

---

---

## A dessedimentação do *epos*: da representação da epopeia homérica à configuração da poesia épica contemporânea

Paulo Alberto da Silva Sales<sup>1</sup> - UniEVANGÉLICA  
Valtecino Eufrásio Leal<sup>2</sup> - UniEVANGÉLICA  
Geruza Silva de Oliveira Vieira<sup>3</sup> - UniEVANGÉLICA

**Resumo:** O presente artigo apresenta uma discussão que permeia os meandros da configuração do *epos*, termo bakhtiano que se refere à narração dos fatos, tendo como início o mundo totalizante da epopeia homérica e chegando à desestruturação do conceito de escrita, de autoria e da aplicabilidade do termo epopeia na contemporaneidade. Para tanto, pautar-nos-emos, como meio puramente exemplificativo, recorrer sempre que necessário à *Ilíada* e à *Invenção do Mar*, de Homero e de Gerardo de Melo Mourão, respectivamente, na tentativa de melhor visualizar tais contrastes.

**Palavras-chave:** Epopeia Homérica. Poesia Épica Contemporânea. Gerardo Mello Mourão.

**Abstract:** This present article shows a discussion which makes a configuration of *epos* concept, a Bakhtin's term who refers to the narration of facts, and it has the beginning the totally configuration of the world at Homer's epic up to the destroying of the concept of writing and authority and the applicability of epic term in the contemporary age. For that, we are going to recur, as pure example, to the *Iliad* and to the *Invenção do Mar*, by Homer and Gerardo Mello Mourão, respectively, in the intention to better visualizes their contrasts.

**Key-words:** Homer's Epic. Contemporary Epic Poetry. Gerardo Mello Mourão.

### 1 O *epos* no mundo da epopeia homérica

*Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dominava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo.* (LUKÁCS, 2000, p. 31)

O mundo da epopeia homérica, na percepção de Georg Lukács (2000), é de totalidade e completude, ilustrada pela visão que tudo abarca e da qual nada escapa. A ventura se traduz na união distinta e não absolutamente harmônica entre o ser e o

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras - UFG. Atualmente desenvolve pesquisa de Pós-doutoramento em Estudos Literários sob supervisão da Profa. Dra. Zênia de Faria, na Universidade Federal de Goiás.

<sup>2</sup> Doutor em Direito - FADISP SP.

<sup>3</sup> Doutora em Sociologia - UFG

mundo. A vastidão deste não assusta, ele é conhecido e desprovido de mistérios; nele, nenhum desafio é grande demais e as peripécias a serem vividas já foram traçadas anteriormente. A alma não se sente tolhida dentro de um corpo, já que tal dualidade é sequer pensada e nenhuma angústia atormenta um “eu” que se perdeu de si porque os abismos interiores inexistem. Cabe às divindades, e somente a elas, distribuir as dádivas do mundo conforme lhes aprouver, mas o homem não se vê como vítima dessa organização uma vez que os deuses são seus velhos conhecidos, seus caprichos já foram decifrados e todos conhecem sua capacidade de lascívia, fúria e inveja. Zeus não possui plenos poderes sobre o mundo: ele é, no Olimpo, um entre outros. Neste mundo perfeito, acabado, “toda ação é somente um traje bem-talhado da alma” (LUKÁCS, 2000, p. 26). A totalidade repousa nas respostas, desconhece o caos, além de ser homogênea e completa.

É desse mundo total que emergem figuras cujas existências plenas não se opõem ao que está fora porque não há “fora” e “dentro”. O fato de o destino ter conferido a alguém o papel de general ou rei, como Agamémnone, na *Ilíada*, não é questionado. Aqui homem é objeto e não sujeito de uma vida exterior e a ele cabe somente acomodar-se a um ideal de realidade. Não há a esperança que o indivíduo se desenvolva como um ser autônomo, porque a ideia de hierarquia é, sobretudo, “destinal”. Essa mesma ideia, a de hierarquia, justifica as posições no mundo, tanto de homens como de mulheres, de guerreiros e de heróis. Um todo sem fissuras, com deuses caprichosos e suscetíveis às inconstâncias do humor: não é à toa que Hera, no canto IV da *Ilíada*, negocia com Zeus o destino de Tróia, afinal, ela prefere Argos, Esparta e Micenas, “construída com ruas muito amplas” (HOMERO, 2009, p. 119). A assembleia dos deuses se perquire: é melhor escarniçar a guerra e as contendas ou estabelecer a amizade entre os povos? A questão não é essencial. A vida em si é uma guerra; mesmo nos tempos de paz, ela se estrutura em luta diária entre homem e natureza (BLOOM, 2009, p. 89) e por isso, a *Ilíada* não louva a contenda. Ela é a própria.

A condição de cidadania do homem grego inclui uma ideologia bélica. Ele é instinto, força, não é uma “pessoa”. É sujeito de Estado. Os domínios interiores não são devassados, uma vez que eles não existem e o que há são acontecimentos. Os estados d’alma, quando descritos na *Ilíada*, ocorrem através de imagens que as iluminam, tornando-as visíveis à audiência porque isso faz parte do processo descrito na *Paideia*.

---

O pesar de Aquiles pela morte de Pátroclo é exemplar e fundamental para clarificar o excesso contra o corpo de Heitor, como narra o início do Canto XXIV da *Ilíada*:

Findos os jogos, dispersam-se todos; os Dânaos guerreiros,  
às naus recolhidos, cuidavam somente da ceia  
e de ao repouso entregar-se. O Pelida, no entanto, chorava  
o companheiro dileto, a virar-se de um lado para o outro,  
sem pelo sono, que a todos domina, sentir-se vencido.  
Lembra-lhe a força de Pátroclo, a ingente e provada coragem,  
bem como os duros trabalhos que juntos haviam sofrido  
nas cruas guerras dos homens e, assim, sobre as ondas revoltas.  
Essas visões o levavam a pranto verter amaríssimo,  
sem posição permanente encontrar: já de um lado, já de outro,  
ou ressupino, ou de borco se deita. Por fim, levantando-se,  
anda ao comprido na praia do mar. Porém logo que a Aurora  
vai raiar, refletindo-se na água e na areia nitente,  
ao jugo atava os cavalos velozes, de origem divina,  
atrás do carro o cadáver desnudo de Heitor amarrado.  
(HOMERO, 2009, p. 525)

A ira de Aquiles é o ponto central de toda a obra. A dor pela morte de Pátroclo somente pode ser sanada pelo ato de impingir sofrimento semelhante aos troianos. A extensão do ultraje não passa despercebida aos deuses e, incitado por eles, Príamo depois negocia a recuperação do corpo do filho.

O poeta aciona a memória e educa o povo através de uma história que o identifica. Sua rememoração acontece a partir de eventos conhecidos de todos. Ele ratifica o *status quo* ao mesmo tempo em que também o cria. O povo se unifica, à maneira épica, em torno do poeta que o representa, para quem se volta e a quem elege como depositário de sua cultura comum. Cabe a ele, portanto, apresentar esse mundo total, harmônico, fazendo-o a partir do princípio da simetria.

A simetria é uma necessidade e somente através dela é possível se chegar à objetividade almejada. O *rapsodo* narra as ações e acontecimentos não como um “autor” como pensamos hoje. A sua subjetividade, como a subjetividade do mundo que representa, é irrelevante e é quase inexistente. Sua função é fazer com que a história siga seu curso, sem pressa, detendo-se em cada pormenor, fazendo descrições que destacam hábitos e costumes, vestimentas, utensílios e tudo o que marca o povo como sendo aquele do qual ele recupera a memória coletiva. A descrição da roupa de Páris, no Canto III, ilustra bem como funcionam tais exposições:

O divo Páris, marido de Helena de belos cabelos

em torno aos membros ajusta a armadura de fino trabalho:  
as caneleiras, primeiro, lavradas, na pernas ataca,  
belas de ver, por fivelas de prata maciça ajustadas;  
em torno ao peito coloca, depois, a couraça magnífica,  
que ao seu irmão pertencia, Licáone, e bem se lhe ajusta;  
lança nos ombros a espada de bronze com cravos de prata  
e um grande escudo sobraça, maciço e de largos contornos:  
o elmo de fino lavor na cabeça admirável coloca,  
no qual, por modo terrível, penacho de crina ondulava;  
toma, por fim, de uma lança bem forte, de fácil manejo.  
(HOMERO, 2009, p. 113)

No propósito de demarcar a objetividade, Homero se serve de uma recitação mecânica e uniforme, cantada de uma forma contínua, baseada em uma mesma diegese, essencialmente em terceira pessoa, com algumas inserções de primeira pessoa. Quando os deuses falam, o fazem por si, não cabe ao narrador intervir em suas falas. Sua função é repeti-las tais como foram ditas, porque há nisso um objetivo mnemônico, ligado sobretudo à necessidade de educar o povo. As falas das personagens épicas são coletivas e seu objetivo é acender na audiência a noção de dever e de honra, tão cara ao homem de Estado.

Da mesma forma, os deuses não têm sentimentos tais como os entendemos hoje; o ciúme de Hera não é individualizado, nem mesmo a ira de Aquiles, são apenas aspectos necessários para o funcionamento do mito. Por ser um mundo já dado, todos conhecem de antemão o seu destino. Heróis e deuses, ao receberem um nome e adjetivos que os diferenciam, serão sempre referidos por esses epítetos. Hera será a “de olhos bovinos”, Aquiles de “rápidos pés”, Atena, de “olhos glaucos”, Helena, de “braços bonitos” e Odisseu, “astucioso”. A vida é estática, não conhece a angústia do desconhecido. Aquiles já sabe da brevidade de sua existência no Canto I da *Ilíada*, como revela o diálogo com Tétis, sua mãe, a qual lamenta: “Já que nasceste fadado a tão curta existência, prouvera que junto às navas vivesses, sem dor conheceres, nem lágrimas” (HOMERO, 2009, p.69).

A *Ilíada* não é produto de um mundo novo. Ela é anterior à escrita e foi erigida em um mundo que não conhecia outra forma de expressão que não a oral. Por isso, a figura do poeta é tão visceral. Quando aparece a escrita, a memória deixa de ter uma função absoluta porque o registro mnemônico não é mais o único possível. Até então, porém, é o poeta quem desempenha o papel central na recuperação das tradições, as quais justificam o viver do homem grego. Sem a escrita, a noção de evolução não

existe e por isso o autor épico desconhece o envelhecimento. Por isso também os detalhes são tão relevantes a ponto de relaxarem qualquer tensão narrativa. O cantador prefere definir logo o alvo, e a partir daí se sente livre para parar em cada bifurcação, em descrever cada pormenor e recuperar através dele histórias passadas para que completem o eixo da narrativa que se apresenta. Sua função primeira e da qual não pode se afastar é recuperar o passado apresentando-o como um monumento de sociedade.

Segundo Mikhail Bakhtin (2002, p. 405), do ponto de vista do problema, a epopeia se caracteriza por três traços constitutivos: o passado absoluto ou passado nacional épico, a lenda nacional e a distância épica absoluta. Sendo o fato narrado pertencente ao passado, ele se conserva distante. Esse distanciamento épico, exigido do narrador, pode se enfraquecer ao longo da obra, mas ele é o vetor que dirige toda a criação. O *rapsodo* não participa das ações, mas distribui as vozes. Ele rememora o passado, coloca-o em frente, diante dos olhos e, daí a razão de se dizer que a essência da poesia épica é a apresentação (STAIGER, 1997, p. 83). O narrador conserva o afastamento temporal e sua missão tem a ver com vencer a inconstância dos homens (STAIGER, 1997, p. 80) ao demarcar a verdade e ao dar precisão ao mundo. Por isso, o poema épico deve partir de um acontecimento ligado à história de um povo normalmente relacionado a um conflito de guerra, a qual põe em risco justamente a totalidade. A guerra que justifica um poema épico não pode ser motivada pelo simples desejo de dominação. O motivo de haver uma guerra deve ter caráter universalizante; uma guerra ideológica não tem possibilidade de gerar uma epopeia cujo grande tema é a fundação do mundo, coisa que as convenções ideológicas são incapazes de suportar.

Portanto, o poema épico é fundador de um mundo e faz isso como uma composição de atos. Se o poeta desaparece por detrás das ações que descreve, tem um campo de liberdade ao destacar e enfatizar o que lhe convém, ou convém a quem ele serve, a tradição. Não é por outra razão que ele interrompe a narrativa dando-lhe rumos diversos. Que a *Ilíada* seria a mesma tivesse Homero existido ou parece ser indiscutível porque é uma obra de identidade, um mito de formação de um povo. Não é uma ficção, no sentido romanesco. Mas a forma como está construída revela um gênio organizador, tenha ele o nome que for. Esse gênio erigiu toda uma cultura e uma forma de pensar. E foi ele, junto com Hesíodo, na perspectiva de Hegel (1997, p. 446) que deu aos gregos os seus deuses e não o contrário.

Mas o funcionamento desse mundo passou a ser questionado, como destacou Lukács (2000), e a totalidade deixou de ser possível a partir do momento em que surgiu a filosofia. O “passado absoluto” a que faz menção Bakhtin (2002, p. 405), retomando a terminologia de Goethe e de Shiller, não podia mais ser acionado porque ele deixou de existir. O *aedo* tinha os olhos voltados para esse passado, no qual repousava tudo o que era bom e originário. Mas ele se torna inacessível à experiência individual uma vez que não admite pontos de vista e é imune à interpretação. O homem plasmado pela pergunta “por que” não pode mais abdicar da dúvida. A pergunta quebra para sempre o elo entre o transcendente e o imanente; a fissura alarga-se e esbarra na perspectiva do homem vivo da realidade histórica. Este homem historicizado, na perspectiva lukacsiana, é o homem do romance.

*Novel* na Inglaterra pré-elizabetana, *novella* na Espanha e na Itália, e *roman* na França, o romance, gênero burguês por excelência, surgiu, seguindo uma perspectiva que Marthe Robert (2007) adota, pela vertente da *quixoteria*, em início do século XVII com o romance *O engenhoso fidalgo Dom Quixote De La Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra. Já pela linha que Robert (2007) denomina como *robinsonadas*, é *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, que inaugura toda a tradição romanesca que se segue com *Moll Flanders*, *Pamela*, de Richardson, *Tom Jones*, de Fielding, *The life and opinions of Tristram Shandy*, *Gentleman*, de Laurence Sterne, *Jacques, le fataliste et son maître*, de Denis Diderot, *Candide*, de Voltaire, *Os sofrimentos do Jovem Wether* e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, dentre outros.

Entendido de maneira restrita, o romance está ligado ao surgimento efetivo do público leitor no século XVIII, mesmo que dados referentes ao período sejam imprecisos e indiquem alto índice de analfabetismo nas sociedades civilizadas, tal como atestou Ian Watt (1990). Basta destacar que, para Lukács (2000), o romance é o gênero possível em um mundo que não conhece mais a totalidade, é a “epopeia do mundo abandonado por Deus” (LUKÁCS, 2000, p. 89). Tem por intenção a totalidade, mas ela se configura apenas em uma busca de harmonia, porque a comunhão configurada no mundo antigo é impensável ao homem alienado que desconhece intuitivamente o sentido da vida. Lukács (2000) não acredita que a epopeia possa sobreviver depois que o indivíduo problemático foi forjado. Assim, sob a sua perspectiva, a epopeia passou a ser um gênero morto, fossilizado e inviável.

---

## 2 A configuração da épica na contemporaneidade

*Estamos na idade dos objetos parciais, dos tijolos e dos restos. Já não acreditamos nesses falsos fragmentos que, como os pedaços de uma estátua antiga, esperam ser completados e reagrupados para comporem uma unidade que é, também, a unidade de origem. Já não acreditamos na grisalha de uma insípida dialética evolutiva, que pretende pacificar os pedaços arredondando suas arestas. Só acreditamos em totalidades ao lado. E se encontrarmos uma totalidade ao lado dessas partes, ela é um todo dessas partes, mas que não as totaliza, uma unidade de todas essas partes, mas que não as unifica, e que se junta a elas como uma nova parte composta à parte. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 62).*

Desmembrando a epígrafe de Gilles Deleuze e Félix Guattari advinda do estudo *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*, tentaremos configurar o “campo minado” no qual se encontram alguns poemas épicos da contemporaneidade, como é o caso da *Invenção do mar*, de Gerardo Mello Mourão. Para Deleuze e Guattari (2010), analogicamente aplicado às críticas dos estudos literários, na nossa atualidade, não há possibilidade de realização de uma arte totalizante que comungue com os ideais de harmonia, simetria, equilíbrio e realização plena do indivíduo perante o mundo. Discorreu-se, *a priori*, que no mundo homérico, a harmonia reinava absolutamente já que tudo estava premeditado e ainda não havia a cisão de um mundo filosófico e que fosse problematizado pelas formas. Com o surgimento do romance moderno, concretizou-se o fim da epopeia como gênero, mas não o fim do *epos* que iria encorpar novas formas de expressão épica.

Nas novas formas de expressão épica, como é o caso de *Invenção do mar*, nota-se a forte presença de linhas de força que já se encontravam em alguns poemas épicos da modernidade e que ampliaram e se desenvolveram com mais intensidade na chamada pós-modernidade. O pós-modernismo, enquanto *zeitgeist* e movimento literário, prega que a era atual, segundo Fredric Jameson (2006), é mediada pela deslegitimação e pela contestação do passado, abolindo algumas fronteiras essenciais, que existiam até então, da distinção da alta cultura e da cultura de massa e/ou popular. O conceito de leitor, gênero, texto e principalmente de autor e de escritura que são tipicamente modernos, posteriores à epopeia, sofrem, no “ciberespaço” da

contemporaneidade, uma dessedimentação no sentido em que Jacques Derrida<sup>4</sup> o aplica na desconstrução do mito fonocêntrico, ou seja, na desestruturação da fala como origem, no mito como origem, em suma, na fonte como a matriz criadora e a única verdadeira e legítima.

Em relação à escritura, a contemporaneidade, vista por alguns teóricos como um momento de “exaustão”, visão da qual discordamos, uma vez que o momento é de retornar à tradição como forma de reavaliá-la e reinventá-la, é o ponto de maior reflexão experimental. O próprio título da obra épica de Gerardo Mourão visto sob essa ótica parece perspicaz. Escrito entre 1995 e 1996, o poema reinventa “o mar, que inventou o Brasil” (MOURÃO, 1997, p. 10). Toda a história do Brasil juntamente à história de Portugal é entrelaçada numa escritura “do lado da cultura, da técnica e do artifício” (DERRIDA, 2008, p. 18).

A tradição da ruptura pregada por Octávio Paz (1984) e que configurou o estilo modernista não se enquadra na formação contemporânea de obras épicas como a *Invenção do mar*, uma vez que a obra pode ser vista como um retorno à tradição num processo de criar um poema épico na atualidade no sentido de propagar e restaurar essa tradição, visto que o modernismo chegou ao fim. Claro que poemas épicos do chamado “alto modernismo” como *Cantos*, de Ezra Pound e *The wast land*, de Thomas Stearns Eliot, exerceram influência nítida na técnica palimpsestica de composição de Gerardo de Mello Mourão. O que se discute aqui é que a contemporaneidade não irá romper com nenhum momento antecessor, mas sim, irá resgatar, reavaliar, reestruturar e até mesmo irá acoplar obras passadas, autores, citações e técnicas de composição no seu próprio fazer literário. Isso são pontos fortes e diferenciadores de obras da contemporaneidade em relação aos ideais modernistas de ruptura, de criação de um estilo autoral original e *do make it new*.

Analogicamente às constatações de Jameson (2006), Silviano Santiago (2002) apresenta indagações pertinentes no que confere principalmente à categoria

---

<sup>4</sup> Em *Gramatologia*, Jacques Derrida discute o procedimento da “ciência da possibilidade de ciência” e para isso, cria o conceito de gramatologia. Para o filósofo pós-estruturalista, *grosso modo*, o conceito de escritura na contemporaneidade aniquila qualquer pretensão de contestação de origem, uma vez que ela cria a “diferença” que, segundo Derrida (2008, p. 29) “seria mais ‘originária’, mas não se poderia mais denominá-la “origem” nem “fundamento”, pertencendo estas noções essencialmente à história da onto-teologia, isto é, ao sistema funcionando como um apagamento da diferença. Esta só pode, contudo, ser pensada na sua maior proximidade sob uma condição: que se comece determinando-a como diferença ôntico-ontológica, antes de riscar esta determinação.

temporal das obras artísticas contemporâneas. Se a temporalidade sempre foi uma construção subjetiva do homem, na era atual, devido às constantes desapropriações das “verdades” e/ou das “metanarrativas” (LYOTARD, 2008), houve uma esquizofrenização desse mesmo tempo, no qual há um amálgama entre passado, presente e futuro na representação da espacialidade pós-moderna que situa um indivíduo rodeado por simulacros e incertezas, e assim

o presente tornou-se o valor central da tríade temporal. A relação entre os três tempos mudou, porém essa mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro: ao contrário, adquirem maior realidade, ambos são presenças e estão presentes no agora. [...] Não indo nem para o passado nem para o futuro, ficando o pé no agora, por aí vemos de que maneira subreptícia o passado e a tradição começam a entrar na construção do presente. (SANTIAGO, 2002, p. 115)

Ao indagar sobre a sobreposição de “gestos” da história na produção do presente, dialogando com o excerto de Santiago (2002), Jamesson Buarque (2007) assevera que, especificamente no caso de *Invenção do mar*, no Brasil, Gerardo de Mello Mourão é o responsável pela atualização secular da epopeia. Sua poesia épica jamais é sócio-historicamente irrestrita, porque ele segue o viés da genealogia e não apenas da história. Buarque (2007, p. 161) acrescenta, ainda, que a poesia épica não consegue expressar a vivacidade da atualidade, no entanto, se algo nessa atualidade se tornar relevante no futuro, cabe à poesia épica expressá-lo, ainda que o mundo fechado épico não exista mais em nenhuma sociedade ocidental. É nesse sentido que *Invenção do mar* ultrapassa as perspectivas de uma epopeia homérica, já que o tempo ocorre porque há um narrador para articular a mudança na narrativa, articulação essa que só é possível por sucessão de atos que, por sua vez, saem da potência à existência para formarem história, atesta Buarque (2007, p. 178).

Nesse sentido, ressurgiu um estilo de discurso criado no renascimento, o *pasticcio*, que juntamente à esquizofrenização ou sobreposição de temporalidades e espaços, traz um expressivo interesse em retomar a tradição literária. Esse procedimento intertextual, o pastiche, sendo um hipertexto, à sua maneira distinta da paródia, é do domínio da *bricolagem*, uma vez que na sua proposta de retorno à tradição na contemporaneidade, o pastiche tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e com novas funções e sentidos que não foram pensados anteriormente. Há também, nesse mesmo processo hipertextual, um jogo, e nas acepções de Genette (2006, p. 46),

nenhuma prática hipertextual é tecida sem que haja uma parte de jogo. A própria bricolagem, no seu âmago, é um jogo no sentido de que ela trata e utiliza um objeto de uma maneira irreverente e não programada. Logo, o pastiche é entendido no sentido que

o melhor do hipertexto (pastiche) é um misto indefinível, e imprevisível no detalhe, de sério e de jogo (lucidez e ludicidade), de complemento intelectual e de divertimento. Isso certamente, como já disse, chama-se humor, mas não devemos abusar deste termo, que quase inevitavelmente destrói o que ele “alfineta”: o humor oficial é uma contradição de si mesmo. (GENETTE, 2006, p. 47)

É necessário, ainda, atentar-se às condições que concorrem para a realização do pastiche enquanto recurso textual, visto que é fundamental que no texto-fonte, ou hipotexto, seja visível um conjunto de traços peculiares, de temas recorrentes e de um estilo autoral passível de ser apreendido, compreendido e convertido. Há de reconhecer, também, a familiaridade com o hipotexto e que o mesmo seja conhecido e exemplar a ponto do hipertexto/pastiche poder ser compreendido como tal pelo leitor. Caso isso não ocorra, esse processo textual não alcança eficácia. Como forma exemplar, o poema épico de Gerardo Mello Mourão pode ser visto como um pastiche dos poemas brasileiros que se preocuparam, primeiramente, em desenhar a vida colonial a serviço da coroa lusitana e da Companhia de Jesus. Além disso, *Invenção do mar* tentava seguir o modelo de Virgílio, Camões, a figura do índio brasileiro e T. S. Eliot e Pound. Esse amálgama de formas resultou num poema épico que cantava

as espumas e o vento soletavam  
o diálogo do Príncipe  
com a lonjura do mar e a lonjura do céu.

E Gil e Dias e Vasco e Pedrálvares e Pero Lopes  
e de seus bagos venho –  
Gonçalo Velho, Diogo Cão e Antonio Cão  
mais a matilha toda dos martins do mar  
iam riscando mapas, portulanos,  
no mesmo pergaminho de esmeralda onde  
jaziam  
escrituras datadas e assinadas  
ao escrivão de Deus Nosso Senhor.  
E brotava a caligrafia dos palimpsestos  
por onde  
era o delírio de Cristóforo  
tu, lobo do mar, tu, cordeiro do mar, tu  
genovês de Portugal e português de Gênova  
português de Castilha a navegar os olhos  
de outra Isabel que te fez

nascer nalguma onda no mar – daquele  
Mar Oceano de Diônisos e do Infante  
no fim do mar sem fim.  
[...]  
E os que nascem no mar são portugueses  
e o mar é o chão maior de Portugal.  
(MOURÃO, 1997, p. 31 – 32)

Eis que, com a produção de uma realidade simulativa, hiperreal, a referência e a realidade desaparecem de vez, como se percebe no trecho do poema acima, e o conteúdo passa a ser reinventado. Restou aos poemas da contemporaneidade, como bem preveniu Jameson (1997, p. 118), produzir jogos aleatórios dos significantes que entendemos como pós-modernismo, que não produz obras ao estilo modernista, mas em forma de jogo e de uma bricolagem, típicos do pastiche pós-moderno, embaralhando sem cessar os fragmentos, nomes e textos preexistentes. Essa atitude nos leva a outra questão fundamental da composição épica da contemporaneidade que é a autoria. Ou seja, se o sujeito perdeu suas pretensões de organizar passado e futuro como uma experiência coerente, entendemos o motivo pelo qual a produção cultural do sujeito contemporâneo, a exemplo de *Invenção do mar*, poderia resultar numa construção que agrupasse fragmentos numa prática da heterogeneidade e do aleatório que promoveria a diferença.

### **3 O problema da autoria na contemporaneidade**

Na contemporaneidade, como vimos, há um processo de desestabilização de paradigmas da modernidade, principalmente o de escritura e o de autoria. Em relação à escritura, o pastiche foi uma forma encontrada pelos autores interessados em reinventar moldes na contemporaneidade que poderiam ser vistos como cristalizados, como foi o caso de *Invenção do mar* que pode ser encarada como um pastiche das epopeias canonizadas. Ao mesmo tempo, obras como a de Gerardo Mello Mourão, propiciam um enfraquecimento e um questionamento da função do autor na contemporaneidade, tanto de quem faz o pastiche quanto de quem é alvo dele. Pensadores como Michel Foucault (1992; 1996), Roland Barthes (2004), Hansen (1992) dentre outros, refletiram sobre tal questão tão presente em poemas e romances contemporâneos.

Inicialmente, em discussão sobre a novela *Sarrasine*, do escritor francês Honoré de Balzac, Roland Barthes (2004) irá expor sua tese a respeito da “morte do

autor” como entidade criativa, ao analisar a profundidade da voz de uma personagem castrada que se disfarça de mulher. A constatação do teórico é que não há como detectar a voz fonocêntrica, visto que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco e preto em que vem se perder toda identidade, a começar pelo corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57).

Em seguida, Barthes (2004, p. 58) discorre que tal recurso lingüístico, na literatura, especificamente, sempre foi realizado com este fim, desde que não tenha uma relação direta com o real ou não seja mera reprodução de referencial concreto, mas sim que esteja em função de um símbolo, simulacro e represente uma simulação (BAUDRILLARD, 1991). Isso proporciona a desvinculação da voz à sua origem como função primária, fato este que conduz o autor, segundo a tese barthesiana, à sua própria morte e então, abre espaço ao trabalho da escrita.

Consequentemente, o pensador francês irá discorrer sobre a significação do vocábulo autor e lhe atribui sentido de uma *persona* peculiar da era moderna na qual, diferentemente dos outros momentos históricos precedentes, ele não tinha prestígio como “indivíduo” ou “pessoa humana”.

A era moderna, juntamente com seus ideais de originalidade e liberdade de criação, iria conceder à figura do autor o lugar de destaque nas artes em geral. Assim, com a ascensão de uma nova classe social burguesa e com a decadência da aristocracia cujo *status* era garantido pela ascendência divina, a inspiração criadora passa a ser do próprio autor, agora visto e reconhecido como um “gênio criador”, que passa a ser reconhecido como proprietário de sua produção.

Esse reconhecimento ainda persiste nas indagações de Barthes (2004, p. 58), posto que a figura do autor ainda reina nos manuais de história literária, biografias e em outras formas de discursos literários. E é na literatura, na imagem propagada por ela, que podemos encontrar a centralidade da figura autoral muito presente na cultura corrente.

Confirmando as teses de Roland Barthes (2004), Hansen (1992) reforça que “a noção de autor aparece como auto-vidente e refere-se à individualidade empírica responsável, como causa criadora, por objetos com a rubrica de um nome próprio, índice de sua autenticidade e propriedade” (HANSEN, 1992, p 11). Essa idéia tem seu marco inicial no século XVIII com o surgimento da estética romântica que traz uma

---

nova concepção a respeito da criação artística. É com a estética romântica e com seu egocentrismo/subjetivismo que a autoria ganha lugar decisivo para o artefato literário. Desde então, a definição de arte que prevalece é aquela que brota da individualidade do artista. A autoria passa a exercer neste contexto um papel fundamental de “identidade ideal e causalidade psicologista”. (HANSEN, 1992, p. 14)

O autor, enquanto entidade criativa, é denominada como *autor-presença*. Segundo Hansen (1992, p. 18),

a partir da segunda metade do século XVIII, o *autor* começou a ser produzido, na crítica literária, como um efeito infinito da interpretação, que passou a executar a intenção oculta das obras em termos daquilo em que o autor teria expressado sem saber, como uma reflexão potencializada.

É sob o prisma do autor-presença que a autoria enquanto “origem” e “ordem” assume destaque nas letras e nas artes em geral. A idéia de plágio surge neste momento, visto que a cópia e/ou imitação no sentido aristotélico do termo não era mais utilizado.

Retomando Jameson (1997) a questão da autoria ficaria comprometida na contemporaneidade, uma vez que se perdeu o espírito intuitivo de criação, de originalidade fundada pelos românticos. O que há nesta arte contemporânea é a retomada da escritura dos grandes imortais canonizados pela crítica literária. Estaria, de fato, extinto o autor-presença na arte contemporânea.

Por seu turno, Michel Foucault (1992) analisa em *O que é um autor?* a decadência do espírito criador e original do artista na contemporaneidade. Foucault (2006, p. 35) explicita que o desaparecimento do autor na arte contemporânea tem uma explicação relacionada à própria escrita que tende a se libertar do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a própria exterioridade manifesta.

Os apontamentos foucaultianos remetem à morte do sujeito neste espaço contemporâneo fragmentado que encontram explicação nas palavras de Samuel Beckett: “*What’s the matter who’s speaking, someone said, what’s the matter who’s speaking*”<sup>5</sup>. Desse modo, diz-nos Foucault (1992) que os “grandes autores” devem ser encarados como iniciadores de práticas discursivas que produzem não só a sua própria obra, mas a possibilidade e as regras de formação de outros textos.

---

<sup>5</sup> “O que interessa quem fala, alguém disse, o que interessa quem fala”. (tradução nossa)

É nessa perspectiva que compreendemos o uso do recurso intertextual denominado pastiche na contemporaneidade, ou seja, como uma prática intertextual que, como afirmou Foucault (1992), bebe nas fontes dos grandes autores que iniciaram práticas discursivas que, por serem únicos, insuperáveis, dão a possibilidade de outros autores na pós-modernidade de dar continuidade aos seus estilos que pareciam estar mortos, mas que, uma vez transcontextualizadas em um novo espaço, a saber, um espaço esquizofrênico, assumem novas formas e ganham outros sentidos. O trecho da parte intitulada “Epitáfios” do poema *Invenção do mar* é ilustrativo:

Na intra-textualidade e inter-textualidade de Kavafis: restituições de textos, menções de textos, menções de nomes, lugares, datas, acontecimentos, citações de títulos e fragmentos de livros, epitáfios, inscrições, moedas, tradições orais – como lembra Miguel Castilho. Digamos que é um privilégio, Danai, nascer grego, em qualquer parte da Magna Grécia, falando grego. Mas Derek Walcott, um negro poeta, nasceu falando inglês e a língua crioula de sua ilha do Caribe inglês, e escreveu seu OMEROS, e é do mesmo sangue, da mesma raça poética de Kavafis, o alexandrino.” (De carta a D.S. com cópia para X.K., G. T. e P. R. F., no reino da Dante, com E. e N. e os outros). G.M.M. (MOURÃO, 1997, p. 22)

Dessa forma, a prática intertextual proposta pelo pastiche está ligada intrinsecamente como a noção de temporalidade na cultura contemporânea. Ora, se o sujeito perdeu seu espaço na criação artística neste contexto, o que lhe resta é fazer pastiche dos grandes estilos. E pode ser associado, ainda, às prerrogativas de Deleuze e Guattari (2010, p. 322) quando indagam a respeito dos cortes dos fluxos contínuos e das identidades que são retomadas que passam por um processo de desterritorialização, ou seja, as figuras reinscritas no poema de Mourão, por exemplo, perderam definitivamente as condições de identidade mínima que definiam os elementos do próprio significante, tendo tão somente uma identidade flutuante e desestabilizada.

Em torno dessas indagações apresentadas, chegamos ao consenso de que o autor, enquanto entidade criadora e portadora da autoridade do artefato que produz, perde seu valor. Sua escritura é mais importante do que “quem realmente a escreveu”. O “desaparecimento do sujeito” criador, autônomo, ao lado de suas representações idiossincráticas, tornando o discurso impessoal, contribuirá para a formação do pastiche na cultura contemporânea como um recurso estético exemplar. O próprio Jameson (1997, p. 44 – 45) explicita que a paródia, recurso intertextual utilizado no alto

modernismo, não se enquadra nos moldes da cultura pós-moderna. A paródia busca as possíveis “verdades” através de sua ironia crítica ao reler obras do passado. O pastiche também imita, mas aqui não há mais a preocupação em revelar as possíveis “verdades”. Aliás, o que é “verdade”, “original” na sociedade contemporânea? Os limites postos à prova pela paródia não são relevantes no pós-modernismo. Com a extinção do *autor presença* o que restou, então, aos artistas pós-modernistas, é fazer imitação da *escritura* dos grandes imortais canonizados pela crítica literária.

Ao propor esta prática de transcontextualizar fragmentos de textos passados a fim de ressignificá-los, o pastiche propõe o que Foucault (2006, p. 25) reconhece como “repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito”, ou seja, os textos construídos na contemporaneidade, mesmo perdendo a subjetividade e a posição sólida do autor, são retomados pela *écriture* que possibilita a atribuição de novos significados.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. Epos e o romance. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernadini *et alli*. São Paulo: Hucitec, 2002, p. 397 – 428.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLOOM, Harold. Gregos: Platão concorre com Homero. In: \_\_\_\_\_. *Onde encontrar a sabedoria?* Tradução José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- BUARQUE, Jamesson. A poesia épica em gestos de história. In: \_\_\_\_\_. *A poesia épica de Gerardo Mello Mourão*. Tese de doutorado: UFG, 2007, p. 132 – 186.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Veja, 1992.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsesto: a literatura de segundo grau*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- HANSEN, João. Autor. In: JOBIM, J. (org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 11 – 43.
- HEGEL, George. Os diferentes gêneros poéticos. In: \_\_\_\_\_. *Curso de estética: o sistema das artes*. Tradução Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 433 – 510.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2009.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Tradução Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- MOURÃO, Gerardo. *Invenção do mar*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Tradução Olga Salvary. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- ROBERT, Marthe. *Romane das origens, origens do romance*. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- STEIGER, Emil. Estilo épico: a apresentação. In: \_\_\_\_\_. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997, p. 76 – 118.
- WATT, Ian. *Ascensão do romance*. Tradução Hildegar Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.