figurações da identidade*. Dissertação de Mestrado em Letras. Santa Maria, RS: UFSM, 2006.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da Epopéia Brasileira: teoria, crítica e percurso*. Vol-1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

_____. *História da Epopéia Brasileira: da origem ao século XVIII*. Vol-2. Aracaju: Artner, 2015.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *Obras Poéticas de Manoel Ignacio da Silva Alvarenga (Alcindo Palmireno) coletadas, anotadas e precedidas de juízo crítico dos escritores nacionais e estrangeiros e de uma notícia sobre o autor e suas obras e acompanhadas de documentos históricos por Joaquim Norberto de Souza Silva*. Tomo 1. Rio de Janeiro: Livraria B. L. Garnier, 1864.

SOETHE, Paulo Astor. Literatura e mimese. In. *Literatura Comparada*. Curitiba: IESD Brasil S.A, 2009.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: JÚNIOR, Benjamin Abdala. *Margens da Cultura – Mestiçagem, Hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica: Basílio da Gama e a Poética do encômio*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

VERNEY, Luís Antonio. *Verdadeiro Método de Estudar*. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1952.

Artigos de Revistas e Periódicos *on-line*:

BERNICCI, Leopoldo M. *O universo de Basílio da Gama*. São Paulo: *Revista USP*. Jun/Ago, 1996. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/30/28-leopoldo.pdf> . Último acesso em: 25/abr/2014.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. *Revista Itinerários*, Araraquara, nº 22, p. 37-57, 2004. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2736/2473>.

VILALBA, Hélio Garone. *O contrato social de Jean-Jacques Rousseau: uma análise para além dos conceitos*. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/heliovilalba.pdf>. Último acesso em: 23 de abr. de 2014.

Artigos de jornais

_____. Nosso poeta luta pela vida. In. *Jornal do Povo*. Cachoeira do Sul – Rio Grande do Sul. 1988.

AZEVEDO JR., José Luiz Bragança. Aplausos a um poeta. In. *Jornal do Povo*. Cachoeira do Sul – Rio Grande do Sul, 1964.

CABEDA, Corálio B. P. *Fernandes Barbosa, lembrança do amigo*. Jardins da Prefeitura Municipal. 1989.

FERNANDES BARBOSA, Nilo. Compete à mocidade restaurar a honra nacional. In. *Jornal do Povo*, 1945.

_____. – Modernismo é um retrato do túneo: só se encherá o oco. In. *Jornal do Povo*. 1981.

GAMA DE BEM, Belchior. Letras da cidade em 1.964. In. *Jornal do Povo*. Cachoeira do Sul – Rio Grande do Sul. 1965.

MACHADO, Faride Germano. Carta ao poeta Fernandes Barbosa. In. *Jornal do Povo*.

Cachoeira do Sul – Rio Grande do Sul. 1964. FENNER, Mildó Léo. O honesto pato. In. *Correio do Sul*. 1986.

SARAIVA DE ALMEIDA, Nena Silva. E morrera Fernandes Barbosa! In. *Jornal do Povo*. Cachoeira do Sul – Rio Grande do Sul. 1988.

Palestras e Conferências em vídeo:

NEIVA, Saulo. *Tensões em torno da poesia épica na modernidade*. Palestra proferida no 10º Ciclo de Conferências: A Epopeia Revitalizada. Rio de Janeiro, 2012. Último acesso em julho de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eazuynYLN8s>>.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Épicos brasileiros da contemporaneidade*. Palestra proferida no 10º Ciclo de Conferências: A Epopeia Revitalizada. Rio de Janeiro, 2012. Último acesso em setembro de 2014. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=CKvcfQBVHB4>>.

**APÊNDICE A - ENTREVISTA COM ANA RITA FERNANDES BARBOSA:
FILHA DO POETA FERNANDES BARBOSA**

Ellen Oliveira

11-08-2015

(via e-mail)



Figura 21: Ana Rita Fernandes Barbosa

Minha adorada Naná!

Completas hoje quinze primaveras,
E para nós teus pais logo se vê,
Que continuas sendo o que tu eras,
Um pequerrucho e gárrulo bebê.

Que ainda vive no mundo das quimeras,
Juntando ilusões e sonhos n'um buquê,
Enquanto as esperanças são galeras,
Singrando um mar de rosas e lamê.

Que Deus te faça filha estremecida,
Ver apenas o lado bom da vida,
O que há de mais belo e sedutor.

Que ela seja uma nova Sherazade,
A contar-te histórias de verdade,
Sem nunca ferir-te o coração em flor.

(Fernandes Barbosa)

Ana Rita Fernandes Barbosa de Carvalho é a filha mais velha do poeta cachoeirense Nilo Fernandes Barbosa e de Dona Marina Cavalheiro Barbosa. Nascida em 03 de junho de 1933, é irmã de Ana Maria, Danton Fernandes Barbosa e Barnave Fernandes Barbosa (este último falecido). Hoje aos 81 anos de idade, Ana Rita tem se dedicado às artes plásticas, o que, provavelmente, seria motivo de orgulho para seu pai, falecido em 10 de outubro de 1988. Os primeiros contatos foram feitos através do facebook, depois de uma rede iniciada com Mildred Fenner, que indicou o contato da Ione Sanmartin, e essa me pôs em contato com toda a família “Fernandes Barbosa”. Conheci-a pessoalmente quando estive em Cachoeiras do Sul para fins de pesquisa, em agosto de 2015.

Ellen Oliveira: D. Rita, para começar gostaria que a senhora falasse um pouco sobre como era o Nilo Fernandes Babosa como homem, como pai e como poeta. Deve ser difícil, mas tente resumi-lo em poucas palavras.

D. Ana Rita Barbosa: Eu me sinto a vontade para te falar dele, nasceu e morreu pobre. O meu orgulho e a minha pouca modéstia não me impedem de enaltecer os seus grandes predicados: honestidade, caridade, modéstia e um coração imenso de bondade, era amigo sincero dos amigos e despido de todas as vaidades.

Ellen Oliveira: D. Rita, conte-nos uma qualidade e um defeito de seu pai. Fique à vontade, caso queira contar mais de um.

D. Ana Rita Barbosa: Amava sua família e curtia a felicidade com a chegada dos netos. E os defeitos? Tu vais me perguntar Ellen! E eu te respondo: meu amor por ele não me deixava enxergar.

Ellen Oliveira: Sobre literatura, música e artes em geral: o que seu pai gostava de ler, ouvir, assistir? Fale sobre seu gosto pelas artes.

D. Ana Rita Barbosa: A literatura, a música e as artes em geral sempre fizeram parte de sua vida. Gostava de música clássica e também das músicas do Roberto Carlos, que ele comentava que eram verdadeiros poemas.

Era um apreciador dos concertos de piano que se realizavam na casa de uma amiga, Dona Salita Abreu, que trazia a Cachoeira renomados pianistas.

Gostava de festivais, de boas e experientes declamadoras, como, Berta Sigman. Alguns anos depois ajudou a trazer uma declamadora dramática, de nome Mafalda, não lembro o sobrenome, mas tenho o poema que o meu pai fez para apresentá-la ao público, intitulado “Desfile das almas torturadas”.

Ellen Oliveira: Percebo pelos poucos poemas que li que seu pai cultuava a forma fixa, principalmente os sonetos. Sabe dizer como ele concebia o ato de criação literária? Ele era perfeccionista? Custava a concluir um poema, uma obra?

D. Ana Rita Barbosa: Meu pai foi um poeta de estilo parnasiano, cuja inteligência entrosou cultura e talento. A construção de seus versos em sonetos decassílabos ou alexandrinos é notável pelo lirismo, sonoridade e perfeição métrica, os quais foram legados à posteridade.

Ellen Oliveira: D. Rita, a senhora presenciou algum momento criativo de seu pai? Sabe dizer com que frequência ele escrevia seus poemas? E se havia um horário e lugar específico para ele escrever? Fale a respeito.

D. Ana Rita Barbosa: Ele escrevia em sua casa, no seu gabinete, onde tinha total privacidade, em geral à tardinha ou à noite.

Pelas centenas de poemas que meu pai concebeu, ele nunca tamborilava os dedos pensando o que ia escrever e quando levantava da cadeira, era com o poema pronto. Os seus poemas mais lindos foram feitos de improviso em momentos de grandes emoções e inspirações. Detestava fazer poemas encomendados.

Ellen Oliveira: D. Rita, quando o *Sepé - o morubixaba rebelde* foi publicado, em 1964, a senhora tinha 33 anos de idade, certo? Sabe dizer como se deu a criação do poema épico, a senhora presenciou? Qual a repercussão dele entre os leitores?

D. Ana Rita Barbosa: Meu pai escreveu 11 trabalhos, todos em verso e jamais vendeu suas obras, elas eram apenas para presentear seus fãs, amigos e pessoas de nossa família, por isso as edições eram feitas com uma tiragem mínima de livros.

Ele conhecia a fundo os livros de autores como João Simões Lopes Neto que divulgou nos meios letrados o reconto em prosa e a bravura do Sepé Tiarajú. Mas Fernandes Barbosa procurou homenagear, em versos, a bravura do índio intrépido que preferiu a morte à escravidão.

Creio que foi o trabalho mais difícil e demorado que ele concebeu. *Sepé, o Morubixaba rebelde* foi um de seus livros mais aclamado pelos críticos literários como, Saint Pastous, Manoelito de Ornelas, Walter Spaldino e Nelson Werneck Sodré e recebeu muitas manifestações de elogios de amigos de Santa Maria, Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre que lhe chegavam as mãos através de telegramas e cartões (na época não existia celular nem internet, não é Ellen? HAHHAHA).

Ellen Oliveira: D. Rita seu pai foi um poeta filho de seu tempo. Ele viveu em um período marcado por disputas políticas, ditaduras, altíssimos índices de inflação. Fale como ele se posicionava diante de tudo isso? Você saberia defini-lo como um rebelde ou um conservador? Ele fazia parte de algum partido político ou movimento social? Se sim, qual? Se não, por quê?

D. Ana Rita Barbosa: Nunca foi filiado a nenhum partido político, apenas tinha simpatia por alguns e aversão a outros. Eu não vou citá-los por uma questão de ética e mesmo por não gostar de política.

Mas Fernandes Barbosa era revolucionário, ele não se conformava com as atitudes dos políticos desonestos, com a falta de dignidade de muitos e a roubalheira em todos os setores, por isso sabia ser mordaz nos seus poemas de críticas. Ele não fazia injustiça para ninguém, seus poemas eram baseados nas notícias de televisão. Nunca citou nomes porque também existiam políticos honestos e capazes, mas os que vestiam a carapuça não gostavam dele.

Ellen Oliveira: Em 2014 completou 50 anos do Golpe Militar. A senhora saberia e poderia explicar como o poeta Fernandes Barbosa via a Ditadura Militar no Brasil?

D. Ana Rita Barbosa: Eu muito pouco falava em política com o meu pai, porque era um tema pelo qual eu nunca me interessei, mas acho que ele não considerou o golpe militar como uma ditadura e sim uma maneira de sufrenar os desmandos, as anarquias e até mesmo as guerrilhas que já estavam sendo insufladas em nosso país.

Ellen Oliveira: Já que estamos falando de um período crítico, vamos falar sobre fé e sociedade. Também nesse período, na década de 60, surgiu um vasto movimento social, influenciado pelas ideias marxistas, conhecido como “Teologia da Libertação”, ou “cristianismo para a libertação”, em que estavam envolvidos setores significativos da igreja como padres, ordens religiosas, bispos, movimentos religiosos laicos como a ação católica, a juventude universitária cristã, jovens trabalhadores cristãos, intervenções pastorais de base popular – como a pastoral operária, a pastoral camponesa, a pastoral urbana, e as comunidades eclesiais de base. Enfim, a senhora sabe dizer se Fernandes Barbosa conhecia a “Teologia da Libertação”? Ele era católico? Ele era a favor ou contra esse movimento social?

D. Ana Rita Barbosa: Sobre a teologia da libertação: este movimento não encontrou apoio da comunidade católica, pois todos já sabiam que era um movimento Marxista, que queria certamente penetrar em todas as Igrejas Católicas e estava sendo insuflado por padres e bispos guerrilheiros.

Fernandes Barbosa era católico? Meu pai era católico e um homem de muita fé em Deus, apesar de não frequentar a Igreja assiduamente.

Era devoto de Santa Terezinha e Santo Antônio, aos quais ele agradeceu graças alcançadas, com lindos poemas.

Mas quanto aos padres (nem todos), ele nutria uma certa aversão, pois achava que eles não eram coerentes com o que pregavam e nem como viviam.

Ellen Oliveira: Fiquei sabendo que seu pai publicava assiduamente seus poemas no *Jornal do Povo* e que muitos desses poemas eram assinados por um pseudônimo, o João do Adro. Sabe explicar por que ele usava esse pseudônimo? A propósito, qual o significado, sentido, do pseudônimo João do Adro?

D. Ana Rita Barbosa: Meu pai ficava no adro da Igreja Matriz para ver as meninas bonitas que saíam da missa das 10:00 horas, nesta ocasião ele devia ter uns 18 anos. Começou a escrever uns poeminhos dedicados a uma menina, mas não queria colocar o seu sobrenome, colocava apenas João. Mas como ele ia todos os domingos para assistir a saída delas, ficou conhecido de muitas pessoas que começaram a chamá-lo não só de João, mas sim João do Adro.

Minha mãe chegava em casa e dizia para a irmã: Que feliz deve ser esta moça por quem o João do Adro está apaixonado, sem saber que era ela a Musa da inspiração dele. Três anos depois, estavam casados.

Ellen Oliveira: D. Rita, provavelmente a senhora lia, e lê os poemas de seu pai, estou certa? Cite um ou mais, fique à vontade, que mais aprecie.

D. Ana Rita Barbosa:

PANEGÍRICO
(À Ana Rita)

O que fazes, Naná, em porcelana,
Em desenhos de esmero e paciência,
Me recorda a pintura veneziana,
As telas imortais da inteligência.

De apoteoses boreais, por excelência,
O teu trabalho inteiro se engalana,
Representando a arte quintessência,
Que reside, talvez, na filigrana.

Esparramando a tinta das auroras,
À superfície lisa de paletas,
Pra pôr na louça o rosicler, talvez,

Acredito e penso, através das horas,
Que tomas do matiz das borboletas,
Para pintar com alma de chinês!
(FERNANDES BARBOSA)



Figura 22 - Tela de Ana Rita Fernandes Barbosa

Ellen Oliveira: Esse ano, 2015, completa 28 anos que seu pai nos deixou e foi fazer companhia à Sepé Tiaraju – o morubixaba rebelde. Que mensagem, pode ser uma poesia, a senhora deixaria para ele?

D. Ana Rita Barbosa: Tenho certeza pai, que tu não morreste, pois a tua alma que é essência, continua brilhando ao lado das constelações, alma esta que sempre foi luz, foi gorjeio e foi som transformado em serenata.

Tua alma foi toda poesia fluidificada em uma réstia de luar e servirá de farol para mim, que fiquei chorando a tua ausência. Quando eu aí chegar, vamos juntos ao Porto Seguro de Deus, que é a própria ressurreição e a vida.

Te amo Pai e nunca te esqueci.

Se algum dia alguém me perguntasse
Que é saudade?
Responderia
Com convicção:
Dor que se chora de olhos enxutos
Rolando as lágrimas para o coração.
(FERNANDES BARBOSA)

**APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ANA MAIA FERNANDES BARBOSA:
FILHA DO POETA FERNANDES BARBOSA**

Ellen Oliveira

04-08-2015

(via e-mail)

Ana Maria

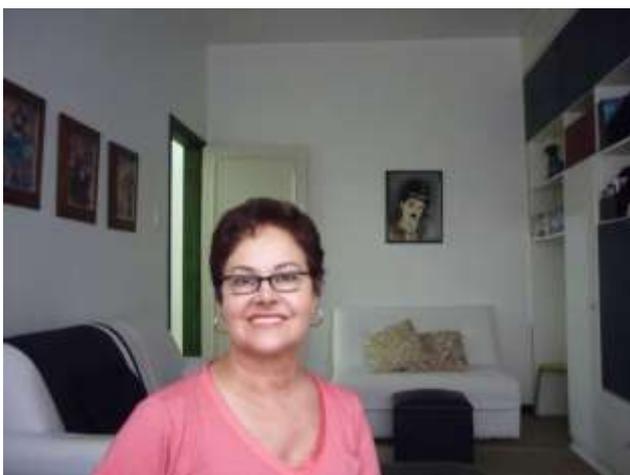


Figura 23. Ana Maria Fernandes Barbosa Carlin

Quando hoje filha, à hora matutina
Em alvoroços de alma te abracei
Não eras mais aquela pequenina
Que nos meus braços tanta vez minei.

Há pouco, não passavas de menina
Que a dandar vacilante eu amparei
E agora a minha cândida bonina
tornou-se rosa e de emoção chorei.

Primavera chegou de luz vestida
Trouxe bandos de sonho a tua vida
E encheu de flores tuas mãos por certo

Para que sejas o clarão de aurora
Da minha tarde que está indo embora
Da minha noite que está vindo perto.

(Fernandes Barbosa)

Ana Maria Fernandes Barbosa Carlin é a filha caçula do poeta Nilo Fernandes Barbosa (1912-1988) e de Dona Marina Cavalheiro Barbosa. Nascida em 07 de outubro de 1945, é irmã de Ana Rita, Danton Fernandes Barbosa e Barnave Fernandes Barbosa (esse último falecido). Hoje aos 69 anos de idade se emociona ao saber que seu pai, falecido em 10 de outubro de 1988, está tendo a sua obra estudada. Nosso primeiro contato aconteceu pelo facebook, depois de uma rede iniciada com Mildred Fenner, que indicou o contato da Ione Sanmartin e essa me deixou em contato com toda a família “Fernandes Barbosa”, e logo após via e-mail quando ela compartilhou o belíssimo soneto “Ana Maria” com que seu pai a presenteou em seus quinze anos de idade. A partir daí, resolvi elaborar essa entrevista para compreender melhor o pensamento e a obra desse grande poeta, que até então permanecia desconhecida.

Ellen Oliveira: D. Ana Maria, fale um pouco sobre o Nilo Fernandes Babosa como homem, como pai, e como poeta. Sei que é difícil, mas tente resumi-lo em palavras.

D. Ana Maria Barbosa: Meu pai como homem, era de uma generosidade sem par. Tirava o último tostão do bolso pra ajudar quem pedisse. Cansou de chegar em casa sem o casaco quente no inverno,

porque encontrara um mendigo na rua quase sem roupa, tremendo de frio e o presenteava com sua japona.

Um pai amoroso. Era muito apegado com meu filho mais velho, o Fabiano. Vinha a Porto Alegre sempre que podia e não falhava um aniversário do neto. Quando compunha coisas belas, românticas e de sentimentos verdadeiros ele era o Fernandes Barbosa. Quando atacava era o João do Adro, pseudônimo que adotou. Em Cachoeira era conhecido e chamado carinhosamente por todos de Poeta.



Figura 24. Fernandes Barbosa e o neto Fabiano

Ellen Oliveira: Gostaria que a senhora me contasse uma qualidade e um defeito de seu pai. Fique à vontade, caso queira contar mais de um.

D. Ana Maria Barbosa: O maior defeito do meu pai foi fumar desordenadamente, vício que acabou por vitimá-lo. Acabou tendo um câncer de pulmão. Era boêmio por natureza.

Era amigo dos amigos. Sua companhia encantava a todos, pois a conversa prendia, divertia e ensinava. Sabia contar anedotas inteligentes e engraçadíssimas. Em sua companhia as horas voavam.

Ellen Oliveira: A senhora chegou a presenciar algum momento criativo de seu pai? Sabe dizer com que frequência ele escrevia seus poemas? Havia um horário e lugar específico para ele escrever? Fale um pouco sobre seu processo de criação.

D. Ana Maria Barbosa: A inspiração vinha de tudo que observava. Como, por exemplo, quando andava na rua e viu um gurizinho com uma caixa na cabeça e a seu lado uma mulher tão magra quanto o menino, indo para o cemitério. Criou então o MENINO MORTO, que falava de um menino pobre que morreu de fome sugando um seio flácido e vazio. Poesia belíssima.

Escrevia em qualquer lugar, quando a inspiração chegava. E principalmente à noite e madrugada a dentro. Enchia cinzeiros e cinzeiros de cigarro.

Ellen Oliveira: D. Ana Maria, nos poemas de seu pai percebe-se muito domínio com a norma culta e um rico vocabulário, característica própria de quem lê muito. Seu pai deve ter sido um assíduo leitor, estou certa? Fale sobre as suas leituras: seus autores e obras preferidas.

D. Ana Maria Barbosa: Realmente ele possuía uma biblioteca vastíssima e lia muito. Entre suas preferências estavam os nomes de Guerra Junqueiro, Euclides da Cunha, Jorge Amado, Quintana, Cecília Meireles, entre outros. Não gostava de poesia moderna, que ele chamava de um agrupamento de palavras e isso, ele dizia: “fere meus ouvidos”.

Ellen Oliveira: É verdade que seu pai deixou uma vasta produção literária? Sabe dizer quantos livros ele publicou e qual foi o mais famoso, ou qual teve mais sucesso entre os contemporâneos?

D. Ana Maria Barbosa: Escreveu: *Frutinha proibida*, *Minhas flores de jacarandá*, *Os gatos e o remédio* (sátira), *Súplica ao negrinho do pastoreio*, *Carreirada* (regionalismo), *Cretino é quem toma de uma enxada* (sátira), *Sepé, o morubixaba rebelde*, *Esbôço de uma época* (1987), *Para onde marcha o Brasil*, *Tradição relambória*, *Preto e branco*, seu último livro de poesias sociais.

Não sei qual deles teve maior repercussão, mas digamos que foi *Súplica ao Negrinho do Pastoreio*.

Ellen Oliveira: Seu pai escreveu apenas poemas ou escreveu em outro gênero literário, sabe dizer?

D. Ana Maria Barbosa: Acredito que só poemas. Pois até as histórias eram contadas em poemas.

Ellen Oliveira: D. Ana Maria, quando o *Sepé - o morubixaba rebelde* foi publicado, em 1965, a senhora estava com seus 20 anos de idade, certo? Sabe dizer como se deu a criação do poema épico, a senhora presenciou? Se puder fale um pouco sobre ele.

D. Ana Maria Barbosa Não presenciei, pois já estava casada e morando em Sobradinho, uma cidadezinha situada a 100 km de Cachoeira do Sul.

Ellen Oliveira: Descobri recentemente que além de *Sepé - o morubixaba rebelde* ele também escreveu outro poema épico *Súplica ao Negrinho do Pastoreio*, você conhece? Saberá falar alguma coisa sobre ele?

D. Ana Maria Barbosa: É toda a lenda do Negrinho do Pastoreio escrita em poema, considerada uma pérola do nosso regionalismo.

Ellen Oliveira: A senhora sabe que seu pai foi um poeta filho de seu tempo. Ele viveu em um período marcado por disputas políticas, ditaduras, e altíssimos índices de inflação. Qual a atitude dele diante de tudo isso? Ele era um poeta rebelde ou conservador? Sabe dizer, se ele fazia parte de algum partido político ou movimento social? Se sim, qual? Se não, por quê?

D. Ana Maria Barbosa: Ele escreveu muito sobre esse tema. Não poupou, presidentes, bispos, padres. Falava mesmo, criticava a fundo. Publicava em jornais, publicou alguns livros com poemas satíricos. Uma vasta obra, aliás. Seu estilo era conservador, clássico e gongórico.

Não fazia parte de nenhum partido político e nem de movimento social. Apenas escrevia sobre tudo o que acontecia de bom ou de ruim na política (mais de ruim, sempre) e publicava. Era um contestador.

Ellen Oliveira: Em 2014 completou 50 anos do Golpe Militar. A senhora saberia e poderia explicar como o poeta Fernandes Barbosa encarava a Ditadura Militar no Brasil? Ele era a favorável ou contra? Por quê?

D. Ana Maria Barbosa: Acho que era contra... Minha mãe até dizia que não sabia como não mandavam prender ele, pois não tinha papas na língua e publicava coisas terríveis contra o que via na época.

Vais ter a oportunidade de ler muito sobre isso.

Ellen Oliveira: Já que estamos falando de um período crítico, vamos falar sobre fé e sociedade. Também nessa época, na década de 60, surgiu um vasto movimento social, influenciado pelas ideias marxistas, conhecido como “Teologia da Libertação”, ou “cristianismo para a libertação”, em que estavam envolvidos setores significativos da igreja como padres, ordens religiosas, bispos, movimentos religiosos laicos como a ação católica, a juventude universitária cristã, jovens trabalhadores cristãos, intervenções pastorais de base popular – como a pastoral operária, a pastoral camponesa, a pastoral urbana, e as comunidades eclesiais de base. Enfim, a senhora sabe dizer se o Fernandes Barbosa conhecia a “Teologia da Libertação”? Ele era católico? Ele era a favor ou contra todo esse movimento social?

D. Ana Maria BARBOSA: Ele não era contra os padres que pregavam o cristianismo à sombra da cruz, mas era contra aqueles que pregavam à sombra da foice e do martelo, pois achava que viviam pedindo dinheiro para reformar igrejas e não faziam reforma alguma.

Se dizia católico, não praticante. Admirava alguns padres e metia o pau em alguns tantos.

Ellen Oliveira: Fiquei sabendo que seu pai publicava assiduamente seus poemas no *Jornal do Povo* e muitos desses poemas eram assinados por um pseudônimo, o João do Adro. Sabe explicar por que ele usava esse pseudônimo? A propósito, qual o significado, sentido, do pseudônimo João do Adro?

D. Ana Maria Barbosa: João do Adro, eu acredito, era um pseudônimo criado para diferenciar o seu estilo. Até já falei numa pergunta anterior este item. Num estilo era Fernandes Barbosa, no outro era João do Adro. Porque escolheu este pseudônimo, não sei dizer. Publicava seus poemas também no *Correio do Povo* de Porto Alegre.

Ellen Oliveira: Seu pai tinha muitos amigos? E inimigos? A senhora acredita que a poesia pode ter influenciado nas relações públicas que seu pai estabeleceu com seus contemporâneos? Se puder, fale a respeito.

D. Ana Maria Barbosa: Tinha muitos amigos. Inimigos, que eu saiba, não. Talvez alguns ressentidos, pelas coisas que publicava e que muitas vezes ia contra o que eles achavam certo.

Ellen Oliveira: Apesar de sua relevante produção literária e de seu aparente populismo entre seus contemporâneos contemporâneos até então seu pai não havia despertado o interesse da crítica literária, creio que por desconhecimento. A que você atribui isso?

D. Ana Maria Barbosa: Os críticos diziam que ele só não ficou conhecido em nível de Brasil, porque teimou em ficar no interior.

Ellen Oliveira: D. Ana Maria, provavelmente a senhora lia, e lê os poemas de seu pai, estou certa? Cite um ou mais dos seus preferidos, fique à vontade.

D. Ana Maria Barbosa: Eu amo quase tudo o que ele escrevia. Mas posso citar alguns: “Menino morto”, “Os gatos e o remédio”, “O novo Diógenes”, “Rosas de amor”, “Ana Maria” e por aí vai.....

Ellen Oliveira: Depois de 28 anos de sua morte, qual a lembrança mais marcante que você tem de seu pai?

D. Ana Maria Barbosa: Meu pai está cada dia mais vivo na nossa memória. Lembrança marcante? Muita coisa alegre e algumas bem tristes, de quando o vimos doente, se terminando aos poucos, sem nada poder fazer. Foi muito sofrido.

Ellen Oliveira: Que mensagem – pode ser um poema – a senhora deixaria em homenagem a seu pai?

D. Ana Maria Barbosa:

IRREVERÊNCIA

Não tenho medo de morrer... não tenho
O receio menor de dar o fora
Desta vida que me olha e fecha o cenho
Como quem manda um empregado embora.

Que ela venha, em verdade, não me empenho...
Mas se a Morte quiser, a qualquer hora,
Poderá, no caminho por que venho,
Gritar por mim, pois nada me apavora.

Olhando as suas órbitas vazias,
Aquele riso eterno de cretino,
Ao toque frio de suas mãos esguias,

Terei por certo, a calma que norteia,
Pra lhe dizer: - Já sei do meu destino...
Vai indo que eu já vou... Mas não chateia!
(FERNANDES BARBOSA)

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM SIMONE FERNANDES BARBOSA:
NETA E FILHA DE CRIAÇÃO DO POETA FERNANDES BARBOSA

Ellen Oliveira

25-09-2015

(via e-mail)



Figura 25 - Marina e Simone

Simone Fernandes Barbosa é filha de Danton Fernandes Barbosa e neta e filha de criação do poeta Nilo Fernandes Barbosa e de Dona Marina Cavalheiro Fernandes Barbosa. Depois de vários meses procurando a Simone na internet, pois ela havia feito um blog que se encontra inativo, para divulgar a poesia do avô, finalmente a encontrei através do facebook, por intermédio do escritor Mildo Fenner, que indicou o contato da Ione Sanmartin e essa me indicou o contato da família “Fernandes Barbosa”. Também conheci a Simone pessoalmente quando estive em Cachoeiras do Sul durante a pesquisa em agosto de 2015, ela foi minha anfitriã durante minha estadia na cidade.

Ellen Oliveira: Simone, apesar de você já ter me revelado algumas coisas, gostaria que você falasse um pouco sobre o Nilo Fernandes Babosa como homem, como avô, e como poeta.

Simone Barbosa:

Meu avô era uma pessoa extremamente correta em seus pensamentos e suas atitudes. Nunca tirou vantagem em função de posição que estivesse. Ajudava e defendia as pessoas mais simples. Como poeta, em seus poemas ele retratava exatamente como era, simples, apaixonado, correto e justo. Muito justo! Por ter sido criada por eles, meus avós paternos, o considerava meio pai. Meu pai-vô.

Ellen Oliveira: Conte uma qualidade e um defeito de seu avô.

Simone Barbosa:

Qualidade: justiça.

Defeito: irritado

Ellen Oliveira: Você me contou que foi criada por seu avô e avó, desde quando foi criada por ele e por quê? Conte-nos um pouco sobre como foi ser criada por ele.

Simone Barbosa

Quando nasci meus pais eram muito jovens e eles (avós) nos levaram para morar na casa deles, até minha mãe pegar o jeito. Em torno dos meus quatro meses voltamos para nossa casa, mas eu já tinha me apaixonado pela vó.

Contam que eu chorava muito de saudade, e através do choro venci a batalha! Acabaram me entregando para eles, mas só durante a semana, pois o pai precisava dormir para poder trabalhar no dia seguinte. E assim, fui ficando e passaram-se 5 anos quando meu pai recebeu uma proposta para trabalhar na capital. E eu! Fiquei! Com a desculpa de terminar o ano letivo.

Ellen Oliveira: Ele era um avô de estilo mais tradicional ou mais liberal? Fale um pouco sobre isso...

Simone Barbosa:

Ele Tradicional! Ela liberal.

Sofreu nas minhas mãos! Minha tia Ana Maria, a mais nova casou-se no dia 27 de julho de 1963 e eu nasci um dia antes, dia 26.

As festas que minha tia frequentava iniciavam às 20h e terminavam às 23h. As minhas iniciavam às 23h e acabavam....Então nem preciso explicar mais nada!

Ele sempre pensava pelo lado ruim, custou acreditar em mim. Minha avó parava o relógio da sala pois cada badalada era uma cutucada para dizer..” Marina...são tantas horas e a Simone ainda não chegou!”.

Ellen Oliveira: Simone, considerando que foste criada pelos seus avós, e por isso conviveu muito com eles, fale um pouco da relação dele com a sua avó, Dona Marina.

Simone Barbosa:

Muito tranquila. Ele era uma pessoa que não discutia, manifestava sua opinião e em caso de discordância...ele ficava quieto. Embora com o queixo tremendo (característica de alguns membros da família, quando ficam nervosos ou irritados).

Ellen Oliveira: Sobre literatura, seu avô tinha o hábito de ler frequentemente? Sabe dizer quais suas leituras favoritas?

Simone Barbosa:

Lia muito. Os clássicos gaúchos e nacionais. Mas o inseparável era o dicionário (de cabeceira).

Ellen Oliveira: Sobre poesia e o processo criativo, chegou a presenciar algum momento de inspiração ou criação literária de seu avô?

Simone Barbosa:

Sim, muitos. Ficava fechado no escritório...ninguém podia entrar a não ser para entregar um cafezinho hiper quente.

Se ganhasse um cafezinho frio...era ofensa. Logo perguntava:” Quem fez esta porcaria?

Ellen Oliveira: Seu avô falava sobre poesia em casa? E com você ele falava sobre poesia?

Simone Barbosa:

Comigo não. Eu era muito jovem. Mas com a vó, sim. Inclusive dava palpites na questão da cadência.

Ellen Oliveira:Quando escrevia seus poemas, seu avô tinha o hábito de declamar ou lê-los para os familiares e amigos?

Simone Barbosa:

Não sei responder. Só ouvia para a minha avó.

Ellen Oliveira: Seu avô gostava de homenagear os familiares e amigos com belos poemas, isso chegou a causar algum problema ou ciúme? Ele chegou a fazer algum poema para ti?

Simone Barbosa:

Sim, ele provocou muita gente que vestia a carapuça. Muitas vezes ouvi a vó recomendar para se cuidar quando saia.

Fez para toda família, para mim, nenhum... aí reclamei, a resposta foi: então pega “ tal’ para ti.

Ao ler não tem como negar...foi feito para mim.

Ellen Oliveira: Sobre música, ele apreciava que estilo de música? Saberria citar algum músico específico que ele ouvia com mais frequência?

Simone Barbosa:

Não lembro de vê-lo escutar música, mas das do Roberto Carlos ele gostava.

As que eu ouvia na época a todo volume (coisas de adolescente) ele reclamava e dizia que era uma loucura, uma coisa horrorosa! Imagina se ouvisse as de hoje em dia.

Ellen Oliveira: Dos poemas de seu avô, qual o seu preferido? Fique à vontade caso queira citar mais de um...

Simone Barbosa:

O mais simples mas que retrata ele e o que eu penso da vida.

“Felicidade, sim felicidade,
Quanta gente de ti se queixa em vão.
Eu vivo a vida com simplicidade
E andas cantando no meu coração!”
(FERNANDES BARBOSA)

Ellen Oliveira: Qual a lembrança mais marcante que tem dele?

Simone Barbosa:

Quando viajava eu sempre encomendava um presente e ele nunca trazia.

Quando chegava eu corria e perguntava o que tinha trazido para mim, ele respondia “um coração cheio de saudade”. Eu ficava desiludida. Quando foi ao Rio de Janeiro visitar o irmão dele, me trouxe uma SUSI loira. Amei!

Ellen Oliveira: Qual mensagem deixaria para ele? Pode ser uma frase, um poema ou uma música...

Simone Barbosa:

Saudade, palavra triste quando se perde um grande amor
 Na estrada longa da vida eu vou chorando a minha dor
 Igual uma borboleta vagando triste por sobre a flor
 Seu nome sempre em meus lábios irei chamando por onde for
 Você nem sequer se lembra de ouvir a voz deste sofredor
 Que implora por teus carinhos, só um pouquinho do seu amor

Meu primeiro amor tão cedo acabou
 Só a dor deixou neste peito meu
 Meu primeiro amor foi como uma flor
 Que desabrochou e logo morreu

Nesta solidão sem ter alegria
 O que me alivia são meus tristes ais
 São prantos de dor que dos olhos caem
 É porque bem sei quem eu tanto amei não verei jamais

Saudade, palavra triste quando se perde um grande amor
 Na estrada longa da vida eu vou chorando a minha dor
 Igual uma borboleta vagando triste por sobre a flor
 Seu nome sempre em meus lábios irei chamando por onde for
 Você nem sequer se lembra de ouvir a voz deste sofredor
 Que implora por teus carinhos, só um pouquinho do seu amor

Meu primeiro amor tão cedo acabou
 Só a dor deixou neste peito meu
 Meu primeiro amor foi como uma flor
 Que desabrochou e logo morreu

Nesta solidão, sem ter alegria
 O que me alivia são meus tristes ais
 São prantos de dor que dos olhos caem
 É porque bem sei quem eu tanto amei não verei jamais
 (ÂNGELA MARIA)

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM MILDO LÉO FENNER:
AMIGO, LEITOR E ADMIRADOR DE FERNANDES BARBOSA



Figura 26:Mildo Léo Fenner

Ellen Oliveira

(Via e-mail)

(11-08-2015)

Ele era uma figura extraordinária e peculiar. Usava óculos escuros, sempre de gravata, fumava e contemplava a fumaça, como se estivesse fazendo um poema (FENNER).

Além de advogado, jornalista, professor de literatura e escritor, Mildo Fenner foi amigo, leitor e admirador do Poeta Nilo Fernandes Barbosa, o qual teve a honra de conhecer pessoalmente. Escreveu alguns ensaios sobre a obra do amigo: para *O Correio do Sul*, em 1986, escreveu uma resenha crítica intitulada “O honesto pato”, sobre o poema satírico *Os gatos e os remédios*, de Fernandes Barbosa, publicado em 1949; e para o *Jornal do Povo*, em 1987 republicou essa resenha “O honesto pato”, e escreveu, em abril de 1989, 5 meses após a morte do poeta, um texto intitulado “Obra revisitada”.

Encontrei-o através de uma matéria publicada no *Jornal do Povo* datada de 1989, que dizia que ele havia revisitado a obra poética do amigo. Logo, procurei-o no facebook e o encontrei. Enviei uma mensagem via bate-papo e logo obtive resposta. Para minha felicidade ele se mostrou entusiasmado em me ajudar com a pesquisa, e assim o fez. Não demorou muito e recebi, via e-mail, vários arquivos em pdf sobre o Fernandes Barbosa: poemas recortados de jornais, o livro de poesias satíricas *Esboço de uma época* e uma entrevista do poeta concebida ao *Jornal do Povo*. Foi Mildo quem me indicou os nomes das historiadoras Mirian Ritzel e Ione Sanmartin Carlos. A partir dele criou-se uma rede de contatos: achei a Ione Sanmartin pelo facebook e ela me colocou contato com a Simone Fernandes Barbosa, neta do Fernandes Barbosa, que me apresentou toda a família do poeta.

Ainda disposto a contribuir com a difusão da vasta produção literária de seu conterrâneo, e ajudar a compreender o poeta e o homem de seu tempo, Mildo aceitou responder algumas perguntas sobre Fernandes Barbosa.

Ellen Oliveira: Mildo Fenner, quando e como o senhor conheceu o Nilo Fernandes Barbosa?

Mildo Fenner: Conheci Nilo Fernandes Barbosa em razão de meu trabalho como repórter e editor do *Jornal do Povo*, de Cachoeira do Sul. Em várias oportunidades eu o entrevistei e mantive contato cordial e amigo com ele.

Ellen Oliveira: Mildo, através do bate-papo do *facebook*, o senhor declarou ser leitor e admirador do poeta Fernandes Barbosa, confirma a declaração? Se sim, a que se deve tal admiração?

Mildo Fenner: Passei a ser admirador da obra dele. Era também uma figura humana extraordinária.

Ellen Oliveira: Como professor de literatura e escritor o senhor é um conhecedor de poesias e do fazer literário, inclusive me confidenciou que gosta muito de poesia, quais as qualidades literárias que você reconhece na poesia do Fernandes Barbosa?

Mildo Fenner: A obra dele é fascinante. É divertida, intrigante, iconoclasta e também lírica. Foi um poeta também preocupado com o lado social do povo, que se vê enganado diariamente pelos políticos.

Ellen Oliveira: A busca pela perfeição formal, o realismo, o teor satírico, a sensibilidade e a preocupação com as coisas locais são algumas das características que observei nos poemas – aos quais tive acesso – do Fernandes Barbosa. Mildo, com base em sua formação literária o senhor o classificaria como um Parnaso-realista, ou neoparnasiano, já que estamos falando do século XX?

Mildo Fenner: Ele é parnasiano e sua obra reflete a realidade da época. Podíamos dizer, realmente, que é um parnasiano-realista. Fiz uma leitura de sua obra em 1989 e, especialmente, de seu livro *Os Gatos e o Remédio*. Agora em 2015, relendo seus trabalhos, vejo que é impressionante constatar que os poemas parecem que foram escritos para nossa época. Eis aí um aspecto interessante: Fernandes Barbosa era um poeta de seu tempo, mas a sua poesia está perfeitamente atualizada em 2015.

Ellen Oliveira: Percebo que muitos dos poemas de Fernandes eram sobre as coisas locais, e fatos contemporâneos a ele. O senhor chegou a ter conhecimento de algum episódio decorrente dos poemas do Fernandes Barbosa? Se sim, pode nos contar?

Mildo Fenner: Fernandes Barbosa era polêmico e corajoso. Na época em que escreveu, deve ter criado inimizades e conflitos, porque não poupava ninguém de sua ironia.

Ellen Oliveira: O senhor me apresentou alguns poemas de Fernandes Barbosa recortados do *Jornal do Povo*, jornal ao qual o poeta escrevia assiduamente e publicava seus poemas, alguns com o pseudônimo de “João do Adro”. Com que frequência o poeta escrevia para esse jornal e qual a repercussão que suas poesias tinham entre os conterrâneos contemporâneos, tendo em vista que muitas delas são sátiras dirigidas a pessoas atuantes no cenário político brasileiro?

Mildo Fenner: Até onde tenho conhecimento, Fernandes Barbosa escrevia para o *Jornal do Povo* e fazia seus livros, em tiragens reduzidas, em torno de 100 exemplares, e os distribuía aos amigos. Não queria lucros. Apenas pretendia dar o seu recado, em forma de poesias. Ele escrevia muito, há centenas de poesias publicadas ao longo dos anos no *Jornal do Povo*. Guardei algumas comigo.

Ellen Oliveira: Em outubro de 2015 completa 28 anos que o poeta Nilo Fernandes Barbosa faleceu. Qual a memória mais marcante que o senhor guardou dele?

Mildo Fenner: A figura humana dele era marcante. Sempre de óculos escuros, gravata preta, impecável em seu terno. Nunca o vi com outro traje. Era baixinho e gostava de contemplar a fumaça do cigarro. Parecia fazer versos.

Ellen Oliveira: Agora confesse: dos poemas do Fernandes Barbosa, qual ou quais deles é o seu preferido? Fique à vontade para citar um poema ou mais de um.

Mildo Fenner: Temos que separar os poemas dele pelos temas variados: políticos, heróis pampeanos, figuras locais, problemas sociais, etc... Escreveu também sobre o amor e aqui destaco o que acredito ser a sua obra prima: “A Pequenininha Rosa”.

A pequenininha rosa, minha amada,
Que me deste, entre lágrima vertida,
Eu conservo na mala, bem fechada,
Com o maior cuidado desta vida.

E sempre há de viver, assim, guardada,

Esta grande relíquia estremecida,
Porque lembra uma lágrima chorada,
No momento da nossa despedida.

Embora a tenha, amor, tanto beijado,
A pequenina rosa idolatrada,
Que conservo com o maior desvelo...

Inda guarda no cálice fanado,
O calor da mãozinha delicada
E o perfume macio do teu cabelo
(Fernandes Barbosa. In. *Frutinha proibida*)

Ellen Oliveira: O senhor me contou pelo Facebook que está escrevendo o seu segundo romance e, assim como o primeiro, *Charlotte*, trata-se de uma história de amor. Contou-me também que o segundo romance chama-se *Cartas para Rose* e nele o senhor prestará uma homenagem a Fernandes Barbosa. Poderia falar mais sobre isso?

Mildo Fenner: No meu segundo romance, de nome *Cartas para Rose*, que deve sair em setembro, presto homenagem a Fernandes Barbosa e transcrevo justamente este poema “A Pequenina Rosa”. Na história, Barbosa dedica o poema para Rose.

Ellen Oliveira: Se pudesse resumi-lo em palavras, como você o descreveria como homem, como poeta, e se puder, como amigo?

Mildo Fenner: Era uma figura humana extraordinária e um poeta singular. Foi, sem dúvida, um dos maiores poetas brasileiros.

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM SÉRGIO TAVARES
 COMPANHEIRO DE FERNANDES BARBOSA NO “ZÍNGARO BAR”

Por Ellen Oliveira

(Via facebook , em 09-09-2015)



Figura 27: Sérgio e sua esposa

*No Zíngaro, nosso bar,
 Eu vi você se abaixar
 E pegar algo do chão...
 Era um grampo de mulher,
 Um objeto qualquer,
 Que se dá pouca atenção.*

*Mas esse grampo perdido
 De lombo todo franzido,
 Examinei com desvelo...
 E grande mágoa me vinha,
 De saudade que ele tinha,
 Talvez do loiro cabelo.*

*Do cabelo perfumado
 De um brotinho descuidado
 Que perde tudo o que tem...
 Não só grampinhos na rua,
 Mas num bar que tumultua
 Pedacos da alma também.*

*Conserve, amigo, esse grampo,
 Como florzinha do campo
 Que já enfeitou um cabelo...
 E talvez guarde um segredo,
 Cheio de susto e de medo
 Que você venha a sabê-lo.*

*Segredo de namorados,
 Fugindo, os dois, abraçados,
 Para um romance qualquer,
 Enquanto o grampo perdido,
 Que ficou no chão caído,
 Nada dirá da mulher.*

“O Grampo discreto”, de Fernandes Barbosa
 A Sérgio Tavares

Sergio Duarte Tavares e o poeta Fernandes Barbosa foram companheiro no “Zíngaro bar” durante os anos de 1954 a 1957. Depois desse período o Sérgio morou em 17 cidades do Rio Grande do Sul, só retornando à Cachoeira do Sul em 1995, quando o poeta já havia falecido. Sergio Duarte Tavares é carioca, nasceu no Rio de Janeiro em 1933 e concluiu o ginásio e clássico no Colégio Cataguases/MG, construído pelo Niemayer, com jardim de Burle Max e mural Tiradentes do Portinari. Passou a residir no Sul em 1954. Formado em Auditor Fiscal e Direito pela Passo Fundo e Santo Ângelo, ambas no RS. Foi Assessor Jurídico da Fazenda e no Gabinete de três governos e Secretários na SEC. Aposentou-se em 1985. Tive a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente quando visitava a filha do poeta, Ana Rita, que havia comentado sobre um poema que o pai fez no guardanapo para o amigo e, quando saíamos para o almoço, encontramos, por acaso, o Sérgio no elevador do Edifício Residência dos moços, onde ele e a Ana Rita residem atualmente. Ele entusiasmado e feliz por saber que a poesia do amigo era objeto de estudo da minha pesquisa, recebeu-me em seu

apartamento para conversarmos sobre o poeta e contou-me a história sobre o poema “O Grampo discreto”. Após aquele dia, passamos a interagir pelo bate-papo do *facebook*.

Ellen Oliveira: Sérgio Tavares, sei que o senhor já me contou isso pessoalmente, mas gostaria que falasse novamente sobre quando e como o senhor conheceu o Nilo Fernandes Barbosa? Fale, inclusive, a idade que ambos tinham, e como era conviver com ele.

Sérgio Tavares: O nosso convívio foi de dezembro de 1954 a 1957. Eu nasci em 1933. Ele era 20 anos mais velho que eu. Nos encontrávamos num bar, chamado “Zíngaro”. Era no térreo da nova sede recém criada, antigo Clube Comercial. Esse ambiente era da elite. Moçoilas e rapazes aí iam após a sessão de cinema. Daí, a primeira correção. Não acontecia a chamada “boemia”, que ocorria em bares da periferia e nos cabarés do meretrício. Não tínhamos dinheiro e tempo, pois trabalhavam nos engenhos ou no comércio nos dias seguintes. Falávamos de poesia e música popular. Acabei produzindo um programa na rádio local, baseado nas revistas do falecido Sergio Cabral (pai do ex-governador do Rio de Janeiro) “No Zíngaro com Dona Música” e algumas sugestões do Fernandes. Era feito em estúdio, ao meio dia dos domingos. Já disse. O Fernandes era um nobre. Sempre de terno e gravata. Não bebia. Lá pelas 23 horas nos recolhíamos aos nossos lares.

Ellen Oliveira: No “Zíngaro bar”, como o Fernandes Barbosa interagia com o senhor e com os amigos, em geral? Ele era retraído, tímido ou era um homem extrovertido? Sobre o que ele gostava de falar quando saíam juntos?

Sérgio Tavares: Era um senhor jovem de cabeça. Interagia conosco sem barreiras. Pela cultura, pela sensibilidade, era respeitado pelos rapazes e moças. Mas era comedido.

Ellen Oliveira: Sérgio, fale sobre as músicas que vocês ouviam quando saíam à noite? Você saberia definir o gosto musical do poeta Nilo Fernandes Barbosa? Que tipo de música ouvia? Já ouviu ele cantar alguma vez? Se sim, o que ele cantou?

Sérgio Tavares: Repito, não saíamos à noite. Nos encontrávamos no Zíngaro. Geralmente às 20 horas. Nossas músicas era preferencialmente as MPB e algumas estrangeiras, como o tango, o bolero e o fox. Eu, carioca, tocava violão e cantava as músicas da época e as antigas. Orestes Barbosa era o nosso chão de estrelas, como letrista e não como parente (?)rsrsrs O Fernandes ouvia e gostava e pedia uma ou outra canção.

Ellen Oliveira: Lembra-se de algum cantor, ou grupo musical específico que ele ouvia?

Sérgio Tavares: NoBerto Baldalf e a do maestro BeckeR, dono do Zíngaro bar.

Ellen Oliveira: Sobre poesia: ele falava sobre poesia ou declamava quando estava entre os amigos?

Sérgio Tavares: Nunca declamou junto a nós. Por sinal “Grampo Discreto” foi uma surpresa, pois havia saído preliminarmente no *Jornal do Povo*. Aí, o dono do bar, Seu Becker, maestro da orquestra de Cachoeira, mandou por num quadro o recorte do Jornal e houve uma solenidade “garofa”.

Ellen Oliveira: Sérgio, o senhor me contou que o Fernandes Barbosa fez um poema para ti, “O grampo discreto”? E lembro, até gravei isso, que o senhor disse que o episódio do grampo foi apontado pelo poeta como um tema bonito para fazer uma música, e foi feito um desafio: o senhor faria um samba, e ele faria uma poesia. Conte-me mais sobre a história... Há, e, por sinal, gostastes do poema?

Sérgio Tavares: Claro que gostei. Houve uma repercussão social interessante para comigo. Como sua entrevista. Há uma natural massagem no ego. A história é simples: encontrei duas jovens, lindas e de famílias conceituadíssimas, sentadas numa mesa no Zíngaro. Me convidaram para sentar à mesa. Eu aceitei. Conversamos e logo elas foram embora. Chegou o Fernandes e me viu apanhado um grampo que uma delas, loira, havia deixado cair.

Ellen Oliveira: Se fosse para definir o Fernandes Barbosa, poeta e amigo, em um poema ou música, qual seria?

Sérgio Tavares:

“Ninguém sabe a história dos homens humildes

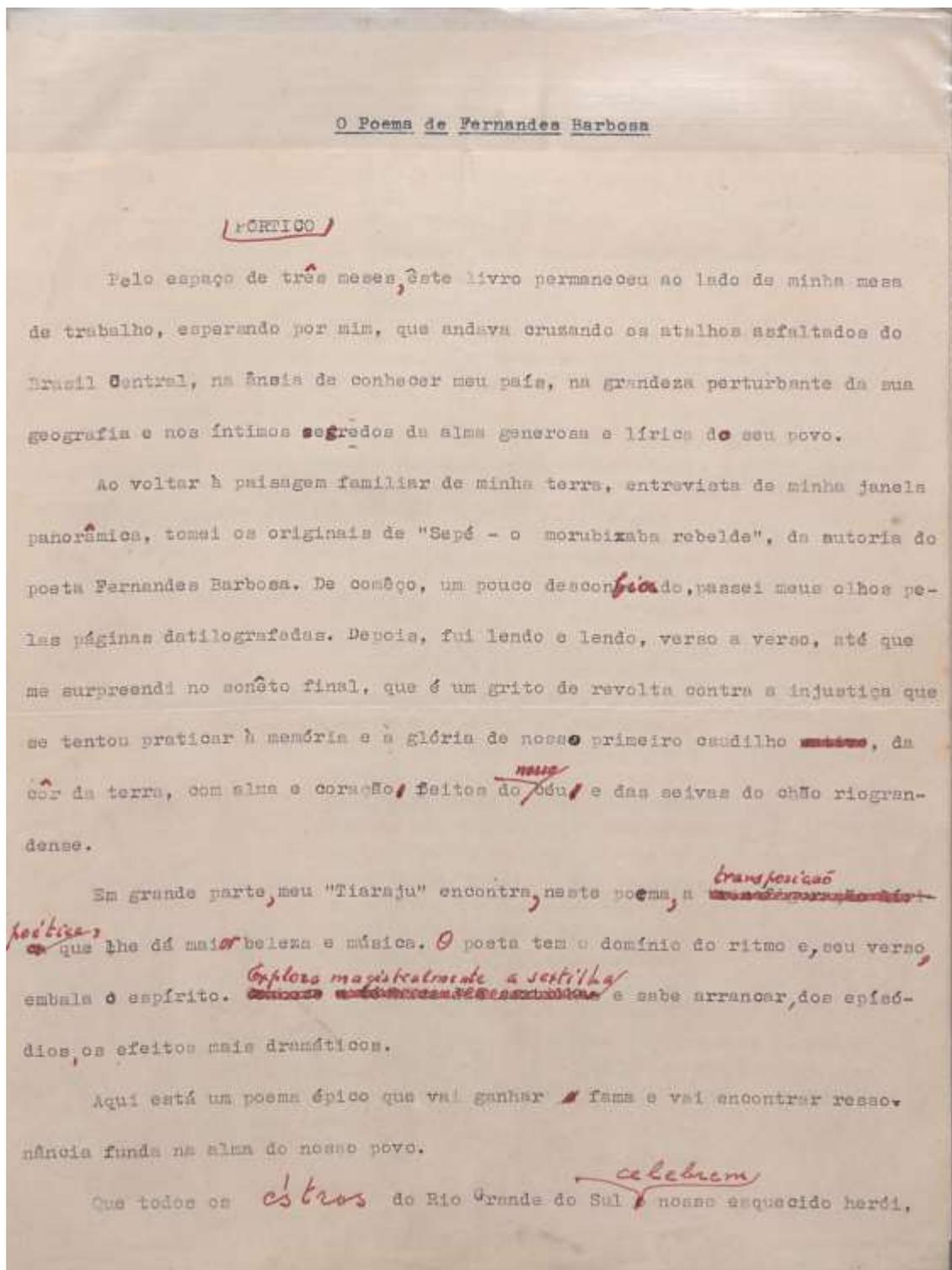
Que adormeceram para sempre

Ninguém sabe das horas boas ou más que viveram na terra

Ninguém sabe o impossível que sonharam.”

(Paulo Corrêa Lopes. Esse moço é de Itaqui/RS. Vale conhecer sua obra.)

ANEXO A - CÓPIA DO MANUSCRITO DO PREFÁCIO DE “SEPÉ – O MORUBIXABA REBELDE”, INTITULADO “PÓRTICO” FEITO PELO ESCRITOR MANOELITO DE ORNELLAS.²⁷



²⁷ A versão original encontra-se no Museu Municipal Edyr Lima, em Cachoeira do Sul – Rio Grande do Sul. Tive acesso em 08 – 2015.

dando-lhe o simbolismo nativo que Fernades Barbosa lhe deu e que foi o fun-
do sentido de meu romance histórico sob o Indio: a força nativa, animada
la exuberância da terra, a impedir a prepotência e o império de homens estr-
nhos ao nosso chão, sobre nossos destinos....

Este é o prefácio que o
squintor Manuelito de Guelos batme a
uiáguiva, e fez, a tinta vermelha, as
necessárias correções, para fixar
no meu Sepe.

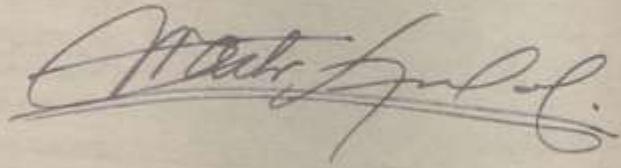
-2-

lega ao Rio Grande do Sul não apenas mais um poema, mas uma jóia literária cultuando a verdade histórica, o amor, o civismo, as Tradições do Povo.

Poema de emoção, poema de vida, poema do Rio Grande, SEPÉ... O MORUBIX REBELDE, há de ficar como um novo marco na literatura e, sobretudo, na história heróica de nossa terra.

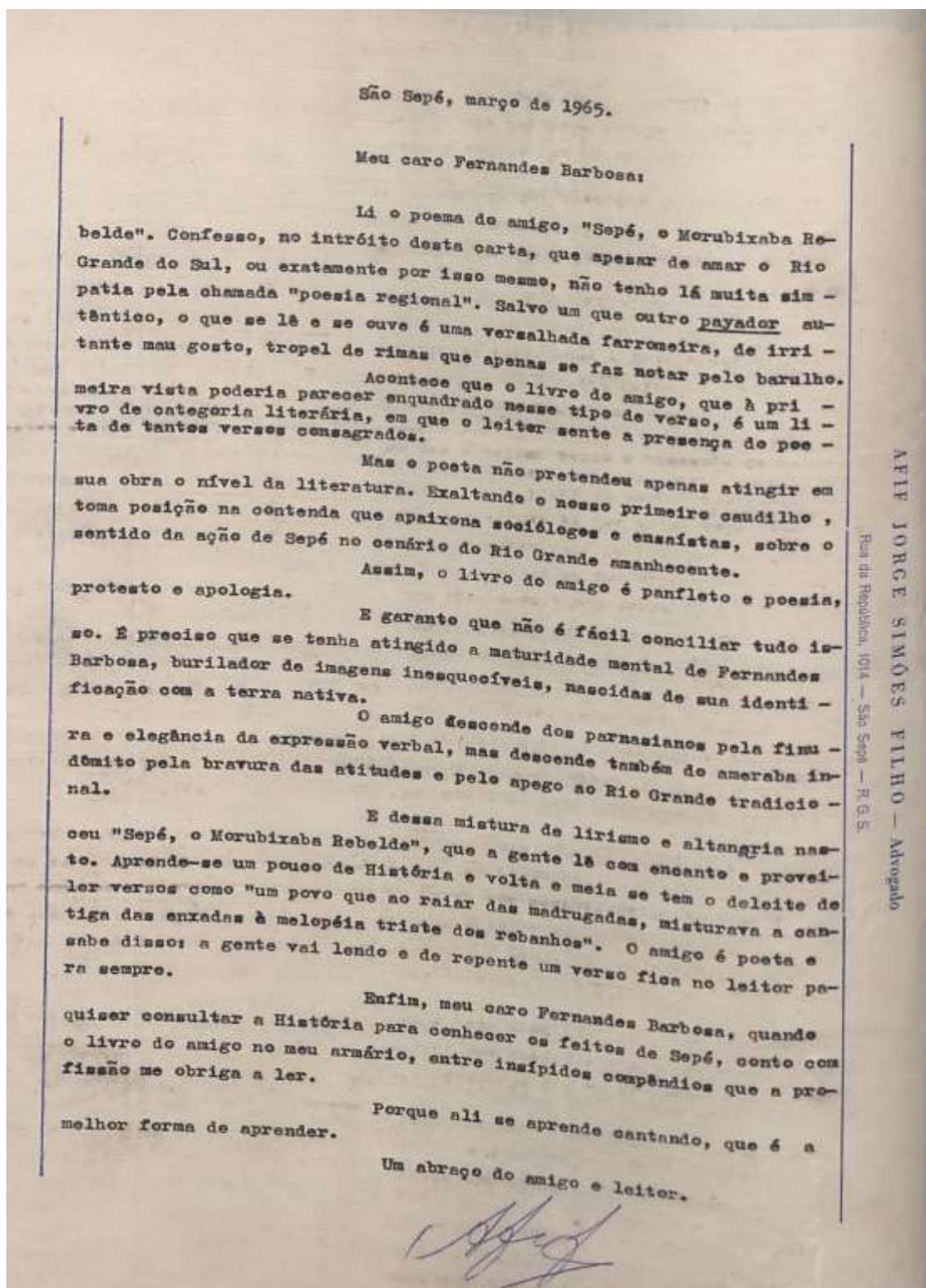
Porto Alegre, 5 de maio de 1963

Walter SPALDING.



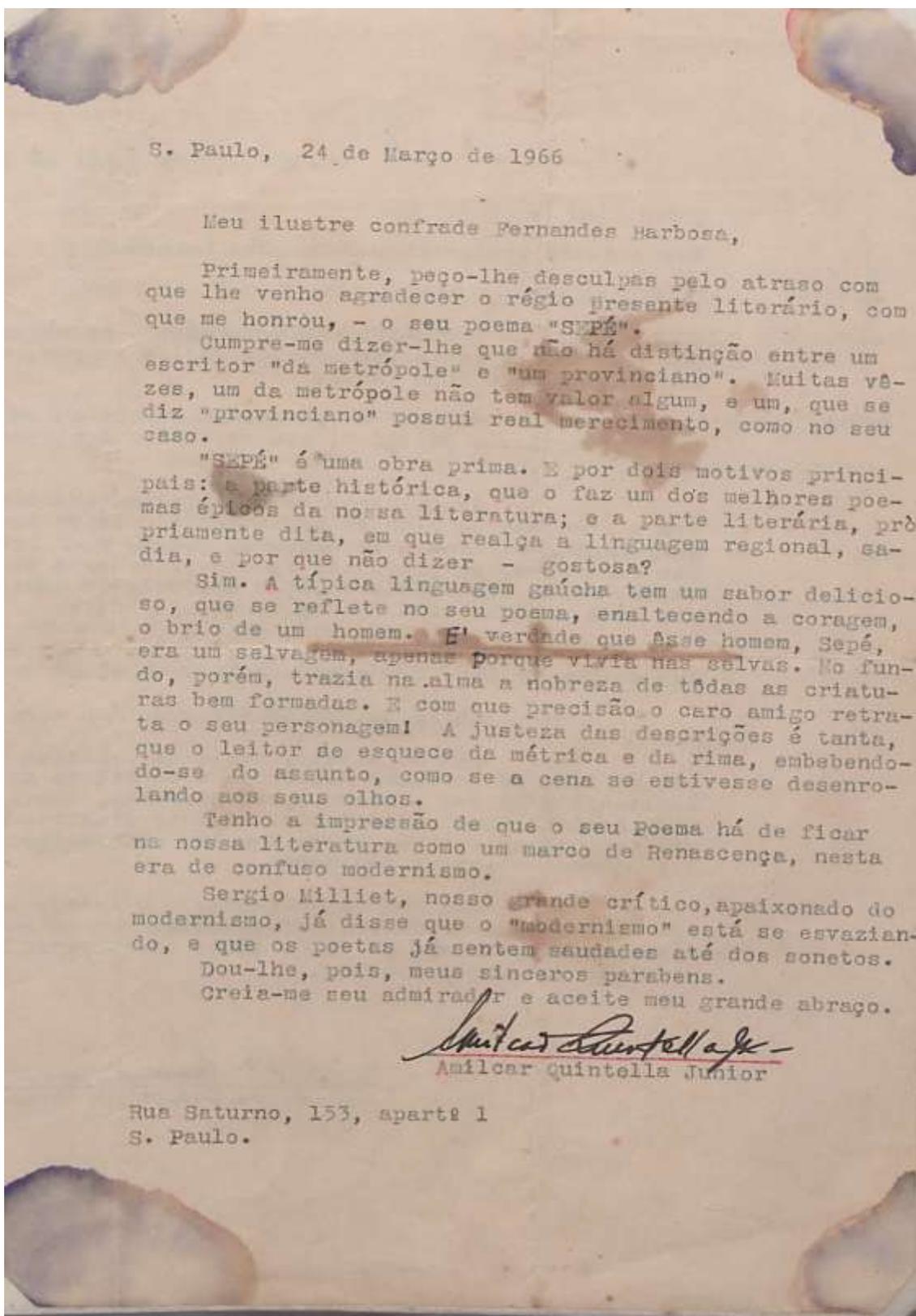
Órfãos muito pelos historiadores
Walter Spalding, para o meu Sepé.

ANEXO C - CARTA DE AFIF JORGE SIMÕES FILHO SOBRE O SEPÉ – O MORUBIXABA REBELDE.²⁹



²⁹ Disponível no álbum de recortes do arquivo de Fernandes Barbosa no Museu Municipal Edyr Lima

ANEXO D - CARTA DE AMILCAR QUINTELLA JUNIOR SOBRE O SEPÉ – O MORUBIXABA REBELDE.³⁰



³⁰Disponível no álbum de recortes do arquivo de Fernandes Barbosa no Museu Municipal Edyr Lima.

ANEXO E - CARTA DE J. P. COELHO DE SOUZA SOBRE O SEPÉ – O MORUBIXABA REBELDE.³¹

Rio, 13 de junho de 1966

Meu ilustre conterrâneo Fernandes Barbosa

Devia-lhe, há dois meses, um agradecimento - que não dirigi antes por motivos vários e peço, encarecida - mente, desculpe essa falta.

Já está a ver que me refiro ao seu livro - "Sepé, o morubixaba rebelde", que me enviou com generosa dedicação.

As palavras de sua oferta, que tão bem refletem a grandeza de alma da nossa gente, sempre exuberante nos julgamentos alheios - recolho-as, porém, como prêmio, ainda que excessivo, ao propósito de servir à nossa terra com honradez, amor, fidelidade à lição dos antepassados e que animou toda a minha vida, já em tranquilo ocaso.

Mostrei-as à minha esposa e pretendo mostrá-las ao meu filho - com compreensível orgulho.

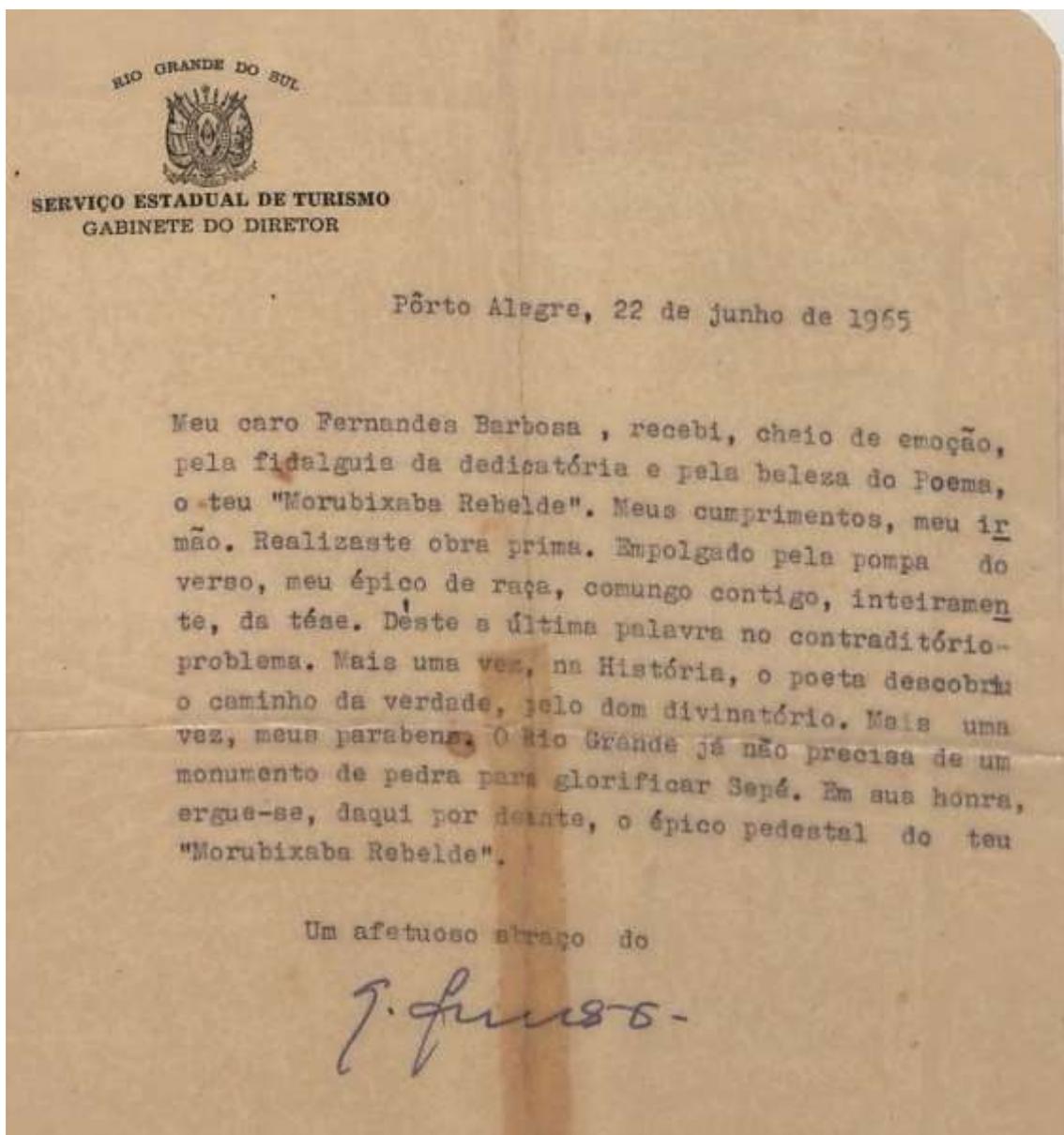
Obrigado, muito obrigado meu caro patricio.

Sem me situar, aqui, na polêmica sobre o papel de Sepé na evolução histórica e social da nossa heróica Capitania d'El Rei - quero apresentar-lhe, tanto quanto permite a minha fraca autoridade, os mais efusivos cumprimentos pela segurança com que evoca aqueles acontecimentos e pela espontânea beleza de seu poema.

Que "antes do nada", que desejo bem remoto, nos dê, prezado trovador, outro volume com as suas ricas poesias gauchescas, são os votos deste conterrâneo e amigo ex-traviado por estes rincões.

J. P. Coelho de Souza
- J. P. Coelho de Souza -

³¹ Disponível no álbum de recortes do arquivo de Fernandes Barbosa no Museu Municipal Edyr Lima.

ANEXO F – CARTA DO DIRETOR DO SELT SOBRE O SEPÉ – O MORUBIXABA REBELDE³²

³² Disponível em Album de recortes do arquivo de Fernandes Barbosa no Museu Municipal Edyr Lima, em Cachoeira do Sul – RS, tive acesso em agosto de 2015.

ANEXO G – POEMA “CONVITE”, DE FERNANDES BARBOSA

C O N V I T E

Vamos meu delicado amor, juntinhos,
Morar numa casinha sossegada,
Onde as árvores cubram-se de ninhos,
Onde gorgoeie, alegre, a passarada.

Todos os dias, bem agarradinhos,
Iremos encontrar a madrugada,
Que anda, aí, a espalhar pelos caminhos,
A volúpia da vida, embalsamada.

E pela estrada toda enflorescida,
Havemos de parar, minha querida,
E da natura ouvir doces arpejos.

O vento que no altar dos campos chora,
Irá ~~na~~ ^{na} asa levando céus em fora,
O murmúrio sem par de nossos beijos!

Fernandes Barbosa

Obs- Soneto escrito aos 15 anos de idade.

ANEXO H – POEMA “O PREFEITO E OS OVOS”, DE FERNANDES BARBOSA

O P R E F E I T O E O S O V O S

Para a festa programada,
Com galinha e carne assada
E a rutilância dos vinhos,
O ecônomo do Rio Branco
Ao feirante, de tamanco,
Pedira uns ovos fresquinhos.

E na véspera da festa,
Da granja longe e modesta,
Onde, às vezes, não tem pão,
O feirante, com cuidado,
Traz cada ovo empalhado
E agrupados num caixão.

Como era coisa pedida,
E já, portanto, vendida,
Guardou-a, pois, no Mercado,
Enquanto, pra freguesia,
Na Feira-Livre vendia
Produtos do seu roçado.

Mas foi pesado o rapaz,
Porque virando pra trás
O Fiscal brônco e atrevido,
Com seu nariz aguçado
Presentiu que, no Mercado,
Cheirava a ovo escondido.

E que barulho infernal
Ao deparar o Fiscal
Com os ovinhos desse jeito!...
Esbravejou, juntou povo,
E agarrou rapaz e ovo,
Levando tudo ao Prefeito.

-- Nosso Fiscal tem razão! -
Berrou logo o Capitão,
Que não é nenhum sandeu.
E num tamanho alvoroço
Pegou dos ovos do moço
E a quem não tinha os vendeu.

Mas em nome do espoliado,
Desse feirante, coitado!
Que quase foi pra cadeia,
Acuso o modo nazista,
Dessa gente trabalhista,
De avançar na coisa alheia.

Onde o direito da gente?
Cadê o direito dos povos?
- Neste país indecente,
Não se é dono nem dos ovos!

Nota- Este poema me custou 30 dias de suspensão,
sem vencimentos. Respondia pela Prefeitura o Vi-
ce Cap. Henrique Guignatti, do Partido Trabalhista
Brasileiro. Em represália publiquei, em seguida, o
poema "Sargento, Capitão, Prefeito".

ANEXO I – POEMA “SARGENTO – CAPITÃO – PREFEITO”, DE FERNANDES
BARBOSA

S A R G E N T O - C A P I T Ã O -
P R E F E I T O

Era um simples sargentão,
Que chegou a capitão
Numa enchente de decreto...
Não julgueis que fez carreira,
Porque foi a vida inteira
Fulgurante analfabeto.

Com três divisas no braço,
Já se havia com embaraço
E a todos causava assombro...
Calculai, meus camaradas,
Trazenho, agora, plantadas,
Três-Marias no seu ombro!

Em que empregou seu talento?

-- No banal Recrutamento .

Do Serviço Militar...

Coisa séria que exigia

Só pregar fotografia,

Lamber selos e selar.

Imaginaí o sujeito

Metido, agora, a Prefeito,

O sonho dos ~~sonhos~~ vãos!

O que dele depender

Só poderá resolver

Metendo os pés pelas mãos.

----- -----

ANEXO J – POEMA “MENINO MORTO” DATILOGRAFADO E COM CORREÇÕES FEITAS PELO POETA

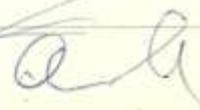
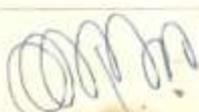
MENINO MORTO

Menino pobre que morreu de fome,
sugando ^o seio flácido e vazio,
nessa miséria que não há quem dome,
no rancho pobre que margina o rio.

Teu irmãozinho que também não come,
pálido e fino como um junco esguio,
leva-te à vala dos que não têm nome,
da gente pobre que morreu de frio.

A pobre mãe que te embalou nos braços,
- sombra da morte que te segue os passos -
meu coração, menino pobre, diz:

- Não chores, mãe, o teu menino morto,
porque ele, agora, já tem mais conforto,
fechando os olhos para ser feliz!



ANEXO L – MANUSCRITO DA TROVA “SOU ÍNDIO VELHO, ARAGANO,”

Segunda-feira 12 de FEVEREIRO de 1968

HORÁRIO

8 *16/* Trova

9

10

11 *Sou índio velho, aragano,*

12

13 *Um aporreado bagual,*

14 *X*

15 *Que não suporta pirano*

16

17 *Abotoador de bucal!*

18

19 *10 at. 50 fms*

NOITE

FEVEREIRO

1 Qu	16 Se
2 Se	17 Sa
3 Sa	18 Do
4 Do	19 Se
5 Se	20 Te
6 Te	21 Qu
7 Qu	22 Qu
8 Qu	23 Se
9 Se	24 Sa
10 Sa	25 Do
11 Do	26 Se
12 Se	27 Te
13 Te	28 Qu
14 Qu	29 Qu
15 Qu	

SEGUNDA

12

FEVEREIRO

1 Se	16 Sa
2 Sa	17 Do
3 Do	18 Se
4 Se	19 Te
5 Te	20 Qu
6 Qu	21 Qu
7 Qu	22 Se
8 Se	23 Sa
9 Sa	24 Do
10 Do	25 Se
11 Se	26 Te
12 Te	27 Qu
13 Qu	28 Qu
14 Qu	29 Se
15 Se	30 Sa
	31 Do

MARÇO