

Macabéa

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI

Joao Batista Pereira

URCA-PPGL

 0000-0002-0425-9736

Vinicius Silva de Araújo

URCA-PPGL

 0009-0004-8211-5123

VOZES ÉPICAS EM SOLO PARA VIALEJO, DE CIDA PEDROSA

**EPIC VOICES IN SOLO FOR
VIALEJO, BY CIDA
PEDROSA**

Como citar

PEREIRA, J. B., ARAÚJO, V. S. de. Vozes épicas em *Solo para valejo*, de Cida Pedrosa. **Macabéa—Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 14, n. 2, p. 18, jul.-dez. 2025, p. 95-112.

VOLUME 14, NÚMERO 2, JUL.-DEZ. 2025
ISSN 2316-1663
DOI: 10.47295/mren.v14i2.2386

RECEBIDO EM 16/09/2025
APROVADO EM 24/08/2026

Abstract: This article analyzes the configuration of epic forms in the poem *Solo para Vialejo*, by Cida Pedrosa. Through bibliographic research and employing the dialectical method, we adopt the theories of Plato (2001), Aristotle (2011), Hegel (2004), Rosenfeld (1997), and Hansen (2008) to observe how the work destabilizes the formulations of classical epics by displacing them into a territory of poetic enunciation committed to the Self and the Other, endorsing memory, resistance, and collectivity. In this sense, we highlight the narrator as an analytical category, alternating between third and first person, revealing a polyphonic architecture that merges the individual and the collective voice. This alternation challenges the classical model of the epics and establishes a poetic “we” that fulfills an ethical manifestation by restoring voice to subjects and ethnicities historically silenced. We conclude that *Solo para Vialejo* updates the conceptions of the epic by articulating tradition and rupture, poetically instituting a narrative of resistance rooted in the struggles of subaltern subjects and groups.

KEYWORDS: Épic. Literature. Modernity. Narrator. Collectivity.

Resumo: Este artigo analisa a configuração das formas épicas no poema *Solo para Vialejo*, de Cida Pedrosa. Por meio de pesquisa bibliográfica, e utilizando o método dialético, adotamos as teorizações de Platão (2001), Aristóteles (2011), Hegel (2004), Rosenfeld (1997) e Hansen (2008), para observar como a obra desestabiliza as formulações das epopeias clássicas ao deslocá-las para um território de enunciação poética comprometido com o Eu e o Outro, referendando a memória, a resistência e a coletividade. Neste sentido, referendamos como categoria analítica o narrador, que se alterna entre a terceira e a primeira pessoa, revelando uma arquitetura polifônica que funde a voz individual à coletiva. Essa alternância contesta o modelo clássico das epopeias e instaura um “nós” poético que cumpre uma manifestação ética ao restituir voz a sujeitos e etnias que foram historicamente silenciados. Concluímos que *Solo para Vialejo* atualiza as concepções dos épicos ao articular tradição e ruptura, instaurando poeticamente uma narrativa de resistência enraizada nas lutas dos sujeitos e grupos subalternizados.

PALAVRAS-CHAVE: Épico. Literatura. Modernidade. Narrador. Coletividade.



Copyright (c) 2025 João Batista Pereira e Vinícius Silva de Araújo.

Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

1 INTRODUÇÃO

Nomes são vínculos poderosos. A partir do momento que nomeamos algo, podemos estar vinculando aquilo a concepções ou moldes determinados anteriormente. Com os gêneros literários, essa regra não parece ser diferente. Desde a antiguidade, principalmente partindo dos ensinamentos de Aristóteles, buscamos entender e delimitar tipos de gêneros literários e quais obras poderiam ser alocadas a esses. Brevemente, iremos delimitar e apontar as principais características dos gêneros conjecturados por Aristóteles.

As narrativas, de múltiplas formas, têm sido uma ferramenta na transmissão das experiências humanas. Desde os primórdios, quando os mitos eram transmitidos pela oralidade, até os romances contemporâneos, elas desempenham um papel essencial na organização do mundo e na difusão de valores sociais e culturais. Não por acaso, os estudos sobre esse fenômeno seguem as transformações das sociedades, refletindo sobre a importância das histórias na formação das identidades e na forma de compreender a condição humana. Na Antiguidade Clássica, a **Ilíada**, a **Odisseia** e a **Eneida** já evidenciavam sua relevância como instrumento de educação e preservação da memória. Ao longo do tempo, porém, surgiram novos gêneros, contribuindo para sedimentar um repertório cultural que, não apenas registra a história, mas exerce influência sobre o homem, meios de questionar normas, explorar dilemas éticos e imaginar o futuro.

Nessa direção, é lícito destacar a centralidade da cultura na formação do pensamento, uma vez que os sistemas simbólicos e os modos de discurso moldam a cognição e estruturam os processos como compreendemos o mundo, pois a cultura “molda a vida e a mente humanas, dando significação à ação, situando seus estados intencionais subjacentes em um sistema interpretativo (Bruner, 1997, p. 40). Assim, as narrativas literárias podem ser absorvidas como instrumentos responsáveis pela transmissão de significados e valores nas sociedades. Afinal, desde a infância, as histórias exercem um papel estruturante na formação dos indivíduos, permitindo que eles desenvolvam habilidades de argumentação e interpretação. E, ao longo da vida, elas continuam sendo essenciais, pois “narrar torna-se não apenas um ato expositivo, mas retórico” (Mungiolli, 2002, p. 54), evidenciando a função social e discursiva das narrativas na interação humana.

Sob o âmbito literário, Gérard Genette explora a função da narrativa da oralidade à escrita, e aponta noções sobre a sua forma de atuação: no uso mais comum, o termo designa um discurso, oral ou escrito, relacionada a um acontecimento ou a uma série de acontecimentos. Um segundo sentido refere-se a uma sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que designa o objeto desse discurso, e as suas relações de encadeamento, de oposição de repetição; e, por fim, no terceiro sentido, o termo designa um acontecimento, mas não o contado, e, sim, aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o ato de narrar tomado em si mesmo. Em conjunto, esses sentidos destacam o valor do ato narrativo, pois, sem ele, “não há enunciado, e às vezes nem sequer conteúdo” (Genette, 1995, p. 24). Portanto, o narrador desempenha uma função crucial na construção dos relatos, como um agente que molda a forma como os eventos são apresentados a leitores ou ouvintes.

Essas digressões vão ao encontro do que propõe Carlos Reis, ao dizer que a narrativa literária culmina em uma série de textos que compõem o universo narrativo, dividida nos planos da história relatada e o do discurso que a relata, articulados em um ato de enunciação que faz parte da instância da narração. Ademais, a narrativa estrutura-se em função de uma ordem temporal, e tem três marcas: os textos traduzem uma relação de exteriorização, centrada no narrador que conta a história e desempenha um papel vital, pois se coloca em alteridade em relação ao que é narrado, buscando “descrever e caracterizar um universo autônomo, integrado por personagens, espaços e ações” (Reis, 2012, p. 248). Os textos narrativos têm uma tendência objetiva, e têm uma dinâmica de sucessividade, vinculada ao tempo em que os fatos são relatados, traços que assegura a narratividade do texto.

As óticas sob as quais foram apreendidas as ideias de narração, narrativa e narratividade permitem considerar que elas dimensionam a forma como apreendemos o mundo, uma vez que relatos orais ou escritos demonstram que o ato de narrar forma identidades individuais e coletivas. Na poesia épica, essa função formativa ganha mais relevância: nas epopeias ficaram registradas as mentalidades da Grécia Antiga, marcadas pela presença de uma realidade onde os mitos e suas relações com o homem sinalizavam para uma cosmogonia singular, além de preservarem experiências definidoras de coletividades, cujos valores éticos, razões estéticas e modos de vida ressoam até a atualidade. Essas questões remetem à problemática motivadora deste artigo: Como as estruturas épicas se repetem na modernidade? Qual é a configuração do narrador nos épicos contemporâneos?

A amplitude desses questionamentos ganha relevo porque, análogo às epopeias, que contavam histórias individuais e coletivas das sociedades, adotamos como *corpus* a obra **Solo para vialejo**, de Cida Pedrosa, que revisita o sertão nordestino e mescla experiências pessoais com vivências de grupos étnicos que influenciaram a sua formação. No poema que intitula o livro, a autora oferece significados à cultura sertaneja, dando visibilidade às dinâmicas sociais que a forjaram, construindo um poema narrativo que, ao relatar eventos históricos em conexão com existências individuais, reconstrói uma específica realidade brasileira. Por meio de vozes e experiências dos personagens, a obra aborda temas como identidade, resistência e pertencimento, refletindo sobre as relações do Eu com o Outro, entre o local e o global, entre o passado e o presente.

2 SOLO PARA VIALEJO OU O SERTÃO QUE ILUMINA A HISTÓRIA

Se o ato de narrar é uma prática simbólica que estrutura a relação entre o sujeito e a realidade, ordenando o vivido em uma sequência inteligível e atribuindo significados à existência, **Solo para vialejo**, de Cida Pedrosa, se configura como uma obra singular, ao apresentar um sujeito enunciador múltiplo e marcado por vivências pessoais, que percorre geografias simbólicas e reais, evocando memórias de diásporas, da escravidão e de identidades. Trata-se de um projeto literário singular, “um longo poema lírico que possui, ao mesmo tempo, características do épico” (Melo, 2019, p. 123), no qual nota-se não a ausência, mas a presença e a resignificação dos seus elementos em diálogo com um intenso lirismo. Conduzido por um narrador onisciente,

homodiegético e autobiográfico, na obra perpassam seus valores, crenças de mundo e percepções do passado, entranhadas com as de grupos sociais. Essa dupla expressão permeia o poema, revelando a migração de povos que se deslocaram do litoral para o sertão e a trajetória do eu lírico, inserido no universo das personagens, compondo um relato no qual a experiência pessoal se entrelaça à história.

Nesse panorama, o eu poético se apresenta entre o individual e o coletivo, personificado por uma voz polifônica, assumindo uma perspectiva individualizada, marcada por experiências pessoais, mas também coletivas, ao representar os povos afro-brasileiros, trabalhadores rurais, mulheres, populações ribeirinhas e sertanejas. Essa alternância entre o particular e o universal é um dos traços distintivos da obra, pois permite a construção de uma subjetividade permeada pela alteridade e pela ancestralidade. O sujeito poético é indivíduo e comunidade, voz íntima e eco coletivo, assumindo a função do narrador durante a história. Afinal, além de fazer parte da travessia de homens e mulheres rumo ao sertão, ele também testemunha e ressignifica os caminhos trilhados pelos personagens. Na função de narrador, o sujeito poético transforma a experiência coletiva em enunciação estética, dando forma à memória dos que caminham, dos que carregam o peso da história no corpo, na fala e no silêncio. Pode-se dizer que ele recolhe fragmentos da dor, da luta e da esperança em uma tessitura lírica que preserva e reinventa o passado, sem esquecer os desafios do presente.

Não por acaso, memória, identidade e denúncia social são destacadas no livro, pois as jornadas dos personagens evidenciam um processo de construção de vidas entrelaçado com as paisagens e com a cultura do sertão nordestino, revelando um duplo movimento: de um lado, os migrantes saem do litoral e levam consigo culturas e modos de vida; de outro, eles são transformados pelas tradições do sertão, como suas músicas, ritos e costumes. Com esse diálogo

pode-se afirmar que o poema é todo construído a partir de tensionamentos que assumem diversas configurações: entre o individual e o comunitário, entre o racional e o afetivo, e, naturalmente, entre o lírico e o épico. A tensão entre as memórias pessoais e as coletivas funciona como um pêndulo entre o “dentro” e o fora, entre o que pertence ao domínio da memória afetiva do indivíduo e o que está fincado numa memória cultural compartilhada. (Melo, 2019, p. 124)

No percurso dos personagens emergem questões que amplificam a desigual formação da sociedade brasileira, a exemplo dos estigmas da escravidão, da colonização, da exploração econômica e da marginalização das culturas populares. A narrativa, aliás, se inicia “a partir da memória infantil dos campos de algodão, símbolo contraditório que aparecerá em diversos momentos como marca de ternura e, ao mesmo tempo, associado à dureza do trabalho no campo e à desigualdade de gênero” (Melo, 2019, p. 124). Dessa maneira, a memória é um dos eixos estruturantes do livro, não como uma reconstituição precisa e objetiva do passado, mas como uma reelaboração simbólica e poética de experiências de diversos grupos sociais. Trata-se de uma memória inscrita na religiosidade popular, nos mitos africanos, nas festas, nos cantos, nos saberes ancestrais e nos elementos da natureza evocados como formas de resistência ante o que ficou registrado na história pelos vencedores.

Consequentemente, a memória e a denúncia social no poema de Cida Pedrosa, evidenciadas na luta de homens e mulheres com pouca ou nenhuma perspectiva de vida, se somam ao apagamento das tradições. São esses temas que **Solo para valejo** celebra, dando protagonismo ao povo que, em romaria, segue rumo ao sertão nordestino, carregando uma história que insiste em ser amplificada com a força da terra, do corpo e dos sonhos. A vocalização das angústias e de como ela reverbera no presente é ampla: “fala a terra dos tupis e dos zumbis. Falam os campos de algodão e de batalha. Fala a terra de Gonzaga, João do Vale, Pixinguinha, Dominginhos. Falam sertões bodorocôs e roseanos” (lanelli, 2019, p. 13). Vozes ancestrais sustentam a tessitura épico-lírica da obra e reafirmam a centralidade da poesia como território de preservação e reinvenção de identidades.

3 AS NARRATIVAS ÉPICAS E O *ETHOS* DA GRÉCIA ANTIGA

O gênero épico deixou marcas na história da literatura e no desenvolvimento social e cultural das sociedades. Com suas narrativas grandiosas, personagens memoráveis e elementos fantásticos, as epopeias cativavam ouvintes, transmitindo valores e mitos fundamentais para consolidar identidades coletivas. Uma das primeiras menções ao gênero está em **A República**, onde Platão fala sobre modos de narração e o seu relevo para a sociedade grega, discutindo sobre a importância da poesia no corpo social, inquietando-se com os tipos propagados entre os cidadãos. Para ele, a poesia exercia influência na formação do pensamento e do comportamento dos indivíduos, cujos versos são instrumentos poderosos na modelagem da educação e da ética. Outra característica citada por Platão remete à crença nos deuses. Não se pode narrar deuses ou heróis como seres passíveis de derrota e humilhação, uma vez que, embora eles não possam ser observados diretamente, seu caráter exemplar se reflete no espírito dos cidadãos. Sob esse sentido, as epopeias serviam para formar eticamente os membros da pólis, mantendo o status dos deuses inabalável, para encorajar os soldados a seguirem seus feitos.

Na obra, Platão também apresenta reflexões sobre o estilo utilizado pelos poetas. Com base na **Ilíada**, ele aponta três diferentes modos de narração: o primeiro, ocorre quando o poeta conta a história diretamente, sem induzir o ouvinte a pensar que outra pessoa está falando: “É o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse, e não ele.” (Platão, 2001, p. 116). O segundo, o imitativo, preserva os traços da fala dos personagens, e o poeta narra como se os próprios personagens estivessem falando: “E depois disto, fala como se Crises fosse ele mesmo e tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote, que é um ancião.” (Platão, 2001, p. 116). Por fim, o terceiro modo mescla os dois anteriores, considerado uma forma mista. É no modo de narrar imitativo que se encontram a tragédia e a comédia, nas quais predomina o diálogo entre personagens, com pouca ou nenhuma intervenção direta do poeta. No segundo modo, no qual o próprio poeta narra, há os ditirambos, hinos corais de celebração. O modo narrativo une ambas as formas, presente na composição da epopeia.

Avançando nessas especulações, em **Poética**, Aristóteles desenvolve uma reflexão sobre os gêneros literários, destacando o épico e o trágico. Diferente da abordagem de Platão, onde o épico é observado sob uma ótica doutrinária e moral, Aristóteles se centra nos aspectos estéticos e formais. Para ele, o gênero compartilha com a tragédia o princípio de imitação, diferenciado pela forma, extensão e modo de narração, desenvolvido em verso e com eventos apresentados de maneira ampla e menos comprimida no tempo. Além disso, a verossimilhança e a métrica apresentam o épico como uma forma artística que, embora menos imediata do que a tragédia, oferece uma visão complexa da condição humana. A partir da distinção entre assuntos sérios (a imitação de ações nobres e temas elevados, como questões morais e dilemas profundos da condição humana), e vulgares (situações de carácter inferior, provocando o riso, com o objetivo de entretenimento), Aristóteles delimita a relação entre a epopeia e a tragédia: a epopeia se assemelha à tragédia ao abordar temas sérios, suas diferenças são evidenciadas ao se observar a estrutura e o estilo de cada um dos gêneros:

A epopeia combina com a tragédia no fato de ambas constituírem imitação de assuntos sérios, porém diferem pelo fato de o épico empregar uma métrica simples e a forma narrativa. Outra diferença é a extensão, porquanto há um esforço, na medida do possível, no caso da tragédia de não ultrapassar o período de uma revolução solar, ou perto disso; na epopeia não há limite de tempo, sendo ela nesse aspecto distintiva, isto embora no começo a prática adotada no trágico e no épico fosse a mesma. (Aristóteles, 2011, p. 46)

Outra distinção entre os gêneros épico e dramático reside na forma de narrar: o primeiro se vale da narração para relatar os acontecimentos de maneira direta ou indireta, dessa forma, há maior liberdade temporal e espacial. Já na tragédia, a diferença se dá pela ação direta das personagens. Apesar de ambos se valerem do princípio da imitação (*mímesis*), há uma diferença no tipo de imitação adotada: naquela, predomina um registro extenso e expansivo, e, nesta, é mais concentrada e intensa.

Aristóteles também aponta diferenças no que diz respeito ao tempo. Nos textos trágicos, os eventos costumam não ultrapassar o período de uma revolução solar, em contrapartida, as epopeias não têm essa limitação, abrangendo períodos de duração indeterminada e sem restrições para o desenvolvimento da narrativa. Essa vantagem do épico em representar eventos com maior amplitude temporal permite que haja uma simultaneidade maior de eventos, permitindo narrar diversos pontos que ocorrem na história. Por fim, Aristóteles cita que na narração épica “o poeta deve dizer o mínimo possível em sua própria voz, pois não é próprio de um artista da imitação agir assim” (Aristóteles, 2011, p. 85). Concepção que, aliás, desde Platão, é notada, uma vez que as epopeias portam diferentes formas de narração, combinando a narração direta com a imitação dos atos. Como arremate a essas reflexões, conclui-se que Platão e Aristóteles contribuíram para o entendimento das epopeias, tanto em seu carácter social – reflexo de uma sociedade moldada por mitos e costumes que convergiam com textos clássicos – quanto em sua estrutura estética, na qual elementos como métrica, verossimilhança e modo de narrar são essenciais, concepções que espelhavam um

contexto histórico e cultural que os levava a enxergar os mitos como pilares para a criação do mundo em que viviam.

4 A EPOPEIA NA MODERNIDADE: HISTÓRIA, CULTURA E ESTÉTICA

Na modernidade, as epopeias continuam a ecoar vozes do passado, mas passaram a estabelecer diálogo com o presente e inspirar novos vieses sobre o gênero. Friedrich Hegel em **Curso de Estética**, posiciona o épico como um reflexo da unidade entre o individual e o universal, apresentando-o como o retrato de um cosmos em harmonia, onde as ações humanas estão conectadas ao contexto histórico e às forças superiores que moldam o mundo. Além de retratar uma realidade estável e significativa, o épico narra eventos grandiosos e encapsula o espírito de uma época, tornando-o um recurso essencial na construção e preservação das narrativas que moldam a cultura e a história humanas.

O autor aborda as epopeias analisando diversos tipos de poesia em sua construção estética e histórica, como as epigramas, formas breves de composição literária ou poética que se destacam pela concisão, engenhosidade e pelo tom satírico ou reflexivo, e as gnomas, máximas que expressam verdades universais ou reflexões morais de forma breve e direta. Essas formas exemplificam como a expressão poética pode capturar a essência do pensamento humano, oferecendo vislumbres das raízes que sustentam gêneros mais complexos. O épico se distancia desses gêneros por não apresentar um sentimento subjetivo e um caráter individual, e “evocam à consciência do homem o que é pleno de Conteúdo, como o dever, como o que é pleno da honra e o que lhe convém” (Hegel, 2004, p. 88).

Além das epigramas e gnomas, as cosmogonias e as teogonias compartilham elementos que convergem com as epopeias. As cosmogonias fornecem material para a fantasia poética, permitindo a personificação das forças naturais e a exploração das causas e consequências dos fenômenos cósmicos. As atribuições de qualidades divinas aos elementos da natureza buscavam explicar os mistérios do mundo e responder a perguntas existenciais. As teogonias, por sua vez, além de fornecer a estrutura narrativa para as cosmogonias, estabelecem uma genealogia divina e hierarquias celestiais refletidas nas epopeias. Hegel cita, também, os objetos e a visão de mundo que as epopeias portam:

[...] no que diz respeito à sua matéria determinada, permanecem presos ao universal; o autenticamente poético, porém, é o espiritual concreto na forma individual; a epopeia, na medida em que tem por assunto [Gegenstande] o que é, alcança como objeto [Objekt] o acontecer de uma ação, que deve chegar à intuição em toda a amplitude das circunstâncias das relações como um acontecimento rico, na conexão com o mundo em si mesmo total de uma nação e de sua época. A visão de mundo [Weltanschauung] e a objetividade totais de um espírito do povo, apresentadas em sua forma que se objetiva a si mesmo como evento efetivo, constitui, por isso, o conteúdo e a Forma do épico propriamente dito. (Hegel, 2004, p. 91).

Para Hegel, as epopeias não se limitam a narrar fatos isolados ou meramente universais; elas buscam apresentar o espírito de uma época e de um povo em sua totalidade. Portanto, não só narram uma ação, mas a insere em um contexto amplo, conectando os acontecimentos a um universo completo de relações sociais, históricas e culturais. O gênero se caracteriza pela profundidade com que explora os eventos, refletindo o "espiritual concreto" (Hegel, 2004, p. 91), ou seja, as ideias e valores de uma comunidade expressos de maneira individual e particular. Outrossim, a obra épica ocupa um lugar central na cultura e na identidade de um povo, configurando-se como uma memória indissociável de uma época em que os textos místicos atuavam para explicar fenômenos naturais e promover a consciência e a coesão identitária dos povos. Assim, ela é inseparável do coletivo, pois sua realização depende do "desligamento de si mesmo [*Selbst*]" (Hegel, 2004, p. 93), envolvendo o indivíduo, suas ações, seus modos de pensar e os seus sentimentos com a sociedade.

As epopeias, portanto, mimetizam o caráter de um povo, mas também delineiam o tipo de conduta a ser imitada, por meio de ações heroicas e de natureza elevada. Nelas, destaca-se um herói, que incorpora as características, os valores e os costumes de sua comunidade, e os eventos narrados se conectam de forma íntima a esse indivíduo, conferindo-lhe centralidade: "Assim como um único poeta inventa [*ersinnt*] e executa tudo, assim também um único indivíduo deve estar no cume, ao qual o acontecimento se liga e no qual se orienta e se torna acabada uma única figura [*Gestalt*]" (Hegel, 2004, p. 112). Uma vez que as ações épicas se desenrolam em torno de um indivíduo que mimetiza a essência moral e cultural de seu povo, elas não se limitam a exaltar a ação pela ação. Seu foco reside no acontecimento como expressão de um sentido mais profundo, onde a individualidade do herói se torna o centro organizador que dá unidade e significado à narrativa.

5 EXPRESSÕES DO ÉPICO NA CONTEMPORANEIDADE

As reflexões de Hegel demonstram que as epopeias perderam sua função ético-histórica ao longo do tempo, dando lugar a percepções que ultrapassaram as leituras clássicas. Anatol Rosenfeld reflete sobre os princípios que regem a epopeia e lembra o quão complexo é enquadrar um livro em um gênero específico, haja vista que "A pureza da literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em absoluto" (Rosenfeld, 1997, p. 16). Isso significa que, em uma obra literária, é comum a coexistência de elementos que extrapolam os limites do gênero ao qual a obra foi originalmente atribuída, ainda que a sua classificação seja válida, não para aprisioná-los em determinado conceito, mas para organizar a diversidade dos fenômenos literários e para traduzir o mundo imaginário por meio de diferentes atitudes perante a realidade.

Para Rosenfeld, a organização dos gêneros clássicos apresenta alguma dificuldade devido às palavras lírico, épico e dramático possuírem mais de uma concepção. Ainda assim, é possível associá-los às percepções substantiva e adjetiva. A primeira, alusiva à estrutura, exige que se "force um pouco a língua e se estabeleça que o gênero lírico coincide com o substantivo 'A Lírica', o épico com o substantivo 'A

Épica' e o dramático com o substantivo 'A Dramática'" (Rosenfeld, 1997, p. 17). A partir dessa adequação terminológica, deduz-se que todo texto atende a certas características e que, por isso, ele pertence a um gênero específico:

Pertencerá à lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele se cristalizam personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um 'Eu' – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador" (Rosenfeld, 1997, p. 17)

A segunda acepção de lírico, épico e dramático remete ao caráter adjetivo, referindo-se aos traços estilísticos presentes nas obras em maior ou menor grau, independentemente do gênero ao qual pertence (no sentido substantivo). Embora geralmente haja correspondência entre o gênero e o traço estilístico, como no caso da tragédia, tendendo ao dramático, do poema, ao lírico, e da épica, ao épico, essa concepção amplia o alcance desses termos, pois "[...] toda obra literária de certo gênero conterá, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros" (Rosenfeld, 1997, p. 18).

A presença das categorias substantivas e adjetivas é singular nas epopeias por elas serem mais objetivas e apresentarem um narrador emancipado, uma vez que os seus estados de alma são deixados de lado e o que entra em cena são os sentimentos e sensações dos seres narrados. Entretanto, mesmo quando é concedida liberdade aos personagens para que eles falem ou atuem, suas ações decorrem de escolhas do narrador, que mesmo desaparecendo em alguns momentos, continua presente, guiando o desenrolar dos fatos. O tempo no qual esse narrador exprime os acontecimentos é o passado, o que adensa a verossimilhança do narrado, e reitera a objetividade buscada nas epopeias. Não é por acaso que o pronome utilizado majoritariamente nesses textos é "ele", o que amplifica a "distância entre o narrador e o mundo narrado" (Rosenfeld, 1997, p. 25). Assim, a linguagem empregada pelo narrador é vital na construção da narrativa, pois concebe "maior fôlego para desenvolver, com calma e lucidez, um mundo mais amplo" (Rosenfeld, 1997, p. 25), favorecendo uma abordagem mais analítica e descritiva dos eventos, uma vez que a história será contada para quem ouve o que está sendo narrado.

Não por acaso, é vital que a presença do narrador no texto tenha um desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado), que estão juntos na narrativa épica. Disso decorre o fato de que o narrador é conhecedor de todos os eventos da trama, possuindo uma onisciência dos fatos que serão abordados. Por isso, seu horizonte é mais vasto do que o dos personagens e ele consegue contemplar todo o arco de acontecimentos; sem que possa intervir diretamente, narra para o ouvinte. Deste modo, nota-se que existem dois horizontes dentro da narrativa: "o dos personagens, menor, e o do narrador, maior" (Rosenfeld, 1997, p. 25). Os personagens possuem uma perspectiva limitada, restringindo-se ao que vivenciam e àquilo que conseguem perceber no momento da ação. Já o narrador detém uma visão panorâmica

dos acontecimentos, podendo antecipar, reconstituir ou interpretar os fatos de forma abrangente, o que dá liberdade para trazer diferentes focos narrativos para a cena.

Finalmente, é válido observar que o narrador está distante do mundo descrito, portanto, “não finge estar infundido com os personagens de que narra seus destinos” (Rosenfeld, 1996, p. 25). Esse divulgador dos acontecimentos geralmente finge ter presenciado o ocorrido e dele ter tomado caso, o que muitas vezes explica o porquê de não conseguir narrar tudo e todos ao mesmo tempo, pois, apesar de ser onisciente, não pode mostrar tudo o que se passa ao mesmo tempo, e sim, escolher os principais fatos a serem narrados. Para Rosenfeld, as epopeias, na busca pela objetividade dos acontecimentos, põem o narrador em uma posição de distanciamento, permitindo-lhe apresentar os eventos de maneira clara, sem se perder nos dilemas e estados de alma dos personagens. Esse distanciamento, aliado à onisciência, confere à narrativa uma dimensão abrangente, capaz de contemplar uma multiplicidade de ações sem interferir no destino dos heróis.

Um olhar mais amplo sobre as epopeias é oferecido por João Adolfo Hansen, ao analisar como elas se desenvolveram em diferentes sociedades e chegaram a ser consideradas um gênero morto. No cenário moderno, onde a crença no divino decresceu e a energia dos seres humanos já não alcança a vitalidade necessária à automanutenção e à transcendência, os épicos perderam a capacidade de transmitir uma ética orientadora e moldar os valores de um povo. Como citamos nas proposições de Hegel, para que as epopeias fossem bem-sucedidas, os poetas precisavam estar inseridos no campo discursivo das sociedades. Apenas acolhendo os seus hábitos, costumes e crenças eles construíam narrativas verossímeis e significativas. Hansen aduz a esse olhar, afirmando que os mitos das epopeias se configuravam na verdade do mundo narrado, e não necessariamente histórias de caráter duvidoso:

Em seu tempo, a epopeia constituía a mundanidade de seu mundo como arte que punha em cena figuras relevantes da experiência do passado e da expectativa do futuro. Para encená-las, o poeta imitava opiniões consideradas verdadeiras nos campos semânticos das atividades discursivas e não-discursivas do todo social objetivo definido como “corpo místico” de estamentos subordinados ao rei num pacto de sujeição”. (Hansen, 2008, p. 3)

A problematização de parâmetros históricos e sociais das epopeias abre espaço para um outro enfoque: a estrutura do gênero, antevista sob os prismas da quantidade e da qualidade. Sobre aquela, pode-se dividi-la em seis partes, quatro vitais: o título, a proposição, a invocação e a narração. As outras duas, a dedicatória e o epílogo, têm um menor valor nos poemas. O título faz referência ao nome do herói ou ao lugar onde suas ações se desenrolam; a proposição, apresenta a ação central do enredo, quando o poeta deve evitar fórmulas longas e pomposas, optando por uma apresentação simples e grave, de forma a revelar o conteúdo de forma sucinta, mas grandiosa. Após a proposição, segue-se a invocação, quando o poeta pede inspiração à Musa para compor o texto, o que justifica a presença do elemento maravilhoso como revelação divina feita ao poeta. A dedicatória não deve ser atribuída à divindade, o que tornaria excessiva a subserviência aos deuses. Já o epílogo, é opcional, pois nem todos os poetas se valem desse artifício. Por fim, a narração. É nela que se centra e se conta a ação,

única e inteira, do começo ao fim, incluindo as secundárias e os episódios. Ela não precisa iniciar-se no começo dos eventos, mas possuir o *ordo artificialis*, uma ordem artificial:

A principal razão de a ordem natural ser considerada defeito é o tédio do encadeamento linear de uma coisa depois de outra, como afirma Scaligero, que propõe a ordem artificial como adequada para manter o ânimo do leitor suspenso e curioso, coisa que não ocorre com a ordem natural própria do gênero histórico, que particulariza as ações ocorridas desde o início. (Hansen, 2008, p. 27)

Ressaltados esses traços relacionados à quantidade, as partes relacionadas à qualidade são a fábula, os costumes, o pensamento e a elocução. A primeira, destaca-se por apresentar um herói que realiza uma grande ação, oferecendo uma lição moral. Na épica encontram-se a grandiosidade das ações, o caráter e as palavras. Na invenção do maravilhoso, o poeta faz com que o herói viva as experiências sobrenaturais de modo que o leitor consiga rememorar essa matéria, que não deve ser antiga, fazendo com que o leitor precise imaginar e criar costumes desconhecidos, tampouco moderna, fazendo com que ele não dê lugar a ficção. Em relação aos costumes, eles devem refletir o estilo e a ética de onde a fábula ocorre. É preciso que possuam grandeza, sejam íntegros e verossímeis: “A epopeia figura hábitos mais do que paixões; por isso, pinta os costumes do herói aos poucos, com exemplos de ações, diferentemente da tragédia, onde as paixões se desencadeiam bruscamente para comover o espectador com medo e piedade” (Hansen, 2008, p. 38).

Outrossim, especial atenção deve ser dada ao herói, que centraliza a narrativa épica, cujas ações e falas convergem com suas características e caráter, ambos moldados pelo desenvolvimento poético do *mythos*. Enquanto o herói representa sua qualidade como um ser dotado de habilidades extraordinárias, o pensamento reflete sobre o que fazer diante das situações, demonstrando uma atitude heroica ao superar os desafios: “o pensamento (*dianoia*) deve corresponder ao caráter (*éthos*): ambos devem ser únicos, raros, sublimes e admiráveis, para serem verossímeis e decorosos” (Hansen, 2008, p. 37). Considerando que o herói amálgama os pensamentos e a ética da sociedade, fica evidente que toda ação na epopeia é uma ação heroica, afinal

o caráter, o pensamento e a ação do herói épico são exteriores a ele mesmo, evidenciando sua adesão objetiva aos valores de seu mundo, pois é tipo sem subjetividade psicológica que possa dividi-lo em conflitos interiores figurados dramaticamente. Sua ação, seu caráter e seu pensamento são constituídos pelas estruturas fundamentais de seu mundo, condensado no grau máximo suas qualidades. (Hansen, 2008, p. 39, grifo do autor)

Finalmente, a elocução, essencial no épico, se plasma em um estilo que surge para além do uso de palavras grandiosas. O gênero transita entre a gravidade do trágico e a suavidade do lírico, pois “quando trata de matérias morais ou patéticas, o épico deve aplicar a simplicidade trágica; e, quando os personagens falam em primeira pessoa, deve também aproximar-se da beleza da lírica, mas sem a mediocridade da

mesma, usando de um tom adequado à magnificência. (Hansen, 2008, p. 54). O poeta deve utilizar hipérboles, pois aumentam e condicionam as palavras e, quanto a composição dos versos, preferir períodos extensos, que possuam orações longas, condição para a magnificência, da mesma forma que a rima adequada à epopeia é a oitava, pois reforça o brilho e a força da conotação.

O percurso cumprido neste artigo sobre o gênero épico evidencia avanços e limitações teóricas ao longo do tempo: Platão e Aristóteles fundaram as bases para compreender o gênero, classificando os modos narrativos, apresentando a epopeia como instrumento de formação moral e enfatizando a importância da verossimilhança e da estrutura narrativa. Na modernidade, Hegel enxergou a epopeia como a expressão da totalidade moral, cultural e histórica representativa de um povo. Ela não se limita a narrar feitos heroicos, mas também captura o espírito de um tempo, refletindo a identidade coletiva de uma sociedade. Por seu turno, Rosenfeld propôs classificar os gêneros literários e a fluidez dos seus limites, ao ressaltar que não há pureza absoluta entre eles: traços estilísticos líricos, épicos e dramáticos coexistem em diversas obras, independentemente de sua classificação. Na épica, destaca-se a objetividade do narrador, distanciado dos personagens e dos eventos narrados, mantendo uma perspectiva onisciente sobre a trama, sob os pontos de vista subjetivo e objetivo. Por fim, Hansen traz uma visão abrangente do gênero épico, cuja abordagem ressalta como o épico, mais do que uma forma estética, tem uma dimensão política, ao influenciar na formação dos valores de uma sociedade.

6 UM NARRADOR SOB O SIGNO DO EU E DO OUTRO

No escopo dessas especulações, como inferir a natureza das formas épicas presentes em **Solo para viajeiro**, de Cida Pedrosa? Há coerência em afirmar que a obra reconfigura a tradição a partir de uma perspectiva contemporânea, ao revisitar espaços, tempos e sujeitos que compõem uma memória individual tornada coletiva. Além do registro temático, destaca-se a singular da voz narrativa, que prioriza a experiência vivida, mesclando-se ao enunciado e rasurando os limites entre o sujeito que narra e o mundo narrado, traduzindo a fala do Outro e do Eu e unificando os registros épico e lírico. De imediato constata-se que foco narrativo se distancia das leituras platônica e aristotélica, que ressaltam a objetividade e a emancipação como precondições do narrador das epopeias, e encontra limites na proposta de Hegel que, embora contribua para a compreensão do gênero, secundariza uma reflexão mais precisa sobre quem e como ela é narrada.

Desdobrando essa perspectiva, **Solo para viajeiro** se inscreve como um exemplo de como o ato de narrar continua sendo um gesto de construção de mundo. Na obra, o narrador conecta o litoral ao sertão, não apenas como um observador externo, mas participando ativamente do objeto narrado, fundindo-se às vozes e às experiências que evoca, de modo a emergir como expressão individual e coletiva. Em um primeiro momento, a obra mobiliza um narrador em terceira pessoa, que assume um distanciamento em relação aos eventos. Essa voz externa amplia o alcance da narração, oferecendo uma perspectiva que enxerga os acontecimentos e os sujeitos retratados, estratégia que reforça o seu caráter épico, permitindo que o lirismo se dilua

em um tecido narrativo maior, onde outras vidas, trajetórias e territórios ganham visibilidade:

entranhada no sertão as terras de
bodocó se espalham em planos e
paralelas margeando serras e se-
gredos guardando fósseis de um
tempo avoengo criando sons versos
e narrativas de filhos que partiram
de filhos que ficaram de filhos que
chegaram de filhos que não sabem
onde estão.

(Pedrosa, 2018, p. 39)

Este recurso retoma teorias clássicas, nas quais um narrador externo e onisciente se encarrega de compor o plano de fundo e de organizar os acontecimentos da trama. Na estrofe citada, a paisagem de Bodocó situa geograficamente o leitor, mas estabelece uma ambiência temporal e emocional que transcende a topografia. As "terras de Bodocó", "planos e paralelas", "serras e segredos", atuam como elementos de memória, fundando um cenário onde o tempo se estratifica em "fósseis de um tempo avoengo" e as vozes do passado e do presente se entrelaçam em "sons, versos e narrativas" (Pedrosa, 2018, p. 39). Trata-se de uma instância narrativa que tem uma função diegética, ao contextualizar e narrar os fatos, à maneira dos antigos aedos. Nesse contexto, o espaço é o plano de fundo da ação e um personagem coletivo e silencioso que conserva a memória de "filhos que partiram / de filhos que ficaram de filhos que / chegaram de filhos que não sabem / onde estão" (Pedrosa, 2018, p.39).

É perceptível como o lirismo ecoa na voz do narrador, uma vez que, ao ignorar a objetividade e a impessoalidade, **Solo para vialejo** se contamina da sensibilidade poética e de um posicionamento ético-político diante do objeto narrado. Longe de se restringir a uma função descritiva ou expositiva, o narrador em terceira pessoa denuncia as mazelas enfrentadas pelas personagens que atravessam o poema, inflexão lírica que penetra o discurso narrativo, revelado na forma como o narrador estrutura as cenas, valoriza elementos simbólicos e confere distinção aos corpos:

fugidos ou não da casa grande
carregando no coração um tambor
na boca o sopro de ventanias
nas mãos a virtuosidade escondida
em dias e dias de trabalho nas
pernas as cordas tesas e tensas
de mil léguas andadas longe da
pátria os negros se espalharam nas
paragens sertanejas fazendo parte
da paisagem incrustados nas serras
e serrotes mesmo que as fotografias
não registrem e as línguas brancas
esqueçam seus nomes

(Pedrosa, 2018, p. 41)

Ainda que o narrador heterodiegético esteja externo à cena retratada, ele se aproxima das dores dos negros, convocando o leitor a reconhecer o apagamento de suas existências. Os versos: “mesmo que as fotografias não registrem / e as línguas brancas esqueçam seus nomes” explicitam a tentativa de rememoração contra o esquecimento operado pela história oficial. A oscilação do narrador, entre o distanciamento e a empatia, converge para marcas da literatura moderna, que problematiza a noção de sujeito e a linearidade do tempo, quando as teorias clássicas se tornaram insuficientes para abarcar as novas formas de construção narrativa. O narrador moderno não se restringe mais a um ponto de vista fixo ou a uma função meramente descritiva; ele emerge, muitas vezes, como fragmento, como voz entre outras vozes, como presença que participa, sente e se mistura à própria tessitura da história.

Em **Solo para viajeiro**, o narrador assume esse lugar: relata e tensiona; descreve e implica. Ao recusar a neutralidade, ele não abdica da forma, tampouco do conteúdo apologético e social da experiência, com o objetivo de aproximar o leitor dos infortúnios que homens e mulheres viviam:

uma mulher que fia
fia armaduras para sois tristes
fia o acalanto para madrugadas rasas
fia o orvalho para manhãs natimortas

fia fia fia

a rede que amparará o sono
do filho tecido no ventre
(Pedrosa, 2018, p. 49)

Ao utilizar componentes externos ao plano semântico do narrado para aproximar o leitor da dor de mulheres que labutavam sob “sois tristes”, “madrugadas rasas” e “manhãs natimortas” (Pedrosa, 2018, p. 49), a narrativa em terceira pessoa ultrapassa o modelo de um narrador onisciente e neutro, cujo discurso é linear e homogêneo. Essa forma de narrar busca transmitir um mundo já concluído, fechado em si mesmo, no qual ele atua como figura impessoal e exterior, encarregada de ordenar os acontecimentos com coerência e finalidade. Distinto desse narrador que atua como mediador entre os fatos e o leitor, em **Solo para viajeiro** ele é uma voz que conhece, denuncia e preserva, resguardando os rastros de uma história de luta.

Ao longo do poema, a narração não se limita a descrever ações, mas incorpora trajetórias de figuras que contribuíram para moldar a paisagem humana e cultural do sertão nordestino. Essas figuras são evocadas não como mitos, mas como sujeitos históricos que inscrevem suas marcas no mundo por meio da arte, da música, da migração e da resistência cotidiana. Entre essas evocações, destaca-se Luiz Gonzaga, cuja trajetória é citada de modo a ressaltar sua importância como símbolo da cultura popular e como agente de transformação da paisagem sonora do Brasil. A construção do personagem se dá pela justaposição entre memória íntima e memória coletiva, evocando espaços como a Lapa carioca e o sertão, conectados pela sanfona e pelo

baião. Assim, a memória toma forma no gesto narrativo que articula deslocamento, criação musical e o retorno às raízes:

luiz partiu e foi ser corneteiro do exército de lá
resolveu sentar praça no rio de janeiro passou
a tocar sanfona nos cabarés da lapa e entre
o som do bolero da valsa e do fox executava
velhas mazurcas lembranças de tardes sertanejas
inventou o baião ficou famoso tocou no rádio
nacional e voltou ao exu para se aconchegar a
januário e ouvir o lamento dos oito baixos
(Pedrosa, 2018, p. 51)

Luiz Gonzaga é uma das marcas culturais mais significativas do Sertão e, ao optar por narrar a trajetória do cantor, a autora entrelaça sua biografia à paisagem afetiva da região. Suas músicas evocam a profundidade dessa terra árida e fértil, onde a memória pulsa em cada acorde.

Aliado ao narrador em terceira pessoa, cujo distanciamento do mundo se move pela empatia e pela parcialidade, um enunciador lírico perpassa **Solo para viajeiro**, fundando um entrecruzamento entre o Eu e o Outro, afigurado em um narrador em primeira pessoa. Essa mudança de perspectiva marca um novo movimento: íntimo e confessional, ele deixa de registrar a trajetória dos outros e se insere no enredo, assumindo a responsabilidade de contar, sentir e reviver os fatos a partir de sua experiência. Essa atitude não é por acaso: diante de uma voz que relata histórias de maneira panorâmica e objetiva, emerge uma voz individual, a da própria autora, inscrita no corpo do texto, inserção que não se dá de modo abrupto, mas como um entrelaçamento gradual e permanente entre memórias coletivas e experiência pessoal, revelando que a história dos outros também é a sua.

Desse modo, a travessia do eu lírico para Bodocó não é apenas geográfica, mas também simbólica: representa o retorno a uma ancestralidade e a uma busca identitária concretizada na escrita poética. Nos versos iniciais do poema, Cida Pedrosa realiza uma invocação singular, que anuncia o movimento central do livro: a procura pelo Outro é um reflexo da procura por si:

parto em busca de ti

negro ser
negro ser
negro ser

parto em busca de mim
(Pedrosa, 2018, p. 19)

O recurso utilizado pela escritora resgata uma das estruturas fundantes das epopeias clássicas, mas a reinscreve em um novo horizonte poético. Tradicionalmente, a invocação surge nos poemas como um pedido de inspiração a entidades superiores – as musas – que conduziam o poeta em sua tarefa de narrar feitos grandiosos. Essas figuras “sempre estiveram, simbólica ou alegoricamente, por trás dos talentos humanos,

inspirando e, de certo modo, protegendo a criatividade dos artistas (em sua grande maioria, homens)” (Ramalho, 2013, p. 374). Além de conferir solenidade ao texto, a invocação funcionava como um rito de abertura, um gesto de preparação para uma longa jornada, haja vista que ela “está associada à necessidade de preparo e fôlego para dar continuidade a uma criação que exige iluminação e perseverança” (Ramalho, 2013, p. 374).

Solo para viajejo mantém esse rito, modifica o gesto e invoca o “negro ser”, que encarna alteridade e ancestralidade, construindo uma invocação que reúne identidade, memória, deslocamento e pertencimento. O “negro ser” não é o destinatário da busca, mas sua condição de possibilidade: é nele que se inscrevem a história de apagamentos e a força da resistência, a qual a poeta se filia ao declarar: “parto em busca de ti / parto em busca de mim”. Ao invocar essa presença, Cida Pedrosa estabelece um pacto entre a palavra poética e a experiência do corpo racializado, marcando sua obra com um impulso épico que nasce da margem e transforma o canto heroico em testemunho insurgente.

É perceptível, portanto, que o ato de narrar para a autora é conduzido por uma voz íntima e implicada, que não apenas observa, mas revive e reconstrói sua própria história, confundindo a memória pessoal com a memória coletiva. Ao trazer à tona experiências familiares, a autora transforma o gesto de narrar em uma busca por si mesma. Não há distanciamento entre quem fala e o que é contado: a trajetória é vivida por dentro, compartilhada no corpo, no gesto e na linguagem. Assim, narrar torna-se um movimento de retorno, de escavação subjetiva, em que a autora se reencontra por meio das vozes e das histórias que a constituem:

meu irmão mais velho deixou a fazenda o gado
o plantio de algodão e foi ser caminhoneiro
trafegando entre são paulo o sertão
na primeira viagem trouxe uma caixa de sabonete
phebo uma sandália grega para a irmã querida
e um lp da jovem guarda
(Pedrosa, 2018, p. 64)

Nos versos acima, a autora assume a dimensão pessoal do relato, rompendo com o traço impessoal do narrador das epopeias clássicas. A relação com os fatos narrados é de vivência e pertencimento; não há mediação neutra. Ao lembrar os objetos que o irmão trazia da cidade, sabonete, sandália, disco, há um enlace das minudências do cotidiano com os afetos familiares.

Esse componente memorialístico se faz presente em diversas passagens do texto, a partir de lugares e pessoas com quem compartilha lembranças. Os campos de algodão, paisagem árida e de labuta dos trabalhadores braçais, onde levava o almoço dos familiares e sentia na pele o sol que castigava a todos, também fazem parte de sua trajetória:

eu lhes entregava o almoço no local de trabalho e
as via comer embaixo do pé de juazeiro ao canto
do pássaro atrasado e das cigarras em agonia a
água de quartinha encerrava o ritual de descanso

improvisado e nos fazia lembrar a presença do sol
e a distância de deus
(Pedrosa, 2018, p. 79)

Percebe-se que o poema não se limita à descrição de uma cena, mas a carrega de sentidos existenciais. O canto dos pássaros e das cigarras e a água da quartinha estabelecem um elo entre a precariedade do descanso improvisado e a força espiritual que sustenta os corpos. O texto recupera uma experiência coletiva através de uma lente profundamente pessoal, reiterando a forma como o passado é construído por afetos e ritmos familiares, reiterando que a narrativa em primeira pessoa se consolida como o espaço privilegiado onde a autora inscreve sua origem.

Outro elemento de profundo valor emocional é a gaita, que carrega uma das recordações mais marcantes da autora e intitula o livro. Ao evocar os sons que brotavam dela, a narradora resgata um passado de ternura escondido sob a poeira das estradas e do cansaço. Solo de um instrumento nunca tocado, mas que permanece como paraíso prometido:

em busca de ti me encontro

a gaita do meu pai
paraíso perdido prometido
um horizonte que não é mar
(Pedrosa, 2018, p. 44)

Embora silencioso, a gaita adquire um valor metafórico, na medida em que representa um paraíso irrecuperável, a memória do que não se viveu ou do que não pôde ser plenamente vivido. Esse instrumento, nunca tocado pela autora, traduz a nostalgia do passado e de um sentimento que ultrapassa a saudade concreta para alcançar o plano do irrealizado – o que se desejou, mas permaneceu apenas como promessa ou vestígio.

Observa-se como o plano íntimo da autora é evocado, evidenciando um ato de narrar individual, mesclado à realidade vivida na infância. Ao assumir essa voz, o narrador transcende a função de relatar fatos: ele articula, por meio da própria experiência, um liame com memórias coletivas. Embora se apresente como sujeito da enunciação, ele nunca está isolado, pois se constrói em constante diálogo com as vozes que ecoam de sua ancestralidade, de sua terra e de seu povo. O percurso individual é, portanto, uma porta de entrada para o reconhecimento de uma identidade partilhada, forjada na luta e na resistência cotidiana. Dessa forma, a narrativa se desenha como uma travessia que rememora o íntimo e revela o coletivo, como se cada gesto, cada memória e cada dor pessoal estivessem impregnados de uma história social mais ampla.

Nesse entrelaçamento, o Eu lírico centraliza o discurso e torna-se também expressão de um “nós” histórico e político, resgatando experiências relegadas à margem e trazendo-as à luz com força poética. O narrar, assim, transforma-se em ato de reposicionamento diante de uma história oficial que silenciou vozes subalternizadas. Essa dimensão coletiva é evidenciada nas dores daqueles que foram arrancados de seus lares para trabalhar de sol a sol – negros trazidos do continente africano e povos

originários do Brasil que tiveram de abandonar suas vidas, suas crenças e seus modos de existir para viver sob códigos dominantes: a religião imposta, a língua estranha, os valores alheios. Ao recuperar essas memórias, a narrativa afirma um lugar de resistência, onde a palavra serve para recordar

um deus triste como tristes eram os negros que
aportavam na areia um deus triste como tristes
ficamos ao conhecermos Jesus e sua cruz cheia
de espinhos ao trocarmos nossas penas
brilhantes por espelhos baratos ao vermos nossas
mulheres caçadas acossadas tomadas à força
bruta

um deus branco e cruel que nos fez desejar
caminhar em romaria rumo ao sertão
(Pedrosa, 2018, p. 29)

Ao utilizar o “nós” – como em “nossas penas” e “nossas mulheres” –, a narradora desloca o foco do “eu” isolado para a voz coletiva, demonstrando a potência da coletividade. Nesse ponto se manifesta a força do narrar coletivo: a história deixa de ser propriedade de um sujeito único e passa a pertencer a um corpo social.

As múltiplas vozes narrativas que estruturam **Solo para vialejo** tensionam as categorias clássicas da epopeia, evidenciando os limites das teorizações ao lidar com uma obra que opera a partir de uma lógica poética e fragmentária. Desse modo, o narrador da obra de Cida Pedrosa não apenas conta histórias: ele convoca memórias, interdita esquecimentos e propõe um novo pacto com a linguagem. Em primeira ou em terceira pessoa, ou por meio de uma voz coletiva, o que se evidencia é uma forma narrativa que não busca a unidade clássica, mas a multiplicidade histórica e social — um gesto radical que só se realiza quando a autora se afasta do passado e afirma no presente, por meio da linguagem, o direito de narrar a própria existência.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo analisou como **Solo para vialejo** reconfigura aspectos da tradição das epopeias. Destacamos como a função modelar do gênero, pensada por Platão e Aristóteles, foi alterada na obra, por inserir a experiência de sujeitos historicamente excluídos. Citamos a leitura hegeliana, que entende o épico como expressão de uma consciência histórica integrada a um mundo pleno de sentido, no qual o indivíduo participa da totalidade cultural de sua época. Cida Pedrosa, no entanto, expõe uma realidade marcada pela exclusão e pela degradação dos vínculos sociais. A proposição de Rosenfeld, que diferencia o épico em sua dimensão estrutural e estilística, aponta para um narrador homogêneo, condição também ausente do poema da escritora pernambucana. Por fim, Hansen, que absorve a epopeia como um gênero historicamente saturado, mas capaz de adaptar-se às fissuras da experiência contemporânea, vai ao encontro do que fica plasmado na obra analisada.

Ao fim e ao cabo, pode-se concluir que a obra de Cida Pedrosa ressignifica a figura do narrador épico. A alternância entre a primeira e a terceira pessoa não apenas rompe com a forma tradicional das epopeias, mas instaura uma enunciação que devolve dignidade e voz a sujeitos marginalizados. Trata-se de um narrador desprovido de autoridade e que se engaja afetiva e politicamente na evocação do passado, mobilizando a linguagem como forma de pertencimento e denúncia. A memória, nesse contexto, é menos uma reconstrução linear dos fatos e mais um gesto de escavação simbólica do que foi soterrado. O épico não desapareceu, mas se transformou em uma forma de insurgência poética, território de enunciação ética em que a literatura acolhe e ressignifica experiências subalternizadas.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- BRUNER, Jerome. **Atos de significação**. Tradução de Sandra Costa. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins e Ana Gabriela Macedo. Lisboa: Vega, 1995.
- HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. [Introdução]. In: **Multiclássicos épicos**. São Paulo: Edusp, 2008.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de Estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- IANELLI, Mariana. O sertão blues à flor do poema. In: PEDROSA, Cida. **Solo para Vialejo**. Recife: CEPE, 2019.
- MELO, Wellington de. Nota do editor. In: PEDROSA, Cida. **Solo para Vialejo**. Recife: CEPE, 2019.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Apontamentos para o estudo da narrativa. **Cadernos de Literatura Comparada**, Porto Alegre, n. 7, p. 49-56, 2002.
- PEDROSA, Cida. **Solo para Vialejo**. Recife: CEPE, 2019.
- PLATÃO. **A República**. 9. ed. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- RAMALHO, Christina. Sobre a invocação épica. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, v. 23, n. 47, p. 373-391, 2013.
- REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

OS AUTORES

João Batista Pereira é Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares da Linguagem - PROGEL, na UFRPE.

Vinícius Silva de Araújo é graduando em Letras – Português e Espanhol, pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Bolsista da Iniciação Científica PIBIC – CNPq, integra o Grupo de Pesquisa "Teorias em Diálogo", desenvolvendo estudos sobre a atualidade do gênero épico na literatura brasileira.