

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

ELZIMAR FERNANDA NUNES RIBEIRO

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL
CARAMURU COMO REPRESENTAÇÃO ÉPICA DA COLONIZAÇÃO

Brasília
2007

ELZIMAR FERNANDA NUNES RIBEIRO

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

CARAMURU COMO REPRESENTAÇÃO ÉPICA DA COLONIZAÇÃO

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial para a obtenção do grau de doutor em Literatura e Práticas Sociais, sob a orientação da Profa. Dra. Sara Almarza.

Brasília
2007

ELZIMAR FERNANDA NUNES RIBEIRO

**DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL: *CARAMURU*, DE SANTA RITA
DURÃO, COMO REPRESENTAÇÃO ÉPICA DA COLONIZAÇÃO**

Tese apresentada ao Departamento de Teoria
Literária e Literaturas, Instituto de Letras da
Universidade de Brasília – UnB, como
requisito parcial para a obtenção do grau de
doutor em Literatura e Práticas Sociais

Data de aprovação: _____ de _____ de 2007.

Profa. Dra. Sara Almarza – UnB
Presidente

Prof. Dr. Ivan Teixeira – USP

Profa. Dra. Lúcia Helena Marques Ribeiro - UCB

Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco - UnB

Profa. Dra. Sylvia Helena Cyntrão - UnB

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto - UnB
Suplente

Aos meus pais, Itamar e Elza. O que sei do amor, aprendi com vocês.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho não seria possível sem o apoio de muitas pessoas e instituições. Em primeiro lugar, quero reconhecer e ressaltar a enorme importância do ensino público brasileiro, pois, apesar de todas as deficiências, ele tem sido o maior instrumento de democratização do conhecimento neste país. Minha homenagem especial aos meus ex-professores do Colégio Estadual Anice Cecílio Pedreiro, que lutaram contra tantos obstáculos para que seus alunos tivessem melhores oportunidades de vida. Agradeço ainda à Universidade Federal de Goiás e à Universidade de Brasília – sem as quais me seria impossível cursar o Ensino Superior – e às agências de fomento CNPq e Capes, cujo suporte financeiro permitiu o desenvolvimento de minhas pesquisas desde a graduação até o doutorado.

Quero agradecer também à Biblioteca Municipal de Catalão, cujo acervo me deu acesso ao maravilhoso mundo da leitura. E não poderia me esquecer do professor Adílson Aires, que me abriu generosamente as portas do saudoso Colégio Anchieta.

Silney, não há palavras com que eu possa agradecer sua paciência, seu desprendimento e seu auxílio. “Hoje o tempo voa, amor, escorre pelas mãos, mesmo sem se sentir. E não há tempo que volte, amor. Vamos viver tudo o que há prá viver, vamos nos permitir”.

À professora Sara, por ter acreditado em mim e por ter exigido o máximo.

A todos os professores e funcionários do TEL, por terem me acolhido tão bem ao longo de todos estes anos; especialmente à Dora, a generosidade em pessoa.

Meu muito obrigada à diretoria, à coordenação e aos queridos colegas do CESB e da Unibrasília; especialmente à Karla, à Graça, à Cristina, à Lenir e ao André, pela amizade e companheirismo nas longas “viagens”.

Ao amigo e colega Leonardo, por ter tornado esta jornada menos solitária. Ao Devair, pela chance. Ao Luiz Antônio, pelo socorro prestado.

Aos meus alunos, com quem aprendi mais do que ensinei.

Ao seu Edimílson e à dona Mariana, por me receberem como filha.

À Márcia e ao Júnior – nós temos uma grande herança, meus amores. Aos “meninos” dos meus olhos: João e Lucca, pela alegria e inspiração.

Aos familiares e amigos que incentivaram, torceram e compartilharam, meus mais sinceros agradecimentos.

*O Brasil é feito por nós. Só falta, agora,
desatar os nós.*

Aparício Torelly, o barão de Itararé

RESUMO

Caramuru (1781), poema épico de Santa Rita Durão, foi recebido pela geração romântica como um dos textos fundadores da literatura brasileira. Desde então, os estudos dedicados à obra tem sido realizados sob a perspectiva de temas como o nacionalismo e a brasilidade. A presente pesquisa segue um caminho diferente, com a intenção de encontrar novas linhas de investigação que sejam capazes de superar a leitura romântica, a fim de realçar outros relevantes sentidos presentes na trama do texto, mas que não têm sido explorados ainda.

A contextualização do poema na trajetória intelectual de seu autor e, principalmente, em sua época de composição permite que ele seja compreendido não como um texto nacionalista, mas como uma obra escrita para enaltecer a colonização portuguesa da América. Por isso, esta análise parte da compreensão de que *Caramuru* é uma representação poética do processo colonial: uma obra cuja ambigüidade possibilita apreender, ao mesmo tempo, tanto a ideologia colonizadora quanto as suas fraturas.

Assim, após investigar como Durão absorveu os preceitos desenvolvidos pela poética portuguesa do século XVIII, procura-se inquirir que imagens do Brasil e de seus primitivos habitantes são elaboradas e divulgadas por *Caramuru*. Examinam-se também as estratégias utilizadas pelo poeta Durão para lidar com os conflitos que a opressão colonial produzia na mentalidade humanista da Europa ilustrada.

Palavras-chaves: Representação. Discurso colonial. Tradição literária brasileira.

ABSTRACT

Caramuru (1781), epic poem by Santa Rita Durão, was received by the romantic generation as one of the founder texts of the Brazilian literature. Since then, the studies about the book have been characterized by themes like the nationalism and the “brazility”. This research intends to take a different approach, with the intention of finding new investigation lines that may supplant the Romantic lecture to bring to light relevant meanings woven into the text, but that haven’t been explored yet.

The contextualization of the poem in the intellectual trajectory of its author and, mainly, in the time of its composition permits that it may be perceived not as a nationalist text, but like a book written to glorify the Portuguese colonization of the America. Therefore, this analysis starts of the comprehension from *Caramuru* as a poetic representation of the colonialist process: a book whose ambiguity allows apprehending the colonial ideology and its fractures at the same time.

Consequently, after investigating how Durão used the precepts elaborated by the Portuguese poetic of the century XVIII, it tries to inquire which images of the Brazil and its primitive habitants are elaborated and promoted by *Caramuru*. It also examines the strategies utilized by the poet to work the conflicts that the colonial oppression produced in the humanist mentality of Europe at the age of Enlightenment.

Keywords: Representation. Colonial discourse. Brazilian literary tradition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I - O EPOS EM <i>CARAMURU</i>.....	25
1. Principais leituras críticas.....	25
2. A tradição épica setecentista	42
3. A Conformação épica de <i>Caramuru</i>	62
CAPÍTULO II - A INVENÇÃO DO BRASIL.....	79
1. Ação e reflexão: um esquema geral de <i>Caramuru</i>	79
2. O sonho do Império Luso-brasileiro.....	112
3. Deus e o Diabo na terra do sol.....	128
CAPÍTULO III - A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO.....	142
1. Modos de olhar.....	142
2. O olhar excludente.....	150
3. O olhar inclusivo.....	163
4. O olhar reflexivo.....	173
5. Uma solução conciliatória.....	183
CONCLUSÃO.....	190
REFERÊNCIAS.....	197

INTRODUÇÃO

Caramuru, epopéia de autoria do frei José de Santa Rita Durão, quase prescinde de apresentação, sendo um poema comumente visto como um dos textos fundadores da tradição literária brasileira. Desde que foi publicado, em 1781, uma vasta bibliografia sobre ele vem se acumulando e muitas vezes se repetindo. Todavia, consideramos que a obra merece um novo olhar, efetivado a partir de pressupostos diferentes daqueles que direcionaram a crítica ao longo dos anos. A entrada de *Caramuru* no cânone literário brasileiro ocorreu no início do século XIX, sob o patrocínio da geração nacionalista romântica, que buscava encontrar uma origem para a literatura de um país recém-independente, cuja única tradição possível remontava ao passado pré-colonial e colonial. Tratava-se de buscar uma identidade nacional onde ela ainda não existia ou existia de modo muito incipiente, mas uma leitura seletiva dos textos produzidos pelos intelectuais luso-brasileiros do período colonial foi capaz de atribuir os sentidos nativistas e até nacionalistas que convinham às expectativas dos românticos. É o que ocorreu com *Caramuru*, definido então como uma das primeiras (se não a primeira) expressão literária da brasilidade.

De lá para cá, o poema foi incensado, elogiado, censurado, demolido, esquecido, mas quase todas as análises a ele dedicadas se desenvolveram em torno das problemáticas da brasilidade, do nacionalismo e do indianismo. Inclusive os que questionaram o julgamento romântico de *Caramuru* mantiveram-se orientados pelas mesmas questões, apenas invertendo os sinais: se a qualidade do poema advinha de seu pioneiro espírito nacionalista, uma vez constatada a ausência ou insipiência deste espírito, o poema perde seu valor. Entendemos, porém, que a obra ainda possa suscitar novas leituras e debates desde que examinada sob outros prismas. Por isso, como ponto de partida de nosso estudo, propomo-nos a captar os possíveis sentidos do texto à luz do quadro mental da época em que foi escrito e do percurso intelectual do seu autor. Antes, porém, cabe esclarecer o que entendemos por sentido e por que cremos ser necessário analisar *Caramuru* em seu contexto de produção.

Enquanto enunciação, a obra literária é produto da criação de um artista individual – um sujeito específico com experiências de vida situadas num contexto histórico, social e cultural. Por outro lado, o texto literário é constituído por signos verbais que não pertencem a este ou aquele sujeito; como parte do código lingüístico adotado por uma determinada

comunidade de falantes, as palavras pertencem à coletividade e é na experiência histórica concreta desta comunidade que elas são compreendidas. Mikhail Bakhtin chegou a afirmar que: “O sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto. De fato há tantas significações possíveis quantos contextos possíveis”, mas logo a seguir ele adverte: “No entanto, nem por isso a palavra deixa de ser una. Ela não se desagrega em tantas palavras quantos forem os contextos nos quais ela pode se inserir”. Assim, a palavra revela-se, simultaneamente, múltipla e uniforme; a questão colocada por Bakhtin é “como conciliar a polissemia da palavra com sua unicidade?” (2004, p. 106). De acordo com o estudioso russo, esta seria a questão central da semântica e ele busca examiná-la distinguindo as duas dimensões a partir dos conceitos de “tema” e “significação”. O *tema* corresponderia à dimensão polissêmica da palavra. Ligado à concretude histórica, ele só é efetivado de certo modo em um dado contexto, logo o *tema* não é reiterável por mais vezes que o enunciado seja repetido. Por exemplo, perguntar: “Que horas são?” pode ter diferentes acepções a cada circunstância concreta em que o mesmo enunciado é repetido. Bakhtin conclui, portanto, que o *tema* é determinado, em igual medida, pelos elementos verbais e pelos não-verbais, ou seja, ele é o aspecto histórico e mutável, nunca completamente encerrado, que a palavra pode assumir entre sujeitos também históricos: “O tema é uma reação da consciência em devir ao ser em devir” (p. 129).

Por outro lado, a *significação* corresponde à dimensão una da palavra, pois é o elemento sempre idêntico, presente a cada vez que o enunciado é repetido. Diferente do *tema*, a *significação* pode ser reduzida aos elementos estritamente lingüísticos que compõem o enunciado. Poderíamos dizer que ela é a acepção fixa e finita que a palavra incorpora em dada tradição lingüística e que os dicionários tentam preservar. Todavia, cumpre assinalar que *tema* e *significação* são mutuamente dependentes um do outro. Se por um lado, o *tema* precisa da estabilidade da *significação* para assegurar a efetividade do ato comunicativo, por outro a *significação* sem o *tema* é apenas um aparato técnico.

A maneira mais correta de formular a inter-relação do tema e da significação é a seguinte: o tema constitui o *estágio superior real da capacidade de significar*. [...] A significação é o *estágio inferior da capacidade de significar*. A significação não quer dizer nada em si mesma, ela é apenas um *potencial*, uma possibilidade de significar no interior de um tema concreto (p. 131).

No entanto, quem lida com a obra deste fecundo pesquisador russo sabe que o texto bakhtiniano não se destaca exatamente pela precisão dos conceitos utilizados. Apesar da

clara definição acima exposta, o termo “significação” é utilizado diversas vezes ao longo de *Marxismo e filosofia da linguagem* em outras acepções, por exemplo, muitas vezes ela é utilizada como sinônimo de compreensão ou de sentido, como na própria afirmativa que citamos anteriormente: “O **sentido** da palavra é totalmente determinado por seu contexto. De fato há tantas **significações** possíveis quantos contextos possíveis” (p. 106, grifos nossos). Além disso, o termo “tema” também não é dos mais inequívocos, sendo facilmente confundido com as noções de “assunto” ou de “tópico”. Com o intuito de tornarmos mais clara a nossa análise, rebatizaremos os conceitos bakhtinianos, preservando, porém, o cerne de sua teoria. À dimensão estável do signo verbal, ou seja, ao seu campo semântico dentro uma dada tradição lingüística de certa comunidade de falantes, continuaremos a denominar *significação*. À dimensão histórica e inacabada do signo verbal, ou seja, àquela que é elaborada a cada ato concreto de comunicação, ao invés de “tema”, chamaremos *sentido*.

Não consideramos que nem a *significação* nem o *sentido* pertençam a algum indivíduo específico, nem ao autor. Mesmo no seu ponto mais estável, a palavra continua ser um objeto coletivo, ao qual o falante recorre para construir o enunciado, mas sobre o qual ele não tem nenhum domínio ou posse. Retomando as teses bakhtinianas, entendemos que tanto a *significação* quanto o *sentido* são efeitos da interação do emissor e do receptor, afinal as palavras nascem em meio à comunicação verbal e é em função da mesma que elas vão delineando (podendo ampliar ou restringir) seu campo semântico a cada vez que são aplicadas em novos enunciados.

Constituído por signos verbais, o texto participa desta mesma natureza concomitantemente polissêmica e una da palavra. Ele também é um objeto único, não reproduzível nem repetível¹, mas pode receber diversas interpretações, segundo os diferentes contextos em que é recebido. Por isso Bakhtin entende que é impossível haver uma recepção completamente passiva do enunciado, pois o ato de compreender o texto é necessariamente o ato de interagir com ele: “A compreensão é uma forma de *diálogo*; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma *contrapalavra*” (2004, p. 132, grifos do autor). Trata-se de uma assertiva que se assemelha à que Hans-Georg Gadamer exprimiu: “[...] compreender o que alguém diz é pôr-se de acordo na linguagem e não transferir-se para o outro e reproduzir suas vivências. [...] A

¹ Se for levemente alterado, o texto, enquanto objeto, já não é mais o mesmo e por isso já é um outro (ainda que muito semelhante ao antecedente). Se não recebe uma alteração sequer, ainda é o mesmo que apenas se copia. Ou seja, uma vez composto, o texto não é reiterável.

linguagem é o meio em que se realizam o acordo dos interlocutores e o entendimento sobre a coisa em questão” (2005, p. 497). Ou seja, compreender um texto verbal não é reconstituir o psiquismo do emissor, antes porém, é um ato interativo mediado pela palavra – este instrumento coletivamente elaborado na concretude sócio-histórica da comunicação humana. Concordamos com Gadamer que o processo de compreensão já é, necessariamente, um processo de interpretação: “Todo compreender é interpretar, e todo interpretar se desenvolve no *medium* de uma linguagem que pretende deixar falar o objeto, sendo, ao mesmo tempo, a própria linguagem do intérprete” (p. 503). Na conversa, ou diálogo com o texto, o intérprete busca não a intenção original do emissor (seja ela qual tenha sido), mas os sentidos potenciados pela construção textual, cujos signos pertencem também ao receptor. Como bem nota Gadamer:

Nesse sentido o próprio horizonte do intérprete é determinante, mas também ele não como um ponto de vista próprio que se mantém ou se impõe, mas como uma opinião e possibilidade que se aciona e coloca em jogo e que ajuda a apropriar-se verdadeiramente do que se diz no texto (p. 503).

Então, alguém poderia nos questionar: “Por que contextualizar o pensamento do poeta Santa Rita Durão a fim de estudar seu poema?” É importante ressaltar que não pretendemos impor tal postura como sendo obrigatória a toda análise de uma obra literária; mas este foi o caminho que nós escolhemos trilhar desde o momento em que nos decidimos a efetuar a pesquisa que ora se apresenta. Tal desejo surgiu porque, no exercício da atividade docente (primeiro no Ensino Médio e depois no Ensino Superior), ao se apresentar a oportunidade de trabalharmos *Caramuru* com os alunos, sentimos carência de textos analíticos que abordassem aspectos do poema que nos despertaram a atenção desde quando fizemos nossa primeira leitura dele – ainda como uma jovem diletante da literatura. Por mais que procurássemos, o que encontrávamos era uma grande quantidade de análises que se repetiam umas às outras, sempre tratando dos mesmos pontos do poema (a grande maioria versando sobre a “Morte de Moema”). Certamente que havia exceções e, como veremos no primeiro capítulo desta tese, diversas interpretações lançaram novas luzes sobre o poema; todavia, já agora assumindo um olhar mais acadêmico, sentíamos a lamentável ausência de uma leitura crítica do poema que abandonasse os critérios do nacionalismo e da brasilidade em prol de uma abordagem que tivesse como foco a presença do discurso colonial em *Caramuru*.

A geração nacionalista, preocupada com a construção de um passado literário que legitimasse seu anseio por proclamar a independência da literatura brasileira em relação à portuguesa, interpretou *Caramuru* de acordo com suas contingências históricas. Assim, o poema de Durão foi visto como um marco decisivo do surgimento da brasilidade poética e patriótica. Tal concepção da obra atravessou praticamente incólume todo o século XIX e chegou ao século XX, numa perpetuação que contribuiu para mecanizar a leitura de *Caramuru* a ponto de fazer parecer que não haveria mais nada a ser dito sobre o poema, mesmo apesar de que nenhuma das análises a ele dedicadas tratava da sua composição narrativa como um todo. Ainda pior, na medida em que a geração modernista começou a questionar a noção de identidade brasileira elaborada pelos românticos, a leitura de *Caramuru* como texto patriótico foi se revelando bastante inadequada, e o poema passou a ser fortemente atacado por não ser tão brasileiro e anticolonial quando os românticos divulgaram². Por fim, ele foi relegado ao limbo das obras com “valor histórico” – o que muitas vezes quer dizer que a leitura da obra é plenamente dispensável aos que não sejam “eruditos” especialistas. Aqueles que se levantaram em sua defesa, fizeram-no, porém, de modo a reafirmar a brasilidade do poema – como veremos, desta perspectiva não escapou nem mesmo Antonio Candido, sem dúvida, um dos maiores conhecedores de *Caramuru*.

A principal intenção desta pesquisa é abandonar o critério da brasilidade e focalizar como o discurso colonialista do século XVIII conformou todo o texto do poema de Durão, dando ensejo à elaboração e à divulgação de uma imagem do Brasil e de seus habitantes que ainda tem considerável vivacidade em nossa cultura. Assim que abordamos *Caramuru* como sendo uma representação épica da ação colonial lusitana na América. Entrementes, para nós, recompor o poema no contexto original de sua produção, captando seu sentido à luz do quadro mental da época em que foi escrito e do percurso intelectual do seu autor foi uma estratégia que objetivava encontrar linhas de compreensão diferentes das que o enfoque nacionalista produziu. Cremos que esta posição possibilita corrigir distorções comuns nas análises críticas do poema como, por exemplo, condená-lo por seguir o modelo de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, esquecendo-se de que a imitação dos antigos era um preceito fundamental da estética neoclássica, ainda vigente no momento de composição da obra. Uma outra distorção comum é ligar Santa Rita Durão ao grupo dos árcades mineiros envolvidos na

² Waltensir Dutra, cujo ensaio analisamos no primeiro capítulo, é o maior expoente desta posição ferrenhamente desvalorizadora do poema. Outro importante autor da historiografia brasileira que adota semelhante juízo é Alfredo Bosi em sua *História concisa da literatura brasileira* (1970), ao qual não abordamos por ser, em termos gerais, uma continuação da perspectiva de Dutra.

Inconfidência (que alguns historiadores literários denominam Escola Mineira) apenas porque ele também nasceu em Minas Gerais. Mesmo que o vínculo não se faça de modo direto, o autor e sua obra são freqüentemente examinados em conjunto com os autores que pertenceram ao movimento, como Tomás Antônio Gonzaga ou Cláudio Manoel da Costa. Não que estejamos desaprovando esta prática, certamente há possibilidades muito ricas nas comparações entre *Caramuru* e as obras produzidas pelos intelectuais luso-brasileiros do mesmo período, o que estamos assinalando aqui é a impropriedade de não se demarcar o afastamento de Durão em relação à Escola Mineira, providência nem sempre tomada pelos autores de obras historiográficas ou de compêndios literários.

O propósito de nosso estudo ao recompor o poema em seu tempo de produção não visa, de modo algum, congelar sua leitura num momento histórico datado, como se pudéssemos alcançar uma interpretação definitiva baseada nas possíveis intenções primeiras do autor. Pelo contrário, contextualizando a origem das imagens semânticas que se entrecruzam no texto, intentamos trazer à tona outras possibilidades de leitura apagadas pela longa tradição das análises nacionalistas, afinal, como coloca Gadamer:

Na forma da escrita todo o transmitido está simultaneamente presente para qualquer atualidade. Nela se dá uma coexistência de passado e presente única em seu gênero. [...] A tradição escrita não é apenas uma parte de um mundo passado, mas já sempre se elevou acima deste, na esfera do sentido que ela enuncia (p. 505).

Portanto, graças à mediação da linguagem escrita, é com o olhar do nosso tempo (virada do século XX para o século XXI) que nos lançamos à aventura de dialogar, como diz Bakhtin, ou conversar, como prefere Gadamer, com um texto que vem do século XVIII. É importante frisar que *Caramuru* tornou-se parte da tradição literária brasileira não apenas porque foi recebido com euforia pelos românticos, mas acima de tudo porque *o poema estetiza uma imagem do Brasil que foi incorporada pela nossa cultura e que ainda permanece viva no pensamento brasileiro*. Conhecer os pressupostos de tal imagem é imprescindível para que hoje, nós que aqui estamos, possamos lidar com a herança legada pela nossa tradição cultural e literária. Para tanto, inicialmente pretendemos situar melhor a condição histórica e intelectual do autor cuja “vontade de sobrevivência” (GADAMER) se concretizou num poema épico da formação do Brasil.

O poeta nasceu com o nome de José Luís de Moraes, em 1722³, na fazenda Cata-Preta, situada num arraial próximo de Mariana, Minas Gerais, antes denominado Nossa Senhora do Inficionado e que hoje se chama Santa Rita Durão em honra de seu filho mais ilustre. Um ano antes de seu nascimento, seu pai, o sargento-mor português Paulo Rodrigues Durão, havia sido obrigado a expulsar de casa uma amásia com quem tivera vários filhos (SOUZA, 1982, p. 111 e 153). Não se sabe ao certo se esta mulher era a mesma Ana Garcês de Moraes, brasileira da província de São Paulo, com quem o sargento se casou e que foi mãe do poeta. Mas José Luís não ficou muito tempo em Minas, porque, como era comum entre os filhos dos mandantes da colônia, foi enviado para estudar em Portugal ainda garoto. Com apenas nove anos, ele deixou o Brasil para nunca mais voltar. Aos dezesseis, entrou para a Ordem de Santo Agostinho e, em homenagem à sua santa de devoção, passou a se chamar José de Santa Rita Durão. A partir daí, dedicou-se aos estudos de Filosofia e Teologia até que, em 1756, alcançou o grau de Doutor em Teologia pela Universidade de Coimbra. Certamente, seu trabalho se destacou, pois em 1757 foi indicado pelo seu superior, o bispo do Porto, para defender conclusões magnas numa assembléia da Ordem agostiniana.

Concluídos seus estudos, Durão parece procurar uma carreira que compatibilizasse sua vocação religiosa e suas aptidões intelectuais. Antes mesmo de obter o doutoramento, ele já vinha lecionando em conventos agostinianos e, aos poucos, foi se fazendo conhecido por suas habilidades de escritor e orador. Como grande parte da *intelligentsia* luso-brasileira do período (TEIXEIRA, 1999), Durão usou suas capacidades para prestar apoio à administração de Sebastião José de Carvalho e Melo – então conde de Oeiras e futuro marquês de Pombal – ministro que teve as rédeas do poder durante quase todo o reinado de D. José I, governando como um déspota esclarecido, isto é, como um príncipe partidário da filosofia iluminista que, supostamente guiado pela razão, faria uso de um poder concentrado em suas mãos para melhor promover a modernização da sociedade (BOBBIO, 2001). Decidido a fazer de Portugal uma das grandes potências industriais da Europa, Pombal empreendeu reformas controversas, eliminando sistematicamente os opositores da “modernidade”, dentre os quais se destacava a Companhia de Jesus.

³ Fazem-se necessárias novas pesquisas que esclareçam inúmeros pontos obscuros da vida de Santa Rita Durão, as informações que damos aqui provêm principalmente da obra *O poeta Santa Rita Durão*, de Artur Viegas – pseudônimo do padre Antunes Vieira (VIEGAS, Artur. *O poeta Santa Rita Durão*. Bruxelles: Gaudio, 1914) – e da tese de doutorado de Berty Ruth Rothstein Biron (BIRON, Berty Ruth Rothstein. *Tradição e renovação no poema épico Caramuru*. 1998. 3 v. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998).

O elo de Durão com o grupo pombalino foi feito a partir de suas relações com D. João Cosme da Cunha, na época bispo de Leiria. Sabe-se que Durão compôs diversos textos assinados pelo bispo e que, graças a um deles, D. João da Cunha obteve o posto de arcebispo de Évora. O texto em questão era uma *Pastoral* onde se acusava frontalmente os jesuítas de uma grande conspiração contra o Estado português, cujo ápice teria sido a tentativa de assassinato do rei D. José I. Em tom veemente, a *Pastoral* exigia a punição dos culpados e foi um importante instrumento na campanha que acabou por levar à expulsão da Companhia de Jesus dos territórios portugueses em 1759. O que motivou Durão a participar da trama foi, entre várias outras promessas feitas pelo bispo, a possibilidade de vir a ser professor de hebraico na Universidade de Coimbra. Entretanto, dois meses depois de sua ascensão, D. João da Cunha parecia ter esquecido por completo o parceiro de complô. O frei decidiu requerer pessoalmente sua parte no trato, mas consta que foi mal-recebido pelo arcebispo. Surgiu a partir daí uma desavença entre Durão e o grupo pombalino, cujo motivo ainda não ficou muito esclarecido. Biron afirma que Durão mais uma vez tentou receber a recompensa por seu serviço prestado a Pombal, pedindo ao irmão do ministro que lhe fosse dada a vaga de professor em Coimbra; no entanto, sua requisição foi negada (BIRON, 1998, p. 37). Também segundo ela, Durão chegou a adoecer, cheio de remorsos por ter participado da conspiração anti-jesuíta. É possível que, ainda em Portugal, ele tenha se esforçado por desmentir a *Pastoral*, no entanto a política despótica pombalina não era exatamente aberta a discussões e a situação do frei tornou-se perigosa. Assim, em cerca de três anos, Durão foi de promissor teólogo recém-formado em Coimbra e próximo do círculo do poder a inimigo do regime e peregrino fugitivo pela Europa.

Em 1761, ele partiu para a Espanha, onde se recolheu num convento agostiniano em Ciudad Rodrigo. Dali, o frei começou uma campanha pessoal para defender os jesuítas de acusações que ele mesmo ajudou a divulgar. Mas, diante do estouro da guerra entre Portugal e Espanha, Durão se sentiu outra vez inseguro e decidiu deixar o convento, numa viagem atribulada e tortuosa em que chegou a ser preso e interrogado na França, em janeiro de 1763. Não se conhece o motivo da prisão, supõe-se que o frei possa ter sido suspeito de espionagem. Depois de quatro meses preso, Durão foi liberado com direito a salvo-conduto para Roma, aonde chegou no final de 1763. Sua primeira providência consistiu em obter uma entrevista com o papa Clemente XIII, a fim de assumir a autoria da polêmica *Pastoral*, retratar-se de suas calúnias e pedir perdão ao Sumo Pontífice. Em Roma, Durão passou quatorze anos de sua vida, esperando pelo fim do governo pombalino. Enquanto isso, conseguiu uma vaga de

bibliotecário na Biblioteca Lancisiana, ainda hoje uma reconhecida instituição especializada nas áreas de medicina e ciências naturais⁴. De acordo com Biron, ele também teria participado de importantes congressos e academias de Roma.

Em 1773, depois de nove anos trabalhando na Lancisiana, ele foi jubilado e se viu em dificuldades financeiras, tendo escrito uma carta ao bispo de Beja, D. Manoel do Cenáculo, então amigo de Pombal, suplicando por uma das cátedras da Universidade de Coimbra que, com a expulsão dos jesuítas, permaneciam vagas. Mas só com a queda de Pombal, em 1777, Durão pôde enfim voltar para Portugal e assumir, em 1778, a sua tão longamente desejada cátedra em Coimbra. Aos cinqüenta e seis anos, ele realizou sua aula inaugural que, de fato, foi a leitura de uma oração retórica em latim intitulada *Pro annua studiorum instauratione oratio*. Publicada no mesmo ano de sua apresentação, ela nunca recebeu uma versão em português, mas, contando com uma tradução particular, Biron analisou-a em sua tese de doutorado⁵. Sendo um documento tão relevante na carreira intelectual do frei, é interessante apresentar algumas conclusões da pesquisadora:

Trata-se de uma aula inaugural cujo teor é a glorificação do passado lusitano. [...] A velha glória lusitana é exaltada através dos monumentos, templos, torres, palácios e mausoléus. Os soberanos portugueses são dignos da mais alta admiração e consideração. [...] a vitória sobre os árabes no reinado de Afonso I é o grande triunfo português. Entretanto, o amparo da religião e das leis foram fundamentais para o sucesso de todos os empreendimentos (BIRON, 1998, p. 44).

Tendo a oportunidade de se posicionar perante uma instituição da qual ele desejou por tanto tempo fazer parte, Durão expressa sua lusitanidade, seu monarquismo, sua crença na grandeza do destino de Portugal (prenunciado na expulsão dos árabes, que define a existência do reino e da sua identidade cristã) e sua fé na aliança entre a Igreja Católica e o Estado português. É principalmente um discurso baseado na Viradeira, que visava à restauração das estruturas de poder do Antigo Regime. Pode-se considerar uma nota de modernidade na presença de elogios ao comércio e às investigações científicas, especialmente àquelas relacionadas ao campo militar e ao naval – o autor faz uma relação entre elas e o desenvolvimento de Portugal. A Escola de Sagres, centro de pesquisa e formação náutica famoso por seu papel nas navegações portuguesas, ganha uma menção especial. Ou seja, o

⁴ Cf. <<http://www.lancisiana.it>>

⁵ Há também uma recente comunicação de Biron (abril de 2006), versando sobre esta aula inaugural de Durão, que se encontra disponível na página do Real Gabinete Português de Leitura (<http://www.realgabinete.com.br/coloquio/3_coloquio_outubro/index.htm>). Interessante apontar que neste pequeno texto, a pesquisadora afasta-se do princípio da brasilidade de *Caramuru*, exposto em sua dissertação de mestrado e em sua tese de doutorado, que analisamos no primeiro capítulo de nosso trabalho.

autor incorpora um elemento próprio da Ilustração, no caso o apoio à ciência, mas o toma como sendo um instrumento a favor da expansão material do Estado colonial. Em suma, há nesta, aula inaugural, indicações preciosas da mentalidade do autor de *Caramuru* que, no entanto, estorvam consideravelmente a hipótese romântica que vê em Durão um poeta precursor do nacionalismo brasileiro e do anticolonialismo.

Por outro lado, não nos parece adequado condená-lo por sua lusitanidade, afinal Durão era filho de um português, que nasceu na colônia, mas foi educado e estabelecido na metrópole desde menino. Os dados biográficos hoje disponíveis apontam para um relacionamento ínfimo, se é que houve algum, entre ele e os poetas inconfidentes de Minas Gerais. Trata-se de um intelectual religioso a serviço de um Estado colonialista católico e é neste âmbito que suas posições enquanto pensador precisam ser examinadas. Parece-nos também que um estudo mais detalhado, inclusive documental, sobre suas relações com a Biblioteca Lancisiana e com a Universidade de Coimbra poderiam suscitar novas compreensões sobre o poeta e sua obra. Certamente um estudioso que por nove anos teve acesso privilegiado a um importante acervo de obras clássicas, científicas, humanísticas e teológicas deve ter aproveitado bem a oportunidade. Acreditamos que seria muito profícuo buscar as fontes filosóficas e teológicas de *Caramuru*, assim como já foi feito um estudo das suas fontes históricas por Carlos de Assis Pereira (1971). Embora o alvo de nosso estudo seja outro – voltado sobretudo para a leitura de *Caramuru* como uma epopéia da colonização –, acreditamos que comparar o acervo de que então dispunha a Biblioteca Lancisiana com os princípios articulados nos textos de Durão poderia abrir novas e instigantes frentes de pesquisa sobre sua obra.

Quanto à Universidade de Coimbra, é possível destacar sua influência na vida de Santa Rita Durão em múltiplas instâncias: na sua formação acadêmica, nas suas ambições profissionais, na sua carreira de magistério. Os dados biográficos permitem afirmar que lecionar em Coimbra foi um dos maiores sonhos do frei, não à toa a instituição e seu então reitor Francisco de Lemos aparecem engrandecidos em *Caramuru*:

Prelados vi de excelsa hierarquia,
 E entre outros da maior celebridade
 O claro Lemos, que enriqueça um dia
 De novas ciências a universidade:
 Ele orará depois a academia
 Com construções de excelsa majestade,
 E em doutrina a fará com sábio modo

O Ateneu mais famoso do orbe todo (IX, 79)⁶.

Observe-se que o texto poético elogia Lemos por trazer “novas ciências” para Coimbra. É um elemento curioso, pois o reitor foi o homem a quem Pombal confiou a reforma do ensino da Universidade, a fim de modernizá-la, isto é, torná-la mais a par do pensamento e do desenvolvimento científico dos principais países da Europa iluminista⁷. É uma situação que, pelo menos, relativiza o anti-pombalismo do poeta ou coloca a questão em novos termos, já que Lemos não foi afastado da Universidade com a morte de Pombal e ainda era o reitor quando Santa Rita Durão assumiu a cátedra de Teologia. Como aluno, Durão frequentou Coimbra antes das reformas que se iniciaram em 1759 quando os jesuítas, até então principais responsáveis pela instituição, foram expulsos. Fazendo uma comparação entre o ensino universitário antes e depois das modificações, Caio Boschi aponta a diferença entre a geração de Durão e aquela que o sucedeu:

[...] pode-se afirmar que, enquanto os estudantes anteriores a 1772, em suas incontáveis horas de lazer, se entregavam muito mais a discussões literárias e exercícios poéticos, os que são posteriores à reforma, já agora também sob outro regime disciplinar, dedicavam-se a estudos mais utilitários e imediatistas. Aos poetas Cláudio Manuel da Costa, Santa Rita Durão e Inácio José de Alvarenga, na primeira fase, se contrapõem os cientistas José Vieira Couto e José Álvares Maciel, nos anos 70 e 80 (BOSCHI, 1991, p. 106).

Portanto, o frei ainda teve uma educação mais humanística do que aquela que caracterizava a Universidade quando ele volta a fazer parte dela, agora como professor. Talvez seja essa a razão que o leva a falar sobre as ciências exatas e naturais em sua aula inaugural, embora os argumentos ali expostos sugiram que Durão via a pesquisa científica como um aparelho do Estado colonial. O que, no fim das contas, não destoava do objetivo que Lemos definiu para a Universidade: formar uma elite preparada para governar o Reino e suas colônias, integrando-os na nova sociedade industrial, sem provocar rupturas significativas na estrutura da sociedade portuguesa. Não admira que, ao ser incorporado ao corpo docente de Coimbra, Durão tenha se referido às glórias passadas da expansão lusa e exortado seus alunos a dar-lhes continuidade, visto que ele passava a participar de uma instituição de ensino preocupada em formar homens públicos que fossem:

⁶ A edição do poema que usamos como fonte principal de nossas análises e como base de nossas citações foi o texto estabelecido por Ronald Polito e publicado pela editora Martins Fontes em 2001.

⁷ Sobre a reforma da Universidade de Coimbra, conferir: SILVA, Ana Rosa Coclet da. *Inventando a nação*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2006, p. 68-85.

[...] *tecnicamente* habilitados para uma atuação prática na solução de questões prementes, que fizessem da técnica *ciência* e da *ética* nas quais eram versados, aliados incontestáveis na execução de reformas comprometidas em todos os níveis, com a preservação do regime político e da ordem social vigentes (SILVA, p. 79, grifos da autora).

Talvez a queda de Pombal não tenha interferido significativamente na educação coimbrã porque a demanda do Estado português por uma elite dirigente que soubesse mesclar Antigo Regime com capitalismo industrial continuava existindo, de modo que, ao longo do século XVIII, a Universidade continuou a centralizar as discussões sobre projetos e propostas que possibilitassem a reforma do sistema colonial, sem provocar seu desmantelamento ou, dito de outra forma, projetos que permitissem a preservação do sistema colonial mesmo nos novos tempos (SILVA, p. 101-169). Certamente ninguém esperava que um professor de Teologia se ocupasse da parte científica desta tarefa, mas a faceta ética era uma responsabilidade que lhe cabia e, coincidência ou não, foi durante sua docência na Universidade de Coimbra que Durão compôs sua obra mais ambiciosa, uma epopéia em estilo camoniano sobre a terra natal que ele deixara ainda criança, nascia nesta época *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. Segundo notícias propagadas por amigos do frei, ele teria ficado tão desapontado com a pouca repercussão da obra entre seus contemporâneos que teria ordenado a destruição de vários manuscritos os quais conteriam toda uma produção lírica inédita. Três anos depois, em 24 de janeiro de 1784, o poeta faleceu sem ver a popularidade que sua epopéia adquiriria nas próximas décadas, já sob a égide do Romantismo.

Entretanto a leitura romântica do poema se revelou tão poderosa que obliterou completamente o contexto mental e histórico de construção da obra. Uma vez recolocada na sua conjuntura de origem, *Caramuru* adquire sentidos quase que opostos aos que a crítica lhe atribuiu ou exigiu. Nesta perspectiva, o elogio das ações de um colonizador português, Diogo Álvares Correia – que consegue dominar as tribos do Recôncavo e se casar com uma princesa índia cristianizada, que lhe dá o direito de governo sobre seu povo – surge mais como a defesa do projeto colonizador do que como uma crítica da colonização. Certamente que se os românticos puderam ler *Caramuru* como um elogio do patriotismo e do desejo de emancipação do povo brasileiro em relação a Portugal, é porque muitas ambigüidades semânticas podem ser surpreendidas num texto que articula, de modo nem sempre coerente, múltiplas visões da terra (conforme veremos no capítulo II) e de seu povo (tema de nosso terceiro capítulo). Todavia concordamos com Eneida Leal Cunha quando ela propõe que *Caramuru* “talvez seja mais relevante para se compreender os dilemas da formação da

dependência cultural do que para descrever a formação de um sistema literário autônomo” (2006, p. 79), por outros termos, para nós leitores do século XXI possivelmente é mais importante compreender o poema como um texto vinculado ao discurso colonial do que continuar a vê-lo como um pioneiro da brasilidade. Por isso empreendemos nossa leitura a partir do pressuposto de que o poema *é uma representação poética da colonização que pretende legitimar, mas que, ao mesmo tempo, acaba por expor as fraturas da ideologia colonial*. Trata-se, portanto, de uma abordagem que destoa da tradição crítica de *Caramuru*. Dentre as muitas análises que encontramos em nossa pesquisa, apenas o ensaio de Eneida Leal Cunha, publicado em 2006 (quando nosso trabalho já estava em franco andamento), segue a mesma linha.

Nosso estudo foi refletido a partir de conceitos e estudos provenientes de diversas áreas do conhecimento (História, Filosofia, Política, Sociologia, Antropologia etc.). São textos com os quais o nosso texto dialoga, com o objetivo de fazer emergir os sentidos latentes na obra, mas pouco trabalhados pela tradição historiográfica brasileira. Nossa ênfase, porém, reside no campo literário, pelo que começamos nossas análises situando *Caramuru* no quadro literário da época de sua composição. Assim, no primeiro capítulo buscamos compreender como o autor fez uso dos preceitos elaborados pela poética portuguesa do século XVIII, especialmente no que se referia à epopéia. É uma tomada de posição diante de um constante questionamento sobre o caráter épico de *Caramuru*, pelo que iniciamos o capítulo fazendo uma revisão das análises que nos pareceram mais relevantes no que dizia respeito a este assunto, para em seguida apresentarmos a nossa própria análise a partir do levantamento dos contornos que a visão neoclássica sobre a epopéia adquiriu em Portugal.

O segundo capítulo pretende examinar que imagem do Brasil é elaborada e divulgada por *Caramuru*, conseqüentemente buscamos inicialmente apreender como se organiza a narrativa poética elaborada por Durão. Neste intuito captamos uma constante alternância entre ação e reflexão a qual interpretamos como fruto de um esforço do poeta em narrar e, ao mesmo tempo, justificar a ação colonial. A partir deste pressuposto, articulamos o que acreditamos ser a primeira divisão episódica de *Caramuru*, ou seja, o resumo épico da obra por meio da delimitação de cenas, instrumento comum no estudo das epopéias. Havia, é fato, sínteses de cada um dos dez cantos de *Caramuru* e até mesmo a divisão episódica de alguns deles (geralmente aqueles pelo qual o crítico se interessava mais), mas não encontramos nenhuma divisão por episódios do poema completo. O resumo também atende

nosso anseio por lidar com o sentido do texto como um todo – na medida em que geralmente os estudos de *Caramuru* se detêm em aspectos específicos da obra. Certamente que o poema de Durão é longo e por vezes fragmentado, mas isto não justifica que a crítica tenha se esforçado tão pouco para captá-lo numa visão de conjunto. A partir deste panorama geral da narrativa poética, procuramos inquirir qual Brasil é enaltecido e divulgado por *Caramuru*; com tal intuito, fizemos o texto de Durão dialogar com outros textos do discurso colonial a fim de situar historicamente os conceitos de Brasil que perpassam a epopéia. Finalmente, encerrando o capítulo, abordamos o sentido que *Caramuru* assume enquanto uma narrativa de origem onde a colonização é apresentada como uma regeneração da terra brasileira.

Nosso terceiro e último capítulo versa sobre um dos temas mais relevantes de *Caramuru*: o “indianismo”, que por nós foi compreendido como uma representação da relação estabelecida entre portugueses e índios durante o processo colonial. Já se tem falado muito sobre a ambigüidade das imagens que o poema fornece do indígena, daí que nos dispusemos a sistematizar e investigar as origens sócio-históricas destas múltiplas e contraditórias representações. Tratamos também das estratégias poéticas elaboradas por Durão para dar conta dos conflitos que a opressão colonial produzia na mentalidade humanista – cristã ou ilustrada – da Europa do século XVIII. Por fim, procedemos a uma comparação entre *Caramuru* e os principais romances românticos indianistas no intuito de observar de que modo e com que sentido algumas das soluções estéticas presentes na epopéia de Durão foram assimiladas pelos românticos, fixando-se na tradição literária brasileira.

Longe de querer fornecer uma leitura definitiva, quisemos explorar novos caminhos e indicar novos rumos que permitam uma atualização das investigações de *Caramuru*. Apesar de elaborar e divulgar alguns dos mais duráveis mitos e imagens sobre o povo, a terra e a história do Brasil, *Caramuru* hoje se encontra praticamente abandonado pela crítica, numa situação que nos traz à mente o alerta do professor mexicano Jorge Ruedas de La Serna, estudioso dedicado à literatura setecentista luso-brasileira: “o esquecimento a que o Arcadismo foi relegado em nossos dias pelos estudiosos [brasileiros] pode ser admissível como opção crítica, mas é um equívoco do ponto de vista histórico” (1995, p. XII). Talvez, como sugere Eneida Leal Cunha, ainda escape à nossa crítica “a necessidade de reagir menos defensivamente aos produtos mais explícitos da formação colonial” (2006, p. 79). Seja qual for o motivo do esquecimento de *Caramuru*, entendemos que se trata de uma grave falta de consciência histórica por parte da nossa academia.

Por fim, cabe esclarecer que nosso título – tomado de empréstimo do emblemático filme que Glauber Rocha lançou em 1964 – é menos uma referência ao Cinema Novo ou à estética modernista do que um epítome da visão que os missionários quinhentistas tiveram do processo de catequese dos indígenas. Afinal, nas obras de Anchieta, do frei Simão de Vasconcelos e de outros jesuítas, a colonização do Brasil é representada como uma luta entre o bem e o mal, entre o divino e o demoníaco, pelo controle das terras e das almas do ambicionado Novo Mundo americano. Imagem esta que Durão absorveu e desenvolveu, instaurando em seu poema um conflito épico entre a “ordem” civilizada e o “caos” da selvageria.

Tendo em mente que “pensar historicamente significa realizar a conversão que acontece aos conceitos do passado quando procuramos pensar neles” (GADAMER, p. 513), pode-se perceber então que, ao lidar com as obra da tradição literária, compreendemos muito mais o presente do que o passado. Afinal se a cultura brasileira fosse uma construção arquitetônica, textos como *Caramuru* nos permitiriam ver os alicerces expostos, os andaimes, as fendas e as paredes inacabadas. Constantemente acusado de ser mal-composto e desconexo, o poema de Durão permite que surpreendamos a invenção do Brasil e do homem brasileiro em pleno processo de articulação, permite que enxerguemos o avesso da identidade que o Romantismo nos legou, permite que nos repensemos e até, quem sabe, que possamos nos reinventar.

CAPÍTULO I O EPOS EM CARAMURU

O “retorno ao antigo” não quis ser um entusiasmo passageiro, mas uma profunda e séria conversão. Não uma novidade, mas a interrupção dessa busca incessante do curioso, do novo, do inesperado em que o século XVIII havia prodigalizado suas forças. Renuncia-se às pequenas surpresas para desejar a grandeza, a harmonia, que transportam sem realmente surpreender.

Jean Starobinski, 1789: *Os emblemas da razão*

1. Principais leituras críticas

Segundo depoimentos de diversas fontes⁸, *Caramuru* não foi muito apreciado por seus contemporâneos, só passando a receber elogios e estudos cerca de quarenta anos depois de sua publicação. A partir da década de 1820, o poema de Durão foi elevado ao patamar de obra de destaque na fundação de uma literatura brasileira separada da literatura portuguesa, o que lhe valeu inúmeras análises desde então, a maioria das quais se concentrou nos aspectos do nacionalismo, da brasilidade e do indianismo. Ao longo do tempo, acumulou-se uma vasta fortuna crítica que, no entanto, caracterizou-se quase sempre pela repetição das idéias centrais com algumas divergências quanto aos detalhes. Na história da recepção crítica do poema, não têm sido muitos os estudos que de fato lançaram novas luzes sobre o poema de Durão com apreciações originais e/ou aprofundadas, por isso dedicamos nossa atenção àquelas análises que definiram ou redefiniram de modo marcante a leitura de *Caramuru*.

Os primeiros textos sobre a história literária brasileira – o *Résumé de l’histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l’histoire littéraire du Brésil*, do francês Ferdinand Denis, e o *Bosquejo da história da poesia e da língua portuguesa*, do português Almeida

⁸ Um aprofundado levantamento da fortuna crítica de *Caramuru* foi efetuado por Biron (1988), que afirma não ter encontrado nenhuma análise do poema anterior a 1822, o que indicaria o desinteresse pela obra até a segunda década do século XIX. Dentre os estudiosos mais antigos que apontam a fria recepção à obra de Durão, contam-se o português José Maria da Costa e Silva, em seu *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses* (1853, apud BIRON, p. 74), e o brasileiro Joaquim Norberto em sua *História da literatura brasileira* (1859).

Garrett, ambos publicados em 1826 – consideravam a epopéia de Durão como sendo das obras coloniais de melhor qualidade e de maior brasilidade. Denis inclusive datou do século XVIII o nascimento da literatura brasileira, vinculando-o ao surgimento de *Caramuru* e também de *O Uruguai* (apud NORBERTO, 2002, p. 49). A presença de heróis indígenas e da paisagem americana nos dois poemas indicaria “originalidade” e “nacionalidade” – conceitos caros à mentalidade romântica do escritor francês. Seguindo a mesma trilha, o nosso Romantismo deu continuidade à tese que alçava *Caramuru* e *O Uruguai* ao posto de textos iniciadores da brasilidade literária e, portanto, de modelos exemplares para a nascente literatura brasileira. Tomem-se, por exemplo, as palavras de um dos mais importantes críticos românticos, Joaquim Norberto:

Santa Rita Durão e Basílio da Gama, porventura mais vigorosos, mais cheios de entusiasmo patriótico, dotados de mais estro, *abriram exemplo* com a publicação de seus imortais e sublimes poemas, ricos de pinturas, repletos de episódios verdadeiramente brasileiros (2002, p. 56).

Norberto tem ainda em alta conta a qualidade épica de *Caramuru*, caracterizando a obra de Durão como sendo uma “rica, bela e brilhante epopéia” (p. 89). Contudo o mesmo Norberto registrou a existência de juízos negativos sobre o poema⁹, os quais seriam, no entender do crítico, frutos do preconceito de leitores lusitanos mais castiços contra os “brasileirismos” da linguagem de Durão:

Em Portugal, dizia o sábio visconde de Cairu, não foi aceita a obra por se cantar um país rude e conter nomes e frutos de mata virgem. A língua portuguesa tem taful e paul e a língua brasileira não terá paraguaçu e tatu? Em Portugal não arranham os ouvidos o termos bolotas, medronhos, alfarrobas, e no Brasil darão arrepio os de mangarás, margaritos e batatas? (p. 89).

Apesar do esforço romântico para consolidar uma história da literatura brasileira, coube a um intelectual da geração posterior (a “geração de 1870”, mais influenciada pelo Positivismo) compor a primeira obra de fôlego da nossa historiografia literária. *A história da literatura brasileira* (1888), de Sílvio Romero contesta concepções fundamentais da crítica romântica, mas preserva os conceitos de nacionalismo e de brasilidade como temas centrais

⁹ Aliás, a própria admiração de Norberto por *Caramuru* parece ser resultado de leituras posteriores, pois a primeira avaliação que ele fez do poema foi bem menos efusiva, conforme se pode conferir num *Bosquejo da literatura brasileira* publicado em 1841, onde após alguns elogios se diz que “Durão não soube aproveitar-se dos mais poéticos quadros que lhe oferecia a pátria” e que “a par de péssimas oitavas se sobressaem harmônicos versos, oitavas escritas com delicadeza excessiva” (NORBERTO, p. 296.). Todavia, já em um texto de 1855, intitulado “Língua brasileira”, a linguagem de Durão é defendida como sendo uma das primeiras amostras de uma língua genuinamente brasileira (p. 344-345).

de seu arcabouço teórico, muito embora reelabore-os pela ótica positivista. Não surpreende, portanto, que o capítulo dedicado à análise de *O Uruguai* e *Caramuru* conte com uma introdução de teor sociológico, onde Romero propõe uma “lei de psicologia nacional”, segundo a qual as etnias componentes do caráter brasileiro se digladiariam seguindo a “lei da adaptação e da seleção natural”. Muito embora Romero afirme que “o espetáculo de nossa história é o da modificação de três povos para a formação de um povo novo” (2001, p. 216), anteriormente ele havia afirmado que o elemento lusitano, mesmo tendo sofrido transformações para adaptar-se a um novo meio, seria dominante. Motivo pelo qual os brasileiros estariam sempre em busca de uma independência cultural em relação à matriz portuguesa de tal modo que “a história da literatura brasileira não passa, no fundo da descrição dos esforços diversos do nosso povo para produzir e pensar por si” (p. 216).

Por mais que seus pressupostos tenham outros matizes teóricos, a avaliação romeriana de *Caramuru* não se afasta dos conceitos de nacionalismo e brasilidade, já explorados pela crítica romântica. Efetivamente, Romero lê *Caramuru* como sendo um poema romântico que busca um passado nacional para o Brasil, simulando a procura romântica européia por um passado nacional situado na Antiguidade ou na Idade Média; no caso da obra de Durão “o selvagem rude simboliza aquela; Diogo, o Caramuru, pio e cavalheiresco, simboliza esta”. O que leva Romero a enxergar em Durão um poeta que tem “a consciência de nossos destinos” e preside “o alvorecer de nossa vida de nação” (p. 222), sendo um dos “preparadores da nossa Independência” (p. 228). Quanto ao poema, Romero julga-o um dos melhores poemas da nossa literatura justamente por ser o “poema mais brasileiro que possuímos” (p. 230). Seus méritos estariam principalmente na adequada “apreciação do problema étnico”: Durão teria sabido dar espaço apropriado para nossas “três raças formadoras” e a liderança de Diogo Álvares Correia representaria a preponderância do português na formação do povo brasileiro.

Tantos méritos não significam que a obra passe incólume pelo crivo de Romero. Um dos senões do crítico refere-se precisamente ao caráter épico do poema. Romero já não vê *Caramuru* como uma epopéia bem elaborada, e o problema central estaria na pouca epicidade do assunto escolhido – o que, em último caso, não chegaria a ser um defeito, pois “o poema de uma nação nova, de um povo infantil de nossos dias, devia ser mesmo um tanto novelesco e romântico” (p. 230). E se Romero não faz objeções quando Durão se afasta da estética clássica, também não o condena quando é fiel a ela. O crítico menciona uma interessante

polêmica surgida então, na qual os românticos defendiam os decassílabos brancos utilizados por Basílio da Gama em *O Uruguai*, ao passo que os parnasianos preferiam a oitava-rima de *Caramuru*. Neste aspecto, o parecer de Romero é imparcial: “Confesso que não compreendo estas críticas e elogios contraditórios. Tanto a oitava rima como os versos soltos são apreciáveis, uma vez que sejam bem feitos, que sejam poéticos” (p. 223).

Após Romero, José Veríssimo foi o próximo a realizar um amplo estudo histórico da literatura brasileira. Inicialmente ligado à mesma geração naturalista de Romero, Veríssimo já havia com ela rompido quando da publicação de sua *História da literatura brasileira* em 1916. Abandonando a perspectiva sociológica, ele “recorreu a concepções estéticas e a noções da retórica clássica para caracterizar a literatura como boas ou belas letras” (VENTURA, in MALLARD, 1994, p. 49) e definiu o fenômeno literário como a arte da palavra; motivo pelo qual preferiu avaliar as obras fundamentando-se em categorias elaboradas pelas poéticas tradicionais, abandonando a ênfase na brasilidade em favor do conceito de qualidade artística intrínseca, o que leva Veríssimo a fazer pouca distinção entre literatura brasileira e literatura portuguesa no período Neoclássico. Se por um lado, ele declara que “é principalmente na épica que os brasileiros, se não sobrelevam aos portugueses da segunda metade do século XVIII, concorrem dignamente com eles” (VERÍSSIMO, 1998, p. 114); por outro, defende que “*Caramuru* insinua o americanismo na literatura portuguesa” (p. 120). Deduz-se de tais afirmações que o poema estaria inserido na literatura da colônia e da metrópole, sendo luso e brasileiro a um só tempo.

Veríssimo foi o primeiro crítico reticente quanto ao nacionalismo de Durão. É certo que ele também assinala o patriotismo de *Caramuru*, mas adverte que este “não era ainda o brasileirismo estreme, senão um sentimento misto, comum a todos esses poetas, de lealdade portuguesa e de amor à terra natal, sentimento que se dividia entre a nação, que era Portugal, e a pátria, que era o Brasil” (p. 118-119). Por isso ele não fala em nacionalismo, mas em nativismo, graças ao qual Durão teria o mérito de ser o precursor de toda uma geração de poetas que cantariam as grandezas do Brasil. Seu maior valor, sua maior originalidade, residiria em abrir “aos índios e às coisas indígenas maior espaço na [poesia] brasileira”. Por outro lado, o nativismo de *Caramuru* não é suficiente para fazê-lo uma obra-prima aos olhos de Veríssimo, uma vez que o estudioso prefere critérios mais puramente estéticos, tais como originalidade formal da obra, e neste quesito Durão perde pontos por ser “um dos muitos poemas saídos da fonte camoniana” (p. 119).

Mas nem mesmo a lealdade à tradição clássica portuguesa teria sido capaz de tornar *Caramuru* uma epopéia bem sucedida. Veríssimo não só concorda com Romero na tese de que o assunto escolhido por Durão não era dos mais apropriados para uma epopéia¹⁰, como, além disso, considera que a escolha do herói também teria sido equivocada. Isto porque Diogo não exibiria “os predicados de um herói de epopéia, e a mesma lenda não lhos dá. Nem o poeta lhos soube emprestar que os relevassem” (p. 119). A pouca epicidade do herói Caramuru teria sido ainda mais prejudicada pela castidade com que Durão caracterizou o personagem; entende Veríssimo que a construção de um herói civilizador e casto seria “uma situação contra a natureza, contra os fatos, contra a verossimilhança e mais que tudo inestética” (p. 119-120), por debilitar a já fraca personalidade épica do herói, retirando-lhe qualidades como arrojo, vitalidade e virilidade.

As leituras de Sílvio Romero e de José Veríssimo remataram as reflexões anteriores em torno do poema e orientaram a crítica até início do século XX, gerando uma tradição de avaliações muito similares em que, lado a lado com os louvores ao nacionalismo e ao indianismo do poema, questionava-se sua constituição enquanto epopéia. Em geral, esse panorama só foi alterado a partir da década de quarenta, momento a partir do qual o poema começou a receber algumas críticas mais negativas. Difícil fornecer um motivo para a gradativa desvalorização que se verificou desde então, mas talvez a postura da crítica modernista tenha contribuído, já que:

Inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional – característica de nossa literatura – não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade (LAFETA, 2000, p. 21).

De todo modo, a diminuição do apreço por *Caramuru*, perceptível desde as análises de Veríssimo, não foi unânime. Já na década de 1950 foram publicadas duas obras fundamentais da historiografia literária brasileira, as quais traziam visões diametralmente opostas do valor artístico do poema. São elas: *A literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho, e *Formação da literatura brasileira*, escrita por Antonio Candido; estudos que queriam superar o biografismo e impressionismo, ainda predominantes no panorama da crítica brasileira, utilizando-se de análises baseadas nos novos conceitos que a Teoria da Literatura vinha elaborando desde o início do século XX.

¹⁰ Veríssimo admite que havia recuo no tempo suficiente para uma “menor precisão ou maior incerteza histórica dando ao poeta ensanchas a desenvolvimento” (p. 119), mas afirma que Durão não teria sabido aproveitar tais possibilidades.

Em seu estudo, Dutra reelabora a fortuna crítica então existente, mesclando as leituras de Romero e de Veríssimo às suas apreciações. Ele retoma, por exemplo, a questão da epicidade para negá-la por completo: o estudioso entende que *Caramuru* não é um poema épico, e sim um poema narrativo. E o problema não residiria apenas na questão do “assunto inadequado”; o que faltaria à obra seria principalmente um “sentido simbólico que supera o imediato” (in COUTINHO, 1986, p. 245), ou seja, faltaria uma instrução moral. Dutra articula sua argumentação com base nas concepções dos ingleses John Dryden e Cecil M. Bowra, segundo os quais o herói e o poema heróico devem inculcar exemplos e virtudes no leitor. Por não atender a essa demanda, *Caramuru* não seria um poema heróico, mas somente um poema narrativo prejudicado duplamente por perder “a espontaneidade do romance, sem conseguir a grandeza do épico” (p. 245). O problema estaria na própria idéia de celebrar epicamente uma terra sem tradição ou sentimento coletivo e que, por isso, seria desprovida de epicidade; este seria o motivo central pelo qual *Caramuru* seria uma epopéia frustrada.

Contudo, se Dutra ainda encontra méritos em *O Uruguai*, o mesmo não ocorre com *Caramuru*. Para o crítico, o poema de Durão só teria valor histórico, por ter sido pioneiro na celebração do índio brasileiro e de alguns heróis nacionais. No mais, a obra é inteiramente demolida: o assunto, curto demais, teria obrigado Durão a acrescentar episódios suplementares, o que resultou na “perda completa da unidade de ação e integridade do assunto, acrescente-se a isso a falta de conteúdo heróico e, conseqüentemente, de grandeza e interesse no *Caramuru*” (p. 255). E, apesar de não explicitar que a questão do nacionalismo é uma importante orientadora de sua leitura, Dutra se incomoda com a filiação de *Caramuru* à tradição do classicismo literário português, chegando a acusar o poema de ser uma mera cópia de *Os Lusíadas*. O que, aliás, é o suficiente para que ele negue a brasilidade do poema de Durão e o condene por isso. Mesmo o decantado pioneirismo indianista de *Caramuru* teria suas imperfeições, porque Dutra não admite a convivência, no mesmo poema, de duas visões distintas do índio: uma delas, marcada pela idealização, tornaria os índios protagonistas “inautênticos, estilizados, agindo como europeus vestidos de penas” (p. 255); e outra, marcada pela descrição minuciosa e realista dos costumes, impediria o engrandecimento épico dos demais personagens indígenas, caracterizados como bárbaros ferozes e selvagens. Encerrando a total destruição de *Caramuru*, Dutra avalia a técnica poética de Durão como “um metrificar pesado e pretensioso, má prosa rimada, que dificilmente se consegue ler integralmente”, razão pela qual o poema teria tido um curto período de fama para cair “pouco depois, no ostracismo em que permanece até hoje” (p. 256).

Formação da literatura brasileira de Antonio Candido foi um sopro de renovação na história das análises críticas de *Caramuru*. Optando por um conceito de literatura centrado na dimensão social que a obra literária adquire, Candido propôs a idéia de uma literatura brasileira construída como sistema onde ocorre o embate entre uma tendência localista e uma tendência universalista, sendo possível observar momentos onde há predominância de uma ou outra. A mistura de elementos americanos com elementos europeus presentes no poema de Durão deu-lhe importância estratégica na teoria de Candido que, contrariando a tradição crítica, desvinculou-o do Romantismo para entendê-lo à luz da estética árcade. Em *Formação da literatura brasileira*, Durão recebe um capítulo só seu; o que sublinha seu isolamento entre os poetas do período. O título do referido capítulo – “O passadista” – antecipa muito da avaliação de Candido sobre *Caramuru*. Apesar disso, não se encontra aqui o mesmo desprezo que Waltensir Dutra dedicou ao poema, pelo contrário, Candido lhe reconhece várias qualidades artísticas, concluindo que o poeta tinha “a mente épica além de inteligência viva, cultura, temperamento exaltado, densa e rica experiência” (1975, p. 186).

Candido principia o capítulo sobre Durão dedicando-se a discorrer sobre a permanência da epopéia durante o Arcadismo, avaliando que “as tentativas épicas foram a debilidade e o anacronismo mais flagrante do século XVIII [...]. Fraqueza a que não escapou o próprio Voltaire” (p. 177). A acusação de anacronismo justifica-se pela compreensão de que o racionalismo alterou a mentalidade européia a ponto de tornar a epopéia impraticável na cultura moderna, que lentamente a preteriu em favor do romance e da poesia lírica. Processo que, num Portugal pouco tocado pelo Iluminismo, teria sido ainda mais lento favorecendo a conservação dos modelos do Classicismo renascentista. Candido reconhece assim a inserção de *Caramuru* na tradição clássica lusitana sem ver aí qualquer aspecto negativo: “Durão representa nesta ordem de considerações um caso interessante, de tradição inserida em idéias modernas e de idéias modernas vincadas pela tradição” (p. 178). A tradição, como já assinalamos, está na filiação do poema ao molde camoniano, mas onde estaria sua modernidade? Para Candido, ela reside na perspectiva mais etnográfica com que se representa o indígena, na preocupação com os dados históricos e na percepção do choque cultural. A presença de tais elementos no poema faria de Durão um autor de seu tempo, mesmo apesar do isolamento dele em relação às sociedades literárias da época. Portanto, o poeta não seria tão “passadista” como o título do ensaio anuncia – é a conclusão a que se pode chegar com base no próprio texto de Antonio Candido.

Contrariando uma tendência que remonta a Sílvio Romero, Candido entende *Caramuru* como uma legítima epopéia, com todos “os elementos tradicionais do gênero [épico]: duros trabalhos de um herói, contato de gentes diversas, visão de uma seqüência histórica” (p. 179). Seria de fato uma epopéia com defeitos, porém Candido não reclama da falta de epicidade do assunto ou dos heróis; para ele, o problema estaria na composição geral do texto uma vez que o poeta teria gastado sete cantos somente para narrar as aventuras iniciais de Diogo Álvares entre os índios para depois amontoar nos últimos três toda a parte histórica. Teria faltado a Durão a capacidade de organizar o assunto de modo a obter uma síntese histórica e, mais importante, uma síntese poética a qual “importa em sugerir o maior número possível de elementos no menor número de versos, graças à imagem expressiva e à seleção dos traços essenciais” (p. 180).

Candido examina ainda o diálogo que o poema de Durão empreendeu com cronistas e historiadores; diálogo que o próprio poeta anuncia no comentário introdutório de *Caramuru*¹¹. O crítico recorda que o frei deixou o Brasil ainda na infância, tendo por isso a necessidade de recorrer a diligentes leituras que lhe permitissem escrever sobre sua terra de nascimento. Entretanto o apego excessivo a tais textos teria levado o poeta a elaborar trechos que seriam mera versificação da obra de Rocha Pita. Visto que Durão teria sabido fazer seu texto autônomo em relação àqueles que lhe serviram como fontes históricas, *Caramuru* teria o grave defeito de possuir uma estrutura a qual “revela conflito [um] fundamental entre invenção e informação: aquela é insuficiente para se libertar dos quadros desta” (p. 179). Porém o resultado não seria de todo ruim, haveria mesmo momentos de boa qualidade poética, obtidos graças à mescla da oitava-rima clássica com o “exótico brasileiro” extraído das leituras de Rocha Pita: “É de fato refrescante a experiência de vazar o exótico regional no sistema erudito da oitava heróica, fazendo ingressar na corrente da poesia européia a realidade particular da terra, dando-lhe validade estética” (p. 181). É o que leva Candido a apreciar bastante o canto VII (onde Diogo descreve o “exótico” Brasil aos franceses) que, por sinal, Waltensir Dutra detestou.

A alma da epopéia, quer dizer, aquele valor moral não encontrado por Dutra, Candido consegue identificar como sendo o ardor religioso do frei-poeta. Se *O Uruguai* de Basílio da Gama fora uma expressão poética da política pombalina, *Caramuru* seria a manifestação poética da política da Viradeira. Defensor da “civilização” catequética, em

¹¹ Destacam-se aí *Crônica da Companhia de Jesus*, do padre Simão de Vasconcelos; *Nova Lusitânia*, de Francisco de Brito Freire; *História da América Portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pita; entre outros.

oposição à “civilização” laica e iluminista, Durão teria criado um herói épico que apenas prepara o caminho para os missionários jesuítas. Neste caso, o indígena é visto como um povo afastado da graça divina, mas a crença de que o homem só atinge sua plenitude humana através do cristianismo teria levado Durão a nutrir certa simpatia e mesmo admiração pelo “homem natural” e seus costumes. Candido reconhece que a apreciação do poeta a certos aspectos da cultura indígena possa ser fruto de uma sutil influência da valorização iluminista do homem natural, entretanto considera que ela seja devida principalmente à tese teológica que postula a “presença do bem” como “uma reminiscência gravada na memória coletiva” (p. 184) dos povos selvagens, a qual hes aponta o caminho do Deus verdadeiro.

Antonio Candido voltou a escrever sobre *Caramuru* por mais três vezes, conservando algumas das opiniões emitidas em *Formação da literatura brasileira* e alterando outras. Quando foi chamado a colaborar com a coleção *História geral da civilização brasileira* (1961/1987), organizada por Sérgio Buarque de Holanda, ele elaborou o ensaio intitulado “Letras e idéias no período colonial” (posteriormente publicado também em *Literatura e sociedade*), no qual resume suas teses capitais sobre o sistema literário brasileiro. Após fazer um breve apanhado historiográfico desde os românticos até os naturalistas, o crítico expõe o ponto de vista da crítica moderna, coincidente com o dele próprio, segundo o qual:

[...] o que realmente interessa é investigar como se formou aqui uma literatura, concebida menos como apoteose de cambucás e morubixabas, de sertanejo e cachoeiras, do que como manifestação dos grandes problemas do homem do Ocidente nas novas condições de existência (CANDIDO, 1976, p. 90).

Em outros termos, importaria estudar como se deu o “ajustamento de uma tradição literária já provada há séculos – a portuguesa – às novas condições de vida no trópico” (p. 90). E, referente a este ponto, ele alerta que os escritores que produzem no Brasil colonial são todos formados em Portugal ou, pelo menos, de acordo com a cultura portuguesa. Segundo Candido, até a segunda metade do século XVIII, as manifestações literárias no Brasil ocorreram “sob o signo da religião e da transfiguração” (p. 91); conjuntura só modificada com o advento do Neoclassicismo e do Arcadismo. Assim, à tendência religiosa anterior, associaram-se novos elementos como a confiança na razão, a fé no princípio do progresso e a fidelidade ao real; propiciando a instauração de um pequeno Iluminismo brasileiro, geralmente vinculado ao pombalismo. Mesmo escrito no final do século XVIII, *Caramuru* ainda estaria apegado à visão religiosa do período anterior, motivo pelo qual seu autor teria

avaliado somente o lado catequético da colonização do Brasil – circunstância que teria feito da obra um texto passadista. No entanto, o crítico volta a elogiar a habilidade do poeta e a epicidade do poema, assegurando que Durão conseguiu superar “a falsa e afetada epopéia pós-camônica” e atingir “um veio quinhentista mais puro”, elaborando “um poema passadista como ideologia e fatura, mas fluente e legível, com belos trechos descritivos e narrativos, devido à imaginação reprodutiva e à capacidade de metrificar as melhores sugestões das fontes que utilizou” (p. 91).

Anos depois, em 1965, um outro ensaio tratando de *Caramuru*, “Estrutura literária e função histórica”, foi publicado pela primeira vez no mesmo *Literatura e sociedade*. Aí Candido procura compreender como e por que o poema de Durão, depois de ter sido tão desprezado quando da sua publicação, foi elevado ao patamar de modelo para os poetas românticos. O crítico aponta que as ambigüidades próprias do texto literário, que se constitui enquanto elaboração da realidade, agem “determinando variações históricas de função numa estrutura que permanece esteticamente invariável” (1976, p. 169), de modo que *Caramuru* permitiu diferentes leituras em contextos históricos distintos, desagradando árcades lusitanos e estimulando a criatividade de românticos brasileiros. Segundo Candido, a literatura brasileira só começou a se pensar como entidade própria, separada da literatura portuguesa após a Independência política e, mesmo assim, tal atitude era fruto “mais de um desejo, ou mesmo de um ato consciente da vontade, que da verificação objetiva de um estado de coisas” (p. 170). Ser nacionalista, ser pleno de brasilidade passou a ser visto como característica indispensável a um autor que se assumisse como parte da tradição literária brasileira. Tradição que no final das contas precisava ser composta pelos próprios românticos, que a construíram a partir de obras do período colonial.

Neste ensaio, Antonio Candido acentua a filiação de *Caramuru* ao impulso genealógico e linhagístico que caracterizou as Academias Literárias do Setecentos brasileiro, sintoma de uma aristocracia colonial que procurava se fixar enquanto classe dominante. A lenda do casamento de Diogo Álvares Correia com uma princesa nativa seria um dos muitos exemplos de como esta nobreza brasílica procurou legitimar seu poderio na colônia. Durão tomou a lenda como ponto de partida para “celebrar, na escala da epopéia, a colonização portuguesa no Brasil, segundo um certo ponto de vista” (p. 175-176). E, curiosamente, as mesmas idéias de Cecil M. Bowra que serviram de fundamento para Waltensir Dutra (in COUTINHO, 1986) negar a epicidade de *Caramuru*, servem agora como base para Candido

confirmar que o poema “se enquadra na tradição da épica literária que [...] passou [...] dos feitos pessoais ao destino nacional” (p. 176). Tanto que os modelos épicos primordiais de Durão seriam *A Eneida*, de Virgílio (que celebra Roma) e *Os Lusíadas*, de Camões (que celebra Portugal). No entanto, Durão teria incluído em seu poema ingredientes que o diferenciaram das epopéias europeias nas quais se baseia. Uma primeira seria a exaltação da catequese como processo civilizatório; outra seria a hipertrofia do *locus amoenus* – se nas epopéias tradicionais ele surge para se contrapor à rotina guerreira, em *Caramuru* ele é ampliado até abranger todo o Brasil. Absorvendo imagens já presentes nos cronistas dos séculos XVI e XVII, Durão torna seu poema um supra-sumo da “visão do Paraíso” que o colonizador português projetou sobre o Novo Mundo. Um terceiro ingrediente é a presença do ameríndio como “homem natural”, ou seja, como “visão de uma existência justa, inocente e eficaz, em um ambiente fora do comum” (p. 178). De acordo com Candido, estes três elementos (colonização, natureza, índio) “constituem os ativos *princípios estruturais*” (p. 179, grifos do autor) do poema. As contradições presentes nestes elementos (por exemplo, às vezes o índio é puro, em outras é um bárbaro sanguinário) são solvidas no princípio organizador do poema, que neste caso coincidiria com sua ideologia: a fé católica. Tais ambigüidades da obra estariam sintetizadas na essência ambivalente do casal de heróis, Diogo-Caramuru e Paraguaçu-Catarina, figuras que transitam entre o mundo europeu e o mundo americano. E arremata o crítico:

Daí decorre uma ambigüidade final, a mais saborosa para o historiador: é que a obra de Durão pode ser vista tanto como expressão do triunfo português na América, quanto das posições particularistas dos americanos; e serviria, em princípio, seja para simbolizar a lusitanização do país, seja para acentuar o nativismo (p. 183-184).

Como já foi visto, os românticos optaram por uma leitura nacionalista que ainda hoje orienta a maior parte das análises de *Caramuru*. Já fugindo a esta influência, em 1985, Candido voltou a falar de *Caramuru* em *Na sala de aula: caderno de análise literária*. O texto intitulado “Movimento e parada”, apesar de curto, traz algumas das idéias mais instigantes de toda a fortuna crítica do poema, tendo inovações significativas em relação às análises anteriores efetuadas pelo próprio Candido. Neste ensaio, ele abandona a linha comumente adotada pela historiografia literária – que tende a concentrar seus esforços no sentido de definir ou negar a brasilidade da obra – para focalizar aspectos até então nunca abordados pelos analistas. Candido jamais questionou a epicidade de *Caramuru*, mas agora ele demarca de modo mais preciso sua posição: “*Caramuru* pode ser considerado uma epopéia do tipo que se chamaria hoje colonialista, porque glorifica métodos e ideologias que

censuramos até no passado”. Há inclusive uma interessante contextualização histórica do crítico em relação ao poeta quando aquele considera que “hoje talvez [Durão] se situasse entre os *reacionários*, com todo o seu talento, cultura e paixão” (p. 7, grifos nossos); quer dizer, segundo este comentário, parece que Candido enxergou no frei um defensor das forças de repressão dos tempos coloniais¹²: “Durão é em um grau surpreendente um poeta da guerra e da imposição cultural, e não ficaria deslocado em nosso tempo excepcionalmente bruto e agressivo” (p. 7).

O ensaio fundamenta-se na compreensão do papel decisivo da violência no poema, assumindo um novo foco que permitiu a Candido redescobrir uma possível atualidade de *Caramuru*, a qual vinha sendo negada pelos críticos desde o início do século XX. Inclusive pelo mesmo Candido, que, em seu texto “A dois séculos d’*O Uruguai*”¹³, havia considerado o poeta como “compreensivo e conciliador” e o seu poema, uma obra anacrônica; possivelmente estas idéias ainda fossem resquícios de influência da leitura romântica do poema, a qual ignorou aspectos fundamentais da obra para torná-lo unicamente uma celebração da união entre o lusitano (Diogo Álvares) e o indígena (Paraguaçu). A mudança de perspectiva por parte de Candido certamente explica a diferença entre o juízo de valor expresso em 1970 e aquele registrado em 1985. Se antes o estudioso afirmou que “um poema convencional e pesado como o *Caramuru* só agrada aos especialistas de história literária” (1995, p. 193), agora ele declara que a obra é:

Uma epopéia desigual, mas viva e interessante, boa até mais da metade, descambando a seguir numa monotonia e sobretudo prolixidade que estragam o efeito obtido. Mas não é certo que seja ilegível, nem que seus versos pareçam duros como pedras, requerendo na leitura um esforço de britar [...]. Pelo contrário, são fluidos, corredios, e o seu conjunto é até meio frouxo, dando a impressão de certa incontinência (1985, p. 8).

É uma curiosa situação que revela a multiplicidade de leituras, por vezes completamente opostas, que um texto pode suscitar, principalmente em se tratando de um texto ambivalente como *Caramuru*. Mas se há uma posição em que Candido é constante, refere-se ao seu caráter épico; o crítico continua afirmando que *Caramuru* é uma epopéia, mas

¹² Tendo sido publicado em 1985, é altamente provável que este ensaio de Candido tenha sido redigido no período da Ditadura Militar. Ao que parece, a vivência num regime ditatorial levou Candido a ler *Caramuru* com novos olhos, detectando a presença de um discurso repressivo na epopéia de Durão.

¹³ Escrito por ocasião do bicentenário do poema de Basílio da Gama e publicado pela primeira vez em 1970 na coletânea *Vários escritos*. Embora não se trate de uma análise específica de *Caramuru*, neste texto Candido faz algumas avaliações do poema de Durão com o propósito de compará-lo com a obra homenageada. Cf. CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

ele já não a percebe como uma epopéia clássica e nem mesmo neoclássica. O estudioso enxerga agora uma fusão de estilos de épocas diferentes no texto, mais precisamente entre Cultismo e Iluminismo, com alguns ressaibos do Quinhentismo meio clássico, meio maneirista de Portugal. Conclui-se assim que Durão mescla elementos passadistas com elementos que lhe eram contemporâneos. Uma prova clara da faceta iluminista do poeta seria visível na ausência do maravilhoso, enquanto o Maneirismo e o Cultismo compareceriam em ingredientes “como o gosto pelo contraste e a energia das descrições, enquadrando o senso da crueldade, a complacência nos transes sangrentos – e de repente o desejo de remanso e bonança, a ternura e a leveza da alma” (p. 9). Contudo, tal dualidade também poderia ser concebida enquanto expressão poética de um conflito cultural:

No poema desse homem posto entre as concepções do passado e as do presente, entre dois países e duas culturas, é possível mostrar muitos exemplos de entrechoque, contraste, embate moral e estético, que não são colaterais, mas essenciais ao texto, pois o leitor logo percebe neste o senso e o gosto do conflito em todos os níveis: de sonoridade, de palavras, de paixões, de grupos humanos e de culturas (p. 10).

Então, *Caramuru* seria, ao mesmo tempo, uma epopéia de celebração e uma justificativa do processo colonizador feito a partir do trabalho missionário; o que implicaria, em princípio, numa presença dominante da catequese ao longo da narrativa. Mas, conforme Candido, tal propósito não se efetiva “porque [...] o que avulta como ação (elemento fundamental numa epopéia) é a guerra” – às vezes na forma de confronto religioso (contra índios pagãos ou contra holandeses protestantes, por exemplo), mas sempre guerra. Candido alerta que além de gastar grande parte da narração em cenas bélicas, Durão “parece ter prazer na violência, com um gosto quase alarmante pela morte, o sangue, a ferida, o despedaçamento e o gesto brutal” (p. 11).

Em contraste com o teor guerreiro e sanguinário do poema, e fazendo jus à dualidade anteriormente apontada, Candido assegura que “esse poeta belicoso é capaz de sentir também qual seria a ordem ideal das coisas e dos seres, entre os tumultos da guerra e a agitação geral da vida” (p. 14). Por isso em meio ao “movimento” surge, às vezes, a “parada”. Uma delas, situada no início do Canto IV, seria o episódio onde o cacique Jararaca encontra Paraguaçu adormecida perto de um ribeiro, à sombra de um maracujá, e se apaixona por ela. Para Candido tal passagem é um exemplo de como os poetas setecentistas incorporaram o homem e a natureza do mundo americano “à expressão cultural das fontes civilizadoras, sublimando o esmagamento das culturas locais” (p. 16). A partir de tal perspectiva só se pode

inferir que, tanto no “movimento”, quanto na “parada”, *Caramuru* permanece sendo a epopéia de exaltação do expansionismo imperial português na América.

Ecos da obra *Desclassificados do ouro* (SOUZA, 1982)¹⁴ são perceptíveis no fechamento do ensaio, quando Candido encontra em *Caramuru* traços de uma “ambígua dialética dentro da mentalidade colonizadora” (p. 18) que faz corresponder cultura européia à civilização e à ordem, enquanto vincula cultura indígena à barbárie e à desordem. A organização social indígena, descrita e mesmo elogiada pelo poeta, não passaria de uma sobrevivência corrompida da ordem estabelecida por Deus na Criação. O processo colonial, com sua catequese e com suas guerras, seria um passo necessário para a reinstauração da ordem verdadeira, entendida como aquela sustentada pelo católico colonizador e predatório. Se em pleno Iluminismo a violência pôde aparecer como atributo civilizatório é porque ela “se justificava como salvação” impondo o “triunfo da ordem a qualquer preço” (p. 18). E visto assim, *Caramuru* surge como a celebração de uma guerra feita em nome da paz ou da fé.

Infelizmente, a originalidade deste curto, mas elucidativo estudo de Candido não gerou um novo impulso de releituras de *Caramuru* que se afastassem da linha da “brasilidade” e do “nacionalismo” para estudar outras dimensões da epopéia. *Caramuru* está um tanto esquecido pelo público (só houve três edições integrais do poema no século XX contra nove edições completas no século XIX) e pela academia (apesar de sua importância capital para a história da literatura brasileira, o poema ainda não conta com uma edição crítica). É verdade que, nos últimos anos, a obra foi mais bem tratada; no final de 2000, ela recebeu uma edição com estabelecimento de texto preparada por Ronald Polito; e em 2003, foi novamente editada pela Martin Claret. Há até mesmo uma adaptação infantil do poema, realizada por Cecília Casas (2003). Entretanto, a maioria dos estudos dedicados ao texto ainda se restringe a ensaios, a trechos de obras dedicadas à história da literatura brasileiras ou a dissertações e teses não publicadas.

Apesar de nossos esforços de pesquisa, só encontramos um estudo de longo fôlego publicado sobre o poema, trata-se de *Fontes do Caramuru de Santa Rita Durão*, de Carlos de Assis Pereira (1971). Como o próprio título do trabalho indica, Pereira efetua uma

¹⁴ Trata-se de um já clássico estudo histórico que analisa os mecanismos de marginalização e de pobreza na região mineira em pleno ciclo do ouro. Além dos dados biográficos obtidos pela autora (como a informação de que Durão era filho, talvez ilegítimo, de um capitão do mato), Candido é nitidamente inspirado pelas reflexões de Laura de Mello e Souza sobre como os conceitos de ordem e desordem eram considerados pela sociedade colonial de então.

investigação dos textos que serviram de fontes e/ou modelos para o poema de Durão. Procurando desconstruir a avaliação de que *Caramuru* é uma simples cópia de Camões, Pereira ressalta o princípio da imitação dos antigos, tão importante para a arte neoclássica. Trata-se de uma interessante análise para compreendermos o modo pelo qual Durão compôs seu texto em diálogo com obras de diversos gêneros, tais como as crônicas quinhentistas, a historiografia do século XVII, a história natural seiscentista e setecentista, a poética neoclássica portuguesa e o próprio *Os Lusíadas*, de Camões. Pereira não só afirma ser *Caramuru* uma epopéia, como faz um apanhado das discussões que deram origem à idéia de se fazer uma epopéia sobre o Brasil que tivesse por herói Diogo Álvares Correia.

Por enquanto sem publicação estão a dissertação de mestrado *Um poema épico da conversão e sua recepção crítica* (1988) e a tese de doutorado *Tradição e renovação no poema épico Caramuru* (1998), de Berty Ruth Rothstein Biron. Contando com uma comparação entre o manuscrito e a edição original do poema, a tese de doutorado de Berty Biron visava abrir caminho para uma edição crítica que ainda não foi publicada. As análises literárias que a autora realiza na dissertação e na tese são bastante similares e permanecem versando sobre o nacionalismo e brasilidade da obra de Santa Rita Durão. As idéias mais originais de Biron situam-se no estudo das personagens centrais do poema: Diogo-Caramuru, Paraguaçu-Catarina, Gupeva, Moema e Jararaca. Há também que se destacar a percepção da autora de que a epopéia inglesa de John Milton *Paraíso perdido* é um outro modelo épico que inspirou Durão – uma hipótese contrária as suposições de Candido¹⁵ e que a estudiosa procura corroborar estabelecendo uma breve análise comparativa entre ambos os poemas (1988, p. 54-58

Quanto aos personagens, Biron aprofunda o exame da ambigüidade do casal de protagonistas, percebendo o parentesco de ambos com personagens bíblicas também marcadas pelo signo da transição entre duas culturas: Caramuru é comparado a Jonas e Paraguaçu, a Rute. A passagem de Paraguaçu para uma outra cultura é ainda mais destacada na medida em que Biron entende a morte de Moema como sendo a morte do lado selvagem de Paraguaçu. Nas águas do mar da Bahia (o mesmo mar que trouxe Diogo), Moema representaria o sacrifício da cultura indígena que inicia o ritual de conversão de Paraguaçu, o qual será

¹⁵ Em *Formação da literatura brasileira*, Candido havia escrito: “É de duvidar-se que Durão haja lido o pontífice da epopéia em seu tempo, Voltaire, que influiu em Basílio [da Gama] e Cláudio [Manoel da Costa]: não conheceria também Milton [...]. (1975, p. 179)

completado quando a indígena é batizada na França e renasce como Catarina – preparada assim para ser uma Eva cristã do povo brasileiro. Biron entende que:

Moema é a última possibilidade de impedir-se a assimilação total do mundo indígena pela civilização européia, e sua morte exalta o espírito de sacrifício do mundo não civilizado. Por isso Moema morre com a dignidade do herói épico. Em contrapartida, no solo francês, Paraguaçu fica atordoada diante dos templos, palácios, casa e jardins. A sua admiração é tão profunda que a personagem chega ao ponto de perder: ‘o discurso, a memória, a voz e o ouvido’ [...] O discurso e a memória perdidos equivalem à perda da cultura da selvagem [...]. A morte de Moema, se não é a morte de uma cultura, é o início simbólico dessa morte. A desorientação de Paraguaçu, o resultado (1988, p. 64).

Biron entende que a extinção da civilização ameríndia teria sido indicada por Durão até mesmo nos nomes das principais figuras indígenas: Moema quer dizer “exausta”; Paraguaçu é “rio grande” (o que acentua sua fluidez e capacidade de mudança); Gupeva é o guardião das lendas da tribo e representa a razão existente no homem natural, mas seu nome significa “gago”, o que indicaria a insuficiência da sabedoria indígena. E Jararaca, jovem cacique que organiza um ataque ao invasor, toma o nome de uma cobra, numa referência à serpente diabólica que teria provocado a queda do homem na tradição judaico-cristã, que é freqüentemente simbolizado por uma serpente. A leitura de Biron tem o mérito de tornar patente como a guerra entre índios convertidos (os tupinambás) e não-convertidos (os caetés) realociza a luta entre o bem e o mal nos primórdios da fundação do Brasil. O desejo de Jararaca por Paraguaçu é uma atualização da sedução de Eva pela serpente, mas aqui a Eva brasileira vence com o apoio do Adão evangelizador Diogo e preserva o paraíso (Brasil) do mal. E assim *Caramuru* se converte numa epopéia da purificação do Novo Mundo graças à ação missionária lusitana.

Publicado em 2006, o ensaio “A fé, o império e as terras viciosas”, de Eneida Leal Cunha, é uma leitura deveras instigante, à qual, porém, só tivemos acesso no período final de elaboração da nossa própria pesquisa, devido à sua recente data de publicação. Curioso observar que o trabalho apresenta diversos pontos de convergência com o nosso, especialmente porque a estudiosa também procura superar a leitura nacionalista de *Caramuru*, propondo que o poema “talvez seja mais relevante para se compreender os dilemas da formação da dependência cultural do que para descrever a formação de um sistema literário autônomo” (p. 79).

Cunha é outra que não questiona o caráter épico de *Caramuru*, tanto que abre suas análises tomando um caminho já muito percorrido anteriormente, isto é, pela comparação

entre a epopéia de Durão e *Os Lusíadas*. A pesquisadora não condena o frei por seguir tão de perto o poema de Camões, considerando a imitação dos antigos como uma prática integrante do sistema literário lusitano setecentista; além do mais, ela conclui que, servindo-se do modelo camoniano, Durão logrou atualizar e ampliar, na virada do século XVIII, o imaginário imperialista português. Portanto, Cunha enxerga *Caramuru* como uma epopéia da colonização, e não como um exemplar de precoce brasilidade. Colonização esta que seria “pertencente mais à Fé do que ao Império” (p. 55), por outros termos, a visão de Cunha assemelha-se à de Biron, pois ambas percebem *Caramuru* predominantemente como uma defesa da civilização do Brasil através da catequese. No caso, o poema seria uma “expressão plena” da “vontade religiosa de Santa Rita Durão”, fator cuja conseqüência principal seria a ambivalência com que os ameríndios são representados na obra. Cunha afirma, porém, que tal ambigüidade é somente superficial, pois a variação na imagem dos personagens indígenas (que vão da mais animalesca brutalidade à mais elevada sabedoria “natural”) atende a um só propósito: justificar a evangelização.

Todavia, a própria pesquisadora reconhece que o trabalho missionário aparece muito pouco na ação de *Caramuru*, desde que, no seu esforço por “civilizar” os povos antropófagos, limita-se a “instaurar o pavor e a submissão às armas portuguesas” (p. 69). Ela ressalta ainda que o domínio de Diogo sobre os índios resultou em diversas imposições que visavam substituir os valores tribais pelos valores do cavaleiro cristão português. Tanto que, uma vez obtida sua ascendência sobre o cacique Gupeva, Diogo estabeleceu o fim da antropofagia: “a primeira de uma seqüência de leis que o processo civilizatório inscreveu na memória do índio, *com a violência que se fez necessária*” (p. 73, grifos nossos).

O trabalho de Eneida Leal Cunha é mais um a considerar que o texto de Durão é “permeado das ambigüidades e dos indícios da má consciência europeia” (p. 80), situação que permitiria a existência de múltiplas possibilidades de leituras por parte do poema. No entanto, a escritora identifica, na atual crítica literária brasileira, um desconforto em lidar com a faceta explicitamente colonialista da obra, atribuindo-o a uma “dificuldade [por parte dos pesquisadores] em suportar a arrogância afirmativa do imaginário que instituiu a história e a literatura brasileiras” (p. 80). Tendo rejeitado a interpretação nacionalista-romântica do poema, Cunha invoca (sem fornecer maiores explicações) as teorias de Harold Bloom, sugerindo que a melhor forma de lidar com o poema de Durão, seria deslendo-o, isto é, tomando-o como um descendente de *Os Lusíadas* no intuito de captar os desvios criativos de *Caramuru* em relação à obra que lhe serviu de modelo.

2. A tradição épica setecentista

Como se viu, a maior parte das análises de *Caramuru* está preocupada em observar como o discurso sobre a brasilidade inscreveu-se ou deixou de se inscrever no texto do poema. Entretanto, *Caramuru* é tecido com diversas outras linhas semânticas, inclusive algumas contraditórias – ou pelo menos, conflituosas – entre si. Na conformação geral do texto aparecem tanto o discurso teológico quanto as crônicas históricas; a filosofia iluminista dá sua contribuição, bem como o estilo literário *mezzo* quinhentista, *mezzo* barroquista; a ciência natural faz sua aparição e até mesmo o fenômeno da industrialização é mencionado¹⁶. Como se espera da epopéia, *Caramuru* funde (nem sempre harmoniosamente) o ideário de todo um período. Insistir na exploração de apenas um dos aspectos da obra acaba forçosamente por reduzi-la. Que a geração romântica, empenhada em construir para si um passado literário que lhe conferisse legitimidade, tenha se valido deste recurso, é compreensível. O que não é compreensível é a perpetuação da leitura romântica de *Caramuru* num tempo em que a função nacionalista da literatura é cada vez mais questionada.

Além do quê, o tema da brasilidade não dá conta de ordenar a variedade do material que compõe o poema, o que nos leva a concluir que ele é uma dentre as várias questões periféricas da obra, e não o seu cerne. Contudo, *Caramuru* tem um coração semântico, um centro em torno do qual se organizam diversos outros tópicos: trata-se da celebração épica do projeto de colonização (entendida como projeto de civilização) da América portuguesa ou, por outros termos, do louvor e da justificativa da implantação da civilização lusitana em um território anteriormente habitado por povos pagãos. Sobre o projeto civilizatório, falaremos em profundidade nos capítulos a seguir; primeiramente analisaremos a conformação épica da obra.

Caramuru se estrutura segundo as normas próprias do discurso literário do século XVIII, em especial, segundo as normas que regulavam a literatura em língua portuguesa da época. Em sua atividade criadora, Durão escolheu elaborar um texto que se inserisse na

¹⁶ Ao descrever as riquezas do Brasil para o rei da França, Diogo vê no algodão brasileiro a possibilidade de uma abundante matéria-prima que servisse à indústria de tecelagem e ao comércio: “Tece-se a roupa do algodão mais fina,/ Que em cópia abundantíssima se colhe:/ Que, se a abundância à indústria se combina,/ Cessando a inércia, que mil lucros tolhe,/ Houvera no algodão, que ali se topa,/ Roupa com que vestir-se toda a Europa” (p. 223).

tradição clássica da poesia épica, o que por si só já implica certa compreensão de mundo e já acarreta uma dada expectativa de leitura, pois no século XVIII as características da poesia épica e sua significação já haviam sido exaustivamente pensadas e normatizadas. Organizar-se como epopéia é a primeira mensagem que *Caramuru* transmite ao leitor. Porém, antes de um exame mais acurado do poema, é necessário delimitar melhor quais eram os principais conceitos que definiam o épico no período em que Durão concebeu e escreveu a obra, porque uma comparação entre as poéticas ocidentais desde Aristóteles mostra que, ao longo do tempo, as definições de “épico” e de “epopéia” variaram a tal ponto que, como bem sintetiza Vânia Pinheiro Chaves, “não é descabido afirmar que não existe matéria a respeito da qual não se encontrem opiniões discordantes” (2000, p. 56).

O século XVIII foi o último momento de domínio da estética clássica, a qual logo seria sobrepujada pela estética romântica, que expressava melhor o gosto da nova classe dominante, a burguesia, pela inovação e pelo individualismo (HAUSER, 1998; FERRY, 1994). O gosto clássico, por sua vez, estaria ainda ligado ao ambiente aristocrata do Antigo Regime e primava pela defesa da tradição e da hierarquia social. Neste contexto tradicionalista, é revelador que o conceito de mimese tenha sido comumente entendido como imitação dos antigos porque, se “escritores houve que se tornaram consagrados pela tradição como superações máximas da criação artística”, não admira que “estes mesmos passaram a ser imitados e erigiram-se em modelos das gerações posteriores” (SPINA, 1995, p. 96). Após a revolução estética romântica, passou-se a exigir que o artista demonstrasse originalidade, mas no período clássico ele era valorizado por ser capaz de se adequar a modelos artísticos consagrados de tal forma que “o leitor se reconhecia no poema, sintonizando sua sensibilidade na longa cadeia da tradição de que o poeta era o porta-voz e o continuador” (BRANDÃO, R., 2001, p. 35). Primava-se em preservar:

O patrimônio cultural herdado através dos séculos, em constante transformação, o que conforma a tradição clássica e, acima das diferenças, garante a identidade de diversas culturas, como um lugar de ninguém que, por isso mesmo, se manifesta como um lugar-comum, garantindo os processos de comunicação (BRANDÃO, J., 2005, p. 78).

A norma clássica pode ser entendida como um código estético de intenção universalista, por meio do qual a arte poderia superar as idiosincrasias individuais e/ou culturais do artista e do público para se fazer universalmente válida e acessível. A entrada da estética clássica em Portugal foi feita principalmente via Itália, de onde vieram as idéias

seminais da Renascença ibérica. Dentre elas, a mimese como imitação de modelos consagrados pela tradição literária ocidental.

No Renascimento, que formulou um conceito pejorativo contra a Idade Média, a imitação dos modelos antigos tornou-se um princípio artístico não somente porque se criou a convicção de que os clássicos antigos se haviam aproximado da beleza absoluta, mas ainda porque inspirados agora numa cultura literária estrangeira, se opunham assim à rudeza da linguagem, à indisciplina das formas e ao caráter popular da literatura nacional de raízes medievais (SPINA, p. 97).

Coube a Luís de Camões a melhor adaptação dos princípios renascentistas italianos à literatura portuguesa, sobressaindo-se como o autor de uma das mais brilhantes epopéias: *Os Lusíadas* (1572). Desde então, Camões tornou-se o modelo épico por excelência na tradição da literatura lusófona. Mesmo durante o Seiscentismo, período depois chamado de Barroco, manteve-se fidelidade à cartilha camoniana e, apesar de receber agudas críticas quando da instauração do movimento neoclássico¹⁷, os setecentistas deram prosseguimento à tendência de emular sua obra, mantendo-a como padrão orientador do gênero épico. Com efeito, o modelo camoniano sobrepujou os demais arquétipos e impôs, ao longo de toda a era clássica, sua forma e matéria à generalidade da produção épica lusófona, que por isso manifestou um caráter mais homogêneo do que a de outras nações europeias (CHAVES, 2000).

Entretanto, há mais nuances no seio do Classicismo do que um primeiro olhar pode perceber. Se a originalidade romântica se revelou mais como mito do que como efetiva realização artística, a norma clássica também não foi um conjunto uniforme de regras e conceitos inalteráveis. A este respeito, Sônia Lacerda (2003) aponta que, nos anos de predomínio da estética clássica, “sob a aparente identidade formal, noções e termos adquiriram significados diferentes e inusitados ao reinserirem-se em totalidades significativas distintas”. Especialmente no século XVIII, conceitos como o *gênero épico*, o *homem*, a *história* e a *civilização* ganharam sentidos desiguais e até contrapostos nos discursos dos ilustrados; constituindo descontinuidades que “não determinaram necessariamente uma ruptura crucial” (LACERDA, p. 40). Então, se por um lado seria impróprio falarmos em transição ou superação no âmbito do pensamento clássico, por outro lado, é preciso

¹⁷ Maria Leonor Buescu registra que “um breve e não total eclipse do entusiasmo da recepção de *Os Lusíadas* ocorreu no século XVIII, quando as Luzes e a Razão disciplinadora confundem poesia e representação e recuperam a onipotência do cânone, chamando ignorância à liberdade ou criatividade poética. (...) Aliás, foi nesse período que surgiram os grandes detratores de Camões: José Agostinho de Macedo e Luís Antônio Verney”. Cf. BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. *Literatura portuguesa clássica*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992, p. 139.

reconhecer a existência de reatualizações, descontinuidades, desvios e acomodações que promoveram mudanças e até divergências na esfera não tão cristalizada desta tradição - algo como suaves ondulações nas águas de um lago que à distância parece imóvel. No caso específico dos poemas homéricos e da sua recepção, Lacerda defende que houve metamorfoses e mudanças “eventualmente conducentes à inauguração de uma outra tradição” (p. 40). Seriam mudanças ligadas de modo crucial às novas concepções iluministas do homem como ser histórico e, portanto, já não mais tão idêntico a si mesmo, como supunha o universalismo clássico. Entrementes, a visão de uma história progressiva, em que o futuro se aperfeiçoa em relação ao passado, não só teve impacto na imagem de Homero como um poeta superior aos modernos, como também levou a repensar o próprio conceito de epopéia: “Ao longo daquele século, foram revistas, contestadas ou mesmo abandonadas as idéias constitutivas da tradição homérica, ou seja, da concepção da poesia épica delineada na Antiguidade e fixada pelo classicismo moderno” (LACERDA, p. 33).

Até o Setecentos, podia haver dúvidas quanto à origem de Homero ou quanto à sua autoria de certos trechos da *Iliada* e da *Odisséia*, mas não havia quaisquer dúvidas da existência do homem Homero e de sua genialidade artística. Ele teria estabelecido, desde o alvorecer da poesia épica ocidental, um nível de qualidade tão elevado que o desafio de chegar-lhe aos pés era uma carga que daí em diante pesaria sobre qualquer poeta. Houve mesmo quem questionasse se as gerações futuras conseguiriam igualá-lo, o que ajuda a compreender a formação do preceito da imitação dos antigos. Mas desde meados do século XVI e, principalmente, durante o século XVIII, o panorama foi alterado e houve uma redefinição de Homero e de sua obra:

Na primeira metamorfose, Homero transformou-se, de certo modo, em um contemporâneo de Luís XIV e de Luís XV, sujeito, portanto, à poética de Boileau e susceptível de ser condenado ou defendido seguindo o paradigma classicista; na segunda, ele se transformou em um gênio primitivo, vivendo numa Grécia bárbara; na terceira, transformou-se na sinédoque – *pars pro toto* – de uma pluralidade de vozes, rapsodos que exprimiram como força e simplicidade as duras condições de vida do começo da história humana. (ROUANET, in LACERDA, p. 12)

Não foi, porém, uma modificação pacífica. Talvez o debate mais emblemático desta dissensão no seio do Classicismo tenha sido a *Querela dos antigos e dos modernos* na França, cujo início se deu ainda no final do século XVII – em 1687, para sermos exatos. Neste ano, Charles Perrault defendeu junto à Academia Francesa a tese de que os poetas contemporâneos eram superiores aos antigos, inclusive a Homero, ao qual Perrault não poupa

críticas. Estava aberta a contenda e enquanto Homero e todos os antigos eram defendidos por alguns (como Boileau e Racine), a tese de Perrault recebia o apoio de outros (como Fontenelle). A situação ficou ainda mais tensa quando, em 1714, Houdar de la Motte publicou uma polémica tradução da *Iliada* para o francês, devidamente “expurgada das inconveniências e grosserias que ele atribuiu ao bardo” (ROUANET, in LACERDA, p. 13). Neste embate, tantos os defensores quanto os detratores de Homero tinham como base de argumentação a mesma norma clássica; as reprimendas ao poeta grego não eram motivadas por algum espírito anti-clássico, ao invés, elas eram geradas pela percepção de que ele não era um artista clássico no sentido definido pelo Classicismo setecentista (LACERDA, p. 14).

Sônia Lacerda revela que subjacente à *Querela* e aos debates em torno de Homero no século XVIII estava uma mudança no próprio modo de pensar o homem e a história, que gradativamente ameaçava a perspectiva universalista clássica¹⁸. O Classicismo opera num sentido universal porque acredita numa natureza humana essencial que transcende as diferenças sociais, culturais e temporais. Desde muito cedo, a razão foi tida como o maior destes atributos essenciais, estando disponível e acessível a todo homem. A partir dela poderíamos ultrapassar as divergências transitórias para atingirmos a beleza e a verdade absolutas: “O racionalismo leva conseqüentemente ao universalismo: preocupa-se com a essência da realidade, com sua natureza profunda e permanente, com as qualidades comuns e imutáveis da natureza humana” (SPINA, p. 64), ou seja, a arte clássica tende a uma visão atemporal do homem, percebendo-o como ser moral, mas não necessariamente como ser histórico. Característica que Mikhail Bakhtin aponta como traço constitutivo da epopéia.

O mundo da epopéia é o passado heróico nacional, é o mundo das “origens” e dos “fastígios” da história nacional, o mundo dos pais e ancestrais, o mundo dos “primeiro” e dos “melhores”. [...] a epopéia, como gênero definido e notório, desde o seu início foi um poema sobre o passado, e a orientação do autor (ou seja, a diretiva do articulador do discurso épico), a qual é imanente e constitutiva da epopéia, é a orientação de uma pessoa que fala sobre o passado inacessível, a disposição devota de um descendente (1988, p. 405).

Sendo assim, a epopéia seria o gênero clássico por excelência, na medida em que apresenta o passado de forma distanciada e isolada do tempo presente. Por sua vez, o romance estaria aberto para a vida contemporânea e para a relatividade do presente, na medida em que se trata de uma forma literária vinculada à consciência da historicidade e da transitoriedade

¹⁸ Observando o lento processo de dissolução do ideal clássico, Luc Ferry aponta que a *Querela* polarizou duas formas de Neoclassicismo: uma mais tradicionalista, de inspiração cartesiana e racionalista, e outra mais próxima da mentalidade burguesa, de inspiração pascaliana e sensualista (1994, p. 47-48).

humana. Bakhtin chega a propor o termo “romancização” para designar o fenômeno de irresistível influência que a visão historicista própria do romance exerce sobre os gêneros literários clássicos, frisando não ser necessário um contato imediato com o romance para que o autor sofra seus efeitos, porquanto:

[...] não se pode explicar o fenômeno da “romancização” somente pela influência direta e espontânea do próprio romance em si. Mesmo onde semelhante influência possa ser constatada e prontamente demonstrada, ela se entrelaça indissolavelmente com a ação direta das transformações da própria realidade, que determinam também o romance e que condicionam a sua supremacia naquela época. (p. 400)

Donaldo Schüller chega a uma conclusão semelhante após analisar a linguagem estereotipada e o uso abundante de epítetos dos poemas homéricos. Ele sugere que a falta de perspectiva histórica de *A Ilíada* e da *Odisséia* elimina por completo a subjetividade do autor. O foco dos poemas em questão não reside na idéia que certo poeta formulou sobre o passado de seu povo, e sim na tradição que toda uma coletividade (na qual o bardo está inserido) construiu sobre suas origens ancestrais. O mito prevalece e o artista é afastado do passado que celebra:

O poeta épico não cria seu instrumento lingüístico, ele o recebe pronto e os epítetos tradicionais dão conta disso. Os epítetos estereotipados não permitem o comentário do poeta sobre a ação, elidem o sujeito cantante. Apresentam um mundo constante, fixo, não conturbado pelas emoções e simpatias do poeta. [...] Em geral o epíteto abriga o que é fixo, qualidades de sempre. Os epítetos são produtos de uma idade em que o homem ainda não despertou para as transformações. Ainda não há história. (SCHÜLER, 1972, p. 22-23)

Já Erich Auerbach examina tanto os poemas homéricos quanto diversos textos bíblicos, vendo-os como manifestações igualmente válidas do épico, muito embora produzidas por culturas distintas. Contudo, as diferenças entre Homero e a Bíblia iriam para além do fator cultural, o texto homérico (por mais complexo que seja) permaneceria sempre ligado ao lendário, enquanto que o texto bíblico vai progressivamente se aproximando da representação histórica. O mesmo Auerbach prossegue sua argumentação, diferenciando lenda e história, ele aponta que o lendário se apresenta de modo linear, eliminando todos os elementos secundários ou todas as ações coadjuvantes, de forma que o texto soe inteiramente claro e pleno, livre de qualquer ambigüidade ou conflito. De outra feita, a representação histórica incorpora as disputas e incoerências presentes na vida humana:

A história que presenciamos, ou que conhecemos através de testemunhos de contemporâneos, transcorre de maneira muito menos uniforme, mais cheia de contradições e confusão [...]. A lenda ordena o assunto de modo unívoco e decidido,

destaca-o da sua restante conexão com o mundo, de modo que este não pode intervir de maneira perturbadora; ela só conhece homens univocamente fixados, determinados por pouco e simples motivos cuja integridade de sentimentos e ações não pode ser prejudicada (2002, p. 16).

A representação histórica concebe o homem como um ser instável e imprevisível, num mundo sempre aberto e nunca plenamente conhecido. Na representação lendária, o homem é fechado e sempre idêntico a si mesmo (Auerbach nota que Ulisses nem envelhece na *Odisséia*), sua essência é definida absolutamente, sem que haja espaço para conflitos, dúvidas e ambigüidades. Portanto a lenda estaria numa dimensão mais próxima do pensamento universalista clássico. Bakhtin, Schüler e Auerbach estão às voltas com duas formas de representar a realidade, duas diferentes estruturas discursivas construídas pelo homem em seu anseio por dar sentido ao mundo: a lenda e a história. Schüler não faz aplicações gerais, ele se restringe a analisar o mundo homérico e ver como este se afasta do plano histórico, o que invalida qualquer perspectiva subjetiva de observação da realidade e acarreta sua inscrição nos domínios do lendário. No entanto, os outros dois pensadores propõem uma concepção geral que extrapola a problemática da epopéia e quiçá da estética literária, em posições até certo ponto divergentes. Bakhtin ressalta o vínculo que há entre o distanciamento épico do passado e a visão a-histórica do mundo, neste caso o lendário seria característica essencial do gênero épico. Finalmente, Auerbach não faz uma identificação absoluta do épico com o lendário, mas considera como, no interior do próprio épico, foi sendo efetivada a passagem da cosmovisão lendária para a cosmovisão histórica.

Antes, porém, de optarmos pela posição de um ou de outro autor, cremos ser interessante observar como a antropologia estrutural definiu o pensamento a-histórico. Estudiosos como Mircea Eliade e Claude Lévi-Strauss não o vêem como um fenômeno imperfeito ou obsoleto, mas como uma forma válida de percepção do mundo, comum a diversas sociedades humanas. É possível, por exemplo, reconhecer a representação a-histórica subjacente à definição que Mircea Eliade faz do “mito ou narrativa de origem”:

Qualquer que seja a sua natureza, o mito é sempre um *precedente* e um *exemplo* não só em relação às ações – “sagradas” ou “profanas” – do homem, mas também em relação à sua própria condição. Ou melhor: um precedente para os modos do real em geral. “Nós devemos fazer o que os deuses fizeram no princípio”. “Assim fizeram os deuses, assim fazem os homens” (1977, p. 491).

A narrativa ou mito de origem apontaria para um passado exemplar e inquestionável que fundamenta uma tradição coletiva a qual, por sua vez, prescreverá todas as ações humanas posteriores ao tempo original; não admira que nesta dimensão não haja lugar para uma expressão subjetiva sobre o passado exemplar. Outro conceito que podemos aproximar deste é o que Claude Lévi-Strauss chama de “pensamento mítico” ou de “história mítica”, descrita como sendo uma história “simultaneamente disjunta e conjunta em relação ao presente” (1989, p. 262). Disjunta porque vê diferença entre passado e presente na medida em que acredita que os antepassados podiam criar, mas seus descendentes apenas podem copiar. Conjunta porque, desde então, nada de novo aconteceu e o presente vive da repetição do passado. Assim o tempo mítico seria um “eterno presente”, de modo que:

Na perspectiva do espírito moderno, o mito [...] anula a “história”. Mas há que notar que a maioria dos mitos, pelo simples fato de que enunciam *o que se passou* “*in illo tempore*” constituem eles próprios uma *história exemplar* do grupo humano que os conservou e do cosmo deste grupo humano (ELIADE, 1977, p. 505).¹⁹

Eliade lembra que a *história exemplar* não pode ser confundida com o conceito moderno de história, visto que esta última se vale da transformação, enquanto a primeira “tem o seu sentido e o seu valor na própria repetição” (1977, p. 505). Isso porque a capacidade do mito atribuir significado à realidade advém do fato de que ele atua como um paradigma, um modelo das ações humanas dentro de certa sociedade, existindo para ser repetido. A narrativa de origem justifica o presente e prescreve o futuro em função do passado. Ela ordena a realidade com base na tradição, obliterando a passagem do tempo em favor de um “eterno presente”. Mito, narrativa de origem, “eterno presente” são categorias ligadas à percepção a-histórica do homem e das sociedades humanas. Se (como notou Schüler) o que prevalece no universo de Homero não é a memória individual, nem a visão científica do passado, e sim certas convenções aceitas pela coletividade e consagradas pelo uso, então é possível aproximar os poemas épicos da representação mítica da realidade. Tal hipótese pode ser ainda mais desenvolvida se levarmos em consideração as afirmações de Auerbach sobre a notável carência de desenvolvimento temporal das personagens homéricas.

¹⁹ O próprio Eliade define *illo tempore* como sendo um tempo auroal, paradisíaco, para além da história.

Aquiles e Ulisses são descritos magnificamente, por meio de muitas e bem formadas palavras, carregam uma série de epítetos, suas emoções manifestam-se sem reservas nos seus discursos e gestos – mas eles não têm desenvolvimento algum e a história das suas vidas fica estabelecida univocamente. Os heróis homéricos estão tão pouco apresentados no seu desenvolvimento presente e passado que, na sua maioria – Nestor, Agamenon, Aquiles – aparecem com uma idade pré-fixada. O próprio Ulisses que dá tanta margem a um desenvolvimento histórico-vital, graças ao longo tempo narrado e aos muitos acontecimentos que nele ocorrem, quase nada mostra disso tudo. [...] no fundo, Ulisses é, quando regressa, exatamente o mesmo que abandonara Ítaca duas décadas atrás (AUERBACH, p. 14).

Por não exibir nenhuma marca de transformação que pudesse sinalizar sua longa e intensa vivência, o Ulisses de Homero vive num “eterno presente” que se assemelha ao da narrativa de origem. Não que a epopéia e o mito sejam o mesmo fenômeno. Conforme aponta, Jacyntho Lins Brandão, o mito é fruto da coletividade, sua narração é oral, e o narrador se anula por completo diante do que é narrado. A epopéia já se apresenta como um texto literário, onde um narrador (que se assume como tal na proposição e na invocação) ordena o material mítico de seu povo. Se “nem a *Ilíada*, nem a *Odisséia* são meros registros escritos de tradições orais, mas antes passagens bem arquitetadas do mito para a epopéia” (BRANDÃO, J., p. 94), é válido considerar os poemas homéricos como frutos de uma transição do mítico para o literário – o que nenhuma das epopéias ocidentais escritas em épocas posteriores poderia ser.

Voltando aos conceitos de Auerbach e Bakhtin, é possível encontrar um ponto comum entre ambos: os dois vinculam a estrutura mítica de pensamento a uma sociedade fechada e estável. Auerbach afirma que “como estrutura social, este mundo [homérico] é totalmente imóvel: as lutas só ocorrem entre diferentes grupos das classes senhoriais; de baixo, nada surge”. Paralelamente, Bakhtin assinala que o desenvolvimento do gênero romanesco (que ele identifica com o pensamento histórico), e seu posterior triunfo sobre o gênero épico (que é identificado ao pensamento mítico), seria o resultado de toda uma alteração de consciência, condicionada desde o início do Renascimento:

[...] por uma determinada crise na história da sociedade européia: sua saída das condições de um estado socialmente fechado, surdo e semipatriarcal, em direção às novas condições de relações internacionais e de ligações interlingüísticas. A pluriformidade das línguas, das culturas e das épocas, revelou-se à sociedade européia e se tornou um fator determinante de sua vida e de seu pensamento (p. 404).

De modo que uma estrutura social instável e aberta daria condições ao desenvolvimento de uma cosmovisão baseada na consciência da transitoriedade das

organizações humanas. Conseqüentemente, a uma sociedade tradicional corresponderia uma correspondência uma estrutura de pensamento também tradicional. Para efeitos deste estudo, entendemos tradição no sentido de um sistema cuja ordem é fundamentada em convenções sedimentadas num passado original impreciso que se perpetua em direção ao presente e ao futuro; a tradição anula ou nem reconhece o devir histórico na medida em que propõe uma realidade imutável, sempre fiel a si mesma. O conceito de “imitação dos antigos” da arte clássica revela este mesmo apego a um mundo ancestral, o qual, por sua vez, encontra sua lógica no seio de uma estética universalista que compreende o “humano” como uma essência inalterável, que transcende culturas ou temporalidades.

A crise das estruturas sociais tradicionais implicaria em uma crise das estruturas de pensamento tradicionais, pois a instalação da mudança traz consigo a consciência da historicidade do homem e das sociedades humanas. Sem uma ordem fundada nas convenções ancestrais, um novo critério de ordenação se faria necessário e as divergências do presente viriam à tona, desvelando assim toda a multiplicidade e variedade humana. As divergências reveladas constituem-se num empecilho para a sobrevivência da imagem de uma coletividade uniforme. Auerbach já havia notado que a lenda extingue os conflitos, enquanto a história lida com eles; sem uma representação coletivamente aceita da realidade, obviamente restarão perspectivas da realidade, versões da realidade, visões da realidade. E aí se instaura o que Schöler sentiu faltar nos poemas homéricos: uma expressão pessoal, autoral do poeta sobre o passado de seu povo. Este processo de individuação e de tomada de consciência histórica foi chamado por Bakhtin de “romancização”, no entanto parece-nos (por motivos que adiante serão apontados) que Auerbach foi mais acurado ao não relacionar de modo irrestrito o épico com o lendário, percebendo que mesmo no seio do épico é possível surpreender a construção do modo de representação histórica.

Ao tratar do enfraquecimento da tradição e da valorização do subjetivismo no pensamento da Europa burguesa, Luc Ferry elabora o conceito de “retraimento do mundo”. Especificamente no campo da arte, ele destaca:

Ao passo que para os *Antigos*, a obra é entendida como um microcosmo – o que permite pensar que exista fora dela, no macrocosmo, um critério objetivo, ou melhor, substancial do Belo –, para os *Modernos*, a obra só ganha sentido em referência à subjetividade, vindo a se tornar, para os *Contemporâneos*, expressão pura e simples da individualidade [...] (p. 23).

O “retraimento do mundo” ou a “subjetivação do mundo” decorre do conceito burguês de individualismo que, no limite, invalida a representação do universo como uma ordem passível de ser compreendida de modo imparcial, objetivo e absoluto pela mente humana – especialmente através da Razão. Ou seja, o individualismo demole os pilares da arte clássica e, no seu ponto mais extremo, desacredita da comunicabilidade da experiência subjetiva de mundo que cada indivíduo elabora. A tentativa de comunicar a subjetividade, ou a angústia de crer que esta comunicação é impossível, constitui um dos dilemas centrais da arte ocidental desde o Romantismo. Daí que a arte moderna já não mais espelha o mundo, ela é a criação de um mundo “no interior do qual se move o artista e no qual temos, sem dúvida, permissão para ingressar, mas que de modo algum se impõe a nós como um universo *a priori* comum” (FERRY, p. 23).

O século XVIII foi marcado por um interessante convívio entre a antiga arte clássica e a arte moderna, pois se de um lado a estética romântica surgia no horizonte, de outro lado, o Neoclassicismo setecentista foi a última grande corrente estética identificada com a objetividade e com a universalidade clássicas, isto é, com uma representação de mundo atemporal, onde o devir histórico não é perceptível ou não é importante. A arte clássica postula uma eterna essência humana, a modernidade surpreende o indivíduo em constante mutação, quer dizer, o pensamento setecentista compreende tanto uma concepção a-histórica quanto uma concepção historicista do homem. As Luzes foram decisivas no fortalecimento da visão historicista já que, de modo geral, seu pensamento foi modelado segundo o conceito de permanente “progresso” da humanidade. Tornou-se bastante comum a crença na existência de certas leis históricas que regeriam todas as sociedades humanas de modo que estas sempre estariam fadadas a percorrer etapas definidas de desenvolvimento histórico que iriam progressivamente da “selvageria” para a “civilização” – sendo que, obviamente, os europeus viam-se a si mesmos como os mais avançados na carreira da civilidade.

No contexto do historicismo setecentista, foi se tornando difícil, senão impossível, reverenciar o passado como sendo um tempo grandioso e até superior ao tempo presente, o que vai abalar o preceito literário da “imitação dos antigos”. Ora, os poemas homéricos foram os primeiros a receberem uma nova avaliação por parte do Neoclassicismo. Ao longo do século XVIII, Homero foi deixando de ser visto como um gênio de um passado grandioso, convertendo-se então na(s) voz(es) poética(s) que registrou(ram) uma Grécia marcada pela barbárie e pela selvageria. O heroísmo da *Iliada* seria a representação de tempos violentos e

guerreiros brutais, enquanto o relativo pacifismo da *Odisséia* indicaria o início de uma transição para eras mais civilizadas nas cidades-estados. Ainda assim, as epopéias homéricas seriam poemas primitivos a ponto de conter defeitos gritantes segundo a perspectiva do Neoclassicismo, por isso tomá-las como modelo absoluto seria um grave erro para qualquer poeta de então. Conseqüentemente a poética setecentista viu-se na necessidade de repensar o épico de acordo com os novos tempos historicistas, quando a idealização de um passado ancestral se mostrou inviável. Afinal a perfeição de um mundo em progresso sempre está no porvir, e não no passado.

A perceptível insistência da intelectualidade ilustrada em (re)definir e fabricar epopéias não deve ser vista somente como “a debilidade e o anacronismo mais flagrante do século XVIII” (CANDIDO, 1975, p. 169). Se o pensamento setecentista persistiu no debate sobre o épico é porque a discussão sobre o gênero tornou-se, num certo momento, um dos principais eixos a partir do qual se formulou e se estruturou o historicismo, como demonstra o trabalho de Sônia Lacerda. Assim, para retomarmos um conceito de Bakhtin, a “romancização” da epopéia no século XVIII não foi uma anomalia esporádica criada por este ou por aquele artista, mas um fenômeno característico do sistema literário da época. Ocorreu a “romancização” do gênero e da própria poética sobre o gênero; o que provavelmente abriu caminho para a suplantação final do épico pelo romanesco.

A crítica setecentista foi especialmente contrária a dois elementos característicos das epopéias homéricas: a presença do maravilhoso e a alegada ausência de moral. Segismundo Spina aponta que a questão do maravilhoso sempre suscitou certa tensão no âmbito da poética clássica, posto que as irrupções do extraordinário e do sobrenatural (atributos básicos do maravilhoso) não se ajustam bem a princípios mais rigidamente racionalistas. Há mesmo uma contradição latente entre ele e os postulados clássicos que pregam a verossimilhança e a imitação da natureza como elementos indispensáveis da obra clássica de bom gosto. Não à toa, Aristóteles e Horácio preocuparam-se em estabelecer limites à utilização do maravilhoso, abrindo exceção justamente no caso do poema épico, visto que este operaria no nível do formidável por sua própria natureza.

No poema épico, mais afeito às coisas extraordinárias que a tragédia, a presença da máquina divina é freqüente; os problemas que na ação se desenrolam parecem urdir-se e resolver-se como se deuses e heróis estivessem empenhados em lutas de família (SPINA, p.139).

É interessante notar que, ao tempo de elaboração das epopéias homéricas, a manifestação direta dos deuses e sua constante interferência no mundo humano eram componentes essenciais da religião helênica. Entretanto, esta crença foi se desvanecendo mesmo antes da era cristã, conforme atesta a própria filosofia grega. No que diz respeito à epopéia, já na época de Virgílio:

A mitologia romana também cai num processo de esvaziamento; perdendo o seu caráter sacral, o seu valor divino, os deuses adquirem um mero significado artístico; e a literatura passa a ver no maravilhoso pagão uma espécie de representação poética do mundo nos tempos primitivos (SPINA, p. 137).

A ascensão do cristianismo contribuiu ainda mais para o descrédito das divindades pagãs e, conseqüentemente, para a suspeita em relação ao maravilhoso. À altura do Renascimento, as entidades mitológicas presentes nas epopéias da Antigüidade Clássica passam a ser vistas como alegorias, personificações de elementos da natureza ou de sentimentos abstratos (assim, por exemplo, Posêidon seria uma alegoria do oceano e Eros, uma alegoria do desejo). Neste caso, o maravilhoso se apresentava como um artifício estético válido na medida em que funcionava como arsenal simbólico que conferia maior colorido ao poema épico, entretanto o abuso do recurso era visto como um defeito grave por prejudicar a verossimilhança da obra.

O racionalismo ilustrado não haveria de ser mais tolerante com o maravilhoso, pelo contrário, a partir daí o recurso foi mais intensamente criticado e até rejeitado, afinal agora ele era julgado à luz do cientificismo acalentado pelo século XVIII. O maravilhoso passou a ser compreendido como fruto de mentes bárbaras, só podendo fazer sentido numa era atrasada da humanidade, como aquela de que provinham os poemas homéricos. “Aos críticos racionalistas parecia que as ‘fábulas’ nada mais eram que invenções absurdas, produzidas por selvagens ignorantes ou pela imaginação ociosa dos poetas antigos” (LACERDA, p. 197). Num mundo moderno – guiado pela luz da ciência e vencedor das trevas da superstição²⁰ – tais credences não teriam função alguma, nem como simbolização ou alegoria. Afinal não se poderia representar a verdade por meio de “falsidades” e “absurdos”, por isso, pensadores cristãos defenderam a substituição do maravilhoso pagão pelo maravilhoso cristão. Mas os chamados livre-pensadores foram ainda mais radicais e recusaram por completo a presença do maravilhoso numa obra de arte que se quisesse moderna.

²⁰ Sobre as metáforas envolvendo luz e trevas, utilizadas pela mentalidade ilustrada conferir o belo capítulo “O mito solar da Revolução”, de Jean Starobinski (1988, p. 38-43).

No século XVIII, a questão ainda perdurava, mas com a maioria dos teóricos e críticos inclinada já não apenas a condenar a presença de deuses e outros motivos pagãos na poesia moderna, como também a julgar quer as fábulas antigas, quer as maravilhas cristãs, incompatíveis com o bom-senso da mentalidade contemporânea (LACERDA, p. 117).

Em Portugal o uso do maravilhoso cristão continuou a ser aceito e até recomendado pelos intelectuais do século XVIII. Quanto a este aspecto, basta consultar um dos mais influentes manuais poéticos do Setecentos português: *O verdadeiro método de estudar*, de Luís Antônio Verney, publicado pela primeira vez em 1747. Verney até permite o uso da mitologia grega nos poemas de gênero burlesco, mas condena por completo seu uso em poemas de gênero elevado (que é o caso da epopéia):

Que os fizessem os Étnicos, tinham desculpa na sua cegueira; mas que o faça um Católico, em cuja religião nada significam tais nomes, [...] é um erro que não se pode perdoar a um Poeta que passa de 15 anos. Os que não sabem engrandecer as verdadeiras virtudes é que recorrem às fábulas para ornamento do seu poema (1950, v. 2, p. 239).

Diferente dos renascentistas, Verney não enxerga a mitologia como um mero procedimento literário com vistas ao ornato ou à alegorização; para ele se trata de uma permanência sem propósito de uma religiosidade “errônea”, inválida numa era que conhece a verdade cristã. Quanto à utilização do maravilhoso para se obter uma maior sublimidade dos heróis, ele aconselha: “Nós temos na nossa religião coisas que podem suprir a todas as idéias dos Antigos. Temos Deus, temos Anjos, temos Santos, que nos podem inspirar o bem; e temos Diabos para inspirar o mal” (p. 240). São idéias que revelam a natureza singular do Iluminismo luso, o qual não se afastou muito dos princípios católicos que regiam Portugal mesmo no século XVIII, tanto que o outro importante mentor do Neoclassicismo lusitano, Francisco José Freire, também rejeitou a presença dos deuses pagãos na poesia portuguesa (TEXEIRA, 1999, p. 182). Enfim, a épica setecentista não viu com bons olhos a utilização do maravilhoso pagão nem mesmo como estratégia de significação alegórica. Tolerável nos poemas homéricos devido ao “evidente primitivismo” do pensamento dos povos antigos, o recurso se tornara ridículo num tempo que se queria guiado pela luz da razão e do bom senso. De modo geral, os livre-pensadores iluministas censuravam o próprio recurso do maravilhoso em si, ao passo que os ilustrados portugueses eram francamente favoráveis ao uso do maravilhoso cristão.

Voltando ao racionalismo clássico, lembremos que a razão não levaria somente ao belo absoluto, ela também poderia conduzir o homem à verdade absoluta. Acima das transitoriedades, a razão perceberia valores éticos e estéticos universalmente aplicáveis e compreensíveis. Segundo esse raciocínio, ética e estética necessariamente se vinculam, visto que tanto o bem quanto o belo provém da mesma razão. Como bem explica Spina:

Quando Platão com seu conceito de *kalokagathia* ensinava que são da mesma essência o Belo Absoluto, o Bem Absoluto e a Verdade Absoluta, e que estas categorias são indissociáveis e atendem às mais profundas e legítimas aspirações do homem, vimos desde logo a arte comprometida pela atividade ética (p. 76).

Assim sendo, a literatura greco-latina vinculou o belo e o bom, o que não implicou numa ausência total de conflitos sobre a função moral da arte, pois, desde a Antigüidade Clássica, houve quem limitasse a poesia à sua função pedagógica, mas, também quem defendesse a autonomia da arte diante dos valores éticos. Spina aponta que a formulação de Horácio: *lectorem delectando, pariterque monendo* (p. 77)²¹ encontrou várias modulações ao longo do tempo. Às vezes, entendia-se que o prazer devia predominar; em outras, predominava a didática e não foram poucos os que arrazoaram que a obra de arte perfeita era a resultante do exato meio-termo entre os dois pólos. Quanto à epopéia, foram ainda os gregos quem a divisaram como o exemplo supremo desta arte caracterizada pelo equilíbrio entre formação moral e fruição estética, consumada principalmente na construção dos heróis épicos – figuras que deveriam exibir de modo manifesto virtudes tidas como fundamentais. Assim, o herói poderia ser apontado como um parâmetro de comportamento a ser seguido pela mocidade. A este respeito, Maria Amélia Tsuruda assevera que:

Apesar de não ter sido este o objetivo inicial de sua composição, os poemas homéricos foram utilizados, durante séculos, na educação dos jovens nobres gregos. Os heróis foram tomados como modelos paradigmáticos: um jovem deveria ser ajuizado e educado como Telêmaco, sagaz como Ulisses, um grande atleta como Aquiles, valente como esses e tantos outros heróis descritos nas obras. Assim, a base da educação era a imitação do herói. (2004, p. 40)

Tal perspectiva de apreensão acabou por tornar o épico num instrumento de formação moral e cívica da juventude. Longe de permanecer restrita aos gregos, esta concepção pode ser percebida nas idéias de Cecil Maurice Bowra (conhecido helenista inglês do início do século XX), às quais recorrem Waltensir Dutra e Antonio Candido (1976) para

²¹ Ou seja, “divertindo o leitor e ao mesmo tempo instruindo”.

analisar a epicidade de *Caramuru*. Bowra ainda define a epopéia com base em sua função didática: “Os autores da epopéia literária são quase forçados a indicar uma moral. Os seus heróis são exemplos daquilo que os homens devam ser ou tipos do destino humano, cujos próprios erros devem apontar-se e recordar-se” (apud. DUTRA, in COUTINHO, 1986, p. 246). De fato, Spina afirma que a fórmula horaciana de “instruir, divertindo” não foi contestada até o século XVIII e que teria sobrevivido mesmo ao Romantismo, só sendo abandonada no período parnasiano da “arte pela arte”. Entretanto é possível notar os primeiros indícios de cisão entre o belo e o bom vários séculos antes, durante o processo de formação e ascensão da burguesia européia.

Segundo Agnes Heller (1978), durante o Renascimento a cisão ainda não era perceptível, pois os conceitos do bom, do belo e do útil eram regidos por um mesmo parâmetro fundamental consubstanciado na noção da *medida* – virtude que implicava os valores da proporcionalidade, do equilíbrio e da moderação. Portanto, não havia contradição entre os valores éticos, o viver cotidiano e a arte; eles se integravam e mutuamente se definiam de um modo em que a ética assumia o papel principal. Ainda de acordo com Heller, a crise entre ética, estética e utilidade foi desencadeada pelo desenvolvimento do processo de acumulação capitalista, o qual não é compatível com as idéias de moderação e comedimento implícitos na *medida*. Uma vez que a vivência diária burguesa foge ao princípio que permanecia regulava a ética e a estética, surge a percepção de que as normas morais e artísticas afastam-se e mesmo contradizem a vida prática; nasce o conflito entre *medida* e *utilidade*, com este último conceito ganhando cada vez mais espaço. Conseqüentemente, a partir do século XVII, a ética da medida começou a dar lugar a uma nova ética, baseada no princípio burguês do utilitarismo no que Heller descreveu como sendo uma tentativa “to reduce all the phenomena of human existence – first and foremost, all ethical facts – to the principle of utility, and/or to derive them from the same principle” (p. 248).

Por conseguinte, desde o final do Renascimento teria se instalado uma oposição entre duas moralidades, a moral clássica, advinda do senso de medida e a moral burguesa, advinda da noção de utilitarismo. Quanto mais os valores burgueses tornam-se os valores de uma nova sociedade européia, mais uma ética fundamentada no equilíbrio e na proporção aparecia como uma regra abstrata, uma utopia desligada da existência cotidiana. Ora, posto que a arte clássica também fosse regida pela *medida*, é compreensível que ela progressivamente passasse a ser vista como um ideal de perfeição inatingível e sem conexão

com as necessidades do dia-a-dia. Aliás, chegaria o momento em que a sociedade burguesa conceberia a arte como um exercício de puro escapismo para um universo subjetivo que transcenderia a experiência coletiva da realidade cotidiana, no “retraimento do mundo”, definido por Ferry. Na sociedade burguesa, o belo se afastou do útil, o que acarretou também seu afastamento do bom – que agora passa a ser fundamentado no princípio de utilidade. O que é útil é bom, mas a beleza corre o risco de se tornar inútil e, portanto, pernicioso.

Não admira que do século XVII em diante tenha surgido toda uma preocupação em advertir contra a arte voltada predominantemente para contemplação do belo. Exigia-se a fidelidade da arte a uma função moral que lhe concedesse utilidade e lhe justificasse a existência por isso, no Seiscentos, “quase todos estão de acordo em que a poesia deva estar a serviço de uma causa social: aperfeiçoar o homem, elevar o nível moral da sociedade” (SPINA, p. 78). Sônia Lacerda confirma a vocação moralista do pensamento seiscentista, mas acrescenta que, ao longo do setecentismo, “sem que desaparecesse a literatura moralista, os estudos sobre a natureza humana abriram-se ao espírito científico da época” (p. 38). Ocorre que este mesmo impulso racionalista das Luzes, que já havia negado o maravilhoso, terminaria por suspeitar de toda e qualquer ficção, portanto à arte só restaria ser uma apologia prazerosa e acessível das grandes verdades éticas.

[...] havia dificuldades inerentes ao próprio *status* ambíguo ou duvidoso que a poética classicista concedia à ficção, atrelada como se achava à idéia de que os discursos fictícios, fosse qual fosse sua modalidade (em prosa ou versos, narrados ou representados) só se justificavam em função de uma finalidade educativa, notadamente moral (p. 126-127).

A obra realizada como pura ficção constituiria o *belo imperfeito*, em contraponto ao *belo perfeito*, que “só se consegue quando o poeta realiza a união do útil ao agradável sem prevalência de um sobre o outro” (SPINA, p. 81). Ora, a epopéia, ao lado da tragédia, foi vista desde Aristóteles como o mais elevado gênero poético precisamente pela integração dos propósitos éticos e estéticos. O século XVIII só fez enfatizar ainda mais este aspecto, exigindo que o tema, a ação e o herói da poesia épica fornecessem modelos de uma conduta moral digna de ser ensinada à juventude em formação.

Contudo, a moral poética, tal como entendida pelos teóricos classicistas, divergiu tão significativamente da concepção antiga quanto diferiram dos gregos a religião, os costumes, a mentalidade, os pressupostos filosóficos e tudo mais que permeou a recepção moderna da doutrina aristotélica; equivale a dizer que o classicismo, em especial o francês, deu ao cânon aristotélico uma versão cartesiana e moralista, além de evidentemente o ter cristianizado. (LACERDA, p. 137-138)

Em consequência, não faltou quem se dedicasse a apontar as “imoralidades” de Homero e se colocasse a ditar preceitos que orientassem adequadamente os poetas a fazerem de seus poemas épicos obras de indiscutível valor instrutivo. O caráter de Aquiles, herói da *Iliada*, foi uma das principais fontes de desconforto para a crítica setecentista por não se adequar à sua concepção de moralidade²² – houve mesmo um debate entre aqueles que o rejeitaram por completo e aqueles que procuram compreender quais seriam as instruções morais advindas de um herói épico que exibia um comportamento por eles considerado tão impróprio, como agir tomado pela fúria e pelo desejo de vingança, por exemplo. Outra vez foi comum atribuir os “erros” de Homero ao período primitivo e selvagem no qual ele teria vivido. Equívocos que seriam imperdoáveis aos poetas de uma Europa ilustrada, dos quais se exigia uma clara compreensão da função moral e formadora da poesia épica de modo que numa epopéia neoclássica “só deveria ter lugar, ao menos como protagonista principal, o herói ‘essencialmente virtuoso’, apropriado para suscitar não o terror e a piedade, mas a admiração dos leitores” (LACERDA, p. 139-140). Finalmente, as preocupações políticas da filosofia iluminista levariam a um novo ideal de herói épico, marcado por um caráter cívico que não era muito evidente nas epopéias antigas.

A mesma injunção pedagógica alimentou o desejo por uma poesia épica com temas mais recentes, diretamente ligados à constituição das nações europeias modernas, o que conferiu à épica setecentista um perfil histórico, nacionalista e patriótico, cujo melhor exemplo foi o poema *La Henriade*, de Voltaire. Publicado em 1728, o poema voltairiano tomou por herói o rei Henrique IV, que governou a França na passagem do século XVI para o XVII, há pouco menos de um século antes da composição da obra; era um tema atual, sendo quase inexistente uma tradição lendária popular sobre o assunto. *La Henriade* percorria assim um caminho já trilhado por *Os Lusíadas*, de Camões, que também abandonara o passado mítico para exaltar patrioticamente os feitos heróicos recentes de seu povo. São obras que comportam uma concepção de epopéia mais de acordo com a crítica setecentista, a qual preconizava “um conjunto de técnicas artísticas, que contrariam a tradição, mas buscam preservar a elevação do gênero épico” (CHAVES, p. 59), dentre as quais se destacavam o uso de temas históricos e mais próximos do leitor, a moderação no recurso do maravilhoso cristão e a adoção de uma moralidade mais contemporânea – entretanto que moralidade seria esta?

²² A este respeito é interessante a colocação de Lacerda: “[...] a moralidade de que se tratava referia-se a valores tidos como universais, mas de fato muito bem datados. Razão, moral e teologia católicas eram a tríade indissociável que fornecia os crivos mediante os quais se reprovavam os costumes e caracteres dos deuses e heróis da epopéia homérica” (LACERDA, Sônia. Op. cit., p. 143).

No ideário setecentista lusitano, a função moral da arte assumiu a definição de arte como um instrumento cívico a favor do Estado iluminista, isto é, como um instrumento de propagação (e de propaganda) do ideário do despotismo esclarecido português, representado principalmente, mas não exclusivamente, pelo governo do rei D. João V e, depois, pelo governo de D. José I e seu todo-poderoso ministro, o Marquês de Pombal.

Para explicitarmos o que foi dito acima, vejamos como tais ideais aparecem nas obras dos dois maiores norteadores do Neoclassicismo português, Luís Antônio Verney e Francisco José Freire. Verney pode ser considerado um esteta pelos padrões da época porque, na sua oitava carta, que versa sobre a poesia²³, ele defende com ardor que a finalidade da mesma não é instrução moral, mas o prazer estético, o que em contrapartida lhe retiraria qualquer utilidade: “a poesia não é necessária na República: é faculdade arbitrária e de divertimento. E assim, não havendo necessidade de fazer versos, ou fazê-los bem ou não fazê-los, por não se expor às risadas dos inteligentes” (p. 336). Depreende-se desta afirmação que por atender unicamente ao anseio do homem pela beleza, a poesia seria inútil e por isso não haveria razão para se dar ao trabalho de realizá-la sem talento. No entanto, caso alguém se decidisse a ser poeta, deveria obrigatoriamente ser bom poeta, mas, ainda segundo Verney, “para fazer tudo o que pede a arte, se requer boa Retórica” (p. 146). Ora, deste modo ele submete o discurso poético às normas da retórica as quais, segundo suas cartas V e VI, organizam o texto a fim de que este pudesse se mostrar lógico e racional. O crítico português aborrecia qualquer obscuridade que interferisse no processo de comunicação, pois, a seu ver, o texto seria o principal meio de propagação das verdades morais e científicas formuladas pela razão iluminista – as quais estariam sendo implantadas e/ou desenvolvidas em Portugal pela administração pombalina (TEIXEIRA, 1999). Se a poesia é submissa à retórica, então é possível inferir que ela deveria estar comprometida com a divulgação eficiente da política do Estado ilustrado português, sendo assim um instrumento de harmonia social por incentivar a aceitação pública das propostas governamentais.

Verney, de modo indireto, admite assim uma utilidade para a poesia, mas a torna condicionada à observância ou não do poeta ao código retórico da época. Deste modo, a arte

²³ Como parte das reformas pombalinas, a obra *O verdadeiro método de estudar*, de Verney, foi concebida com o objetivo principal de orientar a reestruturação do ensino português. O livro se estrutura na forma de dezesseis cartas que versam sobre diferentes campos do saber, considerados essenciais pelo autor. As cartas seguem o seguinte esquema: I - Língua Portuguesa, II - Gramática Latina, III - Latinidade, IV - Grego e Hebraico (e línguas modernas), V e VI - Retórica, VII - Poesia, VIII - Lógica, IX - Metafísica, X - Física, XI - Ética, XII - Medicina, XIII - Direito Civil, XIV - Teologia, XV - Direito Canônico, XVI - Regulamentação geral dos estudos.

útil à sociedade seria aquela que assume um compromisso com a demonstração racional das grandes verdades morais, ensinando o povo a reconhecê-las à luz da razão iluminista, que em Portugal estaria representada no governo pombalino. Por isso Verney não poupa os artistas que teriam se afastado da retórica e rejeita todo indício de ilogicidade presente no discurso poético. Ficaram famosas as duras reprimendas que Verney dirigiu aos poetas portugueses (principalmente a Camões) em suas análises críticas que, por sinal, visavam “exclusivamente uma análise lógica do texto poético, condenando todas as formas que se distanciassem, além de certo grau, da univocidade do discurso em prosa” (TEIXEIRA, p. 206). Basta ler os conselhos de Verney aos novos poetas para perceber que, apesar da propalada apologia da arte como divertimento, ele exigia sim um posicionamento didático-moral do poeta. Como assinala Teixeira, para Verney, a poesia seria uma “técnica específica de discursos regulados pelo juízo”, “uma espécie mais ornada de eloquência” (p. 199, p. 200).

Por outro lado, Francisco José Freire, o Cândido Lusitano, é mais direto ao acompanhar o ideário geral de sua época e endossar a submissão da arte à moral:

Não se pode entrar em dúvida que o principal fim da Poesia não seja o ensinar o povo e servir-lhe de utilidade. [...] Pode-se dizer que a Poesia ou Poética é Arte imitadora e compositora de Poemas, tem por fim o deleitar; e que, enquanto é Arte subordinada à Filosofia moral ou Política, tem por fim o utilizar a alguém. A Poesia considerar em si mesma procura causar seu deleite, e considerada como Arte sujeita à faculdade civil, toda se emprega em causar utilidade (1759, v. 1, p. 26 e 29).

A poesia então assume a qualidade didático-pedagógica muito específica de transmitir valores de formação cívica, isto é, de inculcar os valores considerados adequados para se ser um bom cidadão e um bom súdito. Freire acaba por dar à lição horaciana de “divertir o leitor e ao mesmo tempo instruir” um sentido muito estrito, na medida em que associa a “moral verdadeira” com a ideologia do Estado português. Analisando Freire, Teixeira tem interessante percepção de que o crítico lusitano “concebia a poesia como um dispositivo do aparelho de Estado” (p. 212), isto é, Cândido Lusitano teria reduzido o papel moralizador da arte poética à tarefa de defesa e propaganda dos projetos e atos da Coroa e de seus acólitos²⁴. A função moralizadora da poesia não se separaria de uma utilidade política imediatamente vinculada aos interesses do regime pombalino, não à toa, na sua dedicatória a Sebastião José de Carvalho, Freire propõe aos poetas portugueses que fizessem de Pombal e

²⁴ Sobre as relações entre a arte e o poder do Antigo Regime, e entre o discurso do Estado absolutista e o atual conceito de propaganda, conferir BURKE, Peter. *A fabricação do rei*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

de sua política o novo tema de sua poesia: “V. Excelência sim seria a glória das nossas Musas, se a sua grande Alma não viesse ao mundo para maiores cousas, quero dizer, mais para dar matéria à Poesia do que para cultivar seus preceitos” (v. 1, s.p.). Seguindo tal preceituário de uma arte politicamente utilitarista, a poesia luso-brasileira setecentista tende a se tornar um dos pontos de apoio ideológico das razões do Estado português. Não admira assim que a variante lusitana do épico setecentista circunscreva o gênero ao papel de discurso glorificador do *status quo* do regime. Outro intelectual do período sintetiza bem a concepção vigente na época em que Durão escreveu *Caramuru* ao definir as obras épicas como:

[...] livros nacionais, que contêm a história principal do estado, e espírito do governo, os princípios fundamentais da moral. Os dogmas capitais da religião do país, e todas as obrigações da sociedade, tudo isso revestido do que a arte tem de mais maravilhoso nas ficções, de mais belo e rico na expressão, e de mais tocante nos movimentos (BARBOSA, apud SPINA, p. 81).

A mentalidade portuguesa do século XVIII viu a epopéia como uma obra principalmente cívica, sendo civismo aqui um sinônimo de reverência à Coroa e aos seus representantes. A ficção, que não podia ser fantasiosa por demais, devia estar a serviço da religião, da moralidade e dos interesses preconizados pelo Império Português. Sua utilidade residia em seu papel de fornecer modelos de comportamento que auxiliasse na formação de bons cidadãos, quer dizer, de cidadãos que aceitassem sua posição no corpo social e que cumprissem o papel que lhes estava designado pelo regime. É sob esse ponto de vista que analisaremos a constituição épica de *Caramuru*.

3. A conformação épica de *Caramuru*

Como se viu no início deste capítulo, as leituras críticas iniciais de *Caramuru* estavam direcionadas pelas preocupações nacionalistas da primeira geração romântica brasileira; num primeiro momento ainda não se estabelece qualquer polêmica quanto à epicidade da obra. A questão só veio à baila com o estudo de Sílvio Romero, que leu o poema de Durão mais como uma espécie de novela romântica do que como uma epopéia. “O poema de uma nação nova, de um povo infantil de nossos dias, devia ser mesmo um tanto novelesco e romântico”, sintetizou Romero (p. 230). Desde aí, estava aberta uma trilha de negação do

caráter épico de *Caramuru* cujo ápice possivelmente foi o ensaio que Waltensir Dutra preparou para a obra coletiva *A literatura no Brasil*. As conclusões de Romero foram motivadas sobretudo pela relativa atualidade do tema escolhido por Durão, segundo ele a narrativa de *Caramuru* estaria situada num passado recente demais para ser épico, impossibilitando o engrandecimento mítico das figuras históricas envolvidas na trama. Para Romero, esse não seria um erro grave, mas uma contingência do ato de se realizar uma epopéia sobre uma nação que começou a surgir no alvorecer da Era Moderna.

O assunto de *Caramuru* cobre um tempo histórico que vai das primeiras décadas do século XVI e chega (por meio das visões de Paraguaçu/Catarina) até meados do século XVII, ou seja, no seu ponto mais adiantado temporalmente, o assunto está a mais ou menos um século do momento da composição da obra. Situação que remete a *La Henriade*, de Voltaire, porquanto ambos os poemas são epopéias “historicizadas” – ou “romancizadas” para usar a expressão de Bakhtin. Situação que, conforme vimos, não era uma aberração ou um desvio, mas um traço constitutivo do sistema literário do século XVIII. Durão estava completamente de acordo com a teoria épica do famoso filósofo iluminista que “defende o assunto moderno”, bem como a epopéia com “assunto patriótico” (CHAVES, p. 59).

José Veríssimo aceita a tese de Romero e ainda encontra mais um motivo para negar a epicidade de *Caramuru* já que, no entender do crítico, Diogo Álvares Correia não seria um herói suficientemente épico, pois não existiria “nos seus atos, os predicados de um herói de epopéia, e a mesma lenda não lhos dá. Nem o poeta lhos soube emprestar que os relevassem” (p. 119). Ao fazer, em tom irônico, um breve resumo da vida de Diogo Álvares, Veríssimo nega quaisquer laivos de heroísmos que poderiam ser encontrados no lendário náufrago português:

Como todos sabem, o assunto do poema do episódio meio histórico, meio lendário, do naufrágio do aventureiro português Diogo Álvares Correia, que, soçobrando nas costas orientais do Brasil, justamente no recôncavo da Bahia, escapou do naufrágio e caiu em mãos dos índios que aí havia. Guardado para servir-lhes de repasto, conseguiu esquivar a sua triste sorte e dominar-lhes com o pavor que lhes causou matando no vôo um pássaro, e fazendo outras façanhas com um arcabuz que acertara salvar da catástrofe. Sobre o fato verossímil, e que se teria repetido entre navegadores e selvagens, ignorantes de armas de fogo, bordou a imaginação popular circunstâncias e acrescentou desenvolvimentos que a história mais tarde, por mão do operosíssimo Varnhagen, provaria lendário, como a viagem de Diogo Álvares à França em companhia da gentia Paraguaçu, sua noiva, o batismo desta em Paris e o casamento deste casal, sendo padrinhos em ambas as cerimônias Henrique II e a sua mulher, a celebre Catarina de Médicis, que deu o seu nome à sua exótica afilhada. Diogo Álvares, dizia a lenda, perfilhada pelos cronistas, recebeu dos índios, por causa da arma flamante com que dava a morte, a alcunha de *Caramuru*. Este nome,

que é simplesmente o de um peixe, e que lhe deram por o terem apanhado no mar, a nossa fantasia etnologia o interpretou de vários modos, todos evidentemente falsos (p. 119).

A longa citação vale por apresentar as razões que levaram Veríssimo a recusar o heroísmo de Diogo/Caramuru e também por fornecer a fonte que motivou parte desse julgamento: um artigo de Francisco Varnhagen, conhecido historiador brasileiro do século XIX, publicado em 1848. Em sua pesquisa, Varnhagen esforçou-se por separar ficção e história, tentando encontrar o Diogo Álvares verídico por trás das tantas versões que até então se acumulavam a respeito dele. Mas, como deixa claro Assis Pereira, o Caramuru que serve de base à poesia de Durão não é o homem histórico, e sim o mito que vinha sendo elaborado pelos cronistas e historiadores coloniais – como Rocha Pita, Gabriel Soares de Souza e Simão de Vasconcelos, entre outros – bem como pela cultura popular. Por outro lado, Durão também exerce sua prerrogativa de autor e “com base nessas obras, constrói, ele também, a história do Caramuru, submetendo-a a um *tratamento* que encerra uma concepção de *herói e heroísmo*” (PEREIRA, p. 17-18). O mesmo estudioso faz uma afirmação que nos parece bastante sugestiva sobre os motivos que poderiam ter levado Durão a selecionar Caramuru para ser o protagonista de sua epopéia sobre a formação do Brasil:

[...] é o seu comportamento, conflituoso e ambivalente, ante duas culturas e em face dos componentes dessa sociedade “primitiva” já em fase de miscigenação, que faz de Diogo Álvares um dos protótipos do homem marginal no Brasil quinhentista (p. 11).

Como poucas figuras daquele início de colonização portuguesa, Diogo/Caramuru tem a possibilidade de ser colocado como intermediário entre o mundo lusitano e o mundo indígena, permitindo a representação literária da fusão dos dois povos e de suas respectivas culturas. Fusão que, como será observado com mais vagar, é apresentada na obra na forma de absorção do indígena pela sociedade colonial portuguesa, mas ainda assim uma fusão que necessita de um elemento de transição que a possibilite e a legitime simbolicamente. A potencialidade de Diogo/Caramuru atender a essa demanda é tão manifesta que:

[...] a história do Caramuru tem se constituído, desde o século XVI, em uma das narrativas preferidas de brasileiros, portugueses e pessoas de outras nacionalidades quando querem falar a respeito do Brasil e estabelecer uma origem para esse país. É uma antiga história arraigada na cultura brasileira, importante para a formação de uma certa idéia de nação, que tem transitado com facilidade do erudito ao popular e à comunicação de massas, da academia às ruas, da prosa à poesia, do oral ao escrito e ao pictórico, da tradição à inovação, fortemente disputada pela história, pela literatura e pela tradição popular (AMADO, 2000, p. 5).

O principal atributo de Diogo/Caramuru é justamente sua duplicidade (BIRON, 1988); ele é Diogo, o herói civilizador luso, catequizador e fiel à Coroa, mas também é Caramuru, o herói semi-divino, reverenciado num mundo “primitivo” graças a suas habilidades e saberes especiais. O frei-poeta explora o encanto do herói mágico, sem deixar de estabelecer claramente o predomínio do herói civilizador, numa hierarquização que se conforma ao ideário de Santa Rita Durão:

Enquanto podemos encontrar o nome Diogo mais de uma centena de vezes, Caramuru, em contrapartida, é citado apenas vinte e duas vezes. Em resumo, Caramuru serve como referência à adoração, daí o seu caráter passivo, enquanto o nome cristão reflete a atividade, o que talvez esteja próximo ao caráter ativo do português, e do seu Deus, em contraposição ao caráter passivo do indígena “descoberto” e o predomínio do Deus cristão sobre o pagão (BIRON, p. 36).

A castidade que Durão confere a Diogo também não agrada a Veríssimo porque tal qualidade estaria em desacordo com a figura de um herói épico conquistador, que o crítico preferiria ver pintado ao modo de “um rude aventureiro português do século XVI, ardente e voluptuoso”, ao invés da figura de “um santo ou um lendário cavaleiro cristão” como o apresenta Durão. Para sustentar sua tese, Veríssimo invoca o modelo de Camões afirmando que “não obstante o seu profundo catolicismo, [...] não caiu neste erro, e ao contrário enalteceu o seu poema com [...] uma tão artística voluptuosidade” (p. 116). É possível que Veríssimo tivesse em mente os heróis épicos homéricos, modelos de uma moral guerreira e viril. Todavia, como ficou exposto anteriormente, a moral homérica não foi aceita pelo pensamento do século XVIII que a recusou como resquício de uma era de selvageria e barbárie. O exemplo de Camões em nada ajuda, basta lembrar o quanto a crítica setecentista atacou *Os Lusíadas* pela suposta ausência de uma moral mais genuinamente cristã no poema.

É possível também que Veríssimo estivesse pensando em termos de uma representação mais realista do ponto de vista histórico, visto que os colonizadores lusos efetivamente não se fizeram notar pela continência no trato com as índias. Neste caso também, o julgamento crítico estaria deixando de levar em consideração os códigos que regiam o gênero épico ao tempo em que o poeta compôs sua obra. Tendo acesso aos relatos dos cronistas e historiadores coloniais, certamente Durão possuía informações sobre a conduta lasciva dos primeiros colonos, incluindo-se aí o próprio Diogo, que a tradição já apresentava como tendo várias esposas e concubinas indígenas. No entanto a representação realista foge aos desígnios da arte clássica, especialmente em se tratando dos gêneros tidos como elevados (no caso, a epopéia e a tragédia). Sobre as relações da poesia clássica com o material histórico

que lhe serve de modelo, é necessário ter em mente que o Classicismo não entendia o conceito de imitação da natureza como sendo uma mera repetição da factualidade. O poeta podia e devia ser capaz de selecionar e alterar seu material de modo a conferir-lhe um sentido relevante e prazeroso à mente humana: “Daqui se segue que o poeta, para cumprir o mais cabalmente o seu objetivo – que é deleitar –, deva propor-se por modelo não apenas a *natureza simples e existente*, mas de preferência a *natureza bela e possível*” (SPINA, p. 92, grifos do autor).

No código clássico, a representação tende mais ao idealismo do que ao realismo; admite-se, espera-se mesmo que o poeta “aperfeiçoe” a natureza. Durão utiliza a tradição cronística, histórica e popular segundo bem definidos propósitos de formação moral e cívica, adequados às exigências da poética de seu tempo. Longe de Homero ou da representação realista, o herói de *Caramuru* aproxima-se mais da concepção voltariana que recomendava como herói épico da era iluminista: “um cavaleiro corajoso, pio, humano e clemente” (CHAVES, p. 60). Como nota Assis Pereira, “a piedade e a prudência é o móbil da ação que conduz o Caramuru. em toda a extensão do poema, os adjetivos *pio*, *piedoso* e *prudente* estão freqüentemente aplicados ao substantivo *herói*” (p. 19). Durão faz de Diogo Álvares um herói assinalado pela mítica dos cavaleiros cristãos medievais, ao mesmo tempo guerreiros e defensores da fé, como teriam sido os heróis que fundaram Portugal na medida em que foram expulsando os árabes mulçumanos da Península Ibérica. A mesma chama evangélico-civilizatória, que deu origem ao Reino e depois ao Império Português, seria a força motora de uma nova missão dada ao povo lusitano: a formação do Brasil.

Nem podereis temer que ao santo intento
 Não se nutram heróis no luso povo,
 Que o antigo Portugal vos apresento
 No Brasil renascido como em novo.
 Vereis do domador do índico assento
 Nas guerras do Brasil alto renovo,
 E que os seguem nas bélicas idéias
 Os Vieiras, Barretos e os Correias (I, 7).²⁵

Entende-se assim porque Durão optou por um herói casto até boa parte do poema (ele só toma Paraguaçu como esposa depois da cerimônia de casamento celebrada na França). O autocontrole sexual era apropriado a um herói que devia ser um arquétipo do missionário

²⁵ Note-se que Durão cita duas outras figuras históricas tradicionalmente consideradas heróicas pela tradição historiográfica luso-brasileira, João Fernandes Vieira e Francisco de Barreto Meneses, ambos envolvidos com a expulsão dos holandeses de Pernambuco no século XVII, tema que é abordado por Durão no penúltimo canto de *Caramuru*.

cristão e do homem racional, cuja virtude reside na “perfeição” de seus valores morais. Só assim Diogo poderia constituir um exemplo antitético ao comportamento “brutal” dos povos pagãos. Um protagonista que se deixasse levar pelos instintos não poderia subsistir como prova da “superioridade” da civilização cristã diante da “selvageria” dos indígenas. Aliás, estes sim, são constantemente descritos como escravos dos instintos ao ponto da bestialização, cuja mais terrível expressão é o canibalismo – que em *Caramuru* caracteriza-se na forma de uma gula desregrada e voluptuosa – ao qual somos apresentados logo no início da narração, quando se relata o destino da maioria dos que naufragaram junto com Diogo:

Correm depois de crê-lo ao pasto horrendo;
E retalhando o corpo em mil pedaços,
Vai cada um *famélico* trazendo,
Qual um pé, qual a mão, qual outro os braços:
Outros na crua carne iam comendo,
Tanto na infame gula eram devassos;
Tais há que os assam nos ardentes fossos,
Alguns torrando estão na chama os ossos (I, 17).

Mais à frente, ao sermos informados de que os poucos náufragos sobreviventes (inclusive Diogo) estavam sendo engordados para dar ocasião a outro desses banquetes canibalescos, vemos:

Cevavam desta forma os desditosos
Das fadigas marítimas desfeitos;
Por pingues ter os pastos horrorosos,
Sendo nas carnes míseras refeitos:
Feras! Mas feras não, que mais monstruosos
São da nossa alma os bárbaros efeitos;
E em corrupta razão mais furor cabe,
que tanto um bruto imaginar não sabe (I, 25).

A suposta indignação do leitor (idealizado como participante da cultura européia) materializa-se no poema na exclamação “feras!”, a que o narrador responde: “feras não”. Os indígenas seriam na verdade homens brutos padecendo os “bárbaros efeitos” da natureza humana não-civilizada e não-cristianizada. Contra esse painel lúgubre, a “luz” da razão e do evangelho sintetizada em Diogo tem um efeito ainda mais intenso. Desde essa cena inicial já se vai justificando a tarefa civilizadora e catequizadora que o herói realizará no decorrer da narração poética.

A pureza sem jaça do Caramuru [...] tem validade e está adequada no poema, porque o propósito de Durão, ou melhor, a sua ética é celebrar, com um herói de exceção, a colonização portuguesa do Brasil, sob dois aspectos fundamentais: a incorporação do país à Metrópole e a do indígena à Igreja (PEREIRA, p. 21).

De todas as críticas feitas a *Caramuru*, dificilmente se encontrará outra tão demolidora quanto aquela de Waltensir Dutra, afinal para ele o poema merece mais consideração enquanto documento histórico do que enquanto obra artística. Dentre os vários motivos pelos quais Dutra reprova o poema, está a negação peremptória da epicidade de *Caramuru*. O crítico mal o considera uma “epopéia frustrada”, aliás, prefere classificá-lo como um poema narrativo, alegando que:

A épica pressupõe, em primeiro lugar, um motivo bastante grande, nobre e sublime, que quase sempre transcende os limites do individual, para se projetar nos do nacional ou universal. [...] Falta à chamada poesia épica brasileira do século XVIII essa nobreza de assunto e sentido simbólico que supera o imediato. O *Caramuru* é apenas uma aventura individual, que dificilmente poderia vir a ser a epopéia do europeu que descobre o Novo Mundo. [...] Não cabe a Basílio [da Gama] e a Durão culpa maior do que a de não ter compreendido que a matéria da epopéia é fruto de uma tradição e um sentimento coletivos, que lhes faltava (DUTRA, in COUTINHO, p. 245).

O juízo de Dutra conta com dois argumentos principais: um deles aponta para o *individualismo* de Diogo Álvares, um herói que, não tendo sido alvo de uma mitificação popular nacionalista, não poderia incorporar o papel de herói coletivo – elemento que Dutra considera essencial a uma epopéia genuína. O outro argumento acusa a obra de não ter *sentido simbólico transcendente*, o que Dutra atribui à falta de consistência moral do poema. Realmente, faltava a Diogo/Caramuru (e a qualquer outro candidato a herói luso-brasileiro) o engrandecimento mítico advindo de uma tradição coletiva ancestral, como aquela que fundamentou as epopéias homéricas. O poema de Durão não volta a um passado mítico, mas a um passado que oscila entre o histórico e o lendário; entre a tradição erudita e uma cultura popular em formação. Nada, entretanto, que desmerecesse a obra diante dos leitores de uma era mais afeita a epopéias acadêmicas. Não custa lembrar que o pensamento setecentista leu as epopéias homéricas como obras bárbaras, frutos de uma cultura tida como primitiva. Também é preciso atentar que a poética neoclássica por vezes teve uma atitude de recusa frente aos modelos greco-latinos, empenhada que estava em buscar uma sensibilidade mais moderna, mais “civilizada”²⁶.

No que tange ao individualismo do herói, não nos parece que haja motivo para não se considerar Diogo Álvares como um herói que resume em si, pelas ações e pelas virtudes que lhe atribui o poema, uma síntese do colonizador português, como o queria representar Durão. É uma estratégia semelhante à de Camões, que fez de Vasco da Gama um

²⁶ A propósito, Lacerda comenta ainda como os neoclássicos preferiram Virgílio a Homero, precisamente porque aquele fora o autor de uma epopéia literária, assinalada pela erudição e pelo refinamento – marcas associadas a um mundo mais civilizado. Cf. LACERDA, Sônia. op. cit., p. 150-161.

herói que representava toda uma “raça de heróis” em *Os Lusíadas*. Vimos anteriormente que, por sua ambivalência entre o mundo americano e o mundo europeu, Diogo/Caramuru adquiriu todo um potencial simbólico, capaz sim de alçá-lo à posição de arquétipo da coletividade luso-brasileira:

Se Diogo-Caramuru é ambíguo, é porque o fomos, e talvez ainda o sejamos, sob o impacto de civilizações díspares, à busca de síntese freqüentemente difícil, mas que se torna possível pela redução de muitas diferenças ao padrão básico da cultura portuguesa, leito por onde fluímos e engrossamos, e que Diogo exprime, ao exprimir a adaptação do branco à América (CANDIDO, p. 183).

Como foi apontado anteriormente, Waltensir Dutra baseou-se nas reflexões de Bowra, um partidário dos que requerem uma função moral para a epopéia, para negar a epicidade da obra de Durão. O caso é que o crítico brasileiro não reconhece a presença dessa função moral em *Caramuru*, entretanto seria o caso de se perguntar que forma de moralidade exatamente ele requeria do poema já que seu artigo não esclarece este ponto. Certo é que a moral do século XVIII distava da moral homérica, na mesma medida em que os valores morais do século XX (de onde falam Dutra e Bowra) não eram os mesmos do Setecentos. Defendemos que a moralidade de *Caramuru* deva ser captada à luz do seu tempo, segundo os ditames da poética setecentista, principalmente daquela de origem portuguesa. Pode-se evidentemente questionar os pressupostos dessa moral (como os valores morais de nosso tempo também são passíveis de questionamento), mas não se pode exigir que um homem setecentista incorpore uma moralidade estranha à sua época.

Posto que o Neoclassicismo português visse a função moral da arte como um necessário compromisso com a defesa do *status quo* do Antigo Regime, não admira que a produção poética lusa deste período estivesse empenhada na propagação do ideário da Coroa e da Igreja. Estudioso do período, Ivan Teixeira observa que ao longo do Setecentos português não só os já referidos Verney e Freire, mas também outros influentes doutrinadores estéticos como Jerônimo Soares Barbosa e Pedro José da Fonseca defenderam uma poesia cujo papel fosse o de divulgar os valores de uma filosofia moral que, na mentalidade ilustrada lusitana, “[...] se confundia com a ética sancionada pelo Estado e pela Igreja, não raro impregnada de declarados propósitos políticos” (TEIXEIRA, 1999, p. 162). Mesmo Verney, o mais esteta de todos e o que mais influenciou Santa Rita Durão²⁷, entendia que a arte poética devia propagar os princípios desta filosofia moral, por ele dividida em prudência civil e

²⁷ Sobre a ascendência de Verney no pensamento de Durão, conferir PEREIRA, Carlos de Assis. op. cit, p. 81-84.

jurisprudência natural. A jurisprudência natural liga-se ao conceito iluminista de direito natural, o qual se definia como sendo a capacidade inata que o homem teria de reconhecer, através da razão, valores éticos tão universais quanto as leis matemáticas – as quais transcendem as especificidades sócio-históricas: “Uma vez que o espírito é capaz a partir de si mesmo, de gerar suas ‘idéias inatas’, de iniciar e concluir a construção do domínio das grandezas e dos números, não poderia possuir um menor poder de construção e elaboração criadora no domínio do direito” (CASSIRER, 1997, p.320). Como será mais bem explicitado no terceiro capítulo deste trabalho, Durão concebe que todo homem (índio ou português) pode alcançar esta ética universal (que, para ele, se iguala aos dogmas da fé católica), pois em todos nós estaria a marca que Deus imprimiu em suas criaturas. Posto que, para o poeta, direito natural e moral católica se confundem, levar o Cristianismo aos povos pagãos é apresentar-lhes uma verdade que eles já intuem e já buscam; logo, a ação evangelizadora seria a mais suprema de todas as ações morais por permitir à humanidade alcançar o conhecimento perfeito das leis do direito natural que devem regular “o contato do homem com Deus, consigo mesmo, com a família e com os outros homens” (TEIXEIRA, 1999, p. 256). Por sua vez, a prudência civil confunde-se com a noção de direito civil e “considera as ações úteis à cidade e ao reino; trata o ser enquanto cidadão” (TEIXEIRA, 1999, p. 257), ou seja, visa nortear o homem em suas relações com o Estado, delimitando seus direitos e deveres enquanto súdito. Ao fazer de Diogo Álvares um exemplo de cidadão português – destemido conquistador, fiel à Coroa e devoto à religião católica – Durão oferecia um claro modelo moral a ser seguido pelos colonizadores do Brasil.

Há intenção didática em *Caramuru* e ela está vinculada à apologia dos interesses do Sistema Colonial luso-católico, por isso mesmo, muito distante da defesa de uma independência brasileira como propôs a crítica romântica. Moralmente, Durão se viu na contingência de harmonizar os valores cristãos com as demandas colonialistas, as quais implicavam a exploração da terra e de seus habitantes. Por um lado, a tarefa missionária precisava afirmar a humanidade dos povos indígenas, o que potencialmente lhes estendia todas as prerrogativas advogadas pela ética humanista cristã e, a partir do século XVIII, também pela moral ilustrada: o direito à vida, à justiça, ao respeito, à liberdade, à propriedade, entre outros. Por outro lado, a lógica mercantilista exigia o apossamento da terra pelo Estado colonial (ou em seu nome) em detrimento dos moradores primitivos, a fim de se estabelecer um sistema agrícola articulado para compensar os investimentos metropolitanos com uma dilatada margem de lucro; o que “impunha a implantação, nas áreas coloniais, de regimes de

trabalho necessariamente compulsórios, semi-servis ou propriamente escravistas” (NOVAIS, 2005, p. 56). A combinação de valores tão divergentes perturbou consideravelmente a consciência europeia ao longo de todo o processo colonizador de modo que, no fim das contas, “o escandaloso paradoxo do renascimento da escravidão em pleno imo da civilização cristã desencadeou toda uma série de racionalizações, cada qual mais sutil, tendentes a aquietar a piedade cristã e velar a crueza chocante da realidade colonial-escravista” (NOVAIS, p. 57).

Caramuru integra-se a esta linhagem discursiva que buscou contemporizar o colonialismo e o cristianismo. A estratégia de Durão foi justificar um em função do outro, em outros termos, seu poema apresenta o sistema colonial como instrumento, divinamente inspirado, que possibilita a cristianização dos ameríndios. Por isso as oposições e conexões componentes das imagens de “homem natural” e de “homem civilizado” formam um importante pólo de conflitos que perpassa todo o poema, posto que o maior desafio de Durão fosse apregoar a necessidade da “civilização” dos indígenas, sem desmerecer as virtudes decorrentes da condição de “homem natural” que lhes era atribuída pela mentalidade ilustrada e pelos próprios catequizadores católicos. O dever moral dos colonizadores – personificados por Diogo – seria o de assumir um papel de liderança que permitisse a inserção dos índios na “superior” sociedade cristã pelo bem dos próprios “selvagens”, que assim poderiam gozar dos privilégios da civilização lusitana.

Ou seja, o Brasil de *Caramuru* se configura como uma expansão do Império católico português rumo a um novo território. Certamente, esta imagem é expressa ao longo de todo o poema, mas encontra-se especialmente sintetizada onde o código épico determinava que estivesse: na proposição, na invocação e na dedicatória da obra. E, como se não fosse o bastante, a mesma imagem surge também nas “Reflexões prévias e argumento”, um texto em prosa colocado fora da composição poética, mas que lhe serve de moldura. Na apresentação do poema, Durão inicia declarando: “Os sucessos do Brasil não mereciam menos um poema que os das Índias.” (p. 5). Sem dúvida, trata-se de uma referência a *Os Lusíadas*, cujo assunto épico principal era justamente a conquista das Índias; assim, Durão mostra-se fiel ao princípio neoclássico da “imitação dos antigos” e faz questão de informar ao leitor qual é o seu modelo. Além de estabelecer a filiação literária de *Caramuru*, a assertiva de Durão tem o poder de evocar as antigas vitórias da expansão ultramarina portuguesa, entretanto, o frei-poeta não se atém à rememoração nostálgica de um passado grandioso; logo em seqüência, ele estabelece

uma equivalência entre Brasil e Índia, indicando a potencialidade de uma retomada da antiga pujança de Portugal graças ao que era a sua maior e mais rica colônia no século XVIII – mensagem deveras adequada a uma obra literária inscrita no quadro restauracionista da Viradeira, como observa Eneida Leal Cunha: “é sintomático que o descobrimento e a colonização do Brasil tenham sido transfigurados em empresa épica justamente quando a colônia americana se tornou economicamente relevante e sobremodo rentável” (p. 50). A homenagem ao passado, feita na própria escolha do modelo camoniano, funciona como um incentivo à renovação dos esforços colonialistas em pleno final do século XVIII.

Ligando *Caramuru* a *Os Lusíadas*, o poeta faz uma inserção consciente de sua obra no seio de uma tradição cultural (no caso, a portuguesa), da qual ele claramente se ufana. Ao mesmo tempo, ciente de que o código poético neoclássico requereria uma “imitação original”, ele chama a atenção para o caráter peculiar de seu poema. Durão cria para *Caramuru* um espaço no sistema literário português, ao realizar a leitura de *Os Lusíadas* como a epopéia das conquistas portuguesas no Oriente. Neste caso, faltaria então uma epopéia das conquistas do Ocidente – lacuna que *Caramuru* teria vindo preencher. Assim, o poeta direciona o leitor a receber seu poema como se ele fosse *Os Lusíadas* do Brasil, atitude que simultaneamente afasta e aproxima os dois poemas. Também fazem parte da aproximação as estrofes em oitava-rima, os versos decassílabos e os dez cantos de que se compõe *Caramuru*.

Uma afirmativa notadamente controversa que aparece nestas considerações iniciais é aquela em que Durão diz: “Incitou-me a escrever este [poema] o amor da pátria” (p. 5). A crítica tendeu a tomar tal declaração como sintoma de nacionalismo ou, pelo menos, de nativismo, enxergando aí uma ligação afetiva de apego do poeta ao Brasil e tomando-a como indício dos primórdios de um patriotismo brasileiro. Ocorre, entretanto, que o termo de origem pátria, em sua acepção inicial, designava basicamente o lugar de nascimento, o que não impediu que durante todo o período colonial os descendentes de europeus nascidos na América o utilizassem com diversos significados (ALMARZA, 1985). De fato, muitas das vezes os escritores coloniais empregaram a palavra para identificar sua terra natal e, já no fim do século XVIII, é possível encontrar textos onde o termo se reveste de uma forte carga anti-colonialista. É o caso da obra *Lettre aux espagnols-américains* (1792) escrita pelo peruano Juan Pablo Viscardo, onde o autor toma uma clara posição a favor do direito dos povos da América de se autogovernarem, proclamando “el Nuevo Mundo es nuestra patria” (Apud. ALMARZA, p. 192). Em outro extremo, Ruy Díaz de Guzmán, em sua obra *La Argentina*

(1612), não indicava com a expressão “amor de pátria” nem sequer um apego ao local de seu nascimento, posto que a seguir ele apresenta seu texto como uma exaltação da conquista da região da bacia platina pelos “nuestros españoles”, revelando assim seu apego à identidade européia (ALMARZA, p. 187). No contexto da afirmativa de Durão, não há por que imaginar que ele estivesse usando o termo “pátria” num sentido muito diverso do de Guzmán, pois, como o argentino, a intenção do frei-poeta é elogiar a implantação do Estado português na América. Diferentemente do que a leitura romântica do poema consagrou, a “pátria” de Durão não é o Brasil como entidade autônoma, e sim o Brasil como parte do Império português, aquele cuja expansão o poeta dispõe-se a celebrar epicamente. Além do mais, voltando à questão do modelo literário, a expressão também pode ser considerada um eco de Camões, que, na dedicatória de *Os Lusíadas*, escreveu: “Vereis amor da pátria, não movido/ De prêmio vil, mas alto e quase eterno;/ Que não é prêmio vil ser conhecido/ Por um pregão do ninho meu paterno” (I, 10), indicando que a pátria era o estímulo que o movia na composição do poema.

Ainda a respeito das “Reflexões prévias”, cumpre ressaltar que Durão fez questão de citar as obras de cronistas e historiadores nas quais ele baseou a composição do poema. Este não era um comportamento comum para um poeta épico, aliás, mesmo entre historiadores, a prática da apresentação de fontes documentais era recente. Mas assim, Durão distanciava seu poema daqueles que a crítica setecentista acusou de “falsidades” por se conduzirem como pura ficção; em resposta, o frei-poeta exhibe orgulhosamente o caráter histórico e racional de sua epopéia, revelando que não era mesmo desejo dele compor uma epopéia mítica ao modo dos poemas homéricos. Os diversos afastamentos de *Caramuru* frente a *Os Lusíadas* são observáveis desde a proposição e a invocação. A proposição camoniana supõe uma grande diversidade de heróis, que compreende todos “[...] os barões assinalados/ Que da Ocidental praia Lusitana,/ Por mares nunca dantes navegados/ Passaram ainda além da Taprobana” (I, 1) e “também as memórias gloriosas/ Daqueles Reis que foram dilatando/ A Fé, o Império, e as terras viciosas/ De África e de Ásia andaram devastando” (I, 2) . Quer dizer, todos os navegantes, colonos, reis e guerreiros portugueses são alvos da exaltação de *Os Lusíadas*. Porém, Verney considerou erro grave que uma epopéia celebrasse tantos heróis e tantas ações, advertindo para a necessidade de a epopéia se concentrar numa única ação principal (p. 310). Durão prestou atenção à advertência e compôs uma proposição em clara antítese a *Os Lusíadas*, ao invés de “varões” ele fala em “um varão” somente. Quer dizer, a

narrativa de *Caramuru* é concentrada na figura de seu protagonista, o qual, por isso mesmo, é altamente idealizado pelo discurso poético.

De um varão em mil casos agitado,
 Que as praias percorrendo do Ocidente,
 Descobriu o Recôncavo afamado
 Da capital brasílica potente:
 Do Filho do Trovão denominado,
 Que o peito domar soube à fera gente;
 O valor cantarei na adversa sorte,
 Pois só conheço herói quem nela é forte (I, 1).

Uma interessante ousadia de Durão em relação à tradição do gênero épico é perceptível nos últimos versos da proposição: “O valor cantarei na adversa sorte,/ Pois só conheço herói quem nela é forte”. Era consenso geral que o herói épico devia ser apresentado de modo sempre grandioso e elevado, ora, para alguns críticos (como Veríssimo e Dutra), o fato de *Caramuru* ter sido prisioneiro dos índios prejudicaria a grandeza do herói. Contudo, o poeta defende uma concepção de heroísmo segundo a qual o valor de um homem é revelado precisamente nos momentos de adversidade. Desse modo, *Caramuru* não é apenas admitido como herói, ele se transforma no “herói por excelência”: aquele que manteve a grandeza de seu caráter, inteligência e coragem mesmo na pior situação possível, e ainda saiu vencedor ao final.

Na invocação, vem à tona a problemática do “maravilhoso”. Aceitando as inúmeras condenações que a crítica setecentista fez ao paganismo das epopéias modernas, Durão preparou uma epopéia rigorosamente cristã:

Santo Esplendor, que do grão-Padre manas
 Ao seio intacto de uma Virgem bela;
 Se da enchente de luzes Soberanas
 Tudo dispensas pela Mãe Donzela;
 Rompendo as sombras de ilusões humanas,
 Tu do grão caso! a pura luz revela
 Faze que em ti comece, e em ti conclua
 Esta grande Obra, que por fim foi tua (I, 2).

Conforme se vê, o poeta dispensa as Musas e deuses da antiga religião grega, preferindo dirigir sua invocação a Jesus Cristo. É o primeiro sintoma da ausência do “maravilhoso pagão” em *Caramuru*. Aliás, mesmo a presença do “maravilhoso cristão” é discreta, ainda mais se lembramos que o poema foi composto por um frade. São poucas as interferências sobrenaturais que aparecem na obra. Há a “lenda de Guaçu” (que na verdade é

uma fábula narrada a Diogo e aos seus companheiros de naufrágio pelo jovem Fernando), há as visões que Paraguaçu/Catarina recebe de Nossa Senhora; fora isso (embora fique sempre subjacente, no texto, a crença de que o desígnio divino é o condutor da história de indivíduos e nações), não há milagres, bruxarias ou outras manifestações sobrenaturais que atrapalhem ou auxiliem as ações do herói. De fato, *Caramuru* é uma epopéia de uma geração racionalista.

O propósito teológico-político do poema é claramente expresso na dedicatória feita ao príncipe D. José, então herdeiro do trono português²⁸. A abertura da dedicatória reconhece o jovem como futuro soberano de todo o Império, mas enfatiza também sua condição presente de Príncipe do Brasil²⁹.

E vós, Príncipe excelso, do Céu dado
Para base imortal do luso trono;
Vós que do áureo Brasil no principado
Da real sucessão sois alto abono;
Enquanto o império tendes descansado
Sobre o seio da paz com doce sono,
Não queirais dedignar-vos no meu metro
De pôr os olhos e admiti-lo ao cetro (I, 3).

Durão mostra argúcia na escolha do homenageado, pois se esperava que os poemas épicos portugueses fossem dedicados aos monarcas lusos ou a algum de seus representantes. Elegendo D. José, o frei obedece à regra, optando pelo presumido futuro rei de Portugal e, além disso, insere o Brasil no contexto da dedicatória. D. José não está sendo requisitado na figura do rei que ele ainda não é, mas como Príncipe do território cuja colonização a epopéia vai celebrar:

Nele vereis nações desconhecidas,
Que em meio dos sertões a fé não doma;
E que puderam ser-vos convertidas
Maior império que houve em Grécia ou Roma:
Gentes vereis e terras escondidas,
Onde, se um raio da verdade assoma,
Amansando-as, tereis na turba imensa
Outro reino maior que a Europa extensa.

Devora-se a infeliz, mísera gente,
E sempre reduzida a menos terra,
Virá toda extinguir-se infelizmente,
Sendo, em campo menor, maior a guerra.

²⁸ Não confundir com o rei D. José I, em cujo governo foi ministro o Marquês de Pombal. Este D. José era o filho primogênito da rainha D. Maria I, no entanto, ele faleceu sem chegar a ser rei no ano de 1788 (sete anos após a publicação de *Caramuru*). Com a morte dele, tornou-se herdeiro de Portugal e Príncipe do Brasil seu irmão mais novo D. João, o qual foi príncipe regente e depois rei com o título de D. João VI.

²⁹ Príncipe do Brasil foi o título nobiliárquico que D. José recebeu na condição de herdeiro da Coroa.

Olhai, Senhor, com reflexão clemente
 Para tantos mortais que a brenha encerra,
 E que, livrando desse abismo fundo,
 Vireis a ser monarca de outro mundo (I, 4-5).

A pedra de toque, como se observa, é a conversão dos indígenas que atenderia a duas demandas diferentes, ainda que complementares. A primeira diz respeito ao que seria uma necessidade premente de “civilizar” os povos indígenas para o bem deles próprios. A fé teria o poder de “domar”, “converter”, “amansar” e “livrar desse fundo abismo” aquela “infeliz” e “mísera gente”, a qual “devora-se” tão afoita que, se não for salva de si mesma, “virá toda extinguir-se infelizmente”. Damar e amansar, expressões comumente usadas para animais, sugerem um controle mais físico. Converter e livrar são termos que apontam para uma dimensão mais espiritual ou simbólica. Note-se que a idéia de conversão não é tomada em sentido exclusivamente religioso, a expressão textual é “puderam ser-vos convertidas”, isto é, convertem-se³⁰ indígenas não somente a Cristo ou à Igreja, mas também ao príncipe. Se converter é tornar-se outro, aqui o sentido é o de tornar os “selvagens” em “civilizados”, o que o ideário imperialista lusitano colocaria em termos de fazê-los súditos leais à Coroa. Daí chega-se à outra demanda, agora referente à ambição do príncipe, que como mérito de sua “clemente” atuação civilizadora, poderia ver seu império gozar de considerável expansão territorial e humana. O resultado da colonização do Brasil ampliaria o Império Português a ponto de torná-lo um “maior império que houve em Grécia ou Roma”, ou ainda “outro reino maior que a Europa extensa”. A grandeza do príncipe atingiria a honra de ele se ver como “monarca de outro mundo”, mas para tanto ele deveria demonstrar interesse em salvar um “povo miserando” assim como um novo José do Egito³¹.

Príncipe do Brasil, futuro dono,
 À mãe da Pátria, que administra o mando,
 Ponde, excelso Senhor, aos pés do trono
 As desgraças do povo miserando:
 Para tanta esperança é o justo abono
 Vosso título e nome, que invocando,
 Chamará, como a outro o egípcio povo,
 D. José salvador de um mundo novo (I, 6).

Ao representar o príncipe como salvador dos indígenas, o poema procura comprometê-lo com um modelo de colonização que, ao invés de massacrar as tribos nativas,

³⁰ Definida pelo Dicionário Michaelis como “Mudar (-se), transformar (-se) uma coisa noutra”.

³¹ Figura bíblica a quem se reputa ter governado o Egito com sabedoria durante uma terrível fome. A prudência de José teria salvado o povo egípcio da ruína. Ver Gênesis, capítulo 41.

viesse a incorporá-las à sociedade colonial. A justificativa é simples, incorporando um vasto território e os povos que ali habitam aos domínios da Coroa portuguesa, o Império amplia-se materialmente e espiritualmente. Num arroubo de patriotismo, o poeta filho de colonos luso-brasileiros acalenta o sonho de um Brasil formado a partir do extravasamento da sociedade e da cultura portuguesas para além dos modestos limites de seu território europeu. Portugal se duplicaria, ou melhor, se multiplicaria naquele Novo Mundo americano. Certamente Durão não teria problemas em fazer suas as palavras que a ficção literária atribuiu a um outro colono luso-brasileiro: “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,/ Ainda vai tornar-se um imenso Portugal”³². Para tal tarefa não faltariam heróicos colonos desbravadores da terra e defensores da Coroa; só caberia ao príncipe continuar fiel “em propagar a igreja”, apoiando “da brasílica gente o invicto pulso”:

Nem podereis temer que ao santo intento
 Não se nutram heróis ao luso povo,
 Que o antigo Portugal vos apresento
 No Brasil renascido, como em novo.
 Vereis do domador do indico assento
 Nas guerras do Brasil alto renovo,
 E que os seguem nas bélicas idéias
 Os Vieiras, Barretos e os Correias.

Dai, portanto, Senhor, potente impulso,
 Com que posa entoar sonoro o metro,
 Da brasílica gente o invicto pulso,
 Que aumenta tanto império ao vosso cetro:
 E enquanto o povo do Brasil convulso
 Em nova lira canto, em novo pletro,
 Fazei que fidelíssimo se veja
 O vosso trono em propagar-se a igreja (I, 7-8).

Caramuru coloca-se assim como um canto enaltecedor da bravura dos conquistadores lusos que estariam formando o Brasil à imagem e semelhança de Portugal – o que implica na submissão à Coroa e na obediência à Igreja Católica. Trata-se de uma epopéia colonial não só porque foi escrita em plena vigência do sistema colonial, mas principalmente porque foi elaborada segundo a mentalidade colonizadora, tendo como objetivo a justificação do colonialismo, que no poema é configurado como uma missão teológico-política delegada por Deus ao reino de Portugal. Num sentido ainda mais profundo, *Caramuru* é uma epopéia da colonização porque narrar a formação do Brasil de acordo a perspectiva do Estado metropolitano, e segundo as regras do gênero épico, revela a intenção de tornar coletiva uma

³² Este é um trecho da canção “Fado tropical” que, na peça teatral *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, era a canção-tema de Mathias de Albuquerque, personagem inspirado no governador de Pernambuco por ocasião dos ataques holandeses no século XVII. Cf. BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 23. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 16.

versão da história que correspondia aos interesses de uma parcela específica da sociedade colonial. Tomar posse do passado da terra brasileira e das vozes de seus primitivos habitantes é parte integrante do próprio processo de dominação desta terra e destes homens, o que significa que o ato de elaborar uma epopéia (forma literária diretamente vinculada à transmissão da memória coletiva) em honra da colonização já é em si mesmo uma ação colonialista.

Atento aos imperativos de seu tempo, Santa Rita Durão fez de *Caramuru* uma epopéia ao estilo neoclássico: racionalista, historicista, política, patriótica, didática e cívica. Ao apoiar-se em conceitos fundamentais à mentalidade ilustrada – como “civilização” e “progresso” – para entoar seu canto ao colonialismo, *Caramuru* surge também como uma epopéia na qual se encontram diversas contradições e incoerências. Tal ambivalência gera os principais defeitos do poema: a falta de unicidade, as representações conflitantes, a sensação de texto inacabado ou não revisado, as relações por vezes turbulentas entre forma e conteúdo. Da nossa perspectiva, no entanto, esta ambigüidade é sumamente instigante, pois *Caramuru* nos parece uma obra essencial precisamente porque expõe os contra-sensos do discurso colonialista no Século das Luzes.

CAPÍTULO II A INVENÇÃO DO BRASIL

Constituídos que fomos pelo “olhar estrangeiro” e por suas interpretações sobre nossa própria realidade, torna-se cada vez mais importante que, por intermédio do conhecimento crítico e sistemático destas “narrativas fundadoras”, possamos provocar transformações significativas em nossa maneira de olhar a cultura.

Mariza Velozo e Angélica Madeira, *Leituras brasileiras*

1. Ação e reflexão: um esquema geral de *Caramuru*

O recurso utilizado por Santa Rita Durão para dar grandeza a seu poema, inserindo-o na tradição épica portuguesa de raiz camonianiana, teve o efeito colateral de afastar *Caramuru* de um público leitor burguês pouco afeito a produtos da retórica clássica, como era o caso das epopéias – progressivamente preteridas em favor do romance ou da poesia lírica desde o final do século XVIII. Era o gosto romântico já em franca ascensão e, como já se abordou anteriormente, foi ele que possibilitou a popularidade de *Caramuru* durante toda a primeira metade do século XIX. Todavia, com a falência das representações idealistas românticas durante o Realismo/Naturalismo, o poema de Durão tornou-se cada vez menos lido na íntegra, distanciando-se do leitor contemporâneo, o qual, bem mais afeito à narrativa em prosa, tende a ver o formato do poema épico em oitava-rima e versos decassílabos como antiquado e fadigoso. É verdade que quase toda obra voltada para a história da literatura brasileira dedica algumas linhas a uma rápida análise do poema, mas a constante repetição de juízos de valor desperta suspeitas sobre a profundidade da leitura levada a cabo por boa parte da crítica literária. Se uma leitura superficial de qualquer obra é danosa, no caso de uma obra tão desigual como *Caramuru*, ela pode levar a conclusões as mais díspares entre si. O texto de Durão é contraditório o suficiente para suscitar impressões diametralmente opostas: só para citar um exemplo, ao qual voltaremos mais tarde, em *Caramuru* os índios são figurados como nobres, valentes e corajosos, mas também são mostrados como seres animais e demoníacos.

Em seu ensaio “Movimento e parada”, Antonio Candido enfatiza a natureza contraditória do poema, observando que ele foi composto a partir de uma “combinação íntima dos arabescos cultistas com a linha reta implícita na mentalidade *ilustrada* do tempo, que afinava melhor com o Neoclassicismo” (CANDIDO, 1985, p. 8). Muito da feição antitética de *Caramuru* certamente pode ser atribuída a resquícios barroquistas, mas cumpre acrescentar que em grande parte tal feição também é consequência da tentativa (geralmente falha) de conciliar ideários distintos e mesmo opostos entre si: um ainda vinculado ao Antigo Regime, outro já fundamentado pelo pensamento ilustrado. Entretanto, esta não foi uma cruzada particular do poeta, tendo em vista que o esforço para combinar o regime absolutista com Iluminismo foi a marca da ideologia do Estado português desde o governo do rei D. José I e de seu ministro Pombal – tornando-se a partir de então uma cruzada comum à quase toda a intelectualidade lusitana do século XVIII. Como aponta Jorge de la Serna, os artistas estavam comprometidos a tal ponto com este ideário que, em certos aspectos, o Arcadismo português tornou-se uma manifestação do “despotismo esclarecido” que a administração pombalina pretendia incorporar. Através de suas obras, eles procuravam dar suporte e legitimar uma monarquia que intentava promover reformas a fim de se conservar no poder, mesmo diante dos crescentes questionamentos que as novas classes médias faziam à tese do “direito divino dos reis”. De acordo com la Serna, “‘Tudo para o povo, mas sem o povo’ é a frase que sintetiza o ideal de governo dessa época” (1995, p. 3).

O historiador português Joaquim Romero Magalhães entende que “a chamada política pombalina não nasce pronta e acabada desde que Sebastião José de Carvalho e Melo foi nomeado Secretário de Estado em 2 de agosto de 1750” (2004, p. 1); no princípio de sua administração ainda teria sido necessário contemporizar com os outros secretários, pelo que ele só teria assumido de modo definitivo o controle do governo em 6 de maio de 1756, quando foi alçado a Secretário de Estado do Reino. Antes da ascensão de D. José I, Carvalho e Melo havia ocupado posições diplomáticas na Áustria e na Inglaterra. Em Viena, ele acompanhara de perto o ataque expansionista do Imperador Frederico II da Prússia, amigo íntimo de Voltaire e considerado o primeiro dos déspotas esclarecidos por mesclar o governo absolutista com algumas concepções ilustradas aprendidas com o amigo filósofo. A intenção de Frederico II era fazer da Prússia uma potência respeitada na Europa e suas tentativas de “modernização” assemelham-se a algumas das ações que posteriormente a política pombalina executou, tais como a racionalização da máquina governamental e o incentivo à industrialização. Em Londres, o futuro Marquês de Pombal procurou estudar as razões que

levariam um país à condição de potência econômica e militar e, ao mesmo tempo, buscou encontrar os motivos da pouca relevância político-econômica de Portugal na Europa do século XVIII, depois de ele haver sido uma das nações pioneiras na constituição do Mercantilismo (MAXWELL, 1995, p. 21-30).

Uma vez na posse do poder, Carvalho e Melo procurou colocar em prática diversas idéias acumuladas ao longo destes anos de análise da conjuntura européia, estabelecendo uma política que Magalhães considera ser “uma mistura de ingredientes nem sempre compatíveis: despotismo, mercantilismo e acima de tudo, pragmatismo” (p. 16). Esta mescla de elementos díspares alimentou a formação do pombalismo como uma versão lusitana da política do despotismo esclarecido. É comumente aceito pelos historiadores que o primeiro déspota esclarecido foi Frederico II, que governou a Prússia de 1740 a 1786, porém o termo *despotisme éclairé* só surgiu em 1767 na obra *L'orde naturel et essentiel des sociétés politiques*, do fisiocrata francês Paul-Pierre Le Mercier de la Rivière (BOBBIO, 2001). Atribui-se aos fisiocratas a defesa desta forma de despotismo praticada por governantes que supostamente agiriam segundo a filosofia ilustrada com vistas à modernização da sociedade, o que geralmente coincide com práticas que visavam à inserção de seus países no restrito grupo das potências industriais.

O despotismo tem sido alvo de várias análises, contudo o autor que mais se empenhou em compreendê-lo foi Montesquieu em *O espírito das leis* (1748/1997). O filósofo não chegou a condenar o despotismo, mas preferiu descrever os aspectos que, no seu entender, levariam uma sociedade a estabelecer um governo despótico, como clima, povo, leis, religião, extensão territorial etc. Em suma, todos os elementos arrolados pelo filósofo coincidem com a Ásia, lugar onde o despotismo seria “natural”. Baseado em Montesquieu, outro iluminista, Nicolas Antoine Boulanger escreveu *Recherche sur l'origine du despotisme oriental* (1762), onde atribui ao poder teocrático a responsabilidade pelo despotismo asiático. Segundo ele “a origem de todos os males da sociedade reside [...] no governo da religião”, e “de todos os vícios políticos da teocracia esse é o maior e mais fatal – o que prepara o caminho para o despotismo oriental” (Apud BOBBIO, p. 141). Tem-se assim um mal contra o qual lutar: a teocracia, que conduziria a um despotismo cruel, característico de uma sociedade “atrasada” como seria o caso da asiática. Por outro lado, os pensadores fisiocratas, liderados por François Quesnay – conselheiro do rei Luís XV da França e ativo participante da *Encyclopédia* (1757) – começavam a arrazoar a favor de uma certa modalidade de déspotas.

Fisiocracia³³ significaria algo como “governo da natureza”, indicando que o único domínio ao qual os homens deveriam se submeter seriam as leis da natureza, as quais poderiam ser descobertas através da razão humana. Infelizmente, porém, muitos homens estariam presos a uma mentalidade obscura e preconceituosa de modo que, impedidos de enxergar as leis naturais, procurariam impor leis positivas e irracionais que impediriam a atuação da natureza. No entanto, os fisiocratas estariam justamente a descobrir as “leis naturais”, dispendo-se a aconselhar os príncipes que desejassem atingir o governo perfeito. O príncipe esclarecido teria a tarefa de conduzir seus súditos segundo as “leis naturais” e, até que toda a sociedade fosse liberta do irracionalismo, ele deveria exercer sobre seu povo uma “autoridade tutelar”, como um pai que guia os filhos. Para tanto, o príncipe deveria ser sábio e forte, pois quanto mais concentrado fosse seu poder, maior seria sua capacidade de exercer um “governo natural”. “Desse conjunto de idéias nasce a nova figura do ‘bom déspota’; concentrando o máximo de poder nas mãos, ele pode restabelecer a ordem natural subvertida pelas leis positivas inadequadas” (BOBBIO, p. 142). Como única autoridade absoluta, o soberano ilustrado seria o maior interessado em bem governar para preservar seu poder, de tal forma que suas leis seriam atos declarativos da ordem natural. O criador do termo “despotismo esclarecido”, Le Mercier, utilizou-o para fazer a distinção entre este soberano iluminado e os demais déspotas:

Há um despotismo legal, estabelecido natural e necessariamente com base na evidência das leis de uma ordem essencial, e um despotismo arbitrário, produzido pela opinião que se presta a todas as desordens, a todos os excessos de que a ignorância o torna suscetível (LE MERCIER apud BOBBIO, p. 143).

Le Mercier elaborou uma fábula para demonstrar sua tese; ao descobrir as “leis naturais” da geometria, Euclides elaborou regras que todos precisamos seguir sem desobedecer, portanto, no que diz respeito ao campo geométrico, Euclides tornou-se um déspota da evidência e não da opinião. O mesmo se daria com o soberano ilustrado, enquanto ele seguiria a evidência das “leis naturais” – conhecimento objetivo e necessário –, o déspota arbitrário seguiria apenas sua própria opinião – conhecimento subjetivo e impreciso. Sendo assim, “o despotismo da evidência é o único modo que temos de liberar-nos do despotismo da opinião, isto é, do arbítrio” (BOBBIO, p. 143). A diferença entre o mero despotismo e o despotismo esclarecido consistiria em que o primeiro faria uso da centralização do poder de forma incoerente, apenas para atender desejos e ambições particulares, ao passo que o segundo prega a concentração de poder na mão do rei (ou de seus representantes) com a

³³ Etimologicamente o termo fisiocracia é a junção de *fisis* (natureza) e *cracia* (poder, governo).

presunção de ordenar racionalmente a sociedade – o que na visão ilustrada significava “modernizar” o Estado – visando o bem de todos. O despotismo esclarecido buscava assim conciliar a tradição absolutista do Antigo Regime com certos conceitos advindos das teses ilustradas: racionalidade, eficiência, legalidade, progressismo. Em Portugal, a implantação desta forma de governo visou à manutenção e ao incremento do Estado colonial.

Conforme se analisou no capítulo anterior, a poesia foi claramente convocada a desempenhar papel de destaque na difusão deste projeto político, que pretendia mudar o mínimo necessário justamente para evitar as transformações radicais que poderiam ser trazidas pela idéias constitucionalistas, democráticas e republicanas apregoadas por iluministas mais revolucionários. A queda de Pombal em 1777 não significou a interrupção definitiva deste projeto, até porque a política da Viradeira – instaurada quando da subida da rainha D. Maria I ao trono – insistiria ainda mais na manutenção dos privilégios da classe aristocrática, da centralização do poder real e do sistema colonial. Erradicar por completo as influências iluministas no país também não era possível e, basicamente, o governo português conservou o mesmo objetivo de promover pequenas reformas a fim de não se ver engolfado pelas ondas de revolução que varriam a América e a Europa do final do século XVIII. O fracasso desta política evidenciou-se na grave crise instalada em Portugal logo após o fim da invasão napoleônica e resultou nas Guerras Liberais³⁴. Antes, porém, ele já podia ser observado nas dificuldades encontradas pelos intelectuais portugueses ao tentar superar as contradições envolvidas na política do Estado colonial português.

Caramuru é uma das obras produzidas sob o influxo desse esforço coletivo, exibindo em si profundas marcas dos dilemas que assombraram a mentalidade setecentista portuguesa; e o dilema específico de Durão foi como exaltar o Colonialismo – já então acusado de gerar o massacre dos povos pré-colombianos – e ainda assim defender o princípio da liberdade humana, bem como a superioridade da paz sobre a guerra. O resultado, como bem exprime Antonio Candido, é “a supremacia absoluta da violência travestida em civilização” (1985, p. 12), sendo este paradoxo o ponto sobre o qual se alicerça toda a obra. Candido formula esse contraste central a partir dos conceitos de “movimento” e “parada”, os

³⁴ Diversos conflitos armados, ocorridos na primeira metade do século XIX, encabeçados pelos irmãos D. Pedro (o mesmo que proclamou a Independência brasileira) e D. Miguel que disputaram o trono português. D. Pedro e sua filha D. Maria II (em nome da qual D. Pedro abdicou da coroa portuguesa quando assumiu o posto de Imperador do Brasil) representavam o chamado partido liberal, o qual propunha algumas mudanças como, por exemplo, a elaboração de uma Constituição; enquanto D. Miguel representava o partido conservador e pretendia manter o Absolutismo monárquico.

quais sinalizariam, respectivamente, momentos de violência e momentos de repouso no corpo da narrativa de Durão, revelando “[...] como esse poeta belicoso é capaz de sentir também qual seria a ordem ideal das coisas e dos seres, entre os tumultos da guerra e a agitação geral da vida” (1985, p. 14). Ainda de acordo com Candido, o poema esparrama-se em longas seqüências de “movimento”, nas quais prevalece a ação guerreira e violenta; mas é econômico nas “paradas”, as quais seriam breves irrupções de um mundo ordenado e pacífico em meio à belicosidade geral da obra. A alternância entre movimento e parada, guerra e repouso, formaria a estrutura básica do poema, indicando não apenas um contraste barroquista, mas principalmente a ambigüidade de uma guerra travada em nome da ordem e da paz. Um exemplo de parada analisado pelo crítico é a cena inicial do Canto III, onde Jararaca encontra Paraguaçu adormecida à beira de um riacho e por ela se apaixona. Para Candido, a curta cena é um dos breves instantes em que se pode surpreender uma atmosfera de sossego em *Caramuru*, no entanto, mesmo este doce idílio logo se desdobrará nos cruentos combates entre os aliados de Jararaca e os aliados de Gupeva.

A tese de Candido parece-nos especialmente instigante por ser a única que procurou dar conta da estrutura narrativa do poema como um todo. É que, apesar de *Caramuru* ter sido alvo de várias análises, estas geralmente são ensaios curtos ou capítulo de obras panorâmicas que se detêm sobre aspectos específicos do texto, sem procurar formar uma visão de conjunto; embora mesmo estudos de longo fôlego, como os realizados por Berty Biron (1988; 1998) e por Carlos de Assis Pereira (1971), não tenham contemplado o ordenamento geral da narrativa. Ora, em se tratando de uma obra poética tão antiga e tantas vezes avaliada pela crítica, esta nos parece uma séria lacuna, que pretendemos minorar. Antes, entretanto, cabe um exame mais detido do que vem a ser estrutura narrativa.

Em sua *Poética*, Aristóteles indica que o modo de imitação da epopéia é a narrativa, em que o autor narra, por meio de uma personagem ou em primeira pessoa, as ações das personagens – diferentemente do teatro, onde se deixa “as personagens imitadas tudo fazer, agindo” (1996, p. 33). Ao tratar especialmente da epopéia, ele indica que a narrativa épica deveria se desenvolver “em torno de *uma ação inteira e completa*, com início, meio e fim, para que como um vivente uno e inteiro produza prazer peculiar seu”. Para tornar mais clara sua idéia, Aristóteles contrapõe à narrativa épica a narrativa histórica “onde necessariamente se mostra, não uma ação única, senão um espaço de tempo, contanto tudo quanto nele ocorreu a uma ou mais pessoas, ligados cada fato aos demais por um *nexo apenas*

fortuito” (p. 54, grifos nossos). Depreende-se do julgamento aristotélico que a distinção entre a epopéia e o mero narrar de fatos históricos residiria na capacidade do poeta épico ordenar os acontecimentos de forma que eles assumissem um sentido coerente perceptível pelo leitor. É possível inferir então que o poeta épico teria a tarefa de integrar e relacionar os múltiplos incidentes casuais experimentados pelos homens num todo coeso, onde se pode enfim descobrir um propósito a reger todos os acontecimentos, revelando que a vida humana serve a algum objetivo além da sua simples sobrevivência material.

Ao longo do século XX, o estudo da narrativa (ou narratologia) contou com novas e expressivas contribuições advindas das correntes teóricas formalistas e estruturalistas. O famoso trabalho de Vladimir Propp (1984), *Morfologia do conto maravilhoso*, publicado pela primeira vez em 1928, deu novo impulso às pesquisas sobre a narrativa, gerando uma onda de discussões sobre o que seria a narração, de que elementos ela seria composta e como eles se relacionariam entre si. Em suma, buscou-se delimitar uma gramática ou uma estrutura da narrativa, conservando-se e desenvolvendo-se a noção aristotélica de que a narração se desenvolve como um encadeamento de seqüências ordenadas de modo a apresentar início, meio e fim. Claramente influenciado por Propp, Tzvetan Todorov afirma:

Uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Disso resulta um estado de desequilíbrio. Pela ação de uma força dirigida em sentido inverso o equilíbrio é restabelecido. O segundo equilíbrio é semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são idênticos (1979, p. 138).

O início da trama corresponderia à situação de equilíbrio cuja ruptura principia uma série de peripécias vivenciadas pelo(s) personagem(s) até que se estabeleça um novo estado de equilíbrio e a narrativa chegue ao seu fim. A seguir, Todorov argumenta que a narrativa possui dois tipos de episódios: um deles fornece a descrição de um estado, que pode ser de equilíbrio ou de desequilíbrio, mas que é sempre uma situação temporariamente estável; o outro tipo de episódio é dinâmico, e nele se relata a passagem de um determinado estado para um outro que seja diferente do anterior. O primeiro tipo corresponderia à descrição e teria um funcionamento análogo ao que o adjetivo possui no discurso verbal; o segundo tipo corresponderia à ação propriamente dita e teria função equivalente à do verbo. A narrativa se comporia então de seqüências, de elos que se sucedem temporalmente, com um estado dando lugar a outro estado até que se atinja o equilíbrio final. Neste caso, descrição e ação seriam componentes do todo que é a própria narrativa e, embora estejam fortemente interligados, os episódios descritivos seriam sobretudo estáticos e os episódios de ação seriam

caracteristicamente dinâmicos. Contudo, apesar de ser um elemento essencial da gramática narrativa, não é a descrição que põe em marcha o processo da narração; isto porque, conforme Todorov esclarece em outro texto, “a narrativa não se contenta com isso [a descrição de um estado], exige o desenvolvimento de uma ação, isto é, a mudança, a diferença” (1980, p.62). Se ação é a passagem de um estado para o outro, é ela quem faculta a seqüencialidade temporal dos eventos narrados; logo a ação seria o elemento central da narração.

A tendência estruturalista de definir a narrativa como uma série de eventos que se sucedem cronologicamente foi questionada por Paul Ricoeur (1994). Ele não nega que a temporalidade é um importante constituinte da narrativa, porém ressalta que o homem não percebe o tempo como um fenômeno linear, objetivo e exterior; pelo contrário, o tempo possuiria uma natureza psicológica e seria definido em função de nossa interioridade psíquica. Ricoeur entende que o ato de narrar é precisamente o ato de representar a experiência humana do tempo:

O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. [...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal (p. 15).

Retomando a *Poética* de Aristóteles, Ricoeur depreende que ao falar de uma “ação inteira e completa”, o filósofo não estaria se referindo necessariamente a uma ação composta por uma sucessão cronológica de eventos, pois o estagirista chega mesmo a elogiar Homero por ele ter suprimido diversas passagens relacionadas à guerra de Tróia, obtendo assim uma maior unidade narrativa:

Por isso também sob esse aspecto Homero, em confronto com os outros, como já dissemos, parece inspirado; ele não tentou narrar a guerra inteira, embora ela tenha tido um começo e um fim; a fabulação seria excessivamente longa para ser abrangida numa visão única, ou, se moderada a extensão, a variedade de incidentes a complicaria. Ele, porém, tomou apenas uma parte e lançou mão de muitos episódios, que distribuiu em seu poema [...] (ARISTÓTELES, 1996, p. 54)

Com base nesta e em outras passagens da *Poética*, Ricoeur conclui que a ordenação que importa para a narrativa não é a cronológica, mas sim uma *ordenação lógica*, isto é, uma ordenação que produza sentido, que dê significação ao caos e à arbitrariedade das experiências vividas. Narrar é representar a vivência, mas não como mera cópia do real e sim como um ato de criação; provém daí a concepção de mimese articulada por Ricoeur:

Se continuarmos a traduzir mimese por imitação, deve-se entender o contrário do decalque de um real preexistente e falar de imitação criadora. E, se traduzirmos mimese por representação, não se deve entender, por esta palavra, alguma duplicação da presença, como se poderia ainda entendê-lo na mimese platônica, mas o corte que abre o espaço de ficção [...] Nesse sentido o termo aristotélico mimese é o emblema dessa desconexão, que para empregarmos um vocabulário que hoje é o nosso, instaura a literariedade da obra literária (p. 76).

Como uma atividade criativa, e não repetitiva, a mimese dá abertura para o imaginário, para a invenção, para a fantasia: características que distinguem a ficção literária de outros gêneros discursivos. Na medida em que não é uma simples revificação da experiência, pode-se afirmar que a mimese é uma representação das vivências de modo a “elaborar uma significação articulada da ação” (RICOEUR, p. 88). Portanto, segundo a proposta de Todorov, é a ação que permite o desenvolvimento da narrativa; por outro lado, de acordo com a teoria da mimese ricoeuriana, é a ordenação da narrativa que dá sentido à ação. Estas não nos parecem hipóteses contraditórias e sim complementares, indicando que o assunto escolhido e o modo com que ele é contado mutuamente se determinam no corpo do texto. Como, aliás, é possível inferir da própria argumentação de Ricoeur, segundo a qual narrar é um ato duplamente interpretativo. O estudioso aponta que, numa *primeira instância*, o autor manifesta uma prévia interpretação da realidade ao eleger a ação a ser narrada, afinal (como percebeu Todorov) é ela que regerá a composição da obra. E, numa *segunda instância*, ao compor o texto, o autor novamente exerce sua capacidade hermenêutica a fim de ordenar a ação num todo coerente (como exigiu Aristóteles). A instância anterior ao texto, que supõe uma “pré-compreensão do mundo e da ação: de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal” é o que Ricoeur chama de *Mimese I*, ao passo que a *Mimese II* é o próprio texto narrativo em si (p. 88).

Finalmente a *Mimese III* (que completa o círculo interpretativo) é o ato de leitura do texto, em que o leitor supostamente deveria discernir o significado que o autor intentou conferir à ação narrada. Visto que o signo verbal se mostra prenhe de múltiplas significações, não é possível controlar completamente a interpretação que o leitor realizará do texto, mas é possível supor que o autor ou, pelo menos, que alguns autores se esforcem por ordenar seu texto da maneira mais clara e inequívoca possível. Conforme foi discutido no primeiro capítulo, o principal objetivo da poética neoclássica lusitana era justamente fornecer um preceituário que permitisse ao poeta organizar o texto racionalmente, a fim de que ele pudesse exhibir de forma evidente um sentido didático-moral ligado à difusão dos valores cívicos que interessavam ao Estado colonial português. Fiel a este desígnio, Durão escolheu a colonização

do Brasil pelos portugueses para ser a “ação completa” em torno da qual se desenvolve a narrativa *Caramuru*. Como convém a uma narrativa épica, a ação apresenta início, meio e fim num arranjo seqüencial definido pelo poeta de modo a conferir significados coerentes aos fatos históricos. Porém, como texto ficcional que é, o poema de Durão não se organiza como uma sucessão desconexa de acontecimentos, nem procura ser uma cópia fiel da experiência histórica colonial: o poeta não só reordena o material histórico da maneira que lhe interessa como ainda combina este material com diversos eventos e personagens inventados.

Como vimos, Candido (1985) captou em *Caramuru* uma variação entre momentos dinâmicos (o “movimento”) e momentos estáticos (a “parada”), todavia, ele entende o fenômeno somente em termos de uma alternância entre longas cenas bélicas e breves cenas pacíficas – o que nos parece mais uma questão temática, isto é, daquilo que se narra (a guerra ou a paz), do que uma visão do modo como a narrativa é organizada. Segue-se daí que não deveria causar estranheza o fato de uma epopéia tratar mais da guerra do que da paz, visto que tradicionalmente este é um gênero literário que deve apresentar uma ação guerreira ou heróica. Pode-se argumentar, como Candido faz, que *Caramuru* seria uma epopéia mais belicosa do que várias outras, mas ainda assim não se configura uma especificidade da organização narrativa da obra de Durão em relação aos demais poemas épicos. Agora, se entendermos o movimento e a parada de *Caramuru* segundo a gramática da narrativa proposta por Todorov (1979), é possível relacioná-los aos dois tipos de episódio que formam a estrutura da narração: a parada corresponderia aos episódios estáticos onde prevalece a descrição de um estado, e o movimento, aos episódios dinâmicos onde irrompe a ação propriamente dita, a qual promove a passagem de um estado a outro. Neste caso, estaríamos lidando de fato lidando com uma questão estrutural, contudo esta permanece sendo uma avaliação aplicável a todo texto narrativo, e não uma característica específica de *Caramuru*.

Sustentamos, porém, que *Caramuru* ostenta uma organização narrativa na qual se alternam instantes de “movimento” e “parada” de modo incomum para um poema épico. Diferentemente do que afirmou Candido os episódios estáticos do poema não são breves, são até longos demais para o que se desejaria de uma obra do gênero, a qual deveria dar prioridade à ação. Tome-se o Canto III, por exemplo. Depois de ser recebido na aldeia tapuia, Diogo tem uma palestra com o cacique Gupeva, num diálogo que toma quase todo o canto. Em epopéias, é habitual o autor se valer da conversação entre duas personagens para variar a perspectiva da narração, tornando-a menos monótona, mas não se espera que a ação seja

interrompida durante este diálogo, apenas que ela seja contada de outra perspectiva. Tome-se o caso, presente no mesmo poema, do sonho de Paraguaçu/Catarina. Ao atribuir à jovem tapuia visões sobre o futuro do Brasil, o poeta emprega um recurso muito comum na poesia épica, possibilitando que fatos cronologicamente posteriores aos eventos apresentados na narrativa sejam relatados e, concomitantemente, obtendo uma alteração de ponto de vista que traz mais colorido ao texto. Entretanto, aí não se paralisa ação não é paralisada, ela é apenas relatada sob outro ângulo narrativo.

Não é o que ocorre em *Caramuru*, pois Diogo e Gupeva pouco versam sobre batalhas ou aventuras; a tônica da conversação são temas metafísicos como a existência e a essência de Deus, a origem e o destino final do homem, a capacidade humana de distinguir o bem e o mal. Até mesmo tópicos abertos a um desenvolvimento mais heróico, como a dispersão dos povos após o dilúvio e a pregação de Sumé aos índios, acabam sendo mais um pretexto para que Gupeva ou Diogo extraíam lições filosófico-religiosas. Se a ação é quase nula, poderíamos supor que o Canto III é uma descrição mais extensa do que estaríamos acostumados a ver numa epopéia, mas de acordo com a gramática de Todorov os episódios descritivos têm a função de caracterizar um estado (de equilíbrio ou de desequilíbrio) que logo será modificado pela ação. Mas qual estado estaria sendo caracterizado no Canto III? Não cremos que pudesse ser o trabalho evangelizador, pois Gupeva já havia se convertido ao cristianismo, além do quê, Diogo quase só faz perguntas; na maior parte do tempo, é Gupeva quem dá notícias de suas crenças religiosas. É razoável afirmar que a prolongada palestra entre Diogo e Gupeva qualificaria o transitório estado de equilíbrio instaurado após a recepção do português na aldeia tapuia e antes dos ataques de Jararaca. Porém, neste caso, ele se revela completamente desnecessário, pois o final do Canto II já havia sido dedicado a abordar tal situação, descrevendo a aldeia, a chegada de Diogo, os hábitos dos indígenas e o nascimento do amor entre Paraguaçu e Caramuru. Da perspectiva da fabulação narrativa é possível ir direto do último episódio do Canto II (onde se mostra o pacto de amor selado pelo casal protagonista) à primeira cena do Canto IV, na qual se relata o surgimento do amor possessivo e arrebatado de Jararaca por Paraguaçu – fato que origina os combates travados entre Diogo e Jararaca. A função do Canto III no poema não é narrativa, mas reflexiva: isto é, ele não apresenta propriamente uma seqüência de ações, mas fornece um sentido para as ações que são narradas em outros momentos do texto.

A mesma circunstância pode ser observada em outros pontos de *Caramuru*, como, por exemplo, na lenda da estátua da Ilha do Corvo, colocada no início do primeiro canto. Novamente o autor varia a perspectiva da narração, já que a lenda é narrada por Fernando, um dos náufragos portugueses. Porém, outra vez, o que poderia ser uma ação de aventura concretiza-se como outro diálogo (que é quase um monólogo) entre um missionário cristão e um selvagem às portas da morte. É fatível conceder ao trabalho catequético uma carga épica, ressaltando-lhe aspectos como coragem, decisão e paixão; entretanto, Durão pouco se esforça para tanto, preferindo fazer do episódio um pretexto para apresentar meditações moralizantes e dogmas religiosos. Em suma, há em *Caramuru* diversos momentos onde a narrativa é interrompida para dar espaço a extensas reflexões de cunho geralmente racionalista, cuja mescla entre teologia cristã e filosofia iluminista nem sempre prima pela coesão, conforme veremos mais detidamente no capítulo seguinte. São trechos sem função narrativa, o que não quer dizer que eles não possuam função no poema: a fala de Guaçu, as ponderações de Gupeva, a descrição que Diogo faz do Brasil ao rei da França, o discurso de Paraguaçu que antecede a entrega do governo das tribos tapuias a Diogo, entre outros instantes de *Caramuru*, explicitam para o leitor o sentido que o poeta quis dar à ação narrada.

Este arranjo composicional de *Caramuru* nos parece derivado das injunções da poética setecentista portuguesa, a qual exigia do texto épico um caráter didático-moral muito explícito e evidente. Até porque Durão não foi o único autor épico do Setecentos português que, além da ordem narrativa em si, recorreu a outros expedientes para reforçar suas posições ideológicas. Na epopéia *O Uruguai* (1769), Basílio da Gama também faz a ação narrada ser acompanhada por subsídios extras, que buscam assegurar a apreensão, por parte do leitor, dos valores morais que o poeta quer divulgar. Ocorre, porém, que em *O Uruguai* estas inserções não vêm no corpo do texto poético, mas em notas laterais. Por exemplo, ao mencionar o Tratado de Madri (acordo que desencadeou o conflito entre os portugueses e os indígenas de Sete Povos das Missões, cerne da narrativa épica de Gama), o texto poético diz: “O nosso último Rei, e o Rei da Espanha/ Determinaram, por cortar de um golpe,/ Como sabeis, neste ângulo da terra,/ As desordens de povos confinantes,/ Que mais certos sinais nos dividissem” (GAMA, 1996, p. 202). Em adendo uma nota explicativa posta na mesma página esclarece:

Mais certos sinais: O Tratado de Limites das Conquistas celebrou-se a 16 de Janeiro de 1750 entre os Senhores Reis D. João o V de Portugal, e D. Fernando o VI de Espanha. Este Tratado feria os Jesuítas na alma, porque por ele se entregavam aos Portugueses as terras, que a Companhia depois de muito tempo possuía como suas da parte Oriental do Rio Uruguay.

Não bastou a Gama narrar as conseqüências do Tratado, o poeta se viu na contingência de prestar esclarecimentos pretensamente factuais, a fim de corroborar os sentidos da narração fictícia. Frutos das exigências poéticas do Neoclassicismo português, pode-se dizer que tanto *O Uruguai* quanto *Caramuru* são poemas super-ordenados, visto que seus autores acrescentaram-lhes elucidações que transcendem à ordem narrativa propriamente dita. Em outras palavras, Durão e Gama não se contentaram em construir uma ação significativa recorrendo apenas à organização da narrativa, eles fizeram questão de interpor considerações que reforçassem suas intenções interpretativas. Se a isso acrescentarmos o fato de que Durão procura deixar bem evidente o sentido que ele pretende atribuir à ação representada já durante a própria narração, podemos perceber o quanto *Caramuru* é uma epopéia reflexiva, empenhada em se auto-explicar e em se auto-justificar. É certo que este não chega a ser um traço surpreendente numa epopéia produzida em pleno Século das Luzes, e é precisamente por explicitar melhor a relação da estrutura de *Caramuru* com o pensamento iluminista que preferimos neste trabalho utilizar os conceitos de “ação” e “reflexão”, ao invés dos conceitos de “movimento” e “parada” usados por Candido.

Dada a longa extensão e o alto nível de elaboração lingüística da narrativa épica, a elaboração de resumos de epopéias fez-se prática corrente, com intuito de agilizar a análise crítica ou até mesmo de fornecer um subsídios para o leitor (TEIXEIRA, 1996, p. 36). E, com os mesmos propósitos, além do resumo em si, também se consagrou a divisão da ação épica em diversos episódios. Por exemplo, a divisão episódica de *Os Lusíadas* é um instrumento freqüentemente usado tanto por professores que apresentam a obra a novos leitores, quanto por acadêmicos que desenvolvem novas pesquisas sobre o poema camoniano. Até agora, *Caramuru* tem recebido resumos bem sumários e nenhum deles procurou elaborar uma divisão episódica do poema, o que nos levou a almejar empreender tal tarefa pela primeira vez. Certamente um resumo já é uma interpretação do texto, por isso o esquema aqui apresentado é parte integrante do nosso exame do poema e foi montado a partir da nossa hipótese de leitura do poema, segundo a qual ele exhibe uma alternância entre ação e reflexão. Antes, porém, cumpre lembrar que ao definir este ou aquele episódio como de ação ou de reflexão, não pretendemos fazer uma classificação absoluta, mas uma indicação do que predomina na cena indicada. Sendo a obra desequilibrada que é, por vezes *Caramuru* obtém uma perfeita unidade entre ação e reflexão, mas estas são passagens raras num poema que não consegue (e que, possivelmente, nem poderia conseguir) conjugar num todo coeso os valores

contraditórios que o inspiraram. Os títulos que sugerimos para os episódios estão destacados em itálico e, para compreender o esquema que traçamos, observe-se a seguinte legenda:

PI - Partes introdutórias (as partes obrigatórias à introdução do poema épico, a saber, proposição, invocação e dedicatória)

A - Ação

R - Reflexão

Canto I: Do naufrágio ao ataque Sergipe

PI - Estrofe I – *Proposição*: propõe-se exaltar os feitos do homem chamado “Filho do Trovão”, herói que iniciou a colonização da Bahia.

PI - Estrofe II – *Invocação*: invoca-se o auxílio de Jesus Cristo.

PI - Estrofes III-VIII – *Dedicatória*: o poema é dedicado a D. José, Príncipe do Brasil e herdeiro da Coroa portuguesa.

A - Estrofes IX-XXIII – *O naufrágio*: Diogo Álvares Correia e outros portugueses estão a caminho do Brasil quando são atingidos por uma tempestade. Apenas sete homens conseguem escapar ilesos num bote, Diogo está entre eles. Ao atingirem a praia, avistam os demais náufragos mortos ou semimortos e, pela primeira vez, os nativos. Índios e portugueses se estranham mutuamente, “Uns aos outros não crêem da espécie humana” (I, 14), mas após assistirem à morte de um dos feridos, os índios constataam a humanidade dos náufragos e começam a devorar os outros mortos na praia. Os sete sobreviventes observam a cena apavorados. Segue-se uma descrição dos índios numa perspectiva predominantemente negativa.

A - Estrofes XXIV-XXXV – *Prisioneiros na gruta*: os índios capturam os sobreviventes e começam a alimentá-los para sacrificá-los quando for propício. Intercalam-se considerações sobre o canibalismo. Os cativos são mantidos numa gruta perto da praia, onde são “cevados”. Vendo que os índios nada sabem sobre armas européias, Diogo recolhe todo o armamento que vem dar à praia como refugio do naufrágio. Também aproveita para ir aprendendo o máximo possível da língua dos indígenas. Diferente de

seus companheiros, ele está doente e não come bem, por isso será poupado do sacrifício que se apronta na tribo sem o conhecimento dos presos, os quais se distraem com as cantigas entoadas por Fernando, moço açoriano que viera ao Brasil por causa de uma lenda da sua terra. Luís pede a Fernando que conte para todos sobre tal lenda.

R - Estrofes XXXVI-LXIX – *A lenda da estátua da Ilha do Corvo*: Fernando narra a história de Auréu, um missionário que foi sobrenaturalmente levado para uma ilha que lhe era desconhecida. Após vagar pela mata, ele encontra um nativo agonizante chamado Guaçu. Auréu evangeliza o moribundo, que entende e aceita a mensagem cristã. A fala de Guaçu “comprova” a existência de uma lei natural, que rege o comportamento do selvagem e que o leva a temer a Deus. Após ser batizado como Félix, o selvagem falece e, ao subir para o paraíso, sua alma agradece a Auréu: “Pois vens do antigo mundo a tanto custo/ A libertar-me do poder do inferno” (I, 62). Enquanto Auréu deixa a ilha numa estrada de nuvens, o corpo de Guaçu/Félix é transformado em estátua e colocado num alto monte de onde aponta na direção do “país do metal rico”, indicando que para ali deveria rumar “o ambicioso europeu” a fim de cristianizar aquela terra selvagem. Fernando conclui dizendo que a estátua ainda se mantinha visível, apontando para os portugueses o caminho do Brasil. O episódio termina com uma cena cômica, na qual um índio tenta inutilmente tocar a cítara de Fernando, para divertimento dos prisioneiros.

A - Estrofes LXIX-LXXXVII – *Preparação do sacrifício dos náufragos*: Diogo incomoda-se com o descuido dos companheiros e, antevendo a tragédia, adverte-os a se voltarem para Deus e implorarem por suas vidas, mas logo percebe que é tarde demais; a tribo alucinada já se dirige à gruta e amarra os prisioneiros. Descrição horrífica dos detalhes do ritual e de seus participantes (multidão, chefes, necromantes e sacerdotisas). Os presos pedem o auxílio divino e confessam seus pecados. Fernando faz uma prece por socorro.

A - Estrofes LXXXVIII-XCII – *Ataque de Sergipe*: as preces dos náufragos são atendidas; distraída pelo ritual, a tribo não percebe a aproximação de inimigos comandados pelo príncipe Sergipe, que se revoltava contra o governo cruel de Gupeva. Os guerreiros de Sergipe desmantelam a tribo e os europeus fogem pela mata adentro.

Perdidos na floresta entre canibais e feras selvagens, estes portugueses nunca mais foram avistados.

Canto II: Da fuga de Gupeva ao início do romance de Diogo e Paraguaçu

A - Estrofes I-X – *A fuga de Gupeva*: deixado sozinho na gruta por estar doente, Diogo se desespera por seus companheiros e decide tentar livrá-los mesmo ardendo em febre. Ele toma suas armas, veste uma armadura e dispõe a gruta como uma fortaleza, mas quando ia partir para o ataque, ele nota sinais de batalha na aldeia. Liderados por Gupeva, os guerreiros em retirada vêm refugiar-se na caverna, onde Diogo os espera. Ao verem o português vestido e armadura e todo o estranho equipamento que ele traz consigo, os índios ficam apavorados. Diogo procura acalmá-los, mas eles o tomam por um enviado dos deuses, do que ele se aproveita para proibi-los de praticar canibalismo.

R - Estrofes XI-XXXI – *Conversão de Gupeva*: Diogo leva Gupeva e os outros até o fundo da caverna e acende uma candeia. A gruta iluminada revela um quadro da Virgem Maria recolhido do naufrágio, a beleza da figura impressiona Gupeva que a supõe mãe de Tupá. O momento é de encantamento e Diogo aproveita a ocasião para pregar ao chefe indígena, que se converte e faz preces à Virgem até adormecer.

A - Estrofes XXXII-LVII – *Surgimento de Caramuru*: pela manhã, Gupeva fala com os líderes, consola-os da derrota passada e indica uma nova arma que permitirá a revanche: o “imboaba” enviado pelos deuses. Mas os avisa que será necessário extirpar a prática do canibalismo para agradar ao estrangeiro, propõe então uma caçada para lhe fazer um banquete de recepção. Os guerreiros tapuias concordam e vão à caça; Diogo vai com ele e leva a espingarda, quando a oportunidade se oferece ele atira em algumas aves, deixando os índios assombrados. Diogo recebe então o apelido de Caramuru e começa a ser idolatrado. Reflexões sobre a “insanidade” e a “idolatria” dos povos pagãos (inclusive dos pagãos da Europa antiga). Diogo recusa o culto, porém usa seu crescente poder para levar a tribo a respeitar o governo de Gupeva. Astuto, Diogo reforça a imagem de que é um enviado de Tupã e de que tem sim poderes sobrenaturais, os quais usaria contra possíveis traidores. Gupeva, grato e rendido, pede ao “grande Caramuru” que escolha para si uma casa na aldeia.

A - Estrofes LVIII-LXXVI – *Diogo recebido pelos tapuias*: descrição da aldeia e dos costumes indígenas, agora sob perspectiva predominantemente positiva. Diogo nota as virtudes e os vícios, os quais tem esperança de corrigir. O Caramuru é recebido na aldeia com grande festa em que os tapuias comem e bebem com “paixão gulosa” (II, 74) Um ritual ao redor do fogo encerra a cerimônia de recepção.

A - Estrofes LXXVII-XCI – *Romance de Diogo e Paraguaçu*: Diogo manifesta querer saber mais sobre o povo, mas seu pouco conhecimento do idioma atrapalha. Encontram-lhe então uma intérprete, uma jovem tapuia que aprendera o idioma português com um outro náufrago. É a bela Paraguaçu, filha de um chefe tapuia, dada em casamento a Gupeva que, entretanto, não a ama e ainda não a desposou. Assim que vê a moça, Diogo logo se apaixona e é tomado pelo desejo, “Que houvera de se perder naquel’ora,/ Se não fora cristão, se herói não fora” (II, 82). Como “a razão pode mais que a ardente flama”, Diogo controla seu apetite carnal e declara seu amor de modo puro. Paraguaçu corresponde-lhe de imediato. Ele a chama de esposa e ela o chama de esposo, mas Diogo propõe que vivam em castidade até que ela possa ser batizada, ao que Paraguaçu responde: “Quero o batismo teu, quero tua igreja,/ Meu povo seja o teu, teu Deus meu seja” (II, 90). O pacto de amor é selado com um juramento.

Canto III – Do início da conversa de Diogo e Gupeva ao ataque surpresa de Jararaca

R - Estrofes I-IV – *Início da conversa de Diogo e Gupeva*: chega a noite, a sós na cabana de Gupeva, Diogo conversa com o chefe tapuia tendo Paraguaçu como intérprete. Para conhecer a cultura da tribo, Diogo faz perguntas a Gupeva e surpreende-se com a sabedoria demonstrada pelo selvagem, a qual o luso atribui a “um princípio sempiterno” (III, 4) existente na alma de todos os homens.

R - Estrofes V-XX – *A natureza de Deus*: Gupeva explica sua concepção de Deus e Diogo admira-se de ela ser tão próxima da concepção cristã. Ele chega a duvidar de que toda aquela teologia fosse realmente parte da cultura daquela “gente bruta”, mas Paraguaçu lhe garante que são ensinamentos antiqüíssimos, repassados de geração em geração por meio de cantigas.

R - Estrofes XXI-XLV – *A vida após a morte*: Gupeva prossegue falando sobre o destino das almas depois da morte. Ele descreve o inferno com imagens muito

semelhantes às da teologia medieval. Fala até da queda de Lúcifer e faz uma descrição do maior dos “anhangás”. Depois, Gupeva fala do paraíso, e aí se mesclam imagens de *locus amoenus* e representações que recordam o livro de Apocalipse.

R - Estrofes XLVI-LX - *O dilúvio*: Diogo pergunta a Gupeva o que ele sabe sobre a criação do mundo, o tapuia manifesta não saber muito sobre a criação e afirma que “O primeiro homem na geral lembrança,/ A tradição dos velhos mais antigos,/ Antes do grão dilúvio não alcança” (III, 48). Ele conta então a história do dilúvio fala da dispersão dos filhos de Tamandaré (o Noé dos indígenas) pela terra, descreve a formação de diferentes povos e reflete sobre a irmandade do gênero humano.

R - Estrofes LXI-LXXIX – *O sistema social indígena*: para que Diogo conheça melhor seus costumes, o chefe indígena lhe fala sobre as principais leis, sobre os métodos punitivos e sobre a forma de governo. Descreve os meios de subsistência e a vida nômade. Explica as relações existentes entre as diversas tabas e nações indígenas, além de falar sobre o sistema de liderança secular e religiosa. Esclarece melhor o sistema penal e define os principais crimes. Tudo orientado pelo “lume da razão” (III, 71).

R - Estrofes LXXX-LXXXVII – *A história de Sumé*: o chefe conta ainda como num antigo passado um “santo imboaba” viera até eles e lhes dera ensinamentos valiosos que foram desde a “santa doutrina” até o plantio e preparo da mandioca. O santo homem chamava-se Sumé e possuía dons sobrenaturais. Entrementes, as tribos mais bárbaras do interior decidiram matá-lo e comê-lo, porém o santo escapa com a ajuda de Tupã abrindo um rio pelo meio do qual vai embora. As pegadas dele ainda estariam visíveis na rocha na beira do rio.

A - Estrofes LXXXVIII-XCI – *Ataque surpresa de Jararaca*: mal Gupeva conclui seu discurso, avista-se uma grande tropa inimiga que avança sobre a aldeia no meio da noite. Diogo tranqüiliza o chefe e diz para a tribo permanecer em defensiva durante a noite, enquanto ele prepara “o trovão nas mãos” (III, 90). O português prepara seu mosquete e dá um tiro em campo aberto para pavor dos invasores que correm em retirada, abatidos pelas flechas tapuias e pelos tiros de Diogo.

Canto IV – Da rejeição de Jararaca à salvação de Paraguaçu

A - Estrofes I-X – *Rejeição de Jararaca*: o invasor noturno era o príncipe caeté Jararaca que atacava por motivos sentimentais, pois ele estava apaixonado por Paraguaçu. Um *flash-back* esclarece melhor o ocorrido. Estava Paraguaçu dormindo à sombra de um ribeiro, quando Jararaca passa por ali. Ao ver a jovem, ele se perde de paixão, mas Paraguaçu desperta e, vendo-o, assusta-se e foge. Ele descobre que ela é filha de Taparica, chefe tapuia da ilha de mesmo nome, e a pede em casamento, Os pais não se opõem, mas ela recusa. O moço vai-se então cheio de ódio. Preocupado, Taparica contrata casamento da filha com Gupeva, chefe mais poderoso e de temperamento mais confiável – além de ser tapuia também. Quando fica sabendo, Jararaca furioso prepara um ataque contra a aldeia de Gupeva a fim de capturar ou matar Paraguaçu.

A - Estrofes XI-XXX – *Confederação contra Gupeva*: como seu primeiro ataque fracassou por causa da intervenção de Diogo, Jararaca convoca uma confederação formada por várias nações e tribos. Descrição dos guerreiros e de seus chefes, em perspectiva predominantemente negativa. São eles: caetés (comandados por Jararaca), margates (comandados por Cupaíba), ovecates (comandados por Urubu), maques (comandados por Samambaia), petiguares (comandados por Sergipe), carijós (comandados por Pessicava), agirapiranga (comandados por Sabará), itatis (comandados por Tatu) e mesmo guerreiros tapuias (comandados por Sapucaia) e amazonas tapuias (guerreiras comandadas pela matrona Baleia).

R - Estrofes XXXI-XLIII – *Discurso de Jararaca*: Jararaca motiva a tropa, argumentando sobre o perigo potencial que Diogo/Caramuru representa para todos os habitantes da região. O príncipe caeté avisa que, se multiplicarem os “imboabas”, a nação tupi veria “tomar-lhe esses estranhos já vizinhos, escravas as mulheres co’os filhinhos”. Veria também “as nossas gentes desterradas/ Entre os tigres viver no sertão fundo,/ Cativa a plebe, as tabas arrombadas,/ levando para além do mar profundo/ Nossos filhos e filhas desgraçadas” (IV, 35). Garante não temer o “trovão” de Diogo e exorta os guerreiros a serem corajosos porque se a força do Caramuru for invenção humana, não há que temer, pois “não há forças criadas que nos domem:/ Que sobre tudo o mais domina o homem” (IV, 39). Depois de realizarem antigos ritos cerimoniais, as tropas partem para o ataque.

A - Estrofes XLIV-XLVIII – *Preparação do contra-ataque de Gupeva*: depois do ataque surpresa de Jararaca, Gupeva toma suas providências e convoca seus aliados. Diogo também prepara seu armamento. Paraguaçu organiza e lidera as amazonas. O inimigo se aproxima, vai começar a batalha.

A - Estrofes XLIX-LXXIV – *Batalha de Jararaca contra Gupeva*: Diogo admira-se da valentia indígena e faz no topo de uma colina o seu posto de combate. Os inimigos cercam o pé do monte e são atacados com pedras. Começa a mortandade. Jararaca ordena o ataque com flechas e tacapes, os liderados de Diogo temem. O líder tapuia Jacaré, vendo o perigo da situação, ataca Jararaca, mas é morto por este. Os homens de Gupeva recuam. Diogo desce o monte e ataca as tropas inimigas, Paraguaçu vai junto, matando a muitos e inspirando suas amazonas. Diogo luta também. Urubu atíça seu tigre contra Diogo, que atira no bicho. Os índios se apavoram. Mas Jararaca já invade a aldeia e vai atrás de Gupeva, ele não sabe que, no meio da mata, os tapuias estavam de tocaia. Jararaca tem o pé preso ao chão por uma flecha, ao socorrerem-no, seus liderados são surpreendidos pela emboscada. Então Gupeva chega com reforços. Vendo-se ameaçado, Jararaca mutila o próprio pé para poder fugir protegido pelos seus. Raivoso, ele ordena a retirada de suas tropas. Empolgada com a vitória, Paraguaçu afasta-se de Diogo e é capturada por Pessicava, que a golpeia, deixando-a desmaiada.

A - Estrofes LXXV-LXXXV – *Salvação de Paraguaçu*: os índios inimigos se aglomeram em volta da moça admirados de sua beleza e valentia. Alguns querem comê-la e para tal se dispõe Paté a degolá-la, mas as companheiras amazonas de Paraguaçu vêm em sua salvação. Dá-se uma batalha encarniçada pela posse da jovem tapuia. Novas mortes acontecem. Diogo fica sabendo que os inimigos capturaram Paraguaçu, rapidamente ele parte para recuperar sua amada. Pessicava já tinha derrotado as amazonas e estava afogando Paraguaçu quando surge Diogo com seu arcabuz e dá um tiro no chefe carijó. Pessicava morre e seus comandados fogem em pânico. Paraguaçu desperta e, vendo-se nos braços do amado, sorri feliz.

Canto V – Da ressaca da batalha à submissão geral das nações tupis a Diogo/Caramuru

R - Estrofes I-XII - *A ressaca da batalha*: Anoitece e os guerreiros repousam exaustos. A luz revela lagos de sangue e muitos cadáveres. A colina onde se deu grande parte da batalha está ainda mais alta de tantos corpos que a cobrem. Paraguaçu chora a triste

sorte de tantos guerreiros, principalmente depois de ouvir Diogo dizer que suas almas foram para o inferno. Paraguaçu questiona como Deus pode ser amoroso se dá um destino tão cruel às suas criaturas; Diogo assinala que “segredos são [...] da inscrutável/ Majestade de Deus” (V, 7). O cavaleiro português filosofa sobre o livre-arbítrio e sobre a existência do mal num mundo criado por Deus. Paraguaçu continua interrogando como pode Deus condenar pessoas que não o conheciam, nem às suas leis. Diogo responde que está em todo homem a capacidade natural de busca e conhecer as verdades divinas. Consolada, Paraguaçu dorme enquanto os prisioneiros de guerra festejam intensamente, sabendo que breve estarão mortos.

A - Estrofes XIII-XXXI – *O rito antropofágico*: relato dos costumes indígenas em relação a prisioneiros de guerra que aguardam execução. O narrador procura dar ênfase a tudo que possa ser considerado exótico, como o hábito de os homens da tribo lhes oferecerem suas próprias mulheres, ou o fato de eles receberem um cesto de pedras para se vingar dos insultos e assim ferirem e até matarem muitos da tribo, ou a reação das moças apaixonadas que se consolam em saber que vão poder devorar seus amados. Tojucane, um herói tapuia, conversa com os prisioneiros Embiara e Mexira, diz e ouve desaforos até por fim feri-los. Mexira morre logo, mas Embiara agoniza longo tempo. Chegam as carpideiras, que choram copiosamente enquanto esquartejam os corpos e assam as carnes. Tudo isso fazem oculto de Diogo, que ao descobrir o plano “Mil fogos de artifício ia espalhando,/ De horrível forma e de invenção diversa” (V, 30), interrompendo assim o ritual. Os índios fogem temerosos, mas são acalmados por Paraguaçu, temerosa de que a aldeia fique desprotegida.

A - Estrofes XXXII-XXXIX – *Preparação da vingança de Jararaca*: na aldeia caeté, Jararaca trata o ferimento e se aconselha com os líderes a respeito de um novo ataque. Convocam-se magos que pudessem indicar como deter o poder de Caramuru. Supondo que o poder do estrangeiro estivesse ligado ao fogo, um pajé propõe que se faça uma batalha em água a fim de anular “o Filho do Trovão”. Satisfeita, a assembléia aceita a sugestão e trama um ataque marítimo contra a ilha de Taparica, pai de Paraguaçu. Descrição das canoas indígenas.

A - Estrofes XL-LII – *Ataque a Taparica*: o sogro de Diogo descansava tranqüilo da vitória, quando é surpreendido pelas tropas que invadem sua aldeia e o prendem.

Avisado, Diogo vem em seu socorro e, vendo que a ilha foi tomada, prepara uma estratégia: ele arma canoas com bombas, canhões e outras armas de fogo, e enche outras de pólvora e resina. Organiza-as em meia-lua, e coloca-se ao meio da armada. Nuvens de flecha atrapalham a visão dos inimigos que não se dão conta do cerco até que este se aproxime dos invasores e possa abrir fogo. Diante de ataque tão cerrado, os inimigos horrorizados fogem tão rápido quanto podem, já que “um dilúvio de fogo n’água ardia” (V, 45) e “o mar de mil cadáveres se cobre” (V, 48). Da praia, Jararaca assiste sua frota ser destruída e, assim que Diogo se mostra vitorioso, os homens de Taparica reagem e atacam os invasores. Os guerreiros de Jararaca ficam encurralados porque, na margem do outro lado, Gupeva espera pelos que tentarem fugir para o continente; decidem então se render. Mas não Jararaca que toma Taparica como refém, tentando sair da ilha. Paraguaçu fica desesperada e desmaia. Diogo hesita, mas resolve atirar em Jararaca “e a bala lhe atravessa de uma parte à outra parte da cabeça” (V, 51).

A - Estrofes LIII-LXVI – *Os prisioneiros de guerra*: Taparica e Diogo se abraçam, Paraguaçu acorda. Alegres, os homens de Gupeva vêm para ilha em canoa. Morto Jararaca, as tribos manifestam o desejo de paz. Os aliados do chefe caeté enviam mensageiros expressando sua rendição total a Caramuru. Diogo lhe dá então várias leis que eles aceitam, porém é mais difícil convencê-los a deixar o canibalismo tanto que, à sua mínima distração, o próprio Taparica planejava comer um prisioneiro de guerra. Ferido, o preso nem reagia aos insetos que o cobriam e picavam. Diogo se horroriza da situação e oferece socorro, mas Bambu recusa com uma lógica que surpreende o português.

R - Estrofes LXVII-LXXV – *Submissão geral das nações tupis a Diogo/Caramuru*: prepara-se a cerimônia de rendição, uma comitiva de sessenta chefes das principais nações se prostram em círculo diante do “Filho do Trovão”. O chefe Tujucupapo fala em nome de todos e confirma a submissão das “nações do sertão” a Diogo/Caramuru: “A teu comando estão sem replicar-te/ Os povos deste vasto continente” (V, 71). Diogo responde que foi mandado por Tupá para ensinar-lhes os mandamentos divinos, incentiva os índios a fazerem “nesta pátria d’improviso/ Uma imagem do ameno paraíso” (V, 73). As tribos comemoram a paz com danças dirigidas pelos pajés que finalmente encerram a cerimônia.

Canto VI – Das esposas de Caramuru à conversa de Diogo e Du Plessis

A - Estrofes I-VII – *As esposas de Caramuru*: cessada a guerra, Diogo desfruta da paz e das homenagens que as tribos lhe prestam. Como forma de aliança com o “Filho do Trovão”, os chefes indígenas ofereciam-lhe suas filhas como esposas, dentre as quais se destaca a bela Moema. Diplomáticamente, Diogo aceitava-as, mas mantinha-se casto e fiel a Paraguaçu. O ciúme nasce no coração das demais esposas que planejam matá-la, por isso Paraguaçu começa a desejar ir para a Europa com seu amado. Assim, Diogo decide deixar a região em que habitara desde o naufrágio e partir à procura de europeus.

R - Estrofes VIII-XVII – *O templo natural*: Diogo e Paraguaçu vão para o interior, em direção ao rio São Francisco. Durante a viagem, Diogo encontra numa caverna “Onde tinha o Criador delineado,/ Com capela maior, nave e cruzeiro/ Um templo, como os nossos, verdadeiro” (VI, 9). Descrição da milagrosa lapa. Diogo adora a Deus e entende que aquele seria mais um sinal para se efetivar a cristianização da terra. Prece pela salvação dos índios.

A - Estrofes XVIII-XXXV – *Encontro com europeus*: seguindo pelo rio, Diogo segue de volta ao litoral até que avista um navio encalhado. Vê também que os nativos se preparam para aprisionar sua tripulação. Diogo parte em defesa dos europeus e de longe os avisa do perigo. Um tiro basta para os índios ficarem atemorizados e reconhecerem o Caramuru e correrem “todos humildes ao seu mando” (VI, 21). Sob as ordens de Diogo, os indígenas ajudam a salvar os naufragos, os quais contam sua história, dizendo serem espanhóis que foram mandados do Peru em missão de exploração do grande rio que desce das cordilheiras³⁵. Descrição da região por onde corre o rio e dos povos que ali habitam, com destaque para uma tribo de amazonas que atacou os navegantes espanhóis, mas foi derrotada. Com a ajuda de Diogo, os espanhóis consertam as principais avarias do navio e se preparam para partir. Diogo lamenta não poder ir junto, pois o navio não é seguro o suficiente e ele teme por Paraguaçu. Quando, de repente, surge na praia uma nau francesa que se dispõe a levá-los para a Europa. Tendo se despedido dos amigos e familiares, o casal parte para a França.

³⁵ Trata-se do rio Amazonas.

A - Estrofes XXXVI-XLII – *A morte de Moema*: na partida, as esposas de Caramuru lançam-se ao mar atrás de seu amado, outra vez se destaca Moema pela beleza e pelo furor. Discurso de Moema contra o desprezo de Diogo. Moema morre e as demais esposas voltam para a praia. Diogo se compadece da índia suicida.

A - Estrofes XLIV-LXXIX – *Conversa de Diogo e Du Plessis*: o capitão do navio francês, Du Plessis, pede a Diogo que conte a história do Brasil e de seu naufrágio. Diogo fala do Tratado de Tordesilhas e descreve a viagem em que Pedro Álvares Cabral teria descoberto o Brasil, inclusive fala da primeira missa e da mudança do nome da terra de Santa Cruz para Brasil. Menciona também a viagem de Américo Vespúcio. Relato sobre o destino dos degredados que Cabral deixou no Brasil e sobre os primeiros demarcadores e exploradores da terra (entre os quais está o próprio Diogo). Descrição das províncias; são citados Maranhão, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Sergipe, Porto Seguro, Espírito Santo, Niterói e São Vicente e São Paulo.

Canto VII – Da chegada à França à descrição do Brasil ao rei francês

A - Estrofes I-VIII – *Chegada à França*: A nau que leva Diogo e Paraguaçu chega a Paris no outono, durante a vindima. Descrição de Paris, cuja visão deixa Diogo alegre e Paraguaçu tão pasmada: “Que estúpida parece ter perdido/ O discurso, a memória, a voz e o ouvido” (VII, 3). Os franceses se mostram curiosos para ver o casal, de quem se dizia que eram o rei e a rainha do Brasil. O narrador esclarece que reinavam sobre a França o rei Henrique II, o qual tinha por esposa a rainha Catarina.

A - Estrofes IX-XVI – *Diogo e Paraguaçu diante do casal real francês*: levados perante o trono real, Diogo se apresenta e diz vir do Brasil, terra onde estaria renascendo o império português, do qual a França deveria se orgulhar porque “ao luso reino um germe agosto/ No grão Burgundo³⁶ a propagar mandaste” (VII, 12). Diogo apresenta Paraguaçu como “Princesa do Brasil” e pede-lhe o batismo, de modo que “Tome o Brasil a França por madrinha” (VII, 13). O rei acolhe alegremente Diogo e a rainha Catarina ordena que se prepare o batizado de Paraguaçu.

³⁶ Trata-se de uma referência aos Borgonha, família nobre francesa que deu origem à primeira dinastia real portuguesa, através de D. Henrique de Borgonha (conde de Portucale) e de seu filho D. Afonso Henrique, primeiro rei português. Segundo Diogo, o império português seria um ramo do império de D. Henrique II, pois “o inculto Brasil [...] por teus famosos netos subjugaste”.

A - Estrofes XVII-XX – *Batismo de Paraguaçu e seu casamento com Diogo*: Paraguaçu é batizada na capela real ao lado de seus padrinhos, os reis franceses. Como homenagem de sua madrinha, a índia recebe o nome cristão de Catarina. Uma vez batizada, ela se casa oficialmente com Diogo e, após o casamento, realiza-se um banquete magnífico oferecido no palácio real.

R - Estrofes XXI-LXXIV – *Descrição do Brasil ao rei francês*: durante o banquete, Henrique II pede a Diogo que lhe descreva o Brasil, ao que o português atende. Descrição dos rios e montes. Descrição dos produtos agrícolas, incluindo-se plantas nativas, ervas medicinais e flores: destaque para o maracujá, pintado como um símbolo natural da Paixão de Cristo. Detalhes de outras frutas “exóticas” (ananás, pitomba, pitanga, goiaba, banana, coco, mangaba, murici, jenipapo, caju, cacau, entre outras). Descrição das principais árvores (urucu, tarajaba, pau-brasil, murta, copaíba, bicuíba, almécega, pau-santo, sassafrás, pequiá, vinhático, angelim, tataipeva, supopira, entre outras). Descrição dos animais selvagens (tigre, onça, javali, anta, surarana, jibóia, jararaca, preguiça, camaleão, veado, capivara, coatia, mono etc.). Descrição dos pássaros (diz não cantarem bem). Descrição dos frutos do mar: pérolas, peixes. Destaque para a pesca da baleia. Finaliza falando dos demais frutos do mar do Brasil.

Canto VIII – Do retorno ao Brasil à visão das guerras contra os batavos na Bahia

A - Estrofes I-XI – *O retorno ao Brasil*: depois de passar três anos na França, Diogo sente desejo de voltar ao Brasil, principalmente por causa dos índios, de quem quer “amansar a cruel barbaridade” (VIII, 2). Ele negocia o embarque com Du Plessis, por meio de quem recebe uma proposta do rei Henrique II de fundar no Brasil uma colônia francesa tendo a garantia de total apoio na missão de “civilizar” os índios. Diogo recusa alegando fidelidade ao rei de Portugal e justificando os direitos da Coroa lusitana sobre os territórios “descobertos” por Cabral. Garante, porém, que continuaria a comercializar com a França, enquanto Portugal não pudesse ou estivesse disposto a sustentar a Bahia. Du Plessis aceita a resposta e admira a lealdade de Diogo. Assim, com as bênçãos do rei francês, Diogo retorna ao Brasil.

A - Estrofes XII-XIX – *O transe de Paraguaçu/Catarina*: a viagem vai já bem adiantada e corre tudo bem, quando Paraguaçu/Catarina, enquanto observava seu momento de devoção, entra em transe. Diogo fica inquieto por não saber exatamente o

que está acontecendo com a esposa, mas ela volta a si e relata o que viu e sentiu, levando o marido a concluir que era um transporte místico. Diogo pede à esposa, já desperta, que conte seu sonho a ele e aos demais. Todos se calam e Catarina narra suas visões.

A - Estrofes XX-LX – *Os franceses na Guanabara*: Catarina começa a narrar seu sonho. Descrição de um globo de diamante, onde figura o Brasil “tão vasto e fundo,/ Que parecia no diamante um mundo” (VIII, 21). Visão da colonização lusa do Brasil em estado adiantado de implantação, já contando com povoados, engenhos, fortificações, templos, palácios, missionários e governantes. Entretanto os corsários franceses atacam o litoral brasileiro e obstruem a navegação portuguesa, enquanto isso os calvinistas franceses decidem fundar uma colônia Brasil sob a liderança de Villegaignon. Os franceses fazem aliança com os tamoios e atacam a baía da Guanabara, instalando-se em uma ilha bem protegida. Os portugueses, comandados por Mendo Sá³⁷ e apoiados pelos carijós, tentam expulsá-los. Depois de aguerrida batalha o forte francês é desfeito e Mendo Sá volta à Bahia. Os franceses contra-atacam, retomam o forte e voltam a bloquear o litoral. Enquanto isso, Estácio de Sá é mandado de Portugal com uma armada para fundar uma cidade que pudesse proteger a baía da Guanabara. Mendo Sá organiza forças na Bahia para outro ataque aos franceses. Após grande batalha naval, os franceses se acolhem na fortaleza e os tamoios fogem para o sertão. A situação fica indefinida até que chega a armada de Estácio de Sá que torna a investir contra o forte francês. Depois de uma outra terrível batalha, os portugueses tomam o forte, mas Estácio de Sá é ferido e morre, para tristeza de seu tio Mendo Sá. Fundação da cidade do Rio de Janeiro.

A - Estrofes LXI-LXXIII – *As guerras de Araribóia*: entretanto os tamoios planejam vingança contra o cacique tapuia Araribóia, que ajudara os portugueses. Na calada da noite, tamoios e franceses desembarcam numa praia próxima à aldeia do chefe indígena, intentando atacar de manhã, mas, ciente do plano, Araribóia ordena um ataque surpresa na mesma noite. A estratégia funciona e os franceses são desarmados. Ao se darem conta eles fogem, mas são perseguidos e definitivamente derrotados. Araribóia começa então uma violenta campanha contra os tamoios e faz: “À nação dos tamoios tanta

³⁷ Trata-se de Mem de Sá, primeiro governador-geral do Brasil. Mantivemos a ortografia do nome como ela aparece no poema de Durão.

guerra/ Que ele só com a espada fulminante/ Lhe extingue o nome e despoeva a terra” (VIII, 73).

A - Estrofes LXXIV-LXXVI – *Estabelecimento da ordem colonial*: finalmente a colônia brasileira goza paz e os missionários podem evangelizar os povos indígenas.

A - Estrofes LXXVII-XC – *Visão das guerras contra os batavos*³⁸ *na Bahia*: os portugueses são derrotados pelos árabes no norte da África (ocasião em que desaparece o rei D. Sebastião) e os holandeses se valem da situação para atacar as colônias lusas no Oriente e no Ocidente. Os batavos investem contra a Bahia, mas Furtado de Mendonça defende com bravura a capitania e obtém a vitória. Os espanhóis (que agora dominam o Brasil) enviam uma armada para destruir a armada belga que estava na costa brasileira. Os espanhóis são bem sucedidos em sua missão e “Cede o batavo humilde ao luso-hispano/ A capital do império americano” (VIII, 89). De repente, uma tempestade acomete a nau em que viajavam Diogo e Catarina, pelo que ela interrompe a narração das visões que tivera.

Canto IX – Visões de Catarina: dos ataques holandeses a Pernambuco ao desenvolvimento da colônia brasileira

A - Estrofes I-XXVII – *Ataques holandeses a Pernambuco*: passada a tormenta, Catarina prossegue sua narração. Desta vez, os batavos organizam um forte ataque a Pernambuco, visando fundar ali uma colônia. Os espanhóis não ajudam e o governador Albuquerque tenta defender Olinda (capital da capitania) só com seus homens, mas não é bem sucedido. Assim, Olinda é tomada pelos batavos que cometem diversos sacrilégios. Alguns heróis lusos ainda resistem e vingam o sacrilégio, mesmo à custa de suas vidas. A batalha continua no Arrecife e no interior da província e, apesar da grande desvantagem numérica, os lusos dão trabalho aos batavos. Uma armada luso-espanhola, comandada pelo Conde de Banholo, chega para ajudar os portugueses, mas lado inimigo também recebe reforços. Aproveitando que os luso-espanhóis celebravam a Páscoa, os batavos atacam e vencem, ganhando domínio sobre grande parte da costa nordestina. Os

³⁸ Hoje é muito mais comum chamar de “holandeses” os povos flamengos que se instalaram no litoral nordestino no século XVII. Mas Durão tem preferência pelos termos “batavos” e “belgas”, que remontam à era do Império Romano. Sendo o nome da nação “Países-Baixos” (Nederlands) – Holanda (Holland) é na verdade a principal província do país – o termo mais preciso seria “neerlandeses”, mas ele é pouco usado mesmo entre os historiadores.

portugueses fogem em direção ao sul, refugiando-se em Alagoas. A Espanha envia outra tropa, agora comandada por Roxas de Borja, que é morto logo na primeira batalha, e os luso-espanhóis batem em retirada. O Conde de Nassau chega para organizar e estruturar a recém-conquistada colônia batava no Brasil.

A - Estrofes XXVIII-XXXIX – *O comando de Nassau*: descrição positiva de Maurício de Nassau e da construção do Arrecife³⁹. Nassau tenta expandir seu território e ataca a Bahia, mas esta se encontra bem defendida e rechaça o ataque. Nassau determina então um sítio à cidade, mas perde muitos homens: “Cobre-se a terra em hórrida maneira/ De um monte de cadáveres ingente” (IX, 34). Os defensores da Bahia também têm dificuldades, mas resistem bravamente, de modo que Nassau bate em retirada. Enquanto isso, na Europa, os portugueses se livram do domínio espanhol e fazem o primeiro rei da dinastia de Bragança, D. João IV, o qual começa a negociar a paz com os Países-Baixos. Mesmo assim, na América os belgas ainda tentam expandir seus domínios atacando o Maranhão e incendiando Sergipe. Por causa de intrigas e calúnias, Nassau é deposto de seu cargo e é chamado de volta à Holanda, o que dá esperanças aos colonos lusos de retomarem o território perdido.

A - Estrofes XL-LXXVII - *A expulsão dos holandeses*: João Fernandes Vieira começa a organizar um levante contra o governo dos batavos em Pernambuco, ele conta com o apoio militar de líderes como o negro Henrique Dias e o índio Camarão. Acontece a Batalha das Tabocas, na qual os holandeses são derrotados. Na Europa, o rei luso tenta negociar a paz e envia tropas para pacificar os pernambucanos, porém os mesmos regimentos se aliam a Vieira e tomam parte na guerra contra os holandeses, sob o comando de Vidal de Negreiros. Os holandeses atacam uma esquadra lusa pacífica, mas Vieira parte em defesa da tripulação. Mais uma vez os holandeses são derrotados, perdem mais território e se refugiam no Arrecife. A Holanda envia reforços, os quais atacam Olinda e depois a Bahia, sem nenhum sucesso. Os batavos então incendiam as lavouras, levando o governador-geral, Teles da Silva, a preparar um ataque, mesmo sem o apoio de Portugal. Mas enfim, o rei português vê que não se faz um acordo pacífico e envia uma armada para apoiar os colonos. A Holanda, por sua vez, também manda uma imensa armada para ajudar os seus. Ocorre a primeira Batalha dos Guararapes, em que parte das tropas lusas se posiciona no topo do monte e é cercada pelos batavos. Os

³⁹ Trata-se da atual cidade de Recife.

batavos com muito custo tomam o terreno, mas ao amanhecer se descobrem cercados pelo exército português e são desbaratados para surpresa de toda a Europa. Vê-se aí a mão de Deus. Os holandeses não desistem e preparam novo ataque. Ocorre a segunda Batalha dos Guararapes, só que desta vez os batavos é que ocupam o alto do monte, mas os portugueses contando com maior conhecimento do terreno conseguem alcançar o topo escondidos na fumaça de um incêndio provocado. Dá-se outro confronto terrível, os principais líderes batavos são mortos e suas tropas fogem desordenadas. Os portugueses cercam o Arrecife, último reduto dos flamengos. O sítio durou nove anos e depois de muito sofrimento, os holandeses deixam o Brasil, provando que não é a força militar que conta, mas a vontade divina. A vitória lusa no Brasil revela que nesta terra poderia Portugal “recobrar no mundo o antigo império” (IX, 77).

A - Estrofes LXXVIII-LXXX – *Desenvolvimento da colônia brasileira*: pacificada, a colônia pode se desenvolver, vendo surgir novas cidades e sendo administrada por ilustres governantes. Nela nascem também importantes religiosos, com destaque para D. Francisco de Lemos, reitor-reformador da Universidade de Coimbra⁴⁰. Catarina encerra a narração, mergulhando num outro transe místico.

Canto X – Da visão de Nossa Senhora à assembléia geral com Tomé de Sousa

R - Estrofes I-XIV – *Visão de Nossa Senhora*: ao retornar do novo transe, Catarina relata uma nova visão, na qual contemplou a própria Virgem Maria. Descrição da aparição (cabelos, fronte, olhos, faces, boca, rosto, mãos, manto, pés). A Virgem fala com Catarina e lhe dá um enigmático recado, que a jovem tapuia não consegue decifrar. Fim das visões de Catarina.

A - Estrofes XV-XXXIX – *Rebelião dos Tupinambá*: já se aproximando do Brasil, avista-se um navio espanhol, cujo capitão é Gonzales, um dos naufragos espanhóis que Diogo salvara há alguns anos atrás. Diogo vai como convidado ao navio hispânico, onde fica sabendo que durante sua estadia na França, os índios se rebelaram e atacaram os portugueses, os quais só não foram totalmente destruídos graças ao socorro dos

⁴⁰ D. Francisco de Lemos de Faria Pereira Coutinho nasceu no Rio de Janeiro e se formou em Direito Canônico pela Universidade de Coimbra. Assumiu a reitoria da mesma Universidade em 1770, dando início à Reforma Pombalina, que visava modernizar a instituição. Após a queda de Pombal em 1777, ele se manteve no posto por algum tempo e ainda era o reitor em 1778, ano em que Santa Rita Durão assumiu a cátedra de Teologia na Universidade. Lemos deixou o posto em 1779, mas voltou a assumir a reitoria de 1799 a 1781, enfrentando os difíceis anos da Invasão Napoleônica.

espanhóis. Um dos tripulantes, o luso Garcez confirma tudo e relata que após a partida de Diogo, o rei de Portugal destinou a Pereira Coutinho a missão de colonizar a Bahia. De imediato, Coutinho procurou fazer aliança com os índios, tendo o apoio de Gupeva e Taparica. O português começa seu trabalho de colonizador implantando engenhos, cooptando índios para o trabalho, pregando o cristianismo e tratando as diferentes tribos de formas diferentes: “Uns doma com terror, outro com graça” (X, 24). E ainda convence os pais a enviarem seus filhos para a escola, onde o trabalho de evangelização é concentrado. Entretanto, “a serpe infernal” (X, 28), isto é o diabo, incita os tupinambás à insurreição e as tribos abandonam Gupeva e matam Taparica. Rebelados, os índios incendiam as plantações, matam o gado e cercam o arraial onde vive Coutinho. Os sobreviventes fogem para Ilhéus, onde o capitão planeja continuar seu empenho colonizador. Entretanto, os tupinambás da Bahia acenam com propostas de paz e Coutinho resolve voltar à sua capitania, mas uma tempestade surpreende a frota, que naufraga. Os naufragos são atacados, presos e devorados pelos índios. Coutinho é morto e faz-se um lamento por ele. Garcez finaliza sua narração entre lágrimas. Diogo consola-o e agradece à ajuda dos espanhóis.

A - Estrofes XL-XLVII: *Fundação da primeira igreja*: chegando à Bahia, Diogo e Catarina são recebidos pelos índios com “amor e reverência” (X, 40). Mas um índio entra na nau de Du Plessis e rouba uma imagem de Nossa Senhora que estava na capela do navio. Diogo fica sabendo que a imagem é venerada na aldeia tupi. Ao ver a cena, Catarina reconhece a figura da santa que viu em seu transe espiritual e entende a mensagem que recebeu da Virgem. Enquanto Catarina adora a imagem com fervor, os índios a imitam para surpresa dos portugueses. Decide-se então construir um templo para abrigar a imagem, que é tomada como protetora da Bahia: assim é construída a Igreja de Nossa Senhora da Graça, o primeiro templo católico do Brasil.

A - Estrofes XLVIII-LI – *Chegada de Tomé de Souza*: estavam ainda festejando a fundação da igreja quando avistam a frota que traz Tomé de Sousa para assumir o posto de governador-geral do Brasil. Logo Diogo é reconhecido como um dos principais do Brasil. Por sua vez, Catarina é reconhecida como princesa dos tupinambás, posição que lhe permite convocar uma assembléia geral das tribos.

R - Estrofes LII-LXXVII – *Assembléia geral com Tomé de Sousa*: A assembléia é realizada na antiga taba de Gupeva, agora chamada Vila Velha, e é presidida por Catarina, acompanhada por seu marido e por Tomé de Sousa. Participam dela as diversas tribos, as tropas portuguesas e o clero. Elogio aos missionários jesuítas, enviados pelo rei para evangelizar o Brasil (destaque para os padres Anchieta e Nóbrega). Discurso de Catarina: ela declara que os índios viveram em sombra desde o dilúvio, mas que agora Deus – através do poderoso rei de Portugal – quer “fazer do Brasil um povo aceito” (X, 62) tarefa que o rei assume mesmo tendo ela “pouca utilidade”. Catarina volta a prever o futuro: fala da reconstrução de Lisboa no reinado de D. João V e enaltece o reinado de D. Maria. Catarina cede seu trono como princesa indígena à Coroa Portuguesa, representada pelo governador Tomé de Sousa: “Dizendo assim, a dama generosa/Desce do trono e o esplêndido diadema/ Entrega ao Sousa” (X, 70). Discurso de Caramuru: Diogo garante aos índios o desejo de paz por parte de Portugal e justifica o direito de mando do rei português D. João III sobre o Brasil, ao que os índios concordam. Tomé de Sousa toma posse oficial do trono de Catarina, em nome do rei, e determina o fim das guerras, além de instituir leis cristãs que rejam os povos do Brasil. O novo governador decreta também que os índios sejam educados e evangelizados, sem sofrer nenhuma opressão e, por fim, publica um decreto real que “Manda honrar na colônia lusitana/ Diogo Álvares Correia, de Viana” (X, 78).

A divisão episódica que acabamos de expor permite observar que, do ponto de vista do encadeamento narrativo, *Caramuru* pode ser dividido em duas partes bem definidas: a primeira vai do naufrágio (Canto I) até o reencontro de Diogo com europeus e sua partida para a Europa (Canto VI), e a segunda se inicia com Diogo e Paraguaçu na França (Canto VII) e vai até o final da obra. Há uma nítida diferença de estilos e até de qualidade poética entre estas partes, o que, como já havia observado Antonio Candido, faz de *Caramuru* uma epopéia “boa até mais da metade, descambando a seguir numa monotonia e sobretudo prolixidade que estragam o efeito obtido” (1985, p. 8). De fato, como veremos em detalhes mais adiante, os três últimos cantos de *Caramuru* são os mais fracos da obra. As longas reflexões do Canto III e do Canto VII também podem ser consideradas inadequadas por interromperem demasiadamente a ação e prejudicarem o clímax, tornando a leitura enfadonha. Mas, lidos em separado, os dois cantos revelam a capacidade argumentativa do teólogo, pregador e professor Santa Rita Durão. O mesmo não ocorre com os Cantos VIII, IX e a

maior parte do Canto X, os quais são realmente mal compostos, apresentando um excesso de detalhes históricos que perturba o entendimento e a fruição estética do texto.

A primeira parte da obra é centrada na inserção de Diogo no universo indígena, representado como exótico e primitivo. Não dispondo de informações que fornecessem detalhes da integração do Diogo Álvares histórico às tribos ameríndias, Durão estava livre para criar sua própria história e ele o fez articulando temas míticos que fomentavam a imaginação europeia sobre a América. Partindo de uma situação incomum nas antigas epopéias – a saber, a posição de fragilidade do herói – o poema narra até o Canto V as peripécias de um homem solitário que não só sobrevive, mas também adquire posição de liderança num meio que antes lhe era estranho e hostil. Além disso, sendo Diogo o protótipo do perfeito guerreiro cristão, ele promove a cristianização de todas as tribos vizinhas, alterando-lhes costumes ancestrais, como a prática do canibalismo. De passagem, o herói ainda vive um romance sublimado com a bela princesa índia Paraguaçu. Por mais que haja alguns laivos de base histórica nessa primeira parte da narrativa, há um claro domínio do ficcional sobre o factual; até o Canto V, *Caramuru* situa seu leitor na dimensão do lendário.

O Canto VI é, na verdade, um ponto de passagem da lenda para a história, preparando a volta de Diogo (agora acompanhado por Paraguaçu) à Europa. A transição é gradativa, mas certa: inicialmente, Diogo e Paraguaçu se afastam das tribos, depois se encontram com naufragos espanhóis e, finalmente, partem para a França. O conhecido episódio da morte de Moema remata a passagem para a dimensão histórica, anunciando a morte da primitiva cultura indígena, conforme apontou Berty Biron: “[...] esse episódio encerra uma tentativa frustrada de uma raça condenada quando o homem branco interfere em seu universo. Moema simbolizaria o fim épico dos indígenas” (1988, p. 44). Mesmo no Canto VII, que mostra o casal de protagonistas na França, Durão precisou complementar os detalhes de seu quadro narrativo recorrendo à imaginação, dada a carência de informações factuais sobre o assunto. Porém, uma vez que a narrativa esteja situada na Europa, o espaço da lenda diminui. Afinal, para o poeta e seu presumido público, o mundo europeu não se configurava como exótico, nem primitivo.

O poema efetivamente perde o rumo quando tenta incorporar os abundantes dados históricos referentes às lutas pelo domínio colonial do Brasil. Se na primeira parte da obra, o autor se deixou dominar pela imaginação poética, compondo assim uma narrativa de rico sentido mítico, aqui ele segue perto demais as fontes históricas e amontoa guerras, batalhas e

nomes numa prolixidade que prejudica muito a leitura. Como avaliou Candido, faltou ordenar a *Durão* a copiosa informação histórica numa síntese estética que alcançasse “sugerir o maior número possível de elementos no menor número de versos, graças à imagem expressiva e à seleção dos traços essenciais” (1975, p. 180). A situação é ainda mais injustificável se observarmos que mesmo nessa dimensão mais “histórica”, o poema não perde seu caráter ficcional (o que obviamente não desabona em nada um poema) e prossegue manipulando os dados históricos de modo a atingir seu objetivo de apresentar heróis lusitanos que sirvam demodelos de conduta moral e cívica⁴¹. Só no final do Canto X, quando ocorre a assembléia em que “oficialmente” Paraguaçu/Catarina cede seu direito de governar os índios a Diogo que, por sua vez, o cede ao rei de Portugal representado pelo novo governador-geral Tomé de Souza, só então o poema retoma a qualidade que havia exibido na sua primeira parte.

Ao realizar uma mimese criativa da história da colonização, o autor de *Caramuru* inventou um passado e um destino para o Brasil, elaborando um mito literário suficientemente vigoroso para influenciar as gerações poéticas posteriores, em especial, os artistas do Romantismo brasileiro. Ao interpretar, selecionar e ordenar os fatos históricos numa narrativa ficcional, Durão foi um dos primeiros autores a fornecer uma visão estética da origem do Brasil, segundo os padrões do código literário ocidental. Interessa-nos examinar a narrativa de fundação presente em *Caramuru*, mas não para desvendar qual seria a pretensa realidade por trás do relato ficcional, e sim para analisar o processo histórico que presidiu a formação deste mito. Afinal, como alerta Demétrio Magnoli, “[...] o alvo da crítica não é o de contar uma outra história - uma história verdadeira [...], mas o de contar a história da narrativa” (1997, p. 291). Portanto nossa proposta consiste em identificar que imagem do Brasil se faz presente em *Caramuru*, bem como em explicitar o processo histórico que a gerou.

⁴¹ Uma das manipulações mais gritantes das fontes históricas refere-se ao próprio Diogo Álvares, o qual se encontrava na Bahia quando o donatário da capitania, Pereira Coutinho, foi atacado pelos Tupinambá, mas não fez maiores esforços para socorrê-lo. Para omitir o problema, Durão coloca Diogo a morar na França durante todo o período deste ataque índio. Aliás, cartas do donatário de Ilhéus, Pero do Campo Tourinho, dão conta de que o próprio Pereira Coutinho foi omissos em defender sua capitania – tema que Durão também disfarça (BUENO, 1999).

2. O sonho do Império Luso-brasileiro

Afirmar que *Caramuru* é uma epopéia historicizada não significa dizer que ele é um texto histórico. Como demonstrou Assis Pereira (1971), ao fazer um estudo comparativo de *Caramuru* com suas fontes, Durão reordenou o material histórico, atendendo às finalidades bem definidas da representação heróica. Por outro lado, é preciso ter mente que no painel da épica setecentista lusitana um texto de “ficção pura” certamente seria rejeitado, afinal um poema épico precisava exibir uma função didática, o que em Portugal foi freqüentemente associado à defesa da política de Estado; de forma que Durão utiliza as referências históricas não como quem busca a verdade dos fatos, mas como quem se propõe a elaborar uma obra artística que servisse como modelo de formação moral e cívica. Por isso, mesmo citando suas fontes documentais nas Reflexões Prévias, e mesmo que em certos pontos da epopéia ele se aproprie de trechos inteiros destas fontes, Durão não faz uma mera adaptação em verso das crônicas quinhentistas. Ele intervém no material histórico-cronístico, de modo a transformá-lo em um material épico, aproveitando uma tradição literária que o século XVIII tinha por inferior (a crônica) para compor uma forma literária então amplamente aceita como superior (a epopéia). Assis Pereira focaliza principalmente como Durão selecionou, realçou ou eliminou informações retiradas do discurso dos cronistas para dar a Diogo Álvares a feição de um herói épico; ao passo que, o nosso trabalho pretende focalizar como Durão reelaborou as narrativas histórico-cronísticas de modo a criar uma narrativa épica da construção do Brasil.

Em primeiro lugar, cumpre assinalar que *Caramuru* representa o Brasil como uma unidade sócio-política, mesmo apesar de que durante todo o período colonial (e ainda depois) não havia de fato uma unidade política, mas, no máximo, “uma unidade geográfica formada por províncias estranhas umas às outras” (VILLALTA, 2000, p. 120). Na obra de Durão, o Brasil é imaginado como sendo uma entidade una e indivisível, cujos limites territoriais extremos são, ao norte, o Grão-Pará (onde se situa o rio Amazonas) – “Dá princípio na América opulenta/ Às províncias do império lusitano/ O Grão-Pará, que um mar nos representa” (VI, 71) – e, ao sul, São Vicente e São Paulo, províncias que se estenderiam até o

rio da Prata: “S. Vicente e S. Paulo os nomes deram/ Às extremas províncias que ocupamos;/ Bem que ao Rio da Prata se estenderam/ As que com próprio marco assinalamos” (VI, 79). Quer dizer que *Caramuru* assimila um antigo desejo dos colonizadores portugueses: a constituição do “Magnus Brasil”, projeto secretamente acalentado na Corte de Lisboa e subrepticiamente divulgado por cartógrafos e cronistas ligados à Coroa portuguesa desde o século XVI (BUENO, 1999). Tome-se, por exemplo, um trecho da *Crônica da Companhia de Jesus no Estado do Brasil*, do padre Simão de Vasconcelos, uma das fontes documentais quinhentistas de que se serviu Durão:

Estes dois rios, o das Amazonas e o da Prata, princípio e fim desta costa, são [...] como duas chaves de prata, ou de ouro, que fecham a terra do Brasil. Ou são como duas colunas de líquido cristal que a demarcam entre nós e a Castela, não só por parte do marítimo, mas também do terreno (Apud COUTO, 1997, p. 269).

A idéia do “Magnus Brasil” indica que desde o início da colonização o governo português tinha intenções de não obedecer aos limites territoriais que o Tratado de Tordesilhas⁴² lhe impunha, de modo que lentamente os colonizadores lusos (tanto o Estado quanto a iniciativa privada) gestaram a tese de que a divisão territorial entre os domínios americanos das duas dinastias ibéricas não devia ser estabelecida pela “abstrata” e “artificial” linha imaginária de Tordesilhas, mas sim por fronteiras “naturais”, vistas como instrumentos mais “racionais” de demarcação. As tais fronteiras “naturais” seriam preferencialmente os abundantes cursos fluviais que cortavam a América do Sul, e não custa lembrar que essa tese conviveu bastante tempo com a prática portuguesa de “empurrar” o meridiano de Tordesilhas para o oeste. Um bom exemplo desse debate territorial pode ser observado na disputa pelo estuário do rio da Prata. Desde cedo os portugueses defenderam que o limite sul de seus domínios coloniais seria o Prata, o qual ficaria a leste da linha de Tordesilhas. Quando essa hipótese foi definitivamente descartada, a tese das fronteiras “naturais” toma corpo nas negociações diplomáticas oficiais, sendo uma das razões invocadas na articulação de novos tratados fronteiriços, como foi o Tratado de Madri, de 1750 (MAGNOLI).

Já a linha fluvial demarcadora do extremo norte não foi de imediato definida, mas foi orientada por uma lenda narrada pelos cronistas e “confirmada” pelos cartógrafos dos séculos XVI e XVII. A referida lenda teria suporte nos relatos indígenas que diziam haver no

⁴² Tratado celebrado entre Portugal e Espanha, com o empenho do papado, em 1494, que visava ordenar diplomaticamente as conquistas coloniais das duas nações ibéricas. Pelo tratado, o limite mais ocidental estabelecido para a colonização portuguesa seria a linha meridional posicionada a 370 léguas ao oeste de Cabo Verde, não atingindo nem o rio Prata e nem o rio Amazonas.

interior do continente uma imensa lagoa, repleta de inúmeras riquezas minerais e cercada por uma avançada civilização, batizada com vários nomes: Dourado, Lagoa Eupana, Laguna Encantada, Paraupaba, entre outros (MAGNOLI). O historiador Jaime Cortesão, um dos primeiros a estudar a cartografia que apontava para a existência do mítico lago, teria sido o responsável por rebatizar “esse conceito expansionista dando-lhe, por volta de 1950, o nome de ‘Ilha Brasil’” (BUENO, p. 36). Para Cortesão, o mito da Ilha-Brasil, e não o referido tratado diplomático, é que modelou a ocupação da América pelos portugueses:

Uma razão geográfica de Estado oposta ao Tratado de Tordesilhas, preside à formação territorial do Brasil. A luta entre aquela razão e os ditames artificiais do célebre convênio explica, na sua maior parte, os três primeiros séculos da história brasileira. Antes que os portugueses e os luso-brasileiros tivessem adquirido a consciência perfeita da unidade geográfica, econômica e humana que deu lugar à formação do Brasil, já haviam traduzido esse fato por aquilo a que nós chamamos o mito da *Ilha-Brasil* (1957, p. 339).

A idéia de Ilha Brasil se justificaria porque do lago nasceriam dois rios, um que correria para o norte e outro para o sul, circunscrevendo assim um território insular separado do restante do continente por ambos os rios. O rio ao sul seria o Prata (embora tenha havido versões da lenda que o identificaram ao São Francisco), e o rio ao norte foi associado com o Tocantins, com o Madeira e finalmente com o Amazonas.

Tratava-se de utilizar um argumento de natureza geográfica – uma vez que o Brasil constituiria uma entidade territorial distinta, separada da América Espanhola por “fronteiras naturais”, ou seja, pelas duas principais bacias hidrográficas sul-americanas comunicantes através de um grande lago central, a “Lagoa Eupana”, localizado no interior – que justificaria a inclusão de uma hipótese não prevista no articulado do Tratado de Tordesilhas. Esta solução surgia como a única fórmula susceptível de conferir legitimidade às ambições lusitanas de estender as fronteiras da América Portuguesa tão desmesuradamente para o sul da linha divisória (COUTO, p. 268-269).

Seguindo-se a noção de fronteira “natural”, seria mais “lógico” que essa ilha formasse um único domínio geopolítico. Portanto, o Brasil como entidade geográfica seria precedente do Brasil sócio-político, em outras palavras, o expansionismo luso estaria apenas consumando um destino providencialmente manifesto pela natureza. Entretanto, ressalta Cortesão que a idéia portuguesa de “Ilha-Brasil” não é uma mera assimilação passiva de um antigo mito indígena, e sim um novo mito que: “Resulta da interpretação, mais ou menos tendenciosa, de informações indígenas. Exprime um propósito mal definido, em que se misturam a realidade e a imaginação. Mais e menos de que uma política, é uma mística que assenta num conceito ilusório e numa tendência pragmática.” (p. 355) No entanto, atribuir o

mito aos habitantes primitivos da terra tinha consigo um especial apelo legitimador, afinal “a força da noção Ilha-Brasil derivaria, precisamente, da subversão do horizonte histórico e diplomático e da sua substituição por um ordenamento ancestral” (MAGNOLI, p. 47). Convertido em razão de Estado, o mito expansionista ao se concretizar implicaria na negação de parte dele próprio, afinal a conquista do território almejado revelará a inverdade geográfica da lagoa Eupana⁴³. Como afirma Cortesão: “[...] atingir a realidade, através do sonho, torna-se pouco a pouco um dos alvos da Metrópole e dos colonos; dos dirigentes e dos dirigidos; do Estado e da iniciativa particular; de lusos e de luso-brasileiros” (p. 355), mas aí o conceito do “Magnus Brasil” já não precisará da tese insular para sobreviver.

É essa a visão adotada por Santa Rita Durão em seu poema: o Brasil como um vasto território “naturalmente” compreendido entre o Prata e o Amazonas destinado, por desígnio divino, à Coroa portuguesa, como afirma Catarina/Paraguaçu em seu discurso final: “Este rei glorioso foi o eleito/ Por providência da eternal bondade,/ A fazer do Brasil um povo aceito/ E digno de gozar a eternidade” (X, 74). Ou como, ao finalizar sua narrativa sobre uma misteriosa estátua situada da Ilha do Corvo⁴⁴, o náufrago Fernando declara:

Voltado estava às partes do Ocidente,
 Donde o Áureo Brasil mostrava a dedo,
 Como ensinando a Lusitana Gente,
 Que ali devia navegar bem cedo:
 Destino foi do Céu Onipotente,
 A fim que sem receio, ou torpe medo
 À piedosa empresa o Povo corra;
 E que quem morrer nela, alegre morra (I, 46).

Portanto Durão assimila e dá dimensão épica ao mito de um Brasil definido pela própria natureza, destinado por Deus à expansão territorial, política e cultural da nação portuguesa. Essa abordagem trazia consigo a mítica do descobrimento. A atuação portuguesa na América transfigurava-se numa descoberta, facultada pela Providência, de uma terra cujos limites estavam pré-definidos por si mesmos e que, por isso, já era uma entidade inteira e indivisível, que agora cabia aos descobridores dominarem: “O Brasil erguia-se como uma realidade geográfica anterior à colonização, como herança recebida pelos portugueses. Ao invés de conquista e exploração colonial, dádiva e destino” (MAGNOLI, p. 47),

⁴³ Embora seja possível supor que a realidade geográfica do Pantanal mato-grossense possa ter gerado a lenda.

⁴⁴ Em nota de rodapé, Durão informa “É estimada por prodigiosa a estátua que se vê ainda na ilha do Corvo, uma das Açores, achada por descobrimento daquela ilha sobre um pico, apontando para a América” (p. 24). Na verdade não era uma estátua, e sim um rochedo que os portugueses julgaram ser um cavaleiro apontando para o oeste. Cf. <http://acores.sapo.pt/turismo/corvo/paisagem.php>

Ao tratar do mito da lagoa Eupana, Sérgio Buarque de Holanda (1959/2000) não o relaciona a uma lenda indígena, mas ao mito medieval do Paraíso terrestre, que moveu o imaginário dos colonizadores ibéricos quando da conquista da América. Nesse caso, a fantástica lagoa estaria entre as diversas projeções edênicas que os europeus lançaram sobre o Novo Mundo. Ambas as abordagens não precisam necessariamente se contradizer, pois é plausível a hipótese de que ao interpretar as informações indígenas, os europeus o tenham feito sob a influência do universo mítico que traziam consigo. Acreditamos ser possível estabelecer a lenda da lagoa Eupana como sendo um dos primeiros exemplos de fusão da cultura européia com a cultura ameríndia, constituído a partir de uma combinação dos imaginários dos dois povos então envolvidos na luta pela posse do território sobre o qual se assentaria futuramente a nação brasileira.

Santa Rita Durão partiu ainda menino para a Europa e nunca mais retornou ao Brasil, por isso o conhecimento dele sobre sua terra natal estava forçosamente limitado a memórias infantis e a informações de terceiros, aliás, esta última tem claro predomínio na medida em que o poeta nunca visitou a região representada no poema – a costa baiana. Conseqüentemente, ao descrever o Brasil, Durão não se afastou muito das obras histórico-cronísticas que lhe serviram de fonte, dentre as quais se destaca *História da América Portuguesa*, de Rocha Pita, obra que José Murilo de Carvalho caracteriza como “a expressão mais completa do edenismo” (1998, p. 64), como o excerto abaixo é suficiente para demonstrar:

Em nenhuma outra região se mostra o céu mais sereno, nem madrugada mais bela a aurora; o sol em nenhum outro hemisfério tem raios tão dourados, nem os reflexos noturnos tão brilhantes; as estrelas são mais benignas e se mostram sempre alegres; os horizontes, ou nasça o sol, ou se sepulte, estão sempre claros; as águas, ou se tomem nas fontes pelos campos, ou dentro das povoações nos aquedutos, são as mais puras; é enfim o Brasil Terreal Paraíso descoberto, onde tem nascimento e curso os maiores rios; domina salutaríssimo clima; influem benignos astros e respiram auras suavíssimas, que o fazem fértil e povoado de inumeráveis habitantes (PITA apud CARVALHO, p. 64).

Não admira que *Caramuru* exiba o que Candido chamou de hipertrofia do *locus amoenus* (1976), ou seja, no poema de Durão o ambiente aprazível não se reduz a um *locus* específico, mas é extrapolado até atingir todo o país, afinal o poeta seguiu a lição de Rocha Pita, cronista que estabeleceu o “modelo da visão do país como natureza” (CARVALHO, 1998, p. 64). O encantamento com a terra brasileira e suas riquezas perpassa todo o poema, mas está especialmente condensado no Canto VII, quando a partir da XXIII estrofe Diogo

descreve o Brasil ao rei francês. Vastidão territorial e hidrográfica, variedade vegetal e animal, fertilidade e fartura regem todo o discurso de Diogo e acentuam a imagem do Brasil como um potestado natural a ser explorado em todos os sentidos. A visão construída nesse canto pode ser perfeitamente sintetizada no verso do Hino Nacional Brasileiro: “gigante pela própria natureza”, como se a formação territorial do país estivesse desde sempre pré-definida pela geografia mesma da terra. Difunde-se a imagem de um Brasil que não foi feito, mas que se fez a si mesmo num processo “natural” e providencial, no qual coube aos lusos simplesmente aceitar o destino divinamente traçado – juízo constantemente expresso em *Caramuru*. Ora, é evidente que nem só de grandiosidade geográfica e natural se trata aqui, a pressuposição é de que tal magnitude sinalizaria um futuro politicamente majestoso. Como assevera Carvalho: “Esse complexo de grandeza encontrou sua versão política na crença de que o país se tornaria um grande e poderoso império” (2006, p. 16).

Efetivamente não tardou para que o expansionismo luso, definido pela imensidão do território almejado, despertasse visões de um possível império brasílico. Já em 1580, “quando a Espanha invadiu Portugal, o prior do Crato, pretendente ao trono português, foi aconselhado a viajar para o Brasil, estabelecendo em seu território um grande império” (VILLALTA, 2000, p. 32). As raízes dessa ambição imperial, por sua vez, podem ser encontradas na própria narrativa de origem da fundação do Reino de Portugal, ainda no século XII.

O mito retrocede à batalha de Ourique, lutada em 1139 contra cinco reis mouros. De acordo com a lenda, Cristo teria então aparecido ao príncipe Afonso Henriques prometendo-lhe a vitória e, mais ainda, um grande império futuro para divulgar seu nome entre as nações (CARVALHO, 2006, p. 16).

Na passagem do século XVI para o XVII, diversos acontecimentos vieram renovar o mito, dando-lhe novos sentidos. O desaparecimento do rei D. Sebastião no deserto africano em 1578, por ocasião da batalha de Alcácer-Quibir gerou uma crise de sucessão que acabou por instaurar a União Ibérica, período em que Portugal esteve sob o governo do rei da Espanha. A situação despertou um sentimento patriótico lusitano expresso no anseio popular pelo retorno de D. Sebastião para libertar o Reino, gerando um mito de fundo messiânico, que encontrou no padre Antônio Vieira um erudito divulgador e defensor. Vieira compõe então a obra *Clavis prophetarum, a história do futuro e esperanças de Portugal*, na qual interpreta várias profecias bíblicas e termina por concluir que Portugal seria o Quinto Império previsto pelos antigos profetas hebreus. Os primeiros quatro impérios (identificados por Vieira como

sendo o Assírio, o Persa, o Grego e o Romano) teriam sido domínios meramente humanos e por isso finitos, mas o Quinto Império seria:

[...] o Reino de Cristo que dentro em breve se havia de instalar na terra. Um príncipe português – o Encoberto – preconizado pelas profecias ibéricas, liquidaria definitivamente os inimigos da fé e conquistaria com grande espanto do mundo inteiro, a Terra Santa. Uma vez realizadas estas façanhas, o Quinto Império não tardaria em vir. Seria este um reino de mil anos, que havia de abranger todas as raças e todas as culturas, fraternalmente unidas na fé católica e incorporadas num só Império mundial; um reino de paz e de concórdia, um reino de justiça e harmonia, na qual as diferentes nações e culturas haviam de obedecer – de livre vontade - aos dois vigários de Cristo: ao papa de Roma, no plano espiritual, e ao rei de Portugal, no plano temporal. Terminado este período milenário, viria o Anticristo, a luta final e a consumação dos tempos (MASSIMI, 2001, p. 27).

Longe de ser uma utopia isolada, a idéia de Portugal como Quinto Império tornou-se comum e, segundo João Francisco Marques, “foi comungado, durante séculos, pela maioria dos oradores sagrados da nação” (2004, p. 1) e foi ainda mais intensificada quando o reino recuperou sua independência. Inúmeras evocações dessa utopia podem ser encontradas no poema de Durão, que afinal de contas pretende exaltar a cristianização de uma vasta população pagã. Tome-se, por exemplo, um trecho da dedicatória: “Nele [no poema] vereis nações desconhecidas,/ Que em meio dos sertões a fé não doma,/ E que puderam ser-vos convertidas/ Maior império que houve em Grécia ou Roma” (I, 4). Durão postula a evangelização dos indígenas como meio para que Portugal viesse a se tornar um império maior do que o Grego e o Romano, em outros termos, o ideal do Quinto Império Luso seria o motivo final do trabalho de cristianização do Brasil. E, por sua vez, a cristianização dos povos pagãos é a justificativa para a expansão política de Portugal, conforme afirma Catarina no seu discurso final aos índios: “Mas a piedade faz, com que comanda/ Que [o rei] antepondo o Brasil a tudo agora,/ Mostre aos homens que o impulso que o domina/ É propagar no mundo a fé divina” (X, 63).

Ainda mais interessante é uma estrofe colocada ao final do Canto IX, que narra a expulsão dos holandeses de Pernambuco, levada a cabo pelos luso-brasileiros. Como o fato foi coincidente com a recuperação da autonomia política de Portugal, os dois eventos foram constantemente associados no discurso nacionalista lusitano da época⁴⁵ daí que, ao celebrar a derrota holandesa, a personagem-narradora Catarina o faça nos seguintes termos:

⁴⁵ Um exemplo é *O valeroso lucideno*, uma das mais importantes crônicas sobre a expulsão holandesa, escrita pelo frei Manuel do Salvador Calado, no século XVII. O frei-cronista entende a recuperação luso-brasileira como parte do projeto divino de restaurar a antiga glória do Império Português. O juízo de que a União Ibérica

Triunfou Portugal; mas castigado,
 Teve em tal permissão severo ensino,
 Que só se logrará feliz reinado,
 Honrando os reis da terra ao Rei Divino:
 E que o Brasil aos lusos confiado
 Será cumprindo os fins do alto destino,
 Instrumento talvez neste hemisfério
 De recobrar no mundo o antigo império (IX, 77).

Dois postulados são sustentados na fala de Catarina: primeiro, Portugal havia decaído e, portanto, coube-lhe a punição divina; contudo, estando consumada a disciplina, a Providência permitiria que o país retomasse seu destino imperial. Segundo, o Brasil podia vir a ser o instrumento para que Portugal voltasse a ser um grande império. Muito embora esteja envolvida por certo misticismo medievo, esta imagem não indica que Durão fosse um intelectual retrógrado, ao contrário, é importante ressaltar que ele foi um pioneiro no esforço de dar forma estética a um projeto longamente gestado por portugueses e luso-brasileiros do período iluminista: a formação de um grande Império luso-brasileiro. O pensamento setecentista português não renegou a ambição imperialista lusitana, muito pelo contrário, ela a re-significou, garantindo-lhe a sobrevivência em tempos menos religiosos: “A laicização da idéia de um império luso-brasileiro centrado no Brasil, originalmente milenarista e sua remissão residual a topos edênicos revelam que o Reformismo Ilustrado português articulou as luzes com um substrato da cultura anterior” (CARVALHO, 2006, p. 35). O racionalismo ilustrado pode ter despido a utopia do Quinto Império de sua dimensão mística, mas o conceito permaneceu e foi freqüentemente debatido pelos intelectuais e estadistas do Reino e da colônia. Cientes das potencialidades de um domínio territorial tão vasto, as elites de ambos os lados do Atlântico ambicionaram erigir um Império luso-brasileiro (VILLALTA, 2000, p. 30-31), sonho que conquistou aliados mesmo entre os participantes da Inconfidência Mineira⁴⁶. Um dos mentores deste projeto imperial foi o luso-brasileiro D. Rodrigo de Souza Coutinho, ministro do príncipe regente D. João (futuro rei D. João VI). A súmula do plano arquitetado por D. Rodrigo Coutinho, que, por sinal, era luso-brasileiro, está contida no documento *Memória sobre o melhoramento dos domínios portugueses na América*, publicado

foi um castigo divino também é emitido por Calado, que argumenta: “Vendo-se os portugueses tão prósperos, e abundantes, deram entrada aos vícios, entrou com eles a soberba, confiaram mais do que convinha em seu valor, e esforço, se esqueceram de dar a Deus as devidas graças, por os benefícios que de sua liberal mão haviam recebido; e como a ingratidão; é um pecado que mais provoca a Deus a executar sua ira, e justiça, começa Deus a castigá-los para que tornassem ao verdadeiro caminho, que encaminha para o céu” (1985, p. 161-162). Entretanto, a recuperação da autonomia lusa com a coroação do rei D. João IV seria um sinal do retorno das graças divinas sobre a nação portuguesa.

⁴⁶Entre os inconfidentes, o mais ardoroso defensor da mudança da sede do Estado português para o Brasil foi o cônego Luis Vieira da Silva.

em 1797, obra que “deu coesão às elaborações intelectuais produzidas no interior das instituições científicas do Reino e Ultramar” (SILVA, p. 158).

No entanto, as primeiras articulações laicas em torno da tese do Império luso-brasileiro remontam a meados do século XVII. Com o fim da União Ibérica em 1640, Portugal e Espanha se viram na contingência de redefinirem legalmente as fronteiras de seus domínios coloniais, agora ameaçados também pelas ambições de Inglaterra, França e Holanda. Nesse momento, o Brasil ganha uma enorme importância estratégica para Portugal, o qual havia sido afastado do grupo das potências europeias em consequência dos longos anos de submissão à Espanha. Conscientes da insustentabilidade de seus domínios asiáticos, alguns já sob o controle de outras nações europeias (especialmente para a Inglaterra), os estadistas lusitanos consideraram que a colônia americana seria a principal base a partir da qual o Império luso poderia se reerguer em toda sua antiga pujança – é o “antigo Portugal [...] no Brasil renascido, como em novo” (1, 7) da dedicatória de *Caramuru*. Atentando-se bem, percebe-se que subjacente a esse raciocínio há uma tese potencialmente desestabilizadora, afinal se a metrópole precisa da colônia para se afirmar como potência, o que impediria a ruptura do pacto colonial? Agravando ainda mais a situação, o próprio colonialismo vive uma crise provocada pelo avanço do capitalismo industrial e pelas idéias libertárias iluministas. Para manter o Brasil e seu sonho imperial, os estadistas do Reino precisavam reavaliar as relações entre colônia e metrópole e ao mesmo tempo preservar os vínculos que as mantinham unidas. A esse respeito, Ricardo de Oliveira afirma que:

O reinado de D. João V foi marcado pelo empenho em realizar estas árduas tarefas. Para tanto, ao contrário daquilo que, a partir do século XIX, a tradição historiográfica liberal aqui e em Portugal fez questão de enfatizar, o Estado Português conferiu tremenda racionalidade [ao processo colonial] e não mediu esforços e recursos para alcançar seus objetivos (2002, p. 254-255).

Dentre as figuras proeminentes que buscaram consolidar um novo Império Português (agora visto como inevitavelmente entrelaçado ao Brasil), D. Luís da Cunha, diplomata português que atuou entre 1682 e 1740, teve um papel de relevo. Homem viajado, D. Luís se contava entre os “estrangeirados”, isto é, fazia parte de uma seleta elite lusitana que, a partir de uma extensa vivência em outros países da Europa, tendiam a ver Portugal como uma nação vitimada por um atraso cultural, político e econômico que precisava ser superado caso o país quisesse retomar sua condição de potência europeia. Ainda antes de Pombal e de seu despotismo esclarecido, os “estrangeirados” (entre os quais se pode incluir o

próprio Sebastião José de Carvalho), deram origem à Ilustração portuguesa (SILVA, p. 39). Mas o estrangeirismo de D. Luís não teria sido radical a ponto de indispor-lo com a nobreza conservadora, ele logrou conquistar uma aceitação de que poucos “estrangeirados” poderiam se gabar. Suas obras, algumas mesmo na forma de manuscrito, tiveram ampla circulação entre a elite lusa do século XVIII e ajudaram a definir o pensamento político português setecentista. Em suas análises, D. Luís aponta que um dos maiores obstáculos para que Portugal voltasse ao posto de potência europeia consistiria na pequena extensão territorial do Reino:

[...] se o médico examinar o aspecto, e conformação de Portugal, verá logo que o seu primeiro mal é a estreiteza dos seus limites, mal, digo, incurável, sem nos podermos queixar da Providência, que assim o permitiu, de que resulta o seu mal, que é a debilidade das nossas forças à proporção dos seus vizinhos [...] (CUNHA apud OLIVEIRA, p. 267).

Outro empecilho seria o baixo índice populacional, que D. Luís atribui a diversos motivos, desde o excesso de jovens na carreira religiosa até a alta mortalidade advinda dos esforços de colonização, passando pelo grande número de executados pela Inquisição. Na visão do diplomata D. Luís, com pouco território para explorar economicamente e pouca gente para servir como mão-de-obra ou reforço militar, seria difícil Portugal voltar ao posto de potência mundial. “E, da mesma maneira em que enxergava os problemas, D. Luís da Cunha buscava encaminhar propostas que fossem não somente paliativos, mas soluções efetivas para que o reino tivesse força, estabilidade e respeito por parte de seus inimigos” (OLIVEIRA, p. 270). São várias as soluções apontadas pelo diplomata, mas talvez a mais surpreendente, embora não desprovida de ampla fundamentação, foi a proposta de transferir a sede do Império para o Brasil. Nas palavras do próprio D. Luís:

Considerarei talvez visionariamente que S. M. se achava em idade de ver florentissimamente e bem povoado aquele imenso continente do Brasil, e nele tomando o título de Imperador do Ocidente quisesse ir estabelecer naquela região a sua Corte levando consigo todas as pessoas, que de ambos os sexos o quisessem acompanhar, que não seriam poucas com infinitos estrangeiros; e na minha opinião o lugar mais próprio da sua residência seria a Cidade do Rio de Janeiro, que em pouco tempo viria a ser a mais opulenta que a de Lisboa (Apud OLIVEIRA, p. 272).

Como foi mencionado anteriormente, a idéia de fazer do Brasil a sede do Império viera à baila ainda no século XVI, mas naquela ocasião ela era justificada por uma situação extrema; no caso, o iminente ataque espanhol que por fim conseguiu barrar as pretensões de D. Antônio, Prior do Crato, então candidato ao trono deixado vago por D. Sebastião. Agora, a sugestão de D. Luís não vinha motivada por algum acontecimento drástico, mas simplesmente

pela percepção de que o Brasil disporia de maiores riquezas do que Portugal, podendo ser por isso um melhor sustentáculo para um Império ultramarino:

Supondo, porém em uma palavra que na América faltam muitas coisas que crescem na Europa, e é constante que também na Europa faltam muitas e mais preciosas coisas das que crescem na América com esta grande diferença, que as que não há no Brasil se podem vir a ter com a indústria e aplicação, porém não há aplicação nem indústria bastante para poder produzir em Portugal o que há no Brasil, a saber o ouro, os diamantes, sem ser impossível descobrir minas de prata da parte do Maranhão. [Dessa forma, tendo tão próximas as minas] seria mais fácil prevenir os seus descaminhos e cresceriam os seus descobrimentos [...] [o que permitiria] sustentar o Estado da Índia e os estabelecimentos que tem na dita Costa da África, animando o comércio de Moçambique, da China, da Pérsia, do Golfo de Bengala e da Costa do Cormandil (Apud. OLIVEIRA, 273).

Obviamente, essa é uma proposta que só se sustentava caso não se pensasse Portugal e Brasil enquanto entidades separadas, mas sim sendo partes distintas e complementares de um único todo: o Império luso-brasileiro. As mudanças das sedes das Cortes europeias não eram raras, mas a novidade da proposta de D. Luís estava em recomendar a transferência de uma Corte da Europa para a América. Este ato aproximaria o sistema de administração colonial defendido pelo diplomata a uma espécie de sistema federativo embrionário a partir do qual:

[...] descortinava-se um projeto de Estado referido, sobretudo, a uma noção de *Império* que, já então esgarçava a centralidade do Brasil. Em outros termos, era o Império – entendido como a dimensão espacial formada pelos diferentes domínios e habitada pelo conjunto de súditos obedientes ao mesmo Monarca – o referencial político que orientava o Plano de reformas mencionado (SILVA, p. 98).

Na nova administração sugerida por D. Luís, o Brasil gozaria então de um *status* diferente dentro do regime colonial, deixando de ser uma mera colônia de exploração para se tornar a sede política da nação portuguesa expandida rumo à natureza americana, mais vasta e mais rica do que aquela que a “Providência [...] permitiu” (SILVA, p. 267) ao Reino obter na Europa.

O certo é que homens como D. Luís da Cunha, e mais tarde na conjuntura da dupla crise, do Antigo Regime e Sistema Colonial, que marca a Era Napoleônica, D. Rodrigo de Sousa Coutinho e Silvestre Pinheiro Ferreira, por exemplo, imaginaram uma nova configuração para o Império, colocando sua cabeça na América, um Império que, diferente daquele sonhado durante séculos como sendo a realização da utopia do Quinto Império Bíblico, seria na verdade terreno, racional e distante das profecias do encoberto de Bandarra e do padre Antônio Vieira. Nesse quadro mental, a América portuguesa emergia como a representação de um sonho possível de se realizar do outro lado do mar-oceano (OLIVEIRA, p. 275).

Tratava-se de uma reinvenção das relações entre Brasil e Portugal que continuou ecoando durante todo o século XVIII e que encontrou sua expressão estética em *Caramuru*. Composta durante o reinado de D. João V, a tese do Império Luso-brasileiro continuou viva e exerceu considerável influência no governo de Pombal, o qual tomou várias medidas administrativas visando possibilitar o desenvolvimento conjunto de Portugal e Brasil. Aliás, um de seus principais auxiliares diplomáticos, o “estrangeirado” Duque Silva-Tarouca, redigiu-lhe uma carta em que fez questão de reviver o pensamento de D. Luís, dizendo ser o Brasil o lugar “onde os reis de Portugal podem vir sucessivamente a ter um Império, como o da China, e ainda maior que a França, Alemanha e Hungria, unidas se fossem em um só corpo” (MAXWELL, p. 32). Para não perder tão preciosos domínios, Tarouca acreditava que as famílias de maior destaque precisavam ser incentivadas a manter sua fidelidade à metrópole através de benesses, cargos e doações de terras. Tal atitude formaria uma elite luso-brasileira capaz de defender o território e ajudar na exploração da colônia, sem perder sua lealdade à Coroa portuguesa. Pombal deve ter ouvido a recomendação do Duque, visto que seu governo contou com o amplo auxílio de funcionários de origem brasileira, geralmente formados na Universidade de Coimbra. Caio Boschi aponta alguns dos principais nomes de intelectuais e de estadistas luso-brasileiros que estudaram em Coimbra e que se envolveram com a administração do Estado português setecentista, antes e depois do período pombalino, inserindo entre eles o nome de Santa Rita Durão⁴⁷. O mesmo Boschi observa que o próprio reitor a quem Pombal entregou a missão de promover a renovação pedagógica na Universidade de Coimbra era também um luso-brasileiro – D. Francisco de Lemos – a quem Durão nominalmente homenageia na estrofe LXXIX do Canto IX de *Caramuru*:

Prelados vi de excelsa hierarquia,
E entre outros da maior celebridade
O claro Lemos, que enriqueça um dia
De novas ciências a universidade:
Ele ornará depois a academia
Com construções de excelsa majestade,
E em doutrina a fará com sábio modo
O Ateneu mais famoso do orbe todo .

⁴⁷ “Registrem-se [...] os nomes de alguns poucos mineiros de nascimento que, titulados por Coimbra, estiveram a serviço do Estado no período em foco: [...] Cláudio Manuel da Costa, leal secretário do governo da capitania entre 1762 e 1765 e de 1769 a 1773; os naturalistas e pesquisadores de riquezas minerais Manuel Ferreira da Câmara Bittencourt e Sá, seu irmão, José de Sá Bittencourt e Accioli e o amigo e colega deste, José Álvares Maciel; o também cientista Antônio Pires da Silva Ponte, depois professor da Academia da Marinha e governador do Espírito Santo; Lucas José de Alvarenga, governador de Macau. Sem falar de outros notáveis naturalistas e pesquisadores, que também compuseram o corpo docente da universidade na qual se diplomaram, tais como: Joaquim José Vieira Godinho, *fr. José de Santa Rita Durão*, pe. Joaquim Veloso de Miranda e José Vieira Couto” (BOSCHI, 1991, p. 108, grifos nossos).

A visão de um Império luso-brasileiro, onde Brasil e Portugal harmonicamente se complementariam e formariam uma só entidade imperial, permitiu a ascensão de brasileiros aos altos cargos de comando da administração ultramarina. Deu também margem para que, em 1762, o próprio Pombal ordenasse a preparação de uma armada que pudesse levar imediatamente o rei D. José I para o Brasil caso se confirmasse o temor de uma invasão francesa (VILLALTA, 2000). Por outro lado, estimulou a fidelidade de grande parte da intelectualidade luso-brasileira à Coroa; mesmo em Minas Gerais, província conhecida por seus impulsos autonomistas, seria possível observar a permanência da lealdade ao Reino e à família real. É que as elites brasileiras “[...] julgavam possível conviver com as estruturas básicas da colônia, desde que elas passassem por oportunos aperfeiçoamentos” (BOSCHI, p. 109), isto é, elas buscavam uma reforma administrativa, mas não necessariamente uma ruptura com o Reino.

Essa postura das elites intelectuais brasileiras, que com apenas raras exceções concebia seu país apartado de Portugal, respondia plenamente aos intuítos lusitanos, pois que seria impossível para Portugal se desenvolver e tentar acompanhar o compasso do progresso europeu sem contar com suas colônias (BOSCHI, p. 110).

Sendo o desenvolvimento do Brasil uma necessidade premente do próprio Reino português, Pombal permitiu, na colônia, práticas comerciais e empreendimentos fabris que no sistema mercantilista eram vistos como privilégios exclusivos da metrópole; embora ao mesmo tempo os fizesse acompanhar de uma maior vigilância militar e tributária. Ainda assim, o “mercantilismo notavelmente flexível do estado pombalino” (MAXWELL, p. 54-84) possibilitou a expansão das elites brasileiras, cujos interesses paulatinamente iam se tornando inconciliáveis com a manutenção do sistema colonial. A morte do rei D. José I e a destituição de Pombal em 1777 agravaram o conflito, pois facultaram a volta dos setores mais conservadores da sociedade portuguesa, silenciados durante o governo do Marquês, ao centro da administração ultramarina. Tais setores não tardaram a tentar reverter o que consideravam ser uma transigência excessiva, capaz de pôr em risco o próprio controle do território brasileiro⁴⁸, todavia a situação não permitiria uma imediata e total interrupção da política pombalina:

⁴⁸ Martinho de Melo e Castro, substituto de Pombal, chegou a alertar “Quanto às fábricas e manufaturas é indubitavelmente certo que sendo o Estado do Brasil mais fértil e abundante em frutos e produção da terra, e tendo seus habitantes [...] não só tudo o quanto lhes é necessário para sustento da vida, mas muitos artigos importantíssimos para fazerem, como fazem, um extenso e lucrativo comércio [...]. e se a estas incontestáveis vantagens ajuntarem as da indústria e das artes para o vestuário [...], ficarão os ditos habitantes independentes da sua capital dominante [...]. (Apud MAXWELL, p. 99).

Apesar da histeria popular que se verificou à queda do regime, os colaboradores de Pombal estavam por demais enrustados na estrutura social e associados à arrecadação de tributos e às repartições públicas para desaparecerem com a simples abolição dos privilégios das companhias brasileiras. [...] Além de tudo, os resultados dos grandes investimentos no Brasil [...] com a estrutura administrativa e tributária local, não podiam ser eliminados por um golpe de pena em Lisboa (MAXWELL, p. 95).

De qualquer modo, a elite luso-brasileira não iria abrir mão tão facilmente dos privilégios conquistados e seguiria insistindo na idéia do Império luso-brasileiro. Conseqüentemente, quando o conservador ministro Martinho de Melo e Castro forçou “o abandono do flexível sistema pombalino e a implantação, em seu lugar, de um neomercantilismo mais rígido e efetivo” (MAXWELL, p. 98), acirraram-se consideravelmente as tensões entre Brasil e Portugal, não no sentido de uma ruptura política, mas como uma pressão para que os dois lados no Atlântico fossem equiparados no seio de um Império transcontinental. Villalta cita, por exemplo, uma interessante declaração do cônego Luís Vieira da Silva, um dos participantes da Inconfidência Mineira:

[...] se no tempo da aclamação do Senhor Rei Dom João IV viesse esse Príncipe para o Brasil [...] a esta hora se acharia a América constituindo um formidável Império; e que ainda seria felicíssimo este continente se viesse para ele algum dos príncipes portugueses; mais, que a suceder assim, sempre corria risco de o quererem cá aclamar; e que o melhor de tudo seria mudar a Rainha [Dona Maria I] a sua corte para a América (Apud VILLALTA, 2002, p. 327).

Percebe-se na voz do cônego a preservação da lealdade à dinastia de Bragança, mas também se observa o uso desestabilizador da noção elaborada por D. Luís da Cunha de que o Brasil era mais rico e mais promissor do que Portugal. Estudando os escritos e depoimentos dos inconfidentes, Villalta (2000) conclui que estes homens reivindicavam mais uma reforma do que uma ruptura nas relações Brasil-Portugal. O que a elite luso-brasileira desejava era a implantação do sistema imaginado por D. Luís da Cunha, onde Portugal e Brasil seriam partes diferentes e complementares de um único Império, posição que lhe parecia mais vantajosa que fazer do Brasil uma república independente ao modo dos Estados Unidos. O sonho imperial contagiara o pensamento da elite brasileira e, como vimos, contaminara-o desde o tempo da divulgação da lenda da “Ilha Brasil”, que servira de suporte mítico da ação expansionista dos bandeirantes. E, mesmo que a situação política da Viradeira não fosse das mais favoráveis a esta ambição, a tese do Império Luso-brasileiro não se extinguiu. Com a morte de Martinho de Melo e Castro, e após enfrentar várias rebeliões coloniais, o príncipe-regente D. João nomeou, em 1796, como ministro do Ultramar o luso-brasileiro D. Rodrigo de Sousa Coutinho, o qual retomou o projeto de D. Luís da Cunha e

procurou adequá-lo à nova conjuntura político-econômica do Reino. Como Pombal, D. Rodrigo também contou com o auxílio de altos burocratas luso-brasileiros formados em Coimbra, dentre eles ninguém menos do que José Bonifácio – o futuro articulador da Independência brasileira e de um Império Brasileiro governado pela mesma casa real de Bragança que regia Portugal.

Visando superar a concorrência econômica que o Brasil passara a estabelecer com Portugal desde que o Marquês de Pombal afrouxara as rédeas do sistema mercantilista, D. Rodrigo projetou uma especialização de funções, em que cada parte do Império contribuiria de acordo com sua “vocaçãõ”. Ao Brasil (vasto e fértil), caberia o papel de produtor; enquanto a Portugal (vantajosamente situado na porta da Europa), caberia o papel de comerciante. Dessa forma, D. Rodrigo buscava reinstalar uma das normas básicas do Mercantilismo – segundo a qual, a colônia só poderia comercializar com a metrópole – e, ao mesmo tempo, recuperar o interesse das elites brasileiras em preservar o regime colonial. Definia-se assim uma unidade imperial luso-brasileira, justificada pelo pressuposto de que haveria uma “natural dependência econômica” (SILVA, p. 157) entre Brasil e Portugal:

E para além de uma mera reordenação econômica, D. Rodrigo idealizava também a construção de uma identidade cultural comum a todos os súditos do Império, não interessando se eles nasceram em Portugal, Angola, Brasil ou em qualquer outra província imperial, de modo que “o português nascido nas quatro partes do mundo se julgasse somente português e não lembr[ss]e senão da glória e da grandeza da Monarquia” (VILLALTA, 2000, p. 31). Não admira que o plano de transferir a Corte para o Brasil continuasse em voga e viesse a se fortalecer por ocasião do crescente expansionismo da França Napoleônica. Em 1801, o Marquês de Alorna recomendou a mudança do príncipe regente D. João para a América. Poucos anos depois, em 1803, o conselho foi reiterado pelo próprio D. Rodrigo. Verdade que não faltou quem contestasse tal desígnio, Maxwell adverte que “a idéia de D. Rodrigo sobre organização imperial, relegando Portugal a um segundo plano no esquema federativo, não ficou sem opositores”, já que “combatendo o nacionalismo ultramarino ele tinha debilitado o nacionalismo metropolitano”; por isso o plano de fazer do Brasil o centro do Império “era anátema para muita gente” (MAXWELL, p. 256, p. 258). Mas, enfim, o partido favorável à mudança prevaleceu e, em 1808, este projeto tão longamente acalentado foi concretizado com a mudança da família real para o Rio de Janeiro, cidade agora tornada sede da Monarquia. Mais tarde, quando da Independência brasileira, significativamente “o

novo país, criado em 1822, não se chamou reino como a metrópole, mas Império. Só a designação império parecia adequar-se à dimensão geográfica e à dimensão de suas ambições para o futuro” (CARVALHO, 2006, p. 17).

A essa altura, Durão já havia falecido (sua morte ocorreu em 1784, cinco anos antes da Inconfidência), mas, em pleno início do século XIX, sua epopéia começava a gozar de uma popularidade da qual não havia usufruído no século XVIII. Ao se ignorar a faceta mais lusitana do texto, a invenção épica de um Brasil imperial soava perfeitamente adequada à formação identitária do recém-nascido Império do Brasil, até porque as raízes desta nova utopia imperial remontavam à agora ultrapassada utopia do Império Luso-brasileiro, que inspirou a composição de Durão. Sintomaticamente, *Caramuru* nunca foi tão editado quanto nesse período pós-Independência⁴⁹, o que mostra a relevância do poema para uma geração empenhada em construir uma imagem de Nação para o Brasil.

Analisando a produção intelectual dos estadistas portugueses e luso-brasileiros durante o período mariano, Ana Rosa Coclet da Silva chega à interessante conclusão de que é possível detectar a existência de uma perspectiva metropolitana e de uma perspectiva colonial a respeito do Brasil. Os estadistas residentes mormente no Reino estavam preocupados em acumular informações científicas que norteassem a exploração econômica da natureza brasileira, de modo que “aglutinando na Metrópole esse articulado de elementos, produziram uma *visão integrada do Império* a partir de sua natureza” (p. 156, grifos da autora). Já a elite luso-brasileira de longo tempo residente no Brasil estava mais voltada para as questões administrativas que emperravam o desenvolvimento da colônia, pedindo reformas e atentando para as diferentes necessidades de cada região específica. Conseqüentemente, “os burocratas e intelectuais da Colônia revelaram uma *percepção muito mais fragmentada e geograficamente localizada* do espaço observado” (p. 167, grifos da autora). Visão integrada versus percepção fragmentada distinguiriam então dois modos de olhar o Brasil; um que postulava um espaço único definido “naturalmente”; outro vivenciando uma fragmentação política, que o fazia consciente das especificidades regionais e das tensões sociais e raciais próprias do sistema escravista. O Brasil ou os brasis – é o que se colocava, mesmo antes da Independência.

⁴⁹ No século XVIII, *Caramuru* foi publicado uma única vez. No século XIX contam-se cinco edições (1836, 1837, 1845, 1878, 1887) e uma tradução para o francês (1829). No século XX foram apenas três edições integrais (1913, 1945, 1957) e vários excertos em antologias. No século XXI até agora são duas edições, uma com fixação do texto (2001) e uma popular (2003). Conferir a introdução ao poema preparada por Ronald Polito, presente na edição de 2001, p. XVII-XIX.

Como parte do corpo docente da Universidade de Coimbra durante o reinado de D. Maria I, não custa lembrar que Durão era um intelectual luso-brasileiro residente na Europa desde menino. Sua obra alinha-se com a perspectiva metropolitana ao conceber o Brasil como uma unidade integrada, definida pela natureza – aquela rica e vasta natureza descrita no Canto VII e pontuada no decorrer de todo o poema. O *locus amenus* se estende a todo território (CANDIDO 1976) precisamente porque o Brasil seria definido “naturalmente” pelos cursos fluviais que o percorrem. O Brasil de *Caramuru* é uma terra que se identifica e se confunde com sua natureza dadivosa, providencialmente destinada a ser um Império católico.

Após a Independência, as elites regionais e sua visão fragmentada do país foram rechaçadas em prol do ideal de um Império unificado em torno da Corte real, situada no Rio de Janeiro. Na formação do Brasil, vigorou a perspectiva metropolitana da integração imperial e não era difícil ler *Caramuru* como um canto épico do passado e, ao mesmo tempo, profético do futuro desse Império. Papel que nem *O Uruguai*, de Basílio da Gama e nem *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa poderiam ocupar, justamente por serem visões fragmentadas do país. Não admira que Ferdinand Dinis e Almeida Garret tenham avaliado *Caramuru* como o poema fundador da literatura brasileira. Hoje *Caramuru* pode estar esquecido da academia e afastado do grande público, que provavelmente conhece mais a paródia do poema filmada pelo diretor Guel Arraes sob o nome de *Caramuru: a invenção do Brasil*⁵⁰ e exibida na forma de minissérie pela Rede Globo no ano 2000. Entretanto, a mitologia expansionista e edênica que o poema ajudou a fixar na cultura brasileira ainda sobrevive, como atesta José Murilo de Carvalho:

O sonho afeta até hoje boa parte da população. Uma pesquisa nacional de opinião, realizada em 1996, revelou que 57% dos brasileiros acreditavam na utopia do grande império. Aliás, o próprio hino nacional, que incorporou o edenismo, também endossou a idéia de grandeza no futuro, dizendo literalmente: ‘o teu futuro espelha esta grandeza’ (2006, p. 20).

Durão reordenou as informações históricas de que dispunha, compondo uma narrativa própria, em grande parte lendária, que pudesse funcionar como exaltação épica deste poderoso Império edênico, católico e fiel à cultura lusitana.

3. Deus e o Diabo na terra do sol

⁵⁰ Um ano depois, a obra foi exibida nos cinemas e hoje está disponível em DVD, distribuído pela Sony Pictures.

Caramuru talvez tenha sido a primeira obra literária a dar dimensão estética à mitologia expansionista e edênica do Império Luso-brasileiro; entretanto, nem só de visões positivas se construiu o imaginário europeu sobre o Brasil. Desde o início, essa visão otimista conviveu com uma imagem que lhe era frontalmente oposta (HOLANDA). Em *Caramuru* convivem a imagem edênica e a imagem demoníaca do Brasil, cujo espectro ameaçador já vinha antecipado na dedicatória:

Devora-se a infeliz, mísera gente,
E sempre reduzida a menos terra,
Virá toda a extinguir-se infelizmente,
Sendo, em campo menor, maior a guerra.
Olhai, Senhor, com reflexão clemente
Para tantos mortais que a brenha encerra,
E que, *livrando desse abismo fundo*,
Vireis a ser monarca de outro mundo (I, 5).

A visão de homens que vivem em constante guerra e se devoram uns aos outros até a completa extinção de todos é dantesca; ela indica um futuro oposto ao projeto do elevado Império Luso-brasileiro. O destino dessa terra e de sua gente, caso não fosse feita a intervenção portuguesa, seria o de ser tragada por um “abismo fundo” – um das mais freqüentes imagens de aniquilação, da morte e do inferno na linguagem cristã. É também uma freqüente figura dos componentes irracionais da mente humana e da sociedade; o afundar no abismo pode significar a perda do controle racional e a instauração da desordem, ou seja, o retorno ao caos primitivo, de onde custosamente a civilização humana teria se erguido.

Notemos que nos nossos dias⁵¹ ainda são utilizadas as mesmas imagens quando se trata de formular os perigos que ameaçam um certo tipo de civilização: fala-se do ‘caos’, de ‘desordem’, das ‘trevas’ onde ‘nosso mundo’ se afundará. Todas essas expressões significam a abolição de uma ordem, de um Cosmos, de uma estrutura orgânica, e a reimersão num estado fluido, amorfo, enfim, caótico (ELIADE, 1992, p. 44).

Portanto, para Durão, o mundo selvagem seria ainda uma reminiscência do estado de total confusão e tumulto em que os homens teriam vivido antes de atingir o estado de civilidade. Não admira que na estrofe seguinte o príncipe português seja designado o “salvador de um novo mundo”, afinal a terra e sua gente precisariam ser resgatadas do futuro que lhes aguarda. A colonização portuguesa deste território “naturalmente definido” é narrada em *Caramuru* na forma de uma epopéia cuja moral reside no magnânimo projeto de civilizar e cristianizar um mundo anteriormente “selvagem” e “bárbaro”, salvando-o da ruína e dando-

⁵¹ Esta fala de Eliade aparece em sua obra *O sagrado e o profano*, publicada pela primeira vez em 1959.

lhe um futuro grandioso. Graças à cristianização, os povos pagãos seriam recuperados para o Deus verdadeiro e assim restaurados em sua humanidade, anteriormente perdida para o domínio dos instintos pecaminosos.

Berty Biron percebe que *Caramuru* atualiza a narrativa do Gênesis, com a luta entre o bem e o mal, entre o diabólico e o divino, sendo travada num lugar paradisíaco. Ela observa diversas semelhanças entre *Caramuru* e um outro poema épico que também reelabora a narrativa bíblica, *Paraíso perdido*, do poeta inglês John Milton, e conclui que possivelmente “[...] Santa Rita Durão teria conhecimento do *Paraíso perdido*, de Milton, pelo qual deixou-se influenciar, e, certamente, leu o Gênesis, que relata a abundância das coisas boas e belas também descritas nas obras de Milton e Durão” (1988, p. 57). Para demonstrar sua hipótese Biron faz uma análise comparativa entre o paraíso celestial descrito nos dois poemas, entretanto a brevidade deste estudo não nos parece suficiente para comprovar a idéia da autora, já que tanto Milton quanto Durão utilizaram como fonte principal o mesmo texto: a Bíblia. Cremos que seriam necessárias avaliações mais detidas para que se pudesse chegar a uma conclusão mais embasada desta teoria que, aliás, contraria frontalmente a suposição ostentada por Candido em *Formação da literatura brasileira*, segundo a qual Durão nunca teria lido Milton (p. 179). De qualquer modo, esta falha na tese de Biron não interfere na percepção que é de fato fundamental para o nosso trabalho: a de que Durão compôs seu poema a partir de uma reelaboração do mito bíblico do Jardim do Éden e da Queda de Adão e Eva.

Durão faz da colonização do Brasil uma reafirmação da redenção cristã da humanidade e, logo no início da obra, uma lenda dentro da lenda sintetiza esse ideal. Trata-se da “Lenda da Estátua da Ilha do Corvo”, fábula narrada por Fernando, um dos companheiros de naufrágio de Diogo, presente nas estrofes XXXIV-LXVI do Canto I. Fernando conta que, numa época indefinida, um missionário cristão chamado Áureo foi miraculosamente levado para uma terra desconhecida e selvagem, onde se encontrou com um velho índio, chamado Guaçu, que estava à beira da morte. Também miraculosamente, ambos conseguem se comunicar mesmo tendo idiomas diferentes. Áureo começa a evangelizar o indígena, explicando-lhe o catecismo completo: a Trindade; a Criação do Mundo; a Queda do Homem;

o nascimento, a morte e a ressurreição de Cristo; o Batismo e a Salvação. Depois de tudo ouvir atentamente, Guaçu⁵² responde:

1. **Reconhece Áureo como enviado do “grão Tupá”:** “Bom Ministro (responde) do Piedoso/ Excelso grão-Tupá, que o Céu modera” (I, 45).

2. **Vira Áureo em sonho, inclusive vira que era branco:** “Não me vens novo, não: que tive o gozo/ De ouvir-te em sonho já; quem ver pudera!/ Se a imagem tens, que o sono fabuloso/ Há muito, que de ti na mente gera!/ Serás, disse, (e na barba o vai tocando)/ Homem com barbas, branco, e venerando” (I, 45).

3. **Anseia pelo Deus cristão desde a infância e já o pressentia:** “Buscar logo o grão-Deus, que m’anunciaste,/ Que desde a infância com ardor desejo[...]/ Sentia, como em sombra malformada;/ Não que o cresse ainda assim, mas por toada” (I, 46).

4. **Concluiu que Deus não fez o mal:** “Neste incêndio comum da humanidade/ Antiga chama, donde o mal nos veio;/ Crer que tais nos fez Deus... eu tal não creio” (I, 48).

5. **Imaginou que Deus providenciaria a redenção da humanidade por outro Deus:** “Mas nunca duvidei que alguém se visse,/ Que de tantas misérias nos remisse. [...] Vendo que a afronta, que esta ação causava,/ Só se houvera outro Deus, se pagaria” (I, 50).

6. **Compreende e aceita a Trindade:** “E sendo três Pessoas na Unidade,/ Do Filho ao Pai podia haver respeito” (I, 51).

7. **Confessa a Cristo e aceita o batismo:** “Este creio, este adoro, este confesso;/ [...] Deste o Batismo santo hoje te peço” (I, 52). Guaçu não só aceita o cristianismo como praticamente o havia previsto. Impossível não se impressionar com a facilidade com a qual ele absorve doutrinas polêmicas mesmo entre os cristãos europeus, como é o caso da Trindade. Antes de batizar Guaçu, Áureo pede ao selvagem que se confesse, entretanto as admoestações do missionário são desnecessárias, pois o índio nunca blasfemou, nunca matou, nunca caluniou etc. Uma estrofe é especialmente interessante:

Mulher tive, mas uma, persuadido
Que com uma se pode; ação impura
Meteu-me sempre horror; tendo entendido,
Que só no matrimônio era segura:
Qualquer outro prazer fora proibido,

⁵² Passo a resumir o discurso de Guaçu, marcando com negrito minha paráfrase do trecho analisado.

Porque se em tanto abuso se conjura;
 Quem seguindo esse instinto do Demônio,
 Se pudera lembrar do matrimônio? (I, p. 57).

As idéias de Guaçu sobre o sexo e sua regulamentação social são mais pertinentes à cultura cristã do que à cultura ameríndia que, via de regra, não via a poligamia como uma prática errônea. Por isso, a declaração de que ter mais de uma mulher seja uma “ação impura” ou “instinto do Demônio” parece forçada quando posta na boca de uma personagem que se pretende indígena.⁵³ Guaçu age como um católico por antecipação, falando e pensando como um; só resta a Áureo batizá-lo, dando-lhe o nome cristão de Félix. Uma vez batizado, o indígena morre e recebe a salvação. Enquanto se preparava para sepultá-lo, Áureo tem uma visão do recém-falecido no Céu, agradecendo: “Que te conceda Deus, ministro justo,/ (Diz-lhe a alma venturosa) o prêmio eterno;/ Pois vens do antigo Mundo a tanto custo/ A libertar-me do poder do inferno” (I, 62). O teor do agradecimento não deixa dúvidas, vir da Europa para cristianizar os índios é um ato de misericórdia que Deus recompensará. Reforçando essa imagem, o cadáver de Félix é levado por uma nuvem transformando-se numa estátua no pico da ilha do Corvo, “Onde acene ao país do metal rico,/ Que o ambicioso europeu vendo indicado,/ Dará lugar, que ouvida nele seja/ A doutrina do céu, e a voz da igreja” (I, 63). Esta fala é de Guaçu, logo é o próprio índio quem legitima a colonização, argumentando que o ouro brasileiro seria tão somente um stratagema divino para atrair os países europeus e assegurar a difusão da fé cristã. Dessa forma, poderia ser consumada a redenção da terra e de sua gente que, uma vez resgatadas do futuro tenebroso que as aguardava, viriam a participar do destino imperial providencialmente designado ao povo português.

Um interessante detalhe, uma pequena falha na costura textual, desestabiliza o mito e lembra ao leitor que quem elabora a voz do índio Guaçu é o frei-poeta luso-brasileiro Santa Rita Durão. Ao usar a perífrase “país do metal rico”, Durão inseriu o tema da exploração econômica como motivo gerador da vinda do europeu e da inserção do Brasil na civilização cristã e no Império português; contudo ele incorre num equívoco cultural e temporal. Cultural porque os indígenas não consideravam o ouro precioso; temporal porque, nem no período pré-colonial, quando Guaçu teria vivido, nem quando Fernando canta a história de Guaçu (século XVI), o Brasil era o “país do metal rico”. Ele só chegaria a essa condição no século XVIII, de onde escreve o poeta mineiro Santa Rita Durão. Guaçu é uma

⁵³ Aliás, se lembrarmos que as fontes históricas usadas por Durão afirmavam claramente que o próprio Diogo Álvares Correia vivia em regime poligâmico com várias índias, a declaração de Guaçu torna-se ainda mais insólita.

projeção do desejo colonizador e catequizador de seu criador, que o compôs a partir de uma utopia imperialista e missionária. Ao morrer, o selvagem convertido transforma-se numa estátua que aponta para o Ocidente (isto é, rumo ao Brasil), indicando que por ali deveriam os portugueses continuar a navegar. De um rochedo que os cronistas julgaram semelhante a um cavaleiro, Durão fez uma estátua sobrenatural a revelar a vontade de Deus:

Voltado estava às partes do Ocidente,
 Donde o Áureo Brasil mostrava a dedo,
 Como ensinando a Lusitana Gente,
 Que ali devia navegar bem cedo:
 Destino foi do Céu Onipotente,
 A fim que sem receio, ou torpe medo
 À piedosa empresa o Povo corra;
 E que quem morrer nela, alegre morra (I, 66).

Em *Caramuru*, a Lenda da Estátua vem confirmar que a expansão do católico Império português em direção ao território brasílico é uma missão divinamente concebida e ordenada. Colocada no início do poema, ela é um prenúncio do processo de cristianização que Diogo iniciará, os argumentos presentes no discurso de Guaçu ajudarão a tornar mais crível as rápidas conversões de outros índios ao longo do poema, como é o caso principalmente de Gupeva e de Paraguaçu. Até no nome Guaçu remete a Paraguaçu, cuja cristianização não encontra nenhum obstáculo porque ela também parece já ter antecipado o cristianismo e o aceitado mesmo antes de ser evangelizada por Diogo.

Waltensir Dutra observou (e censurou) que a elaboração de Paraguaçu é um caso à parte em *Caramuru*, pois ao compor esta personagem Durão se afastou do estilo realista adotado para os demais índios. Na criação de sua protagonista, o poeta preferiu adotar a idealização: “o retrato que Durão pinta de Paraguaçu, por exemplo, mostra uma índia em tudo semelhante às beldades brancas” (DUTRA, In: COUTINHO, p. 256). Segundo o poema:

Paraguaçu gentil (tal nome teve),
 Bem diversa de gente tão nojosa,
 De cor tão alva como a branca neve,
 E donde não é neve, era de rosa:
 O nariz natural, boca mui breve,
 Olhos de bela luz, testa espaçosa,
 De algodão tudo mais, com manto espesso,
 Quanto honesta encobriu, fez ver-lhe o preço (II, 78).

Além de se vestir “honestamente” com um espesso manto de algodão – não partilhando a nudez do restante da tribo – Paraguaçu não se parece fisicamente a uma índia.

Como veremos adiante, era necessário para Durão que o casal protagonista fosse mestiço, mas o autor de mentalidade europeia não pôde conceber uma heroína perfeita (modelo de beleza física e moral) que agisse e se parecesse com uma moça tapuia. Essa postura tanto pode revelar que o homem Durão dificilmente veria beleza na cultura ou nos traços étnicos ameríndios, quanto pode sinalizar que o poeta Durão não ousou se contrapor aos protótipos de beleza definidos pela tradição poética clássica. Talvez ambas as hipóteses sejam dois lados da mesma moeda: o desafio de se representar uma realidade estranha ao seu horizonte cultural. A descrição física de Paraguaçu obedece a um paradigma clássico, altamente convencional, utilizado comumente no enaltecimento da beleza feminina. Veja-se, por exemplo, sua semelhança com a descrição de Marília em *Marília de Dirceu*, do também setecentista Tomás Antônio Gonzaga:

Os teus olhos espalham luz divina,
a quem a luz do sol em vão se atreve;
papoila ou rosa delicada e fina
te cobre as faces, que são cor da neve,
Os teus cabelos são uns fios d'ouro;
teu lindo corpo bálsamos vapora.
Ah! não, não fez o céu, gentil pastora,
para a glória de amor igual tesouro!
Graças, Marília bela,
graças à minha Estrela! (In CANDIDO; CASTELLO, 1980, p. 162).

Apesar de que Marília é de pura ascendência lusitana e Paraguaçu é uma tapuia, é grande a similaridade entre as duas; ambas apresentam olhar brilhante e pele sumamente alva. Se a amada de Dirceu tem uma cútis como “papoila ou rosa delicada e fina” que “cobre as faces, que são cor da neve”, o narrador de *Caramuru* afirma que Paraguaçu possui “cor tão alva como a branca neve” que “donde não é neve, era de rosa”. Some-se à sua aparência física o fato de Paraguaçu falar perfeitamente o idioma português, e só se pode concluir que a jovem heroína é uma alma europeia vivendo na América. O amor que instantaneamente nasce entre ela e Diogo não gera uma mútua troca de culturas entre o casal, é só ela, Paraguaçu, que se deixa absorver pelo mundo do amado, como expressa a declaração: “Quero o batismo teu, quero a tua igreja,/ Meu povo seja o teu, teu Deus meu seja” (II, 90). Ao longo de todo o trecho da apresentação de Paraguaçu, o poema força os limites do verossímil e pode-se dizer que os ultrapassa neste juramento de fidelidade, já que Diogo ainda nem havia falado à sua amada sobre o que fosse igreja, e nem explicado o que fosse batismo. A estudiosa do autor, Biron, percebe nestes versos os ecos do texto bíblico de Rute e argumenta:

O livro de Rute relata a história de uma jovem moabita que larga a família e os deuses de Moab para seguir uma nova religião [...]. O paralelo entre Rute e Paraguaçu é evidente, pois ambas aceitam livre e espontaneamente uma nova crença. Paraguaçu, ao repetir as palavras de Rute, está dando continuidade à mutação bíblica e o discurso nos permite supor um conteúdo ideológico que visa a valorizar a religião católica (1998, p. 32).

A posição de Paraguaçu é tanto mais significativa se lembrarmos que, nesta atualização do Gênesis, seu papel é o de Eva, afinal ela é a mãe de um novo povo. Obviamente, Diogo é Adão e, como no Éden, o mal está a rondar e a ameaçar principalmente a mulher. Ora, a partir daí, é pertinente entender que Paraguaçu – cujo nome em tupi quer dizer “grande rio” ou “grande mar” – é a personificação daquela Ilha-Brasil “naturalmente” delimitada por seus imensos rios e por seu vasto litoral. A natureza da terra brasílica é identificada à figura materna, pois é ela que detém a fertilidade e a riqueza que sustentará materialmente a concepção do Império Luso-brasileiro. O povo português, personificado por Diogo, é a figura paterna que fecunda a terra e define sua existência espiritual. Cabe a Diogo-Adão proteger Paraguaçu-Eva das garras do Mal.

Em se tratando *Caramuru* de uma epopéia didática setecentista, seria impraticável atribuir traços desabonadores a Paraguaçu que, como heroína principal, não deveria permitir dúvidas quanto à perfeição moral de seu comportamento. De modo que sua cristianização, bem como a de Guaçu, é mais uma revelação do que uma conversão porque não há um prévio comportamento imoral que ela precisasse renegar. A força redentora do cristianismo é representada por meio de outro personagem, o chefe Gupeva, o qual é inicialmente caracterizado nos seguintes termos “[...] Gupeva, que cruel reinava/ Sobre as aldeias, que em tal tempo havia/ No Recôncavo ameno da Bahia” (I, 90). Note-se a antítese: a terra é o aprazível paraíso tão exaltado em todo o poema, mas seu governo é desumano e perverso. Para purificar a terra, faz-se necessário um novo governo, uma nova civilização.

O Canto II mostra a conversão deste “bárbaro” cacique que, como líder da tribo, era o maior responsável pelos sofrimentos de Diogo e de seus companheiros de naufrágio – sob as ordens de Gupeva é que se organizou o grande ritual antropofágico, do qual só Diogo foi poupado por sua magreza. Surpreendido pelo ataque de Sergipe, Gupeva veio dar na gruta dos prisioneiros e ali, diante da pintura da Virgem, teve uma teofania, logo rematada por Diogo, que o evangeliza. Nesta passagem, o poema faz uma peculiar inversão do mito da caverna de Platão, pois Gupeva encontra a verdade não ao sair da caverna, mas ao entrar nela. É no seu interior que o cacique encontra a luz, e não do lado de fora: “Acesa a luz na lôbrega

caverna (...)/ Tudo vão vendo à luz de uma lanterna” (II, 26). Como a gruta é uma habitual figura do útero, é possível entender que a entrada do líder tapuia na caverna aponte para uma volta ao ventre materno. De fato, ali o cacique encontra a mãe de Deus, ou seja, a Mãe suprema, num movimento de morte e novo nascimento que representa a própria conversão ao cristianismo: Gupeva entrou como um chefe perverso e canibal, mas sai como um cristão pronto a respeitar a autoridade de seu catequizador. Ao se converter, o cacique incita toda sua tribo a fazer o mesmo, ordenando aos seus que obedeçam ao estrangeiro. A princípio, poderíamos pensar que a situação do governo da terra estaria solucionada com a conversão de seus líderes, todavia não é bem o que ocorre. O agora cristão chefe indígena continuará sendo o chefe principal por pouco tempo, progressivamente este espaço vai sendo ocupado por Diogo/Caramuru.

Sintomático é o fato de que Paraguaçu, anteriormente noiva de Gupeva, passa a ser esposa de Caramuru com o consentimento do pai da jovem, o chefe Taparica. Assim, por meio do romance com a princesa indígena e por meio das guerras travadas contra as tribos inimigas, a liderança sobre as tribos do Recôncavo passa ao guerreiro cristão; a partir de então a terra edênica poderia enfim gozar de um governo justo. Antes, porém, Caramuru precisará extirpar em definitivo o Mal da terra, personificado no personagem Jararaca. A identificação de Jararaca com a serpente diabólica que ronda o Paraíso é evidente; do mesmo modo que Eva foi seduzida pela astúcia do diabo – o que arruinou o primitivo equilíbrio do Éden – Jararaca tenta a todo custo conquistar Paraguaçu, o que significaria a permanência do Mal na terra brasílica. Além do nome, Jararaca se associa a Lúcifer em sua natureza moral: é arrogante, orgulhoso e, sobretudo, ao se contrapor à liderança do cristão Caramuru, é rebelde e insubmisso. Em seu discurso, ele acusa Gupeva de covardia por ceder diante o estrangeiro e adverte as demais tribos para não se fazerem subjugadas também:

Paiaíás generosos, hoje é o dia
 Que aos vindouros devemos mais honrado,
 Em que mostreis que a vossa valentia
 Não receia o trovão, subjuga o fado:
 Sabeis que de Gupeva a covardia
 Por um filho do trovão tem aclamado
 Um imboaba, que do mar viera,
 Por um pouco de fogo que acendera.

Prostrado o vil aos pés desse estrangeiro,
 Rende as armas com fuga vergonhosa,
 E corre voz que o adora, lisonjeiro,
 E até lhe cede com o cetro a esposa:
 E que pode nascer do erro grosseiro,
 Senão que em companhia numerosa

As nossas gentes o estrangeiro aterre,
E que a uns nos devore, outros desterre? (IV, 32-33).

Está claro, portanto, que Jararaca e seus guerreiros remetem a Lúcifer e seus anjos rebeldes, sendo fácil associar os caetés aos demônios, conforme Berty Biron observa:

A tribo dos caetés, em número assustador é composta de figuras horrendas, monstruosas e deformadas, sobretudo nas extremidades, associando-as às descrições de [demônios] incubos e súcubos, que também apresentam deformações nas extremidades: ‘Feios como demônios nos acenos/ Que certo se não o são, são pouco menos’. (1988, p. 47)

A imagem dos índios como seres satânicos era uma representação corriqueira na cultura européia desde o início da colonização da América, conforme analisaremos melhor no terceiro capítulo de nosso trabalho. Por ora, queremos ressaltar que - diferente de Gupeva, que representa o índio que se converteu, e de Paraguaçu, que representa a terra que se entregou – Jararaca personifica a resistência do índio que se recusa a abrir mão de sua identidade cultural para se submeter ao governo de uma outra civilização. Valente, altivo e indócil, sua sobrevivência perpetua aquele maléfico caráter auto-destrutivo que Durão atribui à cultura indígena e, por isso, impede a formação do Império Luso-brasileiro. É Diogo, a personificação do guerreiro cristão português, quem precisa proteger sua amada e purificar a terra. Entretanto, a purificação agora não vai se dar por meio do Evangelho, e sim pelas armas e pela violência; o ideal da Lenda da Estátua dá espaço a violentas cenas de morte e mutilação. Como Lúcifer, Jararaca não pode ser convertido, ele deve ser eliminado e, no fim das contas, é o sangue que “redime” a terra de seu Mal.

Tem razão Candido ao constatar que o poema parece mudar seu propósito original: “[...] seria de se esperar que a catequese ocupasse lugar dominante na ação presente e na antevisão do futuro [...]. Mas ela acaba ficando em segundo plano [...], o que avulta no poema como ação (elemento fundamental numa epopéia) é a guerra” (1985, p. 11). De fato, em *Caramuru* a religião é mais bem desenvolvida nos instantes de reflexão, aí é que Diogo se faz missionário. Quando ocorre a ação, Diogo é Caramuru, o “Filho do Trovão”, um guerreiro “mágico” cujos poderes advêm de um eficiente armamento, do qual ele sabe racionalmente fazer uso com o intuito de sobreviver e de adquirir poder. Para as personagens indígenas do poema, Caramuru é uma entidade com poderes sobrenaturais sobre o fogo, o que justifica seu apelido; e aqui não vem ao caso qual o real sentido do termo na língua tupi, mas o sentido que ele adquiriu na lenda construída por Durão. Para os leitores portugueses setecentistas, talvez

ele fosse uma representação ficcional do poderio bélico que possibilitara a conquista do território americano.

Carlos de Assis Pereira fez um interessante estudo abordando o processo pelo qual se podem aplicar as leis de formação das lendas, apresentadas pelo antropólogo Arnold Van Gennep (1873-1957), ao poema de Durão. Resumidamente, as leis propostas são três:

a) A *megalosia simbolista* ou *simbolosia*, que ‘de uma personagem célebre faz o símbolo de uma qualidade: depois se lhe atribui toda a sorte de aventuras próprias para fazer ressaltar essa qualidade.’ [...] b) A *arqueosia*, ‘ou retrocesso cronológico de um fato histórico ou de um acontecimento mais ou menos lendário.’ [...] c) A *taumatosia* ‘ou milagrosidade dos fatos naturais, isto é, a explicação pelo milagre dos fatos insólitos’ (PEREIRA, p. 25-26).

Das três leis, Assis Pereira entende que duas delas se concretizam na personagem de Caramuru por meio da associação entre ele e as armas de fogo que leva consigo. Se por um lado, “o cognome ou ‘apelido’ Caramuru (a que se junta, no poema, o adjetivo *grão*) assume proporções megalólicas ou de engrandecimento e identifica-se com o herói e a arma de fogo que assombram e aterrorizam os indígenas” (p. 25), por outro, a taumatosia é consubstanciada no “milagre que os silvícolas vêem e não sabem nem podem explicar, mas cujos resultados muito bem avaliam, é o uso da arma de fogo, símbolo de poder, domínio e mortandade” (p. 26). Ou seja, o que diviniza o homem europeu não são as interferências sobrenaturais, mas a tecnologia armamentista; é ela a maior fonte de poder e confiança do herói. Durão troca o “maravilhoso” das antigas epopéias pela bem mais pragmática superioridade militar – peculiaridades de uma epopéia racionalista. Dentre as diversas cenas de batalha entre Diogo e as tribos amigas de Gupeva contra Jararaca e seus aliados, uma delas (situada no Canto IV) configura uma imagem deveras significativa. Reconhecendo a bravura e a obstinação dos guerreiros de Jararaca, Diogo preocupa-se em armar uma estratégia que lhe permitisse a vitória:

Pensava assim com reflexão madura,
Quando à roda do outeiro divisava
Densa nuvem de pó, que em sombra escura
A multidão confusa levantava:
Não cessa um ponto mais: tudo assegura,
E sem temer a turba que observava,
Marcha a ganha o alto. E posto à frente,
Deu à tropa em cordão por centro o monte (IV, 50).

Se Diogo e suas tropas se alinham no alto do monte, a linha inimiga se posiciona no sopé da montanha:

Já se avistava o bárbaro tumulto
 Das inimigas tropas em redondo;
 E antes que empreendam o primeiro insulto,
 Levanta-se o infernal medonho estrondo:
 Os marraques, uapis e o brado inculto,
 Todos um só rumor, juntos comondo,
 Fazem tamanha bulha na esplanada,
 Como faz da tormenta uma trovoada (IV, 51).

As oposições entre os dois lados da batalha são bastante expressivas: enquanto as ações de Diogo são frutos de “reflexão madura”, os inimigos agem como uma “multidão confusa”. Diogo se posiciona no alto e “à frente”, isto é, como cabeça, ele lidera os seus ordenadamente (“marcha e ganha o alto”, “deu à tropa em cordão”), conduzindo-os ao centro do monte. Por sua vez, as tropas de Jararaca levantam uma “densa nuvem de pó”, de modo a estarem imersas numa “sombra escura”. Sem líder, elas formam “bárbaro tumulto”, promovendo uma algazarra “infernal”, “medonha”. Se Diogo “pensava”, os índios inimigos apenas emitiam um “brado inculto” e faziam “bulha”. Diogo é o líder esclarecido que conduz seus comandados (os índios cristianizados) com razão e disciplina – princípios básicos da civilização. Os índios não-cristãos por sua vez são representados como um grupo sem liderança, desordenado e irracional – atributos da barbárie. De um lado está o caos primitivo e informe onde a humanidade se perde de si mesma e se demoniza; do outro, está o cosmos ordenado e racional, no qual a humanidade pode progredir e se aperfeiçoar rumo ao divino. Em verdade, esta oposição podia ser percebida deste antes da batalha, quando da descrição das tropas de Jararaca, a respeito da qual Berty Biron assinala:

A raiva e a paixão, caracterizadoras da irracionalidade, os coloca ao lado dos bárbaros e dos demônios, o que é acentuado pela atmosfera escura, noturna e deformada que caracteriza os invasores, enquanto a claridade, a brancura, são atributos dados à Paraguaçu, personagem ligada à civilização e aos índios catequizados (1988, p. 47).

Sobretudo, é na batalha que o perigo se faz evidente, pois nela se revela que o mundo irracional não se submete pacificamente ao universo racional, há uma guerra entre ambos. Na imagem elaborada por Durão (o topo do monte sitiado por tropas infernais), o cosmos se vê ameaçado pelo caos, por isso é preciso reagir e lutar para garantir a continuidade da ordem civilizada, que tão custosamente se ergueu acima da barbárie. No caso de *Caramuru*, o ataque veio de “baixo”, veio das tropas bárbaras e insubmissas de Jararaca, as

quais trazem consigo o tumulto e a confusão. É uma cena onde o *topos* é deveras significativo. O violento contra-ataque vem de “cima”, das tropas cristianizadas e lideradas por Diogo. A batalha é renhida e ambos os lados perdem importantes integrantes, sobram sangue e mutilações até que as tropas de Diogo são vitoriosas, descem o monte e aniquilam a multidão de bárbaros, que ameaçava a ordem: “Não tarda mais Diogo já presente;/ *E tendo ao lado a esposa protegida,/ Do outeiro desce, donde tudo observa,/ E invade armado a bárbara caterva*” (IV, 58). Ou seja, segundo o discurso do poema, Diogo a princípio estava disposto a agir pacificamente, no entanto, perante a ameaça à sua amada, ele revida sem poupar esforços. E armado ele é Caramuru, o magnífico guerreiro de um mundo tecnologicamente superior ao dos “primitivos” indígenas, que consegue pelas armas defender sua “Eva” do demoníaco Jararaca e do inferno que ele pretendia instaurar. Tudo é válido, inclusive a mais terrível violência, para retirar o Mal do Jardim do Éden.

A imagem da luta na montanha permite uma interpretação sócio-política. É comum a associação da elite e do governo ao “alto” e do povo ao “baixo”. Nos primórdios da colonização, representados epicamente em *Caramuru*, o que ocorre é uma luta entre duas diferentes sociedades, que querem ocupar um mesmo território. A imagem do ataque ao monte compreende este confronto cultural na forma de uma guerra entre barbárie e civilização. Na perspectiva da sociedade colonizadora, o índio era o representante ameaçador de um mundo sem lei, nem ordem, ao qual era preciso contrapor a organização social do Estado católico português de maneira tal que “a violência surge como instrumento da fé e da justiça” (CANDIDO, 1985, p. 19). No entanto, a composição do poema *Caramuru* se dá historicamente bem à frente no tempo, quando os portugueses já dominaram grande parte do território ambicionado e buscaram assimilar os povos indígenas à sua sociedade. Desta feita, a mesma imagem pode ser lida como simbolização das latentes tensões sociais da colônia e até mesmo do Império, com os índios de Jararaca representando as classes populares.

Durão escreve seu poema em pleno vigor do Iluminismo, há menos de uma década da Revolução Francesa e há cerca de quatro anos após a declaração de Independência dos Estados Unidos. Certamente não lhe eram estranhas as propostas de um novo regime, cujo poder residiria no povo: a democracia. Voltando à batalha na montanha, recorde-se que ali são mostradas duas formas geométricas, cada uma delas vinculada a uma das partes do conflito. As tropas que Caramuru lidera se organizam em fila e o exército de Jararaca se amontoa num círculo. O círculo evoca o regime democrático, visto que nenhum de seus pontos estabelece

qualquer hierarquia em relação aos outros. Porém, sem um líder, a Democracia seria um corpo sem cabeça, portanto vinculada à irracionalidade e ao retorno da humanidade à selvageria; em suma, um regime que levaria ao fim da civilização. Sua contraparte, a linha reta presidida por Diogo como cabeça é uma clara alusão ao regime do Despotismo Esclarecido, em que um líder com capacidade e preparo superiores guia a sociedade, organizada hierarquicamente, ao progresso. Sem uma cabeça pensante, o povo é só uma “multidão confusa”, cujas reivindicações não passam de um “brado inculto”.

O poema de Durão sintetiza assim a angústia da pequena elite colonial diante da uma maioria popular que lhe parecia amorfa, caótica e ameaçadora, situação que a “levou a considerar a áspera superordenação colonial como condição (mesmo iníqua) de paz e trabalho” (CANDIDO, 1985, p. 18). Afinal, se essa “bárbara caterva” que vem de “baixo” para tumultuar a ordem é autodestrutiva, é preciso salvá-la de si mesma e reestabelecer a ordem nem que seja pelas armas. Assumindo a forma de uma epopéia didática, elaborada como instrumento de promoção do Estado português, *Caramuru* defende a violência como meio necessário e justificado de manutenção da ordem colonial, caso se mostrassem insuficientes as estratégias pacíficas. Para preservar a “unidade” do Império Luso-Brasileiro, a redenção da terra deverá ser consumada, se não pela catequização, que seja pelo sangue.

CAPÍTULO III A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO

O colonizado viveu sempre ambigualmente o seu próprio universo simbólico tomando-o como positivo (em si) e negativo (para o outro e para si como introjeção do outro).

Alfredo Bosi, *Dialética da colonização*

1. Modos de olhar

Segundo as “Reflexões prévias”, o princípio motivador de *Caramuru* era o desejo de inserir sua terra natal na tradição épica europeia, nas palavras exatas do artista: “os sucessos do Brasil não mereciam menos um poema que os das Índias. Incitou-me a escrever este o amor da pátria” (p. 5). Entretanto, não se pode perder de vista que, segundo a mentalidade de Durão, o Brasil só poderia atingir o *status* de terra civilizada graças à colonização; afinal, para ele, o futuro brasileiro só se anuncia esplêndido na medida em que o país viesse a ser erigido como uma extensão do mundo lusitano e de seu entranhado catolicismo. A este respeito, observe-se que na visão do frei-poeta a identidade portuguesa estaria indissociavelmente vinculada à Igreja Católica; sua fé é tão fundamental na composição da obra que, ao narrar a formação do Brasil segundo um sentido didático-moral exigido pela épica neoclássica, ele fez *Caramuru* reviver o mito judaico-cristão da luta entre o bem e o mal no paraíso terrestre.

Ocorre que o poema associa o conflito cósmico entre Deus e o Diabo, entre a ordem e a desordem, ao conflito cultural instaurado quando do encontro entre os europeus e os povos ameríndios. Sendo uma exaltação do expansionismo luso, não admira que grande parte do poema assumira uma perspectiva eurocêntrica e identifique os portugueses ao pólo do bem, da ordem e do divino, enquanto vincula os índios ao pólo do mal, da desordem e do demoníaco. No entanto, a representação do choque cultural em *Caramuru* não segue um único modelo, como se pode ver desde a cena de abertura da narração, no Canto I, onde naufragos europeus e nativos tapuias se deparam uns com os outros na orla da praia. Se tomarmos o

contexto geral, perceberemos a presença constante de um olhar que repudia os ameríndios, considerando-os como seres subumanos e afastados de todo o bem. Só para citarmos as estrofes propriamente referentes ao naufrágio, os indígenas são qualificados como: “bárbara multidão”, “benfeitor fingido”, “devassos”, “sem pudor”, “multidão confusa”, “bárbara gente” etc. A tais epítetos tome-se a caracterização contida na própria ação narrativa que os pinta em atos de grotesca antropofagia,⁵⁴ além de descrevê-los como fisicamente e comportamentalmente deformados, pois não só exibem uma “brutal catadura, horrída e feia”, mas também sua própria ornamentação “os afeia” (2000, p. 18).

Esta concepção do índio como um selvagem monstruoso prevalece na passagem do naufrágio e em boa parte do poema, mas em muitos momentos ela é combinada com uma imagem mais positiva, que mantém aberta a possibilidade de integrar o indígena à estrutura social implantada pela colonização, na medida em que ele é visto como um ser humano – inculto e primitivo, é verdade, mas ainda assim humano. Tome-se, por exemplo, o canibalismo que, no poema, funciona como índice máximo de bestialidade. Logo após a cena em que os índios devoram gulosamente e ainda crus os cadáveres dos naufragos, o narrador intervém:

Que horror da humanidade! ver tragada
Da própria espécie a carne já corrupta!
Quanto não deve a Europa abençoada
À Fé do Redentor, que humilde escuta?
Não era aquela a infâmia praticada
Só dessa gente miseranda e bruta;
Roma e Cartago o sabe no noturno,
Horrível sacrifício de Saturno (I, 18).

Ou seja, a Europa também teria vivido um passado de barbárie, devendo atribuir ao cristianismo o fim das práticas canibalescas entre os seus habitantes. Portanto, os índios não seriam diferentes dos europeus no que diz respeito à essência humana; segundo esta linha de pensamento, toda a humanidade teria decaído quando do pecado original, porém alguns povos teriam recuperado o alto padrão ético divino através da fé cristã. Estes comporiam a humanidade redimida, enquanto os povos pagãos ainda jazeriam na brutalidade justamente por desconhecerem o evangelho. Em outros termos, o poema concebe uma única humanidade dividida em dois estados: um decaído e um outro regenerado; a diferença entre um e outro

⁵⁴ Observe-se, por exemplo, a estrofe XVII, onde se descreve os índios a mutilarem e comerem, mesmo crus, pedaços dos corpos dos naufragos recém-falecidos. São atos que não condizem com a prática antropofágica observada entre as nações tupis, onde a morte, o cozimento e a ingestão do inimigo eram cercados de longos e detalhados rituais nos quais toda a comunidade tomava parte (CUNHA, 1990; RAMINELLI, 1996; KOK, 2001).

estado seria a presença ou não do cristianismo, logo evangelizar um povo equivaleria a torná-lo verdadeiramente humano ao resgatá-lo da barbárie. A ética cristã seria capaz de instaurar civilidade e ordem onde antes só haveria bestialidade e caos.

Por fim, uma terceira forma de representar o conflito entre europeus e ameríndios aparece brevemente na estrofe XIV, caracterizando o primeiro contato entre os dois povos no poema:

Já estava em terra o infausto naufragante,
Rodeado da turba americana;
Vêm-se com pasmo ao porem-se diante,
E uns aos outros não crêem da espécie humana:
Os cabelos, a cor, barba e semblante
Faziam crer àquela gente insana
Que alguma espécie de animal seria,
Desses que no seu seio o mar trazia (I, 14).

A troca de olhares que rege a cena é deveras interessante, pois ela não ocorre apenas na direção do europeu para o índio, mas se dá também na direção do índio para o europeu, estabelecendo um estranhamento que é mútuo. Não são apenas os náufragos que duvidam da humanidade dos índios, estes também questionam a humanidade dos europeus numa inversão do lugar-comum do pensamento ocidental, segundo o qual todos os outros povos é que seriam exóticos em relação à Europa. Por um ligeiro instante, o narrador abandona seu olhar eurocêntrico para enxergar o mundo pelos olhos dos tapuias, situação que anularia as pretensões de superioridade de qualquer uma das duas partes e possibilitaria que o conflito instaurasse não uma conquista, mas um diálogo; não a extinção de uma em favor da outra, mas uma troca entre ambas. As possibilidades subversivas dessa inversão não são desenvolvidas a fundo pelo poema, aliás, elas são amenizadas quase ao mesmo tempo em que foram sugeridas, dada a imediata caracterização dos índios como “gente insana”. Ou seja, não reconhecer o europeu como humano só poderia ser uma atitude irracional de seres brutais ou decaídos da graça divina. Entretanto, este breve momento de introjeção do outro deixa suas marcas no discurso de *Caramuru*, que voltará a enxergar o exotismo do europeu em outros pontos do poema, como, por exemplo, na elaboração do discurso de Jararaca, que analisaremos mais à frente.

Em suma, ao focar o conflito cultural entre portugueses e índios, Durão adota uma posição majoritariamente eurocêntrica, vendo no índio um outro a ser extinto ou a ser convertido. São estes os dois modos de representação que predominam no poema, mas, vez

por outra, uma terceira possibilidade se manifesta e o narrador se coloca no lugar do índio, alheando-se momentaneamente de sua identidade lusitana. São instantes em que o poema assume a perspectiva do outro e contempla o mundo europeu como quem olha de fora. Os três modos de representação – que chamaremos de modo excludente, modo inclusivo e modo reflexivo – se articulam no discurso poético de forma nem sempre coerente e são tributários dos diferentes conceitos que as noções de barbárie e de selvageria alcançaram no pensamento ocidental.

Fazendo um rastreamento do termo “bárbaro” e de seus possíveis sentidos, Ronald Raminelli (p. 53-66), localiza sua origem ainda na Grécia, mais especificamente sistematizado por Aristóteles com vistas à distinção da humanidade entre superiores (os gregos) e inferiores, (diversos povos vizinhos aos gregos que, por serem “bárbaros”, seriam “naturalmente” vocacionados para a escravidão). De Aristóteles, o conceito chegou aos patriarcas cristãos, como santo Tomás de Aquino e santo Agostinho, e foi comumente utilizado como sinônimo de “pagão” a partir do início do período medieval.

Na baixa Idade Média, o termo referia-se aos mais diversos povos ainda não convertidos, sendo eles seres humanos imperfeitos. Porém, os pagãos traziam consigo a luz da razão natural, luz revelada somente por intermédio da conversão e do abandono de práticas contrárias à palavra do Senhor. Somente os cristãos conheciam o caminho da verdade, somente eles viviam em concórdia e harmonia (RAMINELLI, p. 54).

Continuando a tradição aristotélica, os cristãos relacionavam a barbárie à ausência de leis e a guerras constantes; num claro contraste com a cristandade, que seria regulada por um padrão ético divinamente estabelecido, de modo a assegurar a boa convivência entre os homens. Ou seja, a barbárie estaria imersa no caos, enquanto a cristandade seria guiada pela ordem; por isso não era incomum que os conceitos de bárbaros, pagãos, bruxas, monstros e demônios fossem intercambiáveis entre si, afinal todos corporificavam uma identidade outra: uma alteridade afastada e até inimiga da comunidade cristã. Ao analisar a cosmologia medieval (cujos fundamentos eram teológicos), Klaas Woortmann (2004) nota que o espaço geralmente atribuído a este outro não-cristão era o lugar selvagem. Fosse deserto ou floresta, tratava-se de um lugar concebido como um “espaço/momento liminar pelo qual se faz a passagem deste [mundo cristão] para o outro mundo” (WOORTMANN, p. 20) o qual seria habitado por povos selvagens. Assim, a idéia de selvageria era mais uma imagem comumente invocada pelo pensamento europeu com a finalidade de representar outros povos e costumes.

Apesar de reconhecer que o termo selvageria fosse freqüentemente empregado como sinônimo de barbárie, Raminelli considera essencial distingui-los:

A dissimilitude pautava-se entre homens organizados por algumas leis – mesmo quando eram consideradas falsas – (os bárbaros) e homens sem nenhuma lei (os selvagens). Por outro lado, os selvagens caracterizavam-se por viverem isolados, solitários nas matas, nos desertos, sendo incapazes de conviver com seus semelhantes. Os bárbaros viviam em espaços distantes e a sua presença provocava medo, suscitava pavor apocalíptico (p. 35).

Enquanto a noção de barbárie seria sempre negativa, a idéia de homens selvagens comportava uma dupla caracterização, podendo assumir um sentido negativo e outro positivo dependendo da forma como se concebesse a natureza, conforme constatou Hayden White (1994). Caso se olhasse para a natureza como espaço de equilíbrio e simplicidade, enquanto a sociedade humana seria marcada pela violência, pela exploração e pela hipocrisia, o selvagem teria ressaltada sua pureza e inocência – como se fosse um homem pré-edênico, ainda ignorante do pecado original. Todavia, se a natureza fosse imaginada como o lugar do caos e a sociedade como um espaço harmonicamente ordenado, o sentido negativo vem à tona e o selvagem é tomado como mais uma das personificações do mal.

As grandes navegações alteraram a cosmologia medieval, principalmente quando os europeus descobriram a existência de todo um vasto continente nunca previsto pela tradição sapiencial greco-latina. E, para complicar ainda mais, este continente era habitado por diversas sociedades humanas, algumas em grande estágio de desenvolvimento material. Para a cristandade européia, as novas descobertas deram origem a questões de fundo teológico e antropológico: Estes seres seriam também humanos? Se fossem humanos, qual a sua relação com a humanidade dos continentes até então conhecidos? Qual seria a sua origem, levando-se em consideração que o Gênesis falava em um único Adão, do qual toda a humanidade descenderia? Se fossem filhos de Adão, como chegaram a este outro continente numa era tão remota? Se não viessem do Adão bíblico, de quem eles proviriam? Teriam sido ou não maculados pelo pecado original que atingiu os descendentes de Adão e Eva?

Com as novas astronomia e cosmografia, modificou-se a situação da Terra. Um novo mundo natural planetário conjugava-se com uma nova configuração da Terra, modificando não só a idéia física do mundo, mas também a relação entre o mundo natural, o homem em sua história, e Deus (WOORTMANN, p. 22).

Era necessário reordenar todo o pensamento europeu para dar conta das inúmeras informações provenientes do contato com este Novo Mundo que abalavam as velhas

convicções escolásticas. Woortmann avalia que os testemunhos dos primeiros encontros de ameríndios e europeus demonstram a ausência de hostilidades entre ambas as partes, por exemplo: “embora [Colombo] achasse os ameríndios deficientes com relação aos bens comuns europeus, enfatizou sua generosidade e elogiou seu aspecto físico e a limpeza de suas habitações” (p. 67). Entretanto, Woortmann afirma também que esta boa disposição duraria pouco e o mesmo Colombo terminaria por ver os índios como selvagens. Ora, retomando as idéias de White, conclui-se que, sendo o ameríndio definido como um homem selvagem, ele tanto poderia ser colocado no espectro positivo do termo (a um passo para o “Bom Selvagem”, de Jean-Jacques Rousseau) ou no seu espectro negativo, igualando-se ao bárbaro neste último caso.

O bárbaro saltou dos escritos de Aristóteles e santo Tomás de Aquino e mergulhou nos relatos sobre o cotidiano ameríndio. O aristotelismo pouco se alterou durante o longo percurso, recebendo apenas algumas adaptações. As guerras, a nudez, o canibalismo e a falta da centralização política sempre foram costumes próprios dos bárbaros (RAMINELLI, p. 54).

Grande parte do discurso europeu sobre o Novo Mundo passou a frisar (e até a inventar) qualquer comportamento indígena que pudesse ser tido como anômalo. Diante da diversidade humana que habitava a América, a mentalidade européia preferiu remodelar velhos estereótipos a, pacientemente, conhecer e compreender cada povo em sua especificidade (RAMINELLI, p. 56-66). Os conceitos de barbarismo e selvageria acabaram por se sobrepor às particularidades existentes entre as inúmeras nações habitantes das Américas; etnias, línguas, costumes, crenças e organizações sócio-políticas muito diferentes foram uniformizadas sob o mesmo rótulo de “povos selvagens” (DUCHET, 1975, p. 26-29). Nem as civilizações inca, maia e asteca em todo o seu progresso material foram poupadas desta caracterização sumária⁵⁵.

É interessante recordar que, além do choque cultural em si, as tensões da relação entre europeus e ameríndios foram moldadas sobretudo pela questão colonial, premente para os primeiros. A ambição mercantilista era um dos motores das navegações e a ela estava atrelado o problema do lucro obtido a partir da exploração de uma mão-de-obra barata ou mesmo escrava. Certamente, o convívio pacífico entre os povos não resistiria aos primeiros esforços para escravizar os indígenas. Por outro lado, as noções de barbárie e de selvageria

⁵⁵ A respeito desta questão, Duchet cita a avaliação de Buffon, que afirmou serem selvagens todos os nativos da América, inclusive mesmo aqueles povos que ele considera mais avançados; os quais são identificados por Buffon como sendo os mexicanos (de fato, seriam os astecas) e os peruanos (que, mais precisamente, seriam os incas).

acabariam se tornando fundamentais ao discurso que buscava legitimar a colonização da América pelas nações da Europa, posto que a divulgação da imagem dos ameríndios como bárbaros e/ou selvagens foi uma das principais justificativas do discurso colonialista europeu, ao qual *Caramuru* se integra em sua defesa e exaltação do domínio português sobre o território brasileiro. Muito embora o termo colonização não figure no poema, diversos conceitos a ele associados aparecem em *Caramuru*, sempre sob uma ótica positiva. A palavra colônia é usada várias vezes para se referir às intervenções que os portugueses fizeram na natureza brasileira, de modo a torná-la produtiva segundo padrões do mercantilismo, como se vê neste exemplo:

Todo o fértil terreno utilizando,
 Donde riqueza se oferece tanta,
 Engenhos vai de açúcar fabricando,
 Aldeias, casas, máquinas levanta:
 E as drogas preciosas comutando,
 A mandioca, arroz e a cana planta;
 Nem duvida que seja em tempo breve
 A colônia melhor que Europa teve (X, 25).

A idéia assumida pelo narrador, portanto, é a de que a colonização traz um progresso material e econômico que os povos indígenas jamais teriam condições de desenvolver. Logicamente, a oposição às ações coloniais será repudiada com veemência, sendo atribuída a desígnios diabólicos; assim, uma das muitas insurreições indígenas contra os portugueses⁵⁶ é apresentada de forma a recordar o mito judaico-cristão da rebelião angelical liderada por Lúcifer. Em *Caramuru* é também a serpente quem dissemina o espírito de rebelião entre os tupinambás, tornando-os inimigos dos portugueses:

Mas no meio das belas esperanças,
 Com que a nova colônia florescia
 Move a serpe infernal desconfianças
 Entre os tupinambás e os da Bahia:
 Foi a causa infeliz, destas mudanças
 Um interesse vil de gente ímpia,
 Que os povos ofendendo em paz amigos,
 Cobriram toda a terra de inimigos (X, 28).

Um outro vocábulo comumente empregado para designar as ações colonizadoras é “povoar”. No início da narração, quando se apresenta o herói e suas intenções, já se afirma: “Da nova Lusitânia o vasto espaço/ Ia povoar Diogo” (I, 9). Como mais à frente o poema

⁵⁶ No caso, os ataques à capitania da Bahia então governada pelo donatário Francisco Pereira Coutinho, em meados do século XVI (BUENO, p. 261-268).

descreve em detalhes os habitantes nativos e suas aldeias, pode-se concluir que o verbo povoar não foi empregado no sentido amplo de “formar povoados” ou de “tornar habitável”, mas num sentido bem mais específico que implica na implantação de uma determinada estrutura sócio-econômica; povoar é aqui sinônimo de colonizar. Numa outra passagem, demarca-se a posição dos índios em relação ao processo colonizador; ao relatar o governo de Pereira Coutinho a Diogo (recém-chegado da França), Garcez informa os planos que o donatário da Bahia nutria em relação às tribos fiéis ao Caramuru: “Povoar o Recôncavo medita/ de gente, que o teu nome reconhece” (X, 22). Indica-se, deste modo, a possibilidade de incorporar os ameríndios ao processo, desde que eles fossem devidamente submetidos ao comando dos portugueses. No entanto, a plena inserção dos indígenas no sistema colonial português demandaria ações capazes de modificar os hábitos culturais destes povos, levando-os a assimilar os valores políticos, culturais e religiosos europeus – é a dimensão espiritual do processo de colonização indicado por termos como “amansar”, “domar”, “educar”, “ensinar”. Estes dois últimos, principalmente, são relacionados ao trabalho dos educadores/missionários jesuítas, como neste exemplo:

Em cuidadosa escola, o temor santo
Antes das artes a qualquer ensina;
Dão-lhe lições de ler, contar, de canto,
E o catecismo da cristã doutrina:
Vendo-os o rude pai, concebe espanto,
E pelo filho a mãe à fé se inclina,
Nem de meio entre nós mais apto se usa
Que aquela gente bárbara reduza (X, 26).

Conclui-se que, para Durão, colonizar, civilizar e catequizar são processos correlativos que atuariam em conjunto para promover a expansão da civilização portuguesa rumo ao território brasileiro. Acreditamos que este seja um dado imprescindível para se compreender as representações do índio em *Caramuru*, inclusive no que elas têm de discrepante entre si, pois tais ambigüidades indicam que o poeta tentou conciliar projetos coloniais distintos – resultando nas imagens conflituosas que se fazem presentes no texto e que tanto incomodaram Waltensir Dutra⁵⁷. A nosso ver, os três modos de representação anteriormente delimitados (modo excludente, modo inclusivo e modo reflexivo) ligam-se às diferentes propostas de colonização e às imagens que cada uma delas traça do outro indígena. São olhares de quem vê o que quer ver, projetando no outro os seus próprios desejos.

⁵⁷ Observando a disparidade entre a idealização dos índios protagonistas e o barbarismo atribuído aos personagens secundários, Dutra ressalva que: “Esse conflito acentua ainda mais a falta de unidade e verossimilhança do *Caramuru*” (In: COUTINHO, p. 256).

2. O Olhar excludente

Uma possível reação diante do outro consiste na sua negação pura e simples; infelizmente, rejeitar por completo o diferente não é recurso raro na história da convivência humana. Também não é incomum que se enxergue no outro os piores medos e aversões que porventura nos assombre, então eliminar a alteridade poderia ser considerado um meio justificável de se apaziguar a angústia que o diferente instaurou, sendo vários os métodos que se apresentam para tal: aniquilar, animalizar, subjugar, excluir, marginalizar, coisificar etc. Um dos modos de representação do ameríndio em *Caramuru* faz dele o “outro absoluto”, quer dizer o total oposto do que consistiria um “eu-europeu”. Sem dúvida, a oposição mais óbvia do poema consiste no par cristão/não-cristão, onde o europeu se definiria pelos mais elevados valores éticos do cristianismo, enquanto o indígena (que sendo um não-cristão se converte em um não-eu) seria definido pela negação absoluta dos mesmos valores. Idealmente a cristandade seria o paradigma de virtudes como amor ao próximo, fidelidade, lealdade, justiça, ordem, temor a Deus, entre outras; então as sociedades pagãs só poderiam ser o oposto, uma conjunção de todas as atitudes que o credo cristão definiu como pecaminosas.

De fato, os depoimentos de viajantes e missionários europeus dos primeiros séculos de colonização repetidamente caracterizaram os ameríndios como desleais, infieis, luxuriosos, preguiçosos, canibais, adúlteros, violentos, sodomitas, incestuosos (RAMINELLI, WOORTMANN) – em suma, como a própria personificação do mal, verdadeiros representantes do demônio. Depois do encanto inicial com os ameríndios registrado por Caminha em sua famosa *Carta a El-rei D. Manuel* (1500), na qual se tecem grandes elogios à conformação física e ao temperamento dos indígenas, os cronistas assumem um ponto de vista bem menos favorável aos nativos da América. Um exemplo é o testemunho de Pero Magalhães Gândavo, português de formação humanística que viveu no Brasil provavelmente entre 1569 e 1576, tendo ocupado o cargo de provedor da fazenda em Salvador. Em sua *História da província de Santa Cruz* (1574/1980), ele enaltece a terra brasileira e convoca seus conterrâneos a uma ação colonizadora mais efetiva no Novo Mundo. Entretanto, sua percepção dos indígenas não é nem um pouco benevolente, até mesmo uma análise fonética do idioma tupi é suficiente para Gândavo atribuir-lhes uma completa ausência de ordenamento social: “A língua deste gentio toda pela Costa é uma: carece de três letras —, não se acha nela F, nem L, nem R, cousa digna de espanto, porque assim não têm Fé, nem

Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem Justiça e desordenadamente” (p. 14)⁵⁸. O caos social refletir-se-ia na incapacidade deles viverem em paz uns com os outros e na prática antropofágica:

Estes índios são mui belicosos e têm sempre grandes guerras uns contra os outros; nunca se acha neles paz nem é possível haver entre eles amizade; porque umas nações pelejam contra outras e matam-se muitos deles, e assim vai crescendo o ódio cada vez mais e ficam inimigos verdadeiros perpetuamente. [...] Não dão vida a nenhum cativo, todos matam e comem, enfim que suas guerras são mui perigosas [...] (p. 15).

Em outro trecho, Gândavo associa o caráter presumidamente violento dos ameríndios à libertinagem sexual, completando assim o rol de práticas anti-cristãs que compõe a imagem do selvagem na mentalidade européia:

Finalmente que são estes índios mui desumanos e cruéis, não se movem a nenhuma piedade: vivem como brutos animais sem ordem nem concerto de homens, são mui desonestos e dados à sensualidade e entregam-se aos vícios como se neles não houvera razão de humanos [...] (p. 16).

O mundo indígena seria então uma monstruosidade moral, impróprio para a existência do que a Europa entendia por humanidade. O habitante de tal universo só poderia ser um pervertido que, se tivesse alma humana, certamente estaria deformada pela torpeza de seus hábitos e costumes. Por tudo isso, o índio seria um não-ser e sua ordem social, uma desordem inválida diante das leis cristãs. Mesmo entre os missionários essa era uma imagem largamente difundida, posto que os padres tendessem a demonizar o universo indígena. Tome-se, por exemplo, a peça *Auto de São Lourenço* (c. 1560/2000), de José de Anchieta, onde todos os hábitos, crenças, saberes e tradições dos povos ameríndios são imputados à ação dos diabos Guaixará, Aimbirê e Saravaia⁵⁹. Guaixará declara ser ele o verdadeiro idealizador de práticas culturais como a habitação em tabas, as festas religiosas acompanhadas de cauim e bailes, as guerras entre as tribos e a antropofagia. Até os adornos, o fumo e os conhecimentos medicinais indígenas são considerados provenientes da influência demoníaca, que os padres teriam a obrigação de eliminar:

Quem bom costume é bailar!
Adornar-se, andar pintado,
tingir pernas, empenado

⁵⁸ A atualização da ortografia é nossa.

⁵⁹ Aliás, ao dar o nome de Guaixará e Aimbirê aos principais diabos de seu auto, Anchieta estaria demonizando dois importantes chefes indígenas, líderes da Confederação dos Tamoios, que tinham precisamente estes nomes (FILHO, 1997, p. 61-73, 1997).

fumar e curandeirar,
andar de negro pintado.

Andar matando de fúria,
amancebar-se, comer
um ao outro, e ainda ser
espião, prender Tapuia,
desonesto a honra perder.

Para isso
com os índios convivi.
Vêm os tais padres agora
com regras fora de hora
p'ra que duvidem de mim.
Lei de Deus que não vigora (p. 6).

O padre Manuel da Nóbrega é outro que enxerga a interferência do diabo nas crenças religiosas ameríndias. Em sua obra *Informação das terras do Brasil* (1549/1955), o jesuíta descreve a visitação de uma “santidade”⁶⁰ a uma aldeia de modo a desacreditar o pajé, chamando-o de enganador. Porém, ao mesmo tempo, Nóbrega reconhece no ritual a manifestação de uma entidade sobrenatural de caráter satânico:

E acabando de falar o feiticeiro, começam a tremer, principalmente as mulheres, com grandes tremores em seu corpo, *que parecem endemoninhadas, como de certo o são*, deitando-se em terra e escumando pelas bocas; e nisto lhes persuade o feiticeiro, que então lhes entra a santidade, e quem isto não faz, têm-lho a mal (p. 388, grifos nossos).

O padre havia negado os poderes espiritualistas do pajé, mas nesta passagem ele admite como verídico o transe das mulheres, para atribuí-lo à possessão demoníaca. Ou seja, segundo Nóbrega, o caraíba não passa de um mero embusteiro que finge ser o que não é, porém a presença do demônio entre os índios é uma efetividade.

Entretanto, a idéia de que a cultura indígena estava marcada pela ação diabólica não foi elaborada pelos jesuítas brasileiros, ela era uma derivação da imagem do “pagão selvagem” que a mentalidade européia desenvolvera muito antes de Cristóvão Colombo aportar no Novo Mundo. Tal percepção teve espaço inclusive no discurso teológico do final

⁶⁰ “Santidade” era a designação dada pelos jesuítas, no Brasil, aos pajés ou “caraibas” – pregadores indígenas itinerantes aos quais se atribuía poderes mediúnicos e que, durante o momento inicial da colonização, não raramente “exortavam os índios para que atacassem os portugueses e abandonassem o trabalho” (VAINFAS, 1992, p 5).

da Idade Média, como se pode ver, por exemplo, no julgamento de Egídio Romano (século XIII-XIV), um dos mais influentes teólogos de sua época⁶¹:

Entre os infiéis não há reino nem realeza em sentido próprio. Pois cada infiel vive em inimizade com Deus, e devido a isto, retém indevidamente tudo que Deus lhe concedeu. Recebemos de Deus os bens terrenos, a propriedade e o poder, pois não há poder que não proceda de Deus. Por conseguinte, ninguém é príncipe digno e autêntico, se não renascido espiritualmente pela Igreja, e, caso haja cometido pecado mortal, não tenha sido absolvido pelo sacramento da Igreja. [...] Os pagãos não dispõem nem mesmo de um direito particular de propriedade. Pagão algum é justamente proprietário de sua casa, de seu campo, de sua vinha, ou de outra coisa qualquer. (Apud SANTOS, 1998, p. 24)

Uma doutrina religiosa como esta abria terreno para a expansão material e espiritual da cristandade, o que culminou no colonialismo europeu. Ecos da argumentação de Egídio Romano podem ser percebidos na bula *Romanus Pontifex*, emitida pelo papa Nicolau V em 1455. Após saudar a Coroa portuguesa por suas vitórias nas guerras contra os mouros na África, o papa decreta conceder “[...] ao dito Rei Afonso a plena faculdade [...] de invadir, conquistar, subjugar quaisquer sarracenos e pagãos, inimigos de Cristo, suas terras e bens, a todos reduzir à servidão e tudo aplicar em utilidade própria e dos seus descendentes [...]” (Apud SANTOS, p. 20). Ou seja, ao longo da colonização da América, a negação do outro resultou na afirmação do direito de explorá-lo com fins lucrativos, o que se mostraria um discurso tanto mais insidioso quanto mais a cobiça se revelasse um grande móvel da empresa colonial, visto que o interesse acabou reforçando a presença do olhar excludente. Vindos de sua terra natal para uma terra por eles considerada selvagem e inóspita, com o intuito de fazer fortuna, os colonos portugueses viram-se em inúmeros conflitos com os ameríndios porque, além da luta pelo direito de posse e de exploração da terra, a lógica mercantilista fazia necessário o emprego de uma mão de obra o menos dispendiosa possível com o objetivo de manter uma ampla margem de lucro. Por isso será conveniente aos colonos divulgar uma imagem animalizada e demonizada dos ameríndios, a fim de legitimar atos pouco coerentes com a ética cristã como massacres, pilhagens, apropriação de territórios habitados e escravização. Enfim, o olhar excludente associou-se aos interesses financeiros dos colonizadores, dando origem a um projeto colonial também excludente que preconizava a eliminação das aldeias indígenas, a escravização das suas populações e, caso fosse preciso, a

⁶¹ Religioso agostiniano francês que estudou com Santo Tomás de Aquino entre 1269 e 1272. Depois foi professor na Universidade de Paris, tendo alcançado o posto de Arcebispo de Bourges. Além disso, foi preceptor do rei francês D. Felipe, o Belo, quando este ainda era delfim. Seus escritos sobre a organização do poder temporal e religioso tiveram ampla repercussão entre as Cortes europeias e, principalmente em Castela, onde “sua recepção [...] é quase imediata” (FERNANDES, 2006, p. 4).

extinção das tribos que não se submetessem ao novo regime. Projeto que em vários momentos foi encampado pelo Estado português e até mesmo pela Igreja:

A política indigenista portuguesa foi dúbia, variando ao sabor do maior ou menor prestígio desse ou daquele grupo. Ela não se define quanto à posição que o índio deveria ocupar no projeto colonial, se livre, se escravo – conquanto fosse súdito da Coroa. Essa característica atinge também a Igreja tanto secular como monástica, que estava de braços dados com os inimigos dos índios, ora defendendo-os ora castigando-os (SANTOS, p. 89).

A posição de Santa Rita Durão não é menos dúbia e, se em certos instantes de *Caramuru* ele aponta algumas virtudes da cultura ameríndia, são muitas as passagens onde o indígena é demonizado no poema. Em seus estudos, Biron (1998) já havia observado a caracterização diabólica que o texto confere aos guerreiros aliados de Jararaca. De fato, uma mera relação dos adjetivos empregados no episódio é suficiente para confirmar a posição da autora; além de outros termos comumente usados no poema todo (“brutos”, “bárbaros”, “deformados”), neste passo, afirma-se que os índios são “feios como demônios nos acenos/ Que certo se o não são, são pouco menos” (V, 12).” Certos guerreiros são descritos de modo mais específico, acentuando o tom demonizador. Jararaca “entre outros mil horrendos é o mais feio” (V, 13), Urubu é um “monstro disforme, horrendo, alto e membrudo,/ Que a imagem do leão rugindo toma”⁶² (V, 16), Tatu é “tão robusto,/ Quanto no aspecto feio, e em traje horrendo” (V, 23). Já Baleia, a líder das amazonas é caracterizada como “na forma bela, mas por arte feia” (V, 28). Entretanto, chama atenção o modo como Cupaíba (chefe dos margates) e os ovecates (comandados por Urubu) são apresentados. Depois de se ter enfatizado as cores escuras com que os margates se ornamentam (“Negreja-lhe na testa um cinto preto/ Negras as armas são, negra a figura”), Cupaíba é mostrado como um pavoroso guerreiro canibal que:

Devora vivos na batalha ardente:
À roda do pescoço um fio enlaça,
Onde, de quantos come, enfia um dente,
Cordão que em tantas voltas traz cingido,
Que é já mais que cordão longo vestido (V, 15).

Dos ovecates se diz que é preciso manter distância porque “Se algum se chega mais, por imprudente,/ Como leões ou tigres esfaimados, /Mordendo investem os que incautos foram,/ E a carne crua, crua lhes devoram” (V, 17). A imagem de guerreiros que, em pleno

⁶² O verso ecoa a declaração do apóstolo São Pedro de que o diabo é “como leão que ruge, buscando a quem devorar” (I Pe 5:8).

furor da batalha, abocanham nacos do corpo do adversário ainda vivo leva a extremos a concepção dos ameríndios como seres bestiais. A origem de tal representação remonta à obra do cronista francês André Thevet, monge que participou do projeto da França Antártica⁶³, tendo permanecido cerca de três meses na Baía da Guanabara (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 86). Em sua obra *La cosmographie universelle* (1575), Thevet descreve as guerras entre as tribos brasileiras, garantindo que mordidas eram recursos comumente usados no campo de batalha (RAMINELLI, p. 57). Confirmando a descrição, uma gravura retrata uma refrega onde se vê guerreiros indígenas a se morderem ferozmente.



Ilustração 1. [Luta entre maracajás e tabajaras] (detalhe). André Thevet, *La cosmographie universelle*.

Um ano depois, em 1576, o ilustrador Étienne Delaune publicou *Combats et triomphes*, retratando várias cenas bélicas entre homens, animais e seres fantásticos. Ao desenhar uma gravura que mostrasse uma guerra entre os ameríndios, Delaune tomou por base as imagens de Thevet (RAMINELLI, p. 57) compondo uma ilustração onde os indígenas

⁶³ Foi uma tentativa de fundar uma colônia francesa na região da Baía da Guanabara, liderada pelo general calvinista Villegaignon. *Caramuru* focaliza a destruição deste projeto pelos portugueses no Canto VIII.

não só aparecem se mordendo, como também aparecem demonizados através de deformações físicas como orelhas pontudas e dentes vampirescos.



Ilustração 2. *Mêlée de guerriers nus* (detalhe). Étienne Delaune. *Combats et triomphes*.

Durão acentua a latência canibalesca destas imagens, concebendo que os indígenas não apenas usam mordidas como forma de combate, mas chegam mesmo a devorar partes dos inimigos, num canibalismo individual, impetuoso e feroz. Trata-se de uma representação que modifica consideravelmente a prática antropofágica indígena, a qual ocorria no contexto de rituais coletivos e incluía toda uma formalidade tanto para matar o adversário quanto para tornar seu corpo em alimento.

A antropofagia, nisso não se enganaram os cronistas, é a Instituição por excelência dos tupis: é ao matar um inimigo, de preferência com um golpe de tacape, no terreiro da aldeia, que o guerreiro recebe novos nomes, ganha prestígio político, acede ao casamento e até a uma imortalidade imediata. Todos, homens, mulheres, velhas e crianças, além de aliados de outras aldeias, devem comer a carne do morto. Uma única exceção a esta regra: o matador não come sua vítima. Comer é o corolário necessário da morte no terreiro, e as duas práticas se ligam [...]. Morte ritual e antropofagia são o nexos das sociedades tupis (CUNHA, 1990, p. 100).

De modo que *Caramuru* se afasta dos dados etnográficos para compor uma imagem extremamente animalizada dos índios, comportando-se como bichos predadores que comem a caça ainda crua. Observa Raminelli que “a inexistência do ritual denota que a morte do inimigo não ocorreu como resultado da vingança, mas motivada pela gula, pela necessidade de comer e sobreviver” (p. 61). Ao suprimir o cerimonial, Durão elimina a ordem

cultural tupi e re-significa a antropofagia a partir de premissas próprias da cultura cristã européia. A vingança é substituída por um apetite alimentar desenfreado, que indicaria o quanto o mundo indígena estaria desprovido de uma ordem capaz de diferenciar o homem do animal, inclusive, mesmo em refeições normais, o poema apresenta os tapuias como incontrolavelmente famintos: “Todos como gula comem furiosa,/ Sem olhar, sem falar, nem distrair-se,/ Tanto que se absorvem na paixão gulosa,/ Que mal pudera ao vê-los distinguir-se/ Se são feras ou homens” (II, 74). Mergulhados no caos dos instintos, estes seres estariam entregues a todo tipo de perversão, constituindo-se no oposto da ordem moral cristã.

O furor da gula é ainda mais ressaltado pela narrativa ao tornar a protagonista Paraguaçu numa quase vítima desta agressão. Na luta contra os aliados de Jararaca, a bela tapuia fica inconsciente ao ser atingida por um tronco de árvore. Ao vê-la desacordada e indefesa, os adversários deixam vir à tona os desejos mais “primitivos”, uns se sentem estimulados sexualmente: “Há quem de a ver tão linda fica aceso” (V, 75); outros têm a gula despertada: “Selvagem há que cuida de comê-la,/ Nem muito se está morta se assegura” (V, 78). No contexto do poema, a associação de sexo com canibalismo indica o total desregramento do universo indígena; desprovido de razão e de moral, o homem selvagem seguiria unicamente os apetites corporais – comportamento que, na doutrina cristã, caracteriza-se como pecado. Woortmann aponta que, desenvolvida ao ponto máximo, esta representação do selvagem como um ser dominado pelos impulsos físicos, levou ao surgimento da lenda da existência do *homo caudatus* – um homem sem cabeça, cujos olhos ficariam no tórax e cuja boca estaria no estômago.

Portanto, sendo a cabeça o lugar da razão, enquanto o corpo é o lugar da paixão, dos instintos (incluindo os mais “baixos instintos”) e da animalidade, o selvagem acéfalo é a negação da razão. Ele tanto é alegoria da América selvagem “natural”, de um mundo selvagem cuja separação entre natureza e cultura ainda não ocorreu, um mundo onde havia natureza, mas não história, como da América satânica, e, num caso como noutro, justificativa da empresa civilizadora (WOORTMANN, p. 84-85).

Porém, nem sempre *Caramuru* ignora o ritual de antropofagia. Pelo contrário, há três relatos especificamente tratando do assunto. O primeiro se situa no Canto I, 75-92, e mostra os tapuias dirigidos por Gupeva organizando a matança dos naufragos portugueses. O segundo relato está no Canto V, 13-30, onde Gupeva e os seus preparam o repasto de vingança ao final da primeira batalha contra Jararaca. O terceiro, no Canto V, 57-66, apresenta Taparica e sua tribo aprontando o festim que celebraria a segunda e definitiva vitória contra as tropas de Jararaca. Todos os banquetes são interrompidos (o primeiro pelo

ataque de Sergipe e os outro dois pela intervenção de Diogo) sem que os prisioneiros sejam mortos e, a cada um, o narrador fornece mais detalhes da cerimônia. No segundo relato, o poema volta a vincular desejo sexual e canibalismo, desta vez observando o comportamento feminino; ao preparar a morte de dois belos guerreiros caetés, Embiara e Mexira, as jovens tapuias lamentam não mais poderem ser amantes dos rapazes, mas se contentam em saber que poderão apreciar sua carne: “Muitas donzelas, que os amaram dantes,/ Os belos dias seus choravam findos,/ Mitigando o desgosto de perdê-los/ Com a intenção que tinham de comê-los” (v, 16). É como se na impossibilidade de saciar o apetite da luxúria, as moças aceitassem substituí-lo pela saciedade do apetite da gula.

Desde as narrativas e iconografias do século XVI que a ligação entre a “perversão” sexual e a “perversão” alimentar dos indígenas era estabelecida. Um exemplo são as gravuras de Theodor de Bry feitas para a coleção *Collectionnes Peregrinatorum in Indiam Occidentalem*, mais popularmente conhecida como *As grandes viagens* (1592), a qual traz narrativas de vários navegantes quinhentistas. No volume dedicado à América, a parte que trata do Brasil mostra duas figuras interessantes: numa delas, uma roda de mulheres e crianças se diverte num repasto canibal; na outra, mostra-se o preparo do cauim (bebida indígena, cuja fermentação era obtida após um processo em que a massa de milho ou mandioca era mastigada e cuspidada de volta num jarro). Do lado inferior esquerdo de ambas, pode-se ver uma índia com a mão na virilha, sugerindo o ato de masturbação:



Ilustração 3. [Festim canibal]. Theodor de Bry. *Americae tertia pars*. (As grandes viagens).



Ilustração 4. [Preparo do cauim]. Theodor de Bry. *Americae tertia pars*. (As grandes viagens).

Aliando prazer sexual feminino e alimentação selvagem (no canibalismo ou na cauinagem), De Bry definiu o mundo selvagem como sendo a negação dos valores morais constituintes do mundo civilizado, já que ambos fenômenos eram considerados aberrantes pela cristandade do século XVI. Escrito quase dois séculos depois, *Caramuru* traz uma concepção semelhante. É certo que, numa postura diferente da de outros intelectuais europeus⁶⁴, o cauim não recebe grande ênfase por parte de Durão. Ao falar da bebida (também chamada de catimpobeira), o poema salienta apenas o nojo que sua elaboração causava nos europeus (I, 32), em contraste com o encanto que os tapuias tinham por ela (II, 73) – mais um índice do apetite “pervertido” dos indígenas. Em *Caramuru*, o maior índice da natureza diabólica do homem selvagem é a prática canibal, acompanhada ou não de impulsos lascivos; ligando os indígenas com outras personificações do mal existentes no imaginário europeu:

[...] o canibalismo é equiparado à monstrosidade, o que aproxima os povos excluídos da civilização de personagens anormais do século XVI: os feiticeiros que, em seu *sabbat*, praticavam a mutilação do corpo humano, o que é associado a uma sexualidade diabólica (WOORTMANN, p. 97).

Tanto os selvagens americanos quanto as bruxas eram alteridades rejeitadas e, por isso, satanizadas pelo mundo cristão: os selvagens por terem outra cultura e religião, as bruxas por serem a síntese da inquietação causada pela identidade feminina numa sociedade altamente patriarcal. Analisando a teologia quinhentista, Raminelli aponta que, como os índios, o sexo feminino estava sempre sob suspeita, afinal:

Desde Eva, as tentações da carne e as perversões sexuais provêm das mulheres. Não raro, os eruditos da Idade Média partem da falta de autocontrole das mulheres para explicar suas perversões sexuais e o desejo canibal, aproximando o ato de beber e comer do ato de copular (p. 102).

Aos dois grupos, era atribuído o mesmo desregramento libertino e violento, que os faziam potencialmente perigosos para a comunidade cristã. Não admira que num dos rituais antropofágicos relatados no poema, um grupo de velhas sacerdotisas índias seja descrito em termos que retomam tópicos muito usados na caracterização das bruxas, como a feiúra, a imoralidade, o conhecimento de artes ocultas, a crueldade e a ligação com o diabólico:

⁶⁴ Na peça *Auto de São Lourenço*, de Anchieta, a bebida tem grande relevância, sendo vista como uma das mais eficientes armas do diabo para dominar os índios. Na peça, o cauim é associado ao modo de vida desregrado dos índios pagãos, sendo, por isso, defendido pelo demônio Guaixará: “Boa medida é beber/ cauim até vomitar./ Isso é jeito de gozar/ a vida, e se recomenda a quem queira aproveitar”. A bebida também é considerada fonte da agressividade das tribos e o mesmo Guaixará garante: “Valente é que se embriaga/ e todo cauim entorna,/ e à luta então se consagra” (p. 5-6).

Companheiras de ofício tão nefando,
 Seguem de um cabo a turma e, de outro cabo,
 Seis torpíssimas velhas, aparando
 O sangue sem um leve menoscabo:
 Tão feias são, que a face está pintando
 A imagem propriíssima do Diabo,
 Tinto o corpo em verniz todo amarelo,
 Rosto tal, que a Medusa o faz ter belo (I, 80).

A depravação de ambos os grupos identificava-os como inimigos da ordem social civilizada, o que justificava a sua total extirpação, seja por meio da fogueira inquisitória (no caso das bruxas), seja por meio de massacres ou pela escravização (no caso dos selvagens). Em *Caramuru*, não há nenhuma defesa nítida em favor da escravidão indígena, embora o texto poético indique claramente que o governo do Brasil deveria estar a cargo dos portugueses. Há, entretanto, uma apologia do genocídio e do etnocídio, conceitos definidos por Pierre Clastres, que se aplicam respectivamente ao corpo e à alma; o “genocídio é a destruição física do diferente”, enquanto o etnocídio pode ser entendido como a “destruição da cultura do diferente: em suma, o genocídio assassina os povos em seu corpo e o etnocídio os mata em seu espírito” (CLASTRES, 1982, p. 54).

A extinção espiritual dos povos indígenas é representada sobretudo pela morte de Moema, episódio de *Caramuru* mais difundido por antologias e livros didáticos. Neste aspecto, parece-nos muito perspicaz a interpretação que Biron dá a este conhecido episódio. A estudiosa entende que Moema é um duplo de Paraguaçu, concentrando em si a natureza selvagem que deve ser eliminada para que Paraguaçu se torne Catarina, isto é, para que Paraguaçu se torne cristã e assim possa ser desposada por Diogo:

Trazendo consigo uma parte condenada a morrer nas águas, através de sua projeção, Moema, essa Paraguaçu-Moema-Catarina pode ser vista como uma metáfora que representa o povo brasileiro, fruto de simbioses raciais e culturais, fadado a perder sempre uma parte de si mesmo em cada mutação. Moema é a admirável caracterização dessa perda, por isso talvez, o episódio da sua morte seja o trecho mais conhecido e citado do poema épico (BIRON, 1988, p. 43-44).

Sem dúvida, a menção da autora a um “povo brasileiro” é anacronia, afinal este é um conceito posterior ao período em que o autor escreve⁶⁵. Há ainda outros problemas na

⁶⁵ A visão do brasileiro como povo mestiço não só etnicamente, mas também culturalmente, é um conceito desenvolvido a partir da primeira geração romântica, como parte fundamental do discurso legitimador da Independência. Situado em meados do século XIX, Sílvio Romero (estudado no primeiro capítulo deste trabalho) é um dos melhores exemplos de intelectual que defendia a idéia do brasileiro como povo formado pela conjunção das raças lusitana, indígena e africana – a famosa “teoria das três raças”. A noção da brasilidade como uma identidade em constante mutação é elaborada principalmente a partir do Modernismo. (ORTIZ, 1994).

leitura de Biron, já que, no poema, Diogo não perde nem cede nada; desde o início é Paraguaçu quem se modifica sempre rumo ao seu aporuguesamento: é ela quem já nasceu branca, já se vestia por pudor e já sabia falar com fluência a língua portuguesa antes de conhecer Diogo. É ela quem se converte e se batiza, finalmente é ela quem abre mão de liderar as tribos em favor de seu amado (que também o faz, mas em favor do rei de Portugal). Ainda assim a idéia de que Moema seja um duplo de Paraguaçu nos parece deveras interessante. Se, no início da narrativa, Paraguaçu já não era uma fiel representante da cultura tapuia, no final, não resta mais nada de indígena na personagem. A perda cultural, a morte espiritual que Paraguaçu experimenta encontra expressão poética na triste cena da morte de Moema. Berty Biron afirma que “esse episódio encerra uma tentativa frustrada de uma raça condenada quando o homem branco interfere em seu universo. Moema simboliza o fim épico dos indígenas” (1998, p. 44). Diríamos, em adendo, que o episódio representa o etnocídio dos ameríndios brasileiros os quais, para se libertarem de sua natureza demoníaca precisariam abrir mão de sua identidade cultural. É uma imagem que se revela ainda mais significativa se contextualizarmos a cena em que ocorre a morte da índia desprezada por Diogo. Moema pula no mar e tenta seguir o navio que leva o português e sua amada Paraguaçu para a França, a fim de que esta última fosse batizada e pudesse se casar com Diogo segundo as normas da Igreja. O batismo é o signo que estrutura toda esta cena; o ato de ser batizado é o principal rito que sinaliza a adesão do fiel à doutrina cristã, simbolizando a morte do fiel para sua vida passada e o seu renascimento como cristão. Normalmente ele é associado à água (Cristo foi batizado no rio Jordão), elemento que indica mutabilidade e purificação⁶⁶. O batismo de Paraguaçu marca sua passagem do mundo selvagem pagão para o mundo da cristandade, tornando-a uma Eva expurgada do mal e digna de ser a mãe do povo brasileiro: “Princesa do Brasil, que um tempo fora,/ No seio da cristã piedosa igreja,/ Como mãe pia regenera agora./ É bem que a mãe primeira o Brasil veja,/ Donde nasceu que lhe é senhora” (VII, 13).

De modo estrito, o batismo de Paraguaçu ocorre na França, mas é possível fazer uma leitura que prolongue a duração do ato batismal desde seu embarque para a Europa até seu casamento com Diogo diante da corte francesa. A viagem de Paraguaçu assinala o abandono de seu passado indígena e o princípio de sua jornada rumo à civilização. A morte da porção selvagem que ainda lhe restava é transfigurada poeticamente na morte de Moema, que é deixada para trás e morre engolida pelo mar (como na primeira parte do batismo por imersão, em que o fiel é mergulhado dentro da água). Sedutora, despeitada e rancorosa,

⁶⁶ Cf. MIRANDA, Evaristo. Eduardo de. *Água, sopra e luz: alquimia do batismo*. 2. ed. São Paulo: Loyla, 1995.

Moema representa a pagã pervertida e diabólica que ameaçava corromper a castidade do herói, se Diogo cedesse aos seus encantadores lamentos estaria pondo em risco todo o processo de cristianização do Brasil. A morte da selvagem era necessária para que Paraguaçu ficasse liberta das duas máculas que a mentalidade européia lhe atribuiu (além de indígena, ela era mulher), e renascesse como Catarina na pia batismal para, aí sim, ser digna de se casar com Diogo: “Banhada a formosíssima donzela/ No santo Crisma, que os cristãos confirma,/ Os desposórios na real capela/ Com o valente Diogo amante firma” (VII, 19).

O genocídio, eliminação física do diferente, é mostrado como ato necessário no poema em duas instâncias: uma lendária e outra histórica. A parte lendária é formada pelo relato das batalhas lideradas por Jararaca, chefe indígena cujo nome de cobra remete à serpente satânica que invadiu o Éden e provocou a Queda do homem. Ele e seus demoníacos guerreiros têm como principal objetivo destruir Caramuru e assim eliminar sua influência sobre as tribos tapuias – único meio arquitetado pelo cacique para obter Paraguaçu como sua esposa. Ao reunir seus aliados para a guerra, Jararaca explicita essa intenção, condenando Gupeva por ter se submetido a Diogo: “Prostrado o vil aos pés desse estrangeiro,/ Rende as armas com fuga vergonhosa,/ E corre voz que o adora, lisonjeiro,/ E até lhe cede com o cetro a esposa” (IV, 33). Ao rejeitarem Diogo, Jararaca e os seus recusam a cristandade, optando por manterem sua identidade indígena. Trata-se de uma atitude absurda segundo os pressupostos missionários que regem o poema de Durão, afinal denota que, tendo a oportunidade de abandonar a selvageria, estes bárbaros optaram por preservar seus hábitos pervertidos. Ou seja, em *Caramuru*, a persistência do outro em preservar sua diferença é justificativa suficiente de sua extinção.

O mesmo ideário norteia a narração das guerras que uma aliança de tribos tupis (aliadas aos franceses) travou com os portugueses em meados do século XVI. A passagem, situada no Canto VIII, é baseada no episódio histórico conhecido como Confederação dos Tamoios⁶⁷, uma das mais importantes insurreições indígenas do período colonial, tendo obtido uma grande adesão por parte de diferentes nações indígenas e alastrando-se por um considerável território. A aliança franco-ameríndia ameaçava seriamente as pretensões territoriais dos portugueses sobre uma região de grande importância estratégica que hoje

⁶⁷ O termo tamoio é um aportuguesamento da palavra tupinambá “tamuya”, que quer dizer “avô” ou “ancião”, portanto ele não designava uma tribo, mas era uma referência à união de diversos caciques que principiaram o movimento. A rebelião começou a tomar forma ainda antes da chegada dos franceses e se espalhou pelo litoral e interior das capitâneas situadas no sudeste, ameaçando seriamente o trabalho evangelizador dos jesuítas, sendo por isso tema da peça anchieta *Auto de São Lourenço* (QUINTILIANO, 2003).

compreende parte dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, razão suficiente para o recém-empossado governador-geral Mem de Sá organizar uma tropa de ataque com o intuito de expulsar os franceses e dominar os índios. Durão celebra a vitória portuguesa sobre tão fortes inimigos, acentuando que a aliança feita com a nação temiminó (rival dos tupimambás) foi essencial para o sucesso da missão de Mem de Sá. E é a um temiminó, o cacique Araribóia que é atribuído o massacre que elimina por completo os tamoios: “Fez este marte do Brasil constante/ À nação dos tamoios tanta guerra,/ Que ele só com a espada fulminante/ Lhe extingue o nome e despovoa a terra” (VIII, 73). O poema exalta em termos épicos o genocídio de toda uma nação indígena que recusou se submeter aos portugueses, motivo, que segundo o olhar excludente é suficiente para legitimar a carnificina.

3. O Olhar inclusivo

A princípio, faz-se necessário esclarecer que o olhar inclusivo não implica na superação do ponto de vista etnocêntrico. Se tomarmos a definição de Tzvetan Todorov, segundo a qual o etnocentrismo “consiste, em de maneira indevida erigir em valores universais os valores próprios à sociedade à que pertencemos” (1993, p. 21), conceberemos que é possível ser inclusivo e ainda permanecer etnocêntrico. Basta que se estabeleça, como requisito *sine qua nom* da inclusão, a acedência completa do outro aos meus valores; isto é, a inclusão só ocorrerá se o outro se *converter* em um de mim. É este o caso do olhar inclusivo presente em *Caramuru*, o qual aceita o outro, mas não sua alteridade. Grande parte do poema defende a inserção do índio no sistema social da colônia, desde que este se torne um cristão e assimile os valores que identificam a sociedade lusitana.

Certamente a idéia de que os povos selvagens pudessem ser convertidos (ou “domados” e “amansados”, para usar expressões do texto) é mais condizente com o ardor missionário. Afinal se até os animais ferozes podem ser domesticados, deveria haver alguma esperança para os homens ameríndios. Homens sim, porque Durão posiciona entre os que tomam partido da humanidade dos nativos americanos, porém esta essência humana só é reconhecida quando o poeta resolve enxergar no índio a sua própria crença religiosa. Um exemplo pode ser visto na conversão de Guaçu, o qual já era católico antes mesmo de lhe ser

pregado o catecismo como já foi analisado no capítulo anterior. No referido episódio, a narrativa apresenta uma concepção repetidamente afirmada ao longo do poema, trata-se da tese da razão natural inerente a todo ser humano. Quando o missionário cristão Áureo lhe explica parte do evangelho, Guaçu declara: “Mas não sei como o que ouço e quase vejo/ Sentia, como em sombra mal formada/ Não que o cresse ainda assim, mas por toada” (I, 46). Ou seja, haveria de antemão na mente do selvagem um conceito vago da “verdade” divina que agora lhe é anunciada pelo pregador. Mais à frente, quando Guaçu expõe suas virtudes e seus erros, ele afirma: “Esta a lei santa é, que em nós impressa/ Ninguém ofende que mereça escusa” (I, 55), assumindo que todo homem traz em si a capacidade de discernir as leis de uma moralidade universal, a qual, sendo passível de ser intuída por todo ser humano que se esforce para tanto, se constituiria numa moralidade extensível à humanidade inteira.

Aliás, é bem significativo que os princípios morais “naturalmente” intuídos por Guaçu coincidam com os que são apresentados pela Igreja: não cometer canibalismo, não praticar sexo extra-matrimonial, não ser polígamo, não roubar etc. A narrativa coloca o selvagem numa perspectiva positiva (Guaçu vai para o céu logo após sua morte), porque seu estilo de vida teria se pautado por tais valores: sem o conhecimento formal da doutrina católica, ele se guiou pela *razão natural* inerente a todo homem. Não se deve esquecer, porém, que Guaçu é um personagem ficcional cuja fala é organizada por um autor europeu com a bem definida intenção de endossar o trabalho missionário. A fé religiosa do frei-poeta é o fundamento que lhe permite reconhecer a humanidade dos povos selvagens, entretanto, para justificar a necessidade da evangelização, Durão se valeu de um discurso universalista que pressupõe os seus valores como *os valores*, sua moral como *a moral*. Podemos parafrasear as perguntas que Todorov (1993) fez ao moralista francês Jean de La Bruyère, que quis provar a validade da cultura indígena apontando as semelhanças que esta teria com a cultura européia, e dirigi-las ao autor do episódio de Guaçu: Será preciso crer que só há uma racionalidade boa, a européia? Esse índio não está sendo elogiado apenas porque sabe raciocinar como eles? E se ele raciocinasse de maneira diferente? Como se viu quando a análise do olhar excludente, o raciocínio diferente só pode ser demoníaco.

O mesmo padrão de comportamento em que, antes mesmo de ser evangelizado, o selvagem tem uma teofania e antecipa a mensagem missionária é encontrado também na conversão de Gupeva. Ao contemplar a imagem de Nossa Senhora o cacique deduz que se Tupá (isto é, Deus) tivesse mãe, certamente seria aquela bela mulher. Diogo por sua vez reage

com admiração: “Encantado está o pio lusitano/ De ouvir em rude boca tal verdade” (II, 29). É a revelação de Gupeva que possibilita a Diogo evangelizá-lo e assim conseguir ascendência sobre a tribo. A mesma predisposição é exibida por Paraguaçu, que aceita a religião do amado sem questionamentos ou maiores explanações: “Quero o batismo teu, quero a tua igreja/ Meu povo seja o teu, teu Deus meu seja” (II, 90). Todavia, a grande síntese dessa imagem do indígena propenso ao Cristianismo está no Canto III do poema. Colocado entre a recepção de Diogo pela tribo de Gupeva e as guerras contra Jararaca, o referindo canto é uma das grandes paradas do poema. Nele a ação narrativa é praticamente suspensa (ela só é retomada nas últimas quatro estrofes) para dar lugar a uma extensa conversação onde Gupeva expõe para Diogo o que seriam as crenças e normas de seu povo. É um canto principalmente reflexivo, cuja função no poema é justificar o trabalho missionário na medida em que “comprova” a tendência natural de todo homem – inclusive dos selvagens – para o Cristianismo.

O paralelismo entre as explanações de Gupeva com o discurso de Guaçu é evidente. Aqui, mais um vez, um selvagem expõe a um cristão os preceitos de seu povo e provoca surpresa no interlocutor, que não cessa de se admirar da “racionalidade” presente mesmo em homens considerados tão rudes. A Gupeva é atribuído o conhecimento intuitivo das grandes verdades cristãs, como o inferno, o diabo, a natureza divina, a imortalidade do homem, o destino eterno das almas, entre outros. Ao ouvir o cacique, Diogo reage maravilhado: “Nem já duvida que do céu lhe desça/ Clara luz de um princípio sempiterno” (III, 4). A alma humana, feita à imagem de Deus, traria em si uma predisposição para compreender a verdade, o que explica a sabedoria de Gupeva: “Pasmava o lusitano da eloqüência/ Com tão alto pensar numa alma rude,/ Notando como a eterna sapiência/ A face a todos mostra da virtude” (III, 11). Por fim, não é apenas Diogo quem se dá conta da razão natural, o próprio Gupeva mostra ter percepção dela ao definir o que é o homem:

Tudo domina só, tudo governa,
Sem que a outro animal servir costume;
Toda outra espécie à sua é subalterna,
E se imortal nascera, fora um nume
Arbítrio universal, razão eterna,
Capaz de receber o imenso lume,
E fora mais, se a morte o dissipara,
Que se céu, terra e inferno aniquilara (III, 18).

Entretanto, diversas passagens na fala de Gupeva indicam que, assim como Guaçu, ele é um personagem fictício. São pequenas incongruências que relembram ao leitor que a voz do cacique está sendo construída por um intelectual em grande medida alheio à

cultura ameríndia. Por exemplo, Gupeva professa um conceito de um inferno em chamas e povoado de diabos que não encontra respaldo nos mitos ameríndios (KOK). O cacique chega mesmo a contar em termos “indígenas” o mito judaico-cristão da queda de Lúcifer: “Aqui o fero *anhangá* caiu (se conta)/ Quando do grão Tupá rompia o jugo;/ E vem dos astros, que soberbo monta,/ A ser em pena vil do homem verdugo” (III, 28). Trata-se de um mito que não encontra paralelo nas crenças tupis, mas o poeta pretende disfarçar sua deformação da cultura alheia utilizando no texto a palavra “anhangá”. Ocorre, porém, que para os tupis, anhangá não era um ser que lutou com Deus e veio atormentar o homem; os anhangá eram espíritos dos mortos que não haviam encontrado repouso e que vagavam pela terra ameaçando os vivos. (KOK, p. 45-46). Porém Durão segue o paradigma estabelecido pelos missionários⁶⁸ e modifica o imaginário religioso indígena, impondo-lhe uma visão de mundo elaborada pela cristandade medieval. E, indo além, ele pretende apagar tal alteração ao atribuir tal saber à lógica natural do indígena, demonstrando assim a universalidade dos dogmas cristãos. Outro caso simples, mas revelador da apropriação que o poeta europeu faz da voz do indígena: ao descrever a criação divina, Gupeva cita a neve (III, 6), fala improvável na boca de um tapuia nascido e criado no litoral do nordeste brasileiro.

A nosso ver, o Canto III não é bem um diálogo entre duas diferentes culturas, representadas pelas personagens de Diogo e Gupeva; ele é muito mais uma exposição em forma de fábula das idéias do professor de teologia José de Santa Rita Durão. Através da fala do cacique, o poeta apresenta sua teoria sobre a origem e a natureza dos ameríndios, tema que gerou muitos debates entre os intelectuais europeus desde que se confirmou para eles a existência do continente americano, de seus habitantes e de sua natureza. Se a “descoberta” de um tão imprevisível novo território abalou a cosmologia medieval, o encontro com os moradores deste território perturbou por completo as concepções da cristandade a respeito do ser humano. Como coloca Woortmann, esse descobrimento não pôs apenas a geografia medieval em suspeita, mas lançou dúvidas “sobre o próprio sentido da história da humanidade, tal como dado pelas Escrituras” (p. 58) ou pelo menos, acrescentaríamos, tal como a cristandade interpretou as Escrituras e estabeleceu a partir dali dogmas basilares da teologia cristã como, por exemplo, o pecado original: tese que se apóia na crença de que toda a humanidade proveio de Adão e se espalhou pela terra (vindo a se constituir em diferentes

⁶⁸ Kok esclarece: “Ao longo do processo de catequização, *Anhan* e *Jurupari* sofreram o que o historiador Jacques Le Goff classificou de desnaturação, querendo dizer que os temas folclóricos foram substituídos pelos cristãos, mudando radicalmente de significado. Nesse sentido, esses espíritos são promovidos à categoria de diabos da religião cristã e moldados como tais” (p. 46).

povos e raças) após o Dilúvio. Da leitura do Canto III depreende-se que Durão considerava o ameríndio como descendente de Adão tanto quanto todos os demais seres humanos – o que o torna maculado pelo pecado original, necessitando assim da mediação salvífica da Santa Madre Igreja. O poema não responde a questões comuns na época como, por exemplo, se o Dilúvio foi universal ou regional, ou de que modo e em qual tempo os povos indígenas chegaram à América. Porém, o poeta entende que a lenda de Tamandaré⁶⁹ (relatada por Gupeva) indica que os povos da América têm a mesma origem dos outros povos do mundo. Há mesmo uma passagem no poema, ainda no Canto II, 76, em que se aventa a hipótese de que os ameríndios seriam descendentes dos caldeus, antigos habitantes da Mesopotâmia:

Bem presumia Diogo, no que explora,
 Que algum mistério se ocultava interno;
 Lembra-lhe a chama que o caldeu adora,
 O fogo das vestais recorda eterno;
 Nem duvida que se origem fora
 Costume da nação, rito paterno,
 Trazido, se é possível que se creia,
 Na dispersão das gentes da Caldéia.

Como os caldeus teriam vindo para a América não é explicado; porém o importante é que, mesmo sem fornecer detalhes, Durão conseguiu inserir os ameríndios na história da humanidade tal como a doutrina cristã a concebia. Os povos da América seriam, portanto, participantes da mesma essência que define todos os demais homens como criaturas feitas à imagem de Deus, que decaíram da graça por causa do pecado de Adão. Neste caso, a única diferença do índio para o europeu seria a ignorância do primeiro sobre o plano de salvação cristã; diferença que, entretanto, viria a ser eliminada pelo trabalho missionário.

Acreditamos que uma leitura do Canto III de *Caramuru* deva ter em mente que, na posição de catedrático de Teologia na Universidade de Coimbra, Durão precisava estar minimamente atualizado sobre as discussões setecentistas a respeito da natureza humana. Além do quê, a posição de frei agostiniano lhe exigia um compromisso para com o pensamento de Santo Agostinho, o grande mentor não só do dogma do pecado original, mas também do Cristianismo como religião universal, acessível e necessária para a todo homem. Cabe ainda recordar que, na história do pensamento cristão, Agostinho foi pioneiro no esforço por conciliar a razão com a fé, isto é, em buscar uma harmonização “entre o que se sabe pela

⁶⁹ Como diversas outras culturas, os tupis também possuem uma lenda do dilúvio e de como um só casal teria sido salvo da morte. Tamandaré é o Noé indígena e sua lenda aparece também no romance *O Guarani*, de José de Alencar. Cf. ALMEIDA, Renato. *Vivência e projeção do folclore*. Rio de Janeiro: Agir, 1971, p.152-153.

convicção interior e o que se demonstra racionalmente, entre a verdade revelada e a verdade lógica” (PESSANHA in SANTO AGOSTINHO, 1996, p. 13). Ao formular sua resposta às polêmicas teológico-antropológicas do século XVIII, Durão atende aos preceitos do patrono de sua ordem, articulando doutrina cristã e filosofia ilustrada num discurso, que cumpre ressaltar, toma a forma de texto poético, e não de um sistema filosófico. Na tese de que mesmo os povos mais selvagens conseguem intuir as verdades cristãs, o frei-poeta certamente é influenciado pela idéia agostiniana de que todo o homem traz em sua alma a luz do conhecimento, que é fruto da presença de Deus na criação. Comparem-se as cenas da conversão de Guaçu e de Gupeva com as perguntas retóricas que Santo Agostinho dirige a Deus: “Vós, porém, que tudo encheis, não ocupais todas as coisas com toda a vossa grandeza? E, já que não podem conter-vos todas as criaturas, encerram elas partes de Vós e contêm simultaneamente a mesma parte?” (p.39). Uma vez que todo homem traz parte do divino dentro de si, segue-se que todos possuem uma razão capaz de conhecer as leis e a natureza de Deus, esse seria o “arbítrio universal, razão eterna,/Capaz de receber o imenso lume”, de que falou Gupeva. Tal dom estaria disponível mesmo à alma mais rude, pois ainda que o pecado tenha corrompido a natureza humana, ele não eliminou totalmente a presença de Deus no homem já que, segundo a declaração agostiniana, “[eu] não existiria, meu Deus, de modo nenhum existiria, se não estivésseis em mim” (p. 38). Esclarece-se deste modo porque, ao serem apresentados à doutrina católica, de imediato os índios reconheçam-na como verdadeira. Todavia, percebem-se também no poema, ecos da filosofia ilustrada, na medida em que o texto associa a presença de Deus no homem à tese da razão universal, tão cara ao Iluminismo:

O século XVIII está impregnado de fé na unidade e imutabilidade da razão. A razão é una e idêntica para todo o indivíduo pensante, para toda a nação, toda época, toda a cultura. De todas as variações dos dogmas religiosos, das máximas e convicções morais, das idéias e dos julgamentos teóricos, destaca-se um conteúdo firme e imutável, consistente, e sua unidade e sua consistência são justamente a expressão da essência própria da razão (CASSIRER, 1997, p. 23).

Em *Caramuru* a razão natural inerente ao homem leva à única verdade, a qual por sua vez coincide com a doutrina católica. Obtém-se assim uma fundamentação teológica e filosófica do olhar inclusivo, o qual se caracteriza pela admissão de que o outro é um de mim. Então de onde provém a diferença que faz o outro ser outro? Segundo a lógica de Durão, a diferença consiste no fato de que índios e europeus possuem a mesma razão natural, mas só os cristãos têm acesso à verdade revelada. Como observou Antonio Candido, no poema de

Durão, “a religião, pois, aparece como coextensão do natural e do revelado, assim como para muitos dos seus contemporâneos a lei do mundo e da sociedade se definia pela coextensão do natural e do racional” (1975, p. 184). Ao valorizar a razão lógica e ainda assim submetê-la à fé, Durão simultaneamente se aproxima e se afasta do pensamento iluminista, seguindo o paradigma das Luzes portuguesas – o que não é deveras surpreendente em um teólogo católico que foi aluno e depois professor na Universidade de Coimbra, instituição famosa por procurar (no decorrer de todo o século XVIII) harmonizar Catolicismo e Iluminismo (SILVA, 2006).

Contudo não se pode esquecer que *Caramuru* não é uma composição puramente metafísica, até porque sua maior demanda, a colonização, é um fenômeno sobretudo político. E política também foi a ação missionária que procurou não apenas cristianizar os índios, mas também torná-los súditos dos Estados cristãos europeus. Que valores configuravam a mentalidade desses pregadores, cujo interesse supostamente deveria ir além das necessidades econômicas da Europa? Antonello Gerbi (1946, p. 59-60) observa que nem todos os missionários eram simpáticos aos ameríndios e que, inclusive, muitos deles tiveram papel relevante na apologia de uma “guerra justa” contra os povos pagãos. Mas, por outro lado, foram de missionários as primeiras vozes européias a denunciarem o genocídio dos povos indígenas e a proporem um tratamento mais humano para eles. Nessa tarefa, talvez ninguém tenha sido tão atuante, nem tenha obtido tanta repercussão quanto o frei sevilhano Bartolomé de Las Casas (1474-1566). Las Casas nem sempre foi missionário, sua vinda para a América foi inicialmente motivada por questões mais materiais; embora atuasse como capelão num grupo de colonos espanhóis, o padre era também mais um colono tentando fazer a vida na América (BATAILLON; SAINT-LU, 1976). Sua preocupação com os índios nasceu a partir de sua convivência com a realidade violenta e predatória que acompanhava a conquista européia do Novo Mundo. Além do quê, alguns outros religiosos já angustiados com o andamento da colonização da América hispânica, haviam iniciado um esforço por despertar a consciência cristã dos espanhóis. Uma pungente pregação do frei dominicano Antonio de Montesinos foi uma das primeiras advertências sobre o assunto que marcou Las Casas. O sermão de Montesinos já apresentava desde então (início do século XVI) um olhar inclusivo, que admitia a humanidade dos povos indígenas: “Estes não são homens? Não têm almas racionais? Não sois obrigados a amá-los como a vós mesmos? Não entendeis? Não sentis? Como estais adormecidos tão profundamente em sono tão letárgico?” (BATAILLON; SAINT-LU, p. 81, a tradução é nossa).

Las Casas adota um idêntico ponto de partida e o desenvolve, lutando contra a escravização dos indígenas e apresentando diversos projetos que permitissem uma integração pacífica e benévola dos mesmos na sociedade colonial. Como parte de sua defesa, Las Casas divulgava a imagem de um índio puro, simples e extremamente frágil,⁷⁰ que necessitaria de uma proteção especial por parte do Estado. A luta de Las Casas rendeu um posicionamento da Coroa espanhola, consubstanciado nas *Leyes Nuevas* (1542) – código legislativo que intentava melhorar a situação dos povos nativos na América espanhola – que, entre outras normas, instituiu oficialmente a tutela dos indígenas. Avaliando a medida, Gerbi aponta que o resultado foi píffio, pois ela não só foi ineficiente para sanar o sofrimento dos índios como ainda lançou sobre os homens americanos um estereótipo de inferioridade física que influenciou futuras teses raciais pseudocientíficas. Outro analista do discurso de Las Casas, Tzvetan Todorov entende que a postura do frei em relação aos índios poderia ser chamada de igualitarista (1999, p. 193-201), porque, a partir do mandamento cristão “amarás ao próximo como a ti mesmo”, o padre deduz o direito deles também chegarem a Deus. Numa atitude inclusiva, muito próxima à de Durão, Las Casas percebe como única diferença entre europeus e indígenas ser ou não ser cristão; diferença que, no fim das contas, é passível de ser subtraída pela catequese. Como prova de seus argumentos, Las Casas afirma com insistência que antes de serem cristãos os povos da Europa também eram “bárbaros”, capazes mesmo de fazer sacrifícios humanos e outras perversidades (BATAILLON; SAINT-LU p. 42). Alegação também utilizada pelo poeta de *Caramuru*, ao afirmar por meio de Diogo: “Nós que zombamos deste povo insano/ Se bem cavarmos no solar nativo,/ Dos antigos heróis dentro às imagens/ Não acharemos mais que outros salvagens” (II, 47).

Todorov assinala que, ao lutar pela liberdade civil dos índios, Las Casas não pretendia cessar a colonização, e sim torná-la mais cristã: “Las Casas não pretende fazer parar a anexação dos índios, quer simplesmente que isso seja feito por padres em vez de soldados. [...] O sonho de Las Casas é um estado teocrático, onde o poder espiritual esteja acima do poder temporal” (1999, p. 206). Seria o início da idealização das Reduções Missionárias, aldeias onde os índios viviam sob o governo tutelar dos padres, sendo educados à moda europeia, com a rígida obrigação de abandonar seus “perversos” costumes idólatras. Ora, essa

⁷⁰ Um dos principais defensores da escravização indígena, Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573), invocava a tese aristotélica da existência de “servos naturais”, ao que Las Casas reagia argumentando que os “servos naturais” deveriam ser homens de forte constituição física, o que não ocorreria no caso dos ameríndios, que seriam homens muito delicados, portanto impróprios para o pesado trabalho braçal a que os colonos espanhóis os queriam submeter. Cf. GERBI, Antonello. *Op. cit.*, p. 62-68.

era a tônica do projeto colonialista e “civilizador” cristão desenvolvido pelos padres jesuítas, tão enaltecidos em *Caramuru*.

A Coroa portuguesa foi lenta em tomar providências para a colonização efetiva dos territórios que ela pleiteava na América. Somente a partir de um regimento do rei D. João III datado de 1548, quase meio século depois da famosa viagem de Pedro Álvares Cabral, inicia-se a implantação do Estado português nas terras americanas, através de medidas como a criação do governo geral e a cessão à Companhia de Jesus do direito tutelar sobre os indígenas nos domínios lusos. Desde então, acreditava-se que da obra missionária “dependeria o êxito da arrojada empresa colonizadora; pois que somente pela aculturação sistemática e intensiva do elemento indígena aos valores espirituais e morais da civilização ocidental e cristã é que a colonização portuguesa poderia lançar raízes definitivas” (MATTOS, 1958, p. 31). Para bem executar sua tarefa, a Companhia recebia subsídios estatais e, em troca, os colégios jesuítas formavam “gratuitamente sacerdotes para a catequese” (RIBEIRO, 1988, p. 21) fechando-se assim o ciclo do mútuo interesse que nesse período unia o Estado português e a Igreja Católica.

Os missionários da Companhia de Jesus foram famosos defensores da liberdade indígena contra os colonos, freqüentemente reclamando o direito tutelar que o Estado lhes atribuíra sobre as tribos. A tutela garantiria a preservação dos catecúmenos para que os interesses econômicos não prevalecessem sobre os interesses religiosos da colonização. Conduzidos pelos sacerdotes católicos, os índios deveriam ser pacificamente inseridos na sociedade colonial como respeitáveis cristãos, portanto o processo de catequese seria uma forma de eliminar as diferenças que separavam os índios dos europeus, os selvagens dos civilizados, tornando-os um só povo sob um mesmo rei. Um exemplo vívido desse ponto de vista, tão próximo do olhar inclusivo adotado por Durão em boa parte de seu poema, pode ser lido em *Crônica da Companhia de Jesus* (1663), obra composta por um dos principais propagandistas dos ideais jesuítas, o padre Simão de Vasconcelos – autor que, por sinal, é citado nominalmente nas “Reflexões Prévias” de *Caramuru*. Embora adote outras hipóteses para explicar a origem dos povos indígenas, Vasconcelos é outro a lhes ressaltar a humanidade para justificar a importância do trabalho missionário. Como Durão, ele também considerava que “a natureza dos íncolas era idônea, bastava a intervenção dos padres para transformá-los em cristão devotos” (RAMINELLI, p. 50). Entretanto, nem tudo ocorreu conforme os planos desses religiosos. Além do desacordo com os colonos (tema tratado mais

adiante), os indígenas não se integraram tão pacificamente assim à cristandade. Aliás, houve mesmo um recrudescimento das práticas idólatras, no que Ronaldo Vainfas (1992) considera ter sido um modo de resistência das culturas ameríndias às imposições do sistema colonial. Ficam as perguntas: que atitude tomar perante este índio que, sendo homem, deixa de seguir sua “natureza” ao rejeitar a doutrina cristã? Se acaso, mesmo após os mais dedicados esforços, os povos indígenas optassem por permanecerem pagãos, seriam ainda considerados humanos?

Todorov já havia percebido, a propósito de Las Casas, que o discurso igualitário dos padres defensores dos índios é também um discurso autoritário; o estudioso alerta para o “perigo potencial de ver afirmar, não somente a natureza humana dos índios, mas também sua ‘natureza’ cristã” (1999, p. 196). Isto é, o discurso missionário colonial permite deduzir que o índio só demonstra sua humanidade se incorporar a religião cristã: segue-se que a recusa dos índios aos valores europeus podia ser considerada uma atitude inumana, suficiente para justificar todos os tipos de retaliação aos “rebeldes”. Ao conceber o desejo pelo cristianismo como um elemento inerente à alma do indígena, o poema de Durão permite que a rejeição ao trabalho missionário seja interpretada como uma ofensa à própria essência humana, quer dizer, o ameríndio que recusa a religião cristã estaria infringindo a si mesmo, ao que há de humano em si. Ao renunciar a razão natural, que é a marca da imagem divina no homem, o índio “rebelde” se configuraria como uma entidade diabólica; raciocínio este que, estrategicamente colocado antes dos combates contra os demoníacos aliados de Jararaca, possibilita legitimar o genocídio das tribos que não aceitam a religião cristã e nem a cristandade. Se, nos Cantos III e IV, comemora-se a matança de índios fictícios pelas armas de fogo de Caramuru; no Canto VIII, o elogio dirige-se ao índio converso Martim Afonso, responsável pelo extermínio factual dos povos envolvidos na Confederação dos Tamoios (“Fez este marte do Brasil constante/ À nação dos tamoios tanta guerra,/ Que ele só com a espada fulminante/ Lhe extingue o nome e despoeva a terra.” VIII, 78) – demonstrando que, apesar de advogar a catequização dos indígenas, o poeta não hesita em admitir o massacre, caso o considere justificável.

4. O Olhar reflexivo

A representação do índio segundo o olhar reflexivo é a menos adotada em *Caramuru*, mas suas aparições, ainda que fugazes, são deveras interessantes para compor um painel geral das contradições que permeiam o poema. A cena que melhor define esse olhar é aquela em que náufragos europeus e nativos tapuias se encontram na praia. Quase sempre contemplando o mundo da perspectiva europeia, por um breve instante o poeta inverte seu ponto de vista, e olha para o europeu com os olhos dos tapuias.

Já estava em terra o infausto naufragante,
Rodeado da turba americana;
Vêem-se com pasmo ao porem-se diante,
E uns aos outros não crêem da espécie humana:
Os cabelos, a cor, barba e semblante
Faziam crer àquela gente insana
Que alguma espécie de animal seria,
Desses que no seu seio o mar trazia (I, 14).

O olhar reflexivo, como o concebemos nesta análise, consiste assim em, a partir da visão do outro, olhar para si mesmo. O esforço do artista não se concentra necessariamente na busca pelo outro, nem na compreensão de quem este outro é; pelo menos em *Caramuru*, o procedimento de assumir o lugar do outro é muito mais uma tentativa de perceber o seu próprio mundo a partir de uma nova posição, ou seja, o esforço é voltado para a compreensão de quem seria o “eu-europeu”. Ao elaborar a voz e o pensamento de seus personagens não-europeus, o narrador eurocêntrico de *Caramuru* às vezes (raras é verdade, mas muito significativas) assume uma posição externa a seu próprio mundo e o enxerga com olhar de estrangeiro. Por conseguinte, ao ser visto de outro ângulo, um universo que lhe era tão familiar subitamente surge estranhado. Pelo olhar reflexivo, o eu se alteriza, isto é, ele se vê como se visse a um outro, colocando-se do lado “de fora” de si mesmo e das interpretações do real que lhe eram tão costumeiras. Em suma, quando o narrador de *Caramuru* (que fala quase sempre da posição de um “eu-europeu”) vê os náufragos lusos com o olhar que supostamente o “outro-tapuia” adotaria, instaura-se no texto poético um procedimento literário que a estética moderna denominou de *estranhamento*.

Até princípios do século XIX, enquanto predominou a poética clássica, as convenções retóricas da representação artística forneceram modelos abalizados pela tradição,

a partir dos quais o artista compunha sua obra. A mimese entendida não só como imitação da natureza, mas também como imitação dos antigos, permitia a formação de um código de representação partilhado pela crítica, pelos diferentes artistas e pelo público, num esforço por superar a subjetividade em favor da universalidade. Todavia, a estética moderna tem suas raízes justamente na época em que Durão compõe seu *Caramuru*. É no século XVIII que se assiste à transição da mentalidade clássica para uma outra forma de entender o objeto artístico. Se o público clássico esperava uma mensagem construída num código padronizado e, por isso mesmo, repetitivo, o público moderno aprendeu a buscar na arte a inovação, a originalidade, a mudança; num movimento que terminou por fazer do *estranhamento*, recurso literário que consiste em dificultar a percepção de uma imagem, um sinônimo da própria arte enquanto tal. É o que estabelece uma das mais conhecidas definições do fenômeno, elaborada por Viktor Chklovski (pensador ligado ao grupo dos formalistas russos) no ensaio “A arte como processo”, onde afirma que o processo da arte consiste em suscitar o *estranhamento* da realidade, dificultando e, por isso, ampliando a percepção (In TODOROV, 1999).

Analisando as origens do conceito no pensamento de Chklovski, Carlo Ginzburg (2001), no seu ensaio “Pré-história de um procedimento literário”, não toma o fenômeno como sendo sinônimo do artístico em si, mas sim como um recurso literário passível ou não de ser utilizado pelo autor. O historiador italiano aponta, inclusive, que o procedimento do *estranhamento* poderia estar vinculado a uma determinada tradição literária específica, mas não chega a esclarecer que tradição seria esta; contudo, tendo em vista que grande parte de sua análise volta-se para Tolstói (como aliás já o fizera Chklovski) e para Marcel Proust, é válido supor que o estudioso tivesse em mente a estética moderna. É certo que o ensaio também retoma um texto clássico composto pelo imperador romano Marco Aurélio, mas o vocábulo “pré-história” presente no subtítulo indica que Ginzburg pretendeu partir em busca das origens primevas do *estranhamento*: de Marco Aurélio, ele passa por textos quinhentistas, textos iluministas até chegar a Proust, sempre procurando perceber como o procedimento foi sendo articulado ao longo da história. Ginzburg informa que, no século XVI, o frei espanhol Antônio de Guevara compôs a obra *Libro del emperador Marco Aurelio con relox de príncipes*, publicada em 1529 e mais conhecida como *O livro áureo de Marco Aurélio*. Na realidade, tratava-se de uma fraude, pois o frei, que possivelmente não teve acesso às reflexões escritas pelo imperador romano, optou por inventar cartas e diálogos que atribuiu a Marco Aurélio. A obra encontrou grande sucesso, sendo repetidamente publicada e traduzida ao longo do período quinhentista. A impostura foi descoberta e a fama do livro de Guevara

diminuiu, mas um trecho permaneceu conhecido e mais tarde serviu de fonte para o poema *Le paysan du Danube* (1679), do francês La Fontaine. No referido trecho, um camponês da região do Danúbio confronta o imperador Marco Aurélio com pesadas acusações contra o imperialismo romano; Ginzburg considera que, subjacente ao texto composto por Guevara (e atribuído a um imperador de remotas eras), há uma condenação disfarçada do colonialismo espanhol:

O livro áureo de Marco Aurélio pode ser considerado um prolixo sermão que o pregador da corte, Antônio de Guevara, dirigia ao imperador Carlos V para criticar asperamente os horrores da conquista espanhola [...]. A arenga [do camponês] Mileno contribuiu poderosamente para o mito do bom selvagem, difundindo-o por toda a Europa (p. 25).

Portanto, Guevara seria mais um frei católico empenhado na censura à colonização da América, porém a elaboração de sua denúncia passa por caminhos diferentes daqueles adotados por Las Casas e pelos missionários jesuítas. Ao invés de assumir a humanidade do selvagem para aproximá-lo do mundo “civilizado”, Guevara prefere animalizá-lo para, depois de afastá-lo da civilização, elaborar a sua voz como sendo a de quem não compreende e justamente por isso desnuda as contrafações da sociedade “civilizada”. Partindo em busca das fontes deste camponês questionador, Ginzburg encontra o ressoar de textos clássicos (como a *Germânia* e o *Agrícola*, de Tácito) e de textos medievais (especialmente o anônimo *Diálogo de Salomão e Marcolfo*). Em comum, todos apresentam personagens animais as quais, assumindo a perspectiva de homens-animais alheios às normas da sociedade humana, questionam os valores estabelecidos de certa sociedade que é a do próprio autor. É bom que se diga que Ginzburg não qualifica Guevara como sendo um pioneiro do *estranhamento*, uma vez que o texto do espanhol pretende ostentar um sentido unívoco, afastado dos mal-entendidos e da perturbação associados ao recurso; o estudioso considera que “daquele momento em diante, o selvagem, o camponês, o animal, quer isoladamente, quer combinados entre si, forneceriam um ponto de vista do qual se pode olhar a sociedade com olhos distantes, estranhados, críticos” (p. 28). É esse modo de olhar que por vezes irrompe em *Caramuru*, como na já referida passagem do naufrágio. Em outro momento do poema, quando Diogo é introduzido na aldeia tapuia, o narrador detalha certos costumes da tribo. Geralmente predomina a perspectiva etnocêntrica de quem rejeita os valores alheios, mas por um instante a posição do narrador se altera. Encadeiam-se três estrofes (II, 65-67) que descrevem sob uma ótica bem positiva a cultura indígena, dentre elas a primeira trata do resguardo das mulheres após o parto:

Trabalha entanto a mãe sem nova cura,
 Quando o parto conclui, e em tempo breve,
 Sem mais arte que a próspera natura,
 Sente-se lesta e sã, robusta e leve:
 Feliz gente, se unisse com fé pura
 A sóbria educação que simples teve!
 Que o que a nós faz fracos, sempre estimo,
 Que é mais que pena ou dor, melindre e mimo .

Atente-se para a oposição estabelecida no texto entre a expressão “feliz gente” – uma terceira pessoa do singular, empregada para se referir ao outro – com a idéia de um “nós fracos”. O contexto deixa evidente que o “outro” são os tapuias e que o “nós” são os portugueses (e, por inferência, os europeus), tem-se então uma inversão da postura predominante, pois os costumes europeus é que são recriminados. Numa atualização do mito do “bom selvagem”, a mulher europeia é acusada de suscetibilidade excessiva diante do exemplo de força e vigor da mulher indígena; vigor este atribuído a uma “educação sóbria”, conceito que remete às virtudes da modéstia e da temperança preconizadas pela educação grega clássica. O julgamento do narrador lembra sugestivamente a teoria histórica exposta pelo italiano Giambattista Vico em sua obra *Principi di scienza nuova d’intono alla comune natura delle nazioni* (cuja edição mais antiga data de 1725)⁷¹. O filósofo entende a história da humanidade como uma trajetória regular, onde as diferentes civilizações tendem a repetir um ciclo que compreende os estágios do “surgimento, progresso, estado (isto é, perfeição), declínio e fim” (LACERDA, 2003. p. 259). A tese não propõe, como era comum às Luzes, um permanente progresso da barbárie rumo à civilização, mas uma circularidade em que, após atingirem seu ápice, as nações voltam a se dissolver no caos social, numa *barbarie ritornata*. O modelo que fomentou este raciocínio veio principalmente de uma interpretação da história do Império Romano e não deixa de ser um alerta (de teor moralista católico) para que as elites da Europa setecentista não se deixem levar pelo ócio e pelo luxo. Segundo as próprias palavras de Vico, assim eram caracterizados os diferentes estágios do processo civilizacional:

Os homens primeiro sentem o necessário, depois cuidam do útil, em seguida reparam no cômodo, mais adiante se deleitam no prazer, então se dissolvem no luxo e afinal enlouquecem a dissipar sua substância. A natureza dos povos primeiro é cruel, depois severa, a seguir benigna, posteriormente delicada e por fim dissoluta (Apud LACERDA, p. 259).

⁷¹ Não se pode demonstrar categoricamente que Durão tenha lido Vico, mas não é improvável que o frei-poeta tenha ao menos conhecido as teses do italiano. Durão morou em Roma de 1764 a 1777, época em que não seria difícil para ele entrar em contato com as idéias de Vico, um filósofo de tendências mais católicas que ilustradas, cuja obra defende a origem comum de todos os povos humanos; assunto que, como se viu acima, interessava muito a Durão. Tomamos como base de nossas argumentações, a análise que Sônia Lacerda faz da *Scienza nuova*, de Vico no quarto capítulo de seu livro *Metamorfoses de Homero* (p. 238-272).

Ora, se formos comparar a hipótese de Vico com a estrofe de *Caramuru* sobre o resguardo das mulheres, podemos situar a cultura indígena como estando na fase do “severo” (que é um sinônimo de “sóbrio”), isto é, em um estágio de ascensão; outrossim, a cultura européia estaria perigosamente próxima à curva do declínio, indicado pelo adjetivo “delicado”, o qual remete ao “melindre” e ao “mimo” de que o narrador acusou as mulheres da Europa. Apesar de que nenhum dos dois povos seja qualificado como estando no estágio “ótimo” da civilização, a lógica iluminista leva à dedução de que é melhor estar ascendendo do que decaindo, portanto a simplicidade dos hábitos indígenas é percebida como mais saudável do que a complexidade das normas da sociedade de corte européia.

A representação da cultura indígena como sendo mais simples e por isso superior à das nações da Europa surge de modo exemplar no ensaio “Dos canibais” (1580/2000), do filósofo francês Michel de Montaigne (1533-1592), um dos textos decisivos para a divulgação do mito do bom selvagem. Curiosamente, o ensaio tem uma relação direta com os índios do Brasil (FILHO, 2002), pois foi a visita de alguns deles à França que inspirou o relato no qual Montaigne descreve uma suposta conversação entre eles e o rei francês Charles IX (1550-1574). Posto que alguém lhes tivesse perguntado o que mais os tinha impressionado, os índios de Montaigne fazem dois reparos: primeiro, eles questionam como podiam os adultos daquele país se deixarem governar por um menino (à época Charles IX tinha 12 anos); segundo, como podia haver alguns muito ricos e tantos outros mendigando, sem que os últimos não se rebelassem contra a situação. Na fala dos índios, Gizburg identifica o recurso do *estranhamento*, pois ao imaginar a voz deles, o texto de Montaigne se coloca numa posição exterior à cultura francesa, o que lhe permite desconstruir alguns de seus imperativos. Sendo personagens estranhos ao mundo sócio-político europeu, os ameríndios “tinham visto algo que costuma ser ocultado pelo hábito e pela convenção” (p. 29). O olhar alheado do índio de Montaigne permite a inserção no texto de uma crítica a costumes que, de tão cristalizados pela cultura européia, não eram mais alvos de profundo questionamento. O procedimento de Montaigne se aproxima ainda mais da técnica do *estranhamento* se levarmos em conta que as declarações atribuídas aos índios foram compostas pelo filósofo com o propósito de poder expressar idéias que, se assumisse como suas, certamente lhe renderiam algum tipo de punição (FILHO, 2002). Contudo, Souza Filho adverte que não se pode tomar a atitude de Montaigne como uma simples mentira ou fraude. Seria mais adequado entendê-la como um artifício composicional que permitiu ao autor organizar seus argumentos a partir de uma

situação que pode não ter sido verídica, mas que certamente é verossímil. O diálogo dos indígenas seria, pois, uma ficção filosófica:

Essa ficção não é puramente imaginativa ou arbitrária, apresentando-se como uma transformação de fatos reais aos quais o escritor confere, graças à sua imaginação, um novo sentido, portador de uma mensagem que ele deseja passar ao leitor. O “conto canibal” é um bom exemplo daquilo que já foi chamado de “a arte do blefe” em Montaigne” (FILHO, 2002, p. 39).

Em outros termos, ao redigir “Dos canibais”, Montaigne estava bem mais interessado em refletir sobre os valores europeus do que em compreender os costumes indígenas. Seu olhar é antes reflexivo do que compreensivo, porque assumir a posição do outro é principalmente uma estratégia discursiva que possibilita a adoção de uma ótica a partir da qual a intelectualidade europeia pode fazer uma avaliação menos ingênua de seu próprio mundo. Neste aspecto, é revelador que o ensaio descreva o ameríndio de forma bastante genérica; como aponta Todorov (1993), quase sempre Montaigne se contenta em lhes imputar como virtudes tudo que seria o inverso dos vícios europeus. Dá-se então, que num primeiro momento, define-se o “outro” como um espelho onde o “eu” se vê invertido. Depois, Montaigne se põe a comparar a cultura indígena com a cultura grega, encontrando diversos pontos de contato entre ambas, o que implica no enaltecimento daquela *em função* de sua semelhança com esta última: “o julgamento de valor positivo é fundado no mal-entendido, a projeção sobre o outro de uma imagem de si – ou, mais exatamente, de um ideal do eu, encarnado para Montaigne pela civilização clássica” (TODOROV, 1993, p. 58).

Parece-nos este o caso de *Caramuru*, já que Durão também projeta sobre certos aspectos dos hábitos tapuias qualidades que, para ele, remetem aos ideais clássicos da boa medida e da força. Com base nesta projeção, o narrador pode advertir seu leitor, presumidamente europeu, sobre os riscos da decadência civilizacional embutidos numa educação que fragilizaria excessivamente a mulher, predispondo-a ao gosto desmedido pelo conforto. Certamente esta visão da civilização europeia como decadente é isolada no poema, o qual propende sobretudo ao elogio da cultura portuguesa, mas é uma crítica que deixa sensíveis marcas no texto e tem como consequência a caracterização positiva da mulher indígena como valente e guerreira. Isso ajudaria a explicar a valorização das amazonas em *Caramuru*, o que pode ser constatado na composição de Paraguaçu como brava líder de um grupo de guerreiras tapuias ao longo do Canto IV. Ao longo do tempo, as amazonas tiveram seu estatuto significativamente alterado no imaginário europeu. A princípio, elas foram

associadas ao selvagem demoníaco, “não eram apenas *símbolos* de alteridade, mas também *diábolos* [do grego, com o sentido de desunião, acusação]. Eram parte da satanização do Novo Mundo” (WOORTMANN, p. 89). Depois, foram perdendo seus atributos monstruosos e, por fim, à medida que a colonização se afirmava, elas foram se convertendo numa alegoria da terra americana.

A domesticação completa-se quando a amazona é tornada alegoria do continente. Numa expressiva gravura [...] ela surge representando uma América natural, portanto *sem história*, nua e guiada por um cavaleiro cristão em um caminho simbólico; guiada, diria eu, para seguir a trilha cristã da humanidade, o caminho da *gesta dei*. A América, território de Satã, havia sido conquistada para a cristandade (WOORTMANN, p. 90).

A apreciação do antropólogo vem corroborar ainda mais nossa hipótese, apresentada no capítulo anterior, de que, em *Caramuru*, Paraguaçu funciona como uma alegoria da natureza fêmea (fértil e receptiva) da Ilha-Brasil. Diogo, por sua vez, representa os colonos portugueses, personificados como o lado masculino não apenas porque foram poucas as mulheres que participaram da colonização do Brasil, mas porque as qualidades de domínio, de liderança e de iniciativa no ato da fecundação são atribuídas ao macho. Entrementes, à luz do olhar reflexivo, Diogo não é o único portador da capacidade de regeneração, Paraguaçu também o é. Vimos que Diogo cumpre seu papel de restaurador da terra brasileira ao eliminar o mal que a ameaçava, mas agora se percebe que Paraguaçu também traz consigo um poder restaurador, pois sua influência pode reverter o processo de decadência que, na perspectiva do narrador, começa a se delinear no horizonte da civilização portuguesa. Se o ameríndio está em ascensão e o português em discreto declínio, a união de ambos (simbolizada no casamento de Diogo e Paraguaçu) deveria estabelecê-los no ponto ótimo da civilização.

Sendo a valentia um predicado essencial do índio, não seria verossímil conferi-lo unicamente às mulheres, de modo que ela se faz presente mesmo na composição de Jararaca e de seus guerreiros demoníacos. Nas adjetivações do texto ou nas ações a ele imputadas, o índio rebelde é qualificado como um líder cioso de seu posto a ponto de se deixar corromper por ele; Jararaca é bravo, ousado e altivo, mas impetuoso e iracundo. Movido pela fúria e pela arrogância, ele atualiza no poema as características do anjo caído Lúcifer, o qual por orgulho se levantou contra Deus e por ódio, contra a humanidade. Por diabolizado que seja Jararaca no poema, não se lhe negam as virtudes da coragem e da liderança. Ao construir a fala onde o cacique estimula os demais chefes e suas respectivas tribos a atacarem Gupeva, o poeta precisa deixar exposta a habilidade de sedução de Jararaca – sem a qual, no fim das contas,

ele não seria um antagonista perigoso a ponto de legitimar o extermínio dos índios rebelados. Após desaprovar Gupeva porque este havia se submetido ao emboaba (estrangeiro) Diogo, Jararaca adverte:

E que pode nascer do erro grosseiro,
Senão que em companhia numerosa
As nossas gentes o estrangeiro aterre,
E que a uns nos devore, outro desterre?

Se o sacro ardor que ferve no meu peito,
Não me deixa enganar, vereis que um dia
(Vivendo esse impostor) por seu respeito
Se encherá de imboabas a Bahia:
Pagarão os tupis o insano feito;
E vereis entre a bélica porfia
Tomar-lhe esses estranhos já vizinhos,
Escravas as mulheres co'os filhinhos.

Vereis as nossas gentes desterradas
Entre os tigres viver no sertão fundo,
Cativa a plebe, as tabas arrombadas,
Levando para além do mar profundo
Nossos filhos e filhas desgraçadas;
Ou, quando as deixam cá no nosso mundo,
Poderemos sofrer, paiaíás bravos,
Ver filhos, mães e pais feitos escravos? (IV, 33-35).

Tomado isoladamente, o discurso de Jararaca pode ser interpretado como uma enérgica denúncia da violência colonial. Os piores mandos e desmandos que os lusos cometeram em relação aos povos ameríndios estão sintetizados admiravelmente na arenga do cacique: a exploração, a escravização, o cativo, o desterro e o isolamento no mais interior das florestas. Olhando da perspectiva de um leitor atual, a lucidez de Jararaca sobre as conseqüências da colonização portuguesa é impressionante, sua fala pode até soar profética dada a fidelidade com que seus prognósticos se confirmaram. Entretanto, recolocado em seu contexto de origem, a preleção do chefe rebelde contradiz os pontos básicos do poema, o que não significa uma falha de composição do texto: pelo contrário, espera-se mesmo que o antagonista incorpore idéias opostas às defendidas pela narrativa, levando-se em consideração que ele personifica o mal contra o qual lutam os protagonistas. Além disso, a moldura onde a fala de Jararaca foi inserida desautoriza por completo os argumentos do cacique. Notam-se na organização do texto poético os mesmos procedimentos que Erich Auerbach observou em um trecho composto pelo historiador latino Tácito (55-117 d.C.), em seus *Anais*. Primeiramente, Durão (do mesmo modo que Tácito fez em relação a um soldado rebelado contra Roma), “desvaloriza de antemão as informações objetivas acerca das causas do levante (...), pois já no princípio expõe a verdadeira causa do motim” (AUERBACH, p. 2002, p. 31). O leitor de

Caramuru já havia sido avisado no começo do Canto IV que o “real” motivo da revolta de Jararaca é a sua paixão irracional por Paraguaçu (a qual, aliás, já admitiu publicamente seu amor por Diogo), de modo que, colocadas a essa altura do poema, as razões do cacique aparecem como mera estratégia política de um líder que age com má-fé, arriscando a vida de muitos guerreiros para saciar apetites egoístas. Em segundo lugar, o texto de Durão “salienta, vez por outra, que só os piores indivíduos se prestam, de início, ao movimento sedicioso” (AUERBACH, p. 32). A própria escolha do nome do chefe indígena o desmerece porque já determina uma qualificação negativa do personagem como indivíduo perigoso, traiçoeiro e astuto. O que sai da sua boca é veneno, capaz de contaminar os mais desprevenidos. Para o público cristão, é óbvia a referência à serpente que seduziu Eva e Adão. Como já se viu anteriormente, a demonização de Jararaca e seus guerreiros é constante ao longo da epopéia.

São fatores que indicam a incorreção de se supor na fala de Jararaca algum tipo de olhar compreensivo por parte do autor, pois, como Auerbach percebeu em Tácito, a exposição da causa indígena em *Caramuru* não denota uma compreensão para com esta causa: “Pois ele não só não tem compreensão, mas também não tem o mínimo interesse objetivo pelas exigências; não polemiza objetivamente contra eles, nem se dá ao trabalho de demonstrar que sejam injustificadas” (p. 32). A fala de Jararaca é apenas exposta e fica por isso mesmo, o narrador não as comenta, não as desmente, não as rebate. Pretende-se que a moldura textual onde ela se insere seja suficiente para desmoralizá-la. A validade factual das acusações de Jararaca à colonização portuguesa não é sequer alvo de questionamento no texto poético, desde que a condenação moral dos índios rebeldes é definida previamente. De acordo com Auerbach, esta forma antiga de apreender os acontecimentos “não vê as forças, mas somente vícios e virtudes; êxitos e erros; a sua maneira de colocar os problemas não é espiritual nem materialmente histórico-evolutiva, mas moralista” (p. 32). A retórica de Durão, neste aspecto é fiel à concepção clássica do humano, isto é, a uma representação a-histórica e universal do homem, que pressupõe uma moralidade unívoca e não-transitória: no caso específico de *Caramuru* ser sedicioso é imoral, não importam os fatores objetivos que sustentam a sublevação. Acatando-se a avaliação de Auerbach – segundo a qual o fundamento desta concepção de mundo é o “medo aristocrático diante dos processos evolutivos que se realizam na profundidade, e que são sentidos como vis, orgiásticos e ilegais” (p. 33) – pode-se concluir que a condenação das rebeliões indígenas no poema liga-se ao medo da reduzida elite colonial frente à vaga e caótica massa popular (indígena, africana, européia ou mestiça), cuja exploração permite o funcionamento do sistema colonial-mercantilista.

Todavia, o público da época de Durão não é mais o mesmo da época de Tácito. Recorde-se que no final do século XVIII, a estética clássica encontrava-se agonizante e prestes a dar espaço para a estética romântica, que rejeitará as convenções retóricas tradicionais, em nome da expressão original e subjetiva do artista. Nesta altura o mito do bom selvagem tornou-se um importante paradigma filosófico a partir do qual se questionava a organização social europeia e propunham-se novas formas (mais “naturais” e “justas”) de ordenação das sociedades humanas⁷². Desde Montaigne, o leitor europeu vinha se habituando a ver personagens “selvagens” discorrendo sobre as incoerências das nações europeias, uma vez que o *estranhamento* fora se tornando procedimento comum à crítica filosófico-social ilustrada. O selvagem é então idealizado como sendo o espelho reverso da corrupção e da decadência do mundo europeu, a ele são progressivamente atribuídos valores que os ilustrados gostariam de ver incorporados pelos seus compatriotas. Veja-se, como exemplo, este trecho da *Filosofia da história* de Voltaire:

As populações da América e da África são livres, os nossos selvagens nem sequer têm a idéia da liberdade. Os chamados selvagens da América [...] conhecem a honra, de que nossos selvagens da Europa nunca ouviram falar. Têm uma pátria, amam-na, defendem-na; estipulam tratados; batem-se com coragem e muitas vezes se exprimem com uma heróica energia (Apud GINZBURG, p. 32).

Um público acostumado a conceitos como estes dificilmente leria a arenga de Jararaca somente como uma exposição retórica do antagonista do poema. Para um leitor sob a influência da filosofia iluminista, as palavras de Jararaca tomam a dimensão de um comovente grito de resistência de um povo que luta para não sucumbir à opressão. Essa imagem, possivelmente não pretendida por Durão, encontra-se de fato latente no texto até porque, na composição da fala de Jararaca, o poeta incorporou argumentos comumente usados por aqueles que condenavam a ação colonial. É o que se pode como se pode ver nas acusações de que os europeus exterminariam e desapropriariam as tribos: “E que pode nascer do erro grosseiro,/ Senão que em companhia numerosa/ As nossas gentes o estrangeiro aterre,/ E que a uns nos devore, outro desterre?” (IV, 33). Jararaca ainda prevê que os portugueses destruiriam aldeias – “Cativa a plebe, as tabas arrombadas” – e escravizariam os índios – “E vereis entre a bélica porfia/ Tomar-lhe esses estranhos já vizinhos,/ Escravas as mulheres co’os filhinhos [...]/ Poderemos sofrer, paiaiás bravos,/ Ver filhos, mães e pais feitos escravos?” (V, 35). E, por fim, o cacique avisa que restaria aos povos indígenas se

⁷² Sobre a crítica da intelectualidade europeia setecentista à sua própria sociedade, ver HAZARD, Paul. *O pensamento europeu no século XVII*. 3. ed. Lisboa: Presença, 1989.

embrenharem nas selvas, como animais encurralados: “Vereis as nossas gentes desterradas/ Entre os tigres viver no sertão fundo” (V, 35). O resultado de um discurso tão veemente é inverso ao efeito provavelmente intentado pelo autor: o leitor moderno tende a apreender o discurso de Jararaca como uma reivindicação legítima, posição que permite ler toda a moldura textual (que deveria desmoralizar o cacique) como sendo, ela sim, uma estratégia política que oculta os interesses egoístas da elite colonizadora com a qual o poeta se vincula. O olhar reflexivo pode ser raro em *Caramuru*, mas sua presença é suficiente para pôr a nu toda a estrutura ideológica do poema.

5. Uma solução conciliatória

Tentar unificar sob alguma bandeira todas as imagens do indígena que comparecem em *Caramuru* é tarefa árdua e provavelmente improdutiva, pois elas se negam, se afirmam, se superpõem, se entrelaçam e se desmentem por todo o texto. Seria uma saída fácil atribuir tanto contra-senso e tanta fusão de elementos contrários a um barroquismo tardio do poeta, ainda mais que o estilo do frei certamente guarda ressaibos barrocos. Procurando outro caminho, Eneida Leal Cunha (2006) busca conjugar todas estas ambivalências sob o signo da catequese, propondo que as imagens negativas do indígena no poema obedecem ao propósito de legitimar da evangelização cristã. A nosso ver, entretanto, nem sempre o caráter violento e desordenado atribuído aos índios serve ao enaltecimento do trabalho missionário; conforme discutimos no ponto dedicado ao “olhar excludente”, percebe-se que por vezes a imagem bestializada em *Caramuru* atende à função de justificar o extermínio material e espiritual dos povos indígenas, daí porque articularemos outra conjectura, de fundo mais político do que propriamente estilístico ou religioso.

Parece-nos que, ao enaltecer epicamente a colonização portuguesa, Durão tenha pretendido suprimir as ferozes discórdias que os diferentes grupos envolvidos no comando da colonização travaram entre si. Os colonos não formavam uma classe unida, havia mesmo um claro antagonismo entre alguns deles. Sem dúvida, o maior destes conflitos foi travado entre os colonos leigos (depois representados principalmente pelos bandeirantes) e os missionários jesuítas. No período em que Durão escreveu *Caramuru*, a disputa fora decidida em prol da

colonização leiga, já que os jesuítas haviam sido expulsos dos territórios portugueses ainda na administração do marquês de Pombal. Durão compôs seu poema no tempo da Viradeira, quando a derrocada da administração pombalina permitiu a ascensão de uma elite mais conservadora, que fora alijada do poder durante o governo do marquês. Entrementes, nem todo o conservadorismo foi capaz de possibilitar aos jesuítas retomarem seu trabalho missionário, a insatisfação das nações com a Companhia de Jesus era crescente e o fim da ordem foi decretado pelo papa Clemente XIV em 1773⁷³.

Sabemos que Durão se envolveu de modo ambíguo na polêmica jesuítica: primeiro, ele se fez adversário da ordem; depois (em 1762), ele se retratou e admitiu ter participado de uma conspiração fraudulenta contra a Companhia. Por sua mudança de partido, Durão não pôde retornar a Portugal até a derrocada de Pombal em 1777. Era de se supor, por tudo isso, que *Caramuru* fosse um elogio do trabalho missionário jesuíta, todavia não é exatamente o que se observa no poema, pelo menos não na intensidade imaginada a princípio. Como notaram diversos críticos (CANDIDO, 1985; CUNHA, 2006), a presença da catequese no poema é bem menor do que o esperado. Além disso, o poema não traz qualquer defesa explícita do sistema de tutela que caracterizava a proposta colonial jesuíta. Pela definição de Ronald Raminelli, o colono-tutelado era um súdito da Coroa que, na posição de recém-convertido, devia obediência imediata aos religiosos que o catequizavam. Sabe-se que os índios aldeados nas Missões jesuítas estavam protegidos da escravidão, entretanto sabe-se também que eles vieram a se constituir em mão-de-obra para os inúmeros empreendimentos coloniais dirigidos pela Companhia de Jesus. Oficialmente, a permanência da tutela mesmo dos índios já “domesticados” justificava-se como um modo de sustento da catequese, mas os negócios da Companhia eram bem mais rentáveis do que se poderia imaginar de uma ordem missionária, supostamente sem fins capitalistas:

Os missionários não apenas pregavam (tinham fazendas com mais de 100 mil cabeças de gado, só na ilha de Marajó, propriedades produtoras de açúcar e o resultados das expedições indígenas coletoras de produtos nativos na floresta amazônica, cravo, cacau, canela) eles também conduziam uma operação mercantil de grande escala, resultante de anos de acumulação de capital, de cuidadoso reinvestimento e desenvolvimento (MAXWELL, 1995, p. 28).

⁷³ Sobre a história da Companhia de Jesus e suas relações com o governo português, conferir TAVARES, Célia Cristina da Silva. *Entre a cruz e a espada*. 1995. 169 f. Dissertação (Mestrado em História Social das Idéias) – Curso de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1995.

Os colonos leigos se indispueram com os missionários por dois motivos que na verdade estavam interligados. De um lado, a tutela jesuíta vedava-lhes a utilização da mão-de-obra advinda da escravização dos indígenas; de outro lado, o uso da mesma mão-de-obra nas fazendas da Companhia era percebido pelos colonos como uma competição desleal. Comumente os leigos acusavam os padres de proibirem a escravidão indígena apenas como pretexto para poderem usufruir com exclusividade do trabalho servil de seus catecúmenos. A discórdia entre os dois lados fomentou uma clara divisão entre o modo com que cada um representava o indígena. Se “os colonos procuraram ressaltar os atributos bárbaros e bestiais dos índios, para reforçar sua natureza servil e concebê-los como escravos naturais” (RAMINELLI, p. 44), o discurso missionário esteve mormente ligado à ótica inclusiva, defensora da humanidade e da propensão cristã dos ameríndios, de modo que eles são vistos como demoníacos ou inocentes dependendo da ocasião. Por muito tempo, o governo português procurou mediar o conflito, ora tendendo para um lado, ora para o outro, de acordo com os interesses do Estado. Assim, do ponto de vista da Coroa, havia um só projeto colonial que mesclava fé e negócios:

O projeto exige, por vezes, que a ênfase recaia sobre a dilatação do império, apoiando-se o Estado mais de perto nos interesses mercantis e protegendo os colonos em desfavor dos índios. O projeto pede, outras vezes, que a ênfase se desloque para a dilatação da fé, voltando-se o Estado mais para os missionários e protegendo os índios contra a ganância de mercadores e colonos (BEOZZO, 1983, p. 28).

Procurando ocultar uma discórdia que em certos momentos chegou ao combate armado entre as hostes divergentes, *Caramuru* também oscila entre uma proposta e outra, exibindo a mesma administração do contra-senso que caracterizou a política colonial portuguesa por vários séculos. Se os jesuítas são exaltados, igualmente o são os colonos representados na figura de Francisco Pereira Coutinho. Uma leitura das estrofes XX-XXVII do Canto X revela uma descrição enaltecedora do empreendimento colonial dirigido pelo capitão leigo; note-se principalmente a ausência da tutela missionária que leva os índios a serem incorporados à sociedade colonial por diversos modos, segundo as necessidades definidas pelo capitão, que: “a condição notando em cada raça/ Uns doma com terror, outros com graça” (p. 302). Embora Durão seja um árduo defensor da evangelização efetivada pelos missionários católico, esta passagem é uma clara expressão de seu apoio a uma ação colonial que não inclui necessariamente a tutela jesuítica sobre os índios, relativizando a aderência do poeta aos postulados da Companhia de Jesus. Significa então que Durão prefere se eximir de

tomar uma posição definida? Não completamente, se observarmos uma terceira proposta, que de certo modo tenta superar a dicotomia insolúvel das duas primeiras.

O despotismo ilustrado de Pombal, com seu conceito de um Estado leigo, perturbou o relacionamento da Coroa portuguesa com a Igreja Católica, especialmente com a Companhia de Jesus – situação que fez a balança pender de modo decisivo para o partido dos colonos. O ministro tinha seu próprio plano de integração dos indígenas à sociedade colonial, que não passava nem pela escravização, nem pela tutela religiosa. Em carta enviada ao seu irmão, Francisco Xavier de Mendonça, à época governador do Maranhão, Pombal expõe suas idéias: a riqueza dos países consiste numa grande população, que povoe, guarde e sustente o reino; como o Brasil era demasiado vasto, seria impossível mantê-lo somente com a população lusa castiça, pelo que era urgente “abolir toda a diferença entre portugueses e tapes, privilegiando e distinguindo os primeiros quando casarem com as filhas dos segundos; declarando que os filhos de semelhantes matrimônios serão reputados por naturais deste reino” (Apud MAXWELL, p. 31). Ora, esse é justamente o projeto que recebe a melhor elaboração estética no poema: o casamento de Diogo e Paraguaçu fornece uma representação poética da política pombalina de fomentar o matrimônio entre portugueses e índias, e, ao mesmo tempo, criar mecanismos que permitissem aos filhos mestiços se identificarem com a nação paterna. Entrementes, o que para Durão era uma exposição didático-literária de uma proposta do governo colonial português veio a se constituir numa das mais arraigadas lendas da origem do povo brasileiro.

O mito de uma formação afetiva do Brasil, apresentado como fruto da união espontânea de duas raças dignas, bravas e guerreiras, mostrou ser uma das mais fortes imagens elaboradas pelo poema de Durão. Selecionando esta representação dentre as outras sugeridas pelo texto, a geração nacionalista pôde fazer de *Caramuru* um poema épico no qual o amor de Diogo e Paraguaçu – o Adão e a Eva do Brasil – foi capaz de embaciar todos os choques e embates, toda a mortandade, toda a crueldade, enfim todo o autoritarismo característico do processo colonizador, que o poema de Durão tão explicitamente incorporou e justificou. José de Alencar, o maior entre os nossos prosadores românticos, foi quem melhor soube bem adaptar a lição de *Caramuru* às premências dos tempos nacionalistas. A representação do homem brasileiro como um mestiço descendente do indígena e do português foi a base dos principais romances indianistas alencarianos, *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865).

Em *O Guarani*, Alencar encontrou um sério obstáculo ao fazer uma inversão dos papéis masculino e feminino da fórmula desenvolvida por Durão. Ao invés da união de um europeu com uma índia, Alencar se propôs a representar o conúbio entre um índio (Peri) e uma portuguesa (Cecília), mas certamente a idéia de um intercuro sexual em que o elemento masculino, considerado predominante pela sociedade da época, fosse o índio era pouco palatável aos brasileiros do século XIX. O patriarcalismo da jovem nação falou mais alto do que as necessidades de exaltação da mestiçagem e o resultado, no mínimo irônico, é que os protagonistas – suposto casal progenitor da raça brasileira no romance – permanecem castos ainda após o término da narrativa quando, em meio à luxuriante natureza tropical, Peri e Ceci navegam sozinhos, rumo ao seu destino vagamente esboçado de povoadores da terra.

[...] impedido de unir o indígena à virgem branca, [Alencar] acabou optando criativamente por um final aberto, ousadia formal que, a par de recorrentes louvores entoados pela crítica, pode também ser lida como um mecanismo censório que mais esconde questões não resolvidas do que expõe fraturas culturais já então conhecidas, candentes e dramáticas (GRAÇA, 1998, p. 34-35).

Este ocultamento é sintomático de um recurso muito mais utilizado por Alencar do que por Durão: o de esconder a natureza conflituosa da formação do Brasil. O empenho do artista em apagar as marcas da violência colonial no corpo do romance faz de *O Guarani* “quase um emblema das dificuldades artísticas no interior de uma cultura complexa e problemática” (GRAÇA, p. 34).

Alencar se viu um tanto menos embaraçado quando decidiu seguir mais fielmente a solução de *Caramuru*, atribuindo ao elemento indígena a posição mais “fraca” do casal, ou seja, o papel feminino. Como Paraguaçu, Iracema é uma índia que se apaixona por um guerreiro cristão lusitano, mas, diferentemente do poema de Durão, não ocorre um matrimônio sob as bênçãos católicas. *Iracema* é sobretudo um romance do sacrifício amoroso da índia que, abandonada pelo seu amado Martim, morre ao dar à luz a Moacir, o “primeiro cearense”. Todavia, mesmo não tendo de lidar com uma união sexual polêmica, o texto alencariano continua a primar pela estratégia de ocultamento, pois desta vez cumpre encontrar desculpas convincentes que fossem capazes de explicar o comportamento de Martim, que transgride as normas do bom hóspede, desvirginando e engravidando a jovem filha do cacique, para depois deixá-la entregue ao desprezo de toda a tribo. Como se sabe, a solução do autor para eximir o português de qualquer culpa foi atribuir tudo ao efeito de uma poderosa beberagem indígena, a qual liberou os desejos lascivos de Martim em relação à Iracema,

porém alucinou-o a ponto de ele acreditar ter sido tudo um sonho. Novamente, “a metáfora e a sugestão agem no sentido de esconder conteúdos que não podem ser expostos” (GRAÇA, p. 43), isto é, a fabulosa poção é o expediente que permite ao escritor representar não apenas o sexo em si, mas, principalmente, a violência sexual do europeu em relação à mulher ameríndia – de certo modo, a cena do defloramento de Iracema pode ser lida como uma estetização do estupro, ao qual muitas mulheres foram (e, provavelmente, continuam sendo) factualmente sujeitadas ao longo da história da subjugação dos povos indígenas.

A idéia de romance sacrificial é justificada porque Iracema a tudo se dispõe por seu amado, a quem chama de senhor. Se Paraguaçu concedeu generosamente sua liderança a seu esposo Diogo, a índia de Alencar se dispõe a muito mais: por Martim, ela se propôs a matar seu próprio irmão, Caubi, e foi capaz de deixar sua tribo enfrentar uma guerra na qual muitos dos seus perderam a vida. Tudo, alegadamente, por amor. Esta adesão cega e incondicional de Iracema ao homem que ela ama é um exemplo do poder de dissimulação que a solução conciliatória é capaz de assumir, pois, como nota Alfredo Bosi: “Essa conciliação [entre índios e portugueses], dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século [...], enfim é pesadamente ideológica como interpretação do processo colonial” (1992, p. 179). Pode-se perguntar por que os sacrifícios deste amor só cabem a Iracema e ao seu povo? O amor de Martim não seria o bastante para que ele se dispusesse a cometer alguma renúncia também? No fundo, porém, talvez a questão seja inócua se concordarmos com a tese de Antônio Paulo Graça, segundo a qual o amor sacrificial de Iracema é de fato uma estratégia retórica (baseada no cânone romântico), que visava elaborar um mito de formação da pátria capaz de mascarar, através da mimese criativa, quaisquer tensões inconvenientes à elite escravista que presidia o Brasil imperial, num procedimento que Graça chama de “embelezamento do horror” e de “estética do genocídio” (p. 47). Alencar logrou assim dissimular o massacre e as inúmeras outras agressões decorrentes da colonização portuguesa, não permitindo que os conflitos inerentes à estrutura de desigualdade sócio-econômica sobre a qual se fundava o país, e que fora engendrada ainda durante o período colonial, viessem à tona.

Simplemente exaltar o português e fazer dos indígenas completos vilões poderia ser uma saída menos tortuosa para o romancista, mas se revelava inviável por diversos fatores, entre os quais certamente se pode evocar a influência da noção do bom-selvagem de Rousseau sobre os valores da geração romântica. Todavia, do ponto de vista ideológico,

parece-nos que o fator preponderante era não abrir mão da solução conciliatória esboçada em *Caramuru*. Além de permitir a propagação de uma imagem pacífica das origens históricas do país, a tese do brasileiro como descendente da união amorosa entre índio e português tinha um poderoso efeito de delimitação identitária entre lusitanos e luso-brasileiros, num momento em que esta era uma demarcação deveras interessante às classes dirigentes do jovem Império.

Como vimos anteriormente, o olhar reflexivo de Durão já continha, em germe, uma valorização dos hábitos indígenas perante a cultura de uma Europa “decadente”. Ora, desenvolvendo o pensamento, implícito em certas passagens de *Caramuru*, de que Paraguaçu e Diogo carregariam consigo um potencial regenerador, é possível concluir que os descendentes deste casal adâmico – os brasileiros – herdariam um caráter ainda mais elevado do que o de seus pais, tornando-os superiores não só aos índios, mas também aos europeus. Talvez Durão não tenha tido o intuito consciente de formular tal conceito, mas ele pôde ser apreendido pela leitura romântica precisamente porque estava subjacente à ambígua trama textual que o poeta articulou. Ao realçar e ampliar esta idéia, a geração da Independência pôde advogar a ascendência dos brasileiros em relação aos próprios portugueses, justificando assim sua emancipação política. Não à toa, Alencar retoma a narrativa edênica, à qual Santa Rita Durão também já havia recorrido. Como Diogo e Paraguaçu, o casal protagonista de *O Guarani* (Peri e Ceci) também repõe “um mito fundador, não só do Brasil, mas da humanidade regenerada na tradição ocidental cristã. E a futura nação surge mestiça, a partir de dois elementos exemplares, tendo uma natureza grandiosa, símbolo da liberdade por cenário” (NAXARA, 2004, p. 265). A grande repercussão da obra alencariana garantiu a permanência deste mito no imaginário brasileiro, entretanto, a violência da colonização, que aparecia justificada, mas explícita em *Caramuru*, foi obliterada na versão romântica da formação do Brasil. E, assim, a solução conciliatória estetizada por Durão deixou de ser um elemento do discurso colonial para se constituir em parte relevante do discurso nacionalista, sendo profundamente incorporado à nossa tradição cultural e literária.

CONCLUSÃO

O principal objetivo deste trabalho foi apreender como o discurso colonial setecentista se faz presente em *Caramuru*, portanto nossos primeiros esforços tiveram a intenção de situar o pensamento intelectual do poeta Santa Rita Durão perante sua época e, principalmente, contextualizar o poema no código literário do Setecentos português. Tal procedimento poderia ser interpretado como uma tentativa nossa de encontrar o “sentido original” da obra, como se este fosse pertencente ao escritor ou aos primeiros leitores. Nada mais equivocado, porém. Como qualquer texto, *Caramuru* é único e irrepetível, porquanto os signos que o compõem estão registrados para a posteridade através da linguagem escrita de modo que a significação da obra permanece e permanecerá estável após todos estes anos que nos separam do momento de sua produção. Mas o sentido é inacabado, pois a cada vez que um leitor conversa com o texto, ele o preenche com a compreensão de seu tempo e de sua vivência. Não buscamos uma interpretação final e absoluta, e sim uma leitura que, ao ordenar os múltiplos sentidos (vários deles contraditórios entre si) latentes no poema, instigasse novas investigações e discussões sobre a obra.

É irônico que um poema tão superordenado em sua estrutura narrativa, com o propósito de ter sua intenção didático-moral bem evidente, tenha se revelado um texto tão ambíguo, capaz de permitir leituras que provavelmente não tenham sido planejadas. Como consequência, *Caramuru* se mostra como um texto especialmente capcioso, sempre a pregar peças no leitor, às vezes parece afirmar algo, mas logo depois vem a se desdizer. É preciso ter cuidado para que não se afunde em areia movediça quando se acreditava ter encontrado terra firme. Mesmo um crítico tarimbado como Antonio Candido deixou-se embaraçar pelos nós da trama textual e, se no final dos anos sessenta ele declarou Durão um poeta “compreensivo e conciliador” (1995, p. 193), uma década depois voltou atrás e percebeu o mesmo autor como “um poeta da guerra e da imposição cultural” (1985, p. 7). É provável que nas primeiras leituras, Candido ainda estivesse envolvido pela interpretação que os românticos deram ao poema; teria sido preciso uma reflexão de várias décadas para que um dos principais analistas de *Caramuru* se libertasse da influência da poderosa leitura romântica da obra e compusesse “Movimento e parada”, ensaio que expôs facetas do poema que até então não tinham sido exploradas pela crítica, como a violência do poema, sua defesa intransigente da ordem, sua

angústia perante as mudanças sociais ou sua alternância entre momentos estáticos e momentos dinâmicos. Temas que nossa pesquisadora tentou aprofundar.

Realçando a solução conciliatória expressa na união de Caramuru e Paraguaçu, a geração pós-Independência fez vista grossa aos conflitos que o texto representa ostensivamente (nos combates sangrentos onde se mimetiza o genocídio indígena) ou disfarçadamente (nas díspares representações do indígena, que indicam as desavenças políticas dos diferentes grupos que promoveram a ação colonial). A maioria das análises, quase sempre parciais, a que o poema foi submetido desde o século XIX não avançou muito além desta interpretação conciliatória – a não ser que se tome as críticas de Waltensir Dutra menos como uma apreciação de *Caramuru* e mais como uma desconstrução da leitura nacionalista que dele se fez. Mesmo os estudos aprofundados de Berty Biron ainda se realizaram sob a égide de questões como o nacionalismo e a brasilidade do poema. Uma exceção é o recentemente publicado ensaio de Eneida Leal Cunha, que explora a lusitanidade e o caráter colonialista do poema, porém ainda não faz uma ampla investigação do conjunto da obra.

Quisemos neste trabalho desemaranhar os fios do novelo textual armado por Santa Rita Durão para observar de forma sistemática – como convém a uma leitura acadêmica – as principais linhas semânticas que se superpõem e se aglutinam, às vezes contraditoriamente, no corpo da obra. Sustentamos que uma percepção integral dos díspares elementos que compõe *Caramuru* é indispensável para que se supere a visão parcial que o Romantismo consagrou, pois a manutenção desta leitura não só impede a apreciação de outros instigantes sentidos latentes na obra, como acaba por fazer de *Caramuru* um poema arqueológico, isto é, um mero registro ideológico de um programa político historicamente encerrado – como é o caso da visão nacionalista-romântica da identidade brasileira. Afinal, se mesmo os romances indianistas de José de Alencar, muito mais coesos e elaborados esteticamente, são facilmente desarticulados pela crítica moderna, como poderia o incoerente texto de Durão resistir a um julgamento mais detalhado?

Nenhum leitor menos ingênuo dos tempos de hoje se convencerá de que a formação do Brasil foi resultado de uma irresistível atração afetiva entre índios e portugueses. Muito menos que o Estado português só tenha sido implantado por causa de um acordo pacífico onde Paraguaçu transmitiu seu comando a Diogo, que, por sua vez, repassou-o à Coroa lusitana, na pessoa do governador-geral Tomé de Souza. Que leitor com um mínimo de

informação histórica admitirá a caracterização de Jararaca e seus guerreiros como seres diabólicos que mereciam ser exterminados? Dificilmente um aluno mais aplicado do Ensino Médio, que tenha aprendido bem a lição do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, vai se horrorizar com as cenas de canibalismo do poema. Aliás, alguns deles poderiam mesmo apontar o “erro antropológico” do poeta, que não soube (ou não quis) diferenciar canibalismo de antropofagia. Ainda pode a morte de Moema soar verossímil para uma geração acostumada a relacionamentos amorosos fugazes? Talvez, para os jovens do século XXI, faça muito mais sentido a solução proposta no filme-paródia de Guel Arraes, onde Diogo mantém uma alegre relação poligâmica com Paraguaçu e Moema – circunstância que por sinal é mais próxima da factualidade histórica do que o amor platônico idealizado por Durão.

Em *Iracema* e *O Guarani*, Alencar inspira-se na solução conciliatória, proposta por Durão, para compor romances míticos que refletem “contradições reais, mas de modo a convertê-las e a resolvê-las em figuras que perfaçam em si a *coincidentia oppositorum*” (BOSI, 2000, p. 16): ao índio é atribuído o papel do súdito leal, enquanto o português encarna a imagem do justo governante; anula-se assim o choque entre índios e colonizadores numa representação que, por dissolver conflitos e ambivalências, aproxima-se do lendário conforme foi definido por Erich Auerbach⁷⁴. Por sua vez, *Caramuru* ainda ostenta as marcas do pavor que a resistência indígena (ou qualquer outra possível insurreição da “turba insana”) provocou na pequena elite colonial, o que o leva a valorizar o embate (demonizando-o), ao invés de dissolvê-lo. O idílio romanesco elaborado por Alencar adequadamente exprime-se em linguagem lírica, os confrontos representados em *Caramuru* requerem o belicismo do gênero épico. O romance lendário alencariano dissolve melhor as tensões do que a epopéia historicizada de Santa Rita Durão, a qual celebra a colonização como sendo a vitória da civilização sobre a selvageria, da ordem sobre o caos. E, ao fazer a apologia da opressão e do massacre, é em nome dos valores humanistas cristãos e/ou ilustrados que o faz.

Se há atualidade estética em *Caramuru*, ela pouco tem a ver com um pretense mito romântico de fundação da brasilidade e muito mais com sua potencialidade de expor as fraturas ideológicas do discurso colonial, que os romances alencarianos sistematicamente procuram ocultar ou suprimir. Tanto a ética cristã quanto a ética iluminista carregam consigo os ideais de justiça, liberdade, respeito à vida e fraternidade. Ambas formaram (e em grande medida, ainda formam) o conjunto básico dos valores civilizacionais da cultura ocidental, no

⁷⁴ “A lenda ordena o assunto de modo unívoco e decidido, destaca-o da sua restante conexão com o mundo, de modo que este não pode intervir de maneira perturbadora” (AUERBACH, p. 16).

entanto, ambas se converteram em álibis da agressiva expansão das nações capitalistas européias. Ao longo do processo de colonização, os colonos-intelectuais foram, a um só tempo, defensores da moral humanista européia e agentes do poder metropolitano. Sua identificação como humanistas, cristãos ou ilustrados, é o que lhes permitia se definirem como civilizadores, isto é, como homens providencialmente designados para retirar outros homens do estado de barbárie; mas seu papel de representantes da metrópole era o que lhes assegurava o *status* de elite, cabia-lhes, portanto, defender e promover as ações predatórias do Colonialismo.

A ambigüidade desta posição agravou-se ainda mais com a divulgação das utopias libertárias e igualitárias do século XVIII, visto que as razões do Estado colonizador raramente coincidiam com as razões em nome das quais se realizava a colonização. As contradições estruturais vivenciadas sobretudo pela elite do sistema colonial acabaram por se incorporar aos discursos da intelectualidade luso-brasileira, que vieram a exibir a mesma ambivalência estrutural (BOSI). A vida do frei, bibliotecário, professor de Teologia e poeta José de Santa Rita Durão é um interessante exemplo desta duplicidade; nascido na colônia, era filho de um português a serviço do Estado colonial e recebeu esmerada educação para sê-lo também. A escolha por seguir uma carreira intelectual-religiosa, sob uma monarquia católica, colocou-o no centro mesmo da contraditória missão de pregar os valores cristãos e de defender as ambições tanto da Igreja, quanto da Coroa – e isto precisamente num momento em que a secular aliança entre as duas atravessava uma grave crise. Tendo passado a maior parte de sua vida na Europa, sua visão de mundo está ligada aos interesses metropolitanos, mas a decisão de escrever uma epopéia sobre o Brasil revela um grande interesse pelo destino da terra natal, cuja existência ele só concebia em termos de uma expansão material e espiritual do Império português. Portanto, o que até aqui temos chamado de incoerências de *Caramuru* não são o simples fruto da mente incongruente de um padre conservador, nem são meras falhas composicionais de um autor medíocre. A natureza contradicente do poema é marca da ambigüidade instaurada pela própria experiência colonial, que, “no dinamismo dos seus contrastes, facultou a articulação de um discurso dúplice, capaz de acolher e deplorar, alternadamente, medidas conjunturais de opressão e repressão” (BOSI, p. 89). Como vimos, ao examinar o pronunciamento de Jararaca, mesmo uma breve irrupção do estranhamento (recurso de uso freqüente na crítica social iluminista) fornece uma chave semântica capaz de desarticular toda a armação ideológica que sustenta o elogio épico do domínio colonial. E, assim, lido pelo avesso do que planejou o artista, o poema denuncia o que pretendia enaltecer.

Caramuru parece-nos interessante precisamente *por expor, simultaneamente, a ideologia colonial e suas fraturas*. Concluimos assim que o sentido do poema de Durão reside na sua própria ambigüidade e que a atualidade de sua leitura consiste em podermos captar através das fendas de suas malhas, as fraturas de um discurso que justifica a guerra em nome da ordem e o massacre em nome da fé. Certamente ao interpretá-lo assim não estamos pensando como um leitor do século XVIII (mas também não como um romântico do século XIX); de fato, concordamos com Gadamer que “compreender um texto significa sempre aplicá-lo a nós próprios” (2005, p. 515). A imagem de um Brasil imperial “por natureza” e a angústia das nossas elites diante das agitações populares representadas em *Caramuru* são ainda parte integrante de nossa história e ainda marcam nossa cultura.

Em *Caramuru*, a violência atribuída ao mundo selvagem (configurada nas imagens do canibal feroz e dos guerreiros diabólicos), é respondida com a violência da colonização, personificada por Diogo com suas armas de fogo. O massacre dos índios resistentes é visto como elemento indispensável para que a terra seja redimida do seu mal e possa viver toda a potencialidade paradisíaca anunciada pela sua natureza. A destruição de Jararaca, a morte sacrificial de Moema, o batismo de Paraguaçu e seu casamento com Diogo, a transmissão de poder da princesa índia para a Coroa portuguesa formam os elos de uma corrente contínua do progresso de um mundo selvagem rumo à civilização. A ordem, a justiça e a paz colocadas ao final desta cadeia facultam a desordem provisória das guerras coloniais (cuja culpa, aliás, é dos bárbaros que macularam sua humanidade ao insistirem na preservação de sua barbárie). Seria, pois, de se esperar que o poema fornecesse uma visão pacífica do futuro da terra, afinal Jararaca já foi eliminado, Moema já morreu e Paraguaçu já abdicou de sua autoridade. Uma projeção utópica do destino grandioso da terra após sua redenção arremataria eloqüentemente este discurso em que os fins justificam os meios.

O recurso literário que tornaria verossímil a presentificação deste futuro em *Caramuru* é procedimento corriqueiro na tradição da epopéia e, de fato, é utilizado por Durão. Trata-se da *prolepse* ou antecipação, técnica que consiste em relatar no texto narrativo eventos ou situações situadas num tempo histórico além do tempo da narração. Quase sempre a prolepse é devida a visões ou profecias de um personagem com habilidades premonitórias (deuses, oráculos, feiticeiras etc.). Fiel aos preceitos da poética setecentista portuguesa, Durão aciona o maravilhoso cristão e representa a agora batizada Catarina tendo visões místicas durante sua viagem de retorno ao Brasil. Todavia, o que se vê ainda é guerra – tão brutal e

feroz quanto os embates que eliminaram Jararaca. As imagens cruas de corpos despedaçados continuam a se suceder, apenas muda o fato de que o motivo das mutilações não é o canibalismo, mas o poder destruidor do armamento europeu.

Numa das batalhas entre franceses e portugueses lemos que: “Ao eco dos canhões entre o ruído,/ Tudo está cego e surdo em campo e praça;/ E no horrível relâmpago das peças/ Caem por terra os bustos sem cabeça”. E, logo depois: “Os golpes que retinem das espadas,/ O golfo, que arde em chamas redondo,/ Eram na terra e mar sangue tinto/ Um abismo, um inferno, um labirinto” (VIII, 43). E em outra batalha: “Tal de Villegaignon na penha dura/ Do horrífico trovão freme a tormenta/ E a chama entre a fumaça horrenda e escura;/ Do infernal lago as furnas representa” (VIII, 53). Lembre-se que estas cenas são antecipações, ou seja, são narradas antes do fim do poema, mas sua ocorrência histórica é posterior à entrega “oficial” do Brasil ao governo português, o que deveria marcar o princípio duma era de paz, afinal não havia sido a terra purificada de seu mal? Mas ao invés de um paraíso, Catarina vê um inferno.

E desta feita, os culpados não são os bárbaros, que, por sinal, continuam a ser massacrados, como se vê no relato sobre o extermínio dos tamoios. O embate agora é entre duas nações que o próprio texto poético enalteceu como portadoras da civilização: Portugal e França, a mesma França que se tinha feito madrinha do Brasil ao batizar Paraguaçu e depois casá-la com Diogo. Nem termina o Canto VIII e, após um breve instante de paz, recomeçam as guerras, agora contra os holandeses, relatadas durante todo o Canto IX. É possível afirmar que, da perspectiva do frei Santa Rita Durão, a violência justifica-se porque o mal ainda ronda a terra uma vez que os ataques franceses e holandeses foram executados por protestantes. Mas esta alegação não é suficiente para superar o efeito provocado por uma visão de um futuro onde a guerra continua a predominar sobre a paz. Das cento e sessenta estrofes componentes dos dois cantos que comportam as premonições de Catarina sobre o destino do Brasil, somente duas (IX, 78-79) são dedicadas a descrever o tempo de prosperidade e ordem que a terra deveria gozar sob o domínio português e, ainda assim, são descrições muito modestas. O curioso é que Durão era bem capaz de conceber poeticamente um mundo ideal, como nos prova o Canto III – mas ali se descreve um paraíso espiritual, atingível unicamente após a morte.

Tal debilidade utópica é uma séria deficiência num poema que admite e até recomenda o uso provisório da força bruta, em nome da instauração de um paraíso terreno, que seria o Império luso-brasileiro. Pode-se argumentar ainda que, em diversos momentos do

texto, a catequese é considerada um instrumento de colonização mais importante do que a guerra, dando a entender que o colonizador só é violento quando se faz necessário eliminar as resistências que impedem a instauração da perfeita sociedade cristã no Brasil. Porém, como as conseqüências positivas da presença do cristianismo na sociedade colonial são minimamente representadas na ação, ficando quase que restritas às reflexões⁷⁵, a tese da colonização como um bem que permite aos selvagens se cristianizarem e assim se tornarem plenamente humanos perde muito de sua força. Como o “inferno” das guerras é recorrente e o prometido paraíso terrestre nunca é plenamente vivenciado no texto, o argumento dos fins que justificam os meios sofre uma considerável defasagem, posto que, no poema, as compensações ficam muito aquém dos sacrifícios.

A não ser que a concepção de sociedade civilizada defendida em *Caramuru* não implique necessariamente na ausência da violência, mas sobretudo na manutenção da ordem. Quer dizer, o grande esforço civilizacional não consistiria em eliminar a brutalidade, mas em racionalizá-la, a fim de garantir que os homens não vivam num hipotético caos social onde as paixões descontroladas fomentariam uma guerra de todos contra todos. Esta hipótese ajuda a esclarecer melhor porque o mal e o inferno voltam a irromper no paraíso mesmo após o extermínio dos guerreiros de Jararaca. É que, nas sociedades humanas, a ordem estaria sempre ameaçada pelo caos, num movimento cíclico que anula a idéia do permanente progresso que expusemos acima, mas que está de acordo com a filosofia da história de Giambattista Vico (cujas influências são perceptíveis em outros pontos do poema), na qual a civilização sempre pode retornar à barbárie. Como prevenção aos perigos da violência irracional movida por interesses particulares, *Caramuru* admite o exercício de uma violência, pretensamente racional, exercida em nome da segurança e do sossego públicos. Composto no alvorecer dos Estados nacionais burgueses, o poema de Durão pode ser lido como um elogio dos instrumentos organizados de repressão com que o Estado moderno controla a violência de indivíduos ou de grupos que possam ser tido como desestabilizadores da ordem civilizada. Todavia, este “elogio” ainda tem o poder de desnudar as fendas presentes no discurso daqueles que advogam a guerra em nome da segurança e pregam a violência como único meio eficiente para que a civilização não seja engolfada pelo caos. Neste sentido, o tempo de *Caramuru* ainda é o nosso.

⁷⁵ O que franqueia a leitura de que as boas intenções missionárias não lograram se constituir em fato histórico.

REFERÊNCIAS

ALMARZA, Sara. Variaciones en la nocion de patria en la epoca colonial. *Cuadernos americanos*, México, a. 44, n. 5, p. 186-196, 1985.

ALMEIDA, Renato. *Vivência e projeção do folclore*. Rio de Janeiro: Agir, 1971.

AMADO, Janaína. Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 1-53, 2000.

ANCHIETA, José de. *Auto de São Lourenço*. Pará de Minas, MG: Virtualbooks, 2000. Disponível em <http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/download/Auto_de_Sao_Lourenco.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2007.

ARAÚJO, Ana Cristina. O maravilhoso mundo “reencontrado” na América portuguesa. In: RAMOS, Luís A. de Oliveira; RIBEIRO, Jorge Martins; POLÓNIA, Amélia (coord.) *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2 v, p. 169-182, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os pensadores).

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1988.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BATAILLON, Marcel; SAINT-LU, André. *El padre Las Casas y la defensa de los indios*. Barcelona: Ariel, 1976.

BEOZZO, José Oscar. *Leis e regimentos das missões*. São Paulo: Loyola, 1983.

BÍBLIA de Jerusalém. Edição revisada. São Paulo: Paulus, 2002.

BIRON, Berty Ruth Rothstein. A Aula Inaugural de Frei José de Santa Rita Durão. *Real gabinete português de leitura*, Rio de Janeiro, abr. 2006. Atas do 3º Colóquio do PPRLB sobre relações luso-brasileiras. Disponível em: <http://www.realgabinete.com.br/coloquio/3_coloquio_outubro/paginas/4.htm>. Acesso em: 28 maio 2007.

_____. *Caramuru: um poema épico da conversão e sua recepção crítica*. 1988. 152f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988.

_____. *Tradição e renovação no poema épico Caramuru*. 1998. 3 v. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

BOBBIO, Norberto. *A teoria das formas de governo*. 10. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

BOSCHI, Caio C. A Universidade de Coimbra e a formação intelectual das elites mineiras coloniais. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, p. 100-111, 1991.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Poética e poesia no Brasil (Colônia)*. São Paulo: Unesp, 2001.

BRY, Theodor de. [Festim canibal]. 1 gravura. 1592. In: *Americae tertia pars memorabilè provinciae Brasiliae* [...]. Frankfurt: Theodor de Bry, 1592. (Collectionnes Peregrinatorum in Indiam Occidentalem ou As grandes viagens).

_____. [Preparo do cauim]. 1 gravura. 1592. In: *Americae tertia pars memorabilè provinciae Brasiliae* [...]. Frankfurt: Theodor de Bry, 1592. (Collectionnes Peregrinatorum in Indiam Occidentalem ou As grandes viagens).

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 23. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BUENO, Eduardo. *Capitães do Brasil: a saga dos primeiros colonizadores*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. *Literatura portuguesa clássica*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

CALADO, Manoel. *O valeroso lucideno e triunfo da liberdade*. Recife: Fundarpe, 1985.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1975.

_____. *Literatura e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. 10. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1980.

CARAMURU: a invenção do Brasil. Direção: Guel Arraes. Produção: Eduardo Figueira e Daniel Filho. Intérpretes: Selton Mello; Camila Pitanga; Déborah Secco; Tônico Pereira; Débora Bloch e outros. Roteiro: Guel Arraes e Jorge Furtado. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2001. 1 DVD (100 min).

CARVALHO, José Murilo de. Brasil, Brazil: sonhos e frustrações. *Seminário de história intelectual da América latina*, jul. 2006. Disponível em:
<<http://shial.colmex.mx/SHI/2006/JoseMurilo.pdf>> Acesso em: 04 mar. 2007.

_____. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 13, n. 38, p. 63-79, 1998.

CASAS, Cecília. *O Caramuru: épico do descobrimento da Bahia*. São Paulo: Landy, 2003.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*. 3. ed. Campinas, SP: Unicamp, 1997.

CHAVES, Vânia Pinheiro. *O despertar do gênio brasileiro: uma leitura de O Uruguai de José Basílio da Gama*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

_____. *O Uruguai e a fundação da literatura brasileira*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, 1986.

COUTO, Jorge. *A construção do Brasil: Ameríndios, Portugueses e Africanos, do início do povoamento a finais de Quinhentos*. 2. ed. Lisboa: Cosmos, 1997.

CORTESÃO, Jaime. *História do Brasil nos velhos mapas*. Rio de Janeiro: Instituto Rio Branco, 1957.

CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Imagens de índios do Brasil: o século XVI. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 4, n. 10, 1990, 1990.

DELAUNE, Étienne. *Mêlée de guerriers nus*. Século XVI. 1 gravura.. Componente da série de doze gravuras intitulada *Combats et triomphes*.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 DVD (125 min).

DUCHET, Michèle. *Antropologia e historia en el siglo de las luces*. México: Siglo Veintiuno, 1975.

DURÃO, Santa Rita. *Caramuru*: poema épico do descobrimento da Bahia. Texto estabelecido por Ronald Polito. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Caramuru*: poema épico do descobrimento da Bahia. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a ausência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Tratado de história das religiões*. Lisboa: Cosmos, 1977.

FERNANDES, Fátima Regina. O conceito de Império no pensamento político tardo-medieval. In: *Facetas do Império na história*, 2006, Curitiba. Conceitos de Império no espaço europeu, Curitiba: UFPR, 2006. Disponível em: <<http://people.ufpr.br/~andreadore/fatima.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2007.

FERRY, Luc. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.

FILHO, José Alexandrino de Souza. Montaigne, os canibais e a arte do blefe. *Ciência Hoje*, São Paulo, v. 32, n. 187, p. 34-39, 2002.

FILHO, Ulysses Rocha. A pena de talião em *O Auto de São Lourenço*. *Linguagem: estudos e pesquisa*, Catalão-GO, v. 1, n. 1, p. 61-73, 1997.

FREIRE, Francisco Joseph. *Arte poética ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas especies principais, tratadas com juízo critico: composta por [...], Ulyssiponense*. 2. ed. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, v. 1, 2005.

GAMA, Basílio da. *Obras poéticas de Basílio da Gama: ensaio e edição crítica preparados por Ivan Teixeira*. São Paulo: Edusp, 1996.

GÂNDAVO. Pero de Magalhães. *Tratado da terra do Brasil; História da província de Santa Cruz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. Disponível em: <http://www.klickeducacao.com.br/Klick_Portal/Obras_Literarias/Obras/232/Pero_de_Magalhaes_Gandavo_tratado_da_terra.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2007.

GRAÇA, Antônio Paulo. *Uma poética do genocídio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

GERBI, Antonello. *Viejas polemicas sobre el Nuevo Mundo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1946.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HAZARD, Paul. *O pensamento europeu no século XVII: de Montesquieu a Lessing*. 3. ed. Lisboa: Presença, 1989.

HELLER, Agnes. *Renaissance man*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1978.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). *História geral da civilização brasileira*. 6.ed. Rio de Janeiro: Bertrand-DIFEL, 1987.

_____. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000. (Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro)

KOK, Glória Porto. *Os vivos e os mortos na América Portuguesa: da antropofagia à água do batismo*. Campinas: Unicamp; Fapesp, 2001.

LACERDA, Sônia. *Metamorfoses de Homero: história e antropologia na crítica setecentista da poesia épica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

_____. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.

MALLARD, Leticia et al. *História da literatura: ensaios*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

MAGALHÃES, Joaquim Romero. Sebastião José de Carvalho e Melo e a economia do Brasil. In: SEMINÁRIOS DE HISTÓRIA DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA, 2004, Lisboa. Disponível em <<http://www.ics.ul.pt/agenda/seminarios/historia/pdf/Joaquimromero.pdf>>. Acesso em 01 jun. 2007.

MAGNOLI, Demétrio. *O corpo da Pátria: imaginação geográfica e política externa no Brasil (1808-1912)*. São Paulo: Editora da Unesp; Moderna, 1997.

MARQUES, João Francisco. A utopia do Quinto Império em Vieira e nos pregadores da Restauração. *Etopia: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia*, n. 2, 2004. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo10551.pdf>>. Acesso em: 05 Mar 2007.

MASSIMI, Marina. Identidade, tempo, profecia na visão de padre Antônio Vieira. *Memorandum*, Belo Horizonte/Ribeirão Preto, n. 1, p. 13-32, 2001.

- MATTOS, Luiz de. *Primórdios da educação no Brasil: o período heróico (1549-1570)*. Rio de Janeiro: Gráfica Aurora, 1958.
- MAXWELL, Kenneth. *A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal 1750-1808*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- MIRANDA, Evaristo. Eduardo de. *Água, sopro e luz: alquimia do batismo*. 2. ed. São Paulo: Loyla, 1995.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MONTESQUIEU, Charles de Secondat. *Do espírito das leis*. São Paulo: Nova Cultural, 1997. (Os pensadores).
- NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.
- NÓBREGA, Manuel da. *Cartas do Brasil e mais escritos*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1955.
- NORBERTO, Joaquim. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zé Mário Editor/Fundação Biblioteca Nacional, 2002.
- NOVAIS, Fernando Antônio. *Aproximações: ensaios de história e historiografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- OLIVEIRA, Ricardo de. Política, diplomacia e o Império colonial português na primeira metade do século XVIII. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 36, p. 251-278, 2002.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- QUINTILIANO, Aylton. *A guerra dos tamoios*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- PEREIRA, Carlos de Assis. *Fontes do Caramuru de Santa Rita Durão*. Assis, SP: FFCL de Assis, 1971.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Alegres trópicos: Gonneville, Thevet e Léry. *Revista USP*, São Paulo, n. 30, p. 84-93, 1996.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- RIBEIRO, Maria Luisa Santos. *História da educação brasileira: a organização escolar*. 15. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 1988.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.

- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os pensadores).
- SANTOS, Corcino Medeiros dos. *Amazônia: conquista e desequilíbrio do ecossistema*. Brasília: Thesaurus, 1998.
- SCHÜLER, Donaldo. *Aspectos estruturais na Iliada*. Porto Alegre: UFRS, 1972.
- SERNA, Jorge Antonio Ruedas de la. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: Edusp, 1995.
- SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira do século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- SILVA, Ana Rosa Coclet da. *Inventando a nação: intelectuais ilustrados e estadistas luso-brasileiros na crise do Antigo Regime português (1750-1822)*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2006.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- STAROBINSKI, Jean. *1789: os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TAVARES, Célia Cristina da Silva. *Entre a cruz e a espada: jesuítas e a América portuguesa*. 1995. 169 f. Dissertação (Mestrado em História Social das Idéias) – Curso de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1995.
- TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica: Basílio da Gama e a poética do encômio*. São Paulo: Edusp, 1999.
- THEVET, André. [Luta entre maracajás e tabajaras]. 1575. 1 gravura. In: *La cosmographie universelle*. Guillaume Chaudiere: Paris, 1575.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. v. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993
- _____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TSURUDA, Maria Amália Longo. Apontamentos para o estudo da *areté*. *Notandum* (USP), São Paulo/ Porto, v. VII, n. 11, p. 39-56, 2004.
- VAINFAS, Ronaldo. Idolatrias e milenarismos: a resistência indígena nas Américas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.5, n. 9, p. 29-43, 1992.

VARNHAGEN, Francisco. O Caramuru perante a História. *Revista Trimestral de História e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. 3, n. 10, Rio de Janeiro, p. 129-152, 1848.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

VELOZO, Marisa; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

VERNEY, Luís Antônio. *Verdadeiro método de estudar*. Lisboa: Sá da Costa, 1950.

VIEGAS, Artur. *O poeta Santa Rita Durão: revelações históricas da sua vida e do seu século*. Bruxelles: Gaudio, 1914.

VILLALTA, Luiz Carlos. *1798-1808: o império luso-brasileiro e os brasis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Liberdades imaginárias. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O avesso da liberdade*. São Paulo, 2002, p. 319-341.

WHITE, Hayden *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.

WOORTMANN, Klaas. *O selvagem e o Novo Mundo: ameríndios, humanismo e escatologia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.