



## IDENTIDADES E ESTEREÓTIPOS EM “A HERÓICA CIDADE”, DE MYRIAM CAMPELLO *IDENTITIES AND STEREOTYPES IN “THE HEROIC CITY,” BY MYRIAM CAMPELLO*


[10.29073/naus.v6i2.801](https://doi.org/10.29073/naus.v6i2.801)

RECEÇÃO: 22 de novembro de 2023.

APROVAÇÃO: 29 de novembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 28 de dezembro de 2023.

AUTOR/A 1: Sofia Fernandes , Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil, [sfinguermann@gmail.com](mailto:sfinguermann@gmail.com).

AUTOR/A 2: Rodrigo Fernandes , Pontifícia Universidade Católica, [zilpe99@hotmail.com](mailto:zilpe99@hotmail.com).

AUTOR/A 3: Luísa Paolinelli , Universidade da Madeira, [marinho@staff.uma.pt](mailto:marinho@staff.uma.pt).

### RESUMO

A fim de pensar sobre as interseções entre literatura, história e identidade, este artigo propõe uma análise literária de “A heróica cidade”, de Myriam Campello (2017). O conto da autora brasileira entretela história e ficção a partir de uma narrativa metalinguística e intertextual: a narradora e um interlocutor discutem sobre como será contada a fundação da cidade do Rio de Janeiro por Estácio de Sá. Neste trabalho, equaciona-se como atuam o plano de expressão e o plano de conteúdo na construção de efeitos de sentido do texto que, por sua vez, contribui para a ressignificação das narrativas dominantes sobre a chegada dos portugueses a terras brasileiras e promove reflexões sobre marcas identitárias e estereótipos. Propõe-se, ainda, considerar tendências estéticas e temáticas na literatura em língua portuguesa, em específico a epopeia brasileira do século XIX, em contraponto com a literatura contemporânea. Para tanto, faz-se referência a Miguel Real (2012) e Antônio Cândido (2006), ambos pensadores literários de Portugal e do Brasil, respetivamente, de forma a enriquecer a perspetiva lusófona a partir das duas óticas. O conto de Campello, irónico e subversivo, apresenta uma reinvenção das canónicas narrativas quinhentistas, seiscentistas e mesmo dos romances históricos que as sucederam. No interior da narrativa contemporânea, as provocações campellianas sugerem que o leitor aprofunde, criticamente, os eventos históricos que entrecruzam Brasil e Portugal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Epopeia; Literatura Brasileira Contemporânea; Myriam Campello; Paródia.

### ABSTRACT

In order to think about the intersections between literature, history and identity, this article proposes a literary analysis of “The heroic city”, by Myriam Campello (2017). The Brazilian author’s short story intertwines history and fiction based on a metalinguistic and intertextual narrative: the narrator and an interlocutor discuss how the founding of the city of Rio de Janeiro by Estácio de Sá will be told. In this work, we consider how the plane of expression and the plane of content act in the construction of meaning effects of the text which, in turn, contributes to the redefinition of dominant narratives about the arrival of the Portuguese in Brazilian lands and promotes reflections on identity marks and stereotypes. It is also proposed to consider aesthetic and thematic trends in literature in Portuguese, specifically the Brazilian epic of the 19<sup>th</sup> century, in contrast to contemporary literature. To this end, reference is made to Miguel Real (2012) and Antônio Cândido (2006), both literary thinkers from Portugal and Brazil, respectively, in order to enrich the Lusophone perspective from both perspectives. Campello’s tale, ironic and subversive, presents a reinvention of the canonical 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century narratives and even the historical novels that followed them. Within the contemporary narrative, Campello’s provocations suggest that the reader critically delve deeper into the historical events that intertwine Brazil and Portugal.

**KEYWORDS:** Contemporary Brazilian Literature; Epic; Myriam Campello; Parody.



## INTRODUÇÃO

A ocupação portuguesa no Rio de Janeiro durante o século XVI foi documentada, principalmente, pelos próprios europeus. A *Carta* de Pêro Vaz de Caminha, os escritos de Hans Staden, de Padre Manoel da Nóbrega, as cartas e a epopeia *Feitos de Mem de Sá*, de autoria outorgada ao Padre José de Anchieta, são alguns exemplos da literatura de informação e formação do Brasil. Por vezes, a esses relatos eram acrescentados pedidos pessoais dirigidos à Coroa Portuguesa que testemunham a relação do autor com o reino e, ao mesmo tempo, com a nova terra.

Conforme Cândido (2006, p. 99), os primeiros registos da literatura quinhentista produzida no Brasil aparecem como uma fusão entre a tradição literária europeia, já há séculos consolidada, e os novos estímulos da vida nos trópicos. Ainda segundo o autor, estes escritos surgem tanto de necessidades práticas, como administrativas e religiosas. Neste contexto, são produzidos cartas-relatórios, autos didáticos, cantos e sermões. Esse princípio político e religioso, de intenções imediatistas, serviu de diretriz ideológica para justificar a conquista, a catequese e a própria cultura intelectual portuguesa no Brasil (Cândido, 2006, p. 101).

O primeiro poema épico das Américas foi *De gestis Mendi de Saa*, de José de Anchieta, epopeia escrita em latim e editada anonimamente em Coimbra, em 1563, pelo tipógrafo régio João Álvares e da qual se conhece apenas um único exemplar da edição, na Biblioteca Pública de Évora. Cabe salientar que a sua publicação foi anterior à edição de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, iniciada em 1556, concluída em 1571 e publicada em 1572. Ainda que contemporâneas, a epopeia de Camões foi desde a sua publicação considerada obra de referência, seguindo o modelo de Homero e Virgílio. Segundo Daher (2007), uma epopeia sempre emula outra, sendo esta uma tradição própria desse género literário. A epopeia de Anchieta, por sua vez, só se tornou disponível ao grande público em 1997 através de uma edição fac-similada da Fundação Biblioteca Nacional/Departamento Nacional do Livro no Rio de Janeiro.

A obra de Anchieta apresenta uma narrativa majestosa de feitos heróicos, que exalta e engrandece as personagens principais, os portugueses colonizadores cristãos. Estes, com a ajuda dos índios catequizados, lutam contra os franceses calvinistas que contavam com a ajuda de índios pagãos, tidos como selvagens, e canibais para fundar na América a França Antártica.

Trezentos anos após o surgimento da epopeia escrita por Anchieta, o género e a mesma temática ressurgem na epopeia *Confederação dos Tamoios* (1856), escrita pelo brasileiro Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811–1882), natural do Rio de Janeiro. A sua obra apresenta a mesma temática do Padre Anchieta: o surgimento da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro através da ação de Mem de Sá, porém sob um outro ponto de vista.

De facto, ambas as epopeias possuem as mesmas características básicas e comuns ao género: narram feitos heróicos e majestosos, com rigor formal e vocabulário rebuscado. No entanto, a epopeia de Magalhães, escrita em época romântica, possui outra estrutura e finalidade. Se na obra de Anchieta os feitos dos portugueses são elevados e ligados ao governo do rei de Portugal, a obra de Magalhães insere-se num intento programático de um grupo de literatos do século XIX (como Gonçalves Dias e José de Alencar) que pretende criar uma literatura brasileira que se afirme como independente da portuguesa, procurando no próprio passado a afirmação da identidade. Com o apoio e a pedido do Imperador brasileiro Dom Pedro II, que faz chegar a obra a Alexandre Herculano como exemplo de emancipação literária, procura contar a saga dos índios tamoios, que lutam pela liberdade contra os agressores portugueses — estes, sim, caracterizados como selvagens aventureiros. Tratava-se de um movimento para “promover o triunfo da literatura nacional, que no caso brasileiro deveria levar em conta a capacidade poética do índio”, transformando o indígena como símbolo nacional brasileiro (Cândido *apud* Schwarcz, 1998, p. 130). Como afirma Fernando Cristóvão, Gonçalves de Magalhães tinha feito equivaler a autenticidade à natureza deslumbrante do Brasil e ao elogio do povo, “especialmente dos índios, entendidos como repositório intacto de arte, poesia e



música.” (Cristóvão, 1994, p. 166) A *Confederação dos Tamoios* insere-se, assim, no interior do movimento que procura recuperar e reabilitar a imagem heróica dos povos originários brasileiros, de forma a responder à necessidade de um mito das origens da terra brasileira, que teria como fundadores o europeu e o índio. Tamoios, em língua tupi, significa “avós”, indicando serem os que vieram antes, ou seja, o grupo há mais tempo instalado na costa brasileira.

É sob esse novo aspecto que reaparece a maior parte dos registos sobre o período histórico de ocupação portuguesa em terras brasileiras: Gonçalves Magalhães (1811–1882), Manoel de Araújo Porto Alegre (1806–1879), Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820–1891), Joaquim Manuel de Macedo (1820–1882), José de Alencar (1829–1877) e Gonçalves Dias (1823–1886) são autores do período. O próprio Imperador Dom Pedro II tomou a frente desse movimento, fazendo do romantismo brasileiro um projeto oficial, “em verdadeiro nacionalismo”. Além de propor a criação de gramáticas e dicionários, o próprio imperador começa a estudar o Tupi e o Guarani. (Schwarcz, 1998, pp. 130–131).

Na contramão do erudito, Myriam Campello apresenta a insurgente “A heróica cidade”, publicada em *Palavras São Para Comer* (2017), em polémico diálogo com o cânone já eternizado na literatura lusófona. Também tem como tema a ocupação portuguesa no litoral do Rio de Janeiro, no entanto, de forma muito diferente das descritas nos séculos anteriores. Conforme exploraremos adiante, o conto da autora brasileira dialoga polemicamente não só com o género épico e com as mencionadas obras de Anchieta e Gonçalves de Magalhães, mas também com o romantismo brasileiro, sobretudo com romance *Iracema* (1865) e os textos de *As Cartas Sobre A Confederação dos Tamoios*, de autoria do escritor brasileiro José de Alencar.

Esboçado esse contexto, busca-se fomentar, a partir da investigação do conto, elucubrações sobre aspectos identitários brasileiros e portugueses e os seus estereótipos, bem como sobre quais são as narrativas perpetuadas historicamente, enquanto outras são limitadas ao “rodapé da história” (Campello, 2017). Além disso, faz-se um levantamento das tendências da literatura contemporânea lusófona que aparecem na obra de Campello, em contraponto àquelas presentes nos escritos épicos sobre os mesmos eventos históricos, próprios da primeira fase do romantismo brasileiro. Para tanto, este artigo debruça-se sobre o momento histórico em que se passa a narrativa, bem como sobre aspectos linguísticos, discursivos e literários que compõem a obra campelliana.

Além destas considerações iniciais, este artigo organiza-se em diversas secções: uma que, de forma resumida, trata a historiografia produzida sobre o momento narrado por Campello, a que percorre brevemente a trajetória literária do épico ao contemporâneo da literatura lusófona, a de análise do conto “A heróica cidade” e considerações finais.

#### DA HISTORIOGRAFIA

O conflito narrado por Anchieta, Magalhães e, posteriormente, pelo conto de Campello, é a Batalha de Urucumirim, ocorrida em 20 de janeiro de 1567. Segundo o Inventário Nacional de Referências Culturais, o evento foi a “primeira grande vitória das armas portuguesas contra os franco-tamoios, na região da Guanabara” (2010, p. 35).

Conforme desenvolve a pesquisadora Helena Gomes, do Projeto República (UFMG), a baía de Guanabara, no século XVI, era um território em disputa entre Portugueses cristãos e Franceses calvinistas (Huguenotes), ambos os lados com a ajuda dos povos originários: os tupiniquins, indígenas catequizados, em apoio aos portugueses e os tamoios pagãos e canibais em apoio aos franceses, sendo ambos povos tupis. Portugueses e franceses chegaram ao Brasil com o mesmo intuito de posse, colonizador e explorador.

Frente à ocupação francesa, em 1566, por decisão da Coroa Portuguesa, Mem de Sá, então governador geral da América portuguesa, junta-se a seu sobrinho Estácio de Sá em busca da conquista definitiva do território carioca. É justamente a vitória portuguesa que levou à fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, posto que nessa



data é celebrado o dia do santo cristão São Sebastião (Daher, 2007, pp. 35–39). Também é homenagem a Dom Sebastião, O Desejado (Doria, 2012, p. 33).

Conforme já exposto, os registos desse período são, na sua maioria, narrativas literárias. Posteriormente, ao longo do advento do movimento cultural-nacionalista fomentado por Dom Pedro II, a história se subordinou à literatura a ponto de termos indígenas serem introduzidos nos textos e ao léxico do português falado no Brasil (Schwat, 1998). Essas produções artísticas, por sua vez, constituíam-se, muitas vezes, de forma consonante aos gostos do império e funcionavam também como registos historiográficos.

Em termos históricos, tanto Daher (2007) quanto Campato Jr. (2008) possuem a mesma visão de que a colonização da terra brasileira possuía interesses económicos, culturais e religiosos. Económicos, posto que, assim como os portugueses, os franceses também procuravam tirar proveito das riquezas que o Novo Mundo apresentava; culturais, já que cada um procurava impor a sua cultura através do domínio das terras e dos índios brasileiros; e religiosos, uma vez que os portugueses eram cristãos e os franceses protestantes, divididos entre cristãos e protestantes calvinistas.

Sabemos que este foi o primeiro capítulo de uma série de lutas entre portugueses e franceses em terras brasileiras, que o francês Villegagnon era um cristão radical e intolerante, criando e aplicando leis implacáveis aos seus homens, racionalizando comida, proibindo encontros íntimos com as índias, que foi obrigado a enfrentar insurgentes e que por necessidade teve que pedir ajuda a Calvino. Com a chegada dos protestantes franceses, a sua vida tornou-se complicada em termos sociais, religiosos e políticos. Os franceses estavam divididos entre católicos e protestantes. Os protestantes deixaram a ilha e fundaram a Henriville no continente, onde hoje se localiza a praia do Flamengo, e onde se ergue uma casa de pedra, que os índios chamaram de Carioca, casa de branco.

Quanto aos índios, todos pertenciam ao ramo tupi-guarani. Os tupis viviam na costa brasileira e os guaranis viviam mais ao Sul, próximos ao Rio da Prata. Os tupis viviam em aldeias com quinhentas a duas mil pessoas. Por vezes, essas aldeias agrupavam-se para guerrear outras aldeias, inimigos em comum. Eram antropófagos rituais, comendo os seus inimigos para herdar a sua coragem:

*Os primeiros portugueses deram a grupos tupis diferentes nomes: tupiniquins, tupinambás, tamoios, temiminós. É fácil contar uma história, como sugerem aqueles primeiros cronistas, na qual tupiniquins eram aliados dos franceses e tupinambás, dos portugueses. [...] Mas não é claro que os próprios tupis se vissem assim distribuídos em ramos, cada qual com seu nome. (Doria, 2012, p.38–39)*

O grande feito do herói Aimberê, na *Confederação dos Tamoios*, foi ter reunido os tupis em luta contra o homem branco. Essa divisão entre tupiniquins e tamoios se encontra nas epopeias de Anchieta, de Gonçalves de Magalhães e outros.

### DO CÂNONE AO CONTEMPORÂNEO

Segundo Cerqueira (2014), *De gestis Mendi de Saa, ou Os feitos de Mem de Sá*, é o primeiro poema épico de tradição europeia das Américas e primeiro poema brasileiro publicado — ou seja, tendo sido escrito no e sobre o Brasil. Ainda que a obra tenha sido editada de maneira anónima em Coimbra, em 1563, a autoria é consensualmente atribuída ao padre jesuíta José de Anchieta. Para a elaboração desta épica histórica, Anchieta “teve ainda acesso pelo relato de testemunhas oculares” (Cerqueira, 2014).

Em termos estéticos, a epopeia de Anchieta segue a tradição dos autores novilatinos do Humanismo renascentista da Universidade de Coimbra, onde Anchieta estudou em 1548, tendo sido escrita em latim. Configura-se, portanto, como uma obra inserida nas manifestações literárias da época colonial, na aceção de José Aderaldo Castello (1969).



Já a epopeia de Gonçalves de Magalhães possui outra gênese, estética e finalidade, conforme exposto acima, faz parte de um movimento político-cultural de afirmação da literatura brasileira como independente da literatura portuguesa e de reabilitação do índio através do seu aproveitamento estético-literário. Conforme Silva (2014, pp. 10–11):

*[...] o poema de Magalhães faz parte de uma cadeia, que começou, como atestou Multiclássicos — Épicos, com a Prosopopeia, de Bento Teixeira, segue com O Uruguaçu, de Basílio da Gama, Caramuru, de Santa Rita Gusmão, e Vila Rica, de Cláudio Manoel da Costa, e prossegue, no romantismo, com o perdido Os Timbiras, de Gonçalves Dias, Anchieta ou o Evangelho nas Elvas, de Fagundes Varela, e O Guesa Errante, de Souza Andrade, só para lembrar, dentre tantos os mais conhecidos ou referidos. Esta cadeia não se rompe no Modernismo nem no Pós-modernismo.*

Além do movimento no qual estava inserida, a obra de Magalhães possui influências diversas, como a homérica, camoniana e dos árcades brasileiros. Elaborada a partir de 1837 e publicada em 1856, é constituída por cantos que narram a ação heróica de resistência indígena contra os portugueses: “Aimberê — protagonista do poema e apoiador dos calvinistas franceses — é o herói virtuoso que, em prol da Liberdade, consegue congrega em torno de si índios de tão diverso temperamento e diferentes etnias” (Campato Jr., 2014, p.17).

Em termos de recepção, a primeira epopeia “genuinamente” brasileira não foi bem aceite por todos os literatos. José de Alencar, que também fazia parte desse novo grupo de escritores brasileiros, foi aquele que mais criticou a *Confederação dos Tamoios*. Sustentou Alencar que a epopeia não apresentava as características ensinadas por Aristóteles, Homero, Virgílio, Camões e Chateaubriand, entre outros, tanto na sua forma quanto em termos de conteúdo. Segundo o autor, a obra de Gonçalves Magalhães não possuía versos bem estruturados, tampouco rimas, o seu andamento seria desprovido de lirismo, dinâmica, resultando num longo texto enfadonho que mais se aproximava da prosa.

Quanto ao conteúdo, José de Alencar também demarcou em grupos aqueles escritores que realmente conheciam a cultura indígena e aqueles que não a conheciam; aqueles que foram patrocinados por Dom Pedro II, daqueles que não o foram; aqueles que eram protegidos pelo monarca, daqueles que não o eram; aqueles que não possuíam uma visão e capacidade de descrever as belezas do Brasil, daqueles que a possuíam; aqueles que eram plagiadores daqueles que possuíam talento, capacidades inatas; aqueles que não sabiam escrever, daqueles que possuíam pleno domínio do português; aqueles que não sabiam definir com exatidão quem eram o herói e a heroína da saga, daqueles que sabiam. Das suas cartas críticas, publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*, antes de serem editadas em livro, José de Alencar retira todo o material de teoria da literatura brasileira necessário para escrever a sua obra *Iracema*, a virgem dos lábios de mel mencionada por Campello. O romancista suspende as suas críticas ao enfrentar a oposição do próprio monarca Dom Pedro II: “É homem de valor, porém, muito mal-educado” teria dito (Shwartz, 1998, p. 135). Magalhães foi obrigado a corrigir a própria obra.

Na advertência, sobre a edição posterior, Magalhães afirma que procurou corrigir erros ocultos em seu manuscrito, justificando-se de várias maneiras, além de deixar claro que a sua epopeia se diferenciava das demais, inclusive das clássicas. Também se justificou ao sustentar que a forma, por demais rigorosa, facilita o trabalho do poeta, cerceando seu pensamento criativo e rigoroso:

*A repetição dos mesmos sons, que dá graça em certos lugares, é ridícula em outros, e prolongada, torna-se insuportável e soporífica, como o seria a música que não variasse de compasso e de notas; e jamais compensa em um poema heroico o dano que causa à energia do estilo, à gravidade do pensamento, à variedade das pausas, à a naturalidade da linguagem, à viveza do diálogo, à liberdade na escolha da*



*expressão, e à mais conveniente colocação das palavras; o que tudo se sacrifica à monotonia da rima e à simetria das estâncias, que não dão beleza alguma. (Magalhães, 2008, p. 854).*

Em outras palavras, defendia que a rigidez formal não comportava espaço à liberdade de criação, expressão e pensamento em seu conteúdo. Dentro dessa rigidez formal, Gonçalves Magalhães destaca os rigores dos versos em rima, justificando a instauração de uma nova epopeia mais lírica e menos monótona, a qual deverá servir de modelo para futuros trabalhos semelhantes. José de Alencar, por seu lado, critica o uso do género da epopeia como forma de tratamento do passado, considerando-o inadequado aos tempos modernos, mais cínicos e, por isso, incapazes de aceitar o herói épico e a construção de uma conjuntura épica credível.

Também o escritor italiano do romantismo Alessandro Manzoni escreveria que a epopeia construída a partir do modelo da *Ilíada* pouco tinha de moderna, sendo “l’epopea letteraria e artificiale, nata [...] dall’imitazione della primitiva e spontanea [...]. [...] con tutti gli svantaggi dell’imitare artificialmente ciò ch’era nato spontaneamente,” (Manzoni, 1881, p. 345)

É interessante que Georg Lukács, já no século XX, tenha expresso opinião semelhante à de Alencar e Alessandro Manzoni, considerando que, depois da revolução de 1848, a sociedade passou a demonstrar a vontade de se identificar com o que era narrado e descrito, afastando o romance da espécie de degeneração da epopeia de que o acusa em *The Theory of the Novel* (1920), vendo o romance histórico como forma muito mais adequada à expressão das ansiedades sociais pelo seu carácter de totalidade (Lukács, 1983). A novela histórica cumpriria, assim, na sociedade moderna, o papel que a épica tinha detido na antiga. O tratamento do herói mitificado da epopeia é também muito distante do herói médio do romance novecentista e dificilmente aceitável pelo novo leitor de tipo burguês.

Seguindo pelo mesmo caminho, ver-se-á como o conto de Myriam Campello destrói a pretensa informalidade da epopeia de Gonçalves Magalhães, e por meio do conto garante uma maior liberdade de criação, expressão e pensamento. Portanto, os mesmos argumentos utilizados por José de Alencar são utilizados pela autora em seu fazer literário, de forma ainda mais livre de amarras formais, em flagrante reelaboração do argumento romântico. As rimas, as aliterações e as palavras difíceis, já criticadas pelo próprio Magalhães centenas de anos antes, reaparecem no conto campelliano em tom satírico.

Se antes da epopeia de Gonçalves Magalhães os portugueses se apropriavam de toda e qualquer obra escrita em língua portuguesa, inclusive as escritas no Brasil colónia, com este poema épico inicia-se, também, uma nova época na Literatura Brasileira, isto é, a *Confederação dos Tamoios* passa a ser considerada como a primeira epopeia legitimamente brasileira, mesmo porque o herói já não é mais o português, mas sim o índio Aimerê e Iguaçú. A visão de José de Alencar, em *Guarani e Iracema*, é do tipo mítico, através do uso do indianismo no romance histórico, fornecendo ao Brasil um “par parental”, o europeu e o índio, não deixando de revelar o sacrifício de uma das raças a favor da invasora. As críticas a Magalhães valerem-lhe, no entanto, a desconfiança e inimizade do Imperador. Gonçalves Magalhães ganhou o título de único Visconde e Barão de Araguaia; José de Alencar teve a sua nomeação de Senador vetada por Dom Pedro II.

No conto de Myriam Campello, observa-se uma quebra muito maior com a tradição e emulação próprias das epopeias do Romantismo brasileiro, até mesmo pelo uso da paródia. Além de curto, satírico, escrito em linguagem acessível aos seus leitores, no conto nada existe de grandioso, não existe uma saga, herói, heroína, nem mesmo o português, o índio, ou a Igreja. Se existe algum herói, este é apenas um “portuga” trapalhão que, por acaso, consegue explodir o forte francês construído logo na entrada da baía da Guanabara. Do herói épico de Magalhães nada fica e do herói médio do romance romântico pouco se mantém, porque a contemporaneidade não permite a sustentabilidade da figura heróica.



O conto de Myriam Campello apresenta nova forma e conteúdo, mais astuto e interessante do que uma longa e anacrônica epopeia brasileira, escrita pelo poeta protegido pelo imperador Dom Pedro II. O conto apresenta maior liberdade, maior verdade, maior elasticidade, pois sai da pena de uma mulher carioca sem nenhuma proteção imperial.

A escrita de Campello caracteriza-se por elementos que seguem as tendências da literatura contemporânea em língua portuguesa, que apresenta características como a dessacralização pelo humor, a rutura com o cânone e o erudito, o recurso ao léxico mundano, dialogismos e uso da ironia, conforme exploraremos a seguir. A autora realiza, igualmente, de acordo com a modernidade literária, uma revisão dos mitos da nacionalidade e identidade brasileiras, desenvolvendo, como o fizeram autores, por exemplo, como João Ubaldo Ribeiro, uma reflexão crítica e afetiva da sua própria história passada e presente, sem negar a miséria e os erros e afastando-se da mitificação e idealização da história. É nessa reflexão que se encontra o futuro do Brasil, não no mito, mas nos cheiros e cores fortes, nos signos e sinais da natureza, como a jaca que Estácio terá na mão e o papagaio que decreta a fundação da cidade, sem nunca cair na armadilha fácil do pitoresco ou exótico.

Afastando-se do "fantasma do realismo", que Jefferson Agostini Mello e Ricardo G. Barreto (2011) consideram como um "medo" sentido pelos autores da nova geração, e da pressão editorial de massa (representada pelo interlocutor da narradora), a autora, sem cair em tendências ideológicas, procura estar atenta à união entre o seu posicionamento face à história e a técnica artística, a linguagem e os princípios estéticos. O conto apresenta-se também como espaço para a experimentação e para a exploração das margens, sejam elas a da escrita feminina, como a da revisão e recomposição da história através de relações meta e extratextuais.

Cosmopolita na escolha da temática e consciente da narrativa como uma arquitetura engenhosa, sem ter como limites as convenções, seguindo as tendências da literatura em língua portuguesa identificadas por Miguel Real (2012), Campello reflete sobre o seu próprio papel como escritora e explora as relações com a escrita, mas também as relações do artista de hoje com o que se espera dele. Tece, assim, uma estrutura nova, que não aceita no interior da criação outra autoridade que não a da mão que escreve. Como a sua personagem, não obedece a fronteiras e esteticamente alarga as categorias formais da estrutura narrativa.

### **"A HERÓICA CIDADE": PLANO DA EXPRESSÃO E PLANO DO CONTEÚDO**

As personagens apresentadas nas epopeias majestosas reaparecem no conto de Campello. É o caso de Mem de Sá e seu sobrinho Estácio, Catarina de Portugal ou Aimberê. No entanto, o aspeto formal é completamente reestruturado. Mesmo a pompa tradicional dos escritos mais antigos é substituída por uma acidez que não perdoa herói algum.

Mesmo a escolha do título constitui uma ironia em relação à suposta heroicidade do Rio de Janeiro, o que será confirmado ao longo da narrativa. A fundação da cidade do Rio de Janeiro nada tem de heróica. Uma cidade não possui condições de ser um sujeito ativo de ação e muito menos merecedor desse adjetivo. Conforme Campello escreve no conto, a cidade permanecia alheia às distintas posições dos seus ocupantes. Cabe ressaltar que, em 1823, a cidade recebeu o título de "Muito Leal e Heróica" por D. Pedro I, em carta imperial, na ocasião em que os habitantes apoiaram a permanência do então príncipe regente no Brasil. Esse dia ficou reconhecido nos registos historiográficos como o "Dia do Fico".

No conto em análise, história e ficção também se entrecruzam e a elas também se aplicam técnicas narrativas e criações estéticas muito particulares das obras de Campello. No texto, a narradora tenta contar ao leitor um fragmento histórico sobre a fundação do Rio de Janeiro, mais especificamente, a Batalha de Uruçumirim. No entanto, é frequentemente interrompida por um interlocutor anónimo, não identificado, em diálogo conflituoso com a autora sobre a melhor maneira de narrar a história. Como a obra se opõe aos clássicos supracitados, esse autor pode ser Aristóteles, Homero, Virgílio, Camões, Chateaubriand, Gonçalves Magalhães, José de Alencar ou até mesmo o



monarca Dom Pedro II. Tratando-se da objetivação de um conflito interno da própria autora, esse professor de epopeias ou de romance bem pode ser o seu *alter ego*. Pensando na relação entre autores e editoras comerciais, o interlocutor anónimo, apresentado apenas como “ele”, pode ainda ser um editor preocupado com a rentabilidade da obra. De qualquer forma, o seu interlocutor parece representar a escrita mais tradicional e clássica. É nessa narrativa metalinguística, na reflexão sobre a própria escrita e narrar, que se inicia o conto.

A desqualificação da narradora-mulher por parte do interlocutor-homem com quem conversa é uma constante. Em dado momento, o seu interlocutor clama: “Que modo idiota de narrar uma empolgante história épica” (Campello, 2017, p. 21) ou, em seguida, “É por isso que você não vai entrar nem para o rodapé da história [...] perde-se em delírios” (Campello, 2017, p. 22). O homem sempre destaca a falta de competência da narradora, as “baboseiras líricas”, as digressões, as “frivolidades e porcarias”. Sabemos que essa suposta inaptidão feminina para o discurso não é atribuída exclusivamente à personagem do conto estudado, mas foi estabelecida historicamente como parte constituinte do discurso dominante. Ficar de fora mesmo dos rodapés da história também não é exclusividade da narradora: por este viés, o conto tece a crítica a um distanciamento secular das mulheres do discurso historiográfico-ficcional de autoria maioritariamente masculina. O género épico, por exemplo, faz parte de um universo exclusivamente masculino. Este conflito entre narradora-interlocutor, sendo o segundo aquele que dita, exige, sugere e tem o poder, reflete a escrita heróica da epopeia que é masculina em oposição ao lirismo feminino, perdido em “frivolidades”.

A incapacidade de intuir a verdade dos factos como eles de facto devem ter ocorrido, sem participação heróica alguma, cria um distanciamento da verosimilhança que é desafiada por “A heróica cidade” através do tom satírico. Se, por um lado, a protagonista caçoa das tentativas masculinas de diminuí-la enquanto escritora (“quando me enfrentam assim ponho a cabeça para fora da toca e rujo como um rato”, Campello, 2017, p. 21), por outro, ela apenas procura uma versão mais verosímil, longe do imaginário ficcional masculino tão presente nas epopeias. Parece haver uma relação de poder entre as duas figuras — a narradora e a figura tutelar e de autoridade —, uma vez que a protagonista atende às demandas de seu interlocutor, ainda que a contragosto. Podemos pensar, entre outras possibilidades, numa relação antagónica entre escritora e editor; aluna e mestre; passado e presente; masculino e feminino; literatura religiosa e literatura pagã; e, evidentemente, literatura tradicional e literatura contemporânea.

Situam-se num outro nível narrativo as personagens históricas, como Mem de Sá e Estácio de Sá e o casal de índios Aimberê e Iguaçú. Assim, o conto divide-se em dois tempos — o tempo histórico e o da escrita comentada do conto, bem como em dois espaços — a redação, ou de composição do texto, e a baía de Guanabara, onde sucedeu a Batalha.

No que tange ao plano da expressão, um único parágrafo constitui o conto. É, portanto, uma única constante para os acontecimentos históricos, sendo o texto feito de falas da narradora-personagem, do seu interlocutor, de digressões e comentários. No centro, encontram-se as figuras de linguagem que compõem toda a obra, emaranhando-se umas nas outras. Quando as personagens discordam sobre como deve ser apresentado o início do conto aos leitores, emprega-se a metalinguagem e a personificação: “Então eu berrei para a imaginação que dormia: ‘Início do conto, apresente-se!’ Assustado com meu grito, ela apareceu, rabo entre as pernas, e foi falando” (2017, p. 21). Algumas frases depois, emprega aliteração e avisa o leitor que gosta de fazê-lo: “A vida é apenas uma sucessão de hipóteses vagas ainda verdes, aventei vivaz (gosto também de aliterações)” (2017, p. 22).

Na escrita metalinguística que constitui toda a narrativa, o conflito entre as duas personagens funde-se com o conflito histórico. Além disso, coloca-se em contraste duas formas distintas de realização do fazer literário, a tradição e o contemporâneo, e a sua relação com os eventos históricos. Se, na Basílica na Tijuca, São Sebastião aparece auxiliando Mem de Sá, na obra de 1931, essa metafísica sacra é apresentada com tom satírico no conto: “para quem aprecia carochinhas” (2017, p. 24).



A obra de Alencar, *Iracema*, “a virgem dos lábios de mel” é referenciada na passagem, ao mesmo tempo que se pisca ao olho a Vinicius de Moraes (fazendo referência ao clássico da música popular brasileira, “Garota de Ipanema”, com música de Tom Jobim), retirando-lhe o caráter idealizado e mítico ao lembrar a antropofagia ritual: “quando a garota de Ipanema era uma índia com lábios de mel que não recusava a perna de um inimigo tostada em braseiro.” (2017, p. 22).

Se, nos clássicos, os indígenas eram divididos entre aqueles catequizáveis e os inimigos, aqui a índia que come a perna do inimigo é aproximada à figura de Iracema e da Garota de Ipanema, propondo a evidência histórica ao mítico. Não há heroísmo ou romantismo que maquie o que a narradora apresenta como o verosímil. O uso da paródia ajuda-a a proceder à dessacralização do passado como foi transmitido e, por consequência, do presente, convidando o leitor a refletir sobre o que é a verdade histórica e a sua fantasia e idealização, demonstrando que aquela não passa de uma negociação da escrita entre o que se quer escrever, o que é pedido a quem escreve e o seu resultado. Isto é, não há glória no passado, mas no olhar que o constrói.

A narradora também esboça a verdadeira causa dos conflitos de então, o tesouro da regente Catarina de Portugal, a quem chama de malcheirosa, que corria o risco de cair na mão dos franceses. Aponta que “a vida é uma sucessão de hipóteses vagas e verdes”, opondo-se à historiografia monumental. Assim, enumera factos que considera verosímeis, livres da “glamourização” épica: Rio de Janeiro era um arraial, com uma igreja, um poço, casebres de palha e um cercado; o rio carioca tinha águas cristalinas e não era o lamaçal de hoje; e “quase não havia comida”. Seu interlocutor algoz, como a protagonista mesmo o define, repreende-a, pedindo sangue na narrativa.

Campello brinca com a veracidade das palavras únicas, satirizando com as desqualificações com as quais o seu interlocutor a ofende. Desqualifica, por sua vez, as próprias narrativas épicas e as personagens heróicas: menciona um “portuga” que, ao colocar uma pedra num canhão, explodiu sem querer toda a pólvora que havia. Apresenta, assim, um caráter bufo como o “herói” do fim do ataque. Menciona ainda como motivo digno de nota o vinho Beaujolais Nouveau, cuja produção se dá na França e é fermentado por poucas semanas antes de ser comercializado, na terceira quinta-feira de novembro. Numa nova desqualificação do enredo heroico, conclui-se que os franceses se foram embora justamente por causa do vinho.

Quando ao final da narrativa, o seu interlocutor pede que “adicione um pouco mais de sentidos”, a narradora assim o faz, mas a sua descrição sensorial tem muito pouco a ver com aquelas épicas tradicionais. Menciona araras, uma jaca (que Estácio segurava ao morrer) e quem encerra o conto é um papagaio, que afirma “a cidade tá fundada”. Nada há de heróico aqui, mas sim de paródico, unindo símbolos da natureza do Brasil, como a jaca e o papagaio, à vitória militar, despojando-a de sentidos gloriosos e arrogantes.

Chama a atenção, ainda, para o facto de que quem funda a cidade é um papagaio, animal que não pensa, apenas repete. Há uma referência à verdade nascida de uma repetição que se perde no tempo, como nas epopeias. Ainda, a conjugação informal do verbo “estar”, ao se referir à cidade fundada, aparece como mais uma brincadeira desafiadora da pompa formal das epopeias.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conflito constitui a narrativa em várias instâncias: narradora e interlocutor discordam sobre a maneira de contar a história. Em uma visão mais ampla, Campello discorda e desconstrói a maneira épica de relatar o marco histórico e a pretensa verdade da história, porque esta é feita de muitos pequenos episódios e de várias pessoas, não se reduzindo a uma meia dúzia de eventos e algumas personagens heróicas. O próprio acontecimento narrado é uma batalha conflituosa entre indígenas, portugueses e franceses.

Segundo o interlocutor, as estratégias discursivas da narradora não são adequadas para uma narrativa emocionante de teor histórico. “Mas que modo idiota de narrar uma empolgante história épica cheia de intrigas e flechadas!”



(Campello, 2017, p. 21), reclama o homem ao deparar-se com a narração irreverente e pouco linear da narradora-personagem. Metonimicamente e a partir da metalinguagem, o conto alude à literatura contemporânea de autoria feminina em contraponto com os gêneros clássicos — de autores predominantemente masculinos —, como a epopeia. Numa crítica aos estereótipos de sexo/gênero, Campello brinca com o lirismo feminino e a epopeia masculina.

Além das questões de sexo/gênero, as identidades brasileira e portuguesa são motivo para reflexão. Numa desmontagem do estilo épico e do romantismo idealista, a narrativa faz o leitor refletir sobre a figura do português colonizador, ora heróico e romantizado, ora dimensionado como trapalhão; já a virgem dos lábios de mel, marcante figura da literatura brasileira, ou mesmo a posterior Garota de Ipanema, não negava a carne do inimigo enquanto refeição. Campello rompe com os imaginários canônicos das identidades nacionais, desconstrói-os, assim como desconstrói a métrica rigorosa do estilo épico, o seu vocabulário pomposo e as suas orientações temáticas.

No jogo de palavras que constitui o conto, caracterizado pelo uso da metalinguística e da intertextualidade, a autora afasta-se de uma literatura historiográfica magnífica e idealizada, com verdades únicas e eventos e personalidades definidoras. Sem deixar de haver no conto construções fantásticas, coloca-as de forma divertida, sem a pretensão da verosimilhança com que se construíam alguns dos relatos da história portuguesa no período da colonização. Faz-se, desta forma, uma denúncia ao anacronismo, à hipervalorização dos feitos heróicos na epopeia e mesmo uma crítica às rígidas estruturas acadêmicas de determinadas escolas literárias.

Em “A heróica cidade”, Campello subverte discursos literários e historiográficos canonizados: questiona a fundamentação histórica dos acontecimentos, contesta como a cidade foi fundada, ignora padrões estilísticos tanto do fazer historiográfico, quanto da literatura canônica, brinca com o leitor em constantes atividades metalinguísticas e reconta uma passagem da história do país de forma descontraída e com uma proposta estética peculiar.

Não se trata de uma ruptura drástica, mas de uma busca por vias artísticas inovadoras, de forma consciente e poeticamente culta. De natureza subjetiva e discursiva, os textos de base — historiográficos e literários — são elaborados e intelectualizados, sem perder a narradora o sentido do lúdico ou o tom prosaico e irônico. Ao mesmo tempo, Campello integra-se na tendência dos autores brasileiros modernos que, ainda que utilizem técnicas muito pessoais e tratem de temas diversos, refletem sobre si como brasileiros, sul-americanos, mas também europeus e africanos, povo de identidade mestiça.

No fundo, reescreve-se e recompõe-se o próprio passado, porque o presente não tem espaço para as epopeias românticas e idealistas. Por isso, a História pátria é vista sem mistificações e sem heróis nacionais, como se o presente precisasse dessa “normalização”, de uma História redimensionada pela “profanação” do passado nacional e pela quebra dos mitos.

A paródia do discurso historiográfico e dos textos literários de referência e a entrada do irônico e do satírico no conto colocam questões essenciais sobre a visão da História por parte de Campello. Se a intenção da narradora era aproveitar o discurso do historiador para provar a verdade do que conta, afirma, por outro lado, o caráter fictício do seu texto, negociado entre o interlocutor, interessado numa história “com sangue”, e o “eu” que narra e que encontra sentidos nas suas divagações, dissertações e subjetividade do lirismo. A História só pode, assim, ser a soma do *pastiche*, da citação e da alusão, distante da linearidade do discurso historiográfico tradicional. Campello expõe as convenções dos modelos e dos seus mecanismos, usando a paródia como forma revolucionária, já que une a História e a Literatura numa fusão de grotesco e de sublime, abrindo caminho para a reflexão sobre a identidade livre de condicionamentos cristalizados quer nos livros de história, quer na épica ou nas letras das músicas.

Da história formal e gloriosa do Brasil fica pouco quando se opta pelo recurso à paródia, à ironia e a um enredo feito de acasos e personagens invulgares, demonstrando que, afinal, na história, às vezes o que parece não é, sendo esta



feita de múltiplos acrescentos e perspectivas, sem diferenças nítidas entre lados bons e maus da história. Mas, como escreveu Roland Barthes, “há um lugar em que essa multiplicidade se reúne [...] o leitor [...] a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino [...]” (Barthes, 1987, p. 53)

#### REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (1987). *O Rumor da Língua*. Edições 70.
- Campato, Jr. J. A. (2008). *A Confederação de Magalhães: Epopeia e Necessidade Cultural*. In I. Teixeira (Ed.), *Multiclássicos Épicos*. EDUSP, pp. 829–845.
- Campello, M. (2017). *Palavras São Para Comer* (1.ª ed.). Editora Oito e Meio.
- Cândido, A. (2006). *Literatura e sociedade* (9.ª ed.). Ouro sobre Azul.
- Castello, J. A. (1969) *Manifestações Literárias da Era Colonial*. Cultrix.
- Cerqueira, L. M. G. (2014). Anchieta e Camões, épica latina e vernácula no séc. XVI. *Matrizes clássicas da Literatura Portuguesa*, pp. 117–127.
- Cristóvão, F. (1994) *Diálogos da Casa e do Sobrado*, Ensaios Luso-Brasileiros e Outros. Edições Cosmos.
- Daher, A. (2007). *O Brasil francês*. Editora Civilização Brasileira.
- Doria, P. (2012). *Enquanto o Brasil nascia* (1.ª ed.). Editora Nova Fronteira.
- Lukács, G. (1983) *The Historical Novel* (H. & S. Mitchell, Trad., prefácio de Fredric Jameson). University of Nebraska Press.
- Magalhães, D. J. G. de. (s.d.). A Confederação dos Tamoios. In I. Teixeira (Ed.), *Multiclássicos Épicos* (1.ª ed., pp. 829–1093). EDUSP.
- Manzoni, A. (1881) Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione. In Fratelli Richiedi (Eds.), *Opere Varie*.
- Marajó, I. (2010). *Inventário Nacional de Referências Culturais*. IPHAN. Disponível em: [http://cmsportal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA\\_S\\_SEBASTI%C3%83O.pdf](http://cmsportal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA_S_SEBASTI%C3%83O.pdf)
- Mello, J. A., & Barreto, R. G. (2011). Novas paisagens e passagens da literatura brasileira contemporânea. In P. Thomaz & J. Martinez (Eds.), *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (38).
- Real, M. (2012) *O Romance Português Contemporâneo 1950–2010*. Caminho.
- Santos Silva, A. M. dos. (2014). Prefácio. In J. A. Campato Jr. (Ed.), *A confederação dos Tamoios: Gênese, Retórica e Ideologia da Epopeia do Segundo Reinado*. Editora CRV, pp. 10–11.
- Schwarcz, L. M. (1998). *As Barbas do Imperador*. Companhia das Letras.

#### DECLARAÇÃO ÉTICA

**CONFLITO DE INTERESSE:** Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Nada a declarar. **REVISÃO POR PARES:** Dupla revisão anônima por pares.



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.