

CARMESIM É A COR DA MUSA*

**Anazildo Vasconcelos
da Silva***

Universidade Veiga de Almeida
Ex-professor da UFRJ

RESUMO: *Desde os anos 80 venho pesquisando o gênero épico, com a intenção de resgate e reafirmação do mesmo como legítima expressão artística. A produção épica nos anos 90 deu continuidade à certeza, formulada ao longo dos anos dedicados à pesquisa, de que o épico reafirma tradições culturais num importante momento de enfraquecimento, em nível mundial, dessas mesmas tradições. Optei, assim, neste ensaio, por retomar as formulações teóricas sobre o gênero e analisar uma manifestação épica dos anos 90, Musa Carmesim, nela destacando o caráter heterorreferencial que caracteriza não só as manifestações épicas, mas as líricas e as narrativas na pós-modernidade*
Palavras-chave: gênero épico; pós-modernidade; Musa Carmesim

ABSTRACT: *Since the 80s, I have been making researches about the epic genre with the purpose of to rescue and to reaffirm the epic as a legitimate artistic expression. The epic production in the 90s made me sure about the opinion that I have been supporting all these years: the epic poetry, in our modern age, reaffirms the cultural heritage in an important moment, in which this heritage is weak in all the word. This thought made me to resume some theoretical formulations about the genre and to analyze one epic poem of 90s, the Musa Carmesim, in accordance with the purpose of observing its main character: the use of multiples references that characterizes all post-modern literature.*

Keywords: epic genre; post-modernity; Musa Carmesim

Introdução

A última década do século XX, com a inauguração do século XXI, faz-se acervo histórico e desperta na crítica e na historiografia literárias o desejo da investigação das manifestações ali reunidas, com o objetivo de verificar como a humanidade testemunhou, artisticamente, mais uma virada de século, e mais, de milênio. Contudo, o distanciamento temporal ainda não é suficiente para que se recolham, com a devida isenção, as impressões e as marcas dos anos 90. Vale, todavia, iniciar a trajetória crítica, apontando traços mais evidentes e significativos. Um desses traços, a meu ver, é a presença do épico.

Desde os anos 80 venho pesquisando o gênero épico, com a intenção de resgate e reafirmação do mesmo como legítima expressão artística. A produção épica nos anos 90 deu continuidade à certeza, formulada ao longo dos anos dedicados à pesquisa, de que o épico reafirma tradições culturais num importante momento de enfraquecimento,

* Ensaio recebido em dezembro de 2004

* Autor de vários livros, dentre eles, *Formação épica da literatura brasileira*. RJ: Elo, 1987.

em nível mundial, dessas mesmas tradições. Optei, assim, neste ensaio, a retomar as formulações teóricas sobre o gênero e analisar uma manifestação épica dos anos 90, *Musa Carmesim*, nela destacando o caráter heterorreferencial que caracteriza não só as manifestações épicas, mas as líricas e as narrativas na pós-modernidade

A semiotização épica do discurso, que serve de fundamento teórico para a elaboração desse trabalho, embora constitua um corpo teórico independente na formulação de seu objeto de estudo, está contextualizada no âmbito teórico de uma ampla reflexão semiológica sobre a questão da criação literária, de modo que, para ser plenamente compreendida, não poderia prescindir de uma explanação básica dos princípios gerais que a integram às demais semiotizações: a ficcional, a lírica, a ensaística e a retórica. Tal síntese não caberia no espaço de um artigo, é claro; por isso desenvolvo, a seguir, apenas os fundamentos básicos de minha teoria épica do discurso, imprescindíveis para alcançar meu objetivo, o de caracterizar *Musa Carmesim* como uma legítima epopéia pós-moderna.

1 Pressupostos teóricos

O gênero épico, dentre todos os gêneros propostos por Aristóteles, foi o único que permaneceu, crítica e teoricamente, estagnado, o que impediu o reconhecimento de um percurso independente da epopéia na formação da literatura ocidental. A proposta de Aristóteles, tomada inadvertidamente como uma teoria do discurso épico, instituiu a manifestação épica clássica como padrão teórico para o reconhecimento das manifestações posteriores do discurso épico, contribuindo, em parte, para a

perda da perspectiva crítico-evolutiva da epopéia. A formulação aristotélica restringe-se, conforme demonstrarei adiante, à epopéia grega, de modo que sua aplicação, através dos tempos, impossibilitou o reconhecimento de epopéias legítimas fora do âmbito clássico.

Aristóteles, a partir do exame de toda a produção literária grega até o seu tempo, fez uma ampla reflexão sobre a manifestação do discurso, elaborando, desse modo, uma proposição de natureza crítica. Assim, tudo o que ele afirma sobre a epopéia, por exemplo, embora esteja absolutamente correto, só vale para aquela manifestação do discurso épico que constituiu o “corpus” criticamente delimitado – a epopéia grega –, e não para todas as demais manifestações posteriores desse discurso. A extrapolação da proposta crítica de Aristóteles do âmbito clássico, desenvolvida como uma teoria épica do discurso por seus discípulos, impossibilitou o reconhecimento e a legitimação de novas manifestações do discurso épico. Este lamentável equívoco tem contribuído também, entre outras coisas, para a afirmação inconsistente de que teria havido a fusão do curso da epopéia com o do romance, e o gênero épico teria se esgotado naturalmente.

O discurso épico caracteriza-se por sua natureza híbrida, isto é, por apresentar uma dupla instância de enunciação, a narrativa e a lírica, mesclando, por isso mesmo, em suas manifestações, os gêneros narrativo e lírico. Daí a presença na epopéia de um narrador e de um eu lírico, em que se configuram, respectivamente, as instâncias de enunciação narrativa e lírica. Na épica clássica, devido à geratriz semiótica da matriz épica clássica (categorias que desenvolverei adiante), a instância de enunciação narrativa

predomina sobre a instância lírica, e Aristóteles vai assinalar corretamente, é claro, a essencialidade narrativa da epopéia grega. Com a conversão da proposta aristotélica em teoria do discurso épico, impõe-se o reconhecimento da epopéia apenas por sua instância narrativa, predominante na elaboração discursiva da Épica Clássica, fazendo com que a crítica, inadvertidamente, arrolasse a epopéia ao gênero narrativo, figurando-a ao lado da narrativa de ficção. À medida que, por uma injunção natural da evolução das formas artísticas, a instância de enunciação lírica começa a desempenhar função estruturante e vai sobrepondo-se gradualmente à instância narrativa, a crítica deixou de reconhecer a existência de epopéias legítimas. As últimas obras reconhecidas como epopéias no consenso crítico, assim mesmo com sérias restrições, são as renascentistas, já que estas obras, favorecidas pela identificação do Renascimento com o Classicismo, tomam a epopéia greco-romana como modelo. Chegou-se mesmo a afirmar, em decorrência da perda da predominância narrativa, a fusão do curso da epopéia com o da narrativa de ficção e o conseqüente esgotamento do discurso épico, elegendo-se o romance histórico como sucessor da epopéia. Ora, se a especificidade do discurso épico consiste na articulação de uma dupla instância de enunciação, a narrativa e a lírica, é claro que a predominância estruturante de uma sobre a outra não altera a natureza épica. Ou seja, a passagem da predominância narrativa para a predominância lírica, que se observa no percurso da épica ocidental, é uma decorrência natural da natureza híbrida do discurso épico e não impede, por isso mesmo, o reconhecimento de epopéias da Antigüidade Clássica ao Pós-modernismo, tão

legítimas umas como as outras. É surpreendente que, ao invés de aceitar essa evolução natural da epopéia e refletir sobre as causas que a motivaram, a crítica tenha preferido forjar uma insustentável evolução da epopéia para o romance, descartando a existência de uma trajetória independente da epopéia no curso da literatura ocidental.

O discurso, sob o enfoque semiótico, é um processo de estruturação da significação, único e inesgotável em si mesmo, passível de múltiplas manifestações. O discurso é a unidade e sua manifestação é a diferença. Posso dizer, por exemplo, que Camões, Castro Alves e Carlos Drummond de Andrade são líricos, pois, com base no critério da unidade, os três autores usaram um mesmo processo de estruturação da significação, o discurso lírico. Mas posso dizer também, com base no critério da diferença, que os autores acima mencionados realizaram diferentes manifestações desse mesmo discurso lírico. E o que torna as várias manifestações de um mesmo discurso diferentes umas das outras são as concepções literárias que contaminaram esse mesmo discurso, em cada uma delas. Camões realizou uma manifestação do discurso lírico no século XVI, contaminado por uma concepção literária denominada *renascentista*; Castro Alves realizou uma outra manifestação desse mesmo discurso lírico, no século XIX, contaminado por uma concepção literária denominada *romântica*; Carlos Drummond de Andrade realizou uma outra manifestação desse mesmo discurso, no século XX, contaminado por uma concepção literária denominada *modernista*. Se acrescentasse, por exemplo, Sá de Miranda, Álvares de Azevedo e Fernando Pessoa ao grupo anterior, não haveria nenhuma alteração de natureza teórica. Os seis

poetas referidos, agrupados dois a dois, integram uma mesma manifestação do discurso lírico, num mesmo período, contaminado por uma mesma concepção literária; logo, não há diferença teórica entre eles. As diferenças entre Camões e Sá de Miranda, entre Castro Alves e Álvares de Azevedo, e entre Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa são de ordem pessoal: estilo, visão de mundo, motivação psicológica etc., e, entre os dois últimos, também de ordem cultural.

Compreende-se, então, que a proposição de Aristóteles, por sua natureza crítica, conforme demonstrei, define plenamente uma única manifestação do discurso épico, a primeira delas realizada na Antigüidade, contaminado pela concepção literária *clássica*, e não toda e qualquer manifestação do discurso épico. Por isso 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 única manifestação, propor a transformação da epopéia no romance, exigir que se fizesse epopéia grega ontem, hoje e sempre etc.

1.1 A épica

O discurso épico caracteriza-se pela dupla instância de enunciação, a narrativa e a lírica, e não podendo prescindir de nenhuma delas, define-se como um discurso híbrido. Ou seja, se a especificidade do discurso épico não se define nem pela instância narrativa nem pela lírica, articuladas independentemente, mas tão somente por sua natureza híbrida, então ele deve ser reconhecido como um discurso autônomo. A instância de enunciação duplamente semiotizante

distingue o discurso épico dos demais, inclusive daqueles que lhes fornecem a geratriz híbrida, o narrativo e o lírico, que são, em contraposição a ele, discursos de instâncias de enunciação unissemiotizantes. Aliás, quando Aristóteles propôs um gênero épico, ao lado do lírico e do dramático, certamente inferiu a especificidade e a autonomia do discurso épico, mas não estava em seus propósitos, todavia, formulá-las teoricamente. A alternância “gênero épico ou narrativo” que levou a epopéia a integrar o gênero narrativo foi uma elaboração da poética clássica que, fundada no erro de tomar a proposta crítica de Aristóteles como uma teoria do discurso, reconheceu a especificidade épica apenas numa de suas instâncias semiotizantes, a narrativa, que é preponderante na epopéia clássica.

A formulação da especificidade do discurso épico no hibridismo da dupla semiotização de sua instância de enunciação, aqui desenvolvida, faz dele um discurso autônomo e impõe, necessariamente, o reconhecimento de um gênero épico igualmente independente. Assim posto, as categorias “narrativa épica” e “poesia épica”, de que se tem utilizado a crítica literária, tornam-se impróprias para designar a epopéia, exigindo uma reformulação do quadro classificatório dos gêneros literários, elevando seu número para cinco, a saber: o lírico, o épico, o dramático, o narrativo e o ensaístico, como manifestações autônomas dos discursos lírico, épico, dramático, narrativo e ensaístico, respectivamente.

A epopéia, mesclando naturalmente os gêneros narrativo e lírico, apresenta, de um lado, os elementos específicos da narrativa – personagem, espaço, acontecimento e narrador –

inseridos na estrutura verbal duma proposição de realidade, de outro lado, os elementos específicos da lírica – sujeito lírico, espaço lírico, motivação lírica e eu lírico – inseridos na expressão subjetiva da experiência lírica. Embora narrativa, a epopéia não se confunde, todavia, com a narrativa de ficção, pois, diferente desta, a epopéia apresenta um eu lírico que integra a expressão formal na estrutura narrativa, utiliza como unidade o verso, explora recursos rítmicos e divide-se em cantos, enquanto a narrativa de ficção tem apenas a voz narrativa, utiliza como unidade o período e divide-se em capítulos. Outra diferença fundamental entre epopéia e narrativa de ficção, igualmente importante para distingui-las, é a natureza da proposição de realidade estruturada. A narrativa de ficção, sendo uma elaboração imaginária da relação existencial do homem com o mundo, estrutura uma proposição de realidade ficcional. A epopéia, nutrindo-se do real e do mito, fundidos na matéria épica, estrutura uma proposição de realidade histórica. A narrativa de ficção estrutura uma matéria romanesca, elaboração literária do real imaginário; a epopéia estrutura uma matéria épica, fusão do real histórico com o mito. A epopéia tem sido privilégio dos poetas, pois, para a integração da expressão formal na estrutura narrativa, é imprescindível a presença de um eu lírico, exigindo que o autor épico seja, necessariamente, um poeta. Mas também não se confunde com o poema que, embora integre a expressão formal em sua estrutura sêmica através da voz lírica, carece da instância narrativa que sustente a proposição de realidade histórica.

Enfatizo, para concluir, que a epopéia pode ser predominantemente narrativa ou predominantemente lírica, de acordo com a

especificidade híbrida da instância de enunciação épica, mas que essa predominância não atenta contra a legitimidade de sua natureza épica nem a enquadra no gênero narrativo ou no lírico, daí a necessidade de reconhecer a existência independente do gênero épico.

1.1.1 A matéria épica

A matéria épica deve ser entendida, inicialmente, como uma formação autônoma, processada no nível da realidade objetiva, resultante da fusão do real histórico com o mito. A base original de formação da matéria épica é um fato histórico. No exato momento em que ocorre, o fato histórico é apenas realidade, e o seu relato é História. Mas se esse fato é grandioso e fantástico, a ponto de ultrapassar o limite do real, isto é, capaz de ultrapassar a capacidade de compreensão do homem da época de sua ocorrência, começa a gerar uma aderência mítica que o desrealiza como História e, com o passar do tempo, a ele se funde, constituindo então uma matéria épica. Assim posto, a matéria épica tem duas dimensões, uma real, sustentada pelo fato histórico que lhe dá origem, e outra mítica, sustentada pela aderência mítica que a ele se integra. A matéria épica será tão mais perfeita quanto maior for a desrealização imposta pela aderência mítica ao fato histórico, aproximando-se, muitas vezes, do conceito generalizado de lenda.

Matéria épica e epopéia não se confundem, pois resultam, em princípio, de dois diferentes processos de formação: o real e o literário. Enquanto a matéria épica é uma formação autônoma do processo de realidade, em que se efetiva a fusão do real histórico com o mítico, a epopéia é uma realização literária específica duma

matéria épica. A matéria épica preexiste à epopéia, ela se faz independentemente de sua realização literária em epopéia, podendo, inclusive, ser também realizada lírica, ficcional e dramaticamente. Isso significa que o reconhecimento de uma matéria épica autêntica, por si só, não é suficiente para definir uma realização literária da mesma como epopéia, embora caiba ressaltar que, entre todos os gêneros, o épico é o único que não prescinde de uma matéria épica, enquanto outros, como o narrativo, por exemplo, pode tanto articular uma matéria épica como uma matéria puramente ficcional. É necessário, para ser uma epopéia, que essa realização literária da matéria épica se faça como uma manifestação estruturalmente reconhecida do discurso épico.

A epopéia apresenta dois planos estruturais: o histórico, em que se manifesta a dimensão real da matéria épica, e o maravilhoso, em que se manifesta a dimensão mítica da matéria épica. A fusão das dimensões real e mítica na matéria épica impõe a interação entre os planos estruturais da epopéia em que estas dimensões se manifestam: o histórico e o maravilhoso. A interação entre eles é de fundamental importância, por exemplo, para a caracterização épica do herói e do relato, já que ambos, por uma exigência épica, devem ser projetados no plano maravilhoso. O sujeito da ação épica, para ser herói, precisa agenciar as duas dimensões da matéria épica, o que exige dele uma dupla condição existencial: a histórica, necessária para a realização do feito histórico, e a mítica, necessária para a realização do feito maravilhoso. Sendo o personagem épico, por suposto, um ser de existência histórica quase sempre comprovada, a condição humana para agenciar o real histórico lhe é um atributo natural. Mas não basta, para elevá-lo à categoria de herói,

a condição humana. Como homem, ele é apenas um ser histórico, isto é, um mero mortal sujeito à consumação do tempo. Ele precisa pisar o solo do maravilhoso para transcender o humano e alcançar o estatuto do herói, ou seja, passar do plano histórico para o maravilhoso e ganhar a “transfiguração mítica” que, resgatando-o da consumação do tempo histórico, confira-lhe a “imortalidade” épica. O mesmo acontece com o relato, pois o acontecimento histórico só alcança as grandiosas proporções épicas quando, desprendendo-se do real, insere-se no maravilhoso.

A interação entre os planos estruturais da epopéia, permitindo o trânsito livre de um para o outro, possibilita a transfiguração mítica do acontecimento histórico e do herói. Essa transfiguração ocorre em toda e qualquer epopéia, mesmo se o personagem for um herói épico por natureza, isto é, se já tiver em si mesmo, por uma atribuição genética, as condições humana e mítica. É o caso, entre outros, de Aquiles e Enéas que, filhos ambos de humanos mortais com deusas imortais, têm em si mesmos, como atributo original, a dupla condição existencial que qualifica o herói épico. Com relação ao herói épico, afirmo ainda que ele não pode prescindir da dupla condição existencial, a humana e a mítica, sob pena de perder a heroicidade. Quando Ulisses, no canto V da *Odisséia*, recusou a oferta que lhe fez a deusa Calipso de tornar-se um deus imortal, o fez por uma exigência épica, embora no curso da trama a recusa seja creditada ao seu amor por Penélope. Se ele aceitasse a imortalidade ofertada, perderia a condição humana e, com ela, a qualificação do herói. Por isso os deuses, tendo apenas a condição mítica, não ingressam na galeria épica dos heróis.

O processo de formação da matéria épica sofrerá uma alteração importante no curso evolutivo da epopéia, o que é natural. A fusão das dimensões real e mítica, que era efetivada, inicialmente, apenas no nível do real, passará a ser elaborada também literariamente, conforme assinalaremos no momento oportuno. Mas isso não descaracteriza a matéria épica, nem altera sua natureza, uma vez que permanecerá reconhecível em suas duas dimensões fundidas, a real e a mítica, independentemente dessa fusão se efetivar no nível do real ou no âmbito da elaboração literária. Esclareço ainda, para não deixar dúvida, que as dimensões real e mítica permanecem como criações do real, que se dão ao poeta, e este as funde literariamente, mas não as cria. A matéria épica de *O Guesa*, epopéia de Joaquim de Sousaândrade, poeta brasileiro do Romantismo, para servir de exemplo, tem como dimensão mítica uma lenda indígena pré-colombiana, e como dimensão real a história da colonização dos povos americanos, que é pós-colombiana. Sousaândrade não criou, evidentemente, nem o mito indígena do *Guesa*, nem a história da colonização dos povos americanos, mas é claro que a fusão dessas duas dimensões, tão afastadas cultural e temporalmente, só poderia ser processada literariamente, uma vez que o mito indígena não foi uma aderência mítica gerada pelo fato histórico de colonização da América.

1.1.2 A dupla semiotização do discurso épico

A epopéia, manifestação híbrida de dois discursos, o narrativo e o lírico, ambos investidos literariamente, define-se pelos padrões literários da narrativa e da lírica, sujeitando-se, portanto, de um lado à elaboração significativa das lógicas do espaço, do personagem e do acontecimento e, de

outro, da ação semiotizante das lógicas líricas de reduplicação, sentimentalização e mentação. O discurso épico, correlacionando essas lógicas de acordo com as geratrizes semióticas das retóricas, exerce uma dupla semiotização da matéria épica. De modo que, nos momentos da retórica clássica, a natureza narrativa da epopéia será determinada pela lógica ficcional do espaço e sua natureza lírica pela ação semiotizante da *lógica lírica de reduplicação*, nos momentos da retórica romântica, pela lógica ficcional do personagem e pela *lógica lírica de sentimentalização* e, nos momentos da retórica moderna, pela lógica ficcional do acontecimento e pela *lógica lírica de mentação*. Assim, posso dizer, seguindo os padrões literários da narrativa, que uma epopéia é de espaço, de personagem ou de acontecimento, ou que, seguindo os padrões da lírica, exerce a ação semiotizante a partir das lógicas líricas de reduplicação, de sentimentalização ou de mentação. Mas, se assim o fizer, estarei, em qualquer dos casos, considerando apenas a natureza narrativa ou lírica da epopéia, e não sua natureza verdadeiramente híbrida. Mesmo porque, correlacionadas, estas lógicas não são autônomas na elaboração significativa da epopéia, como o são, separadamente, na elaboração significativa do romance e do poema. Elas sofrem duas restrições na elaboração significativa: uma externa, imposta pela natureza da matéria épica que, resultando numa gênese dupla, histórica e mítica, priva as lógicas narrativas e líricas da elaboração significativa plena, restringindo-as, quase exclusivamente, ao exercício da ação semiotizante; outra interna, imposta pela natureza híbrida do discurso que as obriga, de acordo com as exigências épicas específicas, a uma sobredeterminação

alternativa mútua. Há ainda outros aspectos a considerar na caracterização da epopéia em relação aos padrões narrativos ou líricos, segundo o desempenho das lógicas narrativas e líricas. Na narrativa de ficção, por exemplo, as lógicas narrativas atuam na elaboração ficcional da matéria romanesca e na estruturação da proposição de realidade ficcional no âmbito da qual se realiza a situação existencial imaginária, mediante o conflito do personagem com o espaço. Na epopéia, o fato histórico que dá origem à matéria épica ocorre no âmbito da imagem de mundo de realidade; logo, o herói épico, como ser histórico, aciona, como qualquer ser humano, as lógicas naturais da experiência existencial humana, investidas na língua natural. Só na epopéia é que o herói e a matéria épica, por conseguinte, são acionados pelas lógicas do investimento literário no discurso narrativo, devido à neutralização da elaboração significativa das lógicas naturais operada pela semiose literária. Por isso, operacionalmente, os padrões literários da narrativa de ficção não se aplicam à narrativa épica. Classificar uma epopéia como de espaço ou de personagem, por exemplo, significaria dizer que, na primeira, o herói é um agente da lógica do espaço, ou seja, age de acordo com os valores codificados e, na segunda, um agente da lógica do personagem, isto é, age segundo as motivações de ordem pessoal; mas isso, por si só, não define a natureza épica do herói.

A diferença apontada entre as matérias épica e romanesca, elaboradas que são, respectivamente, por dois investimentos semiológicos diferentes, o da macro-semiótica na língua natural e o da semiótica literária no discurso, não afeta diretamente a semiotização das

lógicas líricas, uma vez que a experiência lírica se realiza no âmbito estruturado de uma imagem de mundo histórica, a mesma em que o ser humano realiza sua experiência existencial. Mas há de se considerar que há duas proposições de realidade pressuposta: a imediata do eu-lírico (poeta), que determina a concepção literária, e a imediata do eu-lírico (herói), que é o sujeito da experiência lírica. Por isso o eu-lírico (poeta) semiotiza a proposição de realidade histórica do herói no espaço lírico, de acordo com a lógica lírica determinada pela geratriz semiótica da retórica que estrutura sua própria imagem de mundo, e depois insere o espaço lírico no mundo narrado, como expressão subjetiva do eu-lírico (herói). Assim ocorre, por exemplo, nos famosos episódios líricos de *Os lusíadas*, de Camões, que, colocados na boca do herói Vasco da Gama, se inserem no mundo narrado, embora a semiotização da proposição de realidade histórica do herói se faça a partir da lógica lírica de reduplicação, de acordo com a geratriz semiótica da retórica clássica no Renascimento.

A epopéia inicia sua trajetória com a predominância da estância narrativa sobre a lírica, alcançando, em sua primeira manifestação na antiguidade clássica, a preponderância narrativa. A partir daí, a instância lírica vai assumindo, gradativamente, o desempenho da função estruturante até predominar sobre a instância narrativa, levando a epopéia a alcançar a preponderância lírica em sua manifestação na Pós-modernidade.

2- Musa carmesim

Musa Carmesim, livro de estréia de Christina Ramalho, publicado em 1998, elabora a marca da individualidade criadora no contexto do Pós-modernismo, constituindo assim, pela

elaboração literária e pelo questionamento existencial, uma expressão artística legítima dos anos 90. Destaco, primeiramente, sem querer invadir o campo da crítica feminista, não apenas o fato de ser uma epopéia de autoria feminina com um herói épico também mulher, ou seja, uma heroína, mas também, e principalmente, o resgate da trajetória da mulher aprisionada no espaço mítico da arte e no espaço da realidade histórica. A heroína é, no início da partida, um ser demiurgo, criatura doadora da natureza divina e da natureza humana, cindida em si mesma e, por isso, sem identidade, um “corpo viajante sem alma”, dissecado na anatomia pictural. Não é por acaso que a musa tem nome de cor e uma alma sem corpo, estilizada na fisiologia do cotidiano.

A viagem empreendida pela musa, descendo do pedestal da arte para pisar o chão do barro original, rompendo com a imobilidade divinizada para reintegrar a humana transitoriedade, dá-lhe a dupla condição existencial de ser mítico (musa) e histórico (mulher), que legitima sua condição épica de heroína.

Conquisto o dia na face da noite,
no lado onde adormecida
a musa espera para despertar.

Se musa é alma de poesia,
se épicos cantos a revelam
no transbordar das palavras no papel,
se tudo, enfim, faz-se de sua magia
e se ela é veio,
vou me entregar...
e ficar no anseio
esperando a musa

e nesse passeio
vamos juntas navegar.

Enlaçando o referencial simbólico do pré-humano em que se assenta o mito com o referencial histórico em que se assenta a civilização, contextualizados no espaço sógnico das artes e na proposição de realidade histórica, respectivamente, reconhece-se, na fusão das dimensões real e mítica, uma matéria épica autêntica. A realização literária dessa matéria épica, sob a concepção literária pós-moderna, manifestando suas dimensões real e mítica nos planos histórico e maravilhoso do poema, legitima a epopéia.

Trata-se de um poema longo, dividido em três partes:

a) Corpo Viajante, precedido de um poema abertura, destacado, que lhe serve de proposição, intitulado Canto I

Parto não porque queira
ou porque seja mais sensato
parto porque é outono e eu sou a folha
que lentamente derrama na estrada o seu fim.

b) Alma Fêmea, precedida também de um poema de abertura, destacado, que lhe serve de proposição, intitulado Des En Canto II

Era tanto violeta atravessando a noite
tanta melodia a colorir o instante
que ali não calei as vozes estremecidas
pelo grito urgente do emergente amor.

c) Amor Índio, precedido igualmente de um poema de abertura, isolado, que lhe serve de proposição, intitulado En Canto III

Sim, há melodia
na canção que te canto
no suor que pinga
relembrando o desejo ignorado.

.....
Assim, senta-te
ou me adora de pé.
Lambe este suor
no transe da melodia.
Porque meu amor é poesia
e meu desejo
é escarlate.

Além disso, há um poema de abertura,
solto e sem título, que é, ao mesmo tempo,
proposição geral e invocação:

Que a mulher sabia a dor
sabia a fome
sabia a voz
mas não sabia o silêncio
e muda
engoliu todos os cantos
entou todas as melodias
ensaou todas as vozes
e tudo disse
ali
na mudez da fome
e tudo disse
ali
no espasmo do seu gozo sem par.

.....
Vem, Vênus, e não deixa calado
este grito tão aprisionado
nas épicas tramas da tradição
Renasce da água, renasce do chão,
mas renasce em mim
o que se perdeu na estrada.

Estes elementos explicitam a intenção literária épica, que se completa com a referencialidade poética das musas, divinas e humanas, que preenchem o percurso da épica ocidental, no curso da qual *Musa Carmesim* se insere. Optando pelo discurso épico em sua contaminação literária pós-modernista, a autora soube explorar poeticamente a dupla instância de enunciação que o caracteriza, a lírica e a narrativa, e a essencialidade lírica de sua manifestação pós-moderna. Daí a utilização do recurso da referencialidade poética, de acordo com o processamento semiótico da heterorreferencialidade, próprio da lírica pós-moderna, que consiste em fazer dos enunciados poéticos, próprios ou dos outros, a matéria do poema, vinculando-os significativamente ao novo referente poético, e da heterocontextualização narrativa, recurso característico da narrativa pós-moderna, que consiste em elaborar a proposição de realidade ficcional através do referencial externo das contextualizações históricas, literárias e biográficas. A heterorreferencialidade poética faz de *Musa Carmesim* um poema intratextualizado único, porém temática e estruturalmente multifacetado, devido à inserção direta dos enunciados poéticos que referenciam autores, obras e formas artísticas:

.....
Brinquei de verso e de prosa
rimei musas brasileiras
mas restam duas conversas
lado avesso no trajeto
Fala, Clarice,
Fala, Cecília,
joguem no mar a mulher-objeto!

.....

E...
Quase sou Cleópatra
de braços dados com Marco Antônio
batalha perdida no serpentesco gosto
grotesco de morte.
Quase sou Penélope
aguardando Ulisses
vendo morrer pretendentes sob o mítico
braço da heróica sorte.
Quase sou Helena
inimizando Páris e Menelau
eternizando a Tróia no cavalo-forte.

A heterocontextualização, articulada na instância narrativa, configura a proposição de realidade histórica, que se constrói através de referentes externamente reconhecidos, inseridos na primeira parte do poema, por exemplo, na alternância frenética dos poemas no transcurso das 24 horas do dia, contrapondo realidade social e realidade artística no dramático confronto de imagens especulares:

3ª. hora
E quanta verdade, Caravaggio,
nos Mateus sujos e descalços...
E quanta simetria, Leonardo,
nos pés que são meias-cabeças
no viajante corpo 7 ½ !
Pés em escorço, pés em simetria,
pés rasgando as cores e libertando o mármore.
Pés força-de-trabalho pura
nas pinceladas de Portinari !

4ª. Hora
Pés desta geografia implacável e impiedosa
de uma terra de palmeiras entristecidas

e de sabiás já mortos...
Me interessam os pés descarnados
molhados por secas lágrimas e fome
e guerras políticas
e discursos vazios
brasis perdidos
no quadro repulsivo das ausências

5ª. Hora
Sessenta minutos de pernas
como as longas e santificadas pernas de El
Greco
estendendo-se sobre o mundo
.....
Ah... as longilíneas pernas de Degas
dançando a dança de um tempo fragmentado
cena fotográfica
cotidiano de ritmadas pernas bailarinas!
Grossas e morenas pernas primitivas
que criaram um Taiti em todas as pernas
gozo de Gauguin em terras estranhas...
Pernas enraizadas a emergirem da pedra
aventuras de um Rodin em tempo de
descobertas ·

6ª. Hora
Falo das pernas aposentadas
Perfiladas nos Banerjs e Bancos dos Brasis!
Pernas que morrem no compasso da espera
.....
Falo das pernas desta terra sem-terra
Catando um resto de chão
Tal qual bandeirante a procurar esmeraldas
Na lata de lixo onde não há sequer pão!

O poema articula-se na primeira pessoa,
através de um eu metonímico presentificado, que

é, ao mesmo, eu lírico, narrador e heroína. A elaboração literária da matéria épica, através da reintegração da expressão subjetiva do eu/herói na proposição de realidade histórica que a gerou, vai possibilitar a viagem inesperada da heroína, da dimensão mítica para a dimensão real, em busca do resgate de sua identidade histórica. Ela parte do sem tempo e sem lugar, índices da atemporalidade e da aespacialidade míticas, para o lugar e o tempo da vida, índices da temporalidade e da espacialidade históricas. O herói épico precisa de uma dupla condição existencial: a humana, que lhe permite agenciar a dimensão do real histórico, e a mítica, que lhe permite agenciar a dimensão mítica do real maravilhoso. As musas, ou são deusas por natureza, ou humanas de origem, mas que optaram pela imortalidade divina, conservando, por isso mesmo, apenas sua natureza mítica. Destituídas da condição histórica, não podem se deslocar do plano maravilhoso, de modo que só são alcançadas pela transcendência dos heróis. Por isso, a Musa Carmesim precisa resgatar sua condição humana para pisar o solo do real histórico e parte em busca de um corpo, numa viagem de regresso do mundo das formas plásticas, em que está eternizada pela beleza, para o mundo das formas humanas, efêmeras e transitórias, num contraponto pungente, pois humanizar-se implica, igualmente, humanizar a dor.

Quantas maravilhosas faces te construíram,
Bela História !

Como lamentaram as faces de Giotto...

Quanta candura em Fra Angelico...

Que Marias tão lindas como as de Rafael ?

Ah, Ticiano, que fascínio em tantos retratos

da história !

E quanta glória, Rubens, em tua tão
merecida fama !

São faces-presentes

presentes nossos

(tão espectadores dessa vida que a arte
transborda).

E a emoção se volta para as faces de
Vandyke,

Velázquez e Frans Hals

E os olhos se entorpecem nos auto-retratos
de Rembrandt,

entrega pura, telas de divã.

Vai, Santa Teresa, continua a nos
presentear

com o êxtase da tua barroca visão,
enquanto Miss Bowles – doce e meiguice –
abraça seu cãozinho e nos olha.

Quantas maravilhosas faces te
construíram, Bela História !

.....
Me falam desconhecidas faces sem faces

olhos sem brilho

bocas com tédio dos beijos

pescoços sem procura do cheiro

ouvidos sem som, sem música,

narizes sem aroma

faces de sombra !

Danças marionetes

estas faces sem vida

trabalho trânsito banco marmita

stress enchentes doenças circunstâncias

Com o resgate do corpo que estava
aprisionado nas artes plásticas, a musa se torna
mulher e mortal, mas é preciso resgatar a emoção
que anima o corpo, a alma, aprisionada na música
e na literatura. A Musa empreende então, nesta

segunda parte, Des En Canto II, uma nova caminhada, através do mundo das vibrações sonoras e dos signos, fazendo um contraponto das vozes e das emoções das musas eternizadas no grande gesto da sublimação, com a emoção degradada da existência anônima e das vozes suplicantes da angústia e da miséria humanas.

Busco as mulheres de brasilidade sofrida
e encontro o macho na contrapartida.
É uma Isabel aqui
uma Ana Néri acolá
enquanto infinitas lustraram as armaduras
e se puseram nuas, cumprindo deveres.
A História continua
mas eu preciso me alimentar
e alço o vôo da outra sinfonia
chega dessa mania de lamentar...

Agora, a Musa tem corpo e tem alma, o que lhe confere a condição humana e o estatuto épico de heroína, podendo então transitar livremente de uma dimensão para a outra, provocando a interação dos planos estruturais da epopéia, o maravilhoso e o histórico, através da qual se fundem as dimensões real e mítica da matéria épica.

Na terceira parte, En Canto III, a heroína empreende, enfim, sua viagem individualizadora, caminhando agora do real maravilhoso da épica ocidental, onde jazia aprisionada, para o real histórico, refazendo, através do contraponto dos feitos épicos dos heróis com os feitos históricos dos homens, o percurso da epopéia e da História.

Afinal liberta do contexto de força e violência, perseguições e guerras, em que estivera encarcerada como musa e como mulher, a heroína parte em busca do seu herói, o herói de uma nova

epopéia. Não é por acaso que este herói, pré-existente ao herói guerreiro encarnado no processo civilizatório, seja o índio, agente do referencial simbólico do pré-humano, ainda não corrompido pelo referencial histórico da civilização. Não índio arrolado no processo civilizatório, seduzido pelos instrumentos de poder e violência do progresso, literariamente colonizado.

Mas não traga Caramuru
nem arma de fogo
nem fogo de isqueiro.
Quero a lança primitiva
a pura essência do índio desejo.
Mas não traga Cererê
nem Norato
nem Saci.

mas o índio do ser primordial:

Quero o índio escondido
de qualquer tribo tupi
ou de qualquer outra tribo
que nem mesmo viva aqui.
Quero o rosto escondido
fitando esta epopéia particular.
Quero só e apenas um herói para amar.
Ainda que o herói, perdido ser no mundo,
nem saiba o que é ser herói
nem saiba o quanto me dói
esta epopéia particular.

Resta dizer, para terminar, que a heroína, fundindo a musa matricial e a Eva ancestral na identidade feminina, integra na sua viagem individualizadora a travessia histórica da mulher na arte e na vida.

Conclusão

Quanto ao gênero, *Musa Carmesim* se define como epopéia e, quanto à concepção literária, como uma obra pós-moderna. Juntando as duas coisas podemos dizer, então, que se trata de uma epopéia pós-moderna. O gênero épico, dado por esgotado no século XVI, e incorporado ao narrativo, segundo uma crítica apressada, que não soube reconhecer a permanência da tradição épica, presente que esteve em todos os movimentos literários, ressurgiu, com todo o vigor, no século XX, de que são exemplos no modernismo brasileiro, obras como *Martim Cererê*, de Casiano Ricardo; *Cobra Norato*, de Raul Bopp; *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima; *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, e tantas outras. A faceta mais surpreendente de *Musa Carmesim* não está, porém, em ser uma epopéia, mas uma epopéia de autoria feminina, uma vez que esta forma artística de expressão literária tem sido, com raríssimas exceções, exclusividade dos poetas e, mais ainda, em destacar-se, dentro das exceções da épica de autoria feminina, por ter como sujeito épico uma heroína, projetando a personagem feminina na galeria seleta dos heróis épicos.