



O Canto Precário

Epopeia, derrogação heróica e desumanização em *Caramuru* (1781)

Rafael Esteves Martins

St. Peter's College

University of Oxford

Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy
in Medieval and Modern Languages

Michaelmas Term 2021

Quando, por vezes, me falam em imaginar outro mundo possível, é no sentido de reordenamento das relações e dos espaços, de novos entendimentos sobre como podemos nos relacionar com aquilo que se admite ser a natureza, como se a gente não fosse natureza. Na verdade, estão invocando novas formas de os velhos manjados humanos coexistirem com aquela metáfora da natureza que eles mesmos criaram para consumo próprio. Todos os outros humanos que não somos nós estão fora, a gente pode comê-los, socá-los, fraturá-los, despachá-los para outro lugar do espaço. O estado de mundo que vivemos hoje é exatamente o mesmo que os nossos antepassados recentes encomendaram para nós.

Ailton Krenak, *Ideias para adiar o fim do mundo*.

Índice

Abstract, pág. iii.

Resumo alongado, pág. v.

Agradecimentos, pág. viii.

Lista de Figuras, pág. ix.

Introdução, pág. 1.

Capítulo Primeiro

Merecer um poema: identificação épica, frágil heroísmo e liminaridade

- 1.1. Literatura, arquipélagos e problemas fronteiriços: situar *Caramuru*, pág. 10.
- 1.2. Sobre a particularidade do arcadismo brasileiro e a recepção de *Caramuru*, pág. 32.
- 1.3. As razões de uma epopeia e a heroicidade parasítica de Diogo Álvares Correia, pág. 47.
- 1.4. Do ambíguo amor patriótico de Frei José de Santa Rita Durão, pág. 57.
- 1.5. Ilustres desconhecidos: imaginário indígena, relativismo humano e liminaridade, pág. 64.

Capítulo Segundo

“Moema de troca”: escambo, derrogação canónica e sacrifício

- 2.1. Em torno da invenção de Moema, pág. 82.
- 2.2. Uma obra politicamente interessada, pág. 91.
- 2.3. Moema como moeda de troca poética, lírica, épica e racial, pág. 101.
 - 2.3.1. O solilóquio de Moema, pág. 108.
 - 2.3.2. Uma adulterada tradição lírica, pág. 117.
 - 2.3.3. A heroicidade épica colocada em causa, pág. 124.
 - 2.3.4. O belo e o bárbaro, pág. 128.
 - 2.3.5. Poética da cor e emancipação, pág. 133.

2.4. A moeda de troca de Moema: morte pela liberdade, pág. 138.

Capítulo Terceiro

Uma natureza desumanizada: o paraíso como mito fundador e reificação expiatória

3.1. Da natureza e sua comprometida representação setecentista, pág. 152.

3.2. Bondade natural e missão catequética, pág. 162.

3.3. Natureza, descrição e conhecimento: modos de ver e *desver*, pág. 170.

3.4. A respeito do mito fundador, pág. 189.

3.5. Uma expiatória paixão, pág. 203.

Conclusão, pág. 221.

Bibliografia, pág. 223.

Abstract

O Canto Precário

Epopeia, derrogação heróica e desumanização em *Caramuru* (1781)

Rafael Esteves Martins

St. Peter's College

University of Oxford

Michaelmas Term 2021

This thesis reframes the relevance of Caramuru (1781) in the contemporary field of literary and cultural studies in Portuguese. Responding to and revisiting the critical reception of the work, I consider that its circumstance in literary history falls short of the poem that Friar José de Santa Rita Durão wrote. What I call the fragility of the epic singing of the author is the vanishing point of my argument, which is extracted from the ambiguous character of the poetic configuration of the indigenous subject in the epic and consequent production of interpretative meaning. Aware of the overlook of the period within the literary studies in Portuguese, I intend Caramuru to be recognised as a pivotal work of the Portuguese-speaking world, written right after the gold extraction from Brazil and just before the dawn of the Brazilian nation. This period offers a rich questioning platform on several aspects that are present in today's discussions on works and media in Portuguese, which is the case of how slave trade alongside racialized subjects are at the very foundation of the idea of the Portuguese Empire. Through its epic Durão shows partial evidence of this critique in a work meant to, paradoxically, glorify his fatherland. To get here, I discuss through Caramuru the Brazilian literary neoclassicism, the epic design of its hero, the poetic representation of the figure of the Brazilian indigenous

peoples according to the Portuguese colonial system, the subsequent canonical derogation from the lyric and epic modes, the 18th century conception of nature and the idea of natural goodness, and how the enlightenment thought contaminated the relationship with the Amerindian peoples, interfering with the Brazilian identity at the time of its independence.

Resumo alongado

O Canto Precário

Epopeia, derrogação heróica e desumanização em *Caramuru* (1781)

Rafael Esteves Martins

St. Peter's College

University of Oxford

Michaelmas Term 2021

A epopeia *Caramuru* – poema épico do descobrimento da Baía (1781) é antecédida pela justificação do autor em torno das razões que o levam a escrever o poema em face do leitor. No prólogo intitulado "Reflexões prévias e argumento" identifico as fundações da matriz ambígua do poema, dado que Frei José de Santa Rita Durão revela não apenas o que pretende escrever, "a acção do poema é o descobrimento da Baía", mas também o que o motiva para tal: "[o]s sucessos do Brasil não mereciam menos um Poema que os da Índia. Incitou-me a escrever este o amor da Pátria". Desde logo, a presença pouco discreta de Luís Vaz de Camões e o seu *Os Lusíadas* (1572) anuncia a relação intertextual que Durão estabelece com Camões, aspecto que levou *Caramuru* a ser recebido como uma obra anacrónica. Depois, "o amor da Pátria" levantou questões na história da recepção crítica do poema, chegando mesmo a ser apropriado pelo romantismo brasileiro aquando da independência do Brasil, assuntos que recupero e problematizo. E acresce que este caderno de encargos poéticos é apresentado por um autor cuja mundividência é permeada por uma religiosidade militante, afectando o modo com que o frade agostinho materializa o seu canto épico e, por consequência, o modo com que este pode hoje ser lido. É este enquadramento modal que faz com que me

interrogue acerca da relevância da leitura desta obra para a disciplina dos estudos em português e de como Santa Rita Durão deve ocupar um lugar de charneira na mesma, deixando de ser ignorado, quer em aula, quer em investigação.

Inscrevendo declaradamente a sua epopeia numa tradição épica de feição imperialista, e colonial, Durão deixa várias pontas soltas e perguntas por responder ao narrar o episódio histórico central do poema, que é o naufrágio de um navegador português no recôncavo baiano e respectivo encontro com uma tribo tupinambá e seus desenvolvimentos. É a este trabalho de resposta a e problematização de esta epopeia que me dedico na presente tese, esperando reposicionar *Caramuru* nos estudos literários e culturais em português.

Numa primeira fase, ocupo-me da ambiguidade a que atrás me refiro. Como é que se identifica, que problemas levanta ou reforça, e como é que a sua contribuição para a precariedade do canto épico de Durão pode bem ser o salvo-conduto do poema, uma vez que defendo que é justamente através da preservação do carácter ambíguo da obra que é possível reforçar a sua importância no sistema das literaturas em português. De resto, situar *Caramuru* dentro deste sistema não se me afigura como objecto de resposta fácil, razão por que também me ocupo de questões periodológicas e categóricas, como é o exemplo dos usos de “literatura colonial” ou “literatura luso-brasileira” e que dilemas estes acarretam.

Quanto à segunda parte deste trabalho, foco-me naquilo a que a crítica designou como “O Episódio de Moema”, que versa sobre uma mulher indígena que morre afogada num momento crucial da narração. O interesse particular em Moema repousa no facto de que Durão ocupa grande parte da sua epopeia com referencialidade histórica, conferindo, se quisermos, uma dimensão veraz à narração do poema, como, de resto, era hábito no gosto poético de Setecentos. Ora, Moema é uma personagem inventada

por Durão e desta criação resulta não só a tensão lírica e trágica por que o episódio ficou conhecido, alguma crítica até para ele olhando como uma metáfora para a perda da identidade indígena com a chegada dos portugueses, mas também os aspectos da própria criação e como estes desestabilizam normatividades de vária ordem. Moema é por mim lida como uma personagem que desencadeia um processo de derrogação canónica atinente aos modos lírico e épico, sem dissociá-la do contexto não necessariamente em que está inserida mas naquele em que está a ser concebida, que corresponde ao ocaso da mineração aurífera do Brasil e, portanto, de que maneira o texto revela pistas acerca de uma crítica ao lugar ocupado pelos povos indígenas no processo colonial português.

Já na última secção da tese, retomo outro elemento-chave da recepção da obra, a tonitruante e grandiloquente descrição da fauna e flora brasileiras encontrada num canto do poema. Característica exaltada do poema durante o Romantismo brasileiro, Durão foi, em certa medida, por causa desta recuperado do esquecimento em que havia sido relegado aquando da publicação de *Caramuru*. E é precisamente a exaltação da descrição do natural que me faz confrontar este passo com a restante narração do poema no que aos povos ameríndios diz respeito e tentar perceber de que forma nela está explícita a relação extractivista com a natureza por que a agência colonial, portuguesa ou não, é também conhecida. Retomando, então, o prólogo de Durão, discuto por fim o modo com que *Caramuru* se apresenta como poema de fundação do Brasil e o que subjaz a este aparato fundacional.

Pelo exposto, é este o ponto de partida com que pretendo com esta dissertação redefinir o lugar que esta obra ocupa nos estudos em português e por conseguinte promover não só outras propostas de leitura, aquém e além, em torno de *Caramuru*, mas também da literatura setecentista em português, não raro relegada ao esquecimento, tal como Durão.

Agradecimentos

Abaixo agradeço às instituições e pessoas que contribuíram para a presente lide, nomeadamente:

Ao Camões, I. P., por ter financiado o leitorado de português que ocupei e consequentemente o meu doutoramento;

Ao meu orientador, Phillip Rothwell, pela fértil escuta, pelos diálogos compassados e pela encorajadora perseverança;

Ao Departamento de Português da Universidade de Oxford, em particular aos membros que avaliaram as etapas da minha faina doutoral oxoniana e respectivas recomendações, Claire Williams, Cláudia Pazos Alonso e Simon Park;

A Ailton Krenak, a Alexandra Reza, a Helder Macedo, a Helena Buescu, a Inês Beleza Barreiros, a Marcelo Diego e a Tom Earle, por iluminantes reacções;

Ao St. Peter's College e respectivos Graduate Awards, que me permitiram sustentar períodos de investigação em diversas bibliotecas portuguesas;

Ao Santander Award da Universidade de Oxford, que me patrocinou um longo período de trabalho de campo no Rio de Janeiro e em Ouro Preto. Estou particularmente grato à Biblioteca Nacional do Brasil por me ter autorizado a consulta e a digitalização do manuscrito de *Caramuru*;

Às bibliotecas da Universidade de Oxford, com particular apreço por Joanne Ferrari, bibliotecária especializada em assuntos ibero-americanos da Taylor Institution, que fez todos os possíveis para que nenhum livro me faltasse;

Aos alunos de português que passaram pelas minhas aulas entre 2016 e 2019, bem como aos meus colegas docentes Gui Perdigão Murta e Luísa Coelho;

Às famílias B. e G.-S., por me terem concedido o privilégio de viver em Elsfeld;

À família C. e a A. H.-R.;

Aos meus amigos e à minha família.

Lista de figuras

Fig. n.º 1, pág. 60.

Folha de rosto do manuscrito 02, 3, 006 da Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).

Fig. n.º 2, pág. 60.

Portada da *editio princeps* de *Caramurú. Poema Epico Do Descobrimento Da Bahia* (1781). Lisboa: Na Regia Officina Typografica. Biblioteca Nacional de Portugal.

Fig. n.º 3, pág. 145.

Gravura que acompanha o frontispício de *Istoria delle guerre del Regno del Brasile accadute tra la Corona di Portogallo e la Repubblica di Olanda* (1698). Roma: Eredi del Corbelletti. Biblioteca Nacional de Portugal.

Fig. n.º 4, pág. 172.

Detalhe da carta marítima "Terra Brasilis". *Atlas Miller*, também conhecido por *Atlas Lopo Homem-Reineis* (1519). Biblioteca Nacional de França.

Fig. n.º 5, pág. 182.

Frontispício alegórico da *Pharmacopée Royale Galénique et Chymique* (1676). Paris: Chez l'auteur, au Faux-bourg Saint-Germain, rue des boucheries, aux Vipères d'Or. Biblioteca Nacional de França.

Fig. n.º 6, pág. 193.

Frontispício de *Caramurú, ou La découverte de Bahia* (1829). Paris: E. Renduel. Biblioteca Nacional de França.

Fig. n.º 7, pág. 193.

Gravura colorida da edição de 1836 de *Caramurú: Poema Epico Do Descobrimento Da Bahia*. Lisboa: Imprensa Nacional. Biblioteca Nacional de Portugal.

Introdução

A 15 de Novembro de 1983, Helder Macedo encetou a sua aula inaugural como ocupante da cátedra Camões do King's College, em Londres, com a seguinte frase: "[e]pic poetry, even when it concerns real historical persons or events, always represents a metaphorical vision of history. It embodies the poet's conception of what that history means to his own age so that the past being celebrated in the poem becomes exemplary"¹.

Em termos simplistas, uma metáfora é um mecanismo discursivo que permite dizer uma coisa através de outra, transportando significado de um lado para o outro, e tendo como resultado uma nova coisa, a própria metáfora. “Uma visão metafórica da história” compreende, deste modo, *ver* a história através de uma outra história, ressignificando a visão do referente histórico. Quero com isto inferir que ao compor *Caramuru* (1781), Frei José de Santa Rita Durão (1722 – 1784) representou um determinado episódio histórico e através dele produziu sentidos outros sobre o mesmo, não alterando a História, mas dando-lhe outros significados, permitindo *vê-la* de outro modo e a partir do tempo em que a escrevia e inscrevia.

Durão nasceu em Minas Gerais, veio concluir os seus estudos a Portugal e não mais regressou ao Brasil. No final da sua vida, publicou uma epopeia de fundação mítica do Brasil intrinsecamente ligada à ocupação colonial daquele território. Serve isto para dizer que não é possível descolonizar uma obra como *Caramuru*. Trata-se ao final das contas de um produto intelectual proveniente de uma circunstância colonial e religiosa,

¹ Macedo, H. (1983). *The purpose of praise: Past and future in The Lusiads of Luís de Camões*. London: King's College, p. 3.

necessariamente interligadas neste caso, cuja abordagem actual deve, em meu entender, ser mediada através de uma problematização dessa mesma impossibilidade de o descolonizar. Não obstante, afirmar que a obra é um produto do seu tempo e com isto apaziguar aquilo que dela se extraiu e extrai com propósito político é um exercício estéril. E é-o porque não sana por anacronia e / ou ucronia as implicações desde logo culturais, mas sem esquecer as sociais e políticas, que a discursividade colonial exerce sobre os sujeitos, tanto colonizadores quanto colonizados.

Sucedem que é justamente esta tensão entre a impossibilidade de descolonizar a obra e a consciência de que a mesma é um produto do seu tempo, com as devidas repercussões ulteriores, que se abre espaço para uma interpretação que não seja exaurida pela qualificação *colonial* da obra, mas que faça disso mesmo plataforma de permanente indagação. E a minha indagação neste trabalho repousa na “visão metafórica da história” que a epopeia de Durão representa, cabendo-me aqui lembrar que a própria história que a obra metaforicamente vê e ressignifica está localizada num espaço geográfico, histórico e literário, feito de retalhos. Refiro-me a um espaço “aterritorial” – o daquilo que se tem por “lusofonia” –, como lhe chamou Luiz Filipe de Alencastro².

Há um antes e um depois de *Caramuru* nas várias possibilidades de situar temporalmente aquilo que se entende por “literatura brasileira”. Santa Rita Durão compõe uma epopeia de fundação, de formato clássico, e imbuída de uma preocupação em torno daquilo que ao território brasileiro dizia respeito. Esta característica do poema tem, como discutirei, contensões de várias ordens, nomeadamente no que respeita à visão política que Durão deixa manifesta no texto, bem como as implicações que esta e

² Alencastro, L. (2000). *O trato dos viventes : Formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, p. 9.

outras obras do tempo de Durão exerceram durante o período após a independência brasileira. Em todo o caso, não se lhe deve sombrear um lugar visível na história literária em língua portuguesa e seu consequente estudo. E não me refiro a um cânone monolítico, que não deixa de ser uma "cartografia discursiva imperialista" e uma "forma de violência epistémica"³ que interfere na subjectividade do sujeito colonizado e na forma com que este se observa. Isto porque, em boa verdade, a leitura que aqui faço de *Caramuru* repousa em *lato sensu* na configuração literária das personagens indígenas, sua circunstância e decorrentes sentidos possíveis. Que seja dito, no entanto, que ainda que a minha leitura seja movida pela consciência de que o indígena brasileiro de Durão é por ele imaginado, idealizado, até, não me posso desvincular do seu referente e da violência a que foi, e é, colectiva e sistematicamente sujeito.

Para além da poesia épica representar visões metafóricas da história, e talvez por isso mesmo, as epopeias em cuja linhagem Durão ramificou a sua são ideológicas e assimétricas, porquanto imperialistas⁴. Genericamente, há nelas um paradigma entre *um nós* e *um quem está contra nós*, sendo que o *nós* é celebrado pelo canto épico com o objectivo de se imortalizar. E esta ultrapassagem da morte é feita pela rememoração dos alegados feitos heróicos, em detrimento da relação de poder assimétrica a eles subjacentes. Daqui que o canto épico possa ser precário, pois há esta debilidade intrínseca no seu propósito, sendo a obra épica de Durão um claro exemplo disto. *Caramuru* tem como vocação um projecto ideológico de índole religiosa, colonial e territorial, ao passo que ao mesmo tempo afirma celebrar os "sucessos do Brasil". O paradoxo entre um poeta colonial em cuja obra se identificam fragmentos de *emancipação*, quer territorial, quer social, dá lugar a uma obra discursivamente ambígua

³ Cheah, P. (2016). *What is a world?: On postcolonial literature as world literature*. Durham: Duke University Press, p. 8.

⁴ Quint, D. (1993). *Epic and empire: Politics and generic form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton University Press, pp. 3 - 10.

cuja interpretação é prejudicada por uma permanente contrariedade interna que carece de ser problematizada.

Mas também pela poesia épica representar visões metafóricas da história, considero que é impreciso ler um poema épico de matriz clássica sem contexto histórico. De resto, a relação entre Literatura e História é indissociável. Parafraseando Helena Buescu, a literatura: tem uma “*vontade de realismo*” e esta é feita de historicidade; é um produto resultante de um período histórico, estando por isso “*dentro*” da história; é um fenómeno presente na construção histórica de identidades, comunidades e nações; e partilha com a historiografia “mecanismos de produção de sentido”⁵. Por estas razões, a minha abordagem metodológica ao épico tenta estabelecer uma aproximação entre contextualização histórica, recepção literária, e *close reading*. Ater-me-ei em passagens ou episódios específicos do poema, sem prejuízo de eventuais remissões para outros momentos do plano narrativo, pois visto tratar-se de uma epopeia de matriz clássica é possível isolar episódios e *trabalhar* a obra no seu todo a partir de “leituras antológicas”⁶.

O que me leva à primeira razão por que este trabalho é relevante para a disciplina em que se insere. Encarado em perspectiva, e sem querer ser casuístico, por entender que este não é o lugar para o fazer, o Século XVIII é um século subrepresentado nos departamentos de língua portuguesa no que diz respeito aos estudos literários e culturais, o que consequentemente resulta em invisibilidades do mesmo ao nível de investigação, encontros científicos, *syllabi* e dissertações⁷. E o caso de *Caramuru* é

⁵ Buescu, H. C. (2019). Literatura e história : algumas relações. In *O poeta na cidade : a literatura portuguesa na história*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 19 - 20.

⁶ Silva, V. M. A. e. (2008). A epopeia, *Os Lusíadas* e as leituras antológicas. In *A lira dourada e a tuba canora*. Lisboa: Cotovia, pp. 93 - 107.

⁷ Carvalho, B. (2016). Introduction - Partial Enlightenments: Precedents & Possibilities for the 18th Century in Luso-Brazilian Studies. In *Portuguese Literary & Cultural Studies* (29, The Eighteenth Century), p. 2; Carvalho, B. (2016). Writing Race in Two Americas: Blackness, Science, and Circulation of Knowledge in the Eighteenth-Century Luso-Brazilian World and the United States. *The Eighteenth Century*, 57 (3), p. 304.

paradigmático desta realidade pois trata-se de uma obra muito pouco estudada isoladamente, isto é, numa monografia somente a ela dedicada. Tendencialmente, o poema vem a discussão em antologias, em histórias literárias, por vezes nem sequer é mencionado⁸, e quando aparece tende a ser arrumado ao lado de outras obras, até lido através delas ou em comparação a elas.

A segunda, prende-se com a releitura que faço do poema. Há em meu entender uma abundância interpretativa no facto de Durão ser poeticamente anacrónico em certas instâncias da estrutura, forma e conteúdo do seu poema, carecendo a mesma anacronicidade de ser reconhecida como mecanismo de produção e representação de sentido eficiente. Deste modo, pretendo relocalar não só a relevância do autor e sua obra nos *estudos em português* mas de o resgatar de categorizações que o encerram injustamente em termos como "gongórico", "pré-romântico", "nativista", "indianista", criando mais ruído no processo interpretativo do que propriamente clareza. Muito embora traços desta terminologia literária sejam passíveis de ser identificados ou reconhecidos no poema, os mesmos são implodidos enquanto categorização da obra por meio da economia textual e discursiva que desafia o encaixotamento insipiente da epopeia.

E a terceira, que tem que ver com as hipóteses de interpretação que defendo nos três capítulos. Sem desconsiderar as leituras havidas, não raro convocando-as para o ou acolhendo-as no meu próprio argumento, revisito com um novo olhar o que no decorrer da recepção do poema mais foi destacado: a representação do indígena brasileiro; a morte de Moema; e a celebração da paisagem brasileira. Sucede que em cada um destes casos a minha leitura diverge, não necessariamente *a contrario* mas por via de

⁸ Como é o caso recente da excelente obra *Brasil: uma biografia*. Cf.: Schwarcz, L., & Starling, H. (2015). *Brasil: Uma biografia*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.

um deslocamento de perspectiva que apesar de conviver com interpretações alheias não deixa de as colocar em causa.

No Capítulo Primeiro, foco-me na ambiguidade estrutural de *Caramuru* e de como esta deve ser reconhecida e preservada por forma a abrir a porta a uma interpretação caleidoscópica do poema através das suas contradições internas. Começo pelo lugar que a obra ocupa no âmbito dos estudos literários e culturais em português e quais os problemas associados às designações associadas a ela, quer por via da perspectiva luso-brasileira, mais particular, quer pela via dos chamados estudos lusófonos, mais geral. Dentro do período em que escreve Durão, ocupo-me em discutir sobre o grupo de escritores da Escola Mineira e sua relevância não só no Século XVIII, mas também no Século XIX durante o romantismo brasileiro, essencialmente ligado à independência do país e de como esta dinâmica interferiu na recepção da obra e no imaginário em torno dos indígenas brasileiros. Em seguida, e tendo em conta a perspectiva colonial a partir da qual o autor escreve, analiso a forma com que a construção heróica do protagonista épico pode ser colocada em causa e de como esta configuração está relacionada com o contexto histórico da escolha do episódio celebrado pela epopeia. A discussão sobre a que pátria pertenceria Durão, visto ter nascido no Brasil, torna-se depois necessária, pois complexifica a questão sobre o quê e quem está a ser celebrado pelo épico. Por fim, dedico-me a explorar de que forma a idealização do indígena brasileiro é indissociável da natureza ambígua do poema e de como esta é decorrente da própria circunstância histórica do episódio narrado. Para sustentar a minha argumentação, recorro, entre outros, a Luiz Filipe de Alencastro, Homi Bhabha e Victor Turner.

Já no Capítulo Segundo, repouso a minha atenção no episódio de Moema, que versa sobre uma personagem indígena que morre por afogamento, mas que encontrou vida fora do poema, das artes plásticas à ópera. Uma personagem completamente inventada

por Durão, sem o respaldo histórico a que habitua o seu leitor desde cedo e como era expectável pelo leitor esclarecido do gosto de Setecentos. Durão escrevia já no ocaso da mineração aurífera no Brasil, mas nem por isso deixou de imprimir as suas preocupações sobre a administração colonial, que descuravam em seu entender as populações indígenas, firmando ao mesmo tempo o seu programa ideológico para o território brasileiro. O conhecido episódio de Moema foi desde cedo recebido pelo seu carácter trágico, há quem nele veja uma metáfora para a perda da identidade indígena após o encontro com os portugueses, mas a hipótese que quero defender é a de que o afogamento de Moema é justamente o salvo-conduto para esta personagem sair da sua condição subalterna. Por forma a consolidar esta hipótese, recorro àquilo que entendo ser uma derrogação canónica do género épico, exaltando o lírico através da personagem, cuja configuração poética é interseccionada por variadíssimas referências do património lírico. Deste património, mas através dele, parto para uma questão racial tensionada entre referenciais de beleza e barbaridade e de que forma o cânone lírico está implicado nisto. Defenderei, assim, a hipótese de Moema se “libertar” por via da sua própria condição, tanto poética quanto subalterna, e convoco, em particular, obras de Kim Hall, David Graeber e Theodor Adorno para melhor iluminar a minha advocação.

No Terceiro e último Capítulo, concentro-me na representação da paisagem brasileira no Canto VII do poema. É lugar-comum na recepção de *Caramuru* o elogio ao detalhe e à celebração da flora e fauna brasileiras, que deu à obra uma feição nativista por representar as *coisas* da terra. Ora, eu desvio a atenção para aquilo que está ausente no que é configurado como um paraíso brasileiro, a paisagem humana, e de como esta ausência está relacionada com o pensamento setecentista atinente aos conceitos de natureza e de “bom-selvagem” e de como estes em Durão são atravessados por uma religiosidade militante. Faço também notar o modo com que aquilo que entendo por “natureza desumanizada”, isto é, um mundo natural sem pessoas, convive ao mesmo tempo com extractivismos e apropriações de vária ordem: idiomáticos, naturais e

epistemológicos⁹. Com isto sou levado a questionar a qualificação da obra como uma epopeia de fundação (brasileira) e de como a aparente ausência de um plano mitológico não é razão para que se deixe de mitificar, por exemplo, a miscigenação. Sou então levado a concluir que o paraíso de Durão não é para quem quer, é para quem pode, e como lá não cabe toda a gente, alguém tem ser sacrificado. Para isto, auxilio-me sobretudo do pensamento de Jean-Jacques Rousseau, Lilia Schwarcz e Heloisa M. Starling, Marilena Chaui, e René Girard.

Pelo exposto, espero com esta dissertação redefinir o lugar que esta obra ocupa na história da literatura brasileira, em particular, e nos estudos em português, em geral. Espero igualmente dar-lhe suficiente visibilidade por forma a que seja mais lida, mais estudada e mais interrogada.

⁹ Sobre noções de “falta” na cultura tupi, tal como percepcionada pelos primeiros portugueses e jesuítas a chegar ao Brasil, *vide*: Hansen, J. A. (2005). A escrita da conversão. In Costigan, L. H. (Org.). *Diálogos da conversão*. Campinas: Editora Unicamp, pp. 15 - 43.

Capítulo Primeiro

**Merecer um poema: identificação épica, frágil heroísmo e
liminaridade**

1.1. Literatura, arquipélagos e problemas fronteiriços: situar *Caramuru*

A obra *Caramuru – poema épico do descobrimento da Baía*¹⁰ foi publicada em 1781, em Lisboa, por Frei José de Santa Rita Durão. De seu nome José Luís de Moraes, filho de mãe paulista e pai português, o Orador e Poeta nasceu em 1722 em Cata-Preta, actual Mariana (Minas Gerais, Brasil), e aos nove anos chega a Portugal a mando dos pais para estudar. Foi admitido na Ordem dos Eremitas Calçados de Santo Agostinho e nela professou aos dezasseis anos. Estudou durante sete anos filosofia e teologia em Coimbra, leccionando a última em Braga e na sua *alma mater*, universidade na qual se doutorou em 1756 na disciplina que ensinou. Em 1758 conhece em Leiria o respectivo Bispo, D. João Cosme da Cunha, conhecido como “Cardeal da Cunha”, quem viria a ser Arcebispo de Évora como reconhecimento da sua acção anti-jesuítica. Esta amizade revelou-se amarga, pois Durão redigiu em nome de Cunha, seu aparente protector e quem lhe prometera em troca a Cadeira de Hebraico em Coimbra, várias composições contra a Companhia de Jesus, das quais se veio a arrepender. Consequentemente,

¹⁰ A ortografia do título aqui presente decorre da edição crítica do poema, da responsabilidade de Amadeu Torres e publicada pela Câmara Municipal de Viana do Castelo, Portugal, em 2008. No mesmo ano, foi publicada no Brasil uma edição preparada por Berty Ruth Biron incluída numa antologia de epopeias brasileiras organizada por Ivan Teixeira. A razão por que opto pela primeira edição (Torres) prende-se com o facto de esta ser uma edição crítica, permitindo o confronto com as anteriores – incluindo a referida de Biron – nos casos aplicáveis em que surgem discrepâncias, às quais acresce o manuscrito autógrafo do poema, à guarda da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro). A edição conta também com uma versão anastática da *editio princeps*.

Pelo exposto, todas as citações do poema no decorrer desta dissertação correspondem à edição de Torres. Por razões de economia textual, o título da obra será encurtado e mencionado da seguinte forma: *Caramuru*. Em caso de remissão para o poema, será usada a seguinte fórmula, sem paginação: *canto* identificado em numeração romana e *estrofe* em numeração romana, respeitando o texto: e.g.: Canto I, estrofe I.

As respectivas referências bibliográficas são: Durão, J. de S. R. (2008). *Caramuru – poema épico do descobrimento da Baía* (Introdução, texto crítico e anastático por Amadeu Torres). Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo.; Durão, J. de S. R. (2008). “*Caramuru*”. In I. Teixeira *Épicos*, Ivan Teixeira (ed.). São Paulo: EdUSP; Durão, J. de S. R. (s / d). “*Caramuru Poema Epico do Descobrimento da Bahia*”. Códice manuscrito. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Manuscritos - 02, 3, 006.

compôs em 1762 uma retratação, *Poenitens Confessio*, do que havia feito, levando-a até ao Papa Clemente XIII, em Roma, cidade na qual esteve exilado por mais de uma década, passando por Espanha e França, por forma a escapar às perseguições do Padre Carlos da Cunha – irmão do Cardeal da Cunha –, entretanto tornado Provincial dos Agostinhos. Com o Marquês de Pombal fora de cena, Durão regressa a Portugal no reinado de D. Maria I, em 1777. Em 1778, publica a *Aula Inaugural* ou *Oração de Sapiência*, que havia proferido por ocasião de ter ocupado por concurso a cátedra de teologia em Coimbra. E em 1781 publica, então, *Caramuru*, sem ter recebido devido reconhecimento pelo épico. Acabou por morrer em Lisboa, em 1784, sem nunca ter regressado à sua terra natal¹¹.

Formalmente, *Caramuru* desdobra-se em dez cantos de estrofe rítmica AB-AB-AB-CC, isto é, as primeiras seis versificações são feitas em rimas alternadas e as duas últimas são emparelhadas. Apresenta um total de 834 (oitocentas e trinta e quatro) estrofes, constituídas individualmente por oito versos decassilábicos, perfazendo, então, 6672 (seis mil seiscentos e setenta e dois) versos em *ottava rima*, também conhecida em português por oitava heróica, dada a sua ocorrência em prolixos poemas épicos em língua portuguesa, formalmente inspirados na tradição épica italiana, como é o caso de *Os Lusíadas* (1572).

¹¹ Cf.: Viegas, A., pseud. (1914). *O Poeta Santa Rita Durão: Revelações históricas da sua vida e do seu século*. Bruxelas / Paris: L'Édition D'Art / Gaudio, pp. XLIV - 69; Biron, B. R. (2013). *A Aula Inaugural* de Frei José de Santa Rita Durão. In *Cadernos do CNLF*, Vol. XVII, 3, p. 10; Moraes, E. V. de. (1926). Segundo centenário do nascimento de frei José de Santa Rita Durão. In *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro* (Tomo 99, Vol. 153), p. 187.

O plano narrativo do épico de Durão é formado por um episódio de base histórica e mitográfica¹² sobre um naufrago português, Diogo Álvares Correia (1475 – 1557)¹³, que ao dar à costa baiana encontra uma tribo indígena que praticava canibalismo na qual é admitido após disparar uma arma de fogo, então desconhecida pelos locais, acabando estes por atribuir capacidades extraordinárias a Diogo, passando a chamar-lhe Caramuru. Diogo posteriormente envolve-se em batalhas entre tribos; apaixona-se por uma indígena, Paraguaçu, foge com ela numa embarcação francesa para França, onde Paraguaçu é baptizada catolicamente como Catarina, casando com Diogo; na viagem de regresso ao Brasil, Catarina tem uma série de visões que são profecias sobre as batalhas portuguesas contra franceses e holandeses no Brasil; ao chegar à Bahia, a autoridade do casal é legitimada pelos indígenas e em seguida a mesma é transferida para a administração colonial portuguesa.

A recepção¹⁴ da epopeia duraniana à data da sua publicação foi fraca, o que alegadamente fez com que o autor destruísse a sua restante obra¹⁵. Somente quarenta

¹² Cf.: Salvador, V. do. (1918). De como el-rei mandou povoar outra vez a Bahia por Thomé de Sousa, governador geral do Brasil. In *História do Brasil – 1500 - 1627* (Livro III). São Paulo e Rio de Janeiro: Weiszflog Irmãos, pp. 148 – 152; Treece, D. (1984). Caramuru the myth: conquest and conciliation. In *Ibero-amerikanisches Archiv, Neue Folge*, 10 (2), pp. 139 – 173.

A relação entre história e mito em *Caramuru* será por mim discutida no Capítulo Terceiro.

¹³ Skidmore, T. (2010). Peoples and dramas in the making of the colony. In *Brazil : Five centuries of change* (2nd ed.). New York / Oxford: Oxford University Press, p. 33.

¹⁴ Por *recepção* entendo produção intelectual escrita ou não enquadrada por diferentes mas comunicantes disciplinas, como os estudos literários ou culturais, sobre obras de quaisquer *media*, embora neste caso me refira à obra literária publicada em papel. Cf.: Willis, I. (2018). *Reception* (New critical idiom). Abingdon, Oxon ; New York, NY, pp. 3 - 7.

¹⁵ A obra foi recebida "com grande frieza em Portugal, e ainda maior no Brasil". Cf.: Silva, J. M. C. e. (1853). *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portugueses* (Vol. 6). Lisboa: Imprensa Silviana, p. 260.

A alegação de que Durão rasgara e queimara a sua poesia lírica em reacção à fraca recepção da sua epopeia encontra-se em: Moraes, E. V. de. (1926). Segundo centenário do nascimento de frei José de Santa Rita Durão. In *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro* (Tomo 99, Vol. 153), p. 187.

É presumível que haja poesia de Durão dispersa, uma vez que Francisco Topa encontrou uma égloga manuscrita de Durão no espólio da biblioteca do Dr. José Mindlin, em São Paulo. Esta

e um anos após a edição, em 1822, se encontram menções ao poema, quando foram citadas várias estrofes num panfleto de propaganda independentista e nacionalista da autoria do Visconde de Cairu e intitulado *Heroicidade Brasileira*, uns meses antes da declaração de independência política do Brasil de Portugal, motivo pelo qual foi confiscado pelo poder colonial¹⁶.

Em antologias, dicionários e noutras obras de referência, o épico é considerado como revelador de pouca originalidade, anacrónico e imitando de perto *Os Lusíadas* (1572) de Luís de Camões (1572). Pouco estudado a título individual até meados do século XX¹⁷, *Caramuru* foi repetidamente analisado por comparação, não raro em antologias ou histórias literárias, a outras obras publicadas pelos seus poetas brasileiros contemporâneos. O que não deixa de fazer sentido, pois tal como ele haviam estudado na Universidade de Coimbra, bem como haviam feito parte dos mesmos círculos

"Égloga piscatória de Forgino e Duriano" já teria sido identificada pelo seu anterior proprietário, Ruben Borba de Moraes, que não chegou a publicá-la, tendo doado a sua colecção de manuscritos à referida biblioteca. Topa relembra também uma ode de Durão, "Ser eloquente a língua de um menino", publicada em 1901 por Teófilo Braga. Cf.: Topa, F. (2002). Uma égloga inédita de Santa Rita Durão. In *Terceira Margem : Revista do Centro de Estudos Brasileiros (Adolfo Casais Monteiro)*, n.º 3. Porto: Faculdade de Letras, pp. 15-18.; a referência à ode, *apud*. Topa, encontra-se em: Braga, T. (1901). *Filinto Elysio e os Dissidentes da Arcádia. A Arcadia brasileira - Francisco de Mello Franco, José Basílio da Gama, Frei José de Santa Rita Durão, Alvarenga Peixoto, Tomás António Gonzaga*. Porto: Livraria Chardron, pp. 510 - 512.

¹⁶ Biron, B. R. (2008). Luzes, Razão e Fé em *Caramuru*. In I. Teixeira (ed.). *Épicos*. São Paulo: EdUSP, p. 325.

¹⁷ Refiro-me a monografias académicas sobre o poema. O primeiro estudo foi apresentado como tese de docência em 1965 por Carlos de Assis Pereira, no qual fez um levantamento das fontes historiográficas de *Caramuru*. O segundo, é de Berty Ruth Biron, resultado da sua tese de mestrado em 1988, que consiste em duas partes: a primeira, a defesa da hipótese de se tratar de um "poema épico da conversão"; o levantamento e coligação da recepção crítica do poema entre os Séculos XIX e XX. Cf.: Pereira, C. de A. (1971). *Fontes do Caramuru de Santa Rita Durão*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis; Biron, B. R. (1988). *Caramuru: um poema épico da conversão e sua recepção crítica* (texto policopiado). Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Destes primeiros estudos não considero a obra de pendor biográfico de 1914 da autoria de Arthur Viegas, pseudónimo do Padre Manuel Antunes, S.J. (1918 - 1985), que também inclui, entre outros, a mencionada retratação que Durão endereçou ao Papa. Cf.: Viegas, A., pseud. (1914). *O Poeta Santa Rita Durão: Revelações históricas da sua vida e do seu século*. Bruxelas / Paris: L'Édition D'Art / Gaudio.

literários, num agrupamento que pode ser periodologicamente entendido como literatura neoclássica¹⁸ em língua portuguesa.

É, no entanto, importante ressaltar desde logo que Durão é tido por um poeta cuja circunstância é colonial, escrevendo a partir de uma perspectiva colonial e exibindo no decorrer da obra a sua mundividência religiosa e colonial em relação ao Brasil e em particular às tribos indígenas brasileiras representadas no poema, como advoga Antonio Candido.

Mesmo sem querer recuar conceitos anacronicamente, parece que o *Caramuru* pode ser considerado uma epopéia do tipo que se chamaria hoje colonialista, porque glorifica métodos e ideologias que censuramos até no passado. Mas que ainda são aceitos, recomendados e praticados pelos amigos da ordem a todo preço, entre os quais se alinharia o nosso velho Durão, que era filho de um repressor de quilombos e hoje talvez se situasse entre os reacionários, com todo o seu talento, cultura e paixão. Como sabemos, o *Caramuru* é uma resposta ao *Uruguai*, cujo pombalismo ilustrado estava mais perto daquilo que no tempo era progresso. Mesmo sendo progresso de déspota esclarecido, useiro da brutalidade e do arbítrio¹⁹.

¹⁸ O uso de conceitos periodológicos é aqui tornado operativo num sentido lato, isto é, sem atender ao particular das múltiplas possibilidades de definição que desde logo por razões geográficas e cronológicas perturbam o carácter finito de uma definição. Por exemplo, a estética neoclássica chegou tarde a Portugal quando comparada com França ou Itália, de onde vinham os vectores mais relevantes desta estética que, por sua vez, deram origem a produção local, com características vernáculas em Portugal e no Brasil. Por “literatura neoclássica em português” entendo uma dupla e comunicante conceptualização na medida em que os traços destas obras atravessaram razões diferentes em Portugal e no Brasil. A segunda metade de Setecentos está povoada por academias literárias, tanto em Portugal quanto no Brasil, que formulavam o gosto literário dominante, do qual o “neoclassicismo” fazia parte, e que repousava na composição literária como mimese, atribuía valor acrescentado à verosimilhança, cultivava a imitação de autores clássicos, promovia uma função moral da poesia, bem como esperava uma simplicidade na escrita que funcionaria esteticamente como uma reacção ao ornamento da retórica e literatura barrocas. Afinal das contas, era um regresso aos moldes daquilo que se entende por “literatura clássica”, que pode ser localizada nos Séculos XVI, XVII e XVIII. No Brasil ou na obra de escritores dele naturais, embora permeável ao mesmo gosto português, a literatura neoclássica é, todavia, marcada por uma tematização local, do território brasileiro aos seus vários povos, que pode ser entendida como uma afirmação de um ambiente intelectual, literário, e político, diferente do da metrópole. Cf.: Silva, V. M. A. e (1962). *Para Uma Interpretação do Classicismo*. Coimbra: Coimbra Editora, p. 127 – 149; Castro, A. P. de (2008). A Retórica no Neoclassicismo. In *Retórica e teorização literária em Portugal : Do humanismo ao neoclassicismo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 587 - 670; Amora, A. S. (1997). Neoclassicismo (na Literatura Brasileira). In J. P. Coelho. *Dicionário de literatura : Literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística literária* (4a ed., vol. 3). Porto: Figueirinhas, pp. 710 e 711.

¹⁹ Candido, A. (1985). Movimento e Parada. *Na sala de aula : Caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, p. 7.

Ao mesmo tempo, Durão não deixa de ser o autor de uma fundação mítica do Brasil através da matriz clássica da epopeia, celebrando as relações entre indígenas e portugueses, subvertendo por vezes as convenções coloniais e / ou políticas então estabelecidas em torno do Brasil por via dos seus excursos no poema. Todos assuntos que serão problematizados no decorrer da presente dissertação.

A hipótese que vou defender neste capítulo é a de que não só há uma permanente ambiguidade na obra que faz com que esta resista a categorizações que a cristalizem no âmbito dos estudos literários e / ou culturais, como também de que forma o reconhecimento e preservação dessa mesma ambiguidade é fundamental para interpretar o poema no enquadramento actual do estudo da literatura *em português*. Quero também que fique claro que a qualificação de *Caramuru* como epopeia ambígua está longe de ser uma novidade²⁰. Para Antonio Candido, a ambiguidade era estrutural no poema²¹. Identificava-a, por exemplo, na coexistência de indígenas antropófagos e não antropófagos ou assimilados, naquilo que considerava ser um conflito teológico-intelectual de Durão. Bem como identificava ambiguidade no herói, que era colonizador, por um lado, mas que se integrava na tribo tupinambá, por outro – qualidades reflectidas no seu duplo nome: Diogo e Caramuru. Não obstante concordar com estas observações de Candido, este considerava que as contradições do poema seriam resolvidas pela mundividência religiosa do autor que aglutinaria as partes separadas do poema. Ora, a minha contenção é a de que a ambiguidade do texto e das passagens que vou analisar

²⁰ O próprio poema épico de Camões tem ambiguidades de vária ordem, como defende Helder Macedo. São exemplos, dentre outros: o poeta segue uma matriz clássica da epopeia mas coloca-se dentro dela como personagem; há uma extensão da sua obra lírica na épica; em vários episódios há fortes traços da poesia pastoril, que não deviam ter lugar numa epopeia; dedica o poema a D. Sebastião mas dá a entender que aguarda por quem mereça a sua obra. Cf.: Macedo, H. (1993). *Os Lusíadas* : the ambiguous epic of Luis de Camões. In *Journal of the Institute of Romance Studies* (Vol. 2). London, pp. 243 - 249.

²¹ Candido, A. (1961). Estrutura e função do *Caramuru*. In *Revista De Letras*, 2, pp. 47 - 66.

em *close reading* no decorrer desta dissertação, designadamente aquelas que dizem respeito à figura do indígena ou às dos excursos do autor interligados com o narrador, resistem a esta solução proposta por Candido. O que faz com que, ao contrário de querer resolver a ambiguidade do poema, proponho a sua conservação e consequente problematização dos sentidos por ela criados. Candido termina a sua avaliação da ambiguidade do épico advogando que este tanto pode ser lido como uma defesa dos interesses portugueses quanto o pode como defesa dos "americanos", nas suas palavras. Ora, quando muito, este aspecto seria uma ambivalência e não propriamente uma ambiguidade, pois estamos perante um cenário formado pela alternância de uma coisa e outra, sendo ambas igualmente válidas. A isto acresceria, em meu entender, o ponto de vista a partir do qual se leria o poema: brasileiro ou português.

É também operativo explicitar o seguinte: por ambiguidade, *lato sensu*, entendo aquilo que é anfibológico, ou seja, que determinado texto e sua discursividade pode assumir mais do que um sentido, gerando incerteza e contradição. Em *stricto sensu*, ao que entendo por ambiguidade deve ser acrescentada a circunstância histórica em que *Caramuru* foi composto, não menos dada a incertezas e contradições, como discutirei, razão pela qual qualifico como "precário" o canto épico duraniano.

A isto sucede que esta epopeia tende a ser lida como um exemplo de representação literária monolítica dos vários conceitos ou categorias que orbitam em torno da sua recepção: o arcadismo, o nativismo, o exotismo, o colonialismo. Estamos diante de uma história de recepção, de leitura e crítica, a meu ver equivocada uma vez que encapsula *Caramuru* numa interpretação rígida que por não reflectir as ambiguidades e contradições internas ao poema não admite a possibilidade de este ser lido caleidoscopicamente, isto é, conservando e produzindo várias perspectivas de leitura. A história de equívocos a que me refiro começa desde logo no período romântico, concomitante ao período da independência brasileira, quando *Caramuru* era usado

como propaganda política identitária ou de uma suposta celebração dos povos indígenas. Esta linha de pensamento, por exemplo, dura até aos dias de hoje, quando *Caramuru* é ainda objecto de adaptações fílmicas brasileiras em que a figura do indígena é romantizada tal como o fora em Oitocentos, enquadramento cuja genealogia pode ser traçada até à *Carta* de Pêro Vaz de Caminha²². No caso português, os equívocos não são propriamente diferentes²³.

Embora os traços das categorias nativismo, exotismo, e colonialismo, possam ser encontrados na obra de Durão, defendo que devem ser lidos através de uma perspectiva que enrede as tensões decorrentes do carácter anfibológico do texto a que acima me referi. Mais sucede que as contradições do texto abrem mais do que uma interpretação e gostaria de aqui identificar os quatro níveis em que me vou debruçar neste capítulo: I) o enquadramento do texto na história literária, aquém e além do Brasil, bem como a recepção da epopeia no decorrer do tempo; II) de que forma a heroicidade de Caramuru é colocada em causa pelo próprio texto; III) para onde e quem escreve Durão; IV) e como a configuração das personagens indígenas brasileiras cria problemas e ao mesmo tempo respostas para a precarização do canto épico duraniano.

²² Ayoh'Omidire, F. (2010). Globalization and Identity Discourse in Latin America: Caramuru and the Brazilian Foundation Myth. *The Global South*, 4 (1), pp. 7 - 30.

²³ Em 2008, aquando das celebrações dos 750 anos do levantamento da cidade de Viana do Castelo, de onde Diogo Álvares Correia, o herói da epopeia, é natural, foi mandada esculpir uma estátua que o representasse junto de Paraguaçu, a indígena com quem casou e com quem alegadamente formou família no Brasil. Já em 2018, e pelo facto de a população estar descontente com o lugar central que a escultura ocupava na cidade, a par do facto de Paraguaçu estar em “trajes reduzidos”, a escultura foi deslocada para uma praia. Em reacção a isto, o ex-Presidente da Câmara Municipal de Viana do Castelo que comissariara as havidas celebrações afirmou o seguinte sobre Diogo Álvares: “o vianense que teve maior influência no mundo, pela convivência intercultural, sem opressão e, pela miscigenação de que foi primeiro protagonista”. Cf.: <<https://www.publico.pt/2018/05/16/local/noticia/camara-retira-estatuade-navegador-em-trajes-reduzidos-que-populacao-contestava-1830307>> [consultado a 7 de Julho de 2021].

É também digno de nota uma edição em prosa do poema adaptada por João de Barros (Político e Pedagogo, 1881 – 1960) para uma colecção de obras da sua responsabilidade, adaptadas e dirigidas a leitores mais jovens. Nesta adaptação, Diogo é apresentado como um prodigioso aventureiro e colonizador do Brasil. Cf.: Durão, J. de S. R. (1935). *O Caramuru : aventuras prodigiosas dum português colonizador do brasil* (adaptação em prosa do poema épico de Frei José de Santa Rita Durão). Lisboa: Sá da Costa.

Existem, deste modo, três enquadramentos que devem ser tidos em conta: poético, político e cultural (do qual a religião faz parte), que se triangulam dentro do poema. E isto reflecte a biografia do autor, relembrando que morreu pouco depois da publicação da epopeia. Em boa verdade, estamos perante a obra de um homem cujo percurso religioso e político foi sinuoso, designadamente no que respeita a sua relação com a Companhia de Jesus e a política pombalina, assunto de que me ocuparei mais à frente noutros capítulos. A isto acresce a forma do poema, que é marcado pela matriz clássica da epopeia, de pendor renascentista, não sem revelar alguns aspectos das regras poéticas do gosto de Setecentos e até mesmo críticas a estas, num gesto de aparente anacronia. Por último, apesar da sua naturalidade e de ter ascendência brasileira, a sua mundivisão era europeia, por mais esforços nacionalistas que sobre ele sejam feitos, razão por que me parece importante situar e problematizar *Caramuru* no âmbito dos estudos literários.

A recepção de Durão como autor “brasileiro” começa de fora para dentro, ou seja, de fora do espaço da língua portuguesa para dentro dele. Como assevera David Treece, foi inclusivamente a recepção internacional que contribuiu para não só reedições das epopeias brasileiras setecentistas como também para a sua tradução, com destaque para Ferdinand Denis²⁴, quem separou desde muito cedo (1826) a literatura brasileira da portuguesa, figurando Durão como autor brasileiro²⁵. Aquilo que posteriormente seria designado como indianismo e nativismo teria como referentes os temas homólogos reconhecidos pela recepção e crítica literárias como fazendo parte de uma “literatura independente”, tomando a expressão de Treece. Esta independência literária, da

²⁴ Treece, D. (1993). Introdução Crítica à *Muhraida*. In J. H. Wilkens. *Muhraida ou Triunfo da Fé, 1785*. Manaus: Biblioteca Nacional / UFAM / Governo do Estado do Amazonas, p. 13.

²⁵ Denis, F. (1826). *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal ; suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecoq et Durey, pp. 534 - 553.

portuguesa e seu sistema de interferências intertextuais locais e internacionais, alimentava justamente o nacionalismo oitocentista brasileiro. De certa forma, estamos perante traços que essencializavam o texto como sendo brasileiro por um processo de analogia em relação à terra e aos povos daquele território. E, como aponta Treece, seria historiograficamente anacrónico entender uma obra como *Caramuru* como fazendo parte das fundações do movimento nacionalista brasileiro²⁶. Dito isto, e quando advogo sobre aquilo que entendo como "canto precário" ao ler o épico de Durão, designação que sustento quer pela ambiguidade em vários momentos da obra, quer pela contradição noutros, há em meu entender um radical na obra sobre a qual me debruço que coloca em causa – problematiza – os referentes nacionais portugueses: territoriais, linguísticos e literários. Sendo estes referentes aqui entendidos numa concepção rudimentar daquilo que se entende por nação, sobretudo no que a delimita conceptualmente: um território, uma língua e uma cultura. Se a ideia de nação é uma comunidade imaginada, um império amplifica necessariamente essa mesma imaginação. Ora, a interpretação da ambiguidade e contradição internas ao poema é razão suficiente para observar e criticar a discursividade produzida pelas próprias. E isto é relevante na medida em que *Caramuru* enquanto poema de fundação brasileiro é imaginado no sentido andersoniano. Se se trata de um poema mais ou menos patriótico é uma discussão a meu ver caduca, pois quando muito patriótico poderia ser Durão, quem em boa verdade escreve à revelia das intenções políticas da coroa sobre o Brasil.

Por um lado, é para mim evidente que a perspectiva do autor é colonial, muito em parte agenciada pela vocação catequética da obra, na medida em que esta exalta um herói católico num projecto de conversão e miscigenação. Por outro, não só Durão, como discutirei, critica os colonos portugueses no Brasil, como também, e, não obstante, a sua vocação catequética não menos colonial, interfere criticamente nos assuntos da

²⁶ Treece, D. (1993). *Idem*.

coroa sobre a política atinente aos povos indígenas. Mais acresce que Durão defende explicitamente a Companhia de Jesus no decorrer da obra, o que o distancia bastante da epopeia pombalina de Basílio da Gama, porquanto muito mais próximo da coroa portuguesa e, conseqüentemente, de Portugal²⁷. Mesmo assumindo este exemplo como

²⁷ Basílio da Gama e outros árcades brasileiros, Silva Alvarenga, Alvarenga Peixoto e Caldas Barbosa não só apoiavam a política pombalina como dela faziam parte por via literária, tendo escrito várias composições encomiásticas sobre a inauguração da estátua equestre de D. José I, localizada no Terreiro do Paço, em Lisboa. O próprio Basílio da Gama exerceu funções de Secretário do Marquês e o seu poema épico foi tão bem recebido pela Real Mesa Censória que os censores o consideraram o mais destacado exemplo épico desde *Os Lusíadas*. Cf.: Tavares, R. (2018). *O Censor Iluminado : ensaio sobre o pombalismo e a revolução cultural do século XVIII*. Lisboa: Tinta-da-China, p. 46; a referência da censura é a seguinte: João Pereira Ramos de Azeredo Coutinho. (1769). Censura a José Basílio da Gama, "Uruguay". Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 5, 1769, doc. 107.

Como defende Ivan Teixeira, é indiscutível que a Basílio da Gama se deve uma recém tradição literária em português, de tematização brasileira, a que se juntaram os outros arcadistas, como o "pai" do arcadismo brasileiro, Cláudio Manuel da Costa, mas também Santa Rita Durão. Cf.: Teixeira, I. (1999). *Mecenato pombalino e poesia neoclássica: Basílio da Gama e a poética do encômio*. São Paulo: EdUSP - Editora da Universidade de São Paulo, p. 472.

Já Vânia Chaves considera Basílio da Gama como o "fundador da literatura brasileira". Na linha da mesma hipótese está Anazildo Vasconcelos da Silva, quem afirma que "[a] contribuição de *O Uruguai* para a formação da nacionalidade literária é a mais importante do Ciclo Épico Camoniano. Legitimada como epopéia pela incorporação da perspectiva indígena ao fato histórico, permite, com a ação transfiguradora do maravilhoso nativo, que o colonizado se aproprie da História". Não obstante Silva achar que a "brasilidade" está mais presente no poema de Gama no que no de Durão, o mesmo raciocínio da apropriação do relato histórico pelo colonizado poderia ser aplicado a *Caramuru*, como de resto o autor deixa claro ao analisá-lo: "a condição épica do relato e do herói é uma atribuição indígena pois, na perspectiva do civilizado, nada haveria de extraordinário no fato de alguém, valendo-se de uma arma de fogo, dar um tiro. Mas a qualificação heróica de Diogo Álvares Correa, mesmo sendo colonizador, é legítima, pois ele, ao contrário de Gomes Freire de Andrade [herói de *O Uruguai*], ingressa no maravilhoso como Caramuru, transfigurado pela aderência mítica indígena". Cf.: Silva, A. V. da. (1987). O ciclo épico camoniano. In *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, p. 31 e 32.

Vânia Chaves alega que quando comparado com *O Uruguai* – aqui grafado com a ortografia da *editio princeps*, tal como acontecerá no decorrer do presente trabalho, excluindo citações alheias –, *Caramuru* está longe de ser moderno e original. A autora tece esta crítica através da aproximação à composição formal de *Os Lusíadas*, aludindo à versificação livre de Basílio da Gama, bem como aponta também uma "nítida imitação" do poema e de alguns dos seus motivos literários. Chaves, V. (1997). *O Uruguai e a fundação da literatura brasileira* (Coleção Viagens da voz). Campinas: Editora da Unicamp, p. 102.

Em meu entender, a análise de Chaves que repousa na "nítida imitação" é frágil na medida em que Durão inscreve *nitidamente* a sua obra numa tradição épica em que a técnica da *imitatio*, da imitação consciente das epopeias anteriores tendo em vista a sua emulação, *aemulatio*, era não só expectável pelo leitor como também sinal de qualidade artística do texto. A isto acrescia a própria dimensão intertextual, entre o imitado e o referente, que produzia uma tensão entre as narrativas – estando neste caso Durão a dialogar com Camões através das respectivas obras –, num processo de imitação em que "o anacronismo se torna numa fonte dinâmica de potência artística" (a tradução é minha); cf.: Greene, T. (1982). Imitation and Anachronism. In *The light in Troy : Imitation and discovery in Renaissance poetry* (Elizabethan Club series; 7). New Haven ; London: Yale University Press, p. 46.

expressão de um conflito entre a coroa e a igreja, esta última é, para todos os efeitos, menos portuguesa do que a coroa, para não dizer supranacional.

De resto, o exercício de aferição nacional de determinada obra, brasileira ou não, parece-me estéril quando se confronta o *medium*, o texto, pois facilmente se encontram elementos alheios a uma ideia cristalizada de nacionalidade, bem como de literatura nacional, sobretudo se admitirmos que nações são “comunidades políticas imaginadas”²⁸. Nem é certo que Durão *quisesse* Portugal tal como o via. Veja-se como o primeiro verso do plano narrativo da obra tem por base a refundação de Portugal: “[d]a nova Lusitânia o vasto espaço” (Canto I, estrofe IX). O mesmo acontece num discurso de Diogo Álvares ao Rei de França: “[o] Brasil, Sire, infunde-me a confiança / Que ali renasça o português Império (Canto VII, estrofe XI). Quero, no entanto, chamar a atenção para o facto de que “refundar Portugal” não é fazer “Portugal” outra vez, é fazer “um outro”, necessariamente diferente. Bem como quero assinalar que “nova Lusitânia” não é uma metáfora, é a designação de um conceito ideológico setecentista intimamente ligado ao processo de unificação territorial do Brasil²⁹. Francisco de Brito Freire e

De resto, naquilo a que chama “a boa doutrina clássica”, Wilson Martins dá vários exemplos de como a reprodução de metáforas camonianas e até citações fazem de *Caramuru* um processo deliberado de tradição literária, em que “[c]omo na *Eneida* há ecos literais da *Ilíada* e nos *Lusíadas* há ecos literais da *Eneida*, não será difícil encontrar no *Caramuru* ecos literais dos *Lusíadas* e da *Eneida*, às vezes simultaneamente”. Cf.: Martins, W. (1976). *História da inteligência brasileira* (Vol. I, 1550 - 1794). São Paulo: Editora Cultrix. p. 496.

²⁸ O termo, já anteriormente apropriado, é de Benedict Anderson, que o define deste modo: “In an anthropological spirit, then, I propose the following definition of the nation: it is an imagined political community - and imagined as both inherently limited and sovereign.

It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion. [...] Finally, it is imagined as a *community*, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is conceived as a deep, horizontal comradeship. Ultimately, it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries for so many millions of people, not so much to kill, as willing to die for such limited imaginings”. Cf.: Anderson, B. (1983). *Imagined communities : Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, pp. 5 - 7.

²⁹ Magalhães, J. R. (2000). Suportes escritos da construção da identidade do Brasil. In *A Construção do Brasil 1500 – 1825*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, p. 61.

Sebastião da Rocha Pitta, historiógrafos do Brasil cuja obra foi essencial para a composição de *Caramuru*, pugnaram por, defenderam, ou escreveram sobre a “Nova Lusitânia” e de como esta se localizava no território brasileiro³⁰. Rocha Pitta, em particular, e cujo nome é citado no prólogo de Durão, usa inclusivamente a sua *História da América Portuguesa* (1730) para reivindicar uma atenção majorada por parte da metrópole sobre aquele território, que inclusivamente se deveria renomear como Nova Lusitânia por entender que “América” e “Brasil” eram imposições³¹.

Mais acresce que o sistema de relações interdependentes da criação literária, sobretudo quando estamos perante um género hipercodificado como o épico, resiste a uma categorização estável de natureza nacional. O que fazer então da produção literária em latim de Durão ou da inclusão de termos em tupi no *Caramuru*? Nem uma opção nem outra carecem de uma categorização estável de natureza nacional. Daí que seja possível argumentar que a literatura medieval Portuguesa é também literatura medieval brasileira³². O que à partida pode ser entendido como um anacronismo, é afinal a

De resto, a ideia de que o Brasil seria um novo Portugal ficara desde logo gravada nos dois séculos anteriores, através da obra historiográfica de Fernão Cardim, em particular na sua famosa afirmação: “[e]m fim esta terra parece um novo Portugal”. Cf.: Cardim, F. (2000). *Tratados da terra e gente do Brasil* (Transcrição, Introd. e Notas por Ana Maria de Azevedo). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, p. 275.

³⁰ Gama, O. (2001). Imagens cartográficas do Brasil na Historiografia Setecentista. In J. C. Garcia (ed.). *A Nova Lusitânia : imagens cartográficas do Brasil nas colecções da Biblioteca Nacional (1700-1822)* (catálogo). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 81 - 130.

Gama faz também referência a Frei Vicente do Salvador, sobre a Nova Lusitânia. Não o inclui no parágrafo por ter dúvidas acerca da sua consulta por parte de Durão. É preciso notar que a obra de Frei Vicente do Salvador só viria a ser publicada no Século XIX, apesar de circularem cópias manuscritas. Dito isto, tenho dúvidas sobre se Durão teve acesso a alguma destas, pois Salvador alega ter conhecido Paraguaçu já viúva e que afinal não se chamava Catarina, de baptismo, mas Luísa. Salvador, V. do. (1918). De como el-rei mandou povoar outra vez a Bahia por Thomé de Sousa, governador geral do Brasil. In *História do Brasil – 1500 - 1627* (Livro III). São Paulo e Rio de Janeiro: Weiszflog Irmãos, pp. 148 - 152.

³¹ *Idem*, p. 87.

³² Castro, S. (1999). A literatura portuguesa medieval como literatura brasileira. In *História da Literatura Brasileira* (Vol. 1). Lisboa: Alfa, pp. 21 - 48.

constatação de que o texto literário resiste ao confinamento de pendor nacionalista por via da própria forma literária, que recorre a técnicas de contaminação de vária ordem, como é o caso da intertextualidade ou daquilo que se entende por "tradição literária" enquanto conjunto de práticas operadas continuada ou intermitentemente no tempo³³. Isto leva-me a trazer à liça o próprio enquadramento de Durão na história da literatura "em português"³⁴. No que respeita o âmbito da sua inclusão num paradigma de "literatura nacional", parece-me operativo designá-lo tanto como autor brasileiro quanto como autor luso-brasileiro. A primeira opção é conscientemente anacrónica e a segunda diplomática. Todavia, e tal como já acontecia com Ruben Borba de Moraes³⁵, a introdução do autor naquilo que se entende por Estudos Brasileiros não se me parece prestar a discussão.

³³ Tenho aqui em mente aquilo que Claudio Guillén entende, num ensaio sobre literatura comparada, por "intermitência" vs. "duração" na história da literatura como forma de problematizar o tempo em que determinados motivos, temas ou géneros literários são inicialmente inscritos e o tempo das respectivas posteriores inscrições em obras literárias, que por sua vez são anacrónicas àqueles. Cf.: Guillén, C. (1978). *Cambio Literario y Multiple Duración*. In J. Caro Baroja & A. Carreira. *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 533-549.

³⁴ A qualificação é de Helena Carvalhão Buescu. "A minha perspectiva e o meu ângulo de observação continuam a ser comparatistas, embora não sejam *stricto sensu* lusófonos. Em meu entender, o qualificativo "em português" tem de implicar uma múltipla perspetiva comparatista. Com ela, a lusofonia ganha ao enfatizar não só as relações interiores a um mesmo sistema autocaracterizado pelo uso de uma língua comum mas, e julgo que sobretudo, a sua dinâmica integração num sistema de sistemas dentro do qual passa a fazer um *outro* sentido, a meu ver mais enriquecedor. Apenas esta perspectiva comparatista pode garantir que a dimensão da lusofonia, embora reconheça as suas implicações políticas num quadro mais global (Étiemble diria "planetário", que me parece uma palavra mais justa), sabe não ficar refém delas. Torna-se assim possível argumentar uma maior centralidade da observação "em português" dentro da literatura-mundo, justamente porque passam a ser enfatizadas as relações de interdependência e interconexão com outros sistemas, temporal e espacialmente. É por isso mais complexa e mais interessante do que a aceitação passiva das fronteiras de uma língua, seja ela qual for, quaisquer que sejam as suas dimensões, e tenha ela o estatuto simbólico e político que tiver". Cf.: Buescu, H. C. (2013). *Observar em português*. In *Experiência do Incomum e Boa Vizinhança. Literatura Comparada e Literatura-Mundo*. Porto: Porto Editora, p. 51; a referência a René Étiemble provém de: Étiemble, R. (1975). *Faut-il réviser la notion de Weltliteratur?* In *Essais de littérature (vraiment) générale*. Paris: Gallimard, 15 - 36.

³⁵ Em particular, o capítulo dedicado à poesia, redigido por Manuel Bandeira. Cf.: Moraes, R. B., & Berrien, W. (1949). *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Souza, 706 - 714.

Já relativamente à possibilidade de o encarar como "autor lusófono", o que em rigor não seria menos anacrónico, tenho sustentadas contenções. Em primeiro lugar, o discurso em torno daquilo que se entende por "lusófono" e / ou "lusofonia" tende a dissimular³⁶ os processos intrincados, e violentos, das histórias coloniais em prol de um posicionamento neutralizante mediado por uma suposta união ancorada num mesmo idioma. Em segundo lugar, esta mesma unificação de natureza idiomática não responde pacificamente aos crioulos³⁷ dos territórios "lusófonos"³⁸, de base lexical portuguesa ou não, bem como não o faz consequentemente quanto à pluralidade linguística de territórios marginais do centro da "lusofonia"³⁹. O que por sua vez, em terceiro lugar, revela por que razão o uso desta terminologia é relevante no caso de *Caramuru*, uma vez que o descentramento económico português da sua metrópole durante o Século XVIII⁴⁰ está na base daquilo que Margarida Calafate Ribeiro designa por "imaginação periférica" do império português, que veio a concretizar-se com o estabelecimento da coroa no Brasil⁴¹. Em último lugar, e neste caso observando a partir de Portugal, por razões apenas à reestruturação de paradigmas identitários a fronteira entre

³⁶ Margarido, A. (2000). A falsa Aldeia o Autêntico Capital. In *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, p. 76.

³⁷ *Idem*, "A Re-descoberta da Língua como "Força Imperial", pp. 63 - 64.

³⁸ Aos quais acresce o problema causado pelos territórios não "lusófonos" cujos crioulos, alguns oficiais, são de origem ibérica, como é o caso do papiamentu, falado pela maioria das populações das ilhas Aruba, Bonaire e Curaçau. Cf.: Jacobs, B. (2012). *Origins of a Creole : The History of Papiamentu and Its African Ties* (Language Contact and Bilingualism [LCB] ; 3). Berlin ; Boston: De Gruyter Mouton, pp. 3 - 6.

³⁹ Couto, M. (2009). Luso-afonias – a lusofonia entre viagens e crimes. In *E Se Obama Fosse Africano & Outras Interinvenções*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 183 - 198.

⁴⁰ Muito em parte por causa da exploração aurífera no Brasil, assunto de que me ocuparei no Capítulo Segundo.

⁴¹ Na discussão sobre esta mesma "imaginação periférica", Calafate Ribeiro faz também referência à consciência de alguma produção intelectual portuguesa setecentista que escrevia "de fora para dentro", como é o caso de António Luís Verney. Cf.: Ribeiro, M. C. (2004). Onde a Terra se Acaba e o Mar começa: Imagens de Centro e Imagens de Periferia. In *Uma história de regressos : Império, guerra colonial e pós-colonialismo* (Saber imaginar o social; 19). Porto: Edições Afrontamento, pp. 49 - 54.

“portugalidade” e “lusofonia” é demasiado permeável para que o uso retórico da última seja suficientemente neutro e inclusivo⁴².

Todavia, entender Durão como fazendo parte do sistema das literaturas escritas em língua portuguesa, “literaturas em português”, parece-me, ainda assim, a opção criticamente mais estável. Do ponto-de-vista periodológico, *Caramuru* é uma obra inscrita historiográfica e cronologicamente no período colonial brasileiro e assim considero a designação “literatura do período colonial” mais consolidada, visto que se assume que é composta durante aquele período. Já o caso da designação “literatura colonial” peca por defeito porque qualifica e encerra a literatura numa categoria que, ainda que artificialmente, sugere uma quebra nas relações com a literatura posteriormente publicada. Por outras palavras, dizer que Durão é um autor colonial em vez de “do período colonial” reforça a separação da sua obra da do período independente ou nacional. O que faz então com que não seja natural entendê-lo como autor cuja obra, para todos os efeitos, está presente directa ou indirectamente na aurora da independência brasileira. Bem como tematicamente é inegável a presença da sua obra na produção e gosto literários oitocentistas, sobretudo nos seus aspectos indianistas e nativistas, mesmo que estes careçam invariavelmente de um enquadramento e crítica pós-coloniais *a posteriori*.

⁴² Numa obra resultada da sua tese de doutoramento, Vítor de Sousa faz uma arqueologia do termo “portugalidade”, ancorando o seu surgimento no Estado Novo, bem como analisa o uso retórico e / ou político do mesmo, a par da relação entre “portugalidade” e “lusofonia”. Na conclusão, lê-se: [n]a introdução desta obra propus-me observar se a lusofonia constituía um espaço em que o ‘outro’ se diluía no ‘nós’. Se existia, por conseguinte, uma ‘interpenetração identitária’. Chegado aqui, creio poder afirmar que esta ‘interpenetração identitária’ se resume a meros fogachos, não passando de uma miragem, já que ela se apresenta pouco operacional, uma vez que as partes intervenientes no processo, na sua grande maioria, persistem em cultivar os equívocos da lusofonia, ao invés de os desmontar. A construção da lusofonia continuará, por isso, a ser um processo moroso, que necessitará de uma lógica comportamental diretamente proporcional à descolonização interior já referida. Cf.: Sousa, V. (2017). *Da ‘portugalidade’ à lusofonia*. V. N. Famalicão: Edições Húmus, p. 397.

Afrânio Coutinho no seu *Conceito de Literatura Brasileira* critica⁴³ Antonio Candido por este ter tornado operativa a ideia de "formação" através da sua influente história literária⁴⁴. Candido defende que a "formação" da literatura brasileira teria começado com as academias literárias, a partir de 1750, ao passo que Coutinho defende que esta formação começa com a Carta de Achamento de Caminha⁴⁵, sugerindo ainda que no lugar de tornar operativo o conceito de "formação", "autonomia" serviria melhor o propósito de demarcação literária por razões afectas à ideia de "literatura nacional", designação em tudo semelhante à de "unidade", de José Aderaldo Castello⁴⁶. Ainda na linha de Coutinho estão também os autores que defendem que as origens da literatura brasileira são barrocas e iniciam-se com a produção intelectual avulsa dos jesuítas encontrados em território brasileiro e que, ao contrário de Caminha, não escreviam "para Portugal", mas sim *de e para* o Brasil⁴⁷.

Pelo exposto, considero que é operativo assumir que *Caramuru* é uma obra inserida num sistema de criação literária formado no âmbito da política colonial portuguesa, em detrimento de uma tentativa de cristalização periodológica ou de uma demarcação de

⁴³ Coutinho, A. (1981). *Conceito de literatura brasileira*. In *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis: Vozes, pp. 35 - 49.

⁴⁴ Candido, A. (1969). *Formação da literatura brasileira : Momentos decisivos* (Vol. 1). São Paulo: Martins.

⁴⁵ Muito embora seja preciso notar que não estou de acordo com a posição de Afrânio Coutinho sobre a proposta revisão conceptual da literatura brasileira a partir de, por exemplo, a afirmação de que "colonial é conceito de cunho político, inaplicável à literatura" e que portanto deve ser abolido da crítica e história literárias. Se assim fosse, manifestos como "Manifesto Antropófago" (1928) e seus ecos literários seriam colocados radicalmente em causa enquanto vectores literários. Cf.: Coutinho, A. (1981). *Conceito de literatura brasileira*. In *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis: Vozes, p. 17; Andrade, O. (1928). Manifesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia*, Ano 1, Nº 1, pp. 3 e 7.

⁴⁶ Castello, J. A. (2004). A caminho da unidade. In *A literatura brasileira : Origens e unidade (1500-1960)* (Vol. 1). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, pp. 129 - 155.

⁴⁷ Cf.: Filho, L. A. (1988). Sobre as origens barrocas da literatura brasileira. In *Claro-Escuro – Revista de Estudos Barrocos*. Lisboa: Quimera, pp. 47 - 53; Bandeira, M. (1946). *Apresentação da poesia brasileira : Seguida de uma pequena antologia*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, p. 21.

pendor nacionalista e / ou imperial, seja brasileiro, luso-brasileiro, ou português⁴⁸. Tal como afirma Aderaldo Castello, não é possível fazê-lo, sem por isso ser possível encontrar na produção literária da época aspectos relativos a uma ideia de identidade literária (brasileira), mesmo que formada dentro e a partir da literatura portuguesa. Sendo que destes aspectos fariam parte as coordenadas provenientes do “nativismo” e do “indianismo”, que por si só não bastariam para formar uma ideia de “autonomia” literária.

[r]eafirmamos não saber como seria possível demonstrar convincentemente uma periodização, que de maneira abrangente delimitasse ao mesmo tempo espaços de atuação e transformações de estilos, como o Quinhentismo clássico, o Seiscentismo barroco e o Setecentismo arcádico-clássico e pré-romântico. Suas frequências entre nós se fizeram seguidas e concomitantes, mas sempre isoladas em núcleos diversos, quase sem condições de intercomunicação, fato devido exatamente àquela política colonizadora de Portugal, ao exercer sobre cada centro controle direto de um ponto único - a metrópole. Houve um governo geral, o que seria de pressupor uma administração interna centralizadora e inovadora. Se voltada para a unidade, poderia ter sido favorável às transformações internas livres e conscientes em busca da identidade, o que, contudo, não se verificou. Portanto, é a partir do núcleo gerador dos reflexos externos - a metrópole - que podemos enxergar do ponto de vista literário uma sucessão de procedimentos suscetíveis de periodização, que refletido entre nós, repetiria a periodização da Literatura Portuguesa. Nossa unidade depende da função incorporadora dos fatores internos, agindo da reação à assimilação, com poderes incorporadores. Só debaixo desta perspectiva podemos chegar ao delineamento sumário da frequência de estilos e de poéticas no Brasil Colônia. Por outro lado, evitamos o perigo de distorcer o reconhecimento da unidade interna, decorrente das coordenadas do nativismo e do indianismo. Embora, nos limites de nossa formação, devamos nos confrontar inicialmente com o quadro português⁴⁹.

⁴⁸ Curiosamente, Fr. José de Santa Rita Durão figura como “autor português” na obra de referência sobre autores portugueses. Cf.: Lisboa, E., & Rocha, I. (1985). *Dicionário cronológico de autores portugueses* (Org. pelo Instituto Português do Livro e da Leitura). Mem Martins: Publicações Europa-América, pp. 529 - 530.

Já Maria Aparecida Ribeiro, com quem concordo, não hesita em afirmar que Durão é um “poeta brasileiro” na enciclopédia de referência das literaturas de língua portuguesa. Cf.: Ribeiro, M. A. (1995). “DURÃO (Frei José de Santa Rita)”. In J. C. Bernardes (1995). *Biblos: Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Volume 2. Lisboa: Verbo, pp. 215 - 218.

Ainda neste âmbito de autores brasileiros apropriados por obras de referência portuguesas temos o caso de Tomás António Gonzaga, que figura no IV Volume da *História e Antologia da Literatura Portuguesa* da Fundação Calouste Gulbenkian. Neste volume dedicado ao Século XVIII encontra-se inclusivamente um excerto de um ensaio de Jacinto Prado Coelho sobre Gonzaga (pp. 669 - 671). Cf.: Magalhães, I. A. de. (coord.) (2013). *História e Antologia da Literatura Portuguesa* (Século XVIII, Vol. IV). Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian.

⁴⁹ Castello, J. A. (2004). A caminho da unidade. In *A literatura brasileira : Origens e unidade (1500 - 1960)* (Vol. 1). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, pp. 134 e 135.

Posso então também afirmar que o problema das demarcações da literatura brasileira pode ser entendido a partir do resultado da política portuguesa em torno "do ponto único da metrópole". E que em particular no caso de obras como *Caramuru* esta demarcação deve ser problematizada no enquadramento epistemológico onde se "formou", "autonomizou" ou "uniu" o próprio Brasil. Uma terra que é, afinal das contas, um espaço transnacional, senão mesmo "ateritorial", como advoga Luiz Felipe de Alencastro no prefácio de *O trato dos Viventes*⁵⁰.

Nossa história colonial não se confunde com a continuidade do nosso território colonial. Sempre se pensou o Brasil fora do Brasil, mas de maneira incompleta: o país aparece no prolongamento da Europa. Ora, a idéia exposta neste livro é diferente e relativamente simples: a colonização portuguesa, fundada no escravismo, deu lugar a um espaço econômico e social bipolar, englobando uma zona de produção escravista situada no litoral da América do Sul e uma zona de reprodução de escravos centrada em Angola. Desde o final do século XVI, surge um espaço ateritorial, um arquipélago lusófono composto dos enclaves da América portuguesa e das feitorias de Angola. É daí que emerge o Brasil no século XVIII.

O espaço "ateritorial" de Alencastro, que é formado por ilhas (arquipélago) e por isso lugares isolados e não comunicantes mas no seu conjunto produzindo um sistema de violências coloniais, é também o espaço no qual uma obra como *Caramuru* foi composta, se situa, e, *ça va sans dire*, deve ser lida. Mais acresce que, bem vistas as coisas, se esclarece por que razão Aderaldo Castello na citação acima se refere ao problema periodológico da literatura brasileira, por suas influências e estilos serem encontrados isoladamente e "núcleos diversos" e raramente comunicantes em consequência da política colonial portuguesa. Torna-se assim evidente que a ideia de "literatura brasileira" e suas demarcações, periodológicas ou estilísticas, não podem ser equacionadas à revelia do "arquipélago bipolar" que Alencastro defende.

⁵⁰ Alencastro, L. F. de (2000). *O trato dos viventes : Formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 9.

E é precisamente sobre a política colonial portuguesa em torno "do ponto único da metrópole" que chego a Durão e à sua mundividência intelectual. Tal como outros autores do seu tempo, nascidos ou não em território brasileiro, foram educados por padres católicos (Jesuítas ou Oratorianos). Já a passagem pela Universidade de Coimbra era a única possibilidade universitária no império português, pelo que as referências, os contactos sociais, as redes clientelares, os mecenas eram necessariamente os mesmos⁵¹.

Somente após a independência do Brasil o problema da nacionalidade dos autores e respectivas obras fora colocado em causa e sob o critério romântico de apreciação literária: "originalidade" e "nacionalidade"⁵². Daqui se entende mais lucidamente por que as coordenadas do "nativismo" e do "indianismo" foram relevantes para conferir a nacionalidade brasileira, visto que eram ambos referentes do território brasileiro. Bem como, por consequência, a súbita relevância de *Caramuru* em Oitocentos⁵³.

De todo o modo, e como defende Vanda Anastácio, é bom lembrar que a produção literária entre Quinhentos e Setecentos foi influenciada por um modo de fazer literatura, uma poética, centrada no conceito de imitação. Este aspecto da literatura do período

⁵¹ Anastácio, V. (2007). Pensar para além das etiquetas. In *Convergência Lusíada*, 24, 2, pp. 17 - 24.

⁵² Anastácio, V. (2013). Literary exchange in the Portuguese-Brazilian Atlantic Before 1822. In H. Braun & L. Vollendorf. *Theorising the Ibero-American Atlantic* (Medieval and early modern Iberian world ; volume 53). Leiden ; Boston: Brill, p. 160.

⁵³ Tendo tido uma notável tiragem de dois mil exemplares da primeira edição, *Caramuru* foi acolhido com "frieza". Com a independência brasileira, a par do romantismo literário, é evidente o súbito interesse na obra, reflectido nas várias reedições que teve à época: Lisboa, 1836; Bahia, 1837; Rio de Janeiro, 1843, 1845, 1870. A isto acresce a tradução para o francês em 1829, por Eugénio Garay de Monglave. Bem como acrescem as duas óperas compostas a partir da obra. Uma francesa, de J. O'Kelly e J. Villeneuve, *Paraguaçu*, que estreou em Paris em 1855; e outra brasileira, *Moema e Paraguaçu*, de 1860, de Francisco Bonifácio de Abreu e traduzida para italiano por Ernesto Ferreira França. Ribeiro, M. A. (1995). "DURÃO (Frei José de Santa Rita)". In J. C. Bernardes (1995). *Biblos: Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Volume 2. Lisboa: Verbo, p. 218.

referido faz com que necessariamente o conceito romântico de "originalidade" caia por terra, mesmo nos casos em que se identificam expressões nacionalistas ou nativistas⁵⁴. Veja-se o caso de *Caramuru*, cuja paisagem brasileira prolixamente descrita no nativista Canto VII é decalcada de imitação intertextual ou outra, assunto de que me ocuparei no Capítulo Terceiro.

Dando os exemplos de Cláudio Manuel da Costa, Basílio da Gama, Santa Rita Durão e Domingos Caldas Barbosa, Anastácio conclui que todos eles circularam e disseminaram a sua obra em Portugal "e" no Brasil, sem esquecer que estes passaram largas temporadas em Itália, como é o caso de Durão, e até mesmo em Moçambique, como é o caso de Tomás António Gonzaga⁵⁵. A isto acresce o facto de que, e seguindo o argumento de Anastácio, a sobrevivência fora da ordem social e religiosa estabelecida estava fora de questão, até porque poderiam ser sumariamente exonerados dos seus cargos, sem recurso. Mais uma vez, Durão é exemplo desta realidade social, razão por que se exilou em Itália.

Rematando Anastácio, sobre a preocupação em torno das fronteiras entre as literaturas nacionais, "tais ansiedades distorceram as possibilidades de perceber como indivíduos, textos, e ideias circularam entre Portugal e o Brasil durante o antigo regime"⁵⁶. "Distorção" que a meu ver encontra resposta naquilo que tanto Aderaldo Castello

⁵⁴ Anastácio, V. (2013). Literary exchange in the Portuguese-Brazilian Atlantic Before 1822. In H. Braun & L. Vollendorf. *Theorising the Ibero-American Atlantic* (Medieval and early modern Iberian world ; volume 53). Leiden ; Boston: Brill, p. 163.

⁵⁵ No original lê-se "África" (op. cit., p. 169), mas em rigor foi em Moçambique que Gonzaga cumpriu pena por ter estado envolvido na Inconfidência Mineira (1789), à data encarada como uma conspiração brasileira de carácter independentista. Foi também em Moçambique que conheceu a mulher com quem se veio a casar, filha de um escravagista, o que não é um detalhe de somenos se tivermos em mente o espaço "aterritorial" de Alencastro do qual fazem parte não só escritores mas também heróis nacionais, por vezes encontrados na mesma pessoa, como é o caso de Gonzaga por via do seu envolvimento na Inconfidência. Cf.: Chaves, V. (1995). "GONZAGA (Tomás António)". In J. C. Bernardes (1995). *Biblos: Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Volume 2. Lisboa: Verbo, pp. 862 - 864.

⁵⁶ Anastácio, V. (2013). *Idem*, p. 171 [a tradução é minha].

entende por "núcleos diversos" quanto Alencastro por "arquipélago bipolar", tendo como substrato a política colonial portuguesa. Ainda assim, Durão é também um produto das academias literárias do seu tempo.

1.2. Sobre a particularidade do arcadismo brasileiro e a recepção de *Caramuru*

A Escola Mineira – também conhecida por Arcadismo ou período arcadista – na história da literatura brasileira designa um grupo de escritores originários de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, do qual Durão faz parte. Estes autores escreveram e publicaram relativamente ao mesmo tempo e compartilharam linhas estéticas comuns, sendo por estas razões considerados em grupo. Entre eles encontravam-se, por exemplo, Cláudio Manuel da Costa (1729 - 1789), autor de *Villa Rica*; Basílio da Gama (1741 - 1795), *O Uruguay*; Tomás António Gonzaga (1744 - 1810), *Cartas Chilenas*; Inácio José de Alvarenga Peixoto (1744 - 1793), *Canto Genetlífico*; Silva Alvarenga (1749 - 1814), *O Desertor*, entre outros⁵⁷. Foram também tal como Durão académicos da Universidade de Coimbra, com excepção de Basílio da Gama. Apesar de não ter frequentado a referida universidade foi um membro activo da cena literária portuguesa no Século XVIII, como atrás referi acerca da sua relação com o Marquês de Pombal, e afiliado da “Academia da Arcádia”, italiana⁵⁸. Excluindo Durão, que já não estava vivo, e Gama, que estava em Portugal, este grupo de escritores e intelectuais também ficou associado a uma das mais marcantes revoltas brasileiras contra o domínio português da época⁵⁹,

⁵⁷ Filho, D. P. (2006). *Roteiro da Poesia Brasileira – Arcadismo*. São Paulo: Global Editora, pp. 7 – 14.

⁵⁸ Pinto de Castro, A. (2007). Os Poetas da inconfidência, escolares de Coimbra. In Academia das Ciências de Lisboa e Academia Brasileira de Letras. *O iluminismo luso-brasileiro : Sessão conjunta de membros da Academia das Ciências de Lisboa e da Academia Brasileira de Letras : 19, 20 e 21 de outubro de 2006*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p.113.

⁵⁹ Maxwell, K. (2004). *Confrontation. Conflicts & conspiracies : Brazil and Portugal, 1750-1808* (Rev. ed.). New York ; London: Routledge, pp. 71 - 97.

o movimento separatista que ficou conhecido como Inconfidência Mineira⁶⁰ e que procurou implementar, sem sucesso, a independência de Portugal em 1789.

O arcadismo, então, entendido neste contexto e por afinidades políticas, é considerado como o berço da primeira geração literária de escritores engajadamente brasileiros⁶¹. Isto é, que expressam um sentimento brasileiro que, de certa forma, os autonomizava do restante pensamento intelectual português, do qual estavam mais próximos pelas razões já explicitadas. Embora recupere o nome da utópica Arcádia e de uma idade de ouro⁶², tópico frequente da poesia pastoril ou bucólica, a designação “arcadismo” está historicamente ancorada em Roma, no ano 1690, quando fora fundada a Accademia dell'Arcadia, também designada por Accademia degli Arcadi, e que consistia numa prestigiosa academia literária italiana. Era, não obstante, um movimento de inspiração virgiliana⁶³. O arcadismo brasileiro foi influenciado pela recepção, à época, de Virgílio e sua poesia bucólica, designadamente no que respeitava o elogio à tópica natural, que

⁶⁰ Perrin, D. (1969). A intelectualidade e a sua participação na luta emancipadora. In *Inconfidência mineira, causas e conseqüências*. Brasília: Coordenada Ed., pp. 165 - 174.

⁶¹ Na sua *História da literatura brasileira* (1888), Sílvio Romero começa assim o capítulo dedicado à Escola Mineira: “[é] agora o momento decisivo de nossa história: é o ponto culminante; é a fase da preparação do pensamento autônomo e da emancipação política”. Cf.: Romero, S. (1953). *História da literatura brasileira* (5.^a ed. / organizada e prefaciada por Nelson Romero, Coleção Documentos Brasileiros, Vol. 2). Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio. p. 453.

⁶² Levin, H. (1972). *The myth of the Golden Age in the Renaissance*. New York: Oxford University Press, pp. 3 - 31.

⁶³ Por “Arcadismo” enquanto estética literária sigo a definição de Rita Marnoto: “o arcadismo consubstancia-se num heroísmo reflectido sobre um espelho que lhe inverte o sentido das formas, o que implica um vasto leque de cambiantes que pode ir da opção por uma via alternativa até uma deliberada atitude de não participação na História. A associação de abertura e fechamento que caracteriza este método confere-lhe amplas possibilidades combinatórias a partir da intersecção com elementos das mais diversas proveniências signícas e modais. Enquanto tal, é um método poético polimorfo, como observa Feo, susceptível de se abrir a um vastíssimo leque de possibilidades de expressão artística, entre sonho e evasão, idílio e repouso, utopia intrépida e fuga irresponsável, doce mistificação enganosa e projecção de todas as liberdades, paraíso perdido e sombria figuração da essência do humano”. Cf.: Marnoto, R. (2009). “Arcadismo”. *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Coord. de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9. <<http://www.edtl.com.pt>> [consultado a 19 de Maio de 2021]; a referência a Michele Feo provém de: Feo, M. (1986). *Tradizione latina. Letteratura italiana. 5. Le questioni*. Torino: Einaudi, pp. p. 311 - 378.

afinal viria a ser uma das grandes correntes literárias do Século XVIII europeu e português⁶⁴.

Nas literaturas em português, em particular quando consideramos o gênero épico, um dos exemplos mais representativos da temática bucólica virgiliana é o episódio da “Ilha dos Amores” do nono canto de *Os Lusíadas* (1572), que é sabidamente uma representação literária de um *locus amoenus*, “o motivo principal de toda a descrição da natureza”⁶⁵. Em sua configuração utópica e remota, o lugar ficcionalizado que a história literária denomina, por meio de Virgílio, “arcádia”, opera como um contraste entre uma dada realidade social e uma versão idealizada desta. No entanto, este mundo ideal e ficcionalizado não é somente produto de contemplação nostálgica, de um paraíso perdido. A dimensão política da arcádia está na ausência da guerra e da violência que a caracteriza. Se tivermos em linha de conta o episódio da “Ilha dos Amores”, Camões idealizou a ilha que daria origem a uma nova geração que mudaria a realidade presente do autor, realidade que criticou em vários trechos de sua epopeia através dos seus excursos, da sua intromissão no poema⁶⁶. Neste sentido, a configuração da arcádia e de como esta se relaciona com a circunstância do poeta pode-se inscrever num quadro político. E o enquadramento político do arcadismo como utopia política pode ser colocado em causa ao termos em consideração *Caramuru*.

Várias sociedades literárias semelhantes foram fundadas na Europa e nos territórios ocupados durante os períodos coloniais. No Brasil, por exemplo, a Academia Brasílica dos Esquecidos (Bahia, 1724) foi a primeira e foi fundada pelo então vice-rei do Brasil

⁶⁴ Calafate, P. (1994). *A Ideia de Natureza no Século XVIII em Portugal (1740-1800)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 7 - 22.

⁶⁵ Curtius, E. (2013). *European Literature and the Latin Middle Ages* (with a new introduction by Colin Burrow ed., Bollingen Series (General) ; 180). Princeton, NJ: Princeton University Press, p. 195 [a tradução é minha].

⁶⁶ Hart, T. (1976). The Author's Voice in "The Lusíads". *Hispanic Review*, 44 (1), pp. 45 - 55.

Vasco Fernandes César de Meneses “para dar a conhecer os talentos que nesta província florescem e, por falta de exercício literário, que estavam como desconhecidos”⁶⁷. Como o próprio nome sugere, e parafraseando Manuel Bandeira, os esquecidos no Brasil também mereciam uma academia literária comparável às que se fundavam em Portugal e das quais foram excluídos⁶⁸. E, em boa verdade, pela Academia Brasílica dos Esquecidos não só passaram autores considerados nativistas como também gente ligada aos movimentos nativistas brasileiros, caracterizados por revoltas isoladas contra as elites governantes que destacavam a diferença entre os que nasciam em território brasileiro e os que não⁶⁹ nasciam. Um exemplo dos autores a que aqui me refiro repousa nos dois historiadores cujos relatos sobre o Brasil, em particular sobre tribos indígenas brasileiras, influenciaram posteriormente a escrita de *Caramuru*: Sebastião da Rocha Pitta (1660 - 1738), *História da América Portuguesa* (1730) e Frei António de Santa Maria Jaboatão, *Novo orbe serafico brasilico, ou Chronica dos frades menores da provincia do Brasil* (1761). E onde quero com isto chegar é que os “esquecidos” pelas elites dominantes marcaram a sua presença e respectivo posicionamento político no campo intelectual, político e religioso brasileiro da época. Um exemplo disso, deste “esquecimento”, é a Igreja Católica Romana, que teve um papel dominante e decisivo no processo de colonização e, ainda assim, permaneceu submissa à coroa portuguesa, que a considerava em primeira instância um instrumento de colonização e não propriamente catequético. Mais acresce o facto de que, neste contexto histórico, entre 1650 e 1750 o Brasil teve trinta e dois Bispos e Arcebispos,

⁶⁷ Castello, J. A. (1969). Academia Brasílica dos Esquecidos. In *O Movimento Academicista no Brasil (1641-1820/22)* (I, vol. 1). São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, pp. 3 - 4.

⁶⁸ Bandeira, M. (1946). *Apresentação da poesia brasileira : Seguida de uma pequena antologia*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil., pp. 26 - 27.

⁶⁹ Silva, R. F. da. (1997). Sobre “movimentos nativistas”. In *Colônia e nativismo : A história como “biografia da nação”* (Coleção Estudos históricos ; 25). São Paulo: Editora Hucitec, pp. 63 - 87.

com a particularidade de nenhum deles ser brasileiro, isto é, nascido em território brasileiro⁷⁰.

Na referida história de Sebastião da Rocha Pitta, o autor escreve um “prólogo ao leitor” que lança luz sobre esta questão do “Brasil esquecido”: “[o] costume sempre notado nos portugueses de conquistarem impérios, e não os encarecerem, é causa de que tendo criado o Brasil talentos por eminência grandes, nenhum compusesse a história desta região com maior glória da pátria”⁷¹. Não poderia ser só uma demonstração de humildade, ao mesmo passo que em jeito encomiástico elogiava as terras brasileiras. Pitta dizia sem dizer que havia “impérios por encarecer”, ao mesmo tempo que no prólogo inscrevia a sua natalidade: “que o compus em aplausos e reverência do clima em que nasci”⁷². Por fim, as considerações últimas de Rocha Pitta no prólogo estão directamente relacionadas com o leitor que Pitta esperava que não reconhecesse a importância do que afinal escrevia: “mas se te não conciliar agrado pelas tintas a pintura, não deixem de merecer-te atenção pela grandeza os objectos; e se a tua vista for tão melindrosa, que não bastem a contentá-la com lhe apartares os olhos, a ti te escusas o enfado, e a mim a censura”⁷³. Por um lado, o modo do historiador reflecte um barroco agradecimento, pois Pitta acabara de receber um lugar na Academia Real de História. Por outro, este mesmo modo reflecte aquilo que Antonello Gerbi designou como “a disputa do novo mundo”, fundamentada na reação à ideia de inferioridade da natureza

⁷⁰ Renou, R. (1991). A Cultura Explícita. In F. Mauro (coord.), J. Serrão, A. O. Marques (dir.). *Nova História da Expansão Portuguesa. O Império Luso-Brasileiro 1620 - 1750* (vol. VII). Lisboa: Editorial Estampa, pp. 372 - 373.

⁷¹ Pitta, S. da R. (1878). *História da America Portugeza*. Bahia: Imprensa Economica, p. III [ortografia por mim actualizada].

⁷² *Idem*.

⁷³ *Idem*.

do Novo Mundo e sua relação com a degeneração⁷⁴ dos europeus – aqui concebidos como *raça*. Referindo-se às experiências portuguesa e espanhola, Gerbi escreve:

The distinction then was not ethnic, economic, or social, but geographical. It was based on a negative *jus soli*, which took precedence over the *jus sanguinis*. A man born in the Indies, because of this single fact, found himself set apart from and subordinated to his countrymen, with whom he had everything else in common: the color of his skin, his religion, history, and language⁷⁵.

Ou seja, entre aqueles que se sentiam esquecidos, passando pelo clero exclusivamente português, e terminando na subtil retórica de Pitta, o facto de se nascer “no império português”, ter a mesma religião, partilhar do mesmo idioma, entre as demais características que os igualavam à população da metrópole, não era suficiente para os legitimar como iguais ou, pelo menos, assim o demonstravam. Por forma a sustentar o que aqui afirmo, munir-me-ei de Jorge Antonio de La Serna, que ao identificar este “sentimento” em Pitta elaborou o seguinte:

Não há dúvida de que quando Rocha Pita, no início da sua História, alude às calúnias contra o Novo Mundo, está pensando nas idéias que, nesse momento, ganham força na Europa e que se empenham em demonstrar, com grande quantidade de falsos e fantasiosos testemunhos, a inferioridade das espécies americanas. Na metrópole, o conceito negativo que se tinha dos nascidos na América, derivado das “patranhas” naturalistas, servia precisamente à política de afastar os americanos das mais altas funções do governo, o que feria profundamente o orgulho dos colonos nativos, exacerbando seus sentimentos de nacionalidade⁷⁶.

Pelo exposto, este “sentimento nacionalista”, quer por razões de amor à terra natal, quer por reacção à política da metrópole, ou pelas academias em que cada um circulava, o

⁷⁴ Sobre *Caramuru* e a “degenerescência” na circunstância colonial luso-brasileira, vide: Riaudel, M. (2011). ‘Caramuru’ e a segunda queda do ameríndio. *Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, 18, (29).

⁷⁵ Gerbi, A. (2010). *The dispute of the New World: the history of a polemic, 1750-1900* (trans. by Jeremy Moyle). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 182 - 183.

⁷⁶ Serna, J. A. R. de la. (1995). *Arcádia: Tradição e Mudança*. São Paulo: EdUSP – Editora da Universidade de São Paulo, p. 71.

sentimento era suficientemente expressivo para ter ficado fixado precocemente na historiografia que décadas depois viria a ser fonte de inspiração, e até mesmo incorporação, para obras como *Caramuru*.

Como já pude notar, o arcadismo brasileiro tem as suas raízes formais e estéticas nas convenções da poesia pastoril, que se podem resumir num culto aos sentidos, à simplicidade da linguagem e ao direito natural. Influência que deve também aos movimentos congêneres europeus, que cultivavam as poéticas de Horácio e Aristóteles, para além da própria Arcádia Lusitana (1756 - 1776), também conhecida como Arcádia Olissiponense. Com o advento do sistema conceptual iluminista no que diz respeito ao lugar ocupado por noções como razão, conhecimento e natureza, “[a] literatura seria, conseqüentemente, expressão racional da natureza, para assim manifestar a verdade, buscando, à luz do espírito moderno, a última encarnação da *mimesis* aristotélica”⁷⁷. A título de exemplo, Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765 - 1805), vulgarmente conhecido por Bocage, e Nicolau Tolentino de Almeida (1740 - 1811), são dois dos poetas mais representativos da poesia neoclássica em português. E ambos eram membros do movimento Nova Arcádia, que substituiu a anterior academia portuguesa, que concebia o lugar utópico da arcádia a partir de uma mundividência greco-romana, matizada pela paisagem portuguesa e europeia.

Uma das razões por que o arcadismo brasileiro vingou como designação atinente ao período da Escola Mineira na história literária brasileira e não “neoclassicismo” como encontramos na contraparte europeia é o facto de que nem todos os referentes eram partilhados. Refiro-me em particular à paisagem tropical brasileira, por um lado, e à figura do indígena, por outro, que se entrelaçaria com a representação da estética

⁷⁷ Candido, A. (1969). *Formação da literatura brasileira : Momentos decisivos* (vol. I). São Paulo: Martins, p. 45.

pastoril, reivindicando o índio como parte do cenário utópico, incorporando-os na civilização colonizadora⁷⁸, e tornando-se, a longo prazo, um tópico recorrente na literatura brasileira⁷⁹. Um exemplo da estética arcádica transposta para a circunstância brasileira, identificada por Candido⁸⁰, pode ser lido na seguinte estrofe:

Canto IV, Estrofe II
Dormindo estava P'raguaçu formosa,
Onde um claro ribeiro à sombra corre;
Lânguida está, como ela, a branca rosa,
E nas plantas com calma o vigor morre:
Mas, buscando a frescura deleitosa
De um grão maracujá, que ali discorre,
Recostava-se a bela sobre um posto,
Que, encobrimdo-lhe o mais, descobre o rosto.

E a título de comparação, veja-se o seguinte excerto da Bucólica VII⁸¹ de Virgílio, que versa sobre a competição poética entre dois pastores, louvando o Verão.

Um dia sentava-se Dáfnis sob uma azinheira murmurante
e Córídon e Tírsis tinham juntado os seus rebanhos num só,
Tírsis as ovelhas, Córídon as cabrinhas inchadas de leite.
ambos estavam na flor da idade, ambos eram da Arcádia,
e eram iguais no canto, e no canto prontos a responder.
Protegia eu do frio as delicadas murtas quando para aqui
se afastou o macho do rebanho, um bode, e eu vejo Dáfnis.
Quando ele me vê à sua frente, diz-me: “Vem depressa
para aqui, Melibeu! O teu bode e os cabritos estão a salvo.
Se podes fazer uma pausa, descansa debaixo desta sombra.
Até os novilhos virão para aqui, pelos prados, para beber.
Aqui, o Míncio cinge as verdes margens com flexíveis
Canas, e as abelhas zumbem vindas do sagrado carvalho.”

⁷⁸ Candido, A. (1985). Movimento e Parada. *Na sala de aula : Caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, p. 16.

⁷⁹ Destaco dois trabalhos que fazem em perspectiva alargada uma análise literária deste tópico. Embora designe como “literatura portuguesa” as obras brasileiras dos autores estudados, Maria da Conceição Gonçalves fez em 1961 uma análise da representação do índio brasileiro na literatura em português publicada entre os séculos XVI e XVIII. Mais tarde, em 1987, na sua dissertação de doutoramento, David Treece alargou o recorte temporal até 1945 e fez uma análise com enquadramento político em torno do indígena brasileiro, dentro e fora da literatura. Cf.: Gonçalves, M. da C. O. D. (1961). *O índio do Brasil na literatura portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII*. Coimbra: Coimbra Editora; Treece, D. (1987). *The indian in Brazilian literature and ideas (1500 - 1945)*. Doctoral thesis. University of Liverpool.

⁸⁰ Candido, A. (1985). *Idem*.

⁸¹ Vergílio. (2019). *Bucólicas* (Introdução, tradução e notas por Gabriel A. F. Silva). Lisboa: Cotovia, pp. 68 - 72.

Embora se trate de figuras de género diferente, estamos perante o mesmo tipo de tematização e configuração poéticas. O louvor ao sono ou ao descanso sob a sombra de uma árvore, os elementos naturais como água em simbiose com a presença humana, a vegetação como adorno da paisagem idílica, o calor como causa do “vigor que morre”. Sucede que no lugar dos árcades pastores temos a indígena Paraguaçu, da mesma forma que no lugar do “sagrado carvalho” temos o “grão maracujá”, fruta nativa do Brasil. A presença do maracujá, ademais, é já uma alusão cristã inscrita na arcádia brasileira sobre a qual mais tarde Diogo virá a discorrer ao rei de França na estrofe XL do Canto VII, dada a analogia entre a paixão de Cristo e a flor do fruto da paixão ou maracujá. Há, deste modo, uma transposição temática do classicismo europeu para o solo brasileiro, com referentes brasileiros e consequentemente criando um novo paradigma referencial arcádico.

Somente no século XIX, em particular após a independência política de Portugal e com o surgimento do gosto romântico, as obras literárias pertencentes ao arcadismo foram concebidas no Brasil como representações de brasilidade ou expressões de nacionalismo pela crítica literária. No entanto, Gama e Durão, embora de forma bem diferente, escrevem poemas sobre o Brasil e sua história, mas fazem-no através de um género literário particular, o épico. Como é sabido, trata-se de um género consolidado por uma longa tradição codificada, cujos códigos e temas são de fácil reconhecimento. Mesmo Basílio da Gama tendo versificado livremente, em verso branco, como era do gosto da época no tocante ao género épico⁸², não escapou ao que é talvez o tema mais

⁸² Que de resto era norteado por Voltaire, o seu poema épico *La Henriade*, bem como seu “Ensaio sobre a poesia épica”, que para todos os efeitos era uma poética da epopeia iluminista. Cf.: Voltaire (1765). *La Henriade : Avec les variantes, et différentes pièces appartenantes a ce poeme; suivie de l'Essai sur la poésie épique & du Poeme de Fontenoy* (Nouvelle édition. ed.). A Paris: Chez Duchesne.

Com respeito ao mencionado ensaio de Voltaire e sua relação com as letras em português, veio recentemente a leilão, 2020, em Lisboa, um códice manuscrito de uma tradução anónima do dito ensaio, submetido à Real Mesa Censória em 1783. Por via de comparação caligráfica, Pablo

reconhecido das epopeias: o da guerra. É certo que “guerra” é um tema polimórfico, mas aqui considero-o como representação do bélico, do conflito majorado, ou até da violência mais amplamente entendida. Ora, o problema está no facto de que o tema da guerra não era bem-vindo à força motriz do arcadismo, a idílica e pacífica Arcádia. No caso da epopeia, teria de haver uma negociação entre o idílico arcádico e a “tuba canora e belicosa”⁸³ do *epos*, pois a epopeia celebra aquilo que o pastoril rejeita⁸⁴.

A dinâmica dos códigos estéticos da épica em Portugal, e por inerência no Brasil, até ao Romantismo era determinada pela obra camonianiana. Mas nem por isso o gosto neoclássico deixou de lhe apontar críticas de vária ordem, algumas até já haviam sido feitas, e em particular ao seu modo épico, desde a unidade narrativa, à proximidade temporal ao assunto narrado, passando pela incoerência histórica sobre o herói, e até

Magalhães chegou à conclusão de que a anónima tradução fora afinal traduzida pelo próprio José de Santa Rita Durão. E esta descoberta é aqui anotada para efeitos de sustentação argumentativa, pois consolida o exercício consciente de Durão ao compor um poema considerado à data “anacrónico”, visto que aqui se coloca a hipótese de o autor conhecer o ensaio na sua versão francesa antes de 1783 e do próprio processo de tradução. Deste modo, se Durão efectivamente sabia o que era esperado de um poema épico em Setecentos, todas as críticas que lhe são movidas baseadas no seu anacronismo épico caem por terra. Cf.: Magalhães, P. (2021). Um códice perdido de José de Santa Rita Durão. In *Varia Historia*, Vol. 37, 75, pp. 779 - 811.

Todavia, não só os poetas estavam a par do gosto literário dominante. Os próprios censores da Real Mesa Censória deixam entrever na censura apensa ao *imprimatur* de *O Uruguay* que sabiam julgar esteticamente os poemas, neste caso épicos, a partir das coordenadas de Voltaire. Na dita censura, a certo passo, lê-se: “Voltaire supõe o Poema Épico um ente quimérico, porque a maior parte das regras, que a arte lhe prescreve ou são arbitrarias, ou inúteis”. Deste julgamento subentende-se por que *Caramuru* foi recebido “friamente”, pois afinal jogava com as regras clássicas e não “esclarecidas” do gosto iluminista, que propunha um corte com a poética “quimérica”. Na mesma linha, o censor critica Camões por, entre outros, ter feito de Vasco da Gama “um vil negociante”, “com sentimentos baixos que até desdizem a sua nobreza”. Por razões alheias ao trabalho desenvolvido nesta dissertação, não me alongarei na apreciação desta censura, mas é minha pretensão vir a defender a hipótese num artigo posterior de que este documento pode ser “lido” como uma “poética da epopeia”, ou seja, de como um poema épico seria bem construído e consequentemente recebido na segunda metade de Setecentos. A referência, já anteriormente citada é: João Pereira Ramos de Azeredo Coutinho, censura a José Basílio da Gama, “Uruguay”. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 5, 1769, doc. 107 [a ortografia foi por mim actualizada].

⁸³ Os *Lusíadas*, Canto I, estrofe 5ª, verso n.º 3.

⁸⁴ Macedo, H. (1990). The *Lusiads*: Epic Celebration and Pastoral Regret. In *Portuguese Studies*, Vol. 6, pp. 32 - 37.

à própria invocação a deidades não cristãs (as tágides). De todo o modo, era o autor paradigmático dos árcades, mesmo que por via de processos de contaminação poética, *contaminatio*, em que sem se citar propriamente se cita. Assim, o modelo poético quinhentista era o referente a partir do qual se escrevia e lia a composição neoclássica, que se afastava conscientemente das composições barrocas⁸⁵.

Luís António Verney, uma das maiores figuras responsáveis pela introdução do pensamento iluminista em Portugal, era claro sobre a parcimónia no uso de elementos mitológicos, numa clara alusão à regra da verosimilhança em detrimento do desfasamento entre “realidade” e “irrealidade”, como abaixo se lê:

Que o Poeta em uma metáfora, em uma semelhança, ou em alguma breve alusão, tocasse algum destes pontos [o uso de mitos ou figuras mitológicas], poder-se-ia alguma vez perdoar; mas introduzi-los em todo o corpo do poema, como faz o Camões na *Lusíada*, que introduz Vénus e Baco por toda a parte, sem discrição alguma, ou também o Chagas e o comum deste Reino, isto é mostrar que não têm juízo ou discernimento na aplicação dos ornamentos poéticos⁸⁶.

Bem vistas as coisas, Durão segue de perto o receituário épico do gosto neoclássico.

Escolhe um assunto histórico suficientemente apartado no tempo do momento em que

⁸⁵ Castro, A. P. (1985). A recepção de Camões no neoclassicismo português. In *Revista da Universidade de Coimbra* (XXXIII), pp. 99 - 118.

De todo o modo, e no tocante à poesia épica, outros autores, designadamente estrangeiros mas fazendo parte do cânone épico europeu faziam parte desta dinâmica de códigos estéticos. São exemplos: Torquato Tasso, Homero, Virgílio e Ludovico Ariosto, eles próprios influências de Camões. Cf.: Ferro, M. (2004). *A recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa do barroco e neoclassicismo* (texto policopiado). Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, pp. 13 - 39.

No caso de *Caramuru*, há inclusivamente quem defenda que o modelo virgiliano seja mais preponderante na composição do épico do que o de Camões: García, B. M. (2012). *The Aeneid of Brazil: Caramuru (1781)*. Dissertação de Doutoramento apresentada à University of Texas at Austin, pp. 50 - 75.

⁸⁶ L. A. Verney *apud*. Castro, A. P. (1985). A recepção de Camões no neoclassicismo português. In *Revista da Universidade de Coimbra* (XXXIII), p. 105; a referência de origem é: Verney, L. A. (1950). *Verdadeiro método de estudar* (ed. de António Salgado Júnior, Vol. II). Lisboa: Sá da Costa, p. 241.

sobre ele escreve, aproxima-se das fontes historiográficas sobre o mesmo ou o narrado que inclusivamente cita no prólogo da obra, bem como se afasta do maravilhoso proveniente do mitológico e no lugar deste incorpora o panteão cristão. Porém, *Caramuru* foi igualmente composto à revelia de outros códigos do mesmo gosto, ironicamente por se ter aproximado demasiado do modelo camoniano por via versificatória, mas também por se ter munido de barroquismos, razões que certamente contribuíram para a “frieza” da recepção de *Caramuru*. A própria recepção brasileira nos Séculos XIX e XX variava e contradizia-se, ora elogiando-o, ora vituperando-o.

A título de exemplos de recepção brasileira da obra, Francisco Adolfo de Varnhagen (1816 – 1878) começa por dizer que “[a] maior prova do génio do autor do *Caramuru* a dá ele quanto a nós na maneira como soube levantar e tornar épica e heróica uma acção e um indivíduo que não o eram”. Subestimando o episódio do poema, acaba por afirmar que: “[t]odavia o *amor da pátria*, como ele mesmo diz, incitava-o a escrever um poema em que tratasse os sucessos do Brasil; e percorrendo a História não achou ele assunto mais digno para a sua *Brasilíada* do que o de “um herói na adversa sorte”⁸⁷. Fica aqui notório o fulgor nacionalista da época, bem como o entendimento de que o poema de Durão seria encarado como fundacional do Brasil. Para além disso, foi responsável por uma reedição de *Caramuru* publicada em conjunto com uma reedição de *O Uruguay*, num claro gesto ideológico de defesa das epopeias arcádicas terem também contribuído para a independência do país⁸⁸.

⁸⁷ Varnhagen, F. A. (1845). *Épicos Brasileiros*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 412 [ortografia por mim actualizada].

⁸⁸ “Ao unir *O Uruguay* e o *Caramuru* num só volume – *Épicos Brasileiros* –, Varnhagen consolidava a leitura canónica do poema como expressão de brasilidade e de antecipação nacional (1845). Nessa edição, suprimiram-se as preocupações imediatistas das notas em prosa do poeta, resumidas e alteradas pelo editor, que as deslocou para uma parte recôndita do volume. Esse processo de apropriação nacionalista de *O Uruguay*, que é por excelência português em sua origem e concepção, atinge o máximo com a nona edição do poema, preparada por J. Artur Montenegro para comemorar o quarto centenário do descobrimento do Brasil (1900) [...]. Assim, *O Uruguay* chegaria ao século XX com uma leitura completamente ideologizada pela sensibilidade romântica, absolutamente dependente dos padrões do Segundo Reinado, sequioso de ênfase, sentimentalidade e nacionalismo”. Cf.: Teixeira, I. (1999).

Comparando as duas epopeias mais representativas do arcadismo brasileiro, Oliveira Lima (1867 – 1928), membro fundador da Academia Brasileira de Letras, argumentou que *Caramuru* era “sem dúvida bastante inferior” ao *O Uruguay*, em termos literários⁸⁹. No entanto, Lima, ao lado da crítica romântica contemporânea, acabou por destacar o lugar central que a figura do índio ocupava no poema e de como este elemento, por sua vez, não só era sinal de nacionalismo como também radicava na tradição que era “ampliada” no “romantismo indianista”:

Não exagerarei afirmando que no *Caramuru* devemos ir procurar a mais caudal das fontes tradicionais do nosso romantismo indianista: não que para esta fase literária deixassem de concorrer poderosamente outros elementos, estrangeiros; mas no poema de Durão reside a primeira consagração da importância, mais tarde ampliada, do factor indígena no producto nacional. Grande parte dos seus dez cantos é dedicada ao aborígine, e os episódios que se lhe referem são tratados com mais acentuado vigor e mais pronunciado colorido literários [...]⁹⁰.

Já Sílvio Romero (1851 – 1914) era um acérrimo defensor de *Caramuru*. Mesmo apontando defeitos por ser “prosaico” em determinadas passagens, o poema era para o crítico “um sopro do patriotismo” e que seria “tão perdurável, quanto o for a atual nação brasileira”⁹¹. José Veríssimo (1857 – 1916) assevera que é notável que Durão não tenha um pseudónimo arcádico, como era costumeiro durante o período do neoclassicismo, muito embora indique que tenha pertencido à Arcádia Romana. Apontando igualmente a forte influência camoniana, afirma também que:

sem embargo desta falta de originalidade inicial, da mesma forma e estilo poético, e de reminiscências do poema de Camões, tem o *Caramuru* qualidades próprias e estimáveis. Como poema nacional,

Mecenato pombalino e poesia neoclássica: Basílio da Gama e a poética do encômio. São Paulo: EdUSP - Editora da Universidade de São Paulo, pp. 529 - 530.

⁸⁹ Lima, O. (1896). *Aspectos da Literatura Colonial*. Leipzig: F. A. Brockhaus, p. 224.

⁹⁰ *Idem*, p. 229 [ortografia por mim actualizada].

⁹¹ Romero, S. (1953). *História da literatura brasileira* (5.^a ed. / organizada e prefaciada por Nelson Romero, Coleção Documentos Brasileiros, Vol. 2). Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio, p. 453.

leva a primazia ao *Uruguai*, apesar da sua inferioridade poética. Além da intenção manifesta que o gerou como epopeia do descobrimento do Brasil, é o *Caramuru* mais nosso pela sua acção e teatro dela, o Recôncavo, o berço por assim dizer da nacionalidade que se ia criar aqui, e ainda pelos múltiplos testemunhos do seu interesse e amor do país.

E Veríssimo afinal conclui que, tal como o épico de Gama, o de Durão “insinua o americanismo [na] poesia portuguesa, abre aos índios e às coisas indígenas maior espaço na [literatura] brasileira do que o fizera aquele, e funda o primeiro indianismo”⁹².

Quando observamos em conjunto a recepção oitocentista do poema, podemos encontrar duas constantes que podem ser resumidas em duas partes: 1) o carácter brasileiro do poema; 2) a figura do indígena como parte deste mesmo carácter. O que faz com que entre as críticas e divergências sobre *Caramuru* a representação do indígena brasileiro seja aquilo que confere destaque na produção literária brasileira e acaba mesmo por ser esse o fio condutor que liga a recepção de um século ao outro.

Para Nelson Werneck Sodr  (1911 – 1999), *Caramuru*   uma s ntese da forma    do Brasil. Considerava-o demasiado pr ximo de Cam  es, mas encontrava nele o m rito do assunto, bem como “um profundo sentimento regional, o interesse pelo ambiente nativo. O seu prop sito patri tico   claro”, afirmava. Quando o compara com *O Uruguay*, Werneck Sodr  afirma que este indicara o caminho para o “indianismo” mas que fora Dur o quem colocara “em primeiro plano o que era nosso”⁹³. Ou seja, passamos do nacional para o regional e para aquilo que era da terra e, portanto, “nosso”.

⁹² Ver ssimo, J. (1916). *Hist ria da literatura brasileira : de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro : Livraria Francisco Alves / Lisboa : A Editora, pp. 155 - 157.

⁹³ Sodr , N. W (1940). *Hist ria da literatura brasileira : Seus fundamentos econ micos* (2^a Edi   ). Rio de Janeiro: Livraria Jos  Olympio Editora, pp. 71 - 74.

Quanto a Antonio Candido e Aderaldo Castello, na antologia *Presença da literatura brasileira* já não mencionam o cunho nacional do poema encontrado desde Varnhagen a Sodré, mas continuam a destacar a figura do indígena como traço preponderante da obra, afirmando inclusive que esta “fixa o espírito guerreiro do índio”, sem explicar o que entendem por esta fixação, mas incluindo-a na observação de que a obra está repleta de descrições sobre o elemento indígena e sua circunstância, a par da narrativa do episódio de Diogo como eixo central da acção épica⁹⁴.

Daqui então se conclui que às duas constantes acima referidas, o carácter brasileiro e a figura do indígena, se deve incluir o género da epopeia, que então triangula a recepção do poema até aos dias de hoje. Que seja entendido, porém, que são estas mesmas *constantes* que, por um lado, cristalizam respectiva ou cumulativamente a história da recepção de *Caramuru*, e, por outro, agenciam a ambiguidade estrutural do poema. Os autores épicos brasileiros devem, deste modo e pelo exposto, ser entendidos como escritores que para todos os efeitos são colonizadores, portanto agindo em nome da política lusitana de colonização do além-mar, mas que ao mesmo tempo revelam não só uma demarcação de natureza literária como também a crise no interior do sistema colonial⁹⁵. Sustentando assim a razão por que em meu entender o seu canto épico sai enfraquecido, precário, pois a intrínseca ambiguidade presente nestas epopeias deixa cair por terra muito daquilo que fez parte da sua própria recepção e crítica literárias, que para todos os efeitos são consequentes da instabilidade das próprias obras e daquilo que afinal estão a celebrar através do canto épico.

⁹⁴ Candido, A., & Castello, J. (1964). *Presença da literatura brasileira* (História e Antologia – Tomo I, Das Origens ao Romantismo). São Paulo: Difusão Européia do Livro, p. 158.

⁹⁵ Treece, D. (1993). Introdução Crítica à Muhraida. In J. H. Wilkens. *Muhuraida ou Triunfo da Fé, 1785*. Manaus: Biblioteca Nacional / UFAM / Governo do Estado do Amazonas, p. 14.

1.3. As razões de uma epopeia e a heroicidade parasítica de Diogo Álvares Correia

A narração de *Caramuru* é precedida por um paratexto intitulado "Reflexões prévias e argumento" que funda a matriz ambígua do poema. Neste prólogo, o autor revela não apenas aquilo sobre o que pretende escrever, "a acção do poema é o descobrimento da Baía", mas também o que motiva a sua escrita "[o]s sucessos do Brasil não mereciam menos um Poema que os da Índia. Incitou-me a escrever este o amor da Pátria". Este programa de intenções é apresentado por um autor cuja mundividência prima pela religiosidade antes da política, sem que por isso esta não faça parte daquela. Em boa verdade, e como será discutido neste e nos seguintes capítulos, Durão não acompanhou a política pombalina. Esta ficou historicamente conhecida como "despotismo esclarecido", e que em Portugal, por exemplos, teve reflexos na reforma do ensino universitário ou na política colonial em torno do Brasil, que veio a resultar na expulsão das ordens religiosas do país. Este anacronismo consciente de Durão, que se reflecte no seu poema quanto à derrogação canónica do gosto dominante literário, e que o afastava muito de Basílio da Gama, fez com que alguns críticos considerassem que não só Durão era anti-pombalino como também a sua própria obra se opunha à Escola Mineira⁹⁶, com todas as implicações de natureza independentista que este conjunto de autores acarreta como atrás identifiquei.

No final do prólogo de *Caramuru*, Durão cita os autores em cujas obras se inspirou neste épico, nomeadamente Simão de Vasconcelos (1597 - 1671), Francisco Brito Freire 1625

⁹⁶ Lima, O. (1896). *Aspectos da Literatura Colonial*. Leipzig: F. A. Brockhaus, p. 224 - 226.

- 1692) e Sebastião da Rocha Pita (1660 - 1738). Não todos, bem entendido⁹⁷. Há, porém, um nome cuja ausência salta à vista. E este nome é o de Luís de Camões e respectiva obra, épica e lírica, e que constitui afinal a maior influência formal e poética do poema⁹⁸. Esta falta resulta em estranhamento do ponto de vista do leitor, uma vez que o autor avança com as suas fontes, bem como cita outras nas notas que acrescentou a algumas estrofes no decorrer do épico. É possível admitir que a presença de Camões seria tão óbvia para o leitor da época que não faria sentido nomeá-lo. Todavia, o autor não o deixa de fazer, ainda que sob a forma de uma figura de estilo. Tratar o seu émulo épico através de uma metonímia indirecta identificada parafraseadamente em “um poema sobre os sucessos da Índia” não deixa de ser digno de nota⁹⁹. Daqui pode bem ser sustentada a afirmação que o destaque sairia para “o poema sobre os sucessos do Brasil”, já sem o artigo indefinido.

⁹⁷ As fontes historiográficas de *Caramuru* podem ser consultadas na já referida obra: Pereira, C. de A. (1971). *Fontes do Caramuru de Santa Rita Durão*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis.

⁹⁸ A inspiração declarada n' *Os Lusíadas* ao compor um poema épico de índole bráslica pode ser encontrada antes de Durão, designadamente na *Prosopopéia* (1601), de Bento Teixeira. Cf.: Teixeira, B. (2008). *Prosopopéia*. In I. Teixeira *Épicos*, Ivan Teixeira (ed.). São Paulo: EdUSP.

⁹⁹ Em todo o caso, é bom relembrar que outros poemas épicos sobre “os sucessos da Índia” foram compostos. A título de exemplo, Jerónimo Corte-Real (?-1588), um autor contemporâneo de Camões cuja obra “foi votada ao esquecimento”, compôs entre outras epopeias o *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* (1574). Apesar de a sua publicação ser posterior à de *Os Lusíadas* (1572), o manuscrito de Corte Real foi concluído antes de 1571 e apesar de conhecido ficou provavelmente à espera da entronização de D. Sebastião, a quem foi dedicado. Constitui, tal como advoga Hélio Alves, o primeiro poema épico inteiramente composto em língua portuguesa. Cf.: Alves, H. (2005). Corte-Real, a Evolução da sua Arte. In *Península* (Revista de Estudos Ibéricos, 2), p. 171 – 179; *Idem*. (2001). *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 248 - 252.

O mesmo sucede, em parte, com respeito ao Brasil. Embora escrita em latim, a epopeia *De Gestis Mendi de Saa* (1563), de José de Anchieta, é não só o primeiro poema escrito no e publicado sobre o Brasil, como também o assunto se prende justamente com “os sucessos do Brasil”. Neste caso, celebram-se os feitos de Mem de Sá, terceiro Governador-Geral do Brasil, configurado epicamente como um Ulisses Cristão. Celebra-se igualmente a vitória sobre a tentativa de ocupação francesa do território, entre 1557 e 1560, bem como representando outros assuntos brasileiros, como é o caso da paisagem ou dos povos indígenas. Cf.: Cerqueira, L. M. G. (2014). Anchieta, Camões, épica latina e vernácula no séc. XVI. In P. Morão e C. Pimentel (org.). *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa : das origens à contemporaneidade*. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 117 - 127; Hardie, P. (2014). *The Aeneid and New Worlds*. In *The last Trojan hero : A cultural history of Virgil's Aeneid*. London: I.B.Tauris, p. 155.

O motivo que levou o autor a nomear suas influências históricas no início da epopeia por meio de um prólogo é um dos mecanismos de emulação em relação à obra de Camões, pois o que Durão está dizer é que para além de verdade ser o que conta, esta verdade pode ser confrontada em determinada historiografia. E é evidente que se trata de um gesto literário já contaminado pelo gosto setecentista, fundamentado e longe do artifício, mesmo que o respeitante à composição poética não fosse seguido pela pena do autor. Ou seja, há desde logo uma expressão retórica de emulação com respeito ao carácter de veracidade do referencial épico. E veracidade deve ser aqui entendida como reacção ao maravilhoso *pagão* de Camões, por exemplo, sem respaldo histórico, e que ficou plasmado na sua “Ilha dos Amores”. Mesmo que Camões separe o plano narrativo mitológico do homólogo histórico, essa separação dissolve-se na referida ilha. Por outro lado, Durão não consegue ombrear Camões enquanto poeta “experimentado”, que viveu o que narra, mas isso até era bem visto em Setecentos, uma epopeia cujo assunto não fosse contemporâneo, como postulava Voltaire e tal como atesta a censura a *O Uruguay*¹⁰⁰.

No decurso desta consciência marcada pelo signo da verdade do seu texto, Durão abre o poema, a proposição da epopeia, da seguinte maneira:

Canto I, I
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.

¹⁰⁰ Vide nota de rodapé n.º 82.

Ao comparar os versos das proposições de ambos os épicos, as semelhanças na forma e no conteúdo são inegáveis: "As armas e os barões assinalados" (I, 1), em Camões; "De um varão em mil casos agitados", Durão. Ambos, ao mesmo tempo, reescrevendo o primeiro verso da *Eneida* de Virgílio, "Arma virumque cano", escritos em *ottava rima*, também conhecida como a rima épica. Declamam os feitos de um determinado *homem viril*, *viro* / barões / varão, herói (ou heróis, no caso de Camões).

A diferença entre a forma verbal conjugada para pôr em acção o canto épico, o *epos*, é assinalável entre o "cantando", em *Os Lusíadas*, e o futuro do indicativo do mesmo verbo em *Caramuru*, "cantarei". Durão destaca através da dimensão futurante do seu canto um carácter profético, anunciando a grandeza do Brasil por vir, justaposta à grandeza do império português encontrado em Camões. Ou seja, a dimensão imperialista, ou pelo menos de alcance global, do verso camoniano "[c]antando espalharei por toda a parte" (I, 2) é deixada de parte para dar lugar a uma concentração no território brasileiro, concretamente do recôncavo baiano, cena primordial da grandeza das coisas brasílicas cantadas no poema.

Eneida Leal Cunha interpreta o verso "[o] valor cantarei na adversa sorte" como uma apresentação de Diogo Álvares Correia como um herói épico cuja historicidade não lhe confere "grandeza épica" por via da adversidade do seu naufrágio. Sugere também que nesta "adversa sorte" se subentende o alegado *achamento* não planeado do Brasil¹⁰¹. E eu estaria de acordo com Cunha se Diogo em seguida não fosse mitificado por via do seu encontro com a tribo tupinambá e comparado por Durão com outros heróis épicos. A nota autoral n.º 7 ao verso da estrofe XLVIII do Canto II em que são nomeados Hércules, Teseu e Jasão não deixa margem para dúvidas acerca da heroicidade com

¹⁰¹ Cunha, E. L. (2006). A fé, o império e as terras viciosas. In *Estampas do imaginário : literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 54 - 55.

que Durão pensa acerca de e configura Diogo Álvares, comparável à dos heróis mitológicos:

Os heróis dos tempos fabulares foram sem dúvida semelhantes aos nossos primeiros descobridores, feitos célebres pela rudeza e ignorância dos seus tempos. Observámos este paralelo para preocupar a censura de quem acaso estimasse a matéria e objecto desta epopeia indigna de comparar-se à que escolheram os antigos poetas épicos.

O que fica também patente nesta nota é a dificuldade com que Durão tenta encontrar um equilíbrio entre a matriz clássica da sua epopeia e o gosto esclarecido de Setecentos. Por um lado, quer um herói sem artifícios mitológicos, “fabulares”, e, por outro, este mesmo herói não dever ser tido em conta diferente daqueles que “escolheram os antigos poetas épicos”. E esta dificuldade em cristalizar a heroicidade de Diogo fá-lo-á representá-la de modo vicariante, em que as representações primordiais europeias do herói épico da força, Aquiles, ou da astúcia, Ulisses, são reconfiguradas através da agência colonial de Diogo. Por outras palavras, o facto de ser um herói colonial faz com que a personagem Caramuru careça do sujeito colonial para *performar* a sua heroicidade que, a meu ver, mais do que vicariante, é parasítica.

Ainda com respeito ao verso “[o] valor cantarei na adversa sorte”, poder-se-ia inferir que Durão se está a referir à sua própria adversa sorte, aludindo então ao seu exílio de Portugal¹⁰² e que, ademais, constituiria uma referência a um tópico recorrente da literatura clássica, o da adversidade da fortuna e da sorte. Não obstante, reitero que ao passo que Camões diz cantar a imortalidade dos lusos e ao mesmo tempo a história do império, Durão canta o “valor” de Diogo Álvares Correia, “Filho do Trovão”, valor que entrelaça com a descoberta da Bahia, “[d]escobriu o recôncavo afamado // Da capital

¹⁰² Candido, A. (1969). *Formação da literatura brasileira : Momentos decisivos* (vol. I). São Paulo: Martins, p. 187.

brasílica potente ", com sua agência colonial "[q]ue o peito domar soube à fera gente
"103.

Em bom rigor, Diogo é somente citado apenas pela nona estrofe. Na abertura do poema, ele é apresentando por via de um dos seus epítetos, "Filho do Trovão". E esta diferença é relevante porque a nona estrofe corresponde ao início da narração épica, da história que a epopeia narra, ao passo que a primeira estrofe como já referi é a proposição, que repousa sobre o assunto heróico que vai ser cantado. Sucede que o epíteto está directamente relacionado com o seu nome tupinambá, Caramuru, que lhe foi dado pela tribo na sequência de um disparo de arma de fogo. É natural que no início da narração seja nomeado como Diogo, mas o que Durão quis deixar explícito na proposição foi a sua heroicidade da qual obliterou o seu nome português e no respectivo lugar inscreveu um epíteto relacionado com o seu nome em tupi. Ou seja, mais uma vez, há uma concentração das *coisas* brasílicas nesta proposição que não pode ser desconsiderada. Quero, então, reforçar a minha leitura de que a heroicidade de Diogo é parasítica, ou seja, que não é um herói *per se*, pois necessita de um hóspede alheio para subsistir enquanto tal, tanto *a priori*, porque Diogo seria sempre um herói de axiologia manchada pela agência colonial, quanto *a posteriori*, pelos seus próprios feitos "heróicos" no decorrer do épico, pois nele nunca se exime do seu papel colonial. Vejamos porquê.

Diogo recupera do naufrago uma arma de fogo que aproveita para carregar consigo, fazendo as vezes de uma bengala, uma vez que estava debilitado. Mais tarde, numa cena de caça, Diogo dispara o mosquete e por não saberem do que se tratava os

¹⁰³ Daqui resulta a hipótese de que *Caramuru* pode ser lido como uma epopeia à colonização portuguesa no Brasil, ao contrário da formulação nacionalista romântica, que já foi defendida: Ribeiro, E. (2017). *Deus e o Diabo na terra do sol : Caramuru como representação épica da colonização* (texto policopiado). Dissertação de Doutorado em Literatura e Práticas Sociais apresentada à Universidade de Brasília.

indígenas que com ele estavam acabam por ser a chave para a heroicidade de Diogo, que é subitamente divinizado, como abaixo se lê.

Canto II, XLIII

Não era assim nas aves fugitivas,
Que umas frechava no ar e outras em laços
Com arte o caçador tomava vivas;
Uma, porém, nos líquidos espaços
Faz com a pluma as setas pouco activas,
Deixando à lisa pena os golpes laços;
Toma-a de mira Diogo e o ponto aguarda:
Dá-lhe um tiro e derriba-a co'a espingarda.

Canto II, XLIV

Estando a turba longe de cuidá-lo,
Fica o bárbaro ao golpe estremecido,
E cai por terra no tremendo abalo
Da chama, do fracasso e do estampido:
Qual do hórrido trovão com raio e estalo
Algun junto aquém cai, fica aturdido,
Tal Gupeva ficou, crendo formada
No arcabuz de Diogo uma trovoadá

Canto II, XLV

Toda em terra prostrada, exclama e grita
A turba rude em mísero desmaio,
E faz o horror que estúpida repita
“Tupá, Caramuru!”, temendo um raio.
Pretendem ter por Deus, quando o permita
O que estão vendo em pavoroso ensaio:
Entre horríveis trovões do márcio jogo,
Vomitam chamas e abrasar com fogo.

Canto II, XLVI

Desde esse dia, é fama que por nome
Do grão Caramuru foi celebrado
O forte Diogo; e que escutado dome
Este apelido o bárbaro espantado.
Indicava o Brasil no sobrenome,
Que era um dragão dos mares vomitado:
Nem d’outra arte entre nós a antiga idade
Tem Jove, Apolo e Marte por deidade.

Canto II, XLVII

Foram qual hoje o rude americano,
O valente romano, o sábio argivo;
Nem foi de Salmoneu mais torpe o engano,
Do que outro Rei fizera em Creta altivo.
Nós que zombamos deste Povo insano,
Se bem cavarmos no solar nativo,
Dos antigos heróis dentro às imagens,
Não acharemos mais, que outros selvagens.

Canto II, XLVIII

É fácil propensão na brutal gente,
Quando em vida ferina admira uma arte,
Chamar um fabro o deus da forja ingente,

Dar ao guerreiro a fama de um Deus Marte.
Ou talvez por sulfúreo fogo ardente,
Tanto Jove se ouviu por toda a parte;
Hércules e Teseus, Jasões no Ponto
Seriam coisas tais, como as que eu conto.

Na estrofe XLIV percebe-se bem a influência que o disparo tem sobre a tribo, que não tinha como saber do que se tratava e até Durão faz com que isto seja claro (“[e]stando a turba longe de cuidá-lo”). A estrofe é marcada por uma isotopia em torno do ruidoso e do tonitruante, como que por metonímia se representasse o modo épico: “estremecido”, “tremendo”, “abalo”, “estampido”, “raio”, “estalo”, “aturdido”, “trovada”. É esta isotopia que constrói a descrição da heroicidade de Diogo, numa relação dialética entre Diogo e os indígenas que é iniciada pelo disparo. Note-se como os primeiros quatro versos são descritivos e os restantes subjectivos. Durão descreve o que se está a passar em primeiro lugar e em segundo toma o lugar da assistência e descreve como esta interpreta o que vê e como vê, pois só pelo olhar do indígena seria possível qualificar o disparo como “hórrido trovão com raio e estalo”. Dão-lhe, deste modo, um nome divino, “[p]retendem ter por Deus”, como consequência do medo sentido, “temendo um raio”, e de espanto, “espantado” (II, XLVI). Sendo o nome Caramuru, que em tupi significa “moreia”¹⁰⁴, como sugere Durão no poema, fazendo uma ligação à cena primordial do naufrágio, “um dragão dos mares vomitado” (XLVI), em que não perceberam imediatamente se de uma pessoa se tratava. Foi a “fama” deste episódio que fez com que a identidade de Diogo ganhasse um novo vector, e um outro nome, que era ao

¹⁰⁴ Fernão Cardim (c. 154? – 1625), cuja obra composta em tratados descreve a paisagem humana e natural brasileiras e que só viria a ser publicada no original no Século XIX (fora publicada em inglês em 1625) no tratado “Do clima e terra do Brasil”, já indexava “Caramuru”. Lê-se: “[e]stes peixes são como as amoreias de Portugal, de comprimento de dez, e quinze palmos; são muito gordos e assados sabem a leitão; estes têm estranha dentadura, e há muitos homens aleijados de suas mordeduras, de lhe apodrecerem as mãos ou pernas onde foram mordidos; têm por todo o corpo muitos espinhos, e dizem que os naturais têm ajuntamento com as cobras, porque os acham muitas vezes enroscados, e nas praias esperando as ditas moreias.”. Tratam-se, pois, de peixes da família dos Muraenídeos (*Gymnothorax moringa*). Cf.: Cardim, F. (2000). *Tratados da terra e gente do Brasil* (Transcrição, Introd. e Notas por Ana Maria de Azevedo). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, p. 139 e nota n.º 212.

mesmo tempo uma metonímia do Brasil, “indicava o Brasil no sobrenome” (XLVI). Assim, Durão ganhava terreno para poder justificar o enquadramento épico e mitológico do seu herói, como o fez no final da estrofe XLVIII e respectiva nota n.º 7, que acima foi citada. Diogo passa então a ser um semideus, cuja divinização é retoricamente respaldada na nota de Durão¹⁰⁵.

Este episódio do disparo de Diogo faz-me regressar à primeira estrofe do poema e em comparação com outros épicos. A arma de fogo, que no poema surge como “arcabuz”, “mosquete” e “espingarda”, é num momento inicial um objecto deslocado por Diogo da sua função original para outra (Diogo só conseguia mover-se com a sua ajuda). Ao mesmo tempo, era o garante da sua sobrevivência ou pelo menos da sua defesa, pois por estar debilitado ficou à guarda da tribo. Mas esta troca de funções da arma de fogo que carrega leva-o a tirar partido da tribo, pois com esta estabelece uma relação de poder imediata com a sua força bélica, assimetria igualmente presente ao nível epistemológico, pois jogou com o desconhecimento da pólvora por parte dos indígenas. Isto faz com que Diogo seja configurado pelo autor como um herói épico mas afinal das contas a sua heroicidade é precária porquanto depende intrinsecamente da subalternização do indígena para se heroificar. Mitologicamente, por via de uma relação de poder epistemológica com respeito ao mosquete, que os indígenas não conheciam. Só assim Diogo é configurado com a sua “arma”, não o mosquete, mas o “trovão”. E colonialmente, que o inscreve na história, razão por que é celebrado pela epopeia que assim garante a memória dos seus feitos, através do casamento com Paraguaçu, que legitima o poder de Diogo sobre os indígenas.

¹⁰⁵ O estudo do uso argumentativo das notas e do prólogo de *Caramuru* e de como estes são indissociáveis do poema e sua circunstância histórica e literária foi realizado por Luciana Gama: Gama, L. (2001). *O uso argumentativo das fontes no prefácio e nas notas do Caramuru* (texto policopiado). Dissertação de Mestrado em Teoria Literária apresentada à Universidade Estadual de Campinas / Instituto de Estudos da Linguagem.

Aliás, a identidade de Diogo Álvares Correia como herói é representada de forma contraditória. É um nobre português que fugiu de Viana do Castelo sem um tostão e que passou a ser considerado oficialmente como o fundador da Bahia¹⁰⁶. Ao mesmo tempo, incorpora a representação de todo um processo colonial, algo que está subjacente ao verso "[q]ue o peito domar soube à fera gente", bem como no seu nome tupi, que "indica o Brasil". E convém sublinhar também que Durão opta por omitir a arma para realçar o aspecto "[q]ue o peito domar soube à fera gente" de Diogo, numa aparente troca dos códigos épicos. Já não é a força do herói e seu poder bélico mas o seu poder tanto colonizador quanto catequético que alimenta a sua heroicidade. Se o escudo de Eneias representa na *Eneida* o emblema dos seus valores políticos¹⁰⁷, o trovão de Diogo, por não ser objecto mas uma arma fictícia e subjectiva, é sublimado na configuração colonial do herói, *et pour cause*, não menos representativa dos valores do herói de Durão. Bem vistas as coisas, a heroicidade tonitruante do disparo de Diogo é castrada pela sua agência colonial, pois só através desta é que aquela pode ser substanciada. Até consumir o seu casamento com Catarina, e já não Paraguaçu¹⁰⁸, a heroicidade de Diogo é parasitária na medida em que precisa de um hóspede para ser qualificada como tal.

¹⁰⁶ Almeida, M. C. F. de. (2002). *Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, p. 182.

¹⁰⁷ Hardie, P. (1986). *Virgil's Aeneid : Cosmos and imperium*. Oxford: Clarendon Press, p. 118.

¹⁰⁸ Como argumentarei no Capítulo Terceiro, a partir do momento em que Diogo casa com Catarina, há uma mudança significativa na relação que estabelece com os indígenas e Durão faz por inscrevê-la no poema.

1.4. Do ambíguo amor patriótico de Frei José de Santa Rita Durão

Outra faceta relevante do prólogo do poema é o uso da palavra "pátria", do amor à pátria que é responsável pela composição do poema: "[i]ncitou-me a escrever este [poema] o amor da Pátria". O léxico pode facilmente fazer o leitor resvalar para uma conclusão impregnada de patriotismo brasileiro. Mas não é assim tão simples. Pode-se questionar, não obstante, a que pátria se refere Durão, tendo presente que a resposta pode ser múltipla.

A sua terra natal, o Brasil, pelo facto de ter nascido e ter sido criado em Minas Gerais até os nove anos e ter mãe brasileira. O que pode parecer como leitura forçada, quiçá ao gosto romântico brasileiro, é desfeito com uma consulta dicionarística da época, que por "pátria" se entendia o local onde a pessoa havia nascido e a sua conceptualização era mais alargada do que à partida hoje se espera¹⁰⁹. Deste modo, a pátria de Durão é efectivamente o Brasil ou, quando muito, o território brasileiro do império português. E o que é certo é que por mais que se alegue, e bem, que *Caramuru* pode ser lido, tal como *Os Lusíadas*, como uma grande metáfora sobre a expansão do império português

¹⁰⁹ Na entrada "Pátria" no dicionário do Padre Raphael Bluteau lê-se: "A terra, vila, cidade, ou reino, em que se nasceu. Ama cada um a sua pátria, como origem do seu ser e centro do seu descanso. Raras vezes saem as aves do bosque em que tiveram o seu ninho. Tem a pátria qualidades receptivas para os que nascem nela e atractivas para os que dela se apartam. Representavam os antigos o amor da pátria em figura de mancebo porque este amor, ao contrário dos outros, cresce com os anos e não passa das carícias ao desdém, do fogo à neve, como quando chega a velhice. O mais agradável domicílio é o da casa paterna e os que mais estimam os peregrinos mais que os sedentários, na opinião de Plutarco, são como aqueles que preferem as estrelas fixas às errantes. Até as feras amam os seus covis e as serpentes as suas cavernas. A pátria de Ulisses não era Roma, cabeça do mundo e trono da glória mundana, nem era a sua pátria Atenas, honra da Grécia e cadeira de Minerva. A Pátria deste famoso varão era Ítaca, ilhéu do mar Jónio, estéril e deserto; saiu dele para a guerra de Tróia, em que militou dez anos e depois de outros dez anos de navegação foi deixar a ossada no seu penedo. A pátria, porém, do sábio é toda a terra, onde pode viver honrada e comodamente [...]. Cf.: Bluteau, R. (1720). *Vocabulário portuguez e latino* (Vol. VI). Lisboa: Oficina de Pascoal da Sylva, pp. 320 - 321 [ortografia por mim actualizada].

e com ele a fé cristã, o poema faz por versar *de facto* sobre o Brasil, a sua paisagem, os povos, colocando Portugal à margem. De resto, o próprio título do poema, em idioma tupi e ao mesmo tempo a “identidade” miscigenada de Diogo, é símbolo desta sobreposição e centralização da tópica brasílica.

Sucede que Durão não dedicou o poema ao rei D. Pedro III, mas sim ao seu filho mais velho, José de Bragança, cujo título principal era “Príncipe do Brasil”. Ora, e se Durão não se referisse ao Brasil como estado independente, mas sim sugerisse uma expressão da brasilidade ou mesmo do patriotismo brasileiro, como observado antes? Lisa Voigt analisa vários relatos de membros da igreja nascidos na América do Sul e identificou um traço comum de um tipo de saudade que todos parecem revelar. Em seu capítulo dedicado a *Caramuru* Voigt escreve o seguinte¹¹⁰:

Durão coincides on many points with the tradition of "creole patriotism" demonstrated by the exiled Jesuits". In fact, the association that can be established between Durão's exile and his affirmation of patriotism by writing his homeland's history is a thread linking him not only to his Jesuit contemporaries but also to the tradition of authorial self-fashioning among American-born writers like Garcilaso and Pineda. In *Caramuru*, as in the work of these authors, tales of captivity play a decisive role in redefining the space in which the writing subject feels at "home".

Este "patriotismo crioulo"¹¹¹, como assevera Voigt, reforça o sentimento que Durão porventura experimentou durante o seu exílio, não só do Brasil mas de Portugal. Tal como reforça o nome *Caramuru* em vez de Diogo Álvares Correia na abertura do poema como já referi e, sobretudo, o próprio título da obra. Longe de ser apenas um sobrenome

¹¹⁰ Voigt, L. (2009). *Writing captivity in the early modern Atlantic : Circulations of knowledge and authority in the Iberian and English imperial worlds*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, p. 213.

¹¹¹ O conceito citado por Voigt é proveniente de David Brading; *apud*. Voigt: Brading, D. A. (1991). *The First America. The Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State, 1492 - 1867*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 447 - 464

de Diogo, trata-se de um nome em tupi e não em português, que por seu lado nomeia a epopeia. O que não deixa de ser significativo, se tivermos em consideração que se trata do primeiro livro publicado com um título em tupi e que este se apresenta como um poema de fundação¹¹². Durão não escreveu somente um poema épico sobre sua “pátria” na forma e no conteúdo, dentro daquilo a que Antonio Candido qualificou como “brasiliada”¹¹³, e que pode ser considerado como um processo de imitação, reescrita e, eventualmente, emulação de *Os Lusíadas*. Deu lugar também a uma representação do seu próprio “nativismo crioulo”, resultando até numa identificação entre Diogo e Durão como exilados e cativos, à guisa de Voigt, o que acaba por acentuar a natureza ambígua do poema, dentro e fora dele. E que, assumindo a complexidade de cristalizar a pátria a que se refere Durão, feitas as contas, a perspectiva de um “patriotismo crioulo” acaba por ser mais operativa do que a da mera oposição que Alfredo Bosi estabelece entre aquilo que designa como “agente metropolitano” e “agente nativo”¹¹⁴. Algo que resultaria nas posições estanques do patriotismo de Durão como necessariamente português, e portanto metropolitano, ou necessariamente nativo, portanto brasileiro.

Retomando o título do poema, que em rigor é *Caramuru – poema épico do descobrimento da Baía*, mas que da memória colectiva resultou somente o nome do herói, na portada da primeira edição, aquela em que estava vivo, Durão quis deixar fixadas duas coisas relativas à sua identidade: a pertença aos agostinhos e a naturalidade, “Cata Preta, Minas Geraes”. Mas sucede que o autor havia planeado outro

¹¹² A inclusão do idioma tupi na literatura é, porém, bastante anterior. A presença do vocabulário tupi é frequentemente encontrada nas obras de Gregório de Matos (1636 - 1696) e de José de Anchieta, tendo o último composições poéticas integralmente em tupi.

¹¹³ Candido, A. (1969). *Formação da literatura brasileira : Momentos decisivos* (vol. I). São Paulo: Martins, p. 179.

¹¹⁴ Bosi, A. (2002). *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 88.

título, algo que se afere ao confrontamos a folha de rosto do manuscrito autógrafo, figura n.º 1, com a portada da edição *princeps*, fig. n.º 2.¹¹⁵

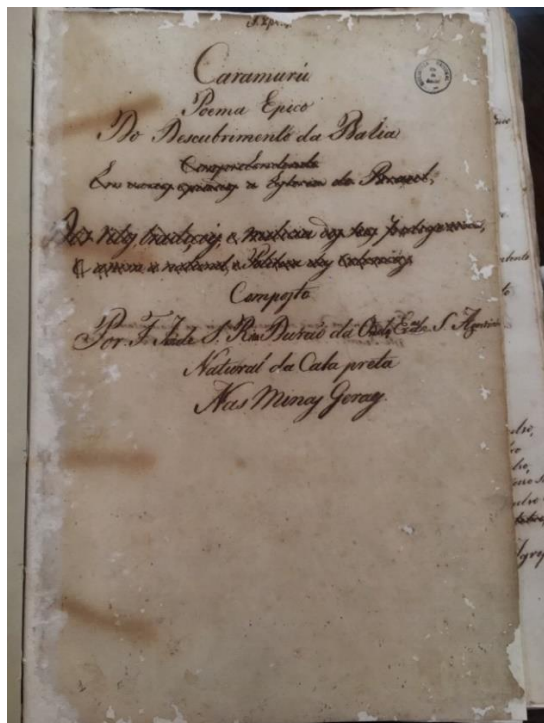


Fig. n.º 1

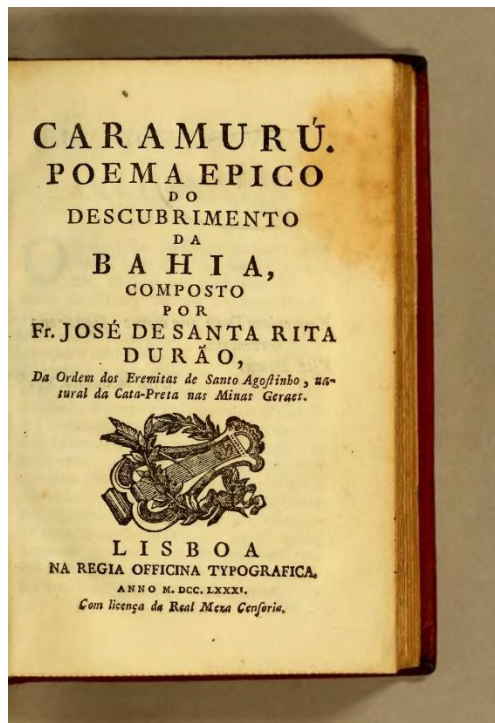


Fig. n.º 2

Durão tinha inicialmente previsto como título tentativo para a sua epopeia, aqui com a ortografia actualizada, “Caramuru – poema épico do descobrimento da Bahia, compreendendo em vários episódios a história do Brasil, dos ritos, tradições e milícia

¹¹⁵ O primeiro estudo sobre e provável menção ao manuscrito de *Caramuru* deve-se a Mario Behring, que fez uma breve comparação entre o rasurado e o publicado, bem como identificou a alteração do título a par da rasura de uma nota sobre a ortografia usada no poema. Carlos de Assis Pereira ampliou o trabalho de Behring e cotejou o códice e a *editio princeps*, bem como analisou escolhas linguísticas e versificatórias do poeta. Posteriormente, Berty Biron desmontou a ideia alimentada por Varnhagen de que o poema teria sido ditado pelo poeta e manuscrito por um escravo seu, mestiço e trazido por Durão do Brasil. Para este apuramento, Biron efectuou uma análise grafológica com resultado concordante entre o códice e uma carta de Durão para Frei Manuel do Cenáculo enviada de Roma. Cf.: Behring, M. (1933). Um cimélio na Biblioteca nacional Nacional. In *Revista da Academia Brasileira de Letras* (Ano 24, Vol. 42, 137), pp. 65 - 72; Pereira, C. de A. (1974). À margem do “Caramuru”. *Revista de Letras* (Vol. 16), pp. 95 - 104; Varnhagen, F. A. (1845). *Epicos Brasileiros*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 412; Biron, B. R. (1998). *Tradição e renovação no poema épico Caramuru* (texto policopiado). Dissertação de Doutoramento apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; Biron, B. R. (2008). Luzes, Razão e Fé em *Caramuru*. In I. Teixeira (ed.). *Épicos*. São Paulo: EdUSP, pp. 324 - 325.

dos seus indígenas e assim a natural e a política das colónias”. O excerto cortado migrou para o prólogo do poema, mas o que fica desta rasura e opção editorial é a intenção autoral de alargar o território do recôncavo baiano a todo o Brasil, inscrevendo no nome da obra o conteúdo de carácter nativo do poema, com particular destaque para “os seus indígenas”¹¹⁶. Como notou Biron¹¹⁷, este corte, bem como o da extensa nota cortada sobre a ortografia usada no poema, são reflexos do gosto iluminista português, que no tocante à literatura tinham como referências a *Arte Poética* (1748) de Francisco José Freire (1719 – 1773), mais conhecido pelo seu pseudónimo arcádico, Cândido Lusitano, e o já mencionado *Verdadeiro Método de Estudar* (1746) de Luís António Verney. Quero com isto consolidar a ideia de que o aparente exercício de anacronicidade de Durão através de um poema que recupera códigos épicos considerados datados à época e que lhe valeram uma “fria” recepção é em boa verdade um exercício de criação literária consciente e para o qual convoca inclusivamente traços do gosto dominante.

Não obstante a ideologia cristã e colonial de Durão, aqui entendida como ideologia no sentido catequético e expansionista da fé, tanto o autor quanto o poema revelam sinais de um enquadramento intelectual que se fazia presente na época no que diz respeito à individualidade e mesmo até à independência do Brasil, como observou Gilberto Mendonça Telles¹¹⁸.

Mas o *Caramuru*, a despeito de quaisquer vinculações à forma camoniana, é o grande documento de transição da cultura luso-brasileira: é a prova estética de como os traços da cultura portuguesa se “obnubilavam” para dar lugar aos novos traços brasileiros que cada vez mais se evidenciavam. O símbolo da linguagem colonial começa a perder a sua força verticalizante,

¹¹⁶ “Colónias” no título é referente às colónias no Brasil e não às “colónias portuguesas”.

¹¹⁷ Biron, B. R. (2008). Luzes, Razão e Fé em *Caramuru*. In I. Teixeira (ed.). *Épicos*. São Paulo: EdUSP, pp. 322 - 324.

¹¹⁸ Telles, G. M. (2001). Variante Épica. In *Camões e a Poesia Brasileira e o mito camoniano na língua portuguesa* (4ª edição, revista e aumentada). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 138 - 139.

cedendo o seu lugar ao signo de uma linguagem que agasalha o imaginário do homem brasileiro. [...] Caminha-se para a Inconfidência, a história vai-se fazendo a favor do Brasil. O *Caramuru* reflecte esse momento histórico em que se definem as raízes da nacionalidade. O próprio narrador do poema tem consciência dessa transição cultural, tanto que na apresentação da epopeia, na estrofe VII do Canto I, escreve: “Que o antigo Portugal vos apresento / No Brasil renascido, como em novo”.

Estando de acordo com a citação de Telles, a palavra-chave que dela quero retirar é “imaginário”, sobretudo no sentido retórico em que a usa Telles, como um imaginário “agasalhado por uma linguagem proveniente da cedência do poder vertical da colonialidade”. Isto porque a figura do índio brasileiro ocupa a maior parte do poema e, como produto dele, é repleta de ambiguidades e contradições, frutos do imaginário quinhentista sobre o mesmo¹¹⁹. Esta figura foi idealizada justamente a partir deste imaginário filtrado por Durão, munido das suas fontes historiográficas e eventuais memórias de infância, que de todo o modo não lhe serviriam, pois representa no poema o indígena de Quinhentos. A idealização do índio passa assim a ser um produto influenciado por um imaginário e pelas fontes historiográficas a que Durão teve acesso, ao invés de ser um objecto literário criado a partir de sua experiência. O que, por sua vez, levanta as questões em torno de quem ou o quê, e de que forma ou com que objectivo, é que está a ser idealizado e pelo épico celebrado.

Estabelecendo uma forte relação entre história e literatura, traço poético comum na poética do Século XVIII¹²⁰, a representação de acontecimentos históricos e de personagens históricas tem impacte directo no sentido do texto literário formulado a partir do resultado do encontro entre verosimilhança histórica e criação poética. Quero

¹¹⁹ A literatura entendida como “de viagens” e a iconografia sobre o Brasil do Século XVI, permeada por reflexões morais, filosóficas, teológicas e jurídicas, contribuiu para fixar um cânone do imaginário em torno dos indígenas brasileiros. Cf.: Cunha, M. C. da. (2012). *Imagens de índios do Brasil no século XVI*. In *Índios no Brasil : História, direitos e cidadania* (Agenda Brasileira). São Paulo: Claro Enigma, p. 29.

¹²⁰ Teixeira, I. (1999). *Mecenato pombalino e poesia neoclássica: Basílio da Gama e a poética do encômio*. São Paulo: EdUSP - Editora da Universidade de São Paulo, p. 249.

com isto aludir, e com respeito à figura do indígena, à existência de uma discursividade latente no poema que é permeável ao modo como Durão concebia o lugar do indígena brasileiro no sistema colonial daquele território.

1.5. Ilustres desconhecidos: imaginário indígena, relativismo humano e liminaridade

A primeira referência ao indígena brasileiro no corpo do poema localiza-se na estrofe de abertura. Nela, está presente a já referida dimensão dialética entre a heroicidade de Diogo e a subjugação religiosa dos indígenas: “[d]o Filho do Trovão denominado, / Que o peito domar soube à fera gente” (Canto I, I). “Fera gente” é a descrição colectiva e animalizante que caracteriza os povos indígenas no decorrer de *Caramuru*. Para reforçar o tom animalizante presente em “fera”, o mesmo verso faz referência ao processo de conversão religiosa, “que o peito domar soube”, por meio de outra palavra semanticamente relacionada com a relação entre a pessoa humana e o mundo animal, “domar”, que como verbo sustenta uma acção, que é afinal agência colonial de Diogo. Dito isto, a primeira referência ao índio surge *de facto* na designação do herói, “Filho do Trovão”, o que consubstancia aquilo que já afirmei acerca da heroicidade de Diogo, e que firma a abertura do poema como um processo inexorável de retórica ambígua que molda a representação da figura do índio no decorrer da epopeia. Em diante analisarei alguns momentos em que isto se verifica.

Uma das principais fontes historiográficas que Durão utilizou para informar a epopeia foi a *Chronica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*, publicada em 1663 por Simão de Vasconcelos. O missionário jesuíta afirma que os indígenas “[n]o mais são como feras, sem polícia, sem prudência, sem quase rasto de humanidade, preguiçosos, mentirosos, comilões, dados ao vinho”¹²¹. Durão inspirou-se no relato aqui citado para

¹²¹ Vasconcelos, S. de, (1865). *Chronica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia Joao Ignacio da Silva, p. 51.

representar os tupinambás, mas evitou o relato completo de Vasconcelos. Em rigor, alterou-o. Da descrição de Vasconcelos apenas “feras” permaneceu como uma palavra descritiva comum relacionada à figura do índio, enquanto “mentirosos”, por exemplo, nunca é usado no poema. Existem apenas duas ocasiões em que um adjetivo bastante semelhante a “mentiroso” – “fementido” (I, XIII) – é usado e em apenas uma dessas ocasiões o termo descreve um indígena.

Etimologicamente, “fementido”, é um adjetivo formado pela afixação de “fé” a “mentido”, resultando no significado do que ou quem é infiel, traiçoeiro, desleal¹²². Na estrofe em questão, Durão usa-o para descrever os indígenas que a nado “socorriam fementidamente” os naufragos portugueses, aludindo em presciência narrativa que o objectivo não era somente salvá-los. Já o uso constante do adjetivo “fera” no poema, que acaba por funcionar retoricamente como um epíteto, está directamente ligado a um dos principais *topos* da historiografia e da criação artística brasileiras ou das respectivas sobre o Brasil: o canibalismo. Percebe-se, assim, a natureza do “socorro fementido”. Não obstante, Durão seguia de perto o *topos* recorrente em suas fontes, readaptando-o à realidade em que escrevia. Mais acresce que a ausência da palavra “mentir” no poema é bastante significativa quando temos em linha de conta o esforço de Durão em preservar a verdade historiográfica na narração da sua epopeia. Embora o impulso poético em direcção a essa veracidade seja selectivo, como acima notei, esta selecção é em rigor um processo de apropriação textual que permite ressignificar o discurso do apropriado e, neste caso, alterando a representação histórica e a recepção do indígena ancorada em Vasconcelos¹²³. Durão já saberia que o canibalismo praticado entre algumas tribos tinha um princípio ritual.

¹²² Machado, J. P. (2003). “Fementido”. In *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Oitava edição, Terceiro Volume. Lisboa: Livros Horizonte, p. 33.

¹²³ Convém deixar claro que estamos sempre perante uma representação histórica, sobretudo quando se problematiza uma configuração literária do período moderno com referência a povos indígenas, que não foram agentes da sua história naquilo se entende normativa e secularmente

Em *Caramuru*, a grande frequência de referências à antropofagia, presentes na abertura do épico, demonstra a importância do tema para a “argumentação” de Durão, que deseja ver predominar uma outra ordem simbólica, mas também faz com que o poema oscile entre as diferentes visões da antropofagia: ritual e alimentar. A visão da antropofagia, com um carácter alimentar, aparece denunciando a incompreensão que o poeta devota ao índio, seu objecto poético¹²⁴.

Esta incompreensão fica bem patente no primeiro Canto, quando o poeta descreve o encontro de Correia com a prática antropofágica¹²⁵. Este, dá-se no início da narrativa, que começa com o naufrágio português na Bahia, onde um dos marinheiros, Sancho, morre na praia e é comido pelos tupis numa descrição feita pelo narrador através do seu herói.

Canto I, XVI

Mas, vendo a Sancho, um náufrago que expira,
Rota a cabeça numa penha aguda,
Que ia trémulo a erguer-se e que caíra,
Que com voz lastimosa implora ajuda:
E vendo os olhos, que ele em branco vira,
Cadavérica a face, a boca muda,
Pela experiência da comua sorte
Reconhecem também que aquilo é morte.

Canto I, XVII

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 da crua carne iam comendo,
Tanto na infame gula eram devassos.
Tais há que as assam nos ardentes fossos,
Alguns torrando estão na chama os ossos.

por historiografia. Ou seja, nunca estamos perante uma história de alguém, mas sim sobre alguém. Cf.: Cunha, M. C. da. (1998). Introdução a uma história indígena. In M. C. da Cunha (org.). *História dos Índios no Brasil* (2.^a Edição). São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura / FAPESP, pp. 18 -19.

¹²⁴ Almeida, M. C. F. de. (2002). *Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, p. 184.

¹²⁵ De resto, um tópico comum na literatura, historiografia e pensamento europeus sobre os povos ameríndios durante o período moderno. Cf.: Still, J. (2011). *The New World: Eating the Other*. In *Enlightenment: Hospitality, Cannibals, Harems and Adoption* (Oxford University studies in the Enlightenment). Oxford: Voltaire Foundation, pp. 87 - 136.

Canto I, XVIII
Que horror da humanidade ver tragada
Da própria espécie a carne já corrupta!
Quanto não deve a Europa abençoada
A Fé do Redentor, que humilde escuta?
Não era aquela infâmia praticada
Só dessa gente miseranda e bruta:
Roma e Cartago o sabe no nocturno,
Horível sacrifício de Saturno.

Nesta sequência, a descrição do tupi parece aludir ao citado relato histórico de Simão de Vasconcelos sobre os indígenas, em particular às críticas que fez ao apetite e à falta de humanidade dos tupinambás. A palavra “pasto” na décima sétima estrofe é uma analogia que reforça mais uma vez a concepção animal do índio, enquanto “famélico” enfatiza uma condição esfaimada, que está mais adiante na estrofe encapsulada na “gula infame” (*abjecta avides*), acentuando o alegado apetite já conhecido pelas crónicas do jesuíta.

Por outro lado, diante de um cenário ao qual não consegue reagir para além de uma exclamação de horror, Correia logo se dá conta de que o canibalismo que testemunhou não era diferente daquele encontrado na história da sua própria tradição cultural (estrofe XVIII).

O autor qualifica igualmente este acto em dois contextos separados, “horível”, estabelecendo uma relação entre a prática canibal e o sacrifício de Saturno, que de acordo com a mitologia romana devorava os seus filhos, alegorizando a passagem do tempo. Para enfatizar esta relação *bipolar* e ter a certeza de que o leitor estava ciente da realidade histórica, a par da mitográfica, os actos canibais europeus não foram apenas mitológicos, mas factuais, Durão acrescentou uma nota intitulada “Saturno” (n.º 4), anexada aos dois versos finais.

Os antigos italianos foram, como se colige de Homero, antropófagos; tais eram os lestrigões e os liparitanos. Os fenícios e os cartagineses usaram de vítimas humanas, e Roma própria nos seus maiores apertos. São espécies vulgares na história.

É indiscutível o sentido relativista tanto nesta passagem quanto na nota a ela apensa. E relativista enquanto problematização do que no período moderno se tinha por “humano”, como se o observava e reconhecia¹²⁶. Consciência que, de resto, está presente no primeiro confronto, aqui entendido como um olhar recíproco, entre a tribo e Diogo:

Canto I, XIV
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 aquela gente insana
Que alguma espécie de animal seria,
Desses que no seu seio o mar trazia.

O pasmo, que é a suspensão do racional, é recíproco. Nenhuma das partes se reconhece como humana, o que faz com que a própria ideia de “humano” seja momentaneamente suspensa. O que é igualmente digno de nota é a mudança de perspectiva sobre quem é animalizado, pois neste caso é Diogo que é animalizado, revelando o autor a capacidade de alternar este ponto de vista. Mais tarde, no segundo Canto, Durão cimenta o estabelecimento desta consciência:

Canto II, XLVII
Nós que zombamos deste povo insano,
Se bem cavarmos no solar nativo,
Dos antigos heróis dentro às imagens
Não acharemos mais, que outros selvagens.

¹²⁶ Williams, W. (2012) “L'Humanité du tout perdue?”: Early Modern Monsters, Cannibals and Human Souls. In *History and Anthropology* (23:2), pp. 235 - 256.

Num movimento especular, Durão está a espelhar o canibalismo no seu leitor, dirigindo a sua comparação até aos seus conterrâneos europeus, como que alertando estes que a crítica que faziam aos indígenas era afinal parte da sua própria genealogia. Além disso, os heróis europeus poderiam então ser considerados não menos selvagens do que aquela tribo, relativizando o próprio conceito de “selvagem”, que acaba por ser o lugar conceptual onde Durão arruma quem ou o quê não é “humano”. Não obstante a problematização e eventual relativismo em torno do “humano”, se seguirmos o pensamento de Álvares Correia, na estrofe XVIII do Canto I, o verso “Quanto não deve a Europa abençoada” resolve o momentâneo relativismo de Durão. E assim se consolida a solução para “domar o peito à fera gente” e que é aquilo que impulsiona Correia aos olhos de Durão: a catequização dos indígenas brasileiros. Tanto o é que logo após ter escapado de ser comido por estar debilitado e ser aceite pela tribo e mesmo antes do episódio do disparo conduz a tribo à gruta onde guardara alguns pertences, entre os quais uma pintura da Virgem Maria (Canto II, XXVI - XXVIII). A conversão seria a resposta ao problema do canibalismo, tal como entendido por Correia:

Canto II, XIX

“ – A carne humana! (replicou Diogo,
E como pode, explica em voz e aceno).
Se vir que come algum, botarei fogo,
Farei que inunde em sangue esse terreno»;
“ – Pois, se os bichos nos devem comer logo
(O bárbaro lhe opõe com desamparo),
A nós faz-nos horror, se eles nos comem;
E é menos triste que nos trague um homem.”

Correia parte do pressuposto de que é hospitaleiro para com a tribo (e não o contrário!), tomando para si uma liderança autolegitimada, informando a audiência por meio de uma ameaça de que o canibalismo seria a partir daquele momento proibido: “Se vir que come algum, botarei fogo”. Em resposta ao discurso de Diogo, a tribo não faz outra coisa que não ignorá-lo, o que revela ironia por parte do narrador, pois são personagens idealizadas, por sua vez inscritas num destino único, a conversão, e no momento em

que se lhes está a ordenar que se acabe com uma prática sua desvinculam-se do seu próprio enquadramento textual. Daí que Diogo – e Durão – precise de reforços retóricos e para além da arma de fogo que tem na gruta e que o salva, o retrato de Virgem Maria salva-lhe então a honra momentaneamente manchada pelo desprezo indígena. Quero com isto dizer que muito embora endossando o enquadramento colonial de Correia, aliás celebrando-o ao longo do poema, Durão evidencia uma concepção mais ampla, quiçá complexa, do indígena que representa. E isto inclui momentos como este, em que podemos identificar um espaço de objecção, “opõe”, ao sistema colonial, em que a ideia monolítica e taxativa de um indígena idealizado por Durão é perturbada. Tal como o é através da comparação entre o canibalismo “nativo” e “metropolitano”. Mas também através de um ponto de vista moral, como abaixo advogo.

Quando a tribo segue Diogo até à gruta onde guardava os seus pertences, dentre os quais havia ouro e prata, o narrador faz notar que os indígenas eram felizes por serem desprovidos de avareza e cobiça, por comparação às “nações infelizes”, às quais está subjacente Portugal.

Canto II, XXVI
Acesa luz na lôbrega caverna,
Vê-se o que Diogo ali da nau levará:
Roupas, armas e, em parte mais interna,
A pólvora em barris, que transportara:
Tudo vão vendo à luz de uma lanterna,
Sem que o apeteça a gente nada avara,
Ouro e prata, que a inveja não lhe atíça,
Nação feliz, que ignora o que é cobiça.

Sucede que esta estrofe estabelece uma relação evidente com a estrofe de abertura do discurso proferido pelo “Velho do Restelo” em *Os Lusíadas*, um dos episódios mais conhecidos da epopeia de Camões, no qual o “velho” argumenta contra a expedição portuguesa à Índia imediatamente antes da sua partida. Não só o vocabulário, mas também o esquema rimático, é apropriado por Durão:

IV, 95

Ó glória de mandar, ó vã cobiça
Desta vaidade a quem chamamos Fama!
Ó fraudulento gosto, que se atiça
Cũa aura popular, que honra se chama!
Que castigo tamanho e que justiça
Fazes no peito vão que muito te ama!
Que mortes, que perigos, que tormentas,
Que crueldades neles experimentas!

A crítica que Camões fez à ganância dos portugueses, nomeadamente em relação ao ouro, está presente no que Maria Vitalina Leal de Matos considera ser um conjunto de condições éticas apresentadas pelo poeta para um herói épico ser considerado e representado com heroicidade, condições que Camões não encontra nas personagens do seu próprio poema¹²⁷. Como podemos ver a seguir, nessas condições, a referência ao ouro é clara:

VI, 94

Destarte o peito um calo honroso cria,
Desprezador das honras e dinheiro,
Das honras e dinheiro que a ventura
Forjou, e não virtude justa e dura.

Ao frisar que os indígenas não eram gananciosos e não ligavam a bens materiais, ao lado da presença evidente daquela estrofe de Camões, Durão tanto os elogiava quanto os representava com uma sugestão de aura de heroicidade. Uma heroicidade que estava necessariamente contaminada pelo tópico setecentista do “bom-selvagem”¹²⁸,

¹²⁷ Matos, M. V. L. de. (1997). Que farei eu com este poema? Como evolui o projecto da epopeia ao longo d' *Os Lusíadas*. In M. Gonçalves, et. al. *Épica, épicas, épica camoniana* (Cosmos Literatura; 17). Constância / Lisboa: Centro de Estudos Camonianos da Associação Casa-Memória de Camões em Constância / Edições Cosmos, pp. 58-59.

De resto, um dos temas de que me ocupei na minha dissertação de mestrado: Martins, R. E. (2016). *Cantar alto, dizer maior : heroicidade épica n'Os Lusíadas e na Bhagavad-Guitá* (texto policopiado). Tese de Mestrado em Estudos Comparatistas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

¹²⁸ Assunto sobre o qual me debruçarei no Capítulo Terceiro.

mas nem por isso uma heroicidade de somenos. Mas partindo do princípio de que há um entorno heróico substanciado pela virtude moral do desprezo pelos bens materiais, esta mesma heroicidade teria de ser consequente, de ter uma concretização.

Tal como já havia discutido, a heroicidade de Diogo está em permanente dívida para com os indígenas, pelo que é justamente através destes que Durão resolve aquilo que designei como a heroicidade parasítica de Diogo, ao que atrás também aludi. Acresce que esta “resolução” duraniana é feita por via da miscigenação.

Desde o Século XVI, os colonizadores portugueses, escravizados ou não, mantinham relações oficiais e não oficiais com indígenas brasileiros¹²⁹. Posteriormente, os descendentes mestiços foram denominados *mamelucos*¹³⁰, que na sua origem significa “escravo”, “pajem”, “servo”¹³¹. Ora, desde o início dos assentamentos portugueses no

¹²⁹ Knivet, A., & Sá, V. K. L. de. (2015). *The admirable adventures and strange fortunes of Master Anthony Knivet : An English pirate in sixteenth-century Brazil* (New approaches to the Americas). Cambridge: Cambridge University Press, p. 11.

¹³⁰ Os mamelucos serviram nos primórdios da ocupação portuguesa como intermediários entre colonos e indígenas, não raro associados à “deslocação” de indígenas, do sertão até aos engenhos. Cf.: Metcalf, A. C. (2021). *Go-betweens and the Colonization of Brazil : 1500-1600*. Austin: University of Texas Press, pp. 97 - 98 e pp. 157 - 193; Raminelli, R. (1994). Da vila ao sertão: Os mamelucos como agentes da colonização. *Revista De História* (129-131), pp. 209 - 219.

A acção inicial dos mamelucos no processo de colonização está na origem do sertanismo e dos bandeirantes, durante os Séculos XVII e XVIII, nas expedições conhecidas como “entradas” e “bandeiras”, que capturavam e escravizavam indígenas, a par da procura de matérias-primas valiosas. A alegada descendência de Diogo Álvares Correia e de Catarina Álvares (Paraguaçu) é habitualmente designada como mameluca. John Hemming dá conta através de fontes historiográficas de que um deles, Afonso Rodrigues Adorno, era um sertanista “predador” de escravos indígenas. Cf.: Skidmore, T. (2010). *Peoples and dramas in the making of the colony*. In *Brazil : Five centuries of change* (2nd ed.). New York / Oxford: Oxford University Press. 32 - 35; Hemming, J. (2007). Doença e escravidão. In *Ouro vermelho : a conquista dos índios brasileiros*. São Paulo: EdUSP, p. 240.

Os descendentes de Paraguaçu e Diogo viriam a ser satirizados na literatura barroca baiana de Seiscentos. Hansen, J. A. (2004). *A sátira e o engenho : Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo / Campinas: Ateliê Editorial / Editora da Unicamp, pp. 70 - 71.

¹³¹ Trata-se de uma palavra de origem árabe, *mamlūk*, com uso grafado como “mameluco” em contexto português inicialmente alheio ao Brasil, mas acabando por ser neste território que a palavra ganhou mais expressão, designando os descendentes de colonos e indígenas. O radical árabe é também encontrado em “maluco”. Machado, J. P. (2003). “Mameluco”. In *Dicionário*

Brasil – o primeiro assentamento oficial foi em 1530¹³² – os membros da igreja católica condenaram estas relações. Por exemplo, o jesuíta Manuel da Nóbrega (1517 - 1570), primeiro provincial da Companhia de Jesus no Brasil, que é celebrado em *Caramuru* (“O Nóbrega famoso”, Canto X, LV), manifesta numa de suas cartas a sua oposição a relações inter-raciais¹³³. Além disso, houve medidas aplicadas em Quinhentos para enfrentar a disseminação destas relações, naquilo que era considerado um problema social e, como resultado, carregamentos de jovens mulheres órfãs foram enviadas para o Brasil a fim de se casarem com colonizadores portugueses, que poderiam então alegadamente evitar as mulheres indígenas¹³⁴. Dentro deste paradigma eugénico, a épica celebração do casamento entre Diogo e Paraguaçu, que são um casal quinhentista, acaba por ser um acto de resistência, e ao mesmo tempo de ressignificação, à verosimilhança histórica com que Durão quis fundamentar o seu poema. O que não quer dizer que o posicionamento de Durão seja neutro, tampouco ético. Até porque Durão configura Paraguaçu como um reflexo de uma mulher branca europeia (Canto II, LXXVIII), tal como discutirei no capítulo seguinte.

Neste âmbito, reitero que o enquadramento “etnográfico” de *Caramuru* com respeito aos indígenas é impreciso, quando muito um reflexo, por vezes adulterado, das poucas fontes que tinha à sua disposição sobre o que escrevia. Daí que a idealização destas figuras do poema tenham muito pouco que ver com os seus referentes. A própria historiografia do presente evidencia a parca documentação sobre os indígenas e de como isto resultou em derivações romantizadas, como advoga John Hemming:

Etimológico da Língua Portuguesa. Oitava edição, Quarto Volume. Lisboa: Livros Horizonte, p. 36.

¹³² Knivet, A., & Sá, V. K. L. de. (2015), *Idem*, p. 7.

¹³³ Nóbrega, M. da. (1955). *Cartas do Brasil e mais escritos do Pe. Manuel da Nóbrega*. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 29 - 30.

¹³⁴ Knivet, A., & Sá, V. K. L. de. (2015), *Idem*, p. 12.

During the three centuries since the Portuguese first landed in Brazil the native American population of at least two and a half million had been reduced by probably three-quarters. At the end of the colonial period the few Indians living under Portuguese rule were pathetic creatures at the bottom of society, half acculturated, stripped of most of their tribal traditions and pride, but entirely failing to adapt to European ways or to grasp any of the finer points of European civilization. Those tribes which had managed to retreat deeper into the interior before the advancing Portuguese, to avoid destruction or absorption into Portuguese Brazil, were no more than a vague threat on a distant frontier. Poets such as José de Alvarenga Peixoto or José de Santa Rita Durão could afford to glorify and romanticize Indians, but in a style that bore no relation to reality. Apart from a handful of indifferent sixteenth-century chronicles, the Portuguese totally failed to record anything of anthropological interest about the tribes they destroyed. On the contrary, seventeenth- and eighteenth-century literature, whether by missionaries, officials or adventurers, is striking for its almost total lack of interest in or information about native societies¹³⁵.

Não obstante a romantização e a idealização do indígena, o que quero deixar reforçado é que o poema não é monolítico no que respeita a representação e configuração destas personagens.

Caramuru não pode ser entendido e lido apenas como uma epopeia de imitação declarada mas fracassada de *Os Lusíadas*; que questiona a representação heróica de Vasco da Gama¹³⁶; ou ainda como um produto da exploração da figura do índio¹³⁷. Creio que é mais complexo do que isso e em boa verdade deixa abertas mais questões do que aquelas que realmente encerra.

¹³⁵ Hemming, J. (1987). Indians and the frontier. In L. Bethell (ed.). *Colonial Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 189.

¹³⁶ Kothe, F. R. (1997). *O Cânone colonial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, p. 345 - 347.

¹³⁷ Brookshaw, D. (1988). *Paradise Betrayed: Brazilian Literature of the Indian*. Amsterdam: CEDLA, p. 23.

Não diria que o poema apresenta sinais de diversidade, tampouco inclusividade, evidentemente, mas há linhas de força de uma consciência sobre o representado, desde logo por dar voz, e diferentes vozes, a estas figuras. Mesmo sendo Diogo um herói colonizador, Durão não deixa de celebrar o património indígena de que dispunha, verosímil ou não, inclusivamente defendendo-o.

Por exemplo, no diálogo que Diogo estabelece com Gupeva, o indígena que mais fala sobre as tradições, costumes, mundividência e religião da tribo (Canto III, II – V). Há quem o interprete como uma alegoria do “bom-selvagem”¹³⁸. Bem como quem interprete o discurso de Jararaca (Canto IV, XXXII - XXXIV), um indígena inimigo da tribo de Gupeva contra o qual Diogo batalha, como a “razão indígena” da oposição de quem não se subjugou a Diogo e por justaposição à regra portuguesa¹³⁹. Daí que seja possível admitir uma leitura em que é dada “voz” ao indígena no poema¹⁴⁰, com prejuízo de este não deixar de ser um sujeito colonial e enquadrado como tal.

Só que o problema reside no facto de que mesmo admitindo a possibilidade retórica de uma subjectividade indígena, esta seria sempre resultado de um processo mimético, no sentido que lhe dá Homi Bhabha (*mimicry*). Processo este, parafraseando Bhabha, que decorre justamente de um discurso construído em torno de uma ambivalência que torna operativa a ideia de que um sujeito “diferente” pode ser reconhecido *quase* como igual. Daí que o processo mimético só seja eficiente a partir do momento em que entre em repetição, na qual a ambiguidade serve como mecanismo de alastramento da pretensa

¹³⁸ Amado, J. (1998). Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil. *Actas dos Cursos Internacionais de Verão de Cascais - Mito e Símbolo na História de Portugal e do Brasil*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, pp. 175 - 209.

¹³⁹ Bastos, A. (2011). O gentio melhorado: imagens, lugares e funções do índio na poesia do século XVIII. *O índio antes do indianismo*. Rio de Janeiro: FAPERJ / 7Letras, pp. 89 - 100.

¹⁴⁰ Biron, B. R. (2010). *Caramuru*: Uma transposição do Velho para o Novo Mundo. In *Navegações: Revista De Cultura E Literaturas De Língua Portuguesa*, 3 (1), p. 47.

ideia de igualdade, quando em última instância é a diferença que está a ser colonialmente manipulada e disciplinada. E é mimético porque é através do sujeito colonial que o colonizador consegue observar o seu poder¹⁴¹. Daí que Durão acomode na sua epopeia sem aparente animosidade a mundividência religiosa indígena, inclusivamente defendendo-a nas notas ao poema¹⁴², pois esta acomodação reforça ainda mais a sua sobreposição religiosa com o fito na conversão do representado.

Ora, e a conversão é em meu entender precisamente o lugar que a figura do indígena duraniana ocupa nesta dinâmica ambígua. Sabemos que Durão não queria saber do ouro do Brasil, tanto que o demonstra ao elogiar a ausência de cobiça do indígena, a *contrario* dos portugueses e das nações “infelizes”. Sabemos também que não estava preocupado com a expansão do império português, quando muito queria refundar Portugal precisamente no Brasil, numa Nova Lusitânia. Sabemos acima de tudo que Durão queria um poema sobre, do e para o Brasil, que ombreasse o épico de Camões e deixasse para memória futura aquilo que designou como “os sucessos do Brasil”. Mas nesta equação falta aquilo que mais identificava Durão e que a par do seu lugar de nascimento ficou marcado tanto no manuscrito quanto na portada do poema, a fé cristã

¹⁴¹ Bhabha, H. (1994). Of mimicry and man: the ambivalence of colonial discourse. *The location of culture*. London / New York: Routledge, p. 86.

¹⁴² Nota n.º 2 da estrofe V do Canto III: “[é] injúria que se faz por alguns autores aos brasilienses, supondo-os sem conhecimento de Deus, Lei e Rei. Eles têm a voz *Tupá*, com especial significação de um Ente Supremo, como sabemos dos missionários e dos peritos dos seus idiomas”.

Durão está aqui a fazer uma crítica ao cronista Pero de Magalhães Gândavo (1540 – 1579), que fixou e desse modo disseminou a ideia de que os indígenas brasileiros não teriam religião, autoridade centralizada, e sistema jurídico. Cf.: Gândavo, P. de M. (2004). *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* (ed. de S. M. Hue e R. Menegaz). Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 98 - 99.

Quanto aos “missionários” que teriam revelado esta informação, é provável que Durão se esteja a referir ao Padre Manuel da Nóbrega, que numa das suas cartas de 1549 elabora justamente sobre a mundividência religiosa dos indígenas brasileiros. Cf.: Leite, S. (1956). *Monumenta brasilæ I* (1538-1553). Roma: “Monumenta Historica Societatis Iesu, vol. X. Missiones Occidentales”, p. 150.

e a evangelização – que é neste contexto um eufemismo para a expansão colonial da fé.

Dito isto, no poema somente Paraguaçu é convertida. O casal mestiço é a força centrípeta da matriz colonial e religiosa de Durão e é ao mesmo tempo o objecto último de celebração épica. Os próprios “sucessos do Brasil” de Seiscentos, as batalhas contra os franceses e os holandeses, surgem através de profecias de Catarina, já não Paraguaçu, na viagem de regresso ao Brasil. Catarina tem inclusivamente uma visão da Virgem Maria, o que estabelece outro arco com cena primordial da caverna, em que Diogo mostra uma pintura da mesma.

Num dos excursos do autor inscritos no poema mais reveladores e ao qual regressarei nesta dissertação por outras razões, Durão afirma o seu programa ideológico em torno da política colonial indígena, com que aliás termina a epopeia.

Canto X, LXXVI

Que o indígena seja ali empregado,
E que à sombra das leis tranqüilo esteja;
Que viva em liberdade conservado,
Sem que oprimido dos colonos seja:
Que às expensas do Rei seja educado,
O neófito, que abraça a santa Igreja;
E que na santa empresa ao missionário
Subministre subsídio o régio erário.

Naquilo que nos seguintes capítulos designarei como um conjunto de exigências à coroa portuguesa, e que é o programa ideológico de Durão sobre os indígenas, quero neste momento focar-me num termo usado na última estrofe, “neófito”, e que surge somente e significativamente duas vezes no poema: para qualificar Paraguaçu no seu baptismo (Canto VII, XVIII) e neste encerramento do épico citado.

Um neófito é alguém que está prestes a ser submetido a um ritual que reconfigura subjectivamente a sua identidade. Não está fora, nem dentro do ritual: aguarda-o. Ou seja, não é uma coisa nem outra, pelo que permanece num estado ambíguo. E é neste estado que Durão deixa a figura do indígena ao fim da sua epopeia e é a última referência a ele. Estabelecendo, deste modo, um arco entre a abertura do poema que vincava a acção de Diogo “que o peito domar soube à fera gente” e o fecho, sugerindo que, enquanto neófito, o indígena idealizado estaria disposto a converter-se. Deixa assim de ser descrito como “fera”, “estúpido”, “bárbaro”, dentre as demais qualificações desumanizantes a que Durão recorre para passar a ser um “neófito”. E permanecendo num espaço intersticial ou, como lhe chamou Victor Turner, liminar.

The attributes of liminality or of liminal *personae* ("threshold people") are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. [...] Liminal entities, such as neophytes in initiation or puberty rites, may be represented as possessing nothing. They may be disguised as monsters, wear only a strip of clothing, or even go naked, to demonstrate that as liminal beings they have no status, property, insignia, secular clothing indicating rank or role, position in a kinship system – in short, nothing that may distinguish them from their fellow neophytes or initiands. Their behavior is normally passive or humble; they must obey their instructors implicitly, and accept arbitrary punishment without complaint. It is as though they are being reduced or ground down to a uniform condition to be fashioned anew and endowed with additional powers to enable them to cope with their new station in life¹⁴³.

A análise de Turner permite-me clarificar a importância do uso de neófito naquela estrofe, que a meu ver consegue resumir o modo como Durão olhava para os referentes das personagens indígenas do seu poema. Tal como evidencia Turner, os atributos da liminaridade de um neófito fazem com que este seja evasivo e escorregadio dentro de uma estrutura epistemológica de organização social. Estão dentro e fora das leis e dos costumes, e como neófitos cristãos, dentro e fora do cristianismo. Fisicamente, no adro

¹⁴³ Turner, V. (1969). Liminality and Communitas. In *The ritual process : Structure and anti-structure* (Lewis Henry Morgan lectures ; 1966). New York: Cornell University Press, p. 95.

de uma igreja, justamente um espaço liminar. A própria descrição de Turner do neófito como alguém que se pode fazer passar no estado liminar por um monstro, privado de recursos, e despido, é um reflexo do que Durão acentua na sua representação do indígena quando o animaliza, nota a sua falta de cobiça, e assinala a sua nudez. O mesmo se aplica ao comportamento "passivo" ou "humilde" que nota Turner, e que é um decalque da ideia do "bom-selvagem", de que o frade agostinho se munuiu para construir a personagem de Gupeva.

Durão não está somente a descrever ou a recriar as suas fontes históricas, dando-lhes múltiplas vozes indígenas, está a construir através destas uma figura idealizada cuja matriz é a de um neófito que ao final das contas terá de "obedecer implicitamente aos seus instrutores". Instrutor que, neste caso, tem duas vias: uma em *stricto sensu*, a de Durão enquanto autor e portanto criador das personagens, e a outra em *lato sensu*, a doutrina cristã. O que está precisamente inscrito na estrofe, pois só através da sua liminaridade é que o neófito poderá "viver tranquilo à sombra das leis", "em liberdade conservado" e "sem que oprimido dos colonos seja".

Mais acresce que tanto a análise de Turner quanto a interpretação que faço da estrofe têm respaldo histórico, dado que o ordenamento jurídico relativo aos indígenas brasileiros não estava muito longe destas *personae* liminares a que se refere Turner. Parafraseando Pedro Cardim, após vários debates jurídicos e teológicos sobre os ameríndios, a partir de 1550 o sistema colonial português, até então hesitante acerca do lugar que ocupariam aqueles povos no império, enquadrou-os na categoria de *miserabiles personae*. Uma categoria dentro da qual também cabiam órfãos menores de idade, viúvas ou idosos sem apoio familiar, uma vez que todos estes não teriam como se autogovernar, necessitando por isso de apoio tutelar particular, político ou clerical. Daí resultaram os forçados aldeamentos indígenas, pois do ponto de vista da administração colonial seria a forma de estes terem um enquadramento doméstico

européu e cristão. Afinal, o processo de conversão era débil, errante, o que fazia com que fossem considerados como neófitos, ou seja, e à guisa de Bhabha, *quase* cristãos. Mesmo sendo "livres", e as aspás são de Cardim, os ameríndios "eram reduzidos a uma espécie de crianças desprovidas da capacidade não só de se autogovernarem, mas também de serem titulares de direitos"¹⁴⁴.

Quando Antonio Candido afirmava que a ambiguidade em *Caramuru* era estrutural mas que a mundividência religiosa de Durão aglutinaria as partes separadas por esta estrutura¹⁴⁵, esqueceu-se de que os neófitos não têm nada a que se aglutinar que não a eles próprios, pois a lado nenhum pertencem que não ao da sua condição ambígua, porquanto liminar. E a impossibilidade de extrair estas personagens desta sua condição final faz com que, deste modo, a ambiguidade de *Caramuru* não tenha outra solução que não a de ser conservada e problematizada.

¹⁴⁴ Cardim, P. (2019). Os povos indígenas, a dominação colonial e as instâncias de justiça na América portuguesa e espanhola. In A. Domingues, M. L. C. de Resende e P. Cardim (orgs.). *Os indígenas e as justiças no mundo ibero-americano (sécs. XVI-XIX)*. Lisboa / Minas Gerais: Centro de História da Universidade de Lisboa, CHAM – Centro de Humanidades (NOVA FCSH-UAc) e PPGH/UFSJ – Programa de Pós-Graduação em História/Universidade Federal de São João del-Rei, pp. 33 - 38.

¹⁴⁵ Candido, A. (1961). Estrutura e função do *Caramuru*. In *Revista De Letras*, 2, pp. 47 - 66.

Capítulo Segundo

**“Moema de troca”: escambo, derrogação canónica e sacrifício
em *Caramuru***

2.1. Em torno da invenção de Moema

O presente capítulo surge da relevância do chamado “episódio de Moema” na economia poética de *Caramuru*. Nele explorarei este episódio que tem sido repetidamente¹⁴⁶ lido como uma representação lírica e trágica, sendo que o meu

¹⁴⁶ Como vimos anteriormente, a recepção de *Caramuru* tardou a chegar, pelo que a genealogia da recepção de Moema, em particular, reporta-se ao período romântico brasileiro, no Século XIX, tanto por conhecidos leitores e intelectuais portugueses, como Almeida Garrett, quanto brasileiros, como Castro Alves, sem esquecer os franceses, como Ferdinand Denis. Cf.: Ribeiro, M. A. (2013). Moema, um episódio romântico no Barroco brasileiro e suas projeções até os nossos dias. In *Veredas* — Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, 19, pp. 73-79. Para uma compilação exhaustiva da crítica de *Caramuru* nos Séculos XIX e XX, vide: Biron, B. R. (1988). *Caramuru : Um Poema Épico da Conversão e sua Recepção Crítica* (texto policopiado). Rio de Janeiro : Tese de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada à Pontifícia Universidade Católica, pp. 59 - 138.

A par dos traços líricos e trágicos do episódio, o mesmo foi comparado, e bem, com a representação camonianiana igualmente lírica e trágica em contexto épico da história de Inês de Castro em *Os Lusíadas*, por via da associação entre as tematizações respectivas de amor e morte. Cf.: Castello, J. A. (2004). *A literatura brasileira : origens e unidade (1500 - 1960)*. Volume I. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 123. O primeiro crítico a fazê-lo foi Afrânio Peixoto, que ao notar a influência camonianiana afirmou: “[n]em falta o episódio enternecedor de Moema, que muito pretende imitar ao de Inês, ingenuidade perdoável como homenagem”; cf.: Peixoto, A. (1932). Camões e o Brasil. In *Ensaaios Camonianos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, p. 396. Não obstante, Gilberto Mendonça Teles discorda de Peixoto, afirmando que “[é] claro que o episódio de Moema não tem (e nem era para ter) a crueza trágica do episódio da história de Inês, habilmente transposto da história de Portugal. O de Moema não tem nenhum vínculo histórico, é criação da fantasia do poeta que, na linha de toda a tradição épica, desde os gregos, amenizou o fragor bélico das acções com alguns episódios líricos”. Não tenho como concordar com Mendonça Teles, visto que, confrontados os episódios, há pontos de contacto entre eles, concretamente no que diz respeito às ninfas, do lado do episódio de Camões, e das mulheres da tribo de Moema, do do de Durão, como terei oportunidade de argumentar neste capítulo. Cf.: Teles, G. M. (2001). Variante Épica. In *Camões e a Poesia Brasileira e o mito camonianiano na língua portuguesa* (4ª edição, revista e aumentada). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 138.

Uma das razões por que Moema foi bem recebida, a par de *Caramuru*, anos depois da publicação cuja ausente recepção inicial deixou o autor alegadamente amargado, prende-se com o facto de que o género literário arcadista já em si continha elementos do que viria a ser o romantismo brasileiro – e por isso não ser raro encontrar alguma literatura arcadista e / ou neoclássica designada como pré-romântica (sobre o desencanto de Santa Rita Durão em torno da sua obra ao final da sua vida, vide introdução do autor da edição crítica do poema, Amadeu Torres, em: Durão, J. de S. R. (2008). *Caramuru – Poema Épico do Descobrimento da Baía*. Edição Crítica de Amadeu Torres. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, p. 24; sobre arcadismo brasileiro e pré-romantismo, vide: Bosi, A. (1972). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, pp. 61 - 66 e 89 – 92).

argumento e a minha perspectiva serão os de reivindicar uma diferente relevância de Moema através da reinterpretação que faço do seu episódio no campo dos estudos luso-brasileiros. Desta forma, pretendo que a importância da personagem de Moema, a par da do poema de Santa Rita Durão, seja igualmente reconsiderada no âmbito dos estudos Portugueses e Brasileiros.

Começarei por abordar os enquadramentos histórico e político do poema, para posteriormente poder interpretar o episódio em questão, de modo a identificar as tensões que este não resolve e de que forma estas tornam operativa uma leitura contemporânea que force a deslocação do lugar no qual o poema se encontra no cânone da língua portuguesa.

O capítulo está dividido em quatro partes, sendo a terceira parte subdividida por razões de economia de leitura. A primeira parte concentra-se na criação da personagem Moema. A segunda foca-se relação que o poema estabelece com a política colonial e económica do império português em Setecentos e de como a representação do indígena brasileiro no poema se revela consciente sobre a mencionada política. A terceira, problematiza a interpretação acerca da personagem de Moema e seu contexto lírico em relação à representação de outros indígenas do poema, bem como em relação à sua condição colonial. E procuro finalmente, com a quarta parte, justificar a razão por que o episódio de Moema não deve ser lido somente como um episódio trágico, recepção literária que afinal cristaliza Moema

O período romântico brasileiro coincidiu com a vinda da família real portuguesa e respectiva corte para o Brasil e posterior independência brasileira, a qual encetou um processo de procura por elementos distintamente locais por forma a construir uma ideia de nacionalidade apartada de Portugal. Neste processo a que Araripe Júnior chamou “obnubilação brasílica”, embora aqui em particular no que à literatura diz respeito, pode-se identificar a presença da figura do indígena como aspecto de distinção local. Moema constituiu assim um exemplo romântico, quer por via da sua configuração poética, quer pela sua operacionalidade discursiva enquanto emblema de feição nacional. Cf.: Júnior, A. (1958). *Obra crítica*. Volume I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, p. 497; Candido, A. (2006). Estrutura Literária e Função Histórica. In *Literatura e Sociedade*. 9.^a Edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, pp. 177 - 179.

como um sujeito-vítima, quando em boa verdade a sua configuração poética revela tanto uma complexidade referencial quanto uma ambiguidade conceptual que, uma vez interpretadas, não só obstaculizam essa cristalização como revitalizam e até empoderam Moema. Pretendo, deste modo, inaugurar uma leitura sobre esta personagem, redireccionando ao mesmo tempo a ideia que os leitores, bem como críticos, têm feito e fazem sobre Moema.

Um dos episódios mais conhecidos de *Caramuru* (1781) é designado como “o de Moema”. Esta personagem trata-se de uma mulher índia da tribo de Paraguaçu e que com esta rivalizava por estar igualmente apaixonada por Diogo Álvares Correia, vindo a acabar por morrer afogada ao seguir a nado o barco onde se encontravam Diogo e Paraguaçu de partida para França, país do qual Paraguaçu virá a regressar o Brasil como Catarina, já convertida ao cristianismo e casada catolicamente com Diogo. O que estou aqui desde já com isto a inferir e que será adiante discutido é que Moema ocupa no processo narrativo do poema um lugar de charneira, inclusivamente simbólico, visto que há um antes e um depois circunstancial no que à representação do *indígena* diz respeito, porquanto enquadrado colonial e religiosamente.

Ao passo que Diogo e Paraguaçu, ou Caramuru e Catarina se quisermos adoptar as suas “outras” identidades, têm uma dimensão histórica externa ao poema, Moema é uma personagem ficcionada por Santa Rita Durão, criada a partir da historiografia brasileira citada pelo poeta no final do prólogo do poema, “Reflexões e Argumentos”.

Sebastião da Rocha Pitta, por exemplo e por ser uma das fontes historiográficas citadas pelo próprio autor nas quais se baseou para conferir historicidade à sua obra, dá conta da partida de Diogo e Paraguaçu da Bahia, relatando que fora Paraguaçu

quem nadara até ao barco francês, seguindo Diogo que até ele fugira a nado¹⁴⁷. Já no poema, é Moema quem nada, em vão, ao encontro de Diogo, acabando por morrer. E, no entanto, provavelmente pelo acentuado carácter lírico do episódio enredado com a identidade indígena, é esta personagem da epopeia duraniana que vem a ser mormente destacada e representada em Oitocentos, no Romantismo brasileiro, em particular na estética nativista de pendor nacionalista, que aquele em parte caracterizou¹⁴⁸.

A razão pela qual entendo ser relevante problematizar o tratamento poético e ético dos povos sul-americanos ao interpretar o episódio de Moema em *Caramuru* pode ser resumida através de uma dupla dimensão. Por um lado, o poema procura fundar literariamente o Brasil e os seus povos¹⁴⁹, por outro, o poema representa estes povos como objectos ficcionais sem relação directa por via autoral com quem se quer representar.

A primeira dimensão corresponde ao enquadramento tanto histórico quanto literário da obra, enquanto primeiro poema de fundação do Brasil. Quero com isto dizer que o poema está construído por forma a celebrar “o descobrimento da Bahia”, tal como se lê no prólogo de Durão, e, deste modo, dar sentido histórico-narrativo ao território do qual a cidade faz parte, das suas origens aos seus possíveis futuros, passando pelas

¹⁴⁷ Pitta, S. da R. (1730). *História da América Portuguesa desde o Anno de Mil e Quinhentos do seu Descobrimento, até o de Mil e Setecentos e Vinte e Quatro*. Lisboa: Joseph Antonio da Sylva, pp. 61 - 63.

¹⁴⁸ São exemplos plásticos a pintura de Victor Meirelles (1866) e a escultura de Rodolpho Bernardelli (1894 – 1895), ambas intituladas *Moema*. Sobre ambas as obras, bem como outras representações plásticas de Moema e respectivas análises, vide: Miyoshi, A. (2010). *Moema é morta: pintura e escultura na segunda metade do século XIX* (texto policopiado). São Paulo : Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Estadual de Campinas / UNICAMP, pp. 17 - 52 e 159 - 176.

¹⁴⁹ Amado, J. (1998). Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil. *Actas dos Cursos Internacionais de Verão de Cascais - Mito e Símbolo na História de Portugal e do Brasil*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, pp. 175 - 209.

suas gentes, mesmo que ficcionalizadas. Por outras palavras, é evidente que quando acima aludo à intermitência historiográfica da obra, ou mesmo da ausência dela como se verifica no caso de Moema, o que está em causa não é um exercício de confrontação documental, tampouco de aferição histórica do poema tendo em vista uma eventual facticidade¹⁵⁰. Durão está a celebrar um episódio através da inscrição histórica deste numa tradição poética de pendor clássico, munindo-se como soía de documentação histórica que respaldasse a dita celebração. Dado que me debruço sobre a representação do indígena no seu poema e por Durão estar anacronicamente afastado do que celebra, bem como não tendo conhecimento directo dos indígenas que representa, considero que o episódio de Moema em si concentra um expoente de ficcionalização romantizada do sujeito colonial cujo alcance discursivo carece de múltiplas interpretações dada a referencialidade literária nele presente – que analisarei no ponto n.º 3. Quero com isto reforçar a ideia de que enquanto poema que celebra a Bahia, *fundando* literariamente o Brasil, *Caramuru* é uma obra problemática na medida em que é composta a partir do ponto de vista de um colonizador do território celebrado. E é possível afirmar isto sobre o eixo colonial do poema sem passar pela nacionalidade ou biografia do autor, pois o que está a ser celebrado é aquele território como consequência do descobrimento da Bahia e não a Bahia / Brasil *per se*. É o episódio histórico do naufrágio de Diogo Álvares Correia que sustenta a narração épica, que justifica e intitula o poema, e, deste modo, que legitima a celebração.

Note-se como em *Caramuru*, ao contrário do seu declarado modelo épico, *Os Lusíadas*, e respectivos antecessores, não há uma narração *in medias res*, não há uma posterior recuperação do passado cronológico relativo ao que se celebra. O

¹⁵⁰ Esta tarefa foi desde logo realizada em Oitocentos: Varnhagen, F. A. de. (1848). O Caramuru perante a História. *Revista Trimensal de Historia e Geographia, ou Jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, 10 (2)., pp. 129 - 152.

princípio temporal do Brasil celebrado no poema começa no início da narração, na nona estrofe do Canto I, com o naufrágio de Diogo, “que ia a povoar o vasto espaço da nova Lusitânia”. Assim, o Brasil enquanto objecto celebrado é uma consequência – qualidade que transcende o objecto – e não uma imanência. A isto cresce aquilo em que repouso particularmente a atenção da minha discussão nesta tese, que é a forma com que o autor trata poeticamente a figura do indígena e de como esta pode iluminar pontos ainda obscurecidos na história da recepção da obra. É também preciso ser aqui dito que este tratamento a que me refiro inscreve-se na própria história da recepção historiográfica e literária do indígena, que remonta à famosa apreciação de Pêro de Magalhães Gândavo – autor da primeira história relatada do Brasil – sobre o idioma tupi. Ao constatar a ausência das letras F, L e R, o historiador chegou à infundada conclusão por analogia ao alfabeto de que o povo tupinambá não teria Fé, Lei, nem Rei, o que em seu entender justificaria a sua análise etnográfica ao observar que aquele povo vivia “desordenadamente”¹⁵¹. Esta apreciação de Gândavo acabou por ecoar durante o período colonial brasileiro no que ao indígena dizia respeito, sendo que o poema de Durão pode ser lido como uma obra que revitaliza a ideia de que os povos representados viviam “desordenadamente”, sem contudo se afastar do desiderato gandaviano, saindo em defesa do indígena¹⁵². Porém, a afirmação de que Durão subentende uma “desordem” no indígena que tanto defende quanto critica é sustentada se tivermos em linha de conta que *Caramuru* além de obra de fundação em si contém um projecto político de natureza religiosa, que é o da conversão do indígena na qual estaria em seu entender a resposta à alegada desordem identificada

¹⁵¹ Gândavo, P. de M. (2004). *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* (ed. de S. M. Hue e R. Menegaz). Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 98 - 99.

¹⁵² Tal como discuti no Capítulo Primeiro, Durão não só se afasta de Gândavo como a ele alude directamente, criticando-o e a quem propaga o seu desiderato, numa nota ao episódio em que Diogo se informa da mundivência e religiosidade tupinambá. Trata-se da nota n.º 2 da estrofe V do Canto III, na qual se lê: “[é] injúria que se faz por alguns autores aos brasileiros, supondo-os sem conhecimento de Deus, Lei e Rei. Eles têm a voz *Tupá*, com especial significação de um Ente Supremo, como sabemos dos missionários e dos peritos dos seus idiomas”.

por Gândavo¹⁵³. Quando tomo a qualificação “precária” como atributo do canto (épico) no título global do presente trabalho estou afinal a estabelecer uma relação de debilidade entre o objecto representado e a sua suposta celebração. Se o que está a ser celebrado, a descoberta da Bahia, não é o que está a ser somente representado numa representação agenciada pelo herói colonial do poema, considero à guisa de Alfredo Bosi então expectável que o poema incorpore um conjunto de problemas e “contradições” de natureza colonial¹⁵⁴. E muito embora possamos identificar uma linhagem de pensamento colonial em Durão, como é o caso citado de Gândavo, o espírito de Setecentos e sobretudo a história do Brasil no que respeita a descoberta de ouro no território então português são decisivos para *Caramuru* e fundamentais para a leitura que faço do episódio de Moema.

Regressando à dupla dimensão acima referida sobre o tratamento poético e ético do povos sul-americanos ao interpretar o episódio de Moema e havendo explicado a primeira dimensão, focar-me-ei agora na segunda. Esta corresponde à constatação de que personagens como Moema e Paraguaçu, por exemplo, dão corpo a uma idealização¹⁵⁵ sobre quem aquelas personagens representam.

Durão partiu do Brasil ainda na sua infância e a ele não mais regressou¹⁵⁶, bem como não são conhecidas interações com indígenas brasileiros, o que faz com que esta idealização não corresponda a uma vivência autoral do que se representa, adensando o problema em torno do objecto que se está a celebrar realmente em *Caramuru*.

¹⁵³ Este assunto será tratado em detalhe no Capítulo Terceiro.

¹⁵⁴ Bosi, A. (1994). *Dialética da colonização*. São Paulo : Companhia das Letras, p. 123.

¹⁵⁵ Por idealização entendo genericamente o processo epistemológico formado por um conjunto de acepções sobre determinado objecto que podem não ter e / ou até perverter referentes empíricos atinentes ao mesmo objecto.

¹⁵⁶ Viegas, A., pseud. (1914). *O Poeta Santa Rita Durão: Revelações históricas da sua vida e do seu século*. Bruxelas / Paris: L'Édition D'Art / Gaudio, pp. XLIV - LIV.

Quero com isto quer dizer que Moema, personagem ficcional, é tão idealizada como Paraguaçu, ainda que esta última tenha como referente uma mulher indígena presente em documentação historiográfica. Durão está deste modo a escrever sobre um Outro que idealiza através de documentos históricos, também eles marcados por ideias desfazadas da realidade indígena. Por exemplo, este desfazamento entre ideia e realidade, que surge de diferentes posicionamentos epistemológicos, tupi e europeu, é evidente na estranheza da constatação à época de Diogo Álvares de que não havia autoridade central na sociedade ou religião tupi como Gândavo assinalou. E não é de estranhar que esta ausência dificultasse a conversão das tribos ao cristianismo, uma vez que na mundividência tupi não havia uma entidade social ou religiosa correspondente às do colonizador¹⁵⁷. Por esta razão, o que era considerado pelo colonizador como problema quando constatava que não havia uma autoridade centralizada é mais político do que epistemológico¹⁵⁸.

Ademais, a idealização a que me refiro começa desde logo pela própria designação errónea dada aos povos com que os colonizadores europeus se depararam, e que em si conjuga um problema geográfico com um nominativo – “as índias” foi um termo usado até ao início do Século XIX para designar territórios ultramarinos e a unidade etnográfica subentendida na palavra “índio” não corresponde àquela percebida por parte daqueles que “índio” pretende colectivizar¹⁵⁹. Serve isto como mais um

¹⁵⁷ Castro, E. V. de (2002). O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 216.

¹⁵⁸ *Idem*.

¹⁵⁹ Lockhart, J., & Schwartz, S. (1983). *Early Latin America: A history of colonial Spanish America and Brazil* (Cambridge Latin American Studies; 46). Cambridge: Cambridge University Press, p. 31.

Devo notar que a designação “índio” jamais é usada no poema. E faço igualmente notar a ausência da mesma designação no *Vocabulário Português e Latino* (1712 – 1721) do Padre Raphael Bluteau, que só tem entrada para “Indígena”. Não só está ausente em Bluteau como também nos restantes lexicógrafos presentes no projecto em linha “Corpus Lexicográfico Português”, que pode ser consultado em: <<http://clp.dlc.ua.pt/DIClweb/default.asp?url=Home>>

exemplo para sustentar não só a ambiguidade identificada em muita da produção intelectual-colonial sobre o Brasil, como também a própria dialéctica sobre a qual Alfredo Bosi discute quando revisita “o sistema colonial como realidade histórica de longa duração”¹⁶⁰. E serve igualmente para defender a ficcionalização de Moema não só enquanto dispositivo de autoreflexividade poética, de uma composição que apresenta traços de consciência sobre a sua própria condição literária, como veremos, mas também enquanto objecto discursivo de uma *forma mentis* sobre o Brasil e sobre o indígena brasileiro.

Em suma, a ficcionalização do episódio em apreço, o de Moema, não é diferente da idealização em torno do índio. Moema não é mais nem menos ficcional do que Paraguaçu na medida em que ambas correspondem ao enquadramento sobre o qual discorrerei em seguida: estético, sobre a representação artística do indígena brasileiro e de como esta é perturbada pela tradição literária; ético, sobre a relação de natureza mercantil entre colono e colonizado; e político, sobre como o indígena é usado como peça na política pombalina em relação ao Brasil. As contradições que emergem deste enquadramento colonial através do qual se está a celebrar uma coisa diferente daquela que o poema diz ser celebrada – outra vez, Bahia via “descobrimento da Bahia” –, bem como o desfazamento entre realidade e idealização na representação de povos indígenas, contribuem, assim, para a majorada atenção que a meu ver deve ser dada a *Caramuru* no âmbito dos estudos luso-brasileiros.

[consultado a 1 de Junho de 2021]. Manuela Carneiro da Cunha afirma que a designação “parece começar a ser empregada por meados do século [XVI] aparentemente para designar os indígenas submetidos (seja aldeados, seja escravizados), por ocasião ao termo mais geral “gentio” que designa os independentes”. Cf.: Cunha, M. C. da. (1990). Imagens de índios do Brasil : o século XVI. *Estudos Avançados*, 4 (10), p. 94, nota n.º 4.

¹⁶⁰ Bosi, A. (1994). *Dialética da colonização*. São Paulo : Companhia das Letras, p. 123.

2.2. Uma obra politicamente interessada

Caramuru é uma obra inscrita numa tradição épica de fundação. Isto é, uma tradição poética de afirmação e celebração de uma determinada entidade colectiva, que é movida por uma configuração heróica e que repousa sobre uma narração que intersecciona história e mito¹⁶¹. Santa Rita Durão recupera um episódio da historiografia luso-brasileira e dá-lhe contorno literário inspirado na tradição europeia da literatura épica. Este episódio, do naufrágio de Diogo Alvares Correia na costa da cidade que se veio a chamar Salvador da Bahia, bem como da sua vida em território brasileiro, junto das tribos indígenas locais, passa a ser ressignificado não historiográfica mas literariamente. São os aspectos de feição factual e mítica que validam aquilo e quem é “cantado” no poema, resultando afinal numa elevação retórica e simbólica do objecto cantado que é pelo poema “imortalizado”¹⁶². Já no que respeita aos termos poéticos formais, *Caramuru* apresenta, tal como observei no Capítulo Primeiro, afinidades com as epopeias greco-latinas, designadamente de Homero e Virgílio, que, por sua vez, estão igualmente relacionadas por via de tradição literária com o poema épico português cuja influência pesa sobremaneira na obra duraniana – *Os Lusíadas* –, bastando para isso, verificar essa influência, confrontar as primeiras estrofes de ambos os poemas como fiz capítulo anterior.

¹⁶¹ A esta afirmação está subjacente, por exemplo, o caso da *Eneida* de Virgílio e sua celebração épica da fundação de Roma, que por sua vez teve repercussões noutras epopeias, como *Os Lusíadas*, émulo mais evidente de Durão.

¹⁶² A escolha deste termo é propositada e remete para o motivo da mortalidade, e em particular da imortalidade, como elemento recorrente da tradição do género épico, aquém e além do espaço europeu. Cf.: Clarke, M. (2019). *Achilles beside Gilgamesh : Mortality and wisdom in early epic poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 330 - 334.

Tal como Camões, Durão dedica o seu poema a uma personalidade regente. Trata-se de D. José, Príncipe do Brasil, e era o primogénito do casal regente, D. Maria I e D. José I. E o frade agostinho apresenta-se ao longo do poema como um vate, tal como Camões o havia feito com D. Sebastião¹⁶³, reunindo deste modo as qualidades que sugerem uma capacidade intrínseca para orientar politicamente a administração do mesmo. Lê-se na primeira estrofe da dedicatória:

Canto I, III
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.

Durão dirige-se à figura e ao lugar políticos do príncipe D. José, que à data da publicação do poema perfazia dezanove anos. Descreve-o como uma dádiva divina que ainda não ocupa o trono português, fazendo subentender a sabida relação entre um monarca e o divino. Por outras palavras, o poeta dirige-se ao putativo futuro rei¹⁶⁴ de Portugal e, por consequência, mas sobretudo, do Brasil. Desta forma, destaca a então colónia portuguesa desde logo na escolha da pessoa a quem é dedicado o poema, reforçando as características políticas dela. Estas são identificadas em “príncipe”, “trono”, “principado”, “real sucessão”, que por no futuro regente se reunirem são no seu todo muito importantes, “alto abono”, para o Brasil. Ao dedicar o poema ao príncipe, e não ao pai, o regente empossado, o autor está a projectar o sentido do seu poema no futuro

¹⁶³ Cf.: Silva, V. A. e. (2011). Camões e D. Sebastião. In V. M. A. e Silva (coord.). *Dicionário de Luís de Camões* (1a. edição). Alfragide: Editorial Caminho, pp. 129 - 133.

¹⁶⁴ Reinado que teria acontecido se o príncipe não tivesse morrido precocemente, aos vinte e sete anos, facto que Durão não sabia nem viria a saber. Foi o irmão mais novo, D. João VI, que veio a ocupar o trono, em Portugal e no Brasil, para onde transferiu a coroa e corte portuguesas, fugindo às invasões francesas.

do reino e império portugueses, em particular no que ao território brasileiro diz respeito, reforçando assim a sua qualidade de vate que acima referi.

No entanto, a qualificação aurífera de “Brasil”, “áureo” – não só nesta mas também noutras estrofes do poema¹⁶⁵ –, não pode ser interpretada somente como um epíteto épico de matriz neoclássica como tantos outros em *Caramuru*, por exemplo “pio herói” (Canto III, IV), para qualificar Diogo Álvares Correia, ou “Zéfiro sereno” (Canto VI, XLIV), para qualificar em redundância a intensidade do vento. Em meu entender, nesta qualificação áurea Durão revela mais do que escreve.

Economicamente, o Século XVIII luso-atlântico é caracterizado pelo apogeu e decadência do lucro aurífero proveniente do Brasil, que colocou em segundo plano todas as outras matérias-primas que eram extraídas dos territórios brasileiros¹⁶⁶. É designado actualmente na historiografia portuguesa como “ciclo do ouro” e é conhecido pela acentuada proveniência brasileira da maioria dos fundos geridos pelo tesouro da coroa portuguesa e respectivos reinados setecentistas, confirmando a origem brasileira da prosperidade lusa neste século¹⁶⁷. Faço assim notar que à data da publicação de *Caramuru* (1781) a produção deste minério já se encontrava na sua fase decrescente. Porém, há vários momentos no poema em que Durão se mostra consciente do lugar

¹⁶⁵ A saber: Canto I, LXVI; Canto VI, L; Canto VIII, XXI; Canto IX, LXXVIII.

¹⁶⁶ Cf.: Costa L. F., Rocha M. M., Sousa, R. M. de. (2013). *O Ouro do Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 7 - 12.

Júnior, C. P. (1963). *História econômica do Brasil* (8.^a ed. atualizada). São Paulo : Editora Brasiliense, pp. 57 - 63.

Maxwell, K. (2003). Hegemonies old and new. In *Naked tropics: Essays on empire and other rogues* (New World in the Atlantic world). New York / London: Routledge, pp. 61 - 89.

¹⁶⁷ Tomás, F. (1988). As Finanças do Estado pombalino, 1762 – 1776. In V. Godinho (1988). *Estudos e ensaios: Em homenagem a Vitorino Magalhães Godinho*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, pp. 355 - 388.

político que o ouro ocupa no território celebrado na epopeia.

Em Setecentos, as revoltas coloniais contra a metrópole, que culminaram na Inconfidência Mineira, o maior movimento separatista ocorrido antes da independência, tiveram como base razões financeiras e fiscais relativas à mineração¹⁶⁸. E estas revoltas eram movidas pelos “colonos”, que era à data a designação do grupo não religioso que administrava, entre outras coisas, a grande empresa colonial brasileira que explorava os recursos naturais nas suas diversas manifestações. É exemplo destas o engenho colonial, a unidade de produção de açúcar, que era, tal como os minérios, um dos bens coloniais mais lucrativos, não só para o império português, como também para os congêneres europeus¹⁶⁹.

Acontece que ao fechar o poema o autor move outra interpelação ao príncipe a quem dedica o poema. Assim escreve na penúltima estrofe da sua epopeia (Canto X, LXXVI): “Que o indígena seja ali empregado, / E que à sombra das leis tranqüilo esteja; / Que viva em liberdade conservado, / Sem que oprimido dos colonos seja”. Neste conjunto daquilo que podemos chamar pedidos endereçados ao príncipe, pelo facto de que é retoricamente construído por uma anáfora marcada por sintagmas verbais no conjuntivo, Durão põe em evidência o colono como opressor do “indígena”. Bem como representa o contrapeso da liberdade do mesmo, sugerindo desta forma a condição *particular* do cativo indígena – “que viva em liberdade conservado” –, intrinsecamente ligada à subsistência da empresa colonial¹⁷⁰. Deve ser ressaltado,

¹⁶⁸ Perrin, D. (1969). *Inconfidência mineira, causas e conseqüências*. Brasília: Coordenada Editora, pp. 9 - 24.

¹⁶⁹ Strum, D. (2012). *O Comércio do Açúcar: Brasil, Portugal e Países Baixos (1595 - 1630)*. Rio de Janeiro : Versal Editores, pp. 28 - 39.

¹⁷⁰ O verso “[q]ue viva em liberdade conservado” sugere também que Durão está consciente das diferenças entre o processo de escravatura dos povos indígenas e dos restantes escravizados no Brasil, designadamente de origem africana. Os indígenas foram inicialmente escravizados e a transição para o trabalho escravo realizado por mão de obra africana foi, como afirma Daniel

todavia, e num sentido estrito, que o “colono opressor” não corresponde necessariamente a Portugal como instância nacional colonizadora, mas, sim, à figura do colono a que acima me referi.

Dito isto, é de suma importância mencionar que o autor não se está a referir apenas ao tempo biográfico de Diogo, que corresponde ao tempo da narrativa do episódio, situado no Século XVI, mas sobretudo ao período da publicação do poema, já em Setecentos. A prova disto é o último verso da mesma estrofe, que refere o “Régio Erário”¹⁷¹, a instituição administrativa do tesouro real criada por carta de Lei de 22 de Dezembro de 1761 por D. José I¹⁷². Sendo que esta fora autoria do seu Secretário de Estado, Sebastião José de Carvalho e Melo (1699 – 1782), que à data ainda não era detentor do título nobiliárquico pelo qual viria a ser recordado: Marquês de Pombal¹⁷³.

Strum, “lenta, não linear e espacialmente heterogénea”. Esta transição teve vários pesos, desde a significativa taxa de mortalidade devido a patologias trazidas pelos colonos, a conflitos entre ambas as partes, passando pela introdução do engenho de açúcar no sistema colonial brasileiro que carecia de um número maior de escravos. À coroa não interessava ter rebeliões de indígenas e à igreja interessava convertê-los, pelo que o cativo de indígenas foi regulamentado. Foi deste modo dada prioridade aos chamados “aldeamentos”, onde “em liberdade conservada” eram catequizados. E legitimava-se a escravatura somente nos casos designados como “resgate”, em que o colono tomava como propriedade o indígena que fosse “resgatado” da captura por uma tribo diferente da dele, ou, em alternativa aos “resgates”, por motivos de “guerra justa” contra os ameríndios. Cf.: Strum, D. (2012). *O Comércio do Açúcar: Brasil, Portugal e Países Baixos (1595 - 1630)*. Rio de Janeiro : Versal Editores, p. 167 e nota n.º 41.

De resto, não deve ter passado ao lado de Durão a obra *Etíope Resgatado*, de Manuel Ribeiro da Rocha, que em 1758 fora publicada em Lisboa. Trata-se de uma obra de inspiração teológico-jurídica cujo objectivo é o de encontrar um meio-termo, “via média”, entre a posse de escravos (negros) e a resolução dos problemas morais decorrentes dessa mesma posse, “a favor de ambas as partes”, nas palavras de Rocha. Cf.: Rocha, M. R. (2017). *Etíope resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruído e libertado* (Ed., Intr. e comentário por Jean Marcel Carvalho França e Ricardo Alexandre Ferreira). São Paulo: Editora UNESP, p. 90.

¹⁷¹ A designação oficial é “Érario Régio” ou “Real Erário”.

¹⁷² E que extinguiu a administração anterior, atinente ao período de Diogo Álvares, conhecida por Contos do Reino e Casa dos Contos. Cf.: Rau, V. (2009). *A Casa dos Contos. Os três mais antigos regimentos dos contos. Para a História do Tribunal de Contas*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 155 - 160.

¹⁷³ Foi o 1.º Conde de Oeiras a partir de 1759 e só viria a ser 1.º Marquês de Pombal em 1769, quando já tinha 71 anos, como reconhecimento do seu legado e recompensa pelos serviços prestados ao monarca D. José I e ao país. Cf.: Maxwell, K. (1995). *Pombal, paradox of the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 2.

Meses antes do Terramoto de Lisboa, em 1755, é Pombal quem está por detrás da criação da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão, uma instituição colonial que viria a mudar dramaticamente a paisagem social, económica e religiosa luso-atlântica¹⁷⁴. Esta companhia fora fundada no seguimento da proibição da escravatura indígena naquele estado e tinha como objectivo a importação em larga escala de escravos provenientes das regiões ocidentais do continente africano que substituíssem os indígenas nos engenhos e plantações¹⁷⁵. Serve isto para dizer que Durão não só está a dirigir-se à coroa, como também não se escusa de tornar evidente em que tempo está a inscrever a sua posição sobre a política indígena, pois o uso de “Erário Régio” não poderia passar como uma referência obscura para o leitor da obra.

Mais acresce que o contexto do marcante episódio histórico da Companhia do Grão-Pará e Maranhão é sugerido nos últimos quatro versos da acima citada estrofe da dedicatória (Canto I, III). Note-se como a estrofe em discurso directo é uma unidade formada por uma só frase, dividida em três momentos. No primeiro, dirige-se encomiasticamente ao Príncipe do Brasil como futuro ocupante do trono português e portanto Rei do Brasil. No segundo, determina que o príncipe e sua importância, “alto abono”, são do Brasil aurífero e não o contrário, pois invertendo a sintaxe lemos “sois alto abono do”. E no terceiro, estende o que determina, que é a importância política do futuro regente na administração da colónia, até ao final da estrofe. Neste final identifica-se um pedido contido na dedicatória: o de ver e ler, “pôr os olhos”, o que *mostra* o poema de Durão, “meu metro”, que dignifica o príncipe (e o Brasil, por dele ser o príncipe), “dignar-vos no”, e cuja “admissão ao ceptro”, que rima com “metro” – reforçando a minha leitura. Durão opera, deste modo, uma construção discursiva metonímica e metafórica

¹⁷⁴ Schwartz, S. (1985). *Hegemonies Old and New. Sugar plantations in the formation of Brazilian society: Bahia, 1550 - 1835* (Cambridge Latin American Studies; 52). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 61 - 90.

¹⁷⁵ Carreira, A. (1983). *As companhias pombalinas de Grão-Pará e Maranhão e Pernambuco e Paraíba*. Lisboa : Editorial Presença, pp. 35 - 46.

que faz uso da simbólica política do “ceptro” para se referir à autoridade monárquica, querendo afinal dizer que o que se *mostra* no poema deve no futuro, “queirais”, fazer parte das decisões governativas do monarca.

Ao mesmo tempo, e ainda na mesma estrofe (Canto I, III), este pedido do poeta é acompanhado pelas condições políticas que garantem a sua realização. O “império descansado” e a “paz com doce sono” são ambas personificações atinentes ao Tratado de Madrid, 1750, que veio substituir o Tratado de Tordesilhas, 1494, então obsoleto quando confrontado com a realidade sul-americana no que à gestão das coroas portuguesa e espanhola dizia respeito¹⁷⁶. Desta feita, o tratado de Setecentos definiu as fronteiras das colónias, deixando o “império descansado” e a “paz com doce sono”, querendo deste modo sugerir que os conflitos fronteiriços das colónias ibéricas haviam terminado e que a paz, por ora, “dormia”, isto é, o longo conflito entre as duas coroas estava momentaneamente suspenso.

O “luso trono” sabia, no entanto, que popular a fronteira ocidental era uma prioridade, mas não tinha súbditos suficientes para o fazer, pois o Brasil tinha um excesso de clérigos; excesso que por sua vez controlava os movimentos das comunidades indígenas encontradas nas missões jesuíticas, e que apoiava a proibição do casamento entre indígenas e colonos; proibição que, aliás, tinha promovido. Por sugestão de D. Luís da Cunha, um influente diplomata das cortes dos reis D. João V e D. José I, que indicou a este último Pombal como putativo ministro, e que identificou as fraquezas económicas de Portugal, bem como aquelas relativas às fronteiras do império, era necessário criar um monopólio comercial equiparado aos da Holanda e de

¹⁷⁶ Ferreira, M. C. (2001). *O Tratado de Madrid e o Brasil meridional : os trabalhos demarcadores das partidas do sul e a sua produção cartográfica (1749 - 1761)*. Lisboa : Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 29 - 53.

Inglaterra¹⁷⁷.

D. Luís da Cunha fora também mentor de Pombal e essa relação é visível numa missiva que Pombal assina, na qual são evidentes as análises económicas do mentor e as possíveis soluções. É neste documento que Pombal declara duas coisas ao destinatário da carta, Gomes Freire de Andrade, que parte para o Brasil a mando daquele, por forma a garantir a vigilância da missão política¹⁷⁸. E esta carta é aqui relevante porque sustenta historiograficamente a minha interpretação não só da dedicatória politicamente interessada de *Caramuru*, mas, também, mais à frente, do episódio de Moema. As duas coisas, resumidas pelo próprio Pombal na carta, eram: “abolir V. Sa. toda a diferença entre Portugueses e Tapes, privilegiando e distinguindo os primeiros quando casarem com as filhas dos segundos” e “escolherem-se os governadores, magistrados e mais pessoas do governo destas novas povoações, de sorte que sejam homens de religião, justiça, e independência”¹⁷⁹.

Pombal altera assim o lugar até então ocupado pelo indígena brasileiro na estrutura social da colónia americana numa decisão cuja consequência viria a estar na origem, entre outras coisas, da expulsão dos jesuítas do império português, dada a sua resistência tanto ao Tratado de Madrid quanto à *emancipação* social dos indígenas por razões de natureza missionária¹⁸⁰. É, pois, nesta circunstância que o Governador e Capitão-General de São Luís do Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado,

¹⁷⁷ Maxwell, K. (2003). *The Spark: The Amazon and the Suppression of the Jesuits. Naked tropics: Essays on empire and other rogues* (New World in the Atlantic world). New York / London: Routledge, pp. 91 - 107

¹⁷⁸ De resto, o assunto maioritário da narração de outro poema épico luso-brasileiro de Setecentos, *O Uruguary*, aqui grafado na ortografia original, publicado em 1769 pelo seu autor Basílio da Gama.

¹⁷⁹ Mendonça, M., & Pombal, S. (1960). *O Marquês de Pombal e o Brasil*. São Paulo : Companhia Editora Nacional, pp. 179 - 189.

¹⁸⁰ Maxwell, K. (2003). *Idem* [nota n.º 30].

confronta o seu meio-irmão, o Marquês Pombal, com a falência da empresa colonial como consequência da libertação dos povos indígenas do Brasil. Desta contenda e por forma a resolvê-la nasceria a Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão, que está na base da economia escravocrata atlântica¹⁸¹.

Pode então ser afirmado que a emancipação dos índios foi a moeda de troca pela manutenção do próprio sistema económico e colonial brasileiro, subjugando esta emancipação a uma dupla condição opressora: mercantil, pelo lado económico, e colonizante, pelo lado da vassalagem à coroa portuguesa¹⁸². Uma dupla opressão que afinal, e antes de mais, administrava os requisitos identitários da emancipação imposta por Pombal: “homens” e “religiosos”.

Este enquadramento histórico interpenetrado no poema como notei é, então, fundamental para iluminar a perspectiva a partir da qual interpreto e problematizo o episódio de Moema e que é mencionada sugestivamente no título do presente capítulo em dois momentos: no jogo de palavras entre “moeda de troca” e “Moema de troca” e “escambo”.

O primeiro sistema mercantil do Brasil colónia foi um sistema de trocas, de permutas, *barter*, em inglês, mais conhecido na histórica económica luso-brasileira por escambo. Este sistema é a forma de estabelecer uma economia rudimentar que prevê a troca de um bem por outro, independentemente do valor de cada parte. Esta relação económica dá lugar, desde logo, a uma potencial relação de poder comercial assimétrica, visto

¹⁸¹ Carreira, A. (1983). *As companhias pombalinas de Grão-Pará e Maranhão e Pernambuco e Paraíba*. Lisboa : Editorial Presença, pp. 17 - 34.

¹⁸² Domingues, A. (2000). A promoção dos ameríndios a vassalos: as contradições da liberdade. In *Quando os índios eram vassalos : Colonização e relações de poder no norte do Brasil na segunda metade do século XVIII* (Outras margens). Lisboa: Comissão Nacional Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 25 - 62.

que a troca pode ser facilmente desmedida do ponto de vista do valor daquilo que é trocado, sobretudo quando o que está em causa é um bem essencial. Por exemplo, no enquadramento comercial dos bens alimentares, alguém faminto troca qualquer coisa por ver a sua fome saciada. O escambo foi a realidade económica do primeiro século colonial do Brasil e, além disso, devido às suas características assimétricas e economicamente inviáveis, esteve na origem da escravatura indígena em território brasileiro¹⁸³. Coisa que não passou ao lado de Durão, como notarei em seguida.

¹⁸³ Marchant, A. (1942). *From barter to slavery: The economic relations of Portuguese and Indians in the settlement of Brazil, 1500-1580* (Johns Hopkins University studies in historical and political science; ser. 60, no. 1). Baltimore: John Hopkins Press, pp. 81 - 101.

2.3. Moema como moeda de troca poética, lírica, épica e racial

Como já foi referido, o poema narra acontecimentos do Século XVI, firmando uma intersecção entre liberdade poética e verdade historiográfica. No momento em que se dá o episódio de Moema, no Canto VI, Diogo Álvares Correia é ainda um náufrago português que habita entre uma tribo tupinambá, da qual recebeu o nome que dá título ao poema. Porém, só posteriormente na obra é que vem a ser configurado enquanto herói. A heroicidade épica de Correia depende dos e é medida pelos seus feitos, mediados por uma determinada conduta ética e moral, tal como se verifica na tradição clássica e poética de outros heróis épicos e, em particular, Camões¹⁸⁴.

A configuração heróica de Correia é, sobretudo, a de um herói colonial e religioso que pode ser interpretado como uma figura messiânica¹⁸⁵. Estamos perante um herói que começa por ser um náufrago encontrado por uma tribo tupi. Em seguida, este herói salva-se da prisão através de uma relação de poder assimétrica de duas qualidades, pois o seu mosquete confere-lhe poder bélico sobre a tribo, que por sua vez não dispõe de algo correspondente, bem como de igual circunstância epistemológica sobre o que observa, pois Diogo sabe o que aquela arma é e o que faz, ao contrário da tribo. Depois, a tribo renomeia Diogo, que passa a ser por ela chamado Caramuru, nome que dá ao marinheiro português uma sustentação mítica, também ela dupla.

¹⁸⁴ Veja-se, por exemplo, as estrofes finais (95-99) do Canto VI de *Os Lusíadas*, nas quais o autor põe em evidência a sua ideia de heroicidade. Sobre isto, vide o já referido artigo de Maria Vitalina Leal de Matos em: Matos, M. V. L. de. (1997). Que farei eu com este poema? Como evolui o projecto da epopeia ao longo d' *Os Lusíadas*. In M. Gonçalves, et. al. *Épica, épicas, épica camoniana* (Cosmos Literatura; 17). Constância / Lisboa: Centro de Estudos Camonianos da Associação Casa-Memória de Camões em Constância / Edições Cosmos.

¹⁸⁵ Treece, D. (2000). *Exiles, allies, rebels: Brazil's indianist movement, indigenist politics, and the imperial nation-state*. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, p. 62.

Por um lado, Diogo é mitificado pela tribo, que o associa à trovoada por analogia ao tiro disparado pelo mosquete. Por outro, esta mesma mitificação legitima a sua heroicidade no âmbito da galeria de heróis à qual Durão o associa. Posteriormente, o herói passa a fazer parte da tribo, onde encontra uma mulher, Paraguaçu, pela qual se apaixona, levando-a consigo para França para com ela poder casar de acordo com a doutrina cristã, após respectiva conversão e baptismo da parceira. Casado, regressa já não com Paraguaçu, mas com Catarina, à Bahia, cidade entretanto pelo herói descrita na corte francesa e na qual a sua condição colonial é entretanto legitimada moralmente pelo casamento católico com a filha do chefe da tribo tupinambá.

Faço notar, deste modo, que há um escambo de natureza identitária em Diogo. Veja-se como a partir do momento em que Correia parte da Bahia com destino à corte francesa, o herói deixa de ser representado pelo seu nome tupi. É de se notar também que a frequência no poema é diminuta quando comparada à do uso de “Diogo”, excluindo os epítetos e não obstante o concordante título do poema, que justamente reforça a dimensão nacional-mitológica¹⁸⁶ do herói-poema. Não obstante, só quando regressa ao Brasil, no último Canto, a designação “grão-Caramuru” retoma.

Ao passo que a personagem identificada como Caramuru é atravessada por um escambo que repousa sobre o seu nome, a personagem de Paraguaçu é objecto de um escambo identitário de valor muito mais elevado para a economia religiosa do poema e respectiva produção discursiva de feição colonizante, pois é, então, Catarina, que contratualiza a empresa religiosa e missionária que Diogo representa através do

¹⁸⁶ Amado, J. (1998). Diogo Álvares, o *Caramuru*, e a fundação mítica do Brasil. *Actas dos Cursos Internacionais de Verão de Cascais - Mito e Símbolo na História de Portugal e do Brasil*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, pp. 175 - 209. Ver também: Varnhagen, F. A. (1848). O Caramuru perante a História. In *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*. 10 (2), pp. 129-152.

casamento com esta¹⁸⁷. Um exemplo do poema que ilustra aquilo que afirmo sobre a troca de identidades, pode ser lido na estrofe abaixo citada, que se reporta ao momento em que o casal casado de fresco regressa ao Brasil, vindo de França.

Canto X, XL
A ver na estranha nau que gente aporte
Desde o interior sertão turba recresce,
E, bem que diferente em trajo e porte,
Catarina dos seus se reconhece.
Entre aplausos recebe a nação forte
O grão Caramuru, como merece,
Mostrando pelo amor e reverência
No antigo affecto a nova obediência.

Ao descrever a reacção da multidão (“turba”) tupinambá à chegada do casal, Durão deixa explícito que Catarina é reconhecida pelos seus pares mas que estes notam na haviada Paraguaçu um “porte e traje bem diferente”. Há portanto uma linguagem corporal que já não é igual à da tribo, bem como o traje é necessariamente uma novidade, por oposição à costumeira nudez daquele povo. Este plano de diferenças é ainda majorado ao destacar o autor que os tupinambá se ajuntam vindos do interior da floresta, movimento que é contraposto ao da “estranha nau”, que ao se aproximar estabelece o encontro entre as duas partes: os que observam em terra, vindos da floresta, e os observados em mar, vindos do continente europeu.

Tal como acontece com Catarina, há diferenças qualitativas notadas em Diogo. Este, é merecedor dos aplausos com que é recebido pela “nação forte” tupinambá que –

¹⁸⁷ Lisa Voigt defende que Santa Rita Durão explora a temática do europeu cativo na América-Latina como meio de afirmação cultural, colocando-se ao lado de outros autores a escrever sobre a América Latina, eles próprios com uma identidade nacional híbrida, como por exemplo o peruano de ascendência inca Garcilaso de la Vega (1539-1616). Seria então através da experiência de vida entre as populações locais que as personagens como Diogo reforçariam não uma oposição cultural, mas uma capacidade de transculturação que legitimaria o seu lugar político entre as mesmas populações. Cf.: Voigt, L. (2001). *Sites of Captivity in Colonial Latin American Writing: "La Florida Del Inca", "Cautiverio Feliz", "Caramuru"*. Brown University. Dissertation, pp. 171-224. Posteriormente, esta dissertação de doutoramento deu lugar a uma publicação que acrescentou obras literárias do império inglês às respectivas dos impérios ibéricos: Voigt, L. (2009). *Writing captivity in the early modern Atlantic : Circulations of knowledge and authority in the Iberian and English imperial worlds*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.

numa paráfrase dos versos – “pelo o amor e reverência no antigo afeto mostra a nova obediência”. A relação de poder entre a tribo tupinambá que encontrou Diogo naufragado e o próprio é aqui alterada significativamente, pois Durão dá a entender que há uma história de afectuosidade da parte da tribo para com Diogo, inclusive antiga obediência presumível pelo episódio inicial do mosquete, mas que agora há uma “nova obediência”. E esta nova obediência proveniente do casal é sustentada pelo casamento entre Caramuru e Catarina, que aqui são nomeados com os respectivos novos nomes, reforçando a tese da troca de identidades e de como esta vem alterar as relações de poder entre as diferentes partes que, em *lato sensu*, representam o colonizador e o colonizado.

O que poderia porventura ser uma “nova obediência” mediada por ambos, sugerida por esta estrofe, é esclarecido mais à frente, quando Catarina num discurso público perante os tupinambá entrega o poder que lhe é conferido pela sua gente.

Canto X, LXIX
E, se Princesa me chamais sublime
Dos vossos principais nascida herdeira,
Se ao grão Caramuru, que o raio imprime,
Jurastes vassalagem verdadeira:
Ele da sujeição tudo hoje exime,
Cedendo ao Trono luso a posse inteira,
E eu do Monarca na real pessoa
Cedo todo o direito e entrego a c’roa.

Canto X, LXX
Dizendo assim, a Dama generosa
Desce do Trono e o esplêndido diadema
Entrega ao Sousa, e toma majestosa
Um baixo assento com modéstia extrema.
Pasma o Tupinambá, vendo a formosa,
Nobre Paraguaçu, de claro estema,
Que, o seu Régio marraque ao Sousa dando,
Despia a pompa do real comando.

Nas estrofes LXIX e LXX do Canto X, é desfeita a sugestão de que Catarina seria uma espécie de “princesa” dos indígenas, como se intitula na estrofe LXIX, pois a mesma

em discurso directo diz que “cede todo o direito” que detém como “princesa”. Bem como faz saber aos tupinambá que Caramuru cede à coroa portuguesa “a posse inteira” – presume-se que das terras e das populações –, sugerindo num gesto semelhante ao da entrega da coroa de Catarina que a vassalagem a ele prestada fica igualmente cedida, dado que “[e]le da sujeição tudo hoje exime”. O poder seria assim transmitido ao “Sousa”, no penúltimo verso da estrofe LXX, que corresponde a Tomé de Sousa, o primeiro Governador-Geral do Brasil.

Todavia, Durão não representa uma total sujeição indígena a Diogo no épico. Sabemos que Jararaca o confrontou, bem como as restantes tribos contra as quais os tupinambá com Diogo lutaram. Dos episódios em que é representada a resistência a Diogo, o de Moema é o mais significativo, não só pela sua extensão, mas, como pude argumentar no início do capítulo, pelo lugar que Moema ocupa dentro e até fora do poema.

Há um detalhe nos dois últimos versos da estrofe XL do Canto X acima citada que salta à vista. O do “amor” mostrado pelos tupinambá ao receber a nova obediência chegada de barco. É que é precisamente um episódio de amor que marca a última vez que a tribo tupinambá vê Paraguaçu como igual. E esse episódio é o de Moema, a indígena que Diogo preteriu por Paraguaçu. Este episódio sobre o qual me debruço surge no preciso momento da partida de Correia e Paraguaçu para França na embarcação francesa que dera à costa baiana. Moema, que está igualmente apaixonada por Correia, tenta em vão chegar a nado até ao barco a cujo leme se agarra fortemente, acabando por morrer afogada. No passagem do poema em que nada até ao barco, Moema interpela Diogo em discurso directo da seguinte forma:

Canto VI, XXXVIII
“ – Bárbaro (a bela diz) tigre e não homem...
Porém o tigre, por cruel que breme,
Acha forças amor que enfim o domem;

Só a ti não domou, por mais que eu te ame.
Fúrias, raios, coriscos, que o ar consomem.
Como não consumis aquele infame?
Mas pagar tanto amor com tédio e asco...
Ah que o corisco és tu... raio... penhasco.

XXXIX

Bem puderas, cruel, ter sido esquivo,
Quando eu a fé rendia ao teu engano;
Nem me ofenderas a escutar-me altivo,
Que é favor, dado a tempo, um desengano;
Porém, deixando o coração cativo,
Com fazer-te a meus rogos sempre humano,
Fugiste-me, traidor, e desta sorte
Paga meu fino amor tão crua morte?

XL

Tão dura ingratidão menos sentira,
E esse fado cruel doce me fora,
Se a meu despeito triunfar não vira
Essa indigna, essa infame, essa traidora.
Por serva, por escrava te seguira.
Se não temera de chamar senhora
A vil Paraguaçu, que, sem que o creia,
Sobre ser-me inferior, é néscia e feia.

XLI

Enfim, tens coração de ver-me aflita
Flutuar moribunda entre estas ondas;
Nem o passado amor teu peito incita
A um ai somente com que aos meus respondas.
Bárbaro, se esta fé teu peito irrita
(Disse, vendo-o fugir), ah não te escondas:
Dispara sobre mim teu cruel raio..."
E indo a dizer o mais, cai num desmaio.

XLII

Perde o lume dos olhos, pasma e treme,
Pálida a cor, o aspecto moribundo;
Com mão já sem vigor, soltando o leme,
Entre as salsas escumas desce ao fundo.
Mas na onda do mar, que irado freme,
Tornando a aparecer desde o profundo,
– Ah! Diogo cruel! – disse com mágoa,
E, sem mais vista ser, sorveu-se n'água.

XLIII

Choraram da Baía as ninfas belas,
Que, nadando, a Moema acompanhavam;
E, vendo que sem dor navegam delas,
À branca praia com furor tornavam.
Nem pode o claro Herói sem pena vê-las,
Com tantas provas que de amor lhe davam;
Nem mais lhe lembra o nome de Moema,
Sem que ou amante a chore, ou grato gema.

Devido à sua densidade referencial esta passagem carece de uma interpretação

multifocal, caleidoscópica, em que são admitidos diferentes prismas a partir dos quais interpreto o episódio de Moema. Parto do pressuposto de que nenhuma interpretação se sobrepõe a outra, tampouco pretendo fazer um exercício de exaustão interpretativa, por nele não acreditar, mas gostaria de identificar os cinco prismas a que me refiro e a partir dos quais em seguida discorro. São eles: o discurso de Moema encarado como solilóquio e como tal uma configuração supranarrativa da personagem; o questionamento e a adulteração da tradição lírica presente no episódio através de mecanismos de intertextualidade como produtores de sentido aquém e além de Moema; a heroicidade épica de Diogo colocada em causa pelo próprio episódio que consequentemente cria uma tensão interna na matriz clássica da epopeia em que o poema se inscreve; o questionamento em torno do bárbaro e do belo como categorias discursivas problematizadas no episódio; e, por fim, a dimensão racial e emancipatória de Moema.

2.3.1. O solilóquio de Moema

Gostaria de começar por fazer notar a recepção crítica contemporânea sobre o episódio de Moema. Por um lado, este episódio estabelece uma ligação entre um passado e um futuro indígena que é mediado pela descoberta do Brasil que Durão diz celebrar, sugerindo o discurso, bem como a circunstância, de Moema uma metáfora sobre o fim da identidade indígena até então mediada pela colonização do Brasil pelos portugueses¹⁸⁸. Por outro, e à guisa da interpretação de Biron, Moema enquanto figura ficcional pode ser interpretada como o alter-ego indígena de Paraguaçu. Afirmando isto ao constatar a dimensão polar de vária natureza entre as duas, sobre a qual me debruçarei mais à frente, tendo em linha de conta que no seu todo o poema as opõe aspectualmente: donzela/índia; clara/morena; civilizada/pagã; monógama/polígama. Aludindo o poema à reciprocidade amorosa havida entre Diogo e Moema, são as características opostas de ambas que pesam na decisão de Diogo, que pretere Moema por Paraguaçu, personagem cuja configuração poética sugere uma expurga étnica via assimilação cultural¹⁸⁹. Por último, Moema faz notar que aquele que fora cativo, Diogo, deixou de o ser, e essa inversão de papéis, ainda que apoiada por uma metáfora de

¹⁸⁸ Recupero esta ideia de Berty Biron, quem afirma sobre o episódio de Moema que "encerra uma tentativa frustrada de uma raça condenada quando o homem branco interfere em seu universo. Moema simbolizaria o fim épico dos indígenas". Cf.: Biron, B. (1988). *Caramuru: um poema épico da conversão e sua recepção crítica* (texto policopiado). Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, p. 44.

Anos mais tarde, a mesma autora publica um ensaio introdutório a *Caramuru*, na edição do épico estabelecida por Ivan Teixeira. Nele pode lêr-se 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". Cf.: Biron, B. (2008). Luzes, Razão e Fé em *Caramuru*. In I. Teixeira. *Épicos*. São Paulo: EdUSP, p. 334.

¹⁸⁹ Treece, D. (2000). *Exiles, allies, rebels: Brazil's indianist movement, indigenist politics, and the imperial nation-state*. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, pp. 62 - 65.

natureza passional, “coração cativo”, não deixa de ser significativa se tivermos em consideração a circunstância colonial da personagem¹⁹⁰. Não obstante concordar com as interpretações de Biron, Treece e Voigt, gostaria de avançar com um outro olhar sobre o episódio, partindo da constatação de que as interpretações sobre Moema são elaboradas a partir do carácter ora trágico ora cativo. Dito isto, a minha pretensão é a de me desviar da assumpção trágica do afogamento e seus consequentes sentidos, apontado o foco em Moema para os aspectos líricos da construção poética desta representação e de como estes conferem a esta personagem um inesperado agenciamento.

Como acima afirmei, o episódio em apreço é multifocal e por essa razão é expectável que coabitem aspectos provenientes de diversos géneros e codificações literárias. Como Durão compõe um poema que segue vários pressupostos e tematizações com respeito àquilo que se pode entender como tradição literária europeia, como por exemplos o género literário épico ou o modo de versificação, problematizar a estrutura codificada do poema é relevante para iluminar não só o texto mas a sua produção de sentido. Serve isto para afirmar que a morte de Moema marca, *de facto*, o tom do episódio, em particular se identificado por via de mecanismos de intertextualidade e influência camoniana. Isto pode observar-se, a título exemplar, se tivermos em linha de conta o “Episódio de Dona Inês de Castro” (*Os Lusíadas*, Canto III, estrofes 118 a 135)¹⁹¹. De âmbito narrativo inequivocamente diferente, pois no caso de Moema

¹⁹⁰ Voigt, L. (2001). *Sites of Captivity in Colonial Latin American Writing : "La Florida Del Inca", "Cautiverio Feliz", "Caramuru"*. Dissertation. Brown University, p. 204.

¹⁹¹ Massau Moisés afirma que é “visível a reminiscência” do episódio camoniano, muito embora não elabore sobre esta mesma afirmação. Contudo, critica Durão pela “solenidade afetada e aristocrática com que o poeta classifica as indígenas (“damas”) ou com que Moema impreca o esquivo lusitano”. Esta imprecisão, ainda que não elaborada pelo autor, está a meu ver relacionada com a inversão de papéis, de quem está cativo e de quem não está, assunto de que se ocupa Lisa Voigt na sua tese citada na nota n.º 42. Moisés critica ainda a persistência do poeta em seguir de perto o modelo camoniano, mas ao mesmo tempo não deixa de referir que Santa Rita Durão “revela uma emoção pelo silvícola que pressagia, tanto quanto a morte de Lindóia n' *O Uruguai*, o indianismo consciente de nossos românticos”. Este alegado “presságio”

estamos perante amor não correspondido, o que não era o caso da representação épica de Dona Inês e D. Pedro I de Portugal, são várias as ocorrências especulares em que o episódio inesiano se reflecte no de Moema. São exemplos: a *ferocidade* do sentimento amoroso com figura discursiva lírica (“Se dizem, fero Amor, que a sede tua / Nem com lágrimas tristes se mitiga”, estrofe 119); a constatação de que pode haver piedade nos animais ferozes que não se encontra nos humanos (“Põe-me onde se use toda a feridade, / Entre liões e tigres, e verei / Se neles achar posso a piedade / Que entre peitos humanos não achei”, estrofe 129); e o próprio final do episódio, em que n’*Os Lusíadas* ninfas mitológicas choram a morte de Inês de Castro, ao passo que no caso de Durão são as próprias mulheres da tribo de Moema (“As filhas do Mondego a morte escura / Longo tempo chorando memoraram, / E, por memória eterna, em fonte pura / As lágrimas choradas transformaram”, estrofe 135).

Curiosamente, com respeito ao final de ambos os episódios, Camões trata os seres mitológicos por “filhas do Mondego”¹⁹², ao passo que Durão designa como “ninfas” mulheres putativamente reais que choram a morte de Moema e que até ela nadam para o seu cadáver recuperar. E esta outra inversão de papéis é de digna de nota uma vez que a idealização que Durão faz dos indígenas brasileiros, cuja representação é decalcada de documentação historiográfica ou até objecto de invenção poética como

tem que ver com a influência que a obra dos poetas arcadistas, como Basílio da Gama e Durão, exerceu no romantismo brasileiro pós-independência, assunto sobre o qual me debruçarei no capítulo seguinte. Cf.: Moisés, M. (1971). *A Literatura Brasileira através dos textos*. São Paulo: Editora Cultrix, pp. 102 - 103.

¹⁹² Não há dúvidas de que Camões se refere a seres mitológicos nesta passagem. Como observou Maria Helena da Rocha Pereira, Camões recorria a musas que o inspiravam e algumas designou como Tágides, “filhas do Tejo”, ninfas que habitariam o Rio Tejo. A par destas, muito embora com menor frequência no poema quando comparadas com as anteriores, Camões inscreve igualmente na sua obra as ninfas do Rio Mondego, as “filhas do Mondego”. Estas não teriam homólogo patronímico como no caso das Tágides dado que o nome próprio “Mondego” na sua variante latina ou portuguesa não se prestaria à operação lexical que Camões fez com “Tejo” em “Tágides”. Cf.: Pereira, M. H. da R. (2012). Musas e Tágides n’ *Os Lusíadas*. In S. Pereira e M. Ferro (coord.). *Actas Da VI Reunião Internacional de Camonistas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 54 - 55.

é o caso de Moema, atinge uma forte expressão por via da atribuição mitológica das ninfas às mulheres tupinambá. De acordo com esta lógica, das ninfas como musas, a inversão reforça a ideia de que o tópico em torno dos indígenas seria fonte de inspiração duraniana, a par do episódio de Diogo que é o plano narrativo do épico¹⁹³. Como o próprio afirma no prólogo do poema, “os sucessos do Brasil não mereciam menos um poema que da Índia”, aludindo ao hábito na tradição literária épica do poema que se apresenta ter como objectivo emular os precedentes. Um exemplo desta emulação pode inclusivamente ser identificado nesta passagem. Se as “filhas do Mondego” camonianas choram até criar uma fonte de água, numa hipérbole que acentua o lirismo do episódio inesiano, as “ninfas belas” de Durão não são seres mitológicos e sim mulheres, aspecto que as tornaria verosímeis e portanto mais “reais” do que ninfas propriamente ditas, o que agradaria ao gosto do leitor de Setecentos. Mais acresce que Durão sem fazer uso da hipérbole da fonte chorada representa as “ninfas belas” a chorar em pleno nado, conseguindo assim superar o efeito dramático da perda, pois as lágrimas confundir-se-iam com a imensidão da água do oceano, numa alusão lírica de tematização e carácter semelhantes às de Camões mas sem o artifício da hipérbole e da mitologia do episódio deste, aspecto que reforça uma “sinceridade convincente” no que se está a ler¹⁹⁴.

A razão por que os aspectos líricos do episódio de Moema¹⁹⁵ são relevantes no

¹⁹³ Como observei no Capítulo Primeiro, o título original do poema que veio a ser rasurado mencionava explicitamente a figura do indígena.

¹⁹⁴ Cf.: Moisés, M. (1971). *A Literatura Brasileira através dos textos*. São Paulo: Editôra Cultrix, p. 103.

¹⁹⁵ De resto, identificados desde cedo na recepção do poema. Veja-se o exemplo de Almeida Garrett:

“Muito havia que a tuba épica estava entre nós silenciosa, quando Fr. José Durão a embocou para cantar as romanescas aventuras de *Caramuru*. O assunto não era verdadeiramente heróico, mas abundava em riquíssimos e variados quadros, era vastíssimo campo sobretudo para a poesia descritiva. O autor atinou com muitos dos tons que deviam naturalmente combinar-se para formar a harmonia de seu canto; mas de leve o fez: só se estendeu em os menos poéticos objectos; e daí esfriou muito do grande interesse que a novidade

cômputo geral do poema prendem-se com o facto de que este se trata de uma epopeia e a irrupção do modo lírico, que remete para uma determinada subjectividade¹⁹⁶, é disruptiva se atendermos à codificação clássica do género literário épico, em que aquilo que é narrado deve ser centrado num só plano narrativo e na personagem heróica. Deste modo, estou a alertar para o facto de que Moema interrompe a acção épica através da subjectividade lírica expressa em primeira pessoa. A acção do poema, motivada pelo herói Diogo, é suspendida para dar lugar à voz de Moema. Não quero com isto dizer evidentemente que Durão está a ser inovador¹⁹⁷, o que me interessa é a forma com que Durão subverte, ou até questiona, as regras do género épico e, por consequência, do género lírico.

Retoricamente, o discurso directo de Moema constitui um monólogo com traços de solilóquio, pois Diogo a ele não reage verbalmente. A não interacção dialógica e a possibilidade de estarmos perante um solilóquio coloca Moema num patamar narrativo

do assunto e a variedade das cenas prometia. Notarei por exemplo o episódio de Moema, que é um dos mais gabados, para demonstração do que assevero. Que belíssimas cousas da situação da amante brasileira, da do herói, do lugar, do tempo não pudera tirar o autor, se tão de leve não houvera desenhado este, assim como outros painéis?

O estilo é por vezes afectado: lá surdem aqui ali seus *gongorismos*; mas onde o poeta se contentou com a natureza e com a simples expressão da verdade, há oitavas belíssimas ainda sublimes”. Cf.: Garrett, A. (1984). Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. In *Obras Completas de Almeida Garrett* (Quarto Volume). Lisboa: Círculo de Leitores, p. 33.

Muito embora haja também discordâncias sobre a presença do lirismo no épico. A título de exemplo, temos José Aderaldo Castello a afirmar sem hesitação que o episódio de Moema é lírico, por um lado, e Antônio Candido, que ao comparar Durão com Basílio da Gama afirma que *Caramuru* tem uma “atitude mais livresca e nada lírica”. Cf.: Castello, J. A. (1969). *Manifestações literárias da era colonial, 1500 - 1808/1836* (3.ed. ed., Literatura brasileira; v. 1). São Paulo: Editora Cultrix, p. 173; Candido, A. (1969). *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos* (vol. I). São Paulo: Martins, p. 179.

¹⁹⁶ Por lirismo entendo genericamente um modo de enunciação que dá corpo a uma “forma literária centrada na expressão da subjectividade”, neste caso a de Moema. Cf.: Bernardes, J. C. (1995). “Lírico (modo)”. In J. C. Bernardes (1995). *Bíblis: Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Volume 3. Lisboa: Verbo, p. 76.

¹⁹⁷ O seu émulo, Camões, fê-lo, por exemplo, com o Adamastor, que acaba por ser um episódio igualmente multifocal e repleto de referências que fogem às regras clássicas da epopeia. Bernardes, J. A. C. (2011). Adamastor (Episódio do). In V. M. A. e Silva (coord.). *Dicionário de Luís de Camões* (1a. edição). Alfragide: Editorial Caminho, pp. 18 - 20.

que estabelece uma relação, por assim dizer, mais directa com o leitor e, de certa forma, num patamar supranarrativo em relação às personagens presentes no episódio, Diogo, Paraguaçu, e mulheres indígenas não identificadas. Sucede que quando afirmo que Diogo não é perturbado pela fala de Moema tenho em mente a identificação que Treece estabelece entre Diogo e Cristo¹⁹⁸.

Desta feita, gostaria de acrescentar um elemento à identificação de Treece quando elabora sobre a figuração crística de Diogo, comparação com a qual concordo. Não obstante estar de acordo, veja-se como Diogo ao recusar a interpelação de Moema, chegando mesmo a fugir, "vendo-o fugir", está a personificar um episódio bíblico que se tornou num tópico iconográfico cristão, com particular prevalência na pintura renascentista italiana. *Noli me tangere* é uma frase latina que é habitualmente vertida em português como "não me toques" e que é dita por Jesus a Maria Madalena ao ser interpelado por esta, que o reconhece como Cristo após a ressurreição, João 20: 16 - 18. Antes da publicação do poema, Durão vivera exilado uma década em Roma, onde várias das pinturas que representam o referido episódio bíblico e que sugerem a tentativa falhada do toque estavam expostas. Acresce que ao agarrar-se desesperadamente e com "vigor" ao leme do barco – que Treece lê como uma imagem simbólica de empalamento fálico e frustração sexual¹⁹⁹ –, Moema repete a atitude física e psicológica de Maria Madalena perante a cruz na qual Cristo foi crucificado. Por fim, sobre este elemento interpretativo, não deixo de mencionar a conhecida tradição exegética em torno de Maria Madalena, que defende que antes de ser santificada Madalena era uma pecadora²⁰⁰, o que deste modo estabelece uma ligação com a

¹⁹⁸ Treece, D. (2000). *Exiles, allies, rebels: Brazil's indianist movement, indigenist politics, and the imperial nation-state*. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, pp. 62.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 65.

²⁰⁰ "Maria Maddalena". In *Enciclopedia cattolica*. (1952). Vol. VIII. Città del Vaticano : Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il Libro cattolico, pp. 138 - 143.

configuração de Moema quando comparada com a de Paraguaçu.

Há também a hipótese de o discurso de Moema não ser inteligível pela parte de Diogo, visto que mesmo não sendo dito em que idioma fala Moema subentende-se que se expressa em tupi. Sabemos que Diogo neste momento da narrativa não sabe tupi, razão pela qual precisa de intérprete até regressar de França com Paraguaçu. E que, de resto, o seu intérprete, idiomático e cultural, era a própria Paraguaçu, tal como é dito no poema (Canto III, II e XIX)²⁰¹. Ao regressar de França, o leitor fica a saber que Diogo já se expressa na “língua e estilo dos naturais” (Canto X, LXXI).

Por último, dá-se ainda o caso de Moema estar a dizer coisas sobre as quais não tem *consciência*²⁰². Na codificação do género épico de matriz clássica é esperado um narrador onisciente, muito embora haja outras vozes narrativas como solução para coexistência de tempos na obra, como é o caso do dispositivo narratológico *in medias res*, como acontece com Homero, Virgílio e Camões²⁰³. Constatação a que eu acrescentaria outro exemplo proveniente de *Caramuru*, que embora não comece *in medias res* tem igualmente personagens que profetizam determinados acontecimentos que ao tempo da narrativa não dizem respeito, como é o caso das profecias de Catarina nos últimos cantos do poema. Tal como acontece na “Ilha dos Amores” em

²⁰¹ A mediação nas suas várias dimensões, não só linguística, no território brasileiro em Quinhentos foi o principal objecto de um estudo já citado de Alida C. Metcalf, argumentando que um processo de colonização é estruturalmente “mediado”. Cf.: Metcalf, A. (2021). *Go-betweens and the Colonization of Brazil : 1500-1600*. Austin: University of Texas Press.

²⁰² Algo que acontecera de modo semelhante com a personagem de Gupeva, que como anteriormente notei apresenta traços de erudição clássica no seu diálogo com Diogo. Gupeva chega inclusive a citar proximamente conhecidos versos da abertura do épico de Camões: “Por mares nunca dantes navegados / Passaram ainda além da Taprobana” (I, 1) é evidentemente citado intertextualmente por Gupeva quando diz a Diogo “Se os mares nunca dantes navegados / Discorrestes por climas diferentes” (Canto III, estrofe LX), algo que jamais poderia saber, nem que seja pelo simples facto de a obra ser posterior ao tempo da narração de *Caramuru*.

²⁰³ Earle, T. F. (2013). Voz narrativa, ironia e a defesa da poesia n’*Os Lusíadas*. In *Estudos Sobre Cultura e literatura Portuguesa do Renascimento*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 287.

Os Lusíadas, em que a ninfa Sirena profetiza feitos grandiosos dos portugueses (X, 7), Catarina profetiza os triunfos do Brasil (Canto IX, LXXVIII). Temos então em ambos os casos um narrador onisciente e personagens narradoras. Do ponto de vista narratológico, há uma tensão entre a onisciência e o acto narrativo das personagens que fazem as vezes de narrador, mas que por não serem oniscientes o mecanismo desestabiliza o equilíbrio da consciência narrativa. Isto é, ainda que sendo actores da narração o que é dito pelas personagens-narrador pode entrar em conflito com aquilo que o narrador onisciente (o poeta) diz ou sabe. Thomas Earle dá o exemplo da personagem de Vasco da Gama²⁰⁴, argumentando que há ironia e até humor na contradição entre o Gama e Camões, pois em determinada passagem Gama não está consciente do que está a dizer e porventura critica-se a ele próprio. A ironia prende-se com o facto de que Gama está convencido de que os feitos (dele e, por antonomásia, dos portugueses) valem por si próprios e que por essa razão o intrínseco valor da poesia épica, “grandiloqua escritura” (V, 89), é vencido pelo próprio objecto representado. Na esteira da mesma argumentação, Earle dá também o exemplo do Velho do Restelo, que no seu famigerado discurso deseja que a expedição portuguesa seja esquecida, o que, como escreve Earle, é absurdo²⁰⁵, pois aquele poema épico é exactamente sobre aquilo que a personagem do Velho não quer que seja lembrado. Deste modo, à guisa de Earle, podemos estar perante um episódio irónico em que é colocado na boca de uma personagem indígena conhecimento erudito sobre o qual esta não poderia estar consciente ou informada²⁰⁶ e que, de resto, iria contra o seu

²⁰⁴ *Idem*, p. 293.

²⁰⁵ *Idem*, p. 298.

²⁰⁶ Algo que sucede igualmente com a personagem de Gupeva, no seu diálogo com Diogo em que explica a mundividência indígena e no qual se refere ao “Averno” (Canto III, II), sinónimo erudito e clássico para “submundo”.

E o mesmo acontece n’ *Os Lusíadas* com personagens não europeias. Cf.: Finazzi-Àgro, E. (1980). I Lusiadi e gli altri (contatti tra culture e tra lingue nell’ epos camoniano: la figura dell’ interprete). In AA. VV. *Studi Camoniani 80: contributo alle celebrazioni del centenario de Camões*, a cura di G. Lanciani (Romanica Vulgaria. Quaderni, 2). L’ Aquila: Japadre Editore, pp. 17 - 45.

próprio discurso, visto que neste a personagem se distancia ao inverter os papéis de quem está cativo – e que em última análise seria sempre ela e não Diogo o sujeito cativo, pois Diogo é neste momento fugitivo mas regressa de França casado com Catarina e conseqüentemente soberano interino dos indígenas, que lhe então juram, nas palavras de Catarina, “vassalagem verdadeira” (X, LXIX).

Pelo exposto, a ausência de diálogo, independentemente da sua inteligibilidade ou da sua ironia, consolida a hipótese de estarmos perante um solilóquio, que por sua vez é reforçada pelo episódio bíblico nele sugerido. O que, ao final das contas, coloca Moema numa posição de vantagem em relação às outras personagens por via da sua subjectividade lírica estar a ser mediada directamente entre o poeta e o leitor e não com as restantes personagens, pois só quem lê a pode “ouvir”. Mais do que ouvir, perceber como a sua configuração vantajosa lhe confere um estatuto não só supranarrativo como também auto-reflexivo, na medida em que o seu discurso revela um conjunto de aspectos atinentes à tradição da poesia lírica, por sua vez inscritos na própria subjectividade emancipadora, como argumentarei, de Moema.

2.3.2. Uma adulterada tradição lírica

Os traços de lirismo do episódio podem ser identificados de diversas formas e em diferentes momentos. O primeiro deles repousa desde logo na primeira palavra do primeiro verso, “Bárbaro”, que é a forma com que Moema se dirige ao destinatário do seu discurso, Diogo. Este, por sua vez e quando lemos o episódio como lírico, dá corpo ao primeiro sintoma do dissídio amoroso experimentado pelo sujeito lírico (Moema), ou seja, a experiência do amor não correspondido que provoca a irrupção da expressão lírica amorosa.

A íntima relação com a obra camoniana estabelecida por Durão é o que me faz debruçar em primeiro lugar no início do episódio para exemplificar o lirismo do mesmo e não noutros versos em que os aspectos líricos são mais óbvios, como é o caso de “[p]orém, deixando o coração cativo” (estrofe XXXIX) ou “[a] um ai somente com que aos meus respostas” (estrofe XLI), prende-se com a própria designação “bárbaro”. Sabe-se desde o início do poema que Durão era um leitor atento de Camões, mas o episódio de Moema é um dos exemplos de como não somente a obra épica camoniana fora lida e intertextualmente incorporada em *Caramuru*. Refiro-me em concreto à composição lírica de Camões vulgarmente conhecida por “Bárbora escrava”²⁰⁷, que neste episódio ressoa de forma mais evidente por via de mimetização lexical, “bárbaro”, mas de forma menos clara quanto aos mecanismos intrínsecos a “Bárbora

²⁰⁷ Este poema é hoje tipificado como trova, muito embora tenha sido comumente tipificado como “endecha”, tal como indica Maria Vitalina Leal de Matos no seu comentário à composição poética, apontando para o facto de que na edição do poema de 1595 a composição figura como endecha. Cf.: Camões, L. V. de. (2019). *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões* (volume II). Organização, introdução e notas de Maria Vitalina Leal de Matos. Silveira: E-Primatur, p. 159.

escrava” que perturbam uma determinada ordem de composição poética, os quais podem ser também identificados no episódio de Moema.

Camões não era uma excepção renascentista e, tal como outros poetas europeus, seguiu de perto ao compor a sua obra lírica o modelo petrarquesco da figura feminina²⁰⁸. Não obstante, a referida composição poética em que o sujeito estava enamorado por uma mulher negra (e escrava) ficou conhecida por deslocar-se do cânone de beleza feminino marcadamente petrarquesco²⁰⁹.

À guisa de Rita Marnoto, e no âmbito da conceptualização do petrarquismo e sua influência nos traços líricos presentes no episódio de Moema, gostaria de assinalar a relevância estrutural do conceito presente nas “densas implicações da apresentação

²⁰⁸ Marnoto, R. (2002). “Bárbara escrava”: Canon, beauty and color: An embarrassing contradiction. In *Post-imperial Camões* (Special issue of *Portuguese literary & cultural studies* no. 9, Fall 2002), p. 50.

É preciso fazer notar em particular que a poesia amorosa de Camões é permeada por uma constante subjectividade amorosa enquanto experiência dolorosa e não jubilosa ou exaltada. Cf.: Lourenço, F. (2011). Amor. In V. M. A. e Silva (coord.). *Dicionário de Luís de Camões* (1a. edição). Alfragide: Editorial Caminho, p. 26.

Tal como é igualmente digno de nota que o referencial poético em torno do tópico do amor em Camões não está somente ancorado no petrarquismo, visto que a representação literária da experiência subjectiva do amor não correspondido tem outros conhecidos antecedentes, vernaculares ou não, sendo no caso português a tradição lírica medieval galego-portuguesa o exemplo mais evidente, plasmado nos géneros trovadorescos da Cantiga de Amigo e Cantiga de Amor. Cf.: Lanciani, G. (1993). Cantiga de Amigo. In G. Lanciani & G. Tavani. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 135 - 136; *idem*, “Cantiga de Amor”, pp. 136 - 138.

²⁰⁹ Por petrarquismo recorro à definição de Vanda Anastácio: “petrarquismo é a imitação da obra de Petrarca em vernáculo (e recordando que não existe imitação sem que se verifique algum tipo de empréstimo feito ao objecto que se toma por modelo, mesmo que este empréstimo se faça com intenção «subversiva», chamemos-lhe assim, como é o caso da sátira). Na acepção que aqui se propõe trata-se, claramente, de um fenómeno cujo início é datável, uma vez que remonta à difusão dos textos poéticos de Petrarca (do *Canzoniere* e, em menor grau, dos *Trionfi*) e é indissociável de uma questão central da poética clássica, que vigorou desde a Antiguidade até ao século XIX: o princípio da imitação”. Cf.: Anastácio, V. (2005). Pensar o Petrarquismo. In *Revista Portuguesa de História do Livro*, ano VIII, n.º 16. Lisboa: Centro de Estudos de História do Livro e da Edição, p. 12.

Para uma definição mais abrangente, *vide*: Marnoto, R.: “Petrarquismo”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, [consultado a 14 de Maio de 2021].

da figura feminina²¹⁰. Segundo a autora, o soneto n.º 157 do *Canzoniere* condensa as características que Petrarca atribuiu à figura feminina²¹¹, que por sua vez encontraram reflexo na produção poética nele inspirada. Abaixo o cito as últimas estrofes, dois tercetos, do soneto²¹², em que se podem ler as referidas atribuições:

Testa oiro fino e fria neve o vulto,
ébano os cílios, olhos as estrelas,
do que Amor tende o seu arco fatal;

Perlas, rosas vermelhas, onde oculto
doer formava ardentes vozes belas:
chama o suspiro, as lágrimas de cristal.

Muito embora não haja marcadores de género (masculino ou feminino) neste soneto em particular, sabemos que é a Laura a quem o sujeito se reporta. Temos portanto uma mulher loira (oiro), de pele branca (neve), pestanas negras, olhos escuros e brilhantes, dentes da cor das pérolas e lábios vermelhos. A estas características físicas e humanas somam-se as atinentes à dimensão divina da mesma mulher, que na poesia petrarquesca serve como mecanismo de questionamento sobre o tempo, da impermanência das coisas, da decadência, e que ao final das contas são elaborações do poeta, fazendo com que seja este o centro do poema e não a formalização da figura feminina propriamente dita, como numa primeira leitura aparenta ser²¹³.

O lirismo petrarquesco é um texto descentrado, porquanto discurso sobre um discurso. Laura, a figura em torno da qual gira toda a poesia do *Cancioneiro*, não é, na realidade, a sua personagem principal, mas apenas centro declarado de uma existência cujo verdadeiro centro é o próprio poeta. A satisfação do desejo está pois condenada

²¹⁰ Marnoto, R. (2015). *O Petrarquismo Português do Cancioneiro Geral a Camões*. Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 79.

²¹¹ *Idem*, p. 87.

²¹² Petrarca, F. (2018). *As Rimas De Petrarca*. Trad., Notas e Comentário de Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal Editores, p. 242.

²¹³ Marnoto, R. (2015). *O Petrarquismo Português do Cancioneiro Geral a Camões*. Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 88.

ao fracasso, porquanto descentrada. Projeta-a fora de si, quando afinal o seu objeto se inscreve num vazio de fundo que só a palavra poética pode preencher, metaforicamente²¹⁴.

A autoreflexividade literária pode ser entendida como uma determinada composição literária que pensa sobre o próprio *medium* de realização, sobre o fazer literário, inscrevendo-o na escrita e através da escrita, portanto. Por exemplo, Marnoto aqui elabora sobre um discurso que se elabora sobre o próprio discurso, em que Laura não é somente personagem mas também o veículo literário de problematização da própria representação literária por parte do poeta. E isto é relevante para o meu argumento na medida em que se admitirmos a hipótese de que o episódio de Moema tem uma supraconsciência sobre si própria e que a distancia das restantes personagens indígenas, esta qualificação faz dela um veículo de “descentramento” igualmente marcado por autoreflexividade.

Todavia, e partindo das coordenadas de Petrarca, se com Laura o desejo estava condenado ao fracasso e por essa razão o dissídio amoroso se tornava numa estrutura perene de problematização sobre a *condição humana*, Durão inverte os papéis. E fá-lo a vários níveis, pois configura uma mulher (indígena) como sujeito lírico do dissídio amoroso, com a devida ressalva de que o está a fazer dentro de um poema épico, colocando a personagem em discurso directo e interpelando o sujeito amado, que é o herói épico e força motriz do poema – isto sem esquecer, evidentemente, que Moema é uma criação de Durão. Quero com isto reforçar a tese de que a globalidade do episódio de Moema é uma permanente elaboração autoreflexiva autoral e formal, dado o diálogo com a tradição lírica, em que neste caso a dimensão física de Diogo, ao contrário de Laura, é descartada pelo sujeito lírico enquanto plataforma de problematização do literário através do meio literário. E esta autorreflexividade neste

²¹⁴ *Idem*, p. 90.

caso emerge do discurso de Moema, que por não estar inscrito num diálogo lhe confere um inegável enquadramento supranarrativo, pois só o leitor a ele tem acesso.

Regressando ao início do episódio e ao “bárbaro” com que Moema se dirige a Diogo, agora com as características canónicas da mulher de Petrarca em mente, fica claro o contraste que o poema²¹⁵ de Camões produz:

Aquela cativa

[...]

Rosto singular,
olhos sossegados,
pretos e cansados,
mas não de matar.

Õa graça viva,
que neles lhe mora,
para ser senhora
de quem é cativa.
Pretos os cabelos,
onde o povo vão
perde opinião
que os louros são belos.

Pretidão de Amor,
tão doce a figura,
que a neve lhe jura
que trocara a cor.
Leda mansidão,
que o siso acompanha;
Bem parece estranha,
Mas *bárbora* não.

Desde “o rosto singular” aos “olhos cansados”, passando pelos cabelos pretos que inclusivamente o sujeito poético faz questão de assinalar como belos *a contrario* da tradição poética a que se está a reportar (“onde o povo vão / perde opinião”), e terminando na neve atribuída à pele trocada pela “[p]retidão de amor”, Camões está a subverter o cânone da beleza feminina determinado por Petrarca. Mais acresce que

²¹⁵ Camões, L. V. de (2019). *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões* (volume II). Organização, introdução e notas de Maria Vitalina Leal de Matos. Silveira: E-Primatur, pp. 126 - 127.

além das atribuições físicas subvertidas, o poeta português está igualmente a subverter uma estrutura cultural enraizada sobre um ideal feminino²¹⁶, visto que a mulher aqui presente é uma escrava (“cativa”), “mas *bárbora* não”, verso que mitiga a mesma condição cativa. Esta leitura é sustentada pela discussão de Marnoto sobre o poema de Camões ao explicar como a própria referência textual ao dito cânone, como por exemplo os cabelos pretos no lugar de louros, reforça o reconhecimento canónico e consequentemente a subversão deste, num evidente exercício poético de intertextualidade. Ao mesmo tempo, a circunstância colonial da figura representada – na qual se encontram as categorias de género, de classe e de fenótipo – é derogada, expressão de Marnoto, por Camões. Ou seja, deixa de haver uma separação entre a pessoa escravizada e quem a detém²¹⁷. Que é justamente o que acontece no caso de Moema, pois se o sujeito de Camões inverte os papéis de quem está ou é cativo, numa metáfora amorosa, em que o sujeito livre experimenta o amor como cativo, no caso de Durão é Moema quem agencia esta inversão (“Por serva, por escrava, te seguira”, estrofe XL).

A razão por que menciono a discussão de Marnoto sobre a composição camoniana prende-se com o facto de que o modo com que Durão representa Moema e seu episódio é comparável com o da escrava cantada por Camões, uma vez que Moema perturba de igual modo o cânone de beleza lírica de origem petrarquesca, bem como a sua própria subalternidade colonial perante Diogo.

A grande diferença está no aspecto formal da subversão canónica, que é evidente em Camões, ao passo que no episódio de Moema a mesma evidência não se aplica. No

²¹⁶ Marnoto, R. (2003). “Bárbora escrava”: Canon, beauty and color: An embarrassing contradiction. In *Post-imperial Camões* (Special issue of Portuguese literary & cultural studies no. 9, Fall 2002), p. 50.

²¹⁷ *Idem*.

caso de Moema, não é dado a saber ao leitor os traços físicos que a caracterizam, mas sabe-se, por via de Durão, que é bela e ela própria o reconhece por oposição a Paraguaçu. Esta última, por sua vez, incorpora justamente o cânone de Petrarca: “De cor tão alva como a branca neve, / E donde não é neve, era de rosa” (Canto II, LXXVIII). O que, em certa medida, faz com que a alegada beleza de Moema seja fonte de perturbação canónica e portanto saia duplamente reforçada. E mais acresce que esta reprodução da beleza canónica de Petrarca torna Paraguaçu numa personagem extremamente inverosímil, pois corresponde fisicamente a uma mulher etnicamente europeia e não ameríndia. Deste modo, a inverosimilhança torna Paraguaçu, que é uma personagem com respaldo historiográfico, numa mulher ainda mais idealizada do que Moema, que por sua vez é uma mulher indígena inventada por Durão, mas, ao mesmo tempo, mais próxima do referente mulher-indígena do que a própria protagonista.

2.3.3. A heroicidade épica colocada em causa

A trova de Camões não é, todavia, a única composição camoniana presente no episódio de Moema. Marnoto afirma²¹⁸ que Manuel de Faria e Sousa nos seus comentários à lírica camoniana, *Rimas várias*, publicada entre 1685 e 1688, fora o primeiro crítico a atribuir relevância à condição de escrava da figura a que se reporta o poema. Segundo Faria e Sousa, continua Marnoto, esta escrava tornaria a aparecer tematizada noutro poema do autor, a ode décima²¹⁹, “Aquele moço fero”, que de acordo com Faria e Sousa se reportaria a uma escrava de que Camões se havia enamorado aquando do seu período na Índia e que a Lisboa não teria com ele regressado.

Ode X

Aquele moço fero
na Peletrónia cova doutrinado
do Centauro severo,
cujo peito esforçado
com tutanos de tigres foi criado;

na água fatal, minino,
o lava a mãe, pre[s]saga do futuro,
para que ferro fino
não passe o peito duro
que de si mesmo a si se tem por muro.

[...]

Se agora foi ferido
da penetrante seta e força de erva,
e se Amor é servido
que sirva à linda serva,
para que minha estrela me reserva?

O gesto bem-talhado,
o airoso meneio e a postura,
o rosto delicado,
que na vista afigura
que se ensina por arte a fermosura,

como pode deixar

²¹⁸ *Idem*, p. 51.

²¹⁹ Camões, L. V. de. (2019). *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões* (volume II). Organização, introdução e notas de Maria Vitalina Leal de Matos. Silveira: E-Primatur, pp. 357 - 359.

de cativar quem tenha entendimento?
Que, quem não penetrar
um doce gesto, atento,
não lhe é nenhum louvor viver isento.

[...]

Por razões que ultrapassam o presente trabalho, não me focarei na discussão sobre se se trata da mesma pessoa escravizada em ambas as composições camonianas, “Bárbora Escrava” e “Aquele moço fero”. Não obstante, o “moço fero” a que se refere o sujeito poético da ode é Aquiles, o herói épico da *Ilíada*, constatação que pode ser identificada em várias estrofes através de seus dados *biográficos* nelas presentes, como são os de ter sido ensinado entre feras numa caverna pelo centauro Quíron²²⁰, “na Peletrónia cova doutrinado / do Centauro severo”, e de ter sido mergulhado em criança pela mãe “na água fatal”, a do mítico rio Estige, para que se tornasse invencível, aludido na mesma estrofe quando se lê “para que o ferro fino / não passe o peito duro”. Sucede também que na Ode X Camões não se esquece de Briseida, a escrava que Aquiles havia recebido como prémio e por quem se apaixonaria (“e se Amor é servido / que sirva à linda serva”). Camões faz nesta estrofe uma analogia entre a ferida no famigerado calcanhar do herói causada por uma seta envenenada (“força de erva”) e a experiência dolorosa do dissídio amoroso do sujeito lírico. Bem como sugere pela mesma analogia uma relação entre o ponto-fraco do *moço fero de peito murado* e a experiência amorosa, elementos aparentemente distintos mas mutuamente iluminados pela referência da seta envenenada, que tanto fraqueja Aquiles na guerra, quanto apaixona por via da figura de Cupido.

Ora, vem isto a propósito por causa do primeiro verso do discurso de Moema, “– Bárbaro (a bela diz) tigre e não homem...” (estrofe XXXVIII), não estabelece somente uma comparação intertextual com a mulher escrava das composições camonianas que é

²²⁰ Mackie, C. (1997). Achilles' Teachers: Chiron and Phoenix in the 'Iliad'. *Greece & Rome*, 44 (1), pp. 1 - 10.

sugerida. Estabelece-o também com o “moço fero”, feroz, Aquiles, o primordial herói épico europeu, e com a própria cativa Briseida, que neste caso seria uma figuração do amor cativo de Moema por Diogo, não correspondido, adensado pela própria condição não menos cativa do enquadramento colonial de Moema e demais indígenas no sistema colonial português.

A isto acresce o facto de que Moema não só problematiza um cânone de beleza feminina como também o faz com o próprio cânone épico figurado através da menção a Aquiles por via da relação com a Ode X camonianiana, fazendo uma crítica Diogo no âmbito da sua própria condição épica. Vejamos, Aquiles era um semi-deus e muito embora Diogo não tenha poderes propriamente sobrenaturais, como é o caso da força do herói homérico, é nomeado Caramuru pelos tupinambá por estes lhe reconhecerem poderes alusivos à trovada que para eles eram sobrenaturais, mesmo que para Diogo fossem somente decorrentes do desconhecimento do disparo de uma arma de fogo, o que me levou atribuir a sua heroicidade como “parasítica”. De resto, Moema relembra-o deste seu aspecto quando diz “[d]ispara sobre mim teu cruel raio...”. A animalização de Diogo como “bárbaro tigre”, que lido numa primeira instância é tida como traço de influência lírica, é afinal mais abrangente do que isso porque não se trata somente de “ser” tigre através de uma metáfora da lírica amorosa. Trata-se também de “não ser” homem, sugerindo a condição de semi-deus do canónico herói épico. Mas Moema não considera Diogo um semi-deus; bem pelo contrário. “Só a ti não domou, por mais que eu te ame” alude ao facto de que *até* a famigerada fera colérica de Aquiles foi domada pelo amor da escrava Briseida, coisa que Camões elabora na sua Ode X quando pergunta “como pode deixar de cativar [o amor] quem tenha entendimento?”. O amor de Moema, cativa por amor e por condição colonial, por Diogo por mais forte que seja, não o doma como domou Aquiles o de Briseida.

Ainda que reconheça que Moema possa ser aqui lida como um dispositivo lírico e que por isso opere um sujeito que verbaliza o dissídio amoroso, ela está para o bem e para o mal a colocar em causa a heroicidade épica de Diogo através do próprio cânone épico. É por isso que o reduz à crueldade, ausente de “entendimento” (*lato sensu*, razão), e não por acaso “cruel” está presente em todas as estrofes do seu discurso (XXXVIII a XLII) – coisa que o restante poema desmente, pois um dos epítetos frequentes de Diogo é “pio” (por exemplo, Canto II, XXIX). Mais uma vez, a configuração autoreflexiva e supranarrativa de Moema faz com que a mesma consiga fazer o que não está ao alcance de outras personagens, como é o caso de questionar cânones líricos e agora épicos, a sua própria condição, e, em última análise, ser o veículo com que Durão reflecte sobre a poesia através da própria poesia.

2.3.4. O belo e o bárbaro

Atente-se na última estrofe citada, XLI. É neste momento que Moema referencia a havida relação entre os dois que abria o discurso da personagem. De “[s]ó a ti não domou, por mais que eu te ame” (na estrofe XXXVIII) chegamos a “[n]em o passado amor teu peito incita / A um ai somente, com que aos meus respondas” (XLI). Estes versos que sugerem um “passado” entre os dois no qual Diogo se enamorou de Moema, e do qual esta sente a dor aqui metaforicamente enunciada pelo ditongo associado ao acto de suspirar ou exprimir dor, “ai”, e que é usado no esquema rimático da estrofe para vocalizar o desespero de Moema, como é notório em “rAlo”, “mAIs”, “cAI”, e “desmAlo”. Como figura messiânica – cristo americano, apropriando a já referida designação de David Treece –, a heroicidade colonial de Diogo não é perturbada pela fala de Moema, arquétipo feminino do *gentio*²²¹ feminino brasileiro idealizado por Durão. Por outro lado, e por oposição a Moema, a escolha de Paraguaçu por parte do herói adensa o substrato político do poema que quer ser “admitido ao ceptro imperial” (Canto I, III). Como vimos atrás, ao regressar ao Brasil, o casal torna-se numa “nova obediência”, sem esquecer a sua configuração como emblema pombalino da miscigenação como garante económico e colonial do território.

Há, na mesma estrofe, todavia, um verso que subverte a tragicidade comumente

²²¹ Com ocorrência desde o período medieval, e na acepção em que é usado no verso, “gentio” era uma designação frequente para nomear os povos considerados selvagens do ponto de vista da produção intelectual europeia, dentre os quais se encontravam os indígenas ameríndios. Era também vocábulo comum no aparato discursivo português para designar os povos “pagãos”, por sua vez um sinónimo usado para nomear quem não professasse a fé cristã e, portanto, considerado *inferior*. Cf.: Houaiss, A. (2003). “Gentio”. In *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Primeira edição, Tomo II, Lisboa: Temas e Debates, p. 1873; Barreto, L. F. (1983). Duarte Pacheco Pereira e a ordem do discurso empírico. *Descobrimentos e renascimento : Formas de ser e pensar nos séculos XV e XVI* (Col. Temas portugueses). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 239 - 242.

associada ao episódio e que enquadra o afogamento de Moema numa leitura a meu ver redutora, pois pulveriza a personagem através da sua morte. "Bárbaro, se esta fé teu peito irrita" é um verso ambíguo, por um lado, e iluminante, por outro. Desde logo, o vocativo "bárbaro" pode querer dizer duas coisas significativas. A primeira, de sentido etimológico²²² proveniente do grego clássico, reportando-se tanto a estrangeiros quanto àqueles cuja língua é ininteligível. E neste caso podemos partir do princípio de que a personagem de Moema não tem como perceber o idioma de Diogo, o que reforçaria a tese de que a morte de Moema é uma metáfora para a transição de uma identidade indígena que morre para dar lugar a uma identidade colonial e assimilada. Quanto à segunda, de sentido lexical, tomada pela ocorrência de "bárbaro" em *Caramuru*, que é a mesma da historiografia indígena que Durão rescreveu poeticamente, e que estabelece uma relação de sinonímia entre bárbaro e incivilizado, o que faz afinal com que Moema se aproprie desta qualificação relativa aos indígenas por parte dos portugueses e a devolva a Diogo, fazendo com que nele reflita a barbárie. Note-se como o discurso de Moema inicia justamente com "Bárbaro Tigre" (XXXVIII) e a forma com que a repetência dos adjetivo e vocativo nesta estrofe, bem como no caso de "cruel", exerce uma força qualificadora sobre o herói do poema a partir do ponto de vista de Moema, quem afinal representa aqueles que reúnem estas mesmas qualificações, de barbárie e crueldade, metonimizadas no *topos* do canibalismo²²³.

Depois, Moema não está somente a sobreposicionar-se em relação a Diogo. Ela fá-lo explicitamente em relação a Paraguaçu. Se acima notei que Durão a considera "bela",

²²² Cf.: Machado, J. P. (2003). "Bárbaro". In *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Oitava edição, Primeiro Volume. Lisboa: Livros Horizonte, p. 390.

²²³ Almeida, M. C. F. de (2002). "Mas não come o estrangeiro, nem consente": o canibalismo no *Caramuru*. In *Tornar-se Outro: O Topos Canibal Na Literatura Brasileira*. São Paulo: Annablume Editora, pp. 181 - 190.

neste passo é ela própria que se qualifica, não sendo portanto objectificada. E fá-lo numa crítica²²⁴ que parece movida pela sua consciência supranarrativa que a torna consciente acerca da sua condição colonial. Além disso, de uma consciência narrativa em prolepse, isto é, uma consciência sobre um futuro do que se está a narrar que ainda não é conhecido pelo presente da enunciação. Esta dimensão futurante a que me refiro está explícita na conjugação dos verbos “sentir”, “ser”, “ver”, “seguir”, “temer”. Acrescem à “crueldade” presente em todas as estrofes do discurso de Moema a indignidade, a infâmia e a traição, todas apontadas a Paraguaçu, pois “essa” no quarto verso da estrofe XL remete para o ponto de vista de Moema no presente, agarrada ao leme do barco e a olhar para o casal. E, por esta razão, no seu discurso, Moema dirige-se a Paraguaçu através de Diogo, o que faz com que estas características enumeradas sejam referentes a Paraguaçu, mas consequentes de Diogo. E o mesmo verso é ambíguo, pois não é claro que estas características sejam decorrentes da “dura ingratidão” que Moema sente ao ver Paraguaçu naquele barco, isto é, se são características sobre Paraguaçu e sua condição ou características da mesma em relação a Moema.

Seguindo a primeira hipótese, Paraguaçu não é digna e leal para com quem? Se não é Diogo, resta a tribo da qual ambas fazem parte. Esta pertença é então majorada pelo adjectivo “infame”, pois a fama que Paraguaçu tinha, por ser a filha de um respeitado membro da tribo, aqui cessara. Sebastião da Rocha Pita, sobre cuja historiografia relativa a Diogo Álvares Correia Durão se inspira – tal como menciona no final do seu

²²⁴ Canto VI, XL

Tão dura ingratidão menos sentira,
E esse fado cruel doce me fora,
Se a meu despeito triunfar não vira
Essa indigna, essa infame, essa traidora.
Por serva, por escrava te seguira.
Se não temera de chamar senhora
A vil Paraguaçu, que, sem que o creia,
Sobre ser-me inferior, é néscia, e feia.

prólogo –, menciona esta troca de vida de Paraguaçu “pelas prisões do amor”, ao relatar o episódio do barco, no qual, naturalmente, não se encontra relatada Moema. Devo também notar na passagem de Rocha Pita a caracterização da união entre Paraguaçu e Diogo, que Durão não só ignora, como, por oposição, celebra em *Caramuru*.

Nesta bárbara união viveu algum tempo; porém, descobrindo um navio, que forçado de contrários ventos, vagava flutuando pelo golfo da Bahia, em distância que pôde fazer-lhe senhas, sendo pelos mareantes vistas, lhe mandaram um batel, ao qual se lançou a nado fugitivo, e vendo a consorte, que se lhe ausentava, levando-lhe aquela porção da alma, sem a qual lhe parecia já impossível viver, trocou pelas prisões do amor, pelas contingências da fortuna, e pelos perigos da vida, a liberdade, os pais, e o domínio, e lutando com as ondas, e com os cuidados, o seguiu ao batel, que recolheu a ambos, e os conduziu ao navio; era francês, e os transportou àquele reino²²⁵.

Ao passo que anteriormente vimos que Moema usa “cativo” para através de uma metáfora lírica descrever o amor que sente por Diogo, aqui a servidão e a escravatura podem ter valor individual. E, se assim é, retomo a minha anterior sugestão de que este discurso contém traços de uma consciência crítica sobre a própria condição colonial do sujeito que fala. De resto, “Se não temera de chamar senhora” é uma alusão ao futuro de Paraguaçu, que regressa de França como Catarina, Senhora das tribos. Deste modo, é consolidado o sentido da disrupção temporal criada pela prolepse identificada nas conjugações acima referidas. Por outras palavras, esta consciência crítica de Moema a que me refiro e que decorre da sua configuração supranarrativa como já referi está ao mesmo tempo inscrita no presente do episódio e num futuro por vir mas que desde já problematiza.

²²⁵ Pitta, S. da R. (1730). *História da América Portuguesa desde o Anno de Mil e Quinhentos do seu Descobrimento, até o de Mil e Setecentos e Vinte e Quatro*. Lisboa: Joseph Antonio da Sylva, p. 40 [a ortografia original do excerto foi por mim actualizada].

Termina, então, Moema a estrofe XL ao afirmar que Paraguaçu é feia, qualidade que o restante poema desmente, mas que vai ao encontro do que discuti sobre o cânone de beleza petrarquesco. Na estrofe LXXVIII do Canto II, na qual os traços físicos de Paraguaçu são descritos, é difícil reconhecer verosimilhança nos traços de Paraguaçu, produtos da idealização de Durão via Petrarca.

Canto II, LXXVIII
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 o mais; com manto espesso,
Quanto honesta encobriu, fez ver-lhe o preço.

É evidente não só para o leitor como também para Durão que os traços de Paraguaçu não correspondem aos traços das tribos indígenas do Brasil. Não estão, sequer, a elas ligados, mas sim sobre elas (“gente tão nojosa”) comparados por via daquilo que é diferente (“bem diversa”, Paraguaçu). Antes, em tudo estão relacionados estes traços, além e aquém de Petrarca, com um ideal de mulher construído a partir de uma mundividência que em si conjuga várias perspectivas que edificam e idealizam este corpo: europeia/cultural, “gente tão nojosa”; caucasiana, “de cor tão alva”; *voyeurista*, “[d]e donde não é neve, era de rosa”; racista, “nariz natural”, “boca mui breve”; moral, “quanto honesta encobriu”; mas, sobretudo, e pela sublimação dos traços, masculina e heterossexual. E por mais que Durão esteja a fazer um exercício estético em torno de um ideal de beleza canônico de origem petrarquesca, não é possível deixar de identificar o discurso racista latente nesta configuração da mulher com quem o navegador português se vem a casar – e, de acordo com o propósito fundacional do poema, fundar o Brasil.

2.3.5. Poética da cor e emancipação

Ainda que possa ficar pela discussão da autoreflexividade e da referencialidade literárias presente no episódio de Moema, que já por si são significativas para o argumento geral do presente trabalho na medida em que a personagem em si concentra, como notei, aspectos que contribuem para a tonalidade ambígua do canto épico duraniano, gostaria de salientar o substrato racista do discurso. Designadamente, ao modo como o referido episódio é um exemplo da “economia racial e de género”²²⁶ contemporânea ao poema. Sabendo que Moema é uma criação de Durão, porquanto de ausente historicidade, não retiro importância interpretativa ao mesmo ao constatar-lo como tenho até agora feito. Sobre a questão da ausência de historicidade de Moema, sigo, de resto, o argumento de Anna Klobucka quando revisita o episódio da “Ilha dos Amores” d’ *Os Lusíadas* tendo em vista as implicações deste no discurso excepcionalista colonial e pós-colonial português²²⁷. Quero com isto dizer, e à guisa de Klobucka, que Moema não é menos alegórica do que a “Ilha dos Amores” e, justamente por isso, as suas implicações na genealogia da representação da mulher racializada não são de somenos importância quando comparadas. Deste modo, e tendo presente a discussão havida em torno do poema de Camões sobre a *bárbora* escrava e respectiva subversão do cânone de beleza petrarquesco, torna-se relevante adensar este ponto da mulher racializada.

²²⁶ Designação que tomo do título da obra de Kim Hall. Cf.: Hall, K. H. (1995). *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*. Ithaca and New York: Cornell University Press.

²²⁷ Klobucka, A. (2000). Lusotropical Romance: Camões, Gilberto Freyre, and the Isle of Love. In *Portuguese Literary and Cultural Studies* (Volume 9: Post-Imperial Camões), pp. 121 - 138 e em particular pp. 125 - 127.

Kim Hall designa como “poética da cor” o carácter racial existente no binómio formado pela isotopia e semântica da cor branca e / ou do claro na formação de um ideal de beleza lírico como tendo um valor intrínseco por oposição à isotopia e semântica do negro e / ou do escuro²²⁸. Muito embora Hall se debruce sobre a poesia lírica renascentista inglesa, o seu argumento sobre o ideal de beleza presente na obra de Petrarca torna-se operativo nas outras literaturas do Período Moderno, como é o caso das compostas em língua portuguesa²²⁹ em que este mesmo ideal se presentifica, como é o caso de Camões ou de Durão.

Sabemos que Moema morre afogada após o seu discurso e que Paraguaçu posteriormente casa-se com Diogo, escolha poética que poderia dar lugar a uma discussão sobre a prevalência de uma ideia de beleza feminina, canónica, sobre outra, marginal. O que é precisamente o que Camões faz, tal como acima argumentei à guisa de Marnoto, sendo que no caso de *Caramuru* a beleza petrarquesca sairia reforçada se a prevalência fosse medida por quem vive e quem morre. Mas, em meu entender, a riqueza do episódio de Moema neste aspecto repousa no facto de Durão escrever explicitamente que Moema é “bela”. Mais, em boa verdade, não é só Moema que é bela. São-no também as “ninfas belas” que a trazem para a costa após o afogamento, um indicador de que as mulheres tupinambá são igualmente belas, sendo inclusive mitologicamente enquadradas como ninfas. Muito embora não escreva como e / ou por que razão Moema é bela, com esta qualificação o autor está, em certa medida, a conservar os dois cânones. Pode inclusivamente dar-se o caso de o autor estar a

²²⁸ Hall, K. H. (1995). *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*. Ithaca and New York: Cornell University Press, pp. 72 - 73.

²²⁹ Para uma análise sobre género, sexo, feminilidade e masculinidade nas obras de José de Anchieta, Pêro Vaz de Caminha, Fernão Cardim, Pero Magalhães Gândavo, Padre Manuel da Nóbrega, Gabriel Soares de Sousa e outros, vide: Puga, R. M. (2003). O olhar através do género. A imagem do índio brasileiro na literatura portuguesa de Quinhentos. In F. Cristóvão (coord.). *O olhar do viajante – dos navegadores aos exploradores*. Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Coimbra. Coimbra: Almedina, pp. 179 - 229.

mostrar a capacidade de ver as coisas através de perspectivas diferentes, admitindo planos diferentes sobre a mesma coisa, neste caso um ideal de beleza. Dito isto, uma forma de resolver a ambiguidade entre a co-existência destes dois ideais repousa na escolha de Diogo, que preteriu Moema por Paraguaçu, por esta ter um determinado valor que a outra aparentemente não tinha.

Por um lado, o leitor de *Caramuru* não sabe como é fisicamente Moema, ao passo que sabe como é Paraguaçu – como vimos, traços por Durão ficcionados –, bem como sabe que esta tem prevalência sobre a outra, na medida em que é Paraguaçu quem casa e perfilha com Diogo, num declarado projecto de miscigenação. Por outro, não só Durão faz saber que Moema é bela como também a própria o reconhece por oposição a Paraguaçu. Mais acresce que ao considerar a sua antagonista feia Moema pode dar azo a uma rejeição autoral do ideal petrarquesco, “descentrando” o cânone lírico como fez Camões, o que me leva ainda a admitir a possibilidade de Durão ter mais do que um ideal de beleza feminina, além do da própria Paraguaçu, pois inscreve no seu poema a beleza de Moema e a configura nestes moldes que tenho vindo a discutir.

Por último, não só Moema não volta a ser nomeada como o próprio Diogo a esquece imediatamente a seguir ao afogamento:

Canto VI, XLIII
Choraram da Baía as ninfas belas,
Que, nadando, a Moema acompanhavam;
E, vendo que sem dor navegam delas,
À branca praia com furor tornavam.
Nem pode o claro Herói sem pena vê-las,
Com tantas provas que de amor lhe davam;
Nem mais lhe lembra o nome de Moema,
Sem que ou amante a chore, ou grato gema.

Tendo isto em linha de conta, posso então regressar à minha afirmação de que há no episódio de Moema uma autoreflexividade poética autoral através da personagem, nos seus moldes formais e intertextuais, que “empodera” no âmbito narrativo a “beleza” de

Moema, bem como a sua própria condição colonial sobre a de Paraguaçu. Se de um lado estamos perante a idealização de um corpo moral, religioso, o de Paraguaçu, que Diogo prefere em detrimento do de Moema – e por conseguinte Durão enquanto autor –, do outro, estamos perante uma personagem que por via do seu lirismo em solilóquio dirigido ao leitor remete para uma possível agência crítica sobre a própria condição e condenação colonial, e até literária, pelas razões autoreflexivas e intertextuais. Mais, que a ficcionalização de Moema enquanto personagem criada por Durão se sobrepõe à idealização de Paraguaçu, visto que Paraguaçu tem constrangimentos de natureza historiográfica que o autor não parece querer alterar mormente, com a significativa excepção dos seus traços físicos. Ou seja, a configuração de Paraguaçu no poema não a faz munir de um olhar sobre si própria e respectivos enquadramento e condição coloniais. Já Moema, enquanto produto ficcional, dá mais liberdade ao autor do que uma personagem histórica, dando espaço de manobra para poder “descentrar” a poesia da própria poesia, repensando os seus cânones. Quero com isto inferir que Moema é uma personagem de contornos mais robustos, e portanto mais “verdadeira”, do que uma Paraguaçu inverosímil quando comparada com os restantes indígenas, o que me permite interpretar Moema como uma personagem que apresenta traços de uma configuração poética que pensa sobre si própria por via autoral, apresentado por isso ao leitor uma consciência de si, “descentrada” da acção do poema, ainda que dela fazendo parte. O que, bem vistas as coisas, é outra forma do autor revelar uma certa consciência relativista em torno do “humano”, que o deixa observar a mesma coisa através de diferentes prismas. Por exemplo, o mesmo aconteceu com o caso anteriormente referido sobre a prática canibal ser menos estranha ao contexto europeu do que se pensaria, ao lembrar os sacrifícios romanos, “[h]orrível sacrifício de Saturno” (Canto I, XVIII). Bem como

Por último, e sobre o verso “Bárbaro, se esta fé teu peito irrita”, não se sabe a que fé

Moema se refere se a não considerarmos somente como alusão ao amor que sente por Diogo. Trata-se da fé religiosa de Moema que irrita a de Diogo por ser diferente e ter como destino a conversão inexorável, patente na recusa de Diogo em ouvir o discurso da indígena? Ou trata-se da “fé” amorosa de Moema para com Diogo, que a faz nadar até ao encontro dele e que o irrita por estar decidido a firmar a sua relação com Paraguaçu, legitimando assim a sua agência colonial? Na segunda estrofe do seu discurso (XXXIX), Moema diz “[q]uando eu a fé rendia ao teu engano”; aqui, estamos perante uma “fé” de natureza amorosa, rendida ao engano, por não ser correspondida. Já na estrofe XLI, trata-se de uma fé que irrita um peito, o de Diogo, ecoando inclusivamente o peito invencível mas que se verga perante o amor do moço fero, Aquiles, da Ode X de Camões. Neste caso, ambas as interpretações, religiosa ou amorosa, são possíveis e a tensão provocada pela qualidade anfibológica do verso, que o remete para uma perene ambiguidade, deixa o leitor com uma saída hermenêutica: a de conservar a ambiguidade.

Ainda assim, e independentemente do enquadramento lírico do episódio, é a interpretação irresolúvel deste verso que me permite afirmar o seguinte: Moema pede para morrer às mãos daquele que afinal e metaforicamente a mataria, se se confirma que a sua fé, seja ela qual for, o irrita, como se lê na conclusão do verso, “[b]árbaro, se esta fé teu peito irrita / [...] dispara sobre mim teu cruel raio...”. E este pedido concede a Moema uma agência que de outra forma não poderia obter. Ao morrer afogada, Moema cumpre a sua morte por sua livre vontade, libertando-se, aquém e além, da sua condição. A morte de Moema fá-la autodeterminar-se e emancipa-a do objecto de escambo materializado na configuração de Paraguaçu/Catarina: comercial, como escrava; político, como propaganda pombalina; e religioso, como convertida.

2.4. A moeda de troca de Moema: morte pela liberdade

Se a escravatura está na origem da tomada de consciência imperial portuguesa²³⁰, o poema de fundação brasileiro *Caramuru* refunda por justaposição esse aspecto primordial, resignificando-o através da miscigenação, mas, ao mesmo tempo, conservando-o nas suas dimensões coloniais, de natureza religiosa e política.

Por um lado, Durão exalta Diogo Álvares Correia e Catarina, numa celebração épica em torno da miscigenação como não fora feito até então em língua portuguesa, contrariando o olhar da época sobre estes matrimónios. Por outro, o autor fá-lo com uma aguda consciência catequética, presente, por exemplo, na conversão de Paraguaçu, sustentando assim tanto a expansão da fé cristã quanto o sentido colonial do império português. Esta expansão e sentido colonial imperiais seriam então cunhados na geração vindoura de matrimónios como os de Diogo e Catarina, exortando o putativo herdeiro da coroa imperial para que este atentasse sobre os indígenas brasileiros. Ademais, relembro a tensão hermenêutica presente na diferença entre celebrar a Bahia e celebrar o descobrimento da mesma, o que reforça a dimensão política da descoberta sobre o que poderia ser um inocente encómio geográfico.

Como já foi referido, esta exortação ao putativo regente está intrinsecamente relacionada com as então recentes leis pombalinas sobre o lugar dos indígenas na sociedade colonial brasileira. Estas mais não fizeram do que lhes retirar do “cativeiro catequético” no qual se encontravam, para os colocar numa posição também ela cativa,

²³⁰ Marcocci, G. (2012). A Escravidão nas origens do império. In *A consciência de um império: Portugal e o seu mundo (sécs. XV-XVII)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 41 - 71.

que era a do sistema laboral e social da colônia. E esta natureza administrativa dos povos que ao território sul-americano pertenciam, por parte da coroa portuguesa a partir do momento em que os “descobre”, pode ser entendida como uma economia colonial. Ainda que a designação “indígenas” seja hoje demasiado lata e peque por defeito ao não especificar nenhum grupo em particular, torna-se ao mesmo tempo operativa numa obra e época como a de *Caramuru*. Dentro e fora do poema, as diferenças estabelecidas entre as tribos indígenas por parte do sistema colonial português são e eram praticamente elididas, mesmo no caso do povo tupinambá²³¹, repousando sobre aspectos grosseiros, como a beligerância de uns em comparação a outros; com a facilidade em que uns eram convertidos; se eram submissos. Não creio que seja, por estas razões, débil problematizar a personagem de Moema como uma personagem indígena que por metonímia se identifique com os indígenas como um todo – como fez Biron com a morte de Moema –, ainda que o poema nos diga que ela pertence a uma das tribos tupinambá. E o contrário verifica-se, isto é, a personagem de Moema possibilita uma problematização em torno do lugar e da representação coloniais do indígena brasileiro, em particular se tivermos em linha de conta aquilo a que identifiquei atrás como a supraconsciência de Moema em relação a si própria e sua circunstância.

Ao atentarmos no último verso da descrição de Paraguaçu anteriormente citada, concluímos que foram aquelas características idealizadas que portanto a apartavam do restante grupo de mulheres indígenas que fizeram com que Diogo, de acordo com Durão, tomasse consciência do preço de Paraguaçu (“fez ver-lhe o preço”, Canto II, LXXVIII). Por outras palavras, as características de Paraguaçu fizeram com que Diogo percebesse que esta tinha um valor acrescido sobre as restantes indígenas.

²³¹ Que incluía os Tupiniquim, Tamoio, Temiminó, Tupiaé, Caeté e outros. Ver mais em: Castro, Eduardo V. de. (2002). O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 186, nota 4.

Independentemente das razões que levam à valorização de Paraguaçu, este valor é designado por “preço”. E este vocábulo rima na estrofe com o “manto espesso”, com o qual a personagem se cobria, colocando a hipótese de que o “valor” de Paraguaçu provinha da sua moralidade cristã em potência²³². No entanto, “preço” é uma designação que ao mundo da economia pertence, que é como quem diz, ao mundo das coisas trocadas, dos escambos. O início do verbete “preço” no vocabulário do Padre Raphael Bluteau torna evidente o que então se entendida acerca desta palavra: “o valor e a estimação das coisas²³³”. Posso assim afirmar que, de acordo com o texto duraniano, Paraguaçu representa algo com valor. Sendo uma *coisa* com valor encontrada numa economia, neste caso na de um sistema colonial, Paraguaçu personifica um objecto mercantil e colonial.

E sobre mercantilidade há um dado assinalável no episódio de Moema. Constato que há um conjunto lexical que diz respeito ao escambo, à troca recíproca, mas também à

²³² A referência ao manto de Paraguaçu é a meu ver uma alusão a uma mulher indígena descrita na Carta de Pêro Vaz de Caminha, quem sobre aquelas mulheres e de acordo com Isabel Allegro Magalhães se limita a descrever o que vê “sem vontade de domínio” (p. 28) e que as indígenas “são mais objecto de contemplação que de dominação” (p. 31). Cf.: Magalhães, I. A. de. (1995). A ‘boa-selvagem’ n’ A Carta de Pero Vaz de Caminha: um olhar europeu, masculino de Quinhentos. In *Oceanos*, 21 (“Mulheres no Mar Salgado”), Lisboa, pp. 26 - 33.

A passagem de Caminha aqui em questão é a seguinte: “Entre todos estes que hoje vieram, não veio mais que uma mulher moça, a qual esteve sempre à missa e a quem deram um pano com que se cobrisse. Puseram-lho a redor de si. Porém, ao assentar, não fazia grande memória de o estender bem, para se cobrir. Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal, que a de Adão não seria maior, quanto a vergonha”. Cf.: Cortesão, J. (2000). *A Carta de Pêro Vaz de Caminha - Adaptação à linguagem actual*. In Jaime Cortesão: Obras Completas. Vol. 7. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 173.

Seguindo a hipótese de que Durão está a aludir à mulher presente na Carta através de Paraguaçu, e ao contrário de Caminha lido por Magalhães, a configuração de Paraguaçu é uma revisitação à cena primordial historiográfica brasileira, mas em que a mulher deixa de ser somente “contemplada” para passar a ser “dominada” moralmente (cobre-se com o “manto espesso”) e que assim lhe confere um *preço* alto, presume-se, quando comparada com as restantes mulheres tupinambá. Ainda no âmbito desta linha argumentativa, este “domínio” como gesto de reconfiguração da cena primordial tendo em vista uma cena idealizada é também problemática do ponto de vista racial, pois Caminha descreve os indígenas como “pardos, maneira de avermelhados” (*Idem*, p. 158), o que contrasta evidentemente com a representação adulterada à revelia da história de Paraguaçu.

²³³ Bluteau, R. (1712 – 1728). Preço. In *Vocabulario Portuguez e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu., p. 684.

dívida. Este pode ser identificado nos exemplos: "pagar", "rendia", "favor", "paga", "ingratidão" (estrofes XXXVIII a XL). Em meu ver, este conjunto diz respeito à reciprocidade amorosa ou, na falta dela, de uma dívida amorosa que Moema sente em relação a Diogo, que alegadamente teve algum tipo de relação com a personagem. E esta produção discursiva em torno do que é trocado e não trocado ou até da própria dívida não deixa de *efectivamente* mercantilizar o discurso do episódio. Uma mercantilização moral, que origina uma dívida moral e amorosa.

David Graeber argumenta que para uma dívida existir tem de haver um nível mínimo de relação entre duas pessoas e que estas são consideradas iguais na medida em que a desigualdade criada temporariamente pela dívida pode ser restaurada em igualdade. Isto faz com que no intervalo temporal em que a dívida não é saldada haja uma lógica hierárquica em detrimento da lógica inicial de reciprocidade que permitiu a troca. Defende Graeber então que uma dívida legal, de enquadramento jurídico ou financeiro, pode ser perdoada, restaurando a igualdade, ao passo que o mesmo caso do perdão não se aplica necessariamente a uma dívida moral. E isto faz com que, de acordo com o seu argumento, não existam dívidas impagáveis, pois caso fossem impagáveis não poderiam ser chamadas dívidas. Quero com isto dizer que este conjunto lexical a que me refiro pode ser interpretado como uma cobrança de dívida a Diogo, tratando-se de uma dívida metaforicamente pagável por via amorosa, mas não perdoável porque justamente por via amorosa não é uma dívida legal mas sim moral²³⁴. A crueldade tão repetida nas estrofes do episódio ganha, assim, um sentido aprofundado.

Tal como Graeber postula, nem todas as interações humanas são formas de troca, apenas algumas. Mas nos casos em que o são, e em que estão implicadas as

²³⁴ Graeber, D. (2011). A Brief Treatise on the Moral Grounds of Economic Relations. In *Debt : The first 5,000 years*. New York: Melville House, pp. 120 - 121.

condições de igualdade entre as partes para que esta mesma igualdade possa ser restaurada após a dívida saldada, as partes podem afastar-se e terminar a relação estabelecida pela troca. Deste modo, continua o autor, a dívida existe enquanto as duas partes não se puderem separar por causa da própria dívida²³⁵. O caso da reciprocidade originada por um dado nível de igualdade no caso de Diogo e Moema só pode existir num contexto de relação afectiva recíproca, algo que é aferível não só pela relação hierárquica entre colonizador e colonizado como também pelo próprio poema que representa Diogo como figura supra-humana entre a tribo de Moema. Pelo exposto, a cobrança por parte de Moema de uma dívida amorosa é identificada pelos marcadores lexicais, que aludem à havida relação entre as duas partes. É um facto que Diogo ignora ou não entende ou não responde a Moema. Mas mais do que não estabelecer uma relação dialógica com a "credora", Durão diz-nos que Diogo esquece-a mal esta se afoga: “[n]em mais lhe lembra o nome de Moema / Sem que ou amante a chore, ou grato gema” (Canto VI, XLIII). E ao esquecer Moema, Diogo esquece a dívida que tem para com ela, não a paga, e, à guisa de Graeber, perpetua uma lógica hierárquica em detrimento de uma reciprocidade que porventura existiu aquando da sua alegada relação com Moema. Mas o que é ainda mais significativo é que Diogo esquece Moema mas Durão deixa patente que Moema é relembrada por “amantes que a chorem” ou por “gratos que gemam”. Ou seja, não só Durão não quer Moema esquecida, como está a colocar-se no lugar dos “gratos” que a relembram sem esperar nada em troca, por gratuito ser, que é no particular o texto épico e no geral quem o lê.

Quando afirmo que a morte de Moema fá-la autodeterminar-se, refiro-me ao dissenso que esta agencia ao morrer. Moema escolhe através da morte não fazer parte daquilo que é e será Paraguaçu / Catarina, uma moeda de troca para legitimar o poder de Diogo sobre as tribos. Note-se como assim se esclarece a alusão ao “triunfo” da

²³⁵ *Idem*, p. 122.

“Senhora Paraguaçu” mencionado no discurso de Moema quando esta critica aquela. Por estas razões, a morte desta personagem não pode ser somente interpretada como um fim, em sentido estrito, ou como uma metáfora para a identidade indígena da época, em sentido lato. Em vista disso, a morte de Moema, que apresenta traços de supraconsciência em relação ao seu contexto, literalmente, pode muito bem ser uma escolha. E não me refiro a um suicídio, porque esta instância seria paradoxal numa mundividência cristã como a de Durão, mas a um gesto de autodeterminação sobre o corpo e o destino de Moema quando esta escolhe morrer, chegando mesmo a pedir que Diogo a mate: “dispara sobre mim teu cruel raio”, se tomarmos a interpretação do texto por via exclusivamente textual²³⁶. Deste modo, Moema sacrifica a sua vida pela sua libertação de um destino como coisa mercantil e colonial. Um sacrifício, todavia, em parte, pois o mesmo pode ser problematizado pelo facto de que a personagem afirma estar preparada para seguir Diogo (e submeter-se a ele), não fosse a perspectiva de ter que se submeter a Paraguaçu.

O sacrifício, como instância na qual se perde uma coisa para obter outra – portanto equivalente ao escambo –, que é intrínseco à morte de Moema, é o derradeiro escambo de *Caramuru*: a personagem liberta-se da aparente lógica discursiva que a determina, e, subvertendo cânones da narração épica e lírica que a configuram, apropria-se da sua vida através de quem a relembra, o próprio poema e seus leitores, e imortaliza-se. Mais acresce que o confronto com Diogo faz com que a barbárie da sua circunstância colonial da qual está consciente seja espelhada no herói do épico, desumanizando-o do princípio ao fim do seu discurso. E nesta desumanização tornada operativa pelo primeiro verso em que Diogo é apontado como “Bárbaro tigre e não homem” ecoa o encontro inicial entre o náufrago português e a tribo:

²³⁶ “Raio”, além do próprio trovão associado a Diogo Álvares, neste verso pode bem ser interpretado como mais um traço lírico, neste caso com referência ao acto de olhar. Assim, podemos estar perante um pedido de Moema para que Diogo olhe para ela, que a reconheça. Bem como se pode dar o caso de de “raio” ser interpretado como fito, gaze.

Canto I, XIV

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 aquela Gente insana
Que alguma espécie de animal seria,
Desses que no seu seio o mar trazia.

Nesta estrofe vemos as duas entidades a olhar uma para a outra pela primeira vez e a não se reconhecerem como pertencentes à espécie humana. A própria tribo, de resto, cria que Diogo seria um animal marinho devido ao seu aspecto. Se aqui se tratavam de atributos físicos, no discurso de Moema é espelhada em Diogo a crueldade por vir através da crueldade de que Moema acusa Diogo, que “tem coração de a ver aflita” (estrofe XLI), não sendo sequer capaz de a socorrer, quando em boa verdade foi socorrido inicialmente pela tribo. É assim estabelecido um arco entre o encontro inicial e a partida de Diogo com destino a uma viagem que legitimará o seu poder no território em que naufragou e Moema acaba por ser, qual Adamastor, o ponto de viragem da epopeia.

Mas não é só pelo seu contexto que o sacrifício de Moema é relevante, pois Moema é uma personagem ficcionalizada a partir de uma história de idealização e representação indígenas. Quando escolhe morrer, ao ser esta morte um gesto de autodeterminação, Moema não só se liberta da sua condição colonial como também se liberta da configuração sobre a qual repousava a figura do indígena na imaginação estética europeia de Setecentos. Observe-se o seguinte frontispício²³⁷:

²³⁷ Santa Teresa, G. G. di (João de Noronha Freire). (1698). *Istoria delle guerre del Regno del Brasile accadute tra la Corona di Portogallo e la Repubblica di Olanda*. Roma: Eredi del Corbelletti.

É possível que Santa Rita Durão tenha tido acesso a este livro nos onze anos passados em Roma, dos quais nove passados como bibliotecário da Biblioteca Lancisiana. Cf.: Viegas, A., pseud. (1914). *O Poeta Santa Rita Durão: Revelações históricas da sua vida e do seu século*. Bruxelas / Paris: L'Édition D'Art / Gaudio, p. LIII.

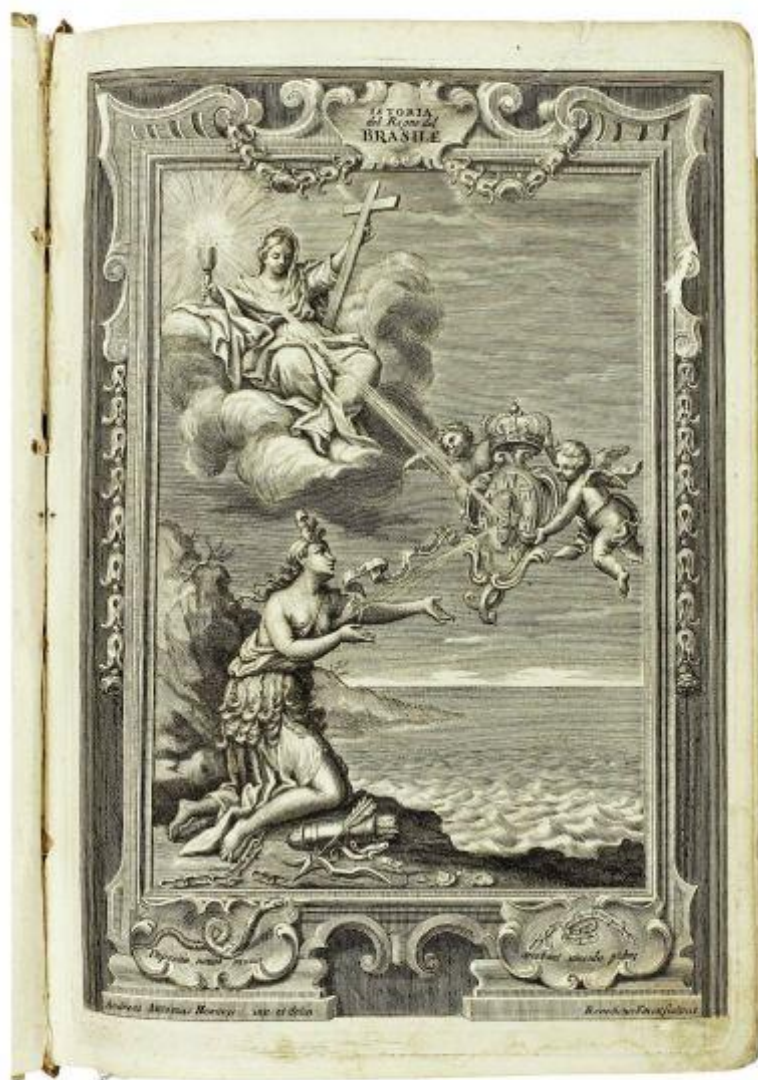


Fig. n.º 3

Na imagem vemos ajoelhada uma mulher indígena que em tudo se assemelha à configuração de Paraguaçu. E podemos saber a identidade indígena desta mulher através de elementos iconográficos então tipicamente associados aos ameríndios, como por exemplo o envergamento de penas. Tal como Paraguaçu, esta mulher tem

Faço também relembrar que no poema Diogo tem consigo uma representação pictórica da Virgem Maria que usa para tentar converter os indígenas (Canto II, XXVII). Bem como noto a já mencionada profecia de Catarina no regresso de França na qual tem uma visão da Virgem Maria.

um manto espesso que a cobre. Sobre o peito dela incide um feixe de luz proveniente da pomba do Espírito Santo, que se encontra sobre o cálice que a Virgem Maria, em cima, segura. E este feixe é reflectido por um brasão real de armas português carregado por dois *putti*. Por último, aos pés da mulher estão dois elementos: de um lado, uma corrente quebrada e, de outro, um conjunto de setas e respectivo arco, portanto, uma arma, que alude tanto à caça quanto à guerra. Note-se como a corrente quebrada remete para a libertação da indígena, não da sua condição cativa, mas da sua condição indígena – tal como precavê Durão na penúltima estrofe da obra: “[q]ue viva em liberdade conservado (X, LXXVI). A via da conversão é nesta figura representada como a via da libertação da vida em pecado dos indígenas (e.g.: canibais, beligerantes, polígamos, sem deus). E esta alegoria da conversão dos povos indígenas mediada pela coroa portuguesa e intervencionada pelo divino em tudo diz respeito ao universo do qual Moema se liberta através do sacrifício poético da sua vida.

Todavia, quando afirmo que o sacrifício de Moema lhe confere agência sobre a sua condição colonial, estou a referir-me a hipercategorias, como por exemplo a ideia de império ou a de Deus, que ultrapassam largamente a personagem, bem como os vários níveis através dos quais ela pode ser interpretada: como sujeito colonial, como sujeito religioso, como mulher racializada. E, nestes termos, isto quer dizer que o sacrifício de Moema não passa de uma instância estética cuja problematização pode somente repousar sobre o nível textual que lhe confere realidade.

O sentido por que entendo o sacrifício de Moema como libertador pode ser explicado e sustentado teoricamente pelo que Theodor Adorno e Max Horkheimer entendem por sacrifício na sua obra *Dialectic of Enlightenment*. Resumidamente, nesta obra, ambos os autores respondem à ideia kantiana que fundamenta filosófica e politicamente o período do Iluminismo: a de que a razão liberta o sujeito das condições que o oprimem, internas ou externas. Numa igual resposta ao seu tempo, os autores reflectem também

sobre o capitalismo e o nacional-socialismo como “novos tipos de barbarismo”. Na crítica tecida sobre o capitalismo, os autores dedicam um capítulo à literatura épica. No entender de ambos, há uma relação entre razão e mito, coisa contra a qual o pensamento iluminista se opunha. E é através da *Odisseia* de Homero que identificam esta relação. Especificamente, o episódio de Ulisses e as Sereias (XII, 39 e em diante)²³⁸. De acordo com os autores da Escola de Frankfurt, a famosa astúcia de Ulisses confere-lhe uma agência de domínio sobre si próprio que lhe permite sacrificar-se ao escolher ouvir o canto mortífero das sereias, ao passo que pede aos seus companheiros, que remam, para ser amarrado a um poste, por forma a não ceder à tentação de ir ao encontro do encantamento. O canto das sereias revela-se entretanto insuportável e Ulisses pede aos seus companheiros que o desamarrem do poste, mas estes não o podiam fazer, pois a pedido de Ulisses, e para os proteger, tinham colocado cera de abelha nos ouvidos, obstruindo assim a audição. Em resumo, a leitura dos autores é a de que Ulisses experimenta uma melancolia estética e burguesa na medida em que de modo a fruir da arte (as sereias estão a *cantar*) este se tenha de sobrepor aos companheiros, que não podem apreciar o canto e cuja função (remar) é a de salvaguardar a vida e a fruição estética de Ulisses.

A passagem textual que concentra a operatividade teórica da leitura adorniana sobre o episódio de Ulisses no âmbito do presente trabalho é a seguinte²³⁹:

The human being's mastery of itself, on which the self is founded, practically always involves the annihilation of the subject in whose service that mastery is maintained, because the substance which is mastered, suppressed, and disintegrated by self-preservation is nothing other than the living entity, of which the achievements of self-preservation can only be defined as functions – in other words, self-preservation destroys the very thing which is to be preserved. The antireason of totalitarian capitalism,

²³⁸ Homero. (2018). *Odisseia*. Trad., Notas e Comentários de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, p. 360.

²³⁹ Adorno, T., & Horkheimer, M. (2002). *Odysseus or Myth and Enlightenment*. In *Dialectic of enlightenment*. California: Stanford University Press, p. 43.

whose technique of satisfying needs, in their objectified form determined by domination, makes the satisfaction of needs impossible and tends toward the extermination of humanity – this antireason appears prototypically in the hero who escapes the sacrifice by sacrificing himself.

Enquanto representação indígena, Moema é observada a partir da perspectiva do império português como: um sujeito inserido numa economia colonial; um objecto mercantil cujo valor de mercado é definido pelas instâncias de escambo pelas quais pode forçosamente passar, sejam elas religiosas, via conversão, ou políticas, via obtenção de liberdade através das intenções pombalinas em assegurar a colónia através da miscigenação. Deste modo, posso afirmar que Moema é um sujeito que se encontra numa estrutura de natureza capitalista e totalitária que se reporta àquela a que Adorno menciona. Tal como o autor prevê, a autodeterminação de Moema em escolher não fazer parte da estrutura na qual está inserida faz com que o sujeito dessa agência seja aniquilado.

The history of civilization is the history of the introversion of sacrifice – in other words, the history of renunciation. All who renounce give away more of their life than is given back to them, more than the life they preserve. This process unfolds within the framework of wrong society. In that society everyone is one too many, and is cheated²⁴⁰.

Se Moema não renunciasse ao seu destino, acabaria igualmente por morrer. E é por isso que Moema só consegue escapar à sua condição colonial, que a sacrifica, através da sua morte, sacrificando-se. Tal como “[a]ll who renounce give away more of their life than is given back to them, more than the life they preserve”, Moema, e Moema na sua instância colectiva como indígena, dá mais vida do que aquela que para si conserva, na medida em que ela é uma personagem que ultrapassa o poema e que, portanto, pode ser lida, problematizada e, por estas vias, revitalizada. Ao mesmo tempo, seguindo a citação, isto é um processo que se revela numa “wrong society”, que,

²⁴⁰ *Idem*.

transpondo a designação, é a sociedade colonial de Moema. E nessa sociedade, que no caso de Moema é o enquadramento colonial, não há lugar para quem escapa ao seu lugar defraudado, “cheated”, nessa estrutura universal, desigual e desajustada que é, no dizer de Adorno, a sociedade errada. E não há lugar porque um sujeito que escapa a um universo, acaba com esse universo, por dele deixar de fazer parte. Moema não podia permanecer viva no poema porque o seu discurso o colocava em causa.

But society's predicament is that the person who escaped the universal, unequal, and unjust exchange, who did not renounce but immediately seized the undiminished whole, would thereby lose everything, even the meagre residue of oneself granted by self-preservation.

Parafraseando o autor, Moema não renunciou a nada, uma vez que renunciar é estabelecer uma relação hipoteticamente assimétrica entre duas entidades, na qual uma delas escolhe não fazer parte da outra. Mas, no entanto, o sujeito que renuncia reconhece a existência do objecto renunciado e, nesse sentido, perpetua a existência deste. Quando Moema escolhe morrer, o seu sacrifício – perder a vida e o corpo (tornando-se senhora, “master”, de si própria) – erradica o todo, do qual Moema deixa de fazer parte, na sua integridade, como refere Adorno.

De resto, o sacrifício de Moema é equiparável ao sacrifício de Ulisses na medida em que ela não tem medo de enfrentar a morte quando nada até ao barco onde estão Diogo e Paraguaçu. É aliás operativo estabelecer um paralelo entre os episódios. No caso de Moema, ela não está amarrada mas agarrada (ao leme do barco, o instrumento que o direcciona), o que intensifica o sentido do sacrifício perante a morte. E isto acontece na medida em que Moema é o único agente constringente, ao passo que Ulisses fora amarrado por um objecto a ele externo. Se entendermos, tal como Adorno, as sereias como uma instância estética a ser ouvida, Moema, que está na água, é a sereia que interpela Diogo através de um discurso que também é cantado por estar

composto em verso. Como Diogo não reage, a única pessoa que está a ouvir Moema é o leitor de *Caramuru*, o “grato que geme” (Canto VI, XLIII). E, deste modo, o sacrifício de Moema deve ser lido diferentemente do de Ulisses. Os companheiros de Moema, diferentes, como ela, de Paraguaçu, não sustentam a fruição do canto de Moema, mas, sim, justificam-no enquanto entidade nele problematizada.

Por último, Moema não é uma personagem morta no sentido de que deixa de existir. Ela ultrapassa a sua própria morte, tal como atesta a sua supraconsciência textual presente no discurso em prolepse que profere ou como Durão deixa a hipótese de ser lembrada por via da obra e da leitura desta. E justamente por ser lembrada ultrapassa a morte por estar inserida num poema épico, género literário que na sua concepção clássica como é a de *Caramuru* se constrói tendo em vista celebrar aquilo e aqueles que devem ser recordados. E, neste sentido, Moema para si reclama uma heroicidade épica ao enfrentar a própria morte, elevando-se sobre ela, e portanto realizando aquilo que aos humanos não é possível. Tal como se liberta da sua condição estética, ao não partilhar da tradição figurativa que até então configurava os indígenas ameríndios e que, de resto, repudia ao considerar Paraguaçu feia, a que acresce a desfeita ao cânone de Petrarca. Da mesma forma que se liberta através da morte da sua condição mercantil, deixando de ser um escambo e de ter preço: colonial, por parte dos colonos; religioso por parte de quem a queria converter; e político, pela parte da política imperial pombalina. E tendo isto em linha de conta, Moema acaba por apropriar-se da galeria daqueles que, no dizer poético de Camões, “se vão da lei da morte libertando” (I, 2).

Capítulo Terceiro

**Uma natureza desumanizada: o paraíso como mito fundador e
reificação expiatória**

3.1. Da natureza e sua comprometida representação setecentista

O presente capítulo parte da ideia setecentista de “homem natural” e da forma com que esta se relaciona com a representação do indígena brasileiro em *Caramuru*. Neste âmbito, é problematizada a ideia de *natureza* em Portugal à época, tendo em vista a discussão sobre de que forma a descrição da paisagem natural brasileira na epopeia de Durão afecta a interpretação da obra. Deste modo, argumentar-se-á como esta representação é relevante para a questão central desta tese, que é aquilo que entendo como a precariedade do canto épico de Durão, identificada no carácter ambíguo da configuração poética do sujeito ameríndio e consequente produção de sentido interpretativo. Esta designação, canto épico precário, reúne a dificuldade que o autor revela ao leitor quando tenta resolver as tensões internas do poema com relação à representação dos indígenas e sua resultante discursividade de feição colonial.

A ideia de “homem natural”, um ser humano puro, em estado edénico, que não havia sido alterado ou corrompido pela moral e política das sociedades, foi um tópico recorrente na produção intelectual setecentista europeia. Com raízes na mitológica idade do ouro²⁴¹ da humanidade, a *aurea aetas* ovidiana e virgiliana, que na perspectiva cristã corresponderia a um estado edénico, e com expressão exemplar em português nos Séculos XVI e XVII²⁴², esta ideia contribuía para a perspectiva a partir da qual se observavam os povos indígenas ameríndios através do ponto de vista europeu. E é

²⁴¹ Levin, H. (1972). *The myth of the Golden Age in the Renaissance*. New York: Oxford University Press, pp. 3 - 31.

²⁴² Azevedo, A. M. de. (2002). O Índio brasileiro (o «olhar» quinhentista e seiscentista). In F. Cristóvão (coord.), *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens: Estudos e Bibliografias*. Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Coimbra. Coimbra: Almedina, pp. 303 - 326.

justamente a partir da ideia de “homem natural” que se cunhou o termo com que este ficou conhecido: “o bom-selvagem”²⁴³, bem como a ela se deve o enquadramento estético daquilo a que nas literaturas em português no que respeita a tipificação dos movimentos estéticos se veio a designar como arcadismo, corrente literária na qual se insere Frei José de Santa Rita Durão e sobre a qual discorri no Capítulo Primeiro deste trabalho.

Em 1755, Jean-Jacques Rousseau publicava o seu *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*²⁴⁴ no qual através de uma crítica à propriedade privada expunha o seu entender sobre a passagem de um estado natural prévio à sociabilidade para uma sociedade civil como a origem da desigualdade entre seres humanos. Esta menção é significativa na medida em que a ela subjaz o tópico literário da oposição entre cidade e campo, que na literatura europeia se formulava desde o Renascimento, tendo a obra de Sá de Miranda (1481-1558) como uma das suas expressões no caso da literatura em português²⁴⁵. E esta oposição feita tópico literário veio a radicar precisamente na codificação artística do arcadismo.

Escreveu Rousseau no referido *Discours*:

O exemplo dos selvagens, quase todos já encontrados por esta altura, parece confirmar que o género humano estava feito para aí continuar para sempre, que esse estado era a verdadeira infância do mundo e que todos os progressos ulteriores representaram, aparentemente, outros tantos

²⁴³ Cujas análises a partir de *Caramuru* pode ser consultada em: Hulet, C. (1977). The Noble Savage in *Caramuru*. In Leonard, I., Chang-Rodríguez, R., & Yates, D. (ed.). *Homage to Irving A. Leonard : Essays on Hispanic art, history, and literature*. Ann Arbor: Latin American Studies Center, Michigan State University, pp. 123 - 130.

²⁴⁴ Rousseau, J. J. (2020). *Discurso sobre a origem e a Desigualdade entre os Homens*, tradução de Hugo Barros. Lisboa: Edições 70.

²⁴⁵ Calafate, P. (1994). *A Ideia de Natureza no Século XVIII em Portugal (1740-1800)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 141.

passos para a perfeição do indivíduo e, na verdade, para a decrepitude da espécie²⁴⁶.

Nesta passagem identifica-se bem o pressuposto de que haveria um estado incorrupto da espécie humana precedente à “decrepitude” desta por via de “progressos”. Este pressuposto contribuiria assim para a mitografia em torno daquilo que ficou conhecido como o “bom-selvagem”, que para Rousseau caracterizava o enquadramento físico e moral do ser humano, tal como este surgia em “estado natureza”²⁴⁷. Ao mesmo tempo, identifica-se no excerto o radical da concepção setecentista do ser humano em estado natural, “selvagens”, a partir do qual se colocava em causa a tese bíblica da natureza divina do ser humano, dado que se admitia a perfectibilidade deste, “perfeição do indivíduo”, e que esta o inscrevia numa historicidade que não se coadunava com a da alegação do *Génese*²⁴⁸.

Este olhar sobre os povos do apelidado Novo Mundo que lhes atribuía uma intrínseca ingenuidade já havia encontrado reflexo nos *Ensaio*s de Montaigne sobre o canibalismo²⁴⁹, prática que também era equacionada na conceptualização do “bom-selvagem”. Sucede que este termo veio a ser consolidado por via da literatura de viagens, género literário muito em voga no Período Moderno que, por sua vez, teve capital importância para aquilo que Jean Marcel Carvalho França designou como “a

²⁴⁶ *Op. cit.*, p. 100.

²⁴⁷ *Op. cit.*, p. 142.

²⁴⁸ Machado, F. A. (2000). Antropologia: do pecado do paraíso, ao paraíso sem pecado. In *Rousseau em Portugal: Da clandestinidade setecentista à legalidade vintista*. Porto: Campo das Letras, p. 69.

²⁴⁹ Refiro-me em particular ao capítulo “Dos Canibais”, do Livro I dos *Ensaio*s, em que sobre o tema em apreço se pode ler por exemplo: “[a]queles povos só me parecem, pois, bárbaros na medida em que foram muito pouco modelados pelo espírito humano e se acham muito próximos do seu primeiro estado natural. Ainda os comandam as leis da natureza, muito pouco abastardas pelas humanas, e a sua pureza é tal que por vezes me vem um grande desgosto por eles não nos terem chegado ao conhecimento antes, nos tempos em que havia homens capazes de melhor os julgar que nós”. Cf.: Montaigne, M. de. (2016). *Ensaio*s: *Antologia*. Lisboa: Relógio d'Água, pp. 119 - 120.

construção do Brasil”, isto é, de como se forjou uma “certa imagem do Brasil” a partir da literatura de viagens que sobre ele repousava²⁵⁰.

A noção de que a partir do ponto de vista europeu o Brasil era “construído”, ou seja, concebido indirectamente através de suporte representativo, textual ou outro, e não *conhecido* por experiência directa, é aqui particularmente relevante na medida em que estamos em face do processo criativo de *Caramuru*. Durão não só partiu sem regresso ainda criança do seu país natal como também compôs um poema a partir de um episódio recuperado de fontes documentais, revestindo-o do conhecimento historiográfico sobre o Brasil de que dispunha e de intertextualidade literária proveniente de poemas alegóricos sobre a paisagem natural do mesmo, como é o caso de: *Frutas do Brasil* (1702), de António do Rosário; “À Ilha De Maré, Termo Desta Cidade da Bahia” (*Música do Parnaso*, 1705), de Manuel Botelho de Oliveira; ou *Descrição da Ilha de Itaparica, Termo da Cidade da Bahia* (*Eustáquidos*, c. 1769), de Frei Manuel de Santa Maria Itaparica²⁵¹. Quero com isto reforçar, e tal como argumentei no Primeiro e Segundo capítulos, que quando me refiro à representação do indígena na epopeia de Durão estou sempre a fazer referência a um indígena idealizado indirectamente pelo autor, ou seja, a ele não teve acesso outro que não fonte documental ou especulativa, não deixando por isso esta dissociação entre representação e objecto representado de produzir discurso que informe sentidos de interpretação sobre a obra, que é precisamente o que está aqui em causa.

²⁵⁰ França, J. M. C. (2012). *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII: antologia de textos (1591-1808)*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio / São Paulo: Editora UNESP, p. 28 e pp. 283 - 286.

²⁵¹ Teixeira, I. (2008). *Raízes* (1a edição. ed., Roteiro da poesia brasileira). São Paulo: Global Editora, p. 37.

À guisa do que acima fiz notar sobre o “bom-selvagem” enquanto tópico recorrente do pensamento de Setecentos, um exemplo paradigmático brasileiro do uso da representação poética do indígena idealizado como “bom-selvagem” tal como concebido por Rousseau fora composto em 1783 por António Pereira Sousa Caldas (1762 - 1814). Trata-se da “Ode ao Homem Selvagem”²⁵², cuja quarta estrofe abaixo cito:

Estrofe 4.^a

Que augusta imagem de esplendor subido
Ante mim se figura!
Nu; mas de graça e de valor vestido
O homem natural não teme a dura
Feia mão da Ventura:
No rosto a Liberdade traz pintada
De seus sérios prazeres rodeada.

É de constatar desde logo o uso da ode, género literário formado por composição lírica em torno de um objecto ou sentimento, e que foi usada pelos autores arcadistas com o propósito de recuperar o seu sentido clássico, que havia sido adulterado na composição homóloga barroca, sendo Sousa Caldas um dos representantes setecentistas desta recuperação no Brasil, a par de Cláudio Manuel da Costa²⁵³. A figura do indígena é deste modo inserida no âmbito especulativo da recuperação do período clássico, em cujo tópico recorrente do *locus amoenus*, isto é, de um lugar mítico, qualificado como aprazível, deleitoso, e ausente de guerra ou conflito, repousa sobre a representação não só de um lugar imaginário mas também de uma natureza imaginada²⁵⁴. Se o contraponto temporal da poesia neoclássica era mediado através da polarização entre

²⁵² Caldas, A. P. de S. (1979). “Ode ao Homem Selvagem”. In Holanda, S. B. de. *Antologia dos poetas brasileiros da Fase Colonial*. São Paulo: Editora Perspectiva, pp. 396 - 400.

²⁵³ Fraga, M. do C. (1995). Ode. In J. C. Bernardes (1995). *Biblos: Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Volume 3. Lisboa: Verbo, pp. 1231 - 1239.

²⁵⁴ Pinho, S. T. de. (1995). Locus Amoenus. In J. C. Bernardes (1995). *Biblos: Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Volume 3. Lisboa: Verbo, pp. 224 - 226.

campo e cidade como referentes de natureza e cidade respectivamente, e a figura do homem natural respaldada pela figura do pastor proveniente de Virgílio, as composições dos arcadistas brasileiros viriam a substituir a paisagem neoclássica e a circunstância pastoril europeias pela paisagem tropical brasileira e o contexto do indígena que nela habitava²⁵⁵.

Nesta estrofe em concreto, lemos um sujeito poético a descrever uma figura, que identifica como uma imagem, como que por aparição ou mesmo inspiração. E esta figura não é comum, pois qualifica-a como digna de respeito, “augusta”, e de um brilho que não pertence ao plano terreno, “esplendor subido”. Faz notar que a figura se apresenta nua, como era lugar-comum nas representações sobre indígenas, mas é por via da nudez que faz observar que o “homem natural”, a figura, não receia o seu destino, porque no lugar de roupas que cubram a sua nudez tem “graça e valor vestido”, ou seja, é-lhe concedida benesse divina e valor que precedem a sua roupagem, porventura identificada com a condição social. Veja-se como o sujeito poético se coloca numa posição inferior em relação ao homem natural na medida em que tem consciência do seu destino, “ventura”, qualificando-o inclusivamente, “feia”, ao passo que o homem natural, que já de si tem um “esplendor subido” e portanto acimado, não teme o destino, como acontece com o sujeito poético, pois não está *corrompido*. A nudez já indicava um dos traços comuns atribuídos aos indígenas e em seguida a pintura no rosto confirma a quem se reporta este homem selvagem, que aparece como figura brilhante e de atributos divinos para dar lugar à personificação da liberdade, razão por que não teme o seu destino, rodeada de “sérios prazeres”. Há, deste modo, uma desvinculação do homem selvagem de vários paradigmas morais, quer por via dos seus atributos além humanos, quer por via da ausência de roupa, quer da personificação da liberdade, aludindo à aparente contradição entre seriedade e prazer, numa possível alusão à

²⁵⁵ Candido, A. (1969). *Formação da literatura brasileira : Momentos decisivos* (vol. I). São Paulo: Martins, pp. 63 e 64.

poligamia praticada entre algumas tribos indígenas. A figura do indígena servia assim como plataforma de interrogação sobre o adquirido, aquilo que era tomado por certo e sabido, por oposição a um estado de liberdade, física e psicológica, ainda que de contornos idealizados. *Caramuru* é uma obra precedente à ode em apreço, mas ainda assim na qual o autor idealizou igualmente esta figura, muito embora através de um propósito fundacional do território brasileiro, e quiçá da própria literatura, objectivos para os quais se munuiu da codificação épica, tal como faz notar nas “Reflexões Prévias e Argumento do poema”.

Noutro excerto da obra citada de Rousseau, ao final da nota X, podemos ler que:

Suponhamos que um Montesquieu, um Buffon, um Diderot, um Duclos, um d’Alembert, um Condillac, ou homens dessa índole, viajavam para instruir os seus compatriotas, observando e descrevendo, como sabem fazer, a Turquia, o Egito, a Berbéria, o império de Marrocos, a Guiné, o país dos cafres no interior da África e as suas costas orientais, os malabares, a Mongólia, as margens do Ganges, os reinos do Sião, de Pegu e de Ava, a China, a Tartária, e, sobretudo, o Japão. Em seguida, no outro hemisfério, o México, o Peru, o Chile, as regiões de Magalhães, sem esquecer os patagónios, verdadeiros ou falsos, o Tucumán, o Paraguai, se fosse possível o Brasil, por fim as Caraíbas, a Florida e todas as costas selvagens, a mais importante viagem de todas e aquela que seria preciso fazer com mais cuidado; suponhamos que estes novos Hércules, de regresso dessas excursões memoráveis, escrevessem de seguida com vagar a história natural, moral e política do que observaram; veríamos então sair um mundo novo da sua pena e aprenderíamos assim a conhecer o nosso. Digo que, no momento em que tais observadores afirmarem de um tal animal que é um homem, e de um outro que é uma besta, teríamos de acreditar neles; mas seria simplista reportar-se sobre este assunto a viajantes vulgares aos quais, por vezes, nos veremos tentados a fazer a mesma pergunta que eles pretendem responder sobre outros animais²⁵⁶.

Rousseau aqui especula, "suponhamos", uma produção escrita por parte de homens letrados em viagem sobre territórios e povos desconhecidos que contemplasse as respectivas “observações e descrições”. Esta produção colmataria uma lacuna de

²⁵⁶ *Op. cit.*, pp. 160 - 161.

relatos sobre terras e povos cuja existência era sabida mas não propriamente relatada, dando como exemplo: “os povos das Índias Orientais, visitados exclusivamente por europeus mais interessados em encher as suas bolsas do que as suas cabeças”²⁵⁷. Bem como afirma a capital importância de se dar a conhecer todas as costas selvagens, “a mais importante viagem de todas”, enquadrando estes possíveis viajantes-escritores numa configuração mitológica e de endeusamento. Estes “novos Hércules”, deste modo, seriam veículos de instrução dos seus leitores sobre terras e povos desconhecidos. Deste modo, a referida produção textual criaria “um mundo novo”, por oposição ao mundo conhecido dos “compatriotas” cujo entendimento sairia reforçado através da leitura destes relatos.

As declarações públicas sobre a necessidade de se escreverem epopeias que dessem conta aos leitores nacionais das viagens que se faziam não era novidade na literatura europeia. Estas seriam como relatos de viagens entendidos como acesso a “novos mundos”. No Século XVI, em Portugal, as navegações distantes realizadas por portugueses eram objecto de comparação com os heróis épicos clássicos por parte da comunidade literária, que por sua vez identificava a falta do poeta que por aproximação aos modelos épicos louvasse as ditas navegações²⁵⁸. Destarte, muito embora não fosse Durão um viajante por terras brasileiras trouxe à luz um poema que não só se viria a afirmar como uma epopeia de fundação, que pretende ilustrar a fundação de determinado país ou comunidade, como também viria a nela incorporar os elementos necessários para dar a conhecer “a história natural, moral e política” da Bahia e, por inerência, do Brasil.

²⁵⁷ *Idem*, p. 160.

²⁵⁸ Cf.: Alves, H. (2001). *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Universidade de Coimbra, p. 109.

É justamente este o sentido da abertura das “Reflexões Prévias e Argumento” de *Caramuru*: “Os sucessos do Brasil não mereciam menos um Poema que os da Índia”. Como foi referido no Capítulo Primeiro do presente trabalho, Durão aqui alude ao facto de que Camões escreveu um poema sobre “os sucessos da Índia” e que o poema que apresenta versa sobre o tema meritório (“mereciam”) dos “sucessos do Brasil” que, por comparação à obra sobre Índia, a ausência de obra literária sobre os mesmos era notória.

Outro pormenor que consolida esta ideia é o de que o autor tem em mente a existência de “novos Hércules”, de gente com reconhecido peso intelectual e científico à época cuja obra versava sobre territórios desconhecidos. É por esta razão que logo em seguida ao argumento da necessidade de um poema sobre o Brasil, Durão admite: “Sei que a minha profissão exigiria de mim outros estudos; mas estes não são indignos de um religioso, porque o não foram de bispos, e bispos santos”. Ainda que seja possível aqui especular sobre a possibilidade de uma incursão de carácter humilde ou inclusive de um gesto de *sprezzatura*²⁵⁹, o autor está afinal das contas a avisar o leitor que não é um cientista e que portanto o que apresenta não corresponde efectivamente ao “gosto do real” apreciado à data e promovido em Setecentos pelo avanço das Ciências da Natureza e respectiva curiosidade sobre as mesmas²⁶⁰. Durão acrescenta ainda, terminando a frase, que “maiormente, sendo este poema ordenado a pôr diante dos olhos aos libertinos o que a natureza inspirou a homens que viviam tão remotos das que eles chamam preocupações de espíritos débeis”. Este passo firma assim a ideia que

²⁵⁹ “A courtly aspiration to measured nonchalance with respect to artistic accomplishment; the aspiration derives from the ideal in ancient philosophy (particularly Cicero) of restrained and modest behaviour”. Cf.: Campbell, G. (2003). *Sprezzatura. The Oxford dictionary of the Renaissance*. Oxford / New York: Oxford University Press.

²⁶⁰ Cidade, H. (2005). *Ensaio sobre a crise cultural do Século XVIII*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 104 - 111.

defendo sobre a tentativa de Durão se colocar ao lado dos “novos Hércules” referidos por Rousseau.

Todavia, note-se que a reforma educativa na universidade portuguesa pela mão de Pombal criou um debate acirrado, senão mesmo uma crise como reconhece Hernâni Cidade, na sociedade portuguesa de então. Alerto para este facto uma vez que a referência a “libertinos” na última citação revela-nos a posição de Durão neste debate, ou seja, aquela que não via com bons olhos a reforma. Ao mesmo tempo que se posicionava politicamente, e a par de Basílio da Gama e seu *O Uruguary*, trazia para o espaço literário português “o drama da vida dos índios, enquadrado nos cenários da natureza americana”²⁶¹. O carácter visual, “pôr diante dos olhos”, da obra é assim instituído pelo próprio autor²⁶², que assume a qualidade descritiva da obra no que ao Brasil e suas gentes diz respeito, aproximando-se do excuro acima citado do filósofo francês. Veja-se, por último, a afirmação de que para além do descobrimento da Bahia a acção do poema passa por: “a história do Brasil, os ritos, tradições, milícias dos seus indígenas, como também a natural e política das colónias”. Está assim formado o quadro a partir do qual quero discutir o tratamento dado à tópica natural e de como esta tem implicações na leitura que defendo sobre *Caramuru*.

²⁶¹ *Idem*, p. 109.

²⁶² Numa evidente referência ao símile horaciano *ut pictura poesis*, da poesia como pintura, que foi tópico recorrente do barroco e do neoclassicismo. Cf.: Escardua, C. (2009). “Ut Pictura Poesis”. *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Coord. de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9. <<http://www.edtl.com.pt>> [consultado a 19 de Maio de 2021].

3.2. Bondade natural e missão catequética

Caramuru pode ser lido como exemplo literário de uma produção intelectual através da qual o autor dá feição às personagens referentes aos indígenas brasileiros de acordo com o ideário do “estado natural” tal como concebido em Setecentos. Noto que no épico este ideário inclui as descrições de carácter animalizante de que Durão faz uso, por um lado, ao descrever e problematizar a prática antropofágica dos tupinambás, como observei no Capítulo Primeiro; fazendo-o também, por outro lado, com a descrição de Moema por comparação com Paraguaçu, tal como discuti no capítulo anterior a este. Este carácter animalizante, como pude então discutir, mais não faz do que sobrepor características comumente atribuídas a animais a seres humanos, bem como estabelece uma relação de poder hierárquica entre quem é percebido como aproximado ao reino animal e quem, por oposição, faz este mesmo julgamento.

A este carácter descritivo acresce a chamada bondade natural, ou seja, uma suposta agência moral instintiva e não apreendida, não raro concomitante a uma ideia de “barbárie”, pressupondo que a bondade natural de enquadramento genesíaco suplantaria qualquer acto. Rousseau concebia o “estado selvagem” como infantil²⁶³, uma personificação do tempo histórico humano de índole pueril, contrastando com uma alegada “maturidade” da espécie humana obtida através da civilidade e do progresso. Todavia, por muito que Rousseau reconhecesse nesta idade adulta do mundo a raiz do problema da desigualdade entre os seres humanos, não deixava de estabelecer a relação de poder hierárquica acima referida no que respeitava aquilo que entendia por

²⁶³ Tal como Montaigne, estando a origem da “infantilização da América” associada a Loys Le Roy. Cf.: Lindo, L. A. (2015). A carta *Mundus Novus* de Vespucci e a lenda do homem natural de Rosseau. *Revista de História*, [S. l.], 172. Universidade de São Paulo, p. 282 e nota n.º 3.

“povos selvagens”. E Durão não o fazia diferentemente. Este conjunto descritivo, a saber: bárbaro, naturalmente bondoso, infantil, genesíaco, verifica-se desde logo na abertura da obra, após o naufrágio e o episódio antropofágico de que Álvares Correia consegue escapar.

Canto I, XXI

Vê-se no sexo recatado o pejo,
Sem mais que a antiga gala que Eva usava,
Quando por pena de um voraz desejo,
Da feia a desnudez se envergonhava;
Vão sem pudor com bárbaro despejo
Os homens, como Adão sem culpa andava;
Mas vê-se, alma natura, o que lhe ordenas,
Porque no sacrifício usam de penas.

O “pejo recatado”, a nudez involuntária e amoral por comparação com Eva antes da expulsão do Éden no *Livro do Génesis*; a ausência de pudor, de culpa e de ostentação, por comparação homóloga a Adão; e a própria inscrição do natural na qualificação da alma, ilustram o mencionado conjunto descritivo.

Sucedem que na produção intelectual portuguesa sobre os povos ameríndios esta representação não era novidade. Desde logo, o exemplo primordial de Pêro Vaz de Caminha, que na sua *Carta a El-Rei D. Manuel sobre o Achamento do Brasil*, de Maio de 1500 é relevante para que se possa perceber os antecedentes que porventura contribuíram para o modo como se olhava para e pensava sobre aqueles povos.

Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença.

E portanto, se os degredados, que aqui hão-de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido que eles, segundo a santa intenção de Vossa Alteza, se hão de fazer cristãos e crer na nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é

boa e de boa simplicidade. E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar²⁶⁴.

Caminha não deixa dúvidas sobre como observa²⁶⁵ os povos de que fala. Descreve-os como inocentes; de bondade simples, por oposição a uma bondade “construída”; e semelhantes a uma tábua rasa, através da alusão a um cunho que imprime sem dificuldade, isto é, que passa a caracterizar o cunhado com a forma que o cunho tiver, que, neste caso, se remete para a conversão religiosa²⁶⁶.

Muito embora não se possa afirmar se Durão tivera ou não acesso à carta original, é seguro inferir que teve conhecimento directo ou indirecto de uma cópia da mesma que havia sido feita, pois não só a menciona quando Diogo Álvares discorre sobre o

²⁶⁴ Cortesão, Jaime. (2000). *A Carta de Pêro Vaz de Caminha - Adaptação à linguagem actual*. In *Jaime Cortesão: Obras Completas*. Vol. 7. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 170 - 171.

²⁶⁵ Como notou Luís Filipe Barreto na sua análise da *Carta*: “[o] Outro civilizacional funciona desde início, não tanto como sujeito humano mas como objecto do saber europeu e cristão. A comunicação civilizacional é pautada por imediatos interesses duma etnologia prática, duma acumulação primitiva de quadros informativos e não por um diálogo civilizacional”. Cf.: Barreto, L. F. (1983). O nascimento da imagem do Brasil e do índio. In *Descobrimentos e Renascimento : Formas de Ser e Pensar nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 178.

²⁶⁶ Padre António Vieira virá a explorar esta ideia de “ductilidade” religiosa sobre o indígena brasileiro, no “Sermão do Espírito Santo” (pregado em São Luís do Maranhão, Brasil, no ano de 1657), assunto do qual se ocupa Eduardo Viveiros de Castro em: Castro, E. V. de (2002). O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In Eduardo V. de C. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Nally, pp. 183 - 264.

Ainda sobre Padre António Vieira, é importante aqui salientar que na sua *História do Futuro* é possível identificar aspectos em tudo semelhantes aos da conceptualização do indígena sobre a qual aqui discuto, designadamente os relacionados com o paraíso genesíaco. Como argumenta Maria Leonor Carvalhão Buescu na sua introdução à referida obra vieirina: “[p]ara ele, é esse povo, directamente descendente de Adão, o *genus angelicum*, identificado com os Índios, em estado de pureza e não de selvajaria, preservados da corrupção da paixão política e da ambição do ouro. Serão eles, pois, os depositários de um projecto universal de sentido escatológico e a garantia de realização do Reino do Espírito”. Cf.: Vieira, A. (1992). *História do Futuro* (introdução, actualização do texto e notas por Maria Leonor Carvalhão Buescu). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 21 - 22.

achamento do Brasil²⁶⁷ como mostra indícios de intertextualidade através de menções semelhantes em *Caramuru*²⁶⁸.

Pelo exposto, é notória a discursividade reinante em torno dos povos indígenas brasileiros entre a obra e aquilo que sobre estes povos se escrevia e pensava até então, com especial enfoque na feição missionária com que o poema se reveste. É, pois, a carta de Caminha que inicia a genealogia intelectual portuguesa em torno da ideia já mencionada que viria a ganhar forte expressão em Setecentos do “bom-selvagem”²⁶⁹.

²⁶⁷ Canto VI, LXIII

Manda depois ao luso dominante
Um aviso do clima descoberto;
Nem tarda Manuel então reinante
A enviar um cosmógrafo, que experto
Da escola fora que o famoso Infante
Para a náutica ciência tinha aberto,
E Américo dispõe que ao Brasil parta,
De quem deu nome ao continente a Carta.

É preciso aqui uma nota de esclarecimento dado que há duas “cartas” mencionadas nesta estrofe. A carta de Caminha é o “aviso” do segundo verso, a que foi enviada a Manuel I de Portugal. Já a “carta” no último verso diz respeito à carta *Mundus Novus*, de Amerigo Vespucci, publicada em 1503, e que visitou o Brasil ao serviço do mesmo rei português. A edição crítica de *Mundus Novus* pode ser consultada em: Vespucci, A. (1985). *Lettere di viaggio* (ed. L. Formisano). Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

²⁶⁸ A carta de Caminha foi somente publicada em 1817, pela Imprensa Régia, no Rio de Janeiro, para onde se tinha mudado D. João VI e respectiva corte portuguesa. Quer isto dizer que esteve inédita até ao início do Século XIX no Arquivo da Torre do Tombo. Dito isto, sabe-se também que ainda antes da saída da carta do arquivo fizera-se uma cópia da mesma em 1773, por ordem do guarda-mor da instituição, e que estaria indexada desde 1765. José de Seabra da Silva, além de guarda-mor do Tombo, leccionou na Universidade de Coimbra, tal como Durão, o que me faz presumir que não teria sido difícil ter acesso ao texto de Caminha. Cf.: Cortesão, J. (2000). *A Carta de Pêro Vaz de Caminha - Adaptação à linguagem actual*. In *Jaime Cortesão: Obras Completas*. Vol. 7. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 21 - 31.

Quanto às menções semelhantes entre a *Carta* e *Caramuru*, bem como a preservação pela parte de Durão do “encontro cordial” do texto de Caminha, vide: Ribeiro, M. A. (2004). *A Carta de Caminha e seus Ecos : Estudo e Antologia*. Coimbra: Angelus Novus, pp. 26 - 27.

²⁶⁹ Cardim, F. (2000). *Tratados da terra e gente do Brasil* (Transcrição, Introd. e Notas por Ana Maria de Azevedo). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, p. 55.

Ainda no seguimento da minha discussão sobre a representação de Paraguaçu por oposição a Moema no Capítulo Segundo, Paraguaçu pode ser lida como um epítome paradoxal da “boa selvagem” que Durão idealiza. Mais acresce que na estrofe em que a descreve e que analisei, (Canto II, LXXVIII), ecoa a descrição feita por Caminha sobre a assistência de uma mulher indígena a uma das missas campais realizadas à chegada de Cabral. Na *Carta* lê-se: “[e]ntre todos estes que hoje vieram, não veio mais que uma mulher moça, a qual esteve sempre à missa e a quem deram um pano com que se cobrisse. Puseram-lho a redor de si. Porém, ao assentar,

Como foi observado no Capítulo Primeiro, e como já foi acima referido, o épico de Durão tem um propósito fundacional do Brasil, bem como se mune da estrutura literária da epopeia camoniana para levar a cabo esse propósito, razão pela qual justifica o mérito de um poema sob comparação dos “sucessos” do Brasil aos da Índia no prefácio da obra. Ao contrário do que Camões faz, e à revelia da codificação épica clássica na qual se inscreve desde o primeiro verso de *Caramuru*, o autor não escreve uma epopeia *in medias res*²⁷⁰. E este aspecto narratológico é suficientemente relevante na medida em que há um passado historiográfico relativo ao Brasil de que o poeta está consciente, e que de resto consultou para informar o seu propósito tal como o próprio deixa patente no fim do prefácio, mas que é deixado fora da obra. A narrativa desta epopeia é linear, pelo que os acontecimentos são cronologicamente narrados, tornando assim o naufrágio de Diogo Álvares e consequente encontro com a tribo Tupinambá a cena primordial da fundação da Bahia. É certo que o subtítulo do poema faz saber que este

não fazia grande memória de o estender bem, para se cobrir. Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal, que a de Adão não seria maior, quanto a vergonha” (Cf.: Cortesão, J. (2000). *A Carta de Pêro Vaz de Caminha* - Adaptação à linguagem actual. In *Jaime Cortesão: Obras Completas*. Vol. 7. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 173).

Já em *Caramuru*, no final da estrofe em que Paraguaçu é descrita fisicamente, o autor remata: “[d]e algodão tudo o mais; com manto espesso, / Quanto honesta encobriu, fez ver-lhe o preço”. O “preço” de Paraguaçu, ou seja, o seu valor para Durão e seu herói Diogo, é o ser “[b]em diversa de gente tão nojosa” como se lê no início da mesma estrofe, cuja “diferença” reside não necessariamente na sua descrição física, mas em particular no pudor demonstrado ao cobrir-se com um manto – note-se – espesso, aludindo à nudez costumeira da qual aparentemente não partilhava. A relação que estou aqui a estabelecer com Caminha ao resgatar o meu argumento no capítulo anterior sobre a descrição de Paraguaçu é intertextual e interpretativa, bem como se prende com a diferença do gesto em relação à nudez. Ao contrário da mulher descrita por Caminha, Paraguaçu faz por cobrir-se ela própria, evidenciando o enquadramento moral que tanto a afasta de uma ideia estereotipada de “bom-selvagem” por via da ausência da inocência quanto a aproxima da mesma por via da idealização que Durão dela faz enquanto mulher honesta. A designação “boa selvagem” é de Isabel Allegro Magalhães, quem analisa a passagem citada e outras de Caminha sobre mulheres indígenas em: Magalhães, I. A. (1995). A ‘boa-selvagem’ n’A Carta de Pero Vaz de Caminha: um olhar europeu, masculino de Quinhentos. In *Oceanos*, 21 (“Mulheres no Mar Salgado”), Lisboa, pp. 26 - 33.

²⁷⁰ “O início *in medias res* constitui, na epopeia, um processo deliberado de alterar a ordem dos eventos da história ao nível do discurso: o narrador inicia o relato por eventos situados num momento já adiantado da acção, recuperando depois os factos anteriores por meio de uma analepse”. Fonte: Reis, Carlos & Lopes, Ana Cristina M. (2007). *In medias res*. In *Dicionário de Narratologia*. 7.^a Edição, Coimbra: Almedina, p. 199.

trata do Descobrimento da Bahia, mas em nenhum momento ao leitor é dado a saber, por exemplo, que “outro Brasil” havia previamente à chegada do navegador vianense. Ao passo que Camões nos fala de “varões”, de um sujeito colectivo intrinsecamente relacionado com a narração épica do descobrimento do caminho marítimo para a Índia, Durão fica-se por um varão, que “descobriu” o recôncavo baiano. Há uma circunscrição temporal a que Durão se atém que o limita sobre quem ou o que é celebrado no épico, pois a obra a pouco mais se cinge do que à acção de Diogo, com o que tudo o que isso implica sobre o então domínio português e religioso sobre aquelas terras e povos. Designadamente, a Durão interessa o domínio religioso, com enfoque na conversão religiosa, como foi avançado no Capítulo Segundo. É por esta razão que a meu ver as referências a personalidades com peso historiográfico religioso e brasileiro no decorrer da obra são enquadradas não pelas suas obras sobre o Brasil mas pela sua agência missionária e catequética com relação aos povos indígenas, como é o caso de Manuel da Nóbrega e de José de Anchieta.

Canto X, LV

São desta espécie os operários santos,
Que com fadiga dura, intenção recta,
Padecem pela Fé trabalhos tantos;
O Nóbrega famoso, o claro Anchieta.
Por meio de perigos e de espantos,
Sem temer do gentio a cruel seta,
Todo o vasto Sertão têm penetrado,
E a Fé com mil trabalhos propagado.

Este passo do poema tem aqui propósito dado que se trata do remate da epopeia, precisamente quando Paraguaçu entretanto convertida ao catolicismo e casada com Correia confere legitimidade política e religiosa a D. João III sobre os indígenas. A função de ambos os padres é acima versificada através de metáfora, “operários santos”, sendo estes de uma “espécie”, nome que se reporta (“desta”) a quem no Brasil tinha sido destacado para catequizar os povos indígenas.

Nóbrega e Anchieta eram ambos Sacerdotes Jesuítas, o que não é um pormenor de somenos se tivermos em linha de conta que muito embora Durão não pertencesse à Companhia de Jesus, pois era agostinho, acompanhou o processo de expulsão dos jesuítas do Brasil e demais territórios sob regime colonial.

Este processo, que em Portugal foi formalizado por carta régia de D. José I, de Abril de 1759, e que culminou na Santa Sé com o desmantelamento da congregação em Julho de 1773 pela mão do Papa Clemente XIV (1769 - 1774), estava intrinsecamente relacionado com as missões jesuíticas no continente americano e a sua resistência, no caso português em particular, ao projecto político e ideológico do Marquês de Pombal²⁷¹. Nesta contenda pombalina e inaciana Durão posiciona-se claramente, muito embora nem sempre se tenha colocado a favor da Companhia de Inácio de Loyola (1491-1556)²⁷². Nos dois capítulos anteriores pude clarificar como o poeta se distancia da política pombalina, bem como referi o distanciamento poético e político que se observa entre *Caramuru* e *O Uruguay* enquanto poemas épicos contemporâneos de autoria luso-brasileira, sendo o último a favor de Pombal e considerado como uma alegoria do estado português²⁷³ e anti-jesuítico²⁷⁴ através da celebração dos feitos do General Gomes Freire de Andrade (1685-1763) enquanto Governador e Capitão-General do Rio de

²⁷¹ Couto, J. (2009). As missões americanas na origem da expulsão da Companhia de Jesus de Portugal e seus Domínios Ultramarinos. In Biblioteca Nacional de Portugal (Org.), *A expulsão dos jesuítas dos domínios portugueses: 250.º aniversário*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, pp. 9 - 32.

²⁷² Aquando da sua temporada em Roma, Durão escreveu uma retratação que levou até ao Papa, Clemente XIII, de modo a se desculpar por ter atacado, a seu ver injustamente e de forma pecaminosa, a Companhia de Jesus. Cf.: Viegas, A., pseud. (1914). *O Poeta Santa Rita Durão: Revelações históricas da sua vida e do seu século*. Bruxelas / Paris: L'Édition D'Art / Gaudio, pp. 68 - 69.

²⁷³ Teixeira, I. (1999). *O Uruguay* como alegoria do estado português. In *Mecenato pombalino e poesia neoclássica: Basílio da Gama e a poética do encômio*. São Paulo: EdUSP - Editora da Universidade de São Paulo, pp. 494 - 506.

²⁷⁴ Varnhagen, F. A. de. (1845). Notícia de José Basílio da Gama. *Épicos Brasileiros*. Lisboa: Imprensa Nacional, pp. 391 - 391.

Janeiro. Mais acresce que a qualificação dos “operários” como “santos” adensa este posicionamento político-religioso, na medida em que nem Anchieta nem Nóbrega eram santos ao tempo de Durão. Ainda que seja admissível que o termo “santo” tenha aqui sentido outro que não teológico e canónico, esta chamada a um lugar de culto não é inocente na medida em que logo após a morte de Anchieta, em Junho de 1597, este fora chamado “apóstolo do Brasil” pelo prelado do Rio de Janeiro, bem como logo fora reclamada a sua canonização, que afinal só viria a acontecer no último quartel do Século XX²⁷⁵. Serve isto para sustentar a afirmação de que a fundação do Brasil a que o poema épico se propõe é, antes de mais, uma fundação marcada pelo viés missionário do autor, que é por via da codificação do género da obra celebrado. Por esta razão, afirmo que, por um lado, o “*gosto do real*” sustentado e formulado por Durão a partir da historiografia de que dispunha é mitigado pelo seu viés religioso, mas que, por outro, é reforçado por via do carácter descritivo presente na representação da flora e fauna brasileiras.

²⁷⁵ O'Neill, C., & Domínguez, J. (2001). José de Anchieta. In *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: Biográfico-temático*. Roma / Madrid: Institutum Historicum / Universidad Pontificia Comillas, pp. 156 - 158.

3.3. Natureza, descrição e conhecimento: modos de ver e *desver*

A par da configuração do indígena como provido de bondade natural e de um estatuto genesíaco, tanto na sua representação literária quanto na sua concepção político-filosófica, encontramos o próprio território americano enquadrado a partir dos pressupostos que contribuem para essa mesma configuração.

Desde cedo que o Brasil e demais territórios da América do Sul foram concebidos pela mentalidade europeia com atributos paradisíacos, isto é, que remetiam para o referente de “paraíso”, o paraíso do Antigo Testamento²⁷⁶. Se, por um lado, se concebiam os povos indígenas como inocentes, a concepção em torno do território por estes ocupado era, por outro, justaposta, formando assim uma correlação conceptual fundamentalmente intrínseca ao lugar-comum do Novo Mundo²⁷⁷. Povo, o então designado gentio, e território, formavam assim uma identificação mútua, a par da própria identificação entre o mundo natural e o território, algo que, de resto, ficou firmado no próprio nome do território correspondente ao Brasil, visto que este está lexicalmente relacionado com o pau-brasil, árvore nativa da Mata Atlântica da qual era extraída madeira com propriedades tintoriais²⁷⁸.

²⁷⁶ Holanda, S. B. de. (2000). *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 19.

²⁷⁷ Moser, G. (1957). Frutas do Brasil: uma obra ignorada na história dum lugar-comum. *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*. S. 3, 1, pp. 288 - 304.

²⁷⁸ Há várias teorias etimológicas sobre o vocábulo “brasil” e este já era usado para descrever uma espécie botânica com o mesmo propósito comercial, mas pode-se afirmar que o termo tem ocorrência em língua portuguesa desde 1377 e que a referência dicionarística (*Oxford, Webster, Trésor, Corominas*) atribui ao topónimo “brasil” origem no fitónimo homónimo. Cf.: Houaiss, A. (2003). brasil-. In *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Primeira edição, Tomo I, Lisboa: Temas e Debates, pp. 654-655; Machado, J. P. (2003). Brasil. In *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Oitava edição, Primeiro Volume. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 460 - 461.

Esta correlação a que me refiro pode ser abaixo graficamente observada no mapa “Terra Brasilis” (1519), que integra o *Atlas Miller*, ou *Atlas Lopo Homem-Reineis*, que é hoje propriedade da Biblioteca Nacional de França.

Sobre a estabilização do nome dado ao território, de Vera Cruz a Brasil, *vide* Serrão, J. V. (1995). Da Terra de Vera Cruz à América Portuguesa. In Câmara Municipal de Cascais (Org.), *Actas dos I Cursos Internacionais de Verão de Cascais (18 a 30 de Julho de 1994)*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, pp. 303 - 314.

Numa das suas incursões críticas na narração do épico, após Diogo discorrer sobre o achamento cabralino, Durão mostra-se crítico quanto à mudança de nome do território, “Vera Cruz” para “Brasil”, e, ao fazê-lo, critica uma vez mais o uso mercantil do território brasileiro em detrimento do espiritual, como o havia feito com o ouro, tal como vimos no Capítulo Segundo. Durão juntava-se assim aos autores que repudiavam o novo nome, Brasil, *vide*: Souza, L. De M. e. (2001). O nome do Brasil. *Revista De História* (145), pp. 61 - 86.

Tal como abaixo se pode ler na estrofe em apreço, Durão faz uma analogia entre duas madeiras, “lenho”, sendo que uma, a do pau-brasil, teria mais valor para os colonos no entender de Durão que a outra, a da cruz de Cristo. Fica implícito na crítica do autor que o negócio feito com a tinta extraída da planta era mais importante, “atraída”, e fazia esquecer, “lembra menos”, a natureza salvífica da doutrina cristã sobre a ressurreição, aqui sugerida pelo lenho “da vida”. Esta crítica é depois acentuada com o tópico da transitoriedade da vida, ilustrado pela atenção dada à glória efémera, “transitória”, dos bens materiais, “bem presente”, amados pelo ser humano, “o mortal”, que esquece “o nome” de Deus e da prometida “futura glória” que a doutrina cristã promete.

Canto VI, LXI

Terra porém depois chamou a gente
Do Brasil, não da Cruz; porque, atraída
Doutro lenho nas tintas excelente,
Se lembra menos do que o foi da vida:
Assim ama o mortal o bem presente,
Assim o nome esquece, que o convida
Aos interesses da futura glória,
Aos bens atento só da transitória.

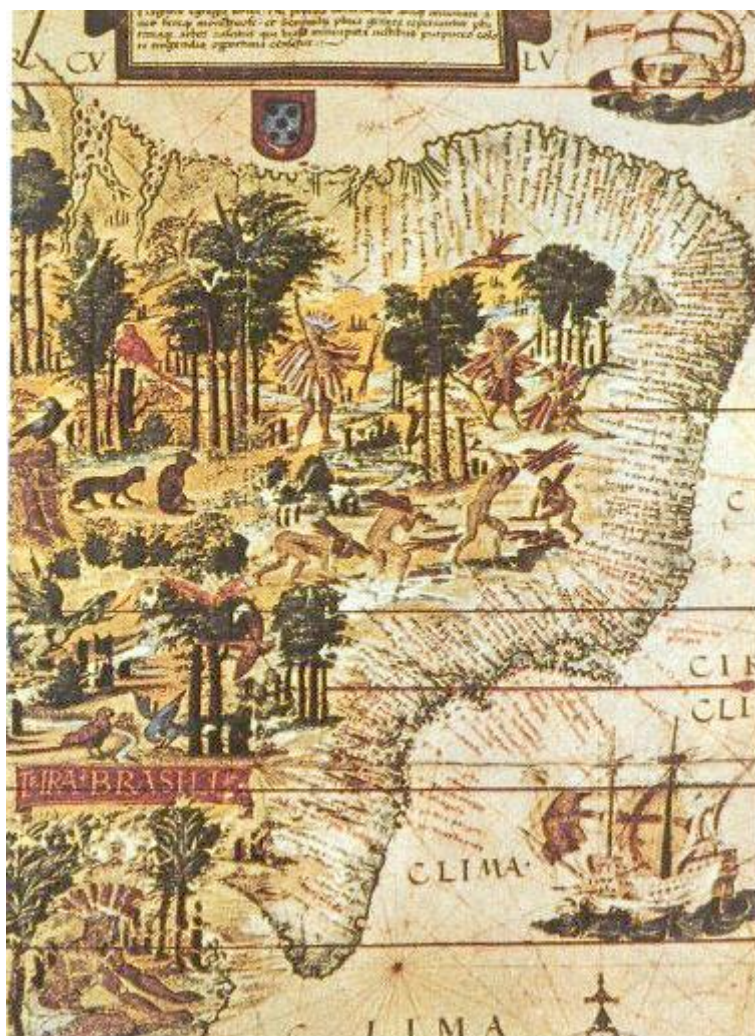


Fig. n.º 4

Não sendo o primeiro mapa a cartografar o território brasileiro²⁷⁹, é considerado o primeiro mapa económico deste, pois nele está representado o escambo do pau-brasil feito inicialmente com os portugueses, bem como é a primeira imagem do extractivismo colonial no Brasil, aqui em particular a desflorestação²⁸⁰.

²⁷⁹ A primeira representação conhecida cabe ao mapa de autoria anónima mas vulgarmente designado como “mapa de Cantino”, cujo nome próprio advém de Alberto Cantino, italiano, que por ele pagou ao anónimo cartógrafo português que o concebeu no ano de 1502 em Lisboa. Cf.: Cortesão, A. e Mota, A. T. da. (1960). *Portugaliae monumenta cartographica*. Volume I. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 7 - 13.

²⁸⁰ Adonias, I. (1993). *Mapa: Imagens da formação territorial brasileira*. Rio de Janeiro: Odebrecht, p. 49.

Por estas razões, é também o primeiro mapa que representa graficamente numa só carta a raiz do sistema colonial português posto em prática na América do Sul, quer por via de dominação territorial, quer social, quer ambiental. Ao lado de aves exóticas por que era conhecida na Europa a recente terra brasileira²⁸¹, observa-se outra fauna, flora, formações geológicas como rios e montanhas, e observam-se aspectos físicos, culturais e sociais dos indígenas, bem como a actividade da extracção daquela madeira com que se viram confrontados com a chegada dos portugueses. Para além da informação visual e de elementos de navegação, a cartografia portuguesa quinhentista costumava ter legendas de carácter histórico, como é o caso deste mapa, que é encimado por uma inscrição latina citada abaixo através da tradução de Jaime Cortesão²⁸².

Esta carta é da região do grande Brasil e do lado ocidental alcança as Antilhas do Rei de Castela. Quanto à sua gente, é de cor um tanto escuro. Selvagem e crudelíssima, alimenta-se de carne humana. Este mesmo povo emprega, de modo notável, o arco e as setas. Aqui [há] papagaios multicores e outras inúmeras aves e feras monstruosas. E encontram-se muitos gêneros de macacos e nasce em grande quantidade a árvore que, chamada brasil, é considerada conveniente para tingir o vestuário com a cor púrpura.

Note-se como a “inocência” que havia sido notada por Pêro Vaz de Caminha na sua carta quando descrevia os indígenas brasileiros está ausente nesta legenda, sendo estes aqui reduzidos à “selvajaria”, muito em parte devido à sua prática antropofágica. E serve este exemplo cartográfico e textual para consolidar a ideia de que a documentação relativa ao território brasileiro desde cedo dava tanto importância ao universo natural quanto ao humano.

²⁸¹ *Idem.*

²⁸² Cortesão, A. e Mota, A. T. da. (1987). *Portugaliae monumenta cartographica*. Volume IV. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 57 - 58.

Sucedee que no cômputo dos cantos de *Caramuru* há um que sobressai pela descrição do mundo natural brasileiro, cuja sugestão pictórica dos objectos descritos é um traço evidente, fazendo jus ao propósito do autor em “pôr diante dos olhos” a história natural do Brasil.

Trata-se do Canto VII, que é encetado pela chegada de Diogo Álvares e Paraguaçu a França e pelo baptismo de Paraguaçu que assim passa a chamar-se Catarina, mas que a partir da estrofe XII até ao seu final, na LXXIV, é formado por uma exposição discursiva na primeira pessoa de Álvares que descreve o Brasil, acolhendo o pedido do rei de França.

Canto VII, XXI

“Depois (disse o monarca) que informado
De meus ministros tenho a história ouvido,
Como foste das ondas agitado,
Como da gente bárbara temido,
Sabendo que os sertões tens visitado,
E o centro do Brasil reconhecido,
Quero das terras, dos viventes, plantas,
Que a história contes de províncias tantas.”

Canto VII, XXII

“— Mandas-me, Rei augusto, que te exponha
(Diz cheio de respeito o Herói prudente),
E aos olhos teus em um compêndio ponha
A história natural da oculta gente;
Se esperas de mim, Sire, que componha
Exacta narração da cópia ingente,
Empresa tanta é, quando obedeça,
Que faz que o tempo falte e a voz faleça.

À primeira leitura, Durão parece dar a entender que vai narrar a história natural que se reporta aos indígenas, “da oculta gente”. No entanto, a inclusão de “história natural” no quarto verso da estrofe XXII do Canto VII é pelo seu contexto suficientemente ambígua para que se interrogue o seu sentido na estrofe. Vejamos por partes.

Primeiro, na estrofe XI o rei Henrique II de França faz saber que havia sido informado pelos seus ministros do naufrago de Diogo, “foste das ondas agitado”. Faz saber

igualmente que sabe do episódio do disparo do mosquete que fez com que não só Diogo evitasse a morte, como o viera a colocar numa relação de poder assimétrica em relação aos indígenas, visto que para a mundividência destes aquele disparo era sobrenatural. Deste modo, Álvares ganhou o temor dos indígenas, “da gente bárbara temido”.

Segundo, o monarca pede ao português que este conte a história do extenso território brasileiro, “províncias tantas”, sabendo de antemão que o narrador que tinha à frente havia visitado não só a costa mas também o interior brasileiros (“sertões”; “centro do Brasil reconhecido”). E quando formula o pedido, discrimina sobre o que quer ouvir: “terras”, “videntes”, “plantas”.

E, terceiro, Diogo esclarece desde logo através de uma hipérbole que não haverá tempo, “Que faz que o tempo falte”, para narrar tamanha descrição, “cópia ingente”, pelo que não obedecerá, “quando obedeça”, à totalidade do pedido do monarca. Este reconhecimento da grandeza da “imitação” narrativa tem um duplo sentido: engrandece o Brasil, por um lado, uma vez que o coloca num patamar indescritível pela diversidade os elementos passíveis de descrição, e, por outro, há um reconhecimento por parte do autor sobre a “exacta narração da cópia ingente”. Trata-se assim de uma justaposição entre discurso e visualidade cuja polaridade respectivamente se encontra metaforizada na estrofe, no acto de compor uma exacta narração que imite o Brasil e ao “pôr nos olhos”, mostrar: “E aos teus olhos em um compêndio ponha”.

O discurso “naturalista”, por assim dizer, de Diogo começa então com a geografia do Brasil, nas estrofes, XIII, XXIV e XXV, e nelas descreve o relevo geológico brasileiro, os recursos florestais e aquáticos.

Canto VII, XXIII

Mil e cinqüenta e seis léguas de costa,

De vales, e arvoredos revestida,
Tem a terra brasílica composta
De montes de grandeza desmedida.
Os Guararapes, Borborema posta
Sobre as nuvens na cima recrescida,
A serra de Aimorés, que ao pólo é raia,
As de Ibo-ti-catu, e Itatiaia.

Note-se como a abertura começa com a medida do que está a descrever, como a costa brasileira, por exemplo, coisa que repetirá noutros termos ao descrever os rios na estrofe seguinte. A esta medida realista é contraposta a “grandeza desmedida” dos montes, que invoca a imagem de ultrapassarem as nuvens, para advogar o caso da “grandeza do brasil”²⁸³.

Com mais e menos detalhe matemático, há uma aproximação ao detalhe do que é descrito, para não só lhe dar maior dimensão mas sobretudo a sugestão de concretude. Dito isto, Durão por via de Diogo consegue fazer referência aos povos sem nunca deles ou sobre eles falar propriamente, isto é, dar-lhes corpo. Na estrofe citada, salta à vista do leitor a presença indígena por via dos nomes dados a determinados aspectos geográficos, dado que se trata de termos em idiomas indígenas, nomeadamente o tupi, como é o exemplo da referência ao maciço do Itatiaia no último verso, cujo nome quer dizer “penhasco cheio de pontas”²⁸⁴. A própria designação de uma das serras, “de Aimorés”, está justaposta ao nome de uma das tribos brasileiras, a dos Aimorés.

Ou seja, aquilo que quero aqui assinalar é a retirada dos povos em detrimento da descrição paisagística, mas, ao mesmo tempo, usando os dispositivos linguísticos dos mesmos povos para descrever o descrito na estrofe, integrando-os na versificação da

²⁸³ Tenho aqui em mente a obra luso-brasileira *Diálogo das Grandezas do Brasil* (composta em 1618) sobre tema semelhante. Muito embora preceda Durão, foi somente publicada após a morte do mesmo. Brandão, A. F. (1997). *Diálogo das Grandezas do Brasil* (organização e introdução de José Antonio Gonçalves de Mello). Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.

²⁸⁴ Navarro, E. A. (2005). *Método Moderno de Tupi Antigo*. São Paulo: Global, pp. 312 - 313.

estrofe, como é o caso de “raia” rimando com “Itatiaia”. A versificação do poema, à data, ganharia com a introdução destes vocábulos uma riqueza estética, desde logo sonora, que contribuiria para diversidade criativa e poética da obra. Deste modo, estamos em face de uma apropriação idiomática não declarada e que portanto é transmitida como “língua portuguesa”, que consolida o argumento de que a paisagem humana está num plano alheio ao da descrição pormenorizada e verosímil do da paisagem natural propriamente dita²⁸⁵.

Já no reino vegetal, a representação não será diferente. Diogo começa pelo açúcar, que considera como a planta mais rica dentre as brasileiras, isto é, uma personificação para o seu valor comercial: “O mais rico e importante vegetal / É a doce cana, donde o açúcar brota” (estrofe XXVI). E continua a representá-lo na mesma estrofe, agora com o processo da extracção do mesmo. “Com manobra expedita e praticável / Espremido em moenda, o suco bota”.

A planta do tabaco, em seguida, na estrofe XXVII, é apresentada como “Outra planta de muitos desejada”, mas nos três momentos em que se configuram os seus usos, são usados somente referentes europeus, “Erva santa dos nossos foi chamada, / Mas tabaco depois da hispana gente”, fazendo referência, em primeiro lugar, ao nome popular da planta em português, e, em segundo, à consolidação do termo “tabaco” por via da presença e colonização espanhola no continente americano²⁸⁶. Durão faz ainda

²⁸⁵ Não invalidando a apropriação do tupi como fazendo parte do *corpus* português do poema, uma vez que o idioma não está a ser objecto de discussão, não se deve ignorar, ainda assim, que o tupi havia sido anteriormente admirado por gramáticos conhecidos por Durão: “perfeita como a língua do Paraíso, a língua tupi alcança, segundo Anchieta e os seus pares, a perfeição que corresponde à pureza do seu povo, o *genus angelicum*, senhor dos reinos utópicos do Continente Americano, novo cenário das profecias, em particular da profecia de Daniel”. Cf.: Vieira, A. (1992). *História do Futuro* (introdução, actualização do texto e notas por Maria Leonor Carvalhão Buescu). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 22.

²⁸⁶ Pese embora o facto, em rigor, de a etimologia de “tabaco” não estar fixada, havendo contradições entre fontes documentais, que fazem oscilar o étimo entre idiomas antilhanos e arábicos. Certo é que há ocorrência do termo prévio à chegada dos portugueses ao Brasil e que posteriormente foi por via espanhola que “tabaco” se alastrou pelos idiomas em que se

referência a Jean Nicot de Villemain (1530 - 1604), o embaixador francês em Lisboa que veio a ser responsável pela introdução do tabaco em França²⁸⁷ e cujo apelido está ainda presente em termos associados ao tabaco, como é o caso de *nicotina*. A introdução do tabaco em França por Nicot foi primeiramente realizada por razões medicinais e daí que Durão escreva que a planta fora “Pelo franco Nicot manipulada” (estrofe XXVII).

É este o mote, o da manipulação das plantas com proveitos terapêuticos, com que Durão inicia um conjunto de estrofes sobre o tema, numa espécie de exposição comercial de plantas cujos usos estavam por conhecer, espécies que se poderiam porventura tornar tão valiosas quanto o açúcar ou o tabaco. Ao descrever o reino vegetal não florido que era desconhecido do leitor europeu, sem esquecer dos seus usos e aplicações, Durão nunca alude ao facto de que o conhecimento de e sobre estas plantas ser afinal indígena, pois destes não faz directa referência. E faço aqui notar esta apropriação de conhecimento científico na sua dimensão fitoterapêutica porque a interpreto como uma justaposição ao próprio extractivismo de recursos naturais brasileiros pela parte portuguesa. Este conjunto de estrofes sobre as plantas não floridas, e elaboro esta separação porque no seguimento narrativo passamos para as flores, termina justamente com aquilo que sustenta a minha observação sobre apropriação do conhecimento indígena.

XXXIII

De ervas medicinais cópia tão rara
Tem no mato o Brasil e na campina,
Que quem toda a virtude lhe explorara,
Por demais recorrera à Medicina.
Nasce a gelapa ali, a sene amara,
O filopódio, a malva, o pão da China,
A caroba, a capeba e mil que agora
Conhece a bruta gente, e a nossa ignora.

encontra. Cf.: Machado, J. P. (2003). Tabaco. In *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Oitava edição, Quinto Volume. Lisboa: Livros Horizonte, p. 253.

²⁸⁷ AA. VV. (1963). Nicot (João). In *Enciclopédia luso-brasileira de cultura*. Lisboa: Editorial Verbo, pp. 723 - 724.

XXXIV

Tem mimosos legumes, que não cedem
Aos que usamos na Europa mais prezados:
Gengibre, gergelim, que os mais excedem,
Mendubim, mangaló, que usam guisados;
Alguns medicinais, com que despedem
Do peito estilicídios radicados;
Tem o cará, o inhame, e em cópia grata
Mangarás, mangaritos e batata.

A redução do indígena aos lugares-comuns a ele associados em setecentos, do homem natural, do bom-selvagem, do antropófago, do bárbaro, do despido, do pintado, que em tudo o afastavam da concepção de “civilização” por parte dos autores que sobre eles escreviam, era tão vincada que elementos dessa própria ideia de civilização, como o é o conhecimento estruturado, não eram reconhecidos.

O conhecimento indígena no decorrer do Canto VII não é creditado como tal, é apropriado e veiculado, numa obliteração de agentes de conhecimento científico, desde logo porque esse reconhecimento implicaria perturbar a própria idealização de “bom-selvagem”. O que está em causa é a terra e o que dela se pode extrair ou eventualmente comercializar mas não o povo que a habita, tampouco o que porventura conhece. Durão, deste modo, e via Diogo, reduz aquilo que estaria inserido na disciplina médica ao que entende ser a rudeza do agente do próprio conhecimento, intercalando esta mesma redução com a “nossa gente”, a gente para quem escrevia²⁸⁸. De resto, a profusão de

²⁸⁸ Faço notar que Durão não está a colocar os médicos e farmacêuticos seus contemporâneos num lugar de desconhecimento sobre as propriedades medicinais das plantas brasileiras. Está, de outro modo, a posicionar-se naquilo que ficou conhecido como a reforma pombalina da universidade portuguesa e aqui no que ao ensino da medicina dizia respeito. Este posicionamento não é novidade, pois vai ao encontro do momento inicial nas “Reflexões Prévias e Argumento”, em que o autor se distancia dos “libertinos”, posição que no decorrer do poema encontra exemplos outros, como é o caso sobre o qual discuti em torno do favorecimento jesuítico presente na obra em detrimento da política pombalina.

Após o seu exílio, Durão regressou à Universidade de Coimbra, onde voltou a leccionar e onde assistiu a mudanças várias que haviam sido publicadas nos *Estatutos da Universidade de Coimbra* (1772) e que materializavam a dita reforma do ensino. Dentro destas mudanças, o paradigma do que hoje é a disciplina farmacêutica fora alterado, instituindo a terapêutica química em detrimento da galénica, de raiz clássica e que privilegiava a terapêutica por via de drogas vegetais. Cf. Sobre o regresso de Durão ao ensino em Coimbra: Viegas, A., pseud. (1914). O

termos em tupi e demais origem idiomática indígena que designam as espécies sobre as quais Diogo fala, como é exemplo “mendubim”, contribui para sustentar o outro nível de apropriação, idiomática, a que acima me referia.

Acontece que este enquadramento colonial no que aos modos de produção de conhecimento diz respeito, obliterando o reconhecimento do indígena como fonte de conhecimento, foi justamente o que as missões espanholas fizeram noutros territórios americanos, pois exploravam o conhecimento médico indígena ao mesmo tempo que acusavam os mesmos ameríndios de idolatria²⁸⁹.

Acresce ainda que dentro deste sistema de circulação e apropriação colonial de conhecimento médico e científico parte do referido conhecimento era censurado e não saía da esfera cultural dos povos ameríndios, garantindo que práticas discordantes do modelo europeu não fossem disseminadas, permanecendo agnotológicas, como por exemplo a interrupção da gravidez por via fitoterapêutica²⁹⁰.

O caso português não era diferente, dadas as expedições de carácter científico, que procuravam, entre outros, junto das populações indígenas extrair conhecimento médico por via dos usos botânicos por forma a que este pudesse ser posteriormente aplicado na capital portuguesa²⁹¹. Deste modo, o “compêndio natural de Diogo” ilustra bem este

Poeta Santa Rita Durão: Revelações históricas da sua vida e do seu século. Bruxelas / Paris: L'Édition D'Art / Gaudio, p. LIV; sobre o que afirmo acerca do paradigma farmacêutico de setecentos: Pita, J. R. (1996). *Farmácia, medicina e saúde pública em Portugal (1772 – 1836)*. Coimbra: Livraria Minerva Editora, p. 16 e pp. 171 - 176.

²⁸⁹ Crawford, M. (2016). *The Andean wonder drug: Cinchona bark and imperial science in the Spanish Atlantic, 1630-1800*. Pittsburgh / Pennsylvania: University of Pittsburgh Press, p. 36.

²⁹⁰ Schiebinger, L. (2004). *Plants and empire: Colonial bioprospecting in the Atlantic world*. Cambridge, MA: Harvard University Press, p. 232.

²⁹¹ Domingues, Â. (2012). Para um melhor conhecimento dos domínios coloniais: a constituição de redes de informação no Império português. In *Monarcas, ministros e cientistas: mecanismos de poder, governação e informação no Brasil colonial*. Lisboa: Centro de História de Além-Mar, p. 114; Rutherford, J. (2017). *The Company of Jesus in Colonial Brazil and Mexico: Missionary*

processo de apropriação epistemológica que permaneceu da parte europeia em relação ao conhecimento indígena americano²⁹², processo que contribui para a ausência do indígena neste canto, senão mesmo reforçando-a por via de apropriação. O mesmo acontecia no que aos outros continentes dizia respeito, constatação a que se chega quando observamos a figura abaixo.

Encounters with Amerindian Healers and Spiritual Leaders, 1550-1625. Doctoral dissertation. The Ohio: Ohio State University.

²⁹² Cañizares-Esguerra, J. (2006). How Derivative was Humboldt? Microcosmic Nature Narratives in Early Modern Spanish America and the (Other) Origins of Humboldt's Ecological Sensibilities. In *Nature, empire, and nation: Explorations of the history of science in the Iberian world*. Stanford, California: Stanford University Press, pp. 112 - 128.



Fig. n.º 5

Estamos a ver o frontispício alegórico da *Pharmacopée Royale Galénique et Chymique* (1676), que foi um influente compêndio de formulação e preparação medicamentosas da autoria do farmacêutico francês Moyse Charas. Nele se observa a personificação da farmácia real, sentada e paramentada à direita, que de mão estendida recebe os materiais provenientes dos quatro continentes com destino à elaboração de drogas e demais substâncias terapêuticas.

Da esquerda para a direita, temos quatro figuras que personificam os continentes europeu, asiático, africano e americano. A Europa está coroada e aos seus pés tem um ceptro, insígnia que sugere a soberania desta, justaposta à da figura da farmácia que igualmente carrega um ceptro. Sobre a coluna da esquerda está outra coroa e em baixo a ela encostados uma espada e um escudo, que podem ser lidos como uma sugestão do poder imperial e militar europeu sobre os restantes. De mãos vazias, ao contrário dos outros continentes, traz um cavalo e frutas carregadas pela criança que a acompanha. A segunda figura transporta um cesto com minerais e é identificada pelos atributos atinentes à região do Médio Oriente, como é o caso do camelo em terceiro plano e o turbante, e que a fazem personificar o continente asiático; faz-se também acompanhar por uma criança, que leva o que parece ser madeira. A terceira, sustenta um cofre que contém corais e pedras preciosas, e é acompanhada por um leão e um crocodilo, animais iconograficamente relacionados com o continente africano, apresentando-se igualmente com uma criança, quem por sua vez entrega o marfim proveniente de um dente de elefante.

Por último, o continente americano, identificado pelo cocar de penas típico de tribos indígenas americanas e pelo arco na mão da criança – um arco sem flecha, sugerindo a ausência de ameaça. E esta personificação é a mais *misteriosa* na medida em que porta um baú semicerrado, que não apresenta objectivamente o que contém e do qual se vislumbra um pergaminho enrolado. Ou seja, informação havia por recolher da parte do conhecimento farmacêutico europeu em torno das matérias-primas americanas, provavelmente porque era mais recente do que os outros do ponto de vista europeu. E afirmo-o sobre este frontispício porque o animal que acompanha este continente é o papagaio²⁹³, que ao contrário dos restantes animais não está ao pé da figura a ele

²⁹³ Tanto a historiografia relativa à chegada de Cristóvão Colombo ao Caribe quanto a homóloga da chegada de Pedro Álvares de Cabral ao Brasil fazem referência à presença da espécie do papagaio naquele continente, razão por que na cartografia do mesmo se observou desde cedo a representação do animal. Ainda que esta ave fosse conhecida na Europa, era exótica e rara.

correspondente, ocupando um lugar destacado, aos pés da figura do conhecimento farmacêutico, olhando directamente para o leitor da farmacopeia.

Fica deste modo ilustrado o acima postulado sobre como o sistema colonial permitiu engrandecer a produção de conhecimento farmacêutico europeu, quer por via do extractivismo ambiental, quer por apropriação de fonte científica alheia, quer também obliterando o sujeito colonial como agente de conhecimento. E o que subjaz a esta minha digressão é que isso encontra reflexo nos versos de Durão sobre “a cópia tão rara que de ervas medicinais tem o mato brasileiro” e engrossa a minha observação sobre a ausência da paisagem humana neste canto.

Pelas razões acima expostas, ao interpretar o descrito no Canto VII sou levado a argumentar que a descrição do mundo natural faz somente referência à actividade humana indirectamente ou através de acções que remetem para a transformação da matéria natural, da sua consequente utilização e exposição do potencial comercial do descrito. Faz inclusivamente referência indirecta aos povos locais por via do conhecimento médicos destes obtido a partir de propriedades medicinais de origem botânica, mas não só não reconhece a validade do conhecimento indígena *per se*, como denota em jeito de surpresa a “brutalidade” daqueles povos quando confrontada com o seu saber terapêutico.

Todavia, num poema que tanto trata dos indígenas e dos seus hábitos, há uma evidente assimetria entre este canto e os restantes no que à representação do indígena diz respeito.

Sobre o Brasil, em particular, foram transportados papagaios na viagem de regresso a Lisboa, em 1501, e a associação destes ao Brasil era tão comum que o embaixador veneziano em Lisboa Pietro Pasqualigo no mesmo ano reportava ao senado de Veneza o regresso dos portugueses da “Terra dos Papagaios”, nome por que era conhecido o Brasil entre os marinheiros lusitanos. Cf.: Metcalf, A. C. (2020). *Mapping an Atlantic World, circa 1500*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 93 - 97.

Alfredo Bosi, na sua *História concisa da literatura brasileira*²⁹⁴, e tal como referi no Primeiro Capítulo, afirma que Durão está longe de representar o indígena propriamente dito, e disso já me ocupei, alertando que estamos sempre perante uma configuração literária de uma ideia de indígena. E esta configuração poética, mesmo antes de ser mais ou menos ficcionada ou romantizada, remonta a uma produção discursiva de enquadramento ideológico, por via religiosa; político, por via da defesa da Companhia de Jesus à revelia da corte portuguesa; e colonial, por via da conversão, interdependente das outras duas vias. Mas aquilo que é aqui relevante é a menção permanentemente indirecta aos indígenas brasileiros, senão mesmo a sua ausência, naquilo que é uma descrição em discurso directo do herói da epopeia que ocupa um canto da obra e que é no seu conjunto um discurso político de Diogo Álvares ao Rei de França, formalmente epidítico, isto é, que elogia a fauna e flora brasileiras. Estando o conjunto desprovido de detalhes relativos aos povos que habitavam o Brasil, Durão afastava-se dos “novos Hércules” mencionados por Rousseau, representando uma história natural brasileira, mas subtraindo os povos que a habitavam.

É certo que o termo “natureza” é polissémico e conceptualmente complexo. Todavia, é possível afirmar que o pensamento dominante entre os enciclopedistas, lexicógrafos e naturalistas do Século XVIII concebia o termo como parte inseparável de Deus, não havendo portanto diferença assinalável entre Deus e Natureza. Sobre esta afirmação atesta por exemplo a respectiva entrada no *Vocabulário* (1712-1728) de Raphael Bluteau, em Portugal. Posteriormente, na *Encyclopédie* (1751-1780), de Diderot e d’Alembert, a homóloga entrada o mesmo comprova. E em 1770 o mesmo tipo de conceptualização era publicado em França pelo Conde de Buffon na sua *Histoire*

²⁹⁴ Bosi, A. (1972). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, pp. 75 - 78.

*Naturelle des Oiseaux*²⁹⁵. Assim, e parafraseando Pedro Calafate, em Setecentos “natureza” comportava, entre outros, as características intrínsecas e extrínsecas dos seres; a “natureza humana” no seu conjunto populacional; a lei natural e o “estilo natural”²⁹⁶.

Quero com estas referências sustentar a ideia de que a assimetria descritiva que identifico no Canto VII e que praticamente subtrai os povos indígenas não é inocente. Desde logo, porque o próprio autor põe na boca de Diogo o desiderato de expôr a pedido do Rei de França “[a] história natural da oculta gente”. Depois, acresce que é através da problematização desta assimetria que identifico em seguida a razão principal que me leva a argumentar que o canto épico de Durão é precário e que, a meu ver, resolve o permanente sentido de contradição e ambiguidade no que à representação do indígena diz respeito.

Note-se que identifiquei e discuti no decorrer deste trabalho vários momentos da obra em que o leitor é confrontado por contradições internas ou por episódios cuja interpretação é dificultada por ambiguidades que interferem na economia discursiva. Contudo, há planos narrativos em que poucas dúvidas soçobram, nomeadamente no que respeita a liberdade religiosa dos indígenas, que está em permanente assalto por parte da mundividência do autor, dado que este não via outro fim para esta que não a conversão religiosa e posterior observação da *vida cristã*. Vejamos porquê.

²⁹⁵ “[T]odos os entes criados e incriados, corporais ou espirituais; a natureza humana ou “todos os homens por junto, os quais são compostos de corpo e alma”; a ordem natural ou “disposição das coisas do mundo dada por Deus”; o instinto, a virtude, a qualidade ou propriedade de qualquer criatura, a lei natural e, finalmente, o “estilo natural”. In Calafate, P. (1994). *A Ideia de Natureza no Século XVIII em Portugal (1740-1800)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 7 - 9.

²⁹⁶ *Idem*, p. 9.

Diogo é o herói inequívoco desta epopeia. O móbil heróico é a conversão religiosa dos povos ameríndios, cuja expressão textual começa com o encontro inicial das duas partes em que Diogo mostra uma representação da Virgem Maria e termina com o seu reconhecimento político sobre os indígenas por via do seu casamento católico com Paraguaçu, baptizada Catarina. Diogo não é configurado poeticamente como uma representação da administração colonial portuguesa no Brasil, nem por derrogação desta da coroa portuguesa. Isto foi atestado, por exemplo, quando discuti sobre as críticas implícitas no poema ao modo como os indígenas eram enquadrados no sistema colonial português, bem como a defesa da Companhia de Jesus, ao arrepio da agência pombalina contra os mesmos. No entanto, não nos podemos esquecer de que Durão se apresenta como vate na dedicatória do poema, que como vimos no Capítulo Primeiro é dedicado ao, à data, futuro regente, o Príncipe do Brasil. Esta assumpção torna-o num agente implicado neste mesmo sistema, ainda que por via especulativa através do seu “conselho” mediado pela obra. Afinal, o incumbente da dedicatória, o príncipe, faz com que necessariamente a epopeia se revista de um propósito político e imperial, traços comuns a várias obras do mesmo género literário²⁹⁷.

Ora, sucede que Durão se coloca num plano acima deste, do poeta adivinho como conselheiro real, mesmo antes do início do poema. *Caramuru* tem a seguinte epígrafe retirada das *Metamorfoses* de Ovídio (XV, 143 - 144):

Et quoniam Deus ora movet, sequar ora moventem. Rite Deum.

[E já que um deus me move a boca, seguirei devidamente o deus que me move a boca²⁹⁸]

²⁹⁷ Quint, D. (1993). *Epic and empire: Politics and generic form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton University Press, pp. 3 - 10.

²⁹⁸ Ovídio. (2007). *Metamorfoses* (Trad. Paulo Farmhouse Alberto). Lisboa: Cotovia, p. 368.

É precisamente ao autor romano que a par de Virgílio mais contribuiu como influência para a estética arcádica, para a mitológica idade de ouro, e para que com estas se sedimentasse literariamente a ideia do “homem-natural” e do “bom-selvagem” que Durão vai abrir o seu épico, ainda antes das “Reflexões prévias e argumentos”.

E esta epígrafe marca, por assim dizer, o tom discursivo da obra. O autor está como que a dizer que se coloca perante a vontade de Deus ao escrever a epopeia e que esta é portanto resultado de vontade divina. Mas é justamente o apego a este deus a quem é devido algo, “devidamente”, que é relevante para problematizar a ausência da paisagem humana da descrição da “história natural da oculta gente”.

3.4. A respeito do mito fundador

As epopeias são conhecidas pelos seus heróis e respectivas acções, mas também pelos seus planos narrativos em torno do mitológico, isto é, daquilo que é considerado mito ou que tem distinção mitológica. Ao gosto de Setecentos, Frei José de Santa Rita Durão afastou-se literariamente do maravilhoso, do que então era considerado acessório, supérfluo, e que não contribuía para uma obra esclarecida, ao gosto das Luzes. Neste campo, *Caramuru* contrasta fortemente com o modelo literário que a epopeia luso-brasileira segue de perto, *Os Lusíadas*, conhecida por ter um plano narrativo dedicado às personagens mitológicas que interferem na acção do poema. Ainda assim, quando se analisa historiograficamente o episódio a partir do qual Durão se inspirou para compor o seu épico, que começa com o naufrágio de Diogo e termina com este casado com Catarina, chega-se à conclusão de que este não tem respaldo histórico suficiente por forma a garantir a sua factualidade²⁹⁹. Não obstante a historicidade do episódio, a

²⁹⁹ Varnhagen, F. A. de. (1848). *O Caramuru perante a História. Revista Trimestral de História e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 10 (2), pp. 129 - 152.

A estória da viagem de Diogo e Paraguaçu até França onde alegadamente foram recebidos pelos reis já foi objecto de intenso debate historiográfico. Foi relatada por Frei Vicente do Salvador (c. 1564 – c. 1636-9), que diz na sua *História do Brasil* (1627) ter conhecido não Catarina, mas Luísa, já viúva (o que demonstra que Durão não lera Salvador, ao optar por Catarina); no mesmo século, Simão de Vasconcelos (1597 - 1671), relatou o mesmo episódio na sua *Crónica da Companhia de Jesus* (1663); e Sebastião da Rocha Pita (1660 - 1738) na sua *História da América Portuguesa* (1730) menciona o episódio. Varnhagen desmontou a hipótese no artigo acima mas foi desmentido com base em ter ignorado a obra de Vicente do Salvador, que só viria a ser publicada no Brasil em 1889 pela mão de Capistrano de Abreu (1853 - 1927) – apesar de haver registo de cópias manuscritas. Afonso Arinos de Melo Franco, John Hemming e Thomas Skidmore são exemplos de historiadores do Século XX especialistas em história brasileira em cuja obra o episódio é apresentado como factual. Houve, em rigor, indígenas brasileiros levados para França e até é conhecida aquela que se tem por “Festa brasileira de Ruão” havida em 1550, na qual estiveram presentes Henrique II e Catarina de Médici, e onde indígenas foram “mostrados”. Ferdinand Denis (1798 – 1890), com extensa obra sobre o Brasil popularizou a dita “festa” na sua *Une fête brésilienne célébrée à Rouen en 1550* (1850), mas concordava com a confrontação histórica de Varnhagen. Todavia, Michel Riaudel, brasilianista que se dedica às relações franco-brasileiras de Quinhentos até ao presente, corrobora a versão de Varnhagen, tendo inclusivamente publicado um livro recente sobre o episódio qualificando-o como mito, tanto da parte francesa quanto da brasileira. A própria Biblioteca Nacional do Brasil em seus “Dossiês” históricos disponíveis em linha tem um dedicado ao *Caramuru* histórico e é um artigo de Riaudel

licença poética do autor não está restrita à veracidade histórica, como não poderia deixar de ser, e por essa mesma razão a epopeia conferiu ao episódio, mais ou menos histórico, o enquadramento necessário para povoar o imaginário brasileiro com uma fundação mítica do país³⁰⁰.

Um exemplo material e recente disto é a placa afixada por ocasião dos quatrocentos anos da Cidade de Salvador na Igreja de Nossa Senhora da Graça, em Salvador da Bahia, alegadamente erigida por Diogo e Catarina³⁰¹. Na placa lê-se:

O 1.º CONGRESSO DE HISTÓRIA DA BAHIA
TRIBUTA A GRATIDÃO NACIONAL
A DIOGO E CATARINA ÁLVARES CARAMURU
PRIMEIRO CASAL CRISTÃO DESTA TERRA
ONDE O MILAGRE DO SEU AMOR FLORESCEU
NA CIVILIZAÇÃO – QUE ASSIM COMEÇOU –
E NA CIDADE QUE O IMORTALIZA
1549 – MARÇO - 1949

No escrito fica patente a premissa de que a conversão religiosa de Paraguaçu, o seu baptismo, e posterior casamento católico com Diogo, é fundacional, operando em três

que serve de referência e em cujo primeiro parágrafo se pode ler: “[n]ão tendo provavelmente jamais pisado o solo da França quando vivo, para lá foi transportado pelo mito, antes de se tornar objeto de intensos debates entre franceses e brasileiros”. Cf.: Franco, A. A. de M. (2000). *Viagens de índios brasileiros à Europa. In O índio brasileiro e a Revolução Francesa : as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Rio de Janeiro: Topbooks, pp. 83 - 86; Hemming, J. (2007). As primeiras colónias. In *Ouro vermelho : a conquista dos índios brasileiros*. São Paulo: EdUSP, p. 140; Skidmore, T. (2010). Peoples and dramas in the making of the colony. In *Brazil : Five centuries of change* (2nd ed.). New York / Oxford: Oxford University Press, p. 33 – 34; Denis, F. (1850). *Une fête brésilienne célébrée à Rouen en 1550 suivie d’un fragment du XVIe siècle roulant sur la théogonie des anciens peuples du Brésil et des poésies en langue tupique de Christovam Valente, par Ferdinand Denis*. Paris. J. Techener, pp. 68 - 69.; Riaudel, M. (2013). *Caramuru, entre histoire et épopée*. In *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* (en ligne), 9 [consultado a 11 de Junho de 2021]; Riaudel, M. (2015). *Caramuru, un héros brésilien entre mythe et histoire*, Paris: éditions Pétra; Riaudel, M. (s/d). “Caramuru herói transatlântico” in <<http://bndigital.bn.gov.br/dossies/dossie-antigo/logicas-coloniais/escritos-e-correspondencias/caramuru-heroi-transatlantico/>> [consultado a 11 de Junho de 2021].

³⁰⁰ Amado, J. (1998). Diogo Álvares, o Caramuru e a Fundação Mítica do Brasil. In Câmara Municipal de Cascais (Org.), *Actas dos IV Cursos Internacionais de Verão de Cascais – Mito e Símbolo na História de Portugal e do Brasil*. Cascais, pp. 175 - 209.

³⁰¹ Torres, A. (2010). Diogo Álvares Caramuru e os primórdios da evangelização no Brasil. *THEOLOGICA*, 2.ª Série, 45 (2), pp. 275 - 283.

níveis de interpretação: 1) o de primeiro casal cristão; 2) o do começo da “civilização”, em que o sentido de “civilização” é ambíguo, na medida em que não se pode concluir que o termo esteja a agenciar “civilização” como oposição a “barbárie”, muito embora a meu ver seja na placa entendido como “civilização brasileira”; 3) o da mestiçagem social brasileira, servindo o casamento entre um europeu e uma indígena como cena primordial desta sociedade mestiça, que Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling caracterizam como “uma espécie de representação nacional”³⁰², sem deixarem de fazer notar, ao contrário da placa, que “a mistura se consolidou a partir de práticas violentas, da entrada forçada de povos, culturas e experiências na realidade nacional”³⁰³.

Deste modo, identifico o plano mitológico de *Caramuru* no próprio episódio que lhe dá corpo. O poema de fundação brasileiro seria assim alicerçado mitologicamente, consolidando a sua própria vocação fundacional, com respeito não só à própria fundação do Brasil como também ao modelo literário em que se inscreve.

Sobre a dimensão mítica do poema, escreveu também David Treece, afirmando inclusivamente que Durão faz de Diogo Álvares o arquétipo do “colono ideal”, transformando “a influência local de Diogo numa conquista militar e política total do país”³⁰⁴. Diogo corresponde a uma “colonização ideal” uma vez que é representado como estando integrado na população local, como um elemento dela casando-se e perfilhando, fazendo assim parte da miscigenação. Não sendo, por esta razão, claramente representando enquanto figura hegemónica, que faz com que esta configuração poética destoe do modelo de colonização em que o sistema de violência

³⁰² Schwarcz, L., & Starling, H. (2015). *Brasil: Uma biografia*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, p.15.

³⁰³ *Idem*.

³⁰⁴ Treece, D. (2013). *Caramuru, o mito: conquista e conciliação*. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, (12/13), pp. 307 - 344.

colonial exercido sobre a população, e aqui em particular a indígena, era norma no período em que decorre a acção do poema³⁰⁵.

Treece assevera concomitantemente que este mito é reavaliado no Século XIX, aquando do período atinente ao romantismo brasileiro, que por via não só da própria estética romântica local, mas também por via da mundividência política do liberalismo, a “noção de conciliação racial que se situa no centro da lenda do *Caramuru*”³⁰⁶ fora rejeitada. Sendo que esta mesma noção é extraída do casamento entre Diogo e Catarina como metáfora para a dita reconciliação. Deste modo, a alusão acima feita por Schwarcz e Starling sobre a violência colonial começava a tomar lugar na intelectualidade brasileira, ainda que sob a forma de uma idealização romântica do indígena³⁰⁷. São exemplos literários disso: o poema épico *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves Magalhães; os poemas épicos *I-Juca-Pirama* (1851) e *Os Tymbiras* (1857), de Gonçalves Dias; ou o romance *Iracema* (1865), de José de Alencar. Não obstante, a representação do indígena e consequente discursividade em torno dele em Oitocentos não era afinal muito diferente daquela que Rousseau concebia acerca do “bom-selvagem”, justamente designado como mito.

Mesmo em França e em Portugal a recepção oitocentista da epopeia de Durão neste aspecto de idealização romântica do indígena não era diferente. Observem-se os exemplos figurativos abaixo.

³⁰⁵ Alencastro, L. (2000). Índios, os “escravos da terra”. *O trato dos viventes: Formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII*. São Paulo, Brazil: Companhia das Letras, pp. 117 - 154.

³⁰⁶ Treece, D. (2013). *Caramuru, o mito: conquista e conciliação*. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, (12/13), p. 309.

³⁰⁷ Candido, A. (2002). *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas / FFLCH-USP, p. 44.

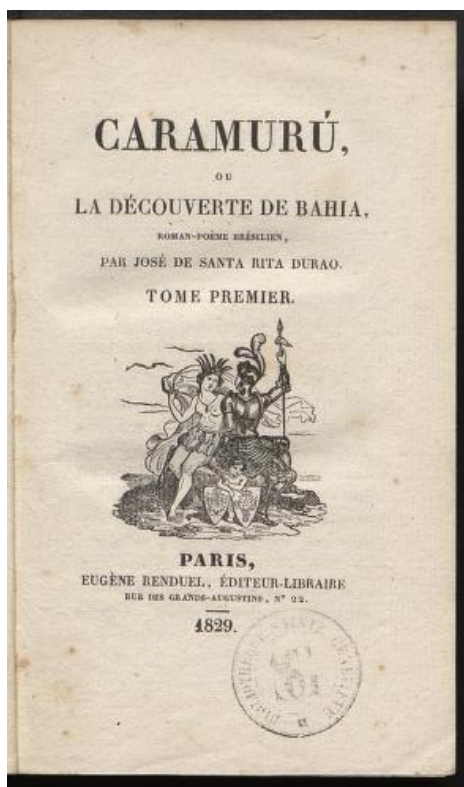


Fig. n.º 6 Edição francesa (1829)



Fig. n.º 7 Edição portuguesa (1836)

Pode-se neles constatar a idealização a que me refiro através das gravuras que representam o casal Diogo Álvares e Paraguaçu tanto na versão francesa em poema romanceado do épico, publicada em 1829³⁰⁸, quanto na edição portuguesa de *Caramuru* de 1836³⁰⁹, cujas semelhanças iconográficas são notórias. Em ambas as versões, Paraguaçu é representada com feições europeias, ainda que se observem atributos indígenas, como as penas ou missangas, inclusivamente ostentando na gravura portuguesa uma coroa de modelo europeu, bem como na mesma repousando a sua mão sobre o ombro de Diogo, demonstrando assim afecto através do gesto.

³⁰⁸ Durão, J. de S. R. (1829). *Caramurú, ou La découverte de Bahia*. Tome Premier. Paris: E. Renduel.

³⁰⁹ Durão, J. de S. R. (1836). *Caramurú: Poema Epico Do Descobrimento Da Bahia*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Regressando à miscigenação, não interessava representar Catarina, o nome de baptismo da conversão de Paraguaçu, mas sim reforçar a sua identidade indígena. O que me leva a afirmar que estes dois objectos visuais afinal sugerem o casal como fundador do Brasil e contribuem discursivamente para a miscigenação como “espécie de representação nacional”, bem como para a “noção de conciliação racial”.

Schwarcz e Starling acabam por concluir que:

O romantismo brasileiro alcançou, portanto, grande penetração, tendo o indígena como símbolo. Os índios do romantismo nunca foram tão brancos, e o monarca e a cultura brasileira se tornaram mais e mais tropicais. Diante da rejeição ao negro escravo, e mesmo aos primeiros colonizadores, o indígena restava como o legítimo representante da nação. Puro, honesto e corajoso, atuava como rei no exuberante cenário da selva brasileira e em total harmonia com ela. Viajantes, cronistas, historiadores, nomes como Gabriel Soares de Sousa, Rocha Pita, Manuel da Nóbrega, saem dos compêndios e entram nas notas explicativas que acompanham os textos, os quais por sua vez servem de base para a pintura. História e mito caminham lado a lado, enquanto a imaginação cede espaço ao didatismo: o índio nobre teria existido num passado remoto, e era ele, assim mitificado, que inspirava os dramas românticos produzidos na corte, os quadros grandiosos ambientados nos trópicos, as belas óperas que apresentavam, para o exterior, um Império tão exótico quanto nobre. Como um bom selvagem tropical, o indígena romântico permitiu à jovem nação fazer as pazes com um passado honroso, anúncio de um futuro promissor³¹⁰.

Temos então a paisagem e o indígena brasileiros como móveis da mitografia nacional brasileira logo após a independência do país. É de destacar, por um lado, que se “a noção de conciliação racial” era rejeitada, por outro, a figura do indígena permanecia como idealização em torno do referente, agora transformado em símbolo de brasilidade. Note-se que os indígenas românticos eram representados como “brancos”, tal como se vê acima no caso das gravuras; tal como acontece no poema de Durão com Paraguaçu,

³¹⁰ Schwarcz, L., & Starling, H. (2015). *Brasil: Uma biografia*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, pp. 293 - 295.

que encarna o indígena modelo de Durão, quando comparado com Moema, tal como observei no capítulo anterior.

O “legítimo representante da nação” era, pois, uma vez mais desvirtuado das suas próprias características em prol de uma discursividade política e racial, não havendo desde logo uma correspondência etnográfica fidedigna. Se, em Durão, Paraguaçu é ideal porque afinal das contas se converte ao cristianismo e essa é a preocupação do autor, para os românticos a figura do indígena é ideal porque representa a jovem nação brasileira. E é ideal para a jovem nação porque enquanto “puro”, “honesto” e “corajoso”, portanto um “bom-selvagem” não pervertido pela moral e política das sociedades como previa Rousseau, o indígena encaixava perfeitamente no protótipo de “nacional” de um país que construía a sua identidade e que desta maneira poderia cunhar e moldar o referido protótipo de acordo com a sua construção nacional, ausente de “servidão” e de “domínio”³¹¹ alheios. Algo que, aliás, faz ecoar a carta de Caminha.

Em ambos os casos, a idealização é, como digo, formada em prol de uma discursividade política e racial, uma vez que a mesma é agenciada como forma de estabelecer uma ordem social. Mais acresce que a tónica racial é ainda reforçada quando verificamos que nos dois períodos, de Durão e do Romantismo, o negro brasileiro³¹² é, usando a

³¹¹ Bethencourt, F. (2013). *Racisms: From the Crusades to the twentieth century*. Princeton / Oxford: Princeton University Press, p. 116.

³¹² A designação “negro brasileiro” é aqui usada no sentido de brasileiro afrodescendente, *jus soli* ou não. A razão por que o é e no âmbito desta discussão sobre *Caramuru* prende-se com a ausência de personagens negras num poema fundador do Brasil. Há, no entanto, uma excepção que carece de devido enquadramento historiográfico. Aquando das visões de Catarina sobre os sucessos do Brasil, com particular descrição das vitórias bélicas sobre os franceses e os holandeses nos últimos cantos, lê-se a certa altura: “[a]visa sem demora Henrique Dias, / Capitão dos etíopes valente” (Canto IX, XLI). Durão não se exime de descrever numa nota (n.º 3 do Canto IX) a esta estrofe Henrique Dias como “[n]egro valerosíssimo e comandante dos etíopes, que tiveram grande parte na restauração do Brasil”. Ao passo que Durão tem um projecto político para os indígenas, que inscreve no verso “[s]em que oprimido dos colonos seja” (Canto X, LXXVI), o mesmo não acontece para os negros brasileiros. Em rigor, Henrique Dias foi um comandante militar das chamadas “milícias negras” constituídas por escravos e libertos ou descendentes de libertos presentes nas guerras pernambucas, em particular a da Batalha dos Guararapes (1648 – 1649), que pôs fim ao domínio holandês no Brasil, restaurando a regra

caracterização de Schwarcz e Starling, “rejeitado”, ou seja, não faz parte do estabelecimento da ordem social por via literária a que me refiro.

Há assim uma genealogia brasileira sobre aquilo que é designado como naturalismo e indigenismo³¹³ que alcança uma posição de destaque no período romântico mas cuja

portuguesa sobre a Capitania de Pernambuco, e que é precisamente o que Durão está a descrever através da profecia de Catarina. Daí que no poema o epíteto de Henrique Dias seja “Capitão dos Etíopes”, fazendo então alusão às referidas milícias. Sucede que a Batalha dos Guararapes serviu como alegado adjuvante da construção da “nacionalidade brasileira”, pois juntava milícias de negros, indígenas e colonos, naquilo que Francis Albert Cotta considera ser um mito que povoa o imaginário brasileiro por via historiográfica e estética baseado na ideia de que as “três raças”, expressão de Cotta, se uniram patrioticamente para erradicar o inimigo. Cf.: Cotta, F. A. (2010). O mito de fundação das milícias negras. In *Negros e mestiços nas milícias da América Portuguesa*. Belo Horizonte: Crisálida, pp. 17 - 34.

A este mito acresce o facto de que a “institucionalização” – termo de Cotta – do negro brasileiro por via da carreira militar foi solo de pouca dura, instrumental, e muito em parte devido ao desconhecimento que os colonos portugueses tinham em relação ao mato brasileiro, coisa que colocava tanto os ameríndios quanto os negros numa posição vantajosa. Terminados os conflitos pernambucanos, logo no início do Século XVIII fora retomada uma sociedade colonial que afinal não deixara de ser sustentada por trabalho escravo, algo que como observei anteriormente foi exponenciado devido à mineração aurífera. Cf.: Mattos, H. (2008). “Black Troops” and Hierarchies of Color in the Portuguese Atlantic World : The Case of Henrique Dias and His Black Regiment. *Luso-Brazilian Review*, 45 (1), pp. 6 - 29.

É ainda digno de nota, e à guisa do mito das três raças referido por Cotta, que na mesma estrofe Durão menciona um outro destacado militar da mesma batalha, este por sua vez líder indígena. No seguimento dos versos já citados lê-se: “[e] o forte Camarão, que em guerra tanta / Com os seus Carijós o belga espanta” (Canto IX, XLI). Camarão tem igual tratamento paratextual ao receber uma nota (n.º 4 do Canto IX), na qual se lê: “D. António Felipe Camarão, americano de origem e nação, bravíssimo capitão dos carijós, que se fez terrível aos holandeses em frequentes combates que lhes deu”. O que Durão não diz na nota, nem menciona no texto, é que neste conflito os holandeses tinham igualmente milícias indígenas, designadamente da mesma tribo que Camarão, os potiguaras. Há inclusivamente troca de correspondência em tupi entre os dois líderes, ambos convertidos ao catolicismo e ao protestantismo respectivamente. Camarão foi elevado a herói nacional no Brasil, ao passo que Pieter Poty, pela mesma via visto como um traidor. No entanto, e como afirma Mark Meuwese, está por escrever a história sobre como o conflito luso-holandês no Nordeste brasileiro destruiu a nação indígena à qual ambos pertenciam. Cf.: Meuwese, M. (2013). Indigenous leaders and the atlantic world : the parallel lives of Dom Antônio Filipe Camarão and Pieter Poty, 1600 – 1650. In J. Fortin, & M. Meuwese. *Atlantic biographies : Individuals and peoples in the Atlantic World*. Leiden: Brill, p. 215.

Pelo exposto, João Fernandes Vieira, o militar e senhor de engenho português que no poema convoca (“avisa sem demora”) Henrique Dias e Filipe Camarão para a dita batalha forma assim a tríade racial e mitográfica da alegada união patriótica brasileira que Durão evidentemente está a agenciar e a celebrar. De resto, e com a mitografia e o imaginário discutidos por Cotta em mente, os nomes de Dias e Camarão passaram a figurar no Livro dos Heróis da Pátria, à guarda do Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves, ao abrigo da Lei nº 12.701, de 6 de Agosto de 2012, da República Federativa do Brasil.

³¹³ Curto, D. R. (2009). Naturalismo, Indigenismo, Reformas e Relatos de Viagem. *Cultura imperial e projetos coloniais (séculos XV a XVIII)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, p. 456.

influência estética repousa no século anterior, no qual a epopeia de Durão ocupa um lugar relevante na produção literária, a par da historiográfica, no que respeita a construção de um mito fundador brasileiro³¹⁴.

Treece conclui o seu argumento afirmando que:

Os românticos, assim como outros escritores depois deles, não reconciliam os dois aspectos do mito e carácter de Caramuru: de um lado, o “homem de fogo”, “filho do trovão”, aterrorizando os índios e submetendo-os através da arrogância cultural e da superioridade tecnológica; de outro, o marido da princesa indígena e fundador da família colonial racialmente integrada³¹⁵.

Muito embora concorde com o defendido, sou levado a afirmar que antes mesmo do período romântico brasileiro e respectiva reacção à “estrutura conciliatória do mito do *Caramuru*”, o próprio texto do épico de Durão evidencia um tratamento ambíguo dado à representação do indígena, observável por exemplo nos casos de Moema e Paraguaçu, tal como problematizados no Capítulo Segundo.

É este tratamento ambíguo que constitui a razão que me faz interrogar a ausência da paisagem humana, leia-se os indígenas, do paraíso que Diogo exalta perante o Rei de França. E fá-lo, em meu ver, porque “a noção de conciliação racial” da lenda existe sob a forma de uma projecção simbólica que pode ser identificada no e interpretada através

³¹⁴ *Idem*, p. 457.

Para além dos referidos traços nativistas e indigenistas do período romântico brasileiro, é importante também salientar que a tematização laudatória da paisagem nas obras de Durão e restantes autores mencionados gerou posterior e retroactivamente uma outra influência presente nos estudos literários brasileiros, de cariz acentuadamente nacionalista, que se designou por “ufanismo”. O termo “ufano” é decorrente da obra *Por que me ufano de meu país* (1900), de Afonso Celso, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Cf.: Silvestre, V. F. S. de A. (2002). *Raízes do Ufanismo Brasileiro: Séculos XVI-XVIII* (texto policopiado). Tese de mestrado em História da Época dos Descobrimentos Portugueses apresentada à Universidade Católica Portuguesa. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, pp. 5 - 15.

³¹⁵ Treece, D. (2013). Caramuru, o mito: conquista e conciliação. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, (12/13), p. 343.

do casamento entre Diogo e Catarina, mas que perde sustentação pela ausência de uma representação inequívoca da consequência generalizada desta suposta conciliação. E a sustentação do que aqui afirmo repousa na antepenúltima e penúltima estrofes do poema, nas quais, e lembrando que o poema é dedicado ao então futuro regente do Brasil, Durão faz exigências à coroa portuguesa:

Canto X, LXXV

Depois ao povo e ilustre magistrado
Por leis do novo império manifesta
Que seja o Nome santo venerado,
Que cesse nos sertões a guerra infesta;
Que o homicídio se veja castigado,
Que o antropófago atroz, que a lei detesta,
Que a embaixada evangélica, que envia,
Se ouça com paz, que se honre o que a anuncia.

Canto X, LXXVI

Que o indígena seja ali empregado,
E que à sombra das leis tranqüilo esteja;
Que viva em liberdade conservado,
Sem que oprimido dos colonos seja:
Que às expensas do Rei seja educado,
O neófito, que abraça a santa Igreja;
E que na santa empresa ao missionário
Subministre subsídio o régio erário.

Tal como observei no Capítulo Segundo, designo “exigências” a partir da análise morfológica dos verbos destas estrofes, continuamente empregados no modo conjuntivo, cuja repetição enfatiza o conjunto de requerimentos que o autor endereça à administração colonial por via régia. Mais faço notar que todas estas exigências repousam na figura da população ameríndia, aqui em conjunto abstracto e não através de uma personagem afecta à mesma população.

Este pormenor é relevante porque as exigências são, antes de mais, de carácter legislativo – “Por leis do novo império manifesta” e “E que à sombra das leis tranqüilo esteja” –, a serem aplicadas pelo “magistrado”, que é Tomé de Sousa, o primeiro Governador-Geral do Brasil. A inserção da voz autoral no corpo narrativo, nestes moldes

e no remate da epopeia, revela que a “a noção de conciliação racial” não é um dado adquirido mas, como atrás escrevo, uma projecção simbólica deduzida a partir do casamento do protagonista. Ou seja, Durão identifica uma carência religiosa, no geral, e política, no particular, no que à população indígena diz respeito. É um projecto e não uma constatação, tampouco realidade, quer no Século XVI em que se dá a acção, quer no presente da escrita. E afirmo-o porque se assim não o fosse, o poeta não incluiria a exigência do financiamento régio das missões jesuíticas, que como já observei não é um tópico neutro na mundividência política do autor, pois faz por defender a Companhia de Jesus no decorrer da obra. Por um lado, neste passo – “E que na santa empresa ao missionário / Subministre subsídio o régio erário” –, o financiamento das missões não se colocava no século a que se reporta o épico, bastando para sustentar isto as biografias dos exemplos duranianos dos Padres Manuel da Nóbrega e José de Anchieta. Por outro, seria uma afronta à coroa portuguesa e ao próprio Vaticano, em 1781, data da publicação do poema, uma vez que os “operários santos”, como Durão designa os jesuítas, haviam sido desmantelados. Deste modo, o autor não se compromete, deixando mais uma vez espaço para mais do que uma interpretação.

Serve isto para argumentar que estas exigências partem então de um problema sobre o indígena para o qual Durão oferece a sua proposta de resolução. É por não estar resolvida a questão da “guerra infesta nos sertões”, do “antropófago atroz, que a lei detesta”, bem como “que a embaixada evangélica se ouça com paz”, “que [o indígena] à sombra das leis tranqüilo esteja”, “que viva em liberdade conservado”, e “sem que oprimido dos colonos seja”, “que às expensas do Rei seja educado”, que Durão deixa explícito o que no seu entender está por fazer no Brasil no que à população indígena diz respeito. Veja-se inclusivamente, e tal como observei anteriormente, o carácter ambíguo com que trata os ameríndios nesta passagem, em que tanto os quer oprimir, por via religiosa, quanto emancipar, por via jurídica. Reforço, assim, que a suposta conciliação racial é simbolicamente agenciada por via do casal protagonista, mas nele

se extingue. O que o texto deixa afinal patente é que a referida conciliação serve como modelo, como exemplo para ser repetido, e, como tal, como mito fundador.

Entendo aqui “mito fundador” a partir de Marilena Chaui, que, em *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*, faz uma leitura da história brasileira, desde a Carta de Pêro Vaz de Caminha até ao presente, a partir de um mito fundador que concebe como aquilo que “não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo”³¹⁶.

Para Chaui, no que respeita ao Brasil, este mito é alicerçado por três elementos: a sagração da natureza, a sagração da história e a sagração do governante. Segundo o argumento da filósofa, este mito funda o autoritarismo presente ainda hoje na sociedade brasileira, que não o reconhece, toldada por uma suposta unificação social e até racial³¹⁷. Por conseguinte, Chaui privilegia mito fundador a partir de uma distinção entre “fundação” e “formação”, duas designações correntes para narrar aquilo que se considera como o processo que levou o Brasil a ser o Brasil enquanto país e respectivas sociedade, cultura, economia.

Para a autora, “formação” está intimamente relacionada com a história, ao passo que “fundação” com aquilo que é da ordem do passado imaginário e por essa razão não histórico. Fora da história, a fundação emana da sociedade e ao mesmo tempo engendra a própria sociedade, qualidade que a enquadra como mito³¹⁸.

³¹⁶ Chaui, M. (2000). *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, p. 6.

³¹⁷ Guimarães, A. S. A. (2012). Colour and Race in Brazil: From Whitening to the Search for Afro-Descent. In F. Bethencourt, A. Pearce. *Racism and Ethnic Relations in the Portuguese-Speaking World*. Oxford: Oxford University Press / British Academy, pp. 18 - 34.

³¹⁸ Chaui, M. (2000). *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, pp. 9 - 10.

“O mito fundador oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm se acrescentar ao significado primitivo). Assim, as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimentam-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente.”³¹⁹

Não sendo o meu objectivo o de aplicar uma grelha de leitura ao poema de Durão a partir do argumento de Chauí, mas sim através deste sustentar aquilo que argumento, identifico o plano mitológico fundacional em *Caramuru* da seguinte forma: a terra paradisíaca; a mestiçagem simbolizada pelo casamento de Diogo e Catarina; e a união do casal como veículo de poder político ao serviço da coroa portuguesa no regresso ao Brasil. E estes três elementos constituem respectivamente os exemplos daquilo que Chauí designa como a “sagração” da natureza, da história e do governante, que no seu conjunto alicerçam o mito fundador. Sirvo-me deste aparato crítico em concreto porque, em meu entender, com ele se percebe de forma mais esclarecida a razão por que questiono a ausência do indígena que identifico na representação em forma de discurso de Diogo Álvares ao Rei de França da “história natural da oculta gente”, em particular, e do Canto VII, em que a mesma se dá, no geral. Ao fim e ao cabo, é a figura do indígena que atravessa as “representações produzidas pela fundação”, repetindo-se indefinidamente, como defende Chauí. E esta repetição verifica-se em concreto nos exemplos acima dados de Lília M. Schwarcz e Heloisa M. Starling, que caracterizam a mestiçagem como “uma espécie de representação nacional” que omite a violência colonial a ela subjacente, e de David Treece, que argumenta sobre a rejeição oitocentista da “noção de reconciliação racial” de *Caramuru*, período que ao mesmo

³¹⁹ *Idem*, p. 10.

tempo idealizava o indígena. Em ambos os casos, identifica-se o postulado por Chaui acima citado sobre como a ideologia política se alimentou das representações do mito fundador, ressignificando-as ao acompanhar a *formação* do Brasil.

Afirmei anteriormente aludindo a Schwarcz e Starling que a representação literária do indígena no Século XIX não distava grandemente da concepção de Rousseau sobre o “bom-selvagem” e afirmo agora que esta mesma figura não fora mais instrumentalizada mitograficamente por via religiosa pela parte de Durão do que o foi por parte dos primeiros nacionalistas brasileiros.

3.5. Uma expiatória paixão

O mito fundador de *Caramuru* pode então ser identificado no Canto VII. Podemos inclusive nele identificar as três sagrações a que se refere Chaui: a da natureza via descrição da fauna e flora brasileiras; a da história via baptismo apadrinhado pelos reis de França; e a do governante via casamento de Catarina e Diogo. Sucede que estes episódios ocupam espaços diferentes na economia do canto, em particular quando confrontamos a extensão da descrição da natureza com a do baptismo e conversão de Paraguaçu, bem como com o casamento desta com Diogo, ambos ocorridos entre as estrofes XVII e XIX do Canto VII.

Canto VII, XVII
Dia do nosso rito ao culto eleito
De Simão e Tadeu, quando formosa
Entrou Paraguaçu com feliz sorte
No banho Santo, rodeando-a a Corte.

XVIII
À roda o real clero e grão Jerarca
Forma em meio à Capela a augusta linha;
Entre os pares seguia o bom Monarca,
E ao lado da neófita a Rainha.
Vê-se cópia de lumes nada parca,
E a turba imensa que das guardas vinha,
E dando o nome a augusta à nobre Dama,
Põe-lhe o seu próprio e Catarina a chama.

XIX
Banhada a formosíssima donzela
No santo Crisma, que os Cristãos confirma,
Os desposórios na real Capela
Com o valente Diogo amante firma.
Catarina Alv'res se nomeia a bela,
De quem a glória no troféu se afirma,
Com que a Baía, que lhe foi senhora,
Noutro tempo, a confessa, e fundadora.

Chamo a atenção para o curto espaço em que estes dois momentos se dão uma vez que não só Durão era um religioso ordenado e por essa razão um episódio desta

natureza constituiria objecto de importância como também, *et pour cause*, por estarmos perante dois dos sacramentos mais importantes da igreja católica. Mais acresce o facto de que ambos os sacramentos são eminentemente políticos, dado que este baptismo é uma conversão religiosa e que o casamento confere a Catarina Álvares, não a Paraguaçu, o governo interino sobre os indígenas brasileiros.

Fica patente o enquadramento político com que o autor representa Catarina a partir deste momento enquanto “fundadora glorificada” da Bahia, descrição que lhe é conferida logo após as cerimónias religiosas. Há, deste modo, uma rasura sobre quem quer que tivesse fundado a Bahia em prol de uma legitimação arbitrária de Catarina enquanto fundadora, apropriando-se do seu património identitário para justificar a ligação à cultura e ao território indígenas, mas hierarquizando estes sob a nova configuração religiosa e civil da personagem. Durão está consciente da importância deste passo e da sua natureza política, pois é a partir deste momento que Catarina Álvares ganha peso na narrativa do poema, ocupando substancialmente os três cantos seguintes. Aliás, Durão só volta a escrever o nome de nascimento de Catarina em dois outros momentos no poema. O primeiro, quando se dá o regresso marítimo ao Brasil e a personagem regressa à narrativa pela primeira vez depois do casamento, reforçando precisamente que Catarina já não era Paraguaçu: “Não longe do equador, o mar cortava/ Quando Paraguaçu, já Catarina, / Como era seu costume, atenta orava” (Canto VIII, XIII). O segundo, ao final do poema, quando Catarina termina o seu discurso antes de entregar o poder sobre os Tupinambá a Tomé de Sousa: “Pasma o Tupinambá, vendo a formosa, / Nobre Paraguaçu, de claro estema” (Canto X, LXX). Se no primeiro momento Durão está a relembrar o leitor do poema que Paraguaçu deixou de o ser, no segundo já somente os indígenas a reconhecem como tal, dando a entender que do ponto de vista indígena Paraguaçu e não Catarina ainda era a mulher que observavam e reconheciam, o que assim contribuiria para justificar o rol de exigências do autor que

acima discutimos, reforçando deste modo a minha defesa de que “a conciliação racial” era um projecto e não uma realidade.

Feitas as contas, ao obliterar o nome Paraguaçu com excepção destes dois passos cirúrgicos, o autor está a reforçar a consumação da identidade de Catarina naquilo que discuti no Capítulo Segundo sobre como a morte de Moema pode ser entendida como uma metáfora para a perda da identidade indígena em prol de uma nova identidade, cristã, personificada em Catarina.

Sucede que entre o casamento dos protagonistas no início do Canto VII e a lembrança de que “Paraguaçu já era Catarina” no canto seguinte está a paisagem natural brasileira descrita de forma ecfrástica, isto é, como o próprio Diogo Álvares diz ao rei francês, “E aos olhos teus em um compêndio ponha” (Canto VII, XXI), uma discursividade que sugere visualidade a partir da descrição da concretude material de determinado objecto e que dele faz dispositivo narrativo³²⁰. A razão por que Durão dedica somente três estrofes aos dois sacramentos que reconfiguram a personagem de Paraguaçu, e as implicações políticas que deles decorrem, e cinquenta e duas ao mundo natural brasileiro é do domínio especulativo mas nem por isso menos questionável. Sobretudo quando equacionamos a ausência da paisagem humana deste exercício estético de verosimilhança ao sugerir imagens detalhadas através do discurso, conferindo-lhes igualmente a sugestão de realidade sensorial, como se fossem fisicamente vistas.

Ausente deste discurso visual, podemos advogar que o indígena se torna numa figura invisível aos olhos do monarca. Não o era para Diogo, que como vimos no Capítulo

³²⁰ Se atendermos à tradição literária em que Durão inscreve o seu poema, a da epopeia clássica, poderemos inferir que este “compêndio natural” de Diogo é justaponível a exemplos em que a mesma técnica retórica fora usada, como é o caso da descrição do escudo de Aquiles, na *Iliada* (XVIII, 483-608) ou da narração da história portuguesa através das bandeiras das naus pela parte de Paulo da Gama, n’*Os Lusíadas* (VIII, 1 - 43).

Primeiro tem, por exemplo, conversas interpretadas por Paraguaçu sobre a cosmogonia tupinambá, nem o é após este discurso. Mas a partir do momento em que o discurso termina há uma mudança qualitativa no modo como Diogo percebe os indígenas e a cuja transformação o leitor não tem acesso, como acontece no caso de Paraguaçu. Finda a representação da paisagem brasileira, que encerra o canto, lemos na abertura do seguinte:

Canto VIII, II
Mas da mísera gente na lembrança,
Que lhe excita da esposa a cara imagem,
Meditava deixar a amiga França,
Repetindo a brasílica viagem.
Na generosa empresa não descansa,
De instruir a rudeza do selvagem,
E cuida com razão que é humanidade,
Amansar-lhe a cruel barbaridade.

É nesta passagem que os povos indígenas, “a mísera gente”, retomam ao pensamento de Diogo, que se recorda deles sempre que olha para o rosto de Catarina. E assim se implode a noção de “bom-selvagem” em prol da noção de “bom-colonizador”, que é aquilo em que Diogo se transforma após regressar ao Brasil, casado com Catarina. A grandiosidade da paisagem brasileira e sua riqueza natural elevadas através exaltação épica não se coaduna com a paisagem humana que a ocupa, que no entender de Durão é imperfeita e precisa de ser “corrigida”. Diogo é aqui descrito como alguém obcecado, “não descansa”, em mudar aquilo que entende como errado, “instruir a rudeza do selvagem”, e que isso é demonstração da “generosidade” do protagonista. Ficando evidente a polarização rimada entre “humanidade” e “barbaridade”, que coloca Diogo numa posição superior no ordenamento moral do humanismo concebido pelo autor quando comparado com o indígena. Constitui afinal esta passagem uma ilustração do que se entende por “bom-colonizador”, aquele que tem para si que a sua agência colonizadora é benéfica e desprovida de um sistema de violências, bem como por consequência um exemplo poético, *lato sensu*, do falso argumento em torno da suposta humanidade da “generosa empresa” da colonização portuguesa.

A fidelidade nacional de Diogo é inclusivamente testada pela coroa francesa, que por via de intermediário se oferece para o ajudar na dita empresa, tamanha era para um só homem (Canto VIII, III a VII). Mas Diogo não hesita em recusar, alegando que era fiel ao rei português e que este era o proprietário, “Senhor”, do Brasil (Canto VIII, VIII), o que se justificava por ter sido um português a ocupar o território em primeiro lugar (*idem*, IX), da mesma forma que se justificava o direito dos portugueses a “amansar” um povo que vive sem lei na anarquia, como abaixo se lê.

Canto VIII, IX
Vivendo *ex lege* um povo na anarquia,
Tem direito o vizinho a sujeitá-lo,
Que a natureza mesma inspiraria
Ao que fosse mais próximo a amansá-lo.
Deixo que o Céu parece que o queria,
Dando a Cabral o instinto de buscá-lo,
E o ser em caso tal comum conceito,
Que quem primeiro o ocupa, tem direito.

No primeiro verso desta estrofe ecoa a famosa frase de Pero de Magalhães Gândavo, já mencionada nos Primeiro e Segundo capítulos³²¹, quem sobre os tupinambá e a língua tupi em 1576 chegou à conclusão de que esta “carece de três letras, convém a saber, não se acha nela F, nem L, nem R, coisa digna de espanto, porque assim não tem Fé, nem Lei, nem Rei, e desta maneira vivem desordenadamente, sem terem além disto conta, nem peso, nem medida”³²². Famosa porque viria a ser um tropo recorrente, “sem Fé, nem Lei, nem Rei”, que seria reescrito ou parafraseado por outros autores com

³²¹ Sendo que em ambos os casos fiz notar que Durão considera a apreciação de Gândavo “injuriosa”, coisa que se pode aferir através da nota n.º 2 da estrofe V do Canto III, aqui citada em parte: [é] injúria que se faz por alguns autores aos brasilienses, supondo-os sem conhecimento de Deus, Lei e Rei”. No entanto, e o que é para aqui relevante, é que tanto Gândavo quanto Durão partilhavam da ideia de que havia uma “desordem” decorrente da ausência de uma autoridade central no que respeitava à vida dos ameríndios e que é aqui aludida pela “anarquia” presente no verso.

³²² Gândavo, P. de M. (2004). *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* (ed. de S. M. Hue e R. Menegaz). Lisboa: Assírio & Alvim., pp. 98 - 99.

obra sobre Brasil, como é o caso de Gabriel Soares de Sousa³²³ ou do já mencionado, e por Durão no poema elogiado, Padre Manuel da Nóbrega³²⁴. A crónica de Gândavo, primeira historiografia e geografia brasileiras, é uma obra com um sentido semelhante ao do Canto VII de *Caramuru*, na medida em que faz por representar com verosimilhança a paisagem natural do Brasil, mas, ao contrário do Canto, não descarta os habitantes, dadas as descrições etnográficas, como é desde logo o caso exemplificado. O cunho do “bom-colonizador” aplicado à personagem de Diogo Álvares é aqui exemplarmente identificado, na medida em que o próprio em discurso directo argumenta que o “sujeitar” e o “amansar” dos indígenas, apesar dos respectivos sentidos eufemístico e animalizante dos verbos, era algo que “a natureza mesma inspiraria” a quem com eles desse, ou seja, uma relação de poder legitimada por consequência natural, precedida de decisão racional.

Em rigor, Diogo apresenta-se como um agente de direito, civil e religioso, presente em toda a estrofe dado o termo jurídico *ex lege* (de acordo com a lei, neste caso da anarquia) como também a repetição de “ter direito a”, aos quais se acresce a providência divina, que Diogo crê ter sido responsável pelo “achamento” do Brasil. Estamos, pois, perante a jurisprudência aplicada pelo herói do épico à relação que estabelece entre o colonizador e o indígena. Em seu entender, é a própria natureza que inspira o colonizador a “amansar” o indígena. Se assim o é, Durão revela na construção da personagem de Diogo que na ideia que faz de “estado natural” o “bom-colonizador” tem precedência *natural* sobre o “bom-selvagem”. Dito de outra forma, é para o autor natural um colonizador ser inspirado a amansar determinado povo que viva de acordo com a lei da anarquia, sendo esta, por exclusão de partes, não natural.

³²³ Sousa, G. S. de. *s/d. Notícia do Brasil* (Introdução, comentário e notas pelo Professor Pirajá da Silva). São Paulo: Livraria Martins Editora.

³²⁴ *Idem*, nota n.º 2.

Diogo recusa deste modo a oferta da coroa francesa, lembrando que o Brasil “Ser-vos-á no comércio a melhor praça. / Cópia de drogas achareis profusa / E o lenho precioso ali de graça” (Canto VIII, X). Com isto, Diogo dá a entender que o Brasil é a melhor fonte comercial para França, pois está repleto de recursos valiosos, como é o caso das plantas medicinais ou o pau-brasil. Podemos com estes dados afirmar que a volumosa descrição natural do Brasil havida no canto anterior serve para Diogo convencer a coroa francesa a firmar relações comerciais com o Brasil via Portugal. E ao recusar a oferta francesa no que respeita aos indígenas, podemos consequentemente inferir que Diogo não quereria *ab initio* chamar a atenção francesa para os povos que habitavam o território porque a sua conversão aos portugueses estava como que providencialmente destinada, resumindo-se a fazer referência indirecta aos mesmos através dos usos dos recursos naturais que havia observado com ou aprendido destes, bem como ao conhecimento médico a eles subjacente, como atrás discutimos. Desta forma, a exposição comercial de Diogo sairia reforçada.

Sabemos, no entanto, que Durão não estava propriamente interessado no enquadramento comercial do Brasil. Quando muito, estaria interessado num comércio na sua acepção de troca ou escambo como discutimos no Capítulo Segundo, mas relativo à religião, em que a conversão seria a moeda de troca. Não obstante o olhar economicista, a minha contenção relativa à súbita ausência do indígena e seus costumes na descrição do Brasil do Canto VII prende-se com a diferença no foco representativo, pois trata-se neste especto de um Canto diferente dos restantes, pelo que carece de uma outra interpretação, além da da mera exposição comercial.

Admitindo o exposto sobre a concepção do território brasileiro como paradisíaco, cuja materialização poética repousa sobre indicadores de influência clássica, como é o exemplo do *locus amoenus*, e que inscrevem *Caramuru* numa tradição arcadista, por esta razão, e indianista, por outra relativa ao tema do indígena, há aquilo que entendo

como uma crise interna nos moldes em que a paisagem natural brasileira é representada no Canto em apreço, um problema que carece de resolução. Este, radica no pressuposto de que a configuração da ideia de “paraíso” desde a sua formulação genesíaca é enquadrada numa circunstância pacífica, isto é, um lugar no qual a violência na sua expressão conflituosa e bélica não tem lugar. Ora, o Canto VII é desprovido de qualquer episódio conflituoso, ao contrário dos restantes nove cantos. Há uma progressão do plano narrativo conflituoso, por assim dizer, que começa com o naufrágio de Diogo e o ataque da tribo tupinambá; passa pelo tratamento duraniano sobre a antropofagia; atravessa a guerra entre as tribos; mostra Diogo tomando parte dos conflitos tribais ajudando a tribo que o acolheu como Caramuru; atinge uma estética trágica com o episódio do afogamento de Moema, apaixonada por Diogo; e termina nos últimos cantos com as guerras que os portugueses atravessarão no Brasil contra investidas dos Países Baixos e da França, narradas em prolepse, através das visões de Catarina.

O canto pacífico em questão, o VII, passa-se em solo europeu e não brasileiro, é certo, mas reporta-se continuamente a ele, quer por via do baptismo de Catarina ou o casamento dos protagonistas, quer por via do discurso descritivo de Diogo. Descreve-se assim a utópica arcádia brasileira. E, tal como assevera Helder Macedo, o modo épico celebra aquilo que o modo pastoril rejeita³²⁵, ou seja, Durão está aqui a fazer um exercício fundado no modo pastoril, suspendendo tematicamente o modo épico. Há nele, no Canto, uma suspensão da representação e da estética da guerra, indicador clássico do género épico, ao ponto do próprio Diogo se recusar a descrever a caça quando descreve o reino animal brasileiro: “Da vária caça, que o caboclo mata / A narração por longa não prossigo” (Canto VII, LIX). Tendo em conta o número de estrofes ocupadas com o mundo natural brasileiro, o argumento de que a narração é longa é um

³²⁵ Macedo, H. (1990). The Lusiads: Epic Celebration and Pastoral Regret. In *Portuguese Studies*, Vol. 6, pp. 32 - 37.

artifício retórico. Tanto o é que Durão toma quatro estrofes inteiras para descrever uma flor, a do maracujá, também conhecido por fruto da paixão.

A identificação simbólica entre a Paixão de Cristo e a flor do maracujá já havia sido materializada poeticamente por Frei António do Rosário em *Frutas do Brasil* (1702)³²⁶, mas é através da descrição desta flor que Durão revela o problema existente no paraíso brasileiro:

XL
Prodígio raro, estranha maravilha,
Com que tanto mistério se retrata!
Onde em meio das trevas a Fé brilha,
Que tanto desconhece a gente ingrata:
Assim, do lado seu nascendo filha,
A humana espécie Deus piedoso trata,
E faz que, quando a graça em si despreza,
Lhe pregue co' esta flor a natureza.

Veja-se como a descrição da flor não é somente mediada por via da associação à Paixão de Cristo. É também usada por forma a aludir à ausência de cristãos no Brasil, personificada na “gente ingrata”, sem a graça divina, que por viver sem o brilho da fé, vive nas trevas. É igualmente perceptível a identificação de Deus com a ideia de natureza, pois de acordo com Diogo é através desta que o divino consegue manifestar a fé num lugar em que a mesma é desconhecida e até desprezada. O que é significativo, pois é a estratégia poética que Durão aplica para eximir qualquer violência exercida sobre o indígena no processo de conversão. É a própria natureza, sem intervenção humana, que leva a que o indígena tenha como destino a conversão. E o último verso é particularmente contundente sobre este aspecto, dada a sua construção anfibológica, da qual resultam várias interpretações. O uso do verbo “pregar” não me parece inocente. Neste caso, dado que se trata de uma alegoria da Paixão de Cristo, pode ser

³²⁶ E antes de Rosário o mesmo motivo cristão a partir da flor, em português, pode ser encontrado na obra de Simão de Vasconcelos. Cf.: Vasconcelos, S. de, (1865). *Chronica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia Joao Ignacio da Silva, pp. 101 - 102.

interpretado de três formas diferentes que se interseccionam mutuamente, dada a sinonímia do verbo.

A primeira, a de que “pregar” sugere metaforicamente o acto de garantir que algo é visto, no caso em questão, a flor. Segundamente, a de que “pregar” é usado no seu sentido religioso, de evangelizar, e deste modo a flor é o garante natural de que o evangelho está presente por via divina mesmo que seja ignorado. E a última, que é em meu entender mais significativa, ainda que todas sejam admissíveis no contexto da estrofe em que “pregar” é usado, pois remete para o acto de afixar pregos. A referência aos pregos com que Jesus foi alegadamente sustido na cruz por via da flor do Maracujá já havia sido feita duas estrofes atrás por via da menção a “chagas” (XXXVIII). No entanto, o reforço da referência toma aqui um sentido mais alargado. Se admitirmos este último sentido do verbo, o que fica implícito no mesmo é que Deus por meio da natureza manifesta-se ao lado “da humana espécie” – designação cuja abrangência de pendor universalista oblitera as diferenças apontadas anteriormente e por figura de discurso entre “trevas” e “luz” –, mesmo quando esta despreza a pessoa divina em causa. E quem despreza a graça divina, que porventura não conhece ou não tem como conhecer nos moldes cristãos, experimenta metaforicamente por via da flor descrita a crucificação crística, clímax da mencionada paixão cristã.

Tendo isto em linha de conta, a paisagem brasileira é desumanizada neste canto uma vez que Durão considera que quem ocupa o paraíso que descreve via Diogo não só está por converter como pratica a antropofagia, pelo que no seu entender a paisagem humana brasileira vive nas trevas, parafraseando-o. Faz assim sentido que a ausência da descrição da paisagem humana esteja justaposta à suspensão da representação do conflito e da guerra, pois ambas estão ligadas. Tal como faz então sentido que como acima referi mal encete o Canto seguinte Diogo ganhe subitamente consciência da sua

missão religiosa, agora legitimada junto dos indígenas pelo simbólico matrimónio com Catarina.

Discuti no Capítulo Primeiro que Durão configura e representa o indígena de forma ambígua – sendo agora a alegoria da flor do maracujá mais um exemplo –, ora animalizando-o, ora humanizando-o, defendendo-o inclusivamente dos colonos e da própria política pombalina, que colocava o autor numa posição sensível à época, dado que havia regressado recentemente do seu exílio político.

Barbárie e humanidade são as designações que formam o reduto da polarização personificada entre estado natural e estado de direito, entre natureza e civilização, à guisa de Rousseau. E muito embora careçam de problematização enquanto conceitos e enquanto mecanismos retóricos, dada a sua polissemia, há uma conservação da ambiguidade intrínseca à representação do indígena em *Caramuru* em detrimento da escolha de um posicionamento ou outro. O “mundo novo”, paradisíaco e próspero tal como Diogo o descreve, exigia um “homem novo”, cuja “bondade natural” associada ao “bom-selvagem” fosse sublimada pela observação da doutrina cristã, que afinal integrava a própria natureza. Só assim se cumpririam as exigências feitas por Durão sobre os indígenas no fim do poema, nas quais se lê “Por leis do novo Império manifesta / Que seja o Nome santo venerado / Que cesse nos Sertões a Guerra infesta” (Canto X, LXXV), personificando na mesma estrofe os povos indígenas na figura abstracta do “antropófago atroz, que a lei detesta”.

Menciono a ideia de “mundo novo” não enquanto coisa nova, sem referente, mas como coisa nova por oposição a algo “velho”. E faço-o uma vez que ao mito fundador cantado por Durão é inerente a ideia de refundação, atestada pelo uso de “novo” em “novo império”, algo que o autor sugere no primeiro verso do plano narrativo do poema, após a proposição e a dedicatória: “Da nova Lusitânia o vasto espaço / Ia a povoar Diogo”

(Canto I, IX). Durão tem, deste modo, um projecto político definido do início ao fim da epopeia: o da conversão do indígena, cujo eventual sucesso funda um “novo império”. Para isso, dedica o poema ao então futuro regente do Brasil, implicando-o no processo: “Fazei que fidelíssimo se veja / O vosso trono em propagar-se a Igreja” (Canto I, VIII). E note-se que Durão não está a sugerir ao destinatário do poema a expansão do império português, está retoricamente a instigá-lo, colocando em causa a qualidade da fé do regente, por forma a garantir o que realmente pretende com o seu projecto político, que é a propagação da igreja num “novo” império.

Não obstante a conversão religiosa agenciada pelas missões portuguesas radicar no mesmo pressuposto hegemónico do sistema colonial, Durão configura-se como um “bom-colonizador”, tal como Diogo, quando expõe no final do poema o seu projecto político em relação aos povos ameríndios, defendendo-os. E é isto que cria o problema interno que leva o autor a desumanizar a paisagem brasileira do Canto VII, pois tanto na circunstância temporal de Diogo quanto na de Durão o território brasileiro é ocupado pelas trevas, por oposição ao brilho da fé, parafraseando a estrofe final acerca da flor do maracujá. Ao retirar o indígena da paisagem, Durão está ao mesmo tempo a expiar o pecado em que no seu entender vive o indígena, num território em que a própria natureza materializa a fé, conferindo-lhe uma dimensão divina.

Pelo exposto, considero que o que René Girard designa como “mecanismo do bode expiatório” pode esclarecer a ausência da paisagem humana na descrição do Brasil e sustentar a interpretação que dela faço.

Girard, em *O Bode Expiatório*, defende a tese de que “todos os mitos têm as suas raízes em violências reais, contra vítimas reais”³²⁷. Argumento que já havia sido apresentado

³²⁷ Girard, R. (2020). *O Bode Expiatório*. Lisboa: Edições 70, p. 38.

anteriormente pelo próprio³²⁸, quando defendeu inicialmente o que nesta obra reforça sobre de que forma a origem de determinado mito repousa numa vítima real e numa violência colectiva real. No caso em que me debruço, e após ter explicado por que razão o episódio em que a epopeia orbita é de natureza historiográfica instável e ao mesmo tempo mitológica na medida em que se apresenta como fundação do Brasil, identifico como “vítima real” e “violência colectiva real” os povos ameríndios e o enquadramento destes no sistema colonial português, respectivamente.

Quando Girard elabora sobre o que entende por mecanismo do bode expiatório, afirma que “as vítimas são escolhidas em virtude não dos crimes que lhes são atribuídos, mas das suas marcas vitimárias, de tudo aquilo que sugere a afinidade da sua culpa com a crise”, sendo que “o sentido da operação é o lançar sobre as vítimas a responsabilidade pela crise e agir sobre ela destruindo as referidas vítimas ou, pelo menos, expulsando-as da comunidade que elas “poluem””³²⁹. Seguindo a minha identificação da vítima e da violência colectiva, fica mais clara a associação neste ponto, pois as marcas vitimárias do indígena não passavam pela antropofagia enquanto crime *scrito sensu*, mas por aquilo que fazia com que não se coadunassem com a natureza da humanidade tal como entendida por Durão, sustentada pela observação da doutrina cristã. Sem fé, nem lei, nem rei, a mundividência indígena colocava o território brasileiro como paraíso e novo mundo em perigo.

Girard também esclarece que do seu ponto de vista “os perseguidores representam as suas vítimas como na realidade as vêem, isto é, como culpadas, mas não escamoteiam os vestígios objectivos da sua perseguição”³³⁰. Ora, segundo a doutrina cristã, os

³²⁸ Girard, R. (1972). Oedipe et la victime émissaire. In *La violence et le sacré*. Paris: Bernard Grasset, pp. 102 - 129.

³²⁹ Girard, R. (2020). *O Bode Expiatório*. Lisboa: Edições 70, p. 37.

³³⁰ *Idem*, p. 39.

indígenas vivem em culpa desde logo porque não são baptizados, razão por que vivem “nas trevas”, de acordo com Durão. Este caso complexifica-se uma vez que “a vítima é condenada à partida, sem dúvida, não se pode defender, o seu processo já foi concluído, porque é, de facto, de um processo que se trata, profundamente iníquo, mas que não deixa de revelar por isso a sua natureza de processo”³³¹. Os indígenas são condenados à partida na medida em que ocupam um lugar que precede a própria ideia de humanidade, o que se atesta nas palavras de Durão quando informa o leitor de que Diogo tinha por humanidade o gesto de “amansar a cruel barbaridade”, leia-se, o indígena. O mesmo se exemplifica através da flor do maracujá, que já antecipava a condenação.

Todavia, Durão está a representar um episódio passado, e por isso se exime facilmente da responsabilidade sobre o que escreve, pois não pode intervir no que se passou, mas faz por agenciar esse passado através de um discurso celebratório do mesmo, na tentativa de ombrear Camões e fazer do Brasil Índia. Mas, como reflecte Girard:

Acreditamo-nos a salvo das ilusões míticas porque jurámos nada aí ver senão fogo. Na realidade, tomar tudo por ilusório é uma maneira mais astuciosa de evitar as questões embaraçosas que decorrem de tomar tudo por verdadeiro. O melhor álibi, o mais sólido, é ainda esta descrença abstrata que nega toda e qualquer realidade à violência sugerida pelo mito³³².

É para mim evidente que enquanto religioso encartado Durão não equaciona as missões religiosas no Brasil como violentas, pelo contrário, sabemos pelo texto que as considera importantes e até as exige como soluções quando se dirige à coroa portuguesa. Por outro lado, a solução mítica de Durão, que radica na fundação de um Brasil simbolizado

³³¹ *Ibidem*, p. 54.

³³² *Ibidem*, p. 56.

no casamento entre Diogo e Catarina, faz com que a violência subjacente ao mito, e perfeitamente metaforizada pelo afogamento de Moema, seja negada, dado que para todos os efeitos Durão termina o poema alegando que o Brasil viverá em paz se a sua fórmula for aplicada.

Ao definir “bode expiatório”, Girard afirma que o mesmo “designa simultaneamente a inocência das vítimas, a polarização colectiva que se dá contra elas e a finalidade colectiva dessa polarização. Os perseguidores fecham-se na “lógica” da representação persecutória e já não conseguem sair dela”³³³. Daqui se entende que o “bom-selvagem” e a inocência que o caracteriza convive ao mesmo tempo com o modo de vida indígena olhado a partir de Durão, no qual a antropofagia é marca vitimária e por isso polarizada através da expansão religiosa que o autor defende, que é a resolução do problema interno do território brasileiro, que Durão quer celebrar e fundar, mas que ao descrevê-lo como faz no Canto VII precisa de retirar a paisagem humana atinente ao espaço descrito, dado que esta é ainda uma vítima e por essa razão é expiada do novo mundo, pois enquanto não for convertida perturba a ordem paradisíaca. Durão, para o bem e para o mal, na sua ambiguidade em relação ao indígena, é um “perseguidor” na medida em que não consegue sair da lógica religiosa que o apodera e que é a força motriz da sua agência colonial.

A conjunção perpétua nos mitos de uma vítima culpada e de uma conclusão simultaneamente violenta e libertadora só pode ser explicada através da força extrema do mecanismo do bode expiatório. Esta hipótese, com efeito, resolve o enigma fundamental de qualquer mitologia: a ordem inexistente ou comprometida pelo bode expiatório restabelece-se ou estabelece-se por intermédio daquele que inicialmente a abalou. Sim, é exatamente isso. É concebível que uma vítima seja considerada responsável pelas desgraças públicas, e é exatamente isso que acontece nos mitos, bem como nas perseguições coletivas, mas eis que nos mitos, e nos mitos apenas, esta

³³³ *Ibidem*, p. 59.

mesma vítima repõe a ordem, a simboliza e até mesmo a encarna³³⁴.

O casamento de Diogo vem posteriormente resultar na possibilidade de se criar ordem no Brasil, que na visão de Durão pacifica ambas as partes, indígenas e colonos. Esta solução é, como diz Girard, simultaneamente violenta e libertadora uma vez que, sim, libertadora porque exige que os indígenas sejam tratados como iguais, mas violenta porque esta liberdade é implementada desde que os indígenas se sujeitem às leis do “novo império”. Daí que o problema interno causado pela ausência do indígena na descrição do Canto VII seja ao mesmo tempo a própria condição indígena, não enquanto sujeito colonial, mas enquanto ocupante daquele território que tudo tem para ser um novo mundo mas que está comprometido pela condição indígena, que, ao ser expiada, reestabelece a ordem.

Frei José de Santa Rita Durão compõe *Caramuru* a partir de fontes históricas, por um lado, e por outro, a historiografia em torno de Diogo Álvares Correia não está suficientemente consolidada por forma a garantir um relato fidedigno do que foi a vida deste. Esta relação entre mito e história é ainda reforçada pelo facto de que apesar de o autor se munir daquilo que entendia serem fontes historiográficas, não deixou de configurar Diogo como uma personagem mítica, não só devido ao seu epíteto do trovão, mas também por estar representado numa epopeia de matriz clássica, género literário em que a mitografia é parte intrínseca ao código genérico. Sei que não estamos diante uma obra cujo plano mitológico se assemelhe ao do émulo camoniano, pois afinal não há deuses-personagens, mas sobre isto é necessário aqui ter em conta o gosto esclarecido de Setecentos e a própria religiosidade do autor, factores preponderantes para a substituição do plano mitológico pelo religioso, presente na vocação missionária da obra, e que toma formas religiosamente mais aceites, como é o caso das visões

³³⁴ *Ibidem*, p. 63.

proféticas de Catarina nos últimos cantos. De resto, a mais significativa característica de natureza mítica presente na obra repousa sobre a premissa de que *Caramuru* se apresenta como a primeira obra de fundação do Brasil. Como tal, e à guisa de exemplos épicos fundacionais como a *Eneida*, esta fundação é mitografada, e é-o neste caso através da celebração da miscigenação de povos europeus e sul-americanos, aqui metonimizadas por Diogo e Paraguaçu ou Caramuru e Catarina respectivamente.

É relevante assinalar que esta mitologia fundacional em específico não é discursivamente inerte, pois contribui para concepções não menos mitológicas e tampouco apaziguadoras como é o caso do luso-tropicalismo³³⁵ – independentemente da presença da obra de Durão em concreto estar equacionada. O que está em causa é a suspensão da violência exercida sobre o sujeito colonial que consubstancia o carácter enredado da narrativa pacifista da história colonial portuguesa justamente porque ritualiza o sujeito-vítima, expiando-o em prol da sublimação da própria narrativa que o sacrifica. O Canto VII suspende a violência ao subtrair a paisagem humana, que por sua vez suspende “o crime” primordial, a antropofagia, e ao fazê-lo suspende os próprios indígenas da narrativa paradisíaca acerca do Brasil. Daí se conclui que enquanto não forem convertidos, o Brasil continua a ser uma terra de “pecado”.

³³⁵ Tenho aqui particularmente em consideração as seguintes palavras de Cláudia Castelo ao glosar e citar Gilberto Freyre sobre o luso-tropicalismo: “Freyre conclui que existe uma arte lusitana das relações humanas, das adaptações culturais, das transacções sociais em espaços ou terras quentes; uma arte que fez de Afonso de Albuquerque pioneiro de uma política sistemática de casamentos mistos, e que tem a sua concretização plena na simbiose luso-trópico. Assim, é português todo e qualquer indivíduo “social e culturalmente português; e que tanto pode ser amarelo, pardo, vermelho, preto, como branco”. “Essa superação da condição étnica pela cultural caracteriza a civilização lusotropical”, que não é senão: “uma cultura e uma ordem social comuns à qual concorrem, pela interpenetração e acomodando-se a umas tantas uniformidades do comportamento do Europeu nos trópicos – uniformidades fixadas pela experiência ou pela experimentação lusitana – homens e grupos de origens étnicas e de procedências culturais diversas”. Cf.: Castelo, C. (1998). “O Modo Português De Estar No Mundo”: *O Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa, 1933-1961*. Porto: Edições Afrontamento, p. 38.

Sobre a apropriação política que justifica o que entendo sobre a discursividade a que me refiro através de *Caramuru* como não inerte e fazendo parte de uma constelação mitográfica na qual identifico o luso-tropicalismo ver também: Castelo, C. (2013). “O luso-tropicalismo e o colonialismo português tardio”. In <<https://www.buala.org/pt/a-ler/o-luso-tropicalismo-e-o-colonialismo-portugues-tardio>> [consultado a 6 de Maio de 2021].

Por último, afirmo que o canto épico de Durão é precário porque a tarefa celebratória a que se propõe está minada desde o primeiro momento dada a sua circunstância religiosa e colonial, o que contribui para o que designo por derrogação heróica do protagonista. Mostra-se contra a violência dos colonos, defendendo o indígena ao mesmo tempo que o animaliza, como observei no Capítulo Primeiro; mostra-se contra o enquadramento comercial sobre os povos ameríndios, mas ignora a experiência da conversão religiosa como troca não menos mercantil, como discuti no Segundo; e constrói, finalmente, uma narrativa de fundação em torno do Brasil em que consagra a natureza, a história, e a liderança do território, como vimos no presente capítulo, mas fá-lo por derrogação da representação humana que ocupa o território que descreve, que é ao fim e ao cabo tratado na obra como um novo mundo, mundo esse que por novo ser carece de uma nova humanidade cujo bode expiatório para a conseguir é afinal a própria que aquele território ocupa(va).

Conclusão

O ponto de fuga desta tese deu-se a partir uma indagação em torno do lugar ocupado pela obra épica de Frei José de Santa Rita Durão no âmbito dos estudos literários e culturais em português. Vindo-me a ocupar do estudo da epopeia desde a minha dissertação de mestrado, na qual me debrucei sobre *Os Lusíadas*, decidi continuar a trabalhar sobre o mesmo género literário, amplificando o foco da minha atenção através das relações atlânticas do Século XVIII e da concomitante produção poética deste género literário. O que começou por ser uma indagação rarefeita, muito em parte devido à irrelevância a que *Caramuru* foi relegado enquanto objecto de estudo isolado, passou a ser fonte de fascínio e permanente interrogação no decorrer do presente trabalho. Chegado ao termo desta tese, é para mim, agora, claro que a epopeia duraniana merece um justificado lugar de destaque na genealogia literária em português, e suas implicações históricas e culturais, mediadas pelo olhar académico contemporâneo.

Foi para mim gratificante chegar à conclusão de que a heroicidade épica de Diogo Álvares Correia é, afinal, muito mais complexa do que um aparente protagonista histórico feito títere nas mãos de um catequista militante³³⁶. Que Moema vive agora mais do que nunca, e que é talvez a personagem que mais jus faz à promessa do canto imortalizante do género épico. Ao que acresce a retirada de Moema do enquadramento trágico em que fora colocada pela recepção da obra, algo que é igualmente fonte de gratificação, por um lado, e, em meu ver, de justiça literária, por outro. A proposta de leitura de *Caramuru* que defendo no decorrer desta tese e que em vários momentos se desencontra de leituras vigentes e / ou cristalizadas sobre a obra, sem prejuízo de as

³³⁶ Designação por mim retirada ao título de uma obra de Charles Ralph Boxer: Boxer, C. R. (1978). *The Church Militant and Iberian expansion, 1440-1770* (Johns Hopkins symposia in comparative history ; 10). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

reconhecer e convocar, toma uma dimensão ainda maior quando problematizo a representação da fauna e flora brasileiras, até então pedra-de-toque da desmaiada pertinência da epopeia. Após a desconstrução heróica de Diogo e da revitalização de Moema, ter argumentado sobre o paraíso despovoado de Durão acabou por ser o corolário de uma leitura que inicialmente me parecia relevante, mas que, havido o trabalho doutoral, se revelou fonte da importância desta obra que hoje afirmo desassombradamente charneira na história literária e cultural em português.

A realização desta tese também me fez dar conta do que fica por realizar, bem como de possíveis trabalhos outros que poderão partir do que aqui se apresenta. São exemplos destes: estabelecer nos mesmos moldes do argumento em torno da representação literária dos povos indígenas um paralelo com a produção épica homóloga ibérica e / ou americana do mesmo período, o chamado longo Século XVIII; realizar um trabalho comparativo sobre a configuração das personagens racializadas na produção épica em português e como estas desestabilizam o *corpus* português do próprio género e a ideia que este cultiva em torno do que se entende por império português e suas consequências até aos dias de hoje; realizar uma leitura a partir de uma genealogia da epopeia em português que permita identificar e problematizar os vectores atinentes ao *epos* colonial e como estes apresentam sintomas das discussões contemporâneas sobre a interseccionalidade de género, raça e classe, observada a partir de uma poesia que afinal das contas quer ser ouvida, e portanto publicamente conhecida, não fosse ela composta a partir de uma *tuba canora e belicosa*. Resta saber – mais do que a ouvirmos – como a ouvimos.

Bibliografia

Fontes manuscritas citadas

Coutinho, J. P. R. de A. (1769). Censura a José Basílio da Gama, “Uruguay”. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 5, 1769, doc. 107.

Durão, J. de S. R. (s / d). “Caramuru Poema Epico do Descobrimento da Bahia”. Códice manuscrito. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Manuscritos - 02, 3, 006.

Fontes primárias citadas

Alencar, J. de. (1865). *Iracema*. Rio de Janeiro: Typ. Vianna & Filhos.

Alvarenga, S. (1774). *O desertor : poema heroi-comico*. Coimbra : Na Real Officina da Universidade.

Andrade, O. (1928). Manifesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia*, Ano 1, N.º 1.

Bíblia Sagrada. (1982). Versão portuguesa preparada a partir de textos originais pelos rev. padres Capuchinhos. Lisboa: Verbo.

Brandão, A. F. (1997). *Diálogo das Grandezas do Brasil* (organização e introdução de José Antonio Gonçalves de Mello). Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.

Caldas, A. P. de S. (1979). Ode ao Homem Selvagem. In Holanda, S. B. de. *Antologia dos poetas brasileiros da Fase Colonial*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Camões, L. V. de. (1989). *Os Lusíadas* de Luís de Camões. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa/Ministério da Educação.

_____ (2019). *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões* (volume II). Organização, introdução e notas de Maria Vitalina Leal de Matos. Silveira: E-Primatur.

_____ (1685). *Rimas varias de Luis de Camoens* (Commentadas por Manuel de Farya, e Sousa. Tomos I y II). Lisboa: En la Imprenta de Theotonio Damaso de Mello impressor de la Casa Real.

Cardim, F. (2000). *Tratados da terra e gente do Brasil* (Transcrição, Introd. e Notas por Ana Maria de Azevedo). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Cortesão, Jaime. (2000). *A Carta de Pêro Vaz de Caminha* - Adaptação à linguagem actual. In Jaime Cortesão: Obras Completas. Vol. 7. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Costa, C. M. da. (2008). Vila Rica. In I. Teixeira *Épicos*, Ivan Teixeira (ed.). São Paulo: EdUSP.

Dias, G. (1857). *Os Tymbiras : poema americano*. Leipzig : F. A. Brockhaus.

_____ (2008). I-Juca-Pirama. In I. Teixeira *Épicos*, Ivan Teixeira (ed.). São Paulo: EdUSP.

Durão, J. de S. R. (1781). *Caramurú. Poema Epico Do Descobrimento Da Bahia*. Lisboa: Na Regia Officina Typografica.

_____ (1829). *Caramurú, ou La découverte de Bahia* (Tome I et II). Paris: E. Renduel.

_____ (1836). *Caramurú: Poema Epico Do Descobrimento Da Bahia*. Lisboa: Imprensa Nacional.

_____ (1935). *O Caramuru : aventuras prodigiosas dum português colonizador do brasil* (adaptação em prosa do poema épico de Frei José de Santa Rita Durão). Lisboa: Sá da Costa.

_____ (2008). *Caramuru – poema épico do descobrimento da Baía* (Introdução, texto crítico e anastático por Amadeu Torres). Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo.

_____ (2008). Caramuru. In I. Teixeira *Épicos*, Ivan Teixeira (ed.). São Paulo: EdUSP.

Gama, B. da. (1769). *O Uruguay*. Lisboa: Regia Officina Typografica.

_____ (2008). O Uruguai. In I. Teixeira *Épicos*, Ivan Teixeira (ed.). São Paulo: EdUSP.

Gândavo, P. de M. (2004). *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* (ed. de S. M. Hue e R. Menegaz). Lisboa: Assírio & Alvim.

Gonzaga, T. A. (1863). *Cartas Chilenas*. Rio de Janeiro : Eduardo & Henrique Laemmert.

Homero. (2018). *Odisseia*. Trad., Notas e Comentários de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal.

_____ (2019). *Ilíada*. Trad., Notas e Comentários de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal.

Itaparica, M. de S. M. (1981). *Descrição da Ilha de Itaparica*. S. Brayner (Org.). *A Poesia no Brasil* 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Jaboatão, A. de S. M. (1858-62). *Novo orbe serafico brasilico ou Chronica dos frades Menores da provincia do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. brasiliense de M. Gomes Ribeiro.

Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Lei n.º 12.701, de 6 de Agosto de 2012, da República Federativa do Brasil. *Inscreve os nomes de Francisco Barreto de Menezes, João Fernandes Vieira, André Vidal de Negreiros, Henrique Dias, Antônio Filipe Camarão e Antônio Dias Cardoso no Livro dos Heróis da Pátria*.

Leite, S. (1956). *Monumenta brasilæ I* (1538-1553). Roma: “Monumenta Historica Societatis Iesu, vol. X. Missiones Occidentales”.

Magalhães, G. de. (2008). A confederação dos Tamoios. In I. Teixeira *Épicos*, Ivan Teixeira (ed.). São Paulo: EdUSP.

Montaigne, M. de. (2016). Dos Canibais. *Ensaaios: Antologia*. Lisboa: Relógio d'Água.

Nóbrega, M. da. (1955). *Cartas do Brasil e mais escritos do Pe. Manuel da Nóbrega*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

Oliveira, M. B. de. (1705). *Musica do Parnasso*. Lisboa : na Officina de Miguel Manescal, impressor do Santo Ofício.

Ovídio. (2007). *Metamorfoses* (Trad. Paulo Farmhouse Alberto). Lisboa: Cotovia.

Peixoto, J. de A. (1865). Canto Genethliaco. In *Obras poeticas de Ignacio José de Alvarenga Peixoto* (coligidas, anotadas, precedidas do juizo critico dos escriptores nacionaes e estrangeiros e de uma noticia sobre o autor e suas obras com documentos historicos por J. Norberto de Souza S.). Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier.

Petrarca, F. (2018). *As Rimas De Petrarca*. Trad., Notas e Comentário de Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal Editores.

Pitta, S. da R. (1730). *História da América Portuguesa desde o Anno de Mil e Quinhentos do seu Descobrimento, até o de Mil e Setecentos e Vinte e Quatro*. Lisboa: Joseph Antonio da Sylva.

_____ (1878). *Historia da America Portugeza*. Bahia: Imprensa Economica.

Rocha, M. R. (2017). *Etíope resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruido e libertado* (Ed., Intr. e comentário por Jean Marcel Carvalho França e Ricardo Alexandre Ferreira). São Paulo: Editora UNESP.

Rosário, A. do. (2002). *Frutas do brasil numa nova, e ascetica monarchia, consagrada à santíssima senhora do rosario* (Fac-símile da edição de Lisboa : António Galvão, 1702 e Apresentação de Ana Hatherly). Lisboa: Biblioteca Nacional.

Rousseau, J. J. (2020). *Discurso sobre a origem e a Desigualdade entre os Homens*, tradução de Hugo Barros. Lisboa: Edições 70.

Salvador, V. do. (2010). *História Do Brasil* (nova edição revista). Brasília: Edições do Senado Federal.

Teixeira, B. (2008). Prosopopéia. In I. Teixeira *Épicos*, Ivan Teixeira (ed.). São Paulo: EdUSP.

Varnhagen, F. A. (1845). *Epícos Brasileiros*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Vasconcelos, S. de. (1865). *Chronica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia Joao Ignacio da Silva.

Vergílio. (2019). *Bucólicas* (Introdução, tradução e notas por Gabriel A. F. Silva). Lisboa: Cotovia.

Vergílio. (2020). *Eneida* (Trad. Carlos Ascenso André). Lisboa: Cotovia

Verney, L. A. (1950). *Verdadeiro método de estudar* (ed. de António Salgado Júnior, Vol. II). Lisboa: Sá da Costa.

Vespucci, A. (1985). *Lettere di viaggio* (ed. L. Formisano). Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

Vieira, A. (1992). *História do Futuro* (introdução, actualização do texto e notas por Maria Leonor Carvalhão Buescu). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

_____ (2008). *Sermões* (Vols. I e II, Edição crítica – coord. Arnaldo do Espírito Santo). Lisboa: CEFi - Centro de Estudos de Filosofia / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Voltaire. (1765). *La Henriade : Avec les variantes, et différentes pièces appartenantes a ce poeme; suivie de l'Essai sur la poésie épique & du Poeme de Fontenoy* (Nouvelle édition. ed.). A Paris: Chez Duchesne.

Fontes secundárias citadas

AA. VV. (1952). Maria Maddalena. In *Enciclopedia cattolica*. Vol. VIII. Città del Vaticano: Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il Libro cattolico.

AA. VV. (1963). Nicot (João). In *Enciclopédia luso-brasileira de cultura*. Lisboa: Editorial Verbo.

Adonias, I. (1993). *Mapa: Imagens da formação territorial brasileira*. Rio de Janeiro: Odebrecht.

Adorno, T., & Horkheimer, M. (2002). Odysseus or Myth and Enlightenment. In *Dialectic of enlightenment*. California: Stanford University Press.

Alencastro, L. (2000). *O trato dos viventes : Formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

Almeida, M. C. F. de. (2002). *Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume.

Alves, H. (2001). *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

_____ (2005). Corte-Real, a Evolução da sua Arte. In *Península* (Revista de Estudos Ibéricos, 2).

Amado, J. (1998). Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil. *Actas dos Cursos Internacionais de Verão de Cascais - Mito e Símbolo na História de Portugal e do Brasil*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.

Amora, A. S. (1997). Neoclassicismo (na Literatura Brasileira). In J. P. Coelho. *Dicionário de literatura : Literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística literária* (4a ed., vol. 3). Porto: Figueirinhas.

Anastácio, V. (2005). Pensar o Petrarquismo. In *Revista Portuguesa de História do Livro*, ano VIII, n.º 16. Lisboa: Centro de Estudos de História do Livro e da Edição.

_____ (2007) Pensar para além das etiquetas. In *Convergência Lusíada*, 24, 2.

_____ (2013). Literary exchange in the Portuguese-Brazilian Atlantic Before 1822. In H. Braun & L. Vollendorf. *Theorising the Ibero-American Atlantic* (Medieval and early modern Iberian world ; volume 53). Leiden ; Boston: Brill.

Ayoh'Omidire, F. (2010). Globalization and Identity Discourse in Latin America: Caramuru and the Brazilian Foundation Myth. *The Global South*, 4 (1).

Azevedo, A. M. de. (2002). O Índio brasileiro (o «olhar» quinhentista e seiscentista). In F. Cristovão (coord.), *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens: Estudos e Bibliografias*. Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Coimbra. Coimbra: Almedina.

Bandeira, M. (1946). *Apresentação da poesia brasileira : Seguida de uma pequena antologia*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil.

Barreto, L. F. (1983). *Descobrimentos e Renascimento : Formas de Ser e Pensar nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Bastos, A. (2011). O gentio melhorado: imagens, lugares e funções do índio na poesia do século XVIII. *O índio antes do indianismo*. Rio de Janeiro: FAPERJ / 7Letras.

Bernardes, J. A. C. (2011). Adamastor (Episódio do). In V. M. A. e Silva (coord.). *Dicionário de Luís de Camões* (1a. edição). Alfragide: Editorial Caminho.

_____ (1995). “Lírico (modo)”. In J. C. Bernardes (1995). *Bíblis: Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Volume 3. Lisboa: Verbo.

Bethencourt, F. (2013). *Racisms: From the Crusades to the twentieth century*. Princeton / Oxford: Princeton University Press.

Bhabha, H. (1994). Of mimicry and man: the ambivalence of colonial discourse. *The location of culture*. London / New York: Routledge.

Behring, M. (1933). Um cimélio na Biblioteca Nacional. In *Revista da Academia Brasileira de Letras* (Ano 24, Vol. 42, 137).

Biron, B. R. (1988). *Caramuru: um poema épico da conversão e sua recepção crítica* (texto policopiado). Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

_____ (1998). *Tradição e renovação no poema épico Caramuru* (texto policopiado). Dissertação de Doutorado apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

_____ (2008). Luzes, Razão e Fé em *Caramuru*. In I. Teixeira (ed.). *Épicos*. São Paulo: EdUSP.

_____ (2010). *Caramuru: Uma transposição do Velho para o Novo Mundo*. In *Navegações: Revista De Cultura E Literaturas De Língua Portuguesa*, 3 (1).

_____ (2013). *A Aula Inaugural de Frei José de Santa Rita Durão*. In *Cadernos do CNLF*, Vol. XVII, 3.

Bluteau, R. (1712 – 1728). *Pátria. Vocabulario portuguez e latino*. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva.

_____ (1712 – 1728). Preço. In *Vocabulario Portuguez e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu.

Bosi, A. (1972). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix.

_____ (1994). *Dialética da colonização*. São Paulo : Companhia das Letras.

_____ (2002). *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras.

Boxer, C. R. (1978). *The Church Militant and Iberian expansion, 1440-1770* (Johns Hopkins symposia in comparative history ; 10). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Brading, D. A. (1991). *The First America. The Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State, 1492 - 1867*. Cambridge: Cambridge University Press.

Braga, T. (1901). *Filinto Elysio e os Dissidentes da Arcádia. A Arcadia brasileira - Francisco de Mello Franco, José Basílio da Gama, Frei José de Santa Rita Durão, Alvarenga Peixoto, Tomás António Gonzaga*. Porto: Livraria Chardron.

Brookshaw, D. (1988). *Paradise Betrayed: Brazilian Literature of the Indian*. Amsterdam: CEDLA.

Buescu, H. C. (2013). Observar em português. In *Experiência do Incomum e Boa Vizinhaça. Literatura Comparada e Literatura-Mundo*. Porto: Porto Editora.

_____ (2019). Literatura e história : algumas relações. In *O poeta na cidade : a literatura portuguesa na história*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Buescu, M. L. C. (1992). Introdução. In A. Vieira. *História do Futuro* (introdução, actualização do texto e notas por Maria Leonor Carvalhão Buescu). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Buffon, G., Guéneau de Montbéliard, P., Bexon, G., & Sève, J. (1770). *Histoire naturelle des oiseaux*. A Paris: De l'Imprimerie Royale.

Calafate, P. (1994). *A Ideia de Natureza no Século XVIII em Portugal (1740-1800)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Campbell, G. (2003). Sprezzatura. *The Oxford dictionary of the Renaissance*. Oxford / New York: Oxford University Press.

Candido, A. (1961). Estrutura e função do *Caramuru*. In *Revista De Letras*, 2.

_____ (1969). *Formação da literatura brasileira : Momentos decisivos (Vol. 1)*. São Paulo: Martins.

_____ (1985). Movimento e Parada. *Na sala de aula : Caderno de análise literária*. São Paulo: Ática.

_____ (2002). *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas / FFLCH-USP.

_____ (2006). Estrutura Literária e Função Histórica. In *Literatura e Sociedade*. 9.^a Edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.

Cañizares-Esguerra, J. (2006). How Derivative was Humboldt? Microcosmic Nature Narratives in Early Modern Spanish America and the (Other) Origins of Humboldt's Ecological Sensibilities. In *Nature, empire, and nation: Explorations of the history of science in the Iberian world*. Stanford, California: Stanford University Press.

Cardim, P. (2019). Os povos indígenas, a dominação colonial e as instâncias de justiça na América portuguesa e espanhola. In A. Domingues, M. L. C. de Resende e P. Cardim (orgs.). *Os indígenas e as justiças no mundo ibero-americano (sécs. XVI - XIX)*. Lisboa / Minas Gerais: Centro de História da Universidade de Lisboa, CHAM – Centro de

Humanidades (NOVA FCSH-UAc) e PPGH/UFSJ – Programa de Pós-Graduação em História/Universidade Federal de São João del-Rei.

Carreira, A. (1983). *As companhias pombalinas de Grão-Pará e Maranhão e Pernambuco e Paraíba*. Lisboa : Editorial Presença.

Carvalho, B. (2016). Introduction - Partial Enlightenments: Precedents & Possibilities for the 18th Century in Luso-Brazilian Studies. In *Portuguese Literary & Cultural Studies* (29, The Eighteenth Century).

_____ (2016). Writing Race in Two Americas: Blackness, Science, and Circulation of Knowledge in the Eighteenth-Century Luso-Brazilian World and the United States. *The Eighteenth Century*, 57 (3).

Castello, J. A. (1969). Academia Brasílica dos Esquecidos. In *O Movimento Académico no Brasil (1641-1820/22)* (I, vol, 1). São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.

_____ (1969). *Manifestações literárias da era colonial, 1500 - 1808/1836* (3.ed. ed., Literatura brasileira; v. 1). São Paulo: Editora Cultrix.

_____ (2004). *A literatura brasileira : Origens e unidade (1500 - 1960)* (Vol. 1). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Castelo, C. (1998). "O Modo Português De Estar No Mundo": *O Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa, 1933-1961*. Porto: Edições Afrontamento.

Castro, A. P. (1985). A recepção de Camões no neoclassicismo português. In *Revista da Universidade de Coimbra* (XXXIII).

Castro, A. P. de. (2008). A Retórica no Neoclassicismo. In *Retórica e teorização literária em Portugal : Do humanismo ao neoclassicismo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (2007). Os Poetas da inconfidência, escolares de Coimbra. In Academia das Ciências de Lisboa e Academia Brasileira de Letras. *O iluminismo luso-brasileiro : Sessão conjunta de membros da Academia das Ciências de Lisboa e da Academia Brasileira de Letras : 19, 20 e 21 de outubro de 2006*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Castro, E. V. de (2002). O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

Castro, S. (1999). A literatura portuguesa medieval como literatura brasileira. In *História da Literatura Brasileira* (Vol. 1). Lisboa: Alfa.

Cerqueira, L. M. G. (2014). Anchieta, Camões, épica latina e vernácula no séc. XVI. In P. Morão e C. Pimentel (org.). *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa : das origens à contemporaneidade*. Lisboa: Campo da Comunicação.

Charas, M. (1676). *Pharmacopée Royale Galénique et Chymique*. Paris: Chez l'auteur, au Faux-bourg Saint-Germain, rue des boucheries, aux Vipères d'Or.

Chauí, M. (2000). *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

Chaves, V. (1995). “GONZAGA (Tomás António)”. In J. C. Bernardes (1995). *Biblos: Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Volume 2. Lisboa: Verbo.

_____ (1997). *O Uruguai e a fundação da literatura brasileira* (Coleção Viagens da voz). Campinas: Editora da Unicamp.

Cheah, P. (2016). *What is a world? : On postcolonial literature as world literature*. Durham: Duke University Press.

Cidade, H. (2005). *Ensaio sobre a crise cultural do Século XVIII*. Lisboa: Editorial Presença.

Clarke, M. (2019). *Achilles beside Gilgamesh : Mortality and wisdom in early epic poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cortês, A. e Mota, A. T. da. (1960). *Portugaliae monumenta cartographica*. Volume I. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

_____ (1987). *Portugaliae monumenta cartographica*. Volume IV. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Costa L. F., Rocha M. M., Sousa, R. M. de. (2013). *O Ouro do Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Cotta, F. A. (2010). O mito de fundação das milícias negras. In *Negros e mestiços nas milícias da América Portuguesa*. Belo Horizonte: Crisálida.

Coutinho, A. (1981). Conceito de literatura brasileira. In *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis: Vozes.

Couto, J. (2009). As missões americanas na origem da expulsão da Companhia de Jesus de Portugal e seus Domínios Ultramarinos. In Biblioteca Nacional de Portugal (Org.), *A expulsão dos jesuítas dos domínios portugueses: 250.º aniversário*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

Couto, M. (2009). Luso-afonias – a lusofonia entre viagens e crimes. In *E Se Obama Fosse Africano & Outras Interinvenções*. Lisboa: Editorial Caminho.

Crawford, M. (2016). *The Andean wonder drug: Cinchona bark and imperial science in the Spanish Atlantic, 1630-1800*. Pittsburg / Pennsylvania: University of Pittsburgh Press.

Cunha, E. L. (2006). A fé, o império e as terras viciosas. In *Estampas do imaginário : literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Cunha, M. C. da. (1990). Imagens de índios do Brasil : o século XVI. *Estudos Avançados*, 4 (10).

_____ (1998). Introdução a uma história indígena. In M. C. da Cunha (org.). *História dos índios no Brasil* (2.^a Edição). São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura / FAPESP.

_____ (2012). Imagens de índios do Brasil no século XVI. In *Índios no Brasil: História, direitos e cidadania* (Agenda Brasileira). São Paulo: Claro Enigma.

Curtius, E. (2013). *European Literature and the Latin Middle Ages* (with a new introduction by Colin Burrow ed., Bollingen Series (General) ; 180). Princeton, NJ: Princeton University Press.

Curto, D. R. (2009). Naturalismo, Indigenismo, Reformas e Relatos de Viagem. *Cultura imperial e projetos coloniais (séculos XV a XVIII)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

Denis, F. (1826). *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal ; suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecointe et Durey.

_____ (1850). *Une fête brésilienne célébrée à Rouen en 1550 suivie d'un fragment du XVIe siècle roulant sur la théogonie des anciens peuples du Brésil et des poésies en langue tupique de Christovam Valente, par Ferdinand Denis*. Paris. J. Techener.

Diderot, D., Alembert, J., Robinet, J., & Mouchon, P. (1751). *Encyclopédie ; ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson.

Domingues, Â. (2000). A promoção dos ameríndios a vassalos: as contradições da liberdade. In *Quando os índios eram vassalos : Colonização e relações de poder no norte do Brasil na segunda metade do século XVIII* (Outras margens). Lisboa: Comissão Nacional Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

_____ (2012). Para um melhor conhecimento dos domínios coloniais: a constituição de redes de informação no Império português. In *Monarcas, ministros e cientistas: mecanismos de poder, governação e informação no brasil colonial*. Lisboa: Centro de História de Além-Mar.

Earle, T. F. (2013). Voz narrativa, ironia e a defesa da poesia n'Os *Lusíadas*. In *Estudos Sobre Cultura e literatura Portuguesa do Renascimento*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Étiemble, R. (1975). Faut-il réviser la notion de *Weltliteratur*? In *Essais de littérature (vraiment) générale*. Paris: Gallimard.

Feo, M. (1986). Tradizione latina. *Letteratura italiana*. 5. *Le questioni*. Torino: Einaudi.

Ferreira, M. C. (2001). *O Tratado de Madrid e o Brasil meridional : os trabalhos demarcadores das partidas do sul e a sua produção cartográfica (1749 - 1761)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Ferro, M. (2004). *A recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa do barroco e neoclassicismo* (texto policopiado). Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Filho, D. P. (2006). *Roteiro da Poesia Brasileira – Arcadismo*. São Paulo: Global Editora.

Filho, L. A. (1988). Sobre as origens barrocas da literatura brasileira. In *Claro-Escuro – Revista de Estudos Barrocos*. Lisboa: Quimera.

Finazzi-Àgro, E. (1980). I Lusiadi e gli altri (contatti tra culture e tra lingue nell' epos camoniano: la figura dell 'interprete). In AA. VV. *Studi Camoniani 80: contributo alle celebrazioni del centenário de Camões*, a cura di G. Lanciani (Romanica Vulgaria. Quaderni, 2). L' Aquila: Japadre Editore.

Fraga, M. do C. (1995). Ode. In J. C. Bernardes (1995). *Biblos: Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Volume 3. Lisboa: Verbo.

França, J. M. C. (2012). *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII: antologia de textos (1591-1808)*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio / São Paulo: Editora UNESP.

Franco, A. A. de M. (2000). Viagens de índios brasileiros à Europa. In *O índio brasileiro e a Revolução Francesa : as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Rio de Janeiro: Topbooks.

Gama, L. (2001). *O uso argumentativo das fontes no prefácio e nas notas do Caramuru* (texto policopiado). Dissertação de Mestrado em Teoria Literária apresentada à Universidade Estadual de Campinas / Instituto de Estudos da Linguagem.

Gama, O. (2001). Imagens cartográficas do Brasil na Historiografia Setecentista. In J. C. Garcia (ed.). *A Nova Lusitânia : imagens cartográficas do Brasil nas colecções da*

Biblioteca Nacional (1700-1822) (catálogo). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

García, B. M. (2012). *The Aeneid of Brazil: Caramuru (1781)*. Dissertação de Doutoramento apresentada à University of Texas at Austin.

Garrett, A. (1984). Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. In *Obras Completas de Almeida Garrett* (Quarto Volume). Lisboa: Círculo de Leitores.

Gerbi, A. (2010). *The dispute of the New World: the history of a polemic, 1750-1900* (trans. by Jeremy Moyle). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Girard, R. (1972). Oedipe et la victime émissaire. In *La violence et le sacré*. Paris: Bernard Grasset.

_____ (2020). *O Bode Expiatório*. Lisboa: Edições 70.

Gonçalves, M. da C. O. D. (1961). *O índio do Brasil na literatura portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII*. Coimbra: Coimbra Editora.

Graeber, D. (2011). A Brief Treatise on the Moral Grounds of Economic Relations. In *Debt : The first 5,000 years*. New York: Melville House.

Greene, T. (1982). Imitation and Anachronism. In *The light in Troy : Imitation and discovery in Renaissance poetry* (Elizabethan Club series; 7). New Haven ; London: Yale University Press.

Guillén, C. (1978). Cambio Literario y Multiple Duración. In J. Caro Baroja & A. Carreira. *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Guimarães, A. S. A. (2012). Colour and Race in Brazil: From Whitening to the Search for Afro-Descent. In F. Bethencourt, A. Pearce. *Racism and Ethnic Relations in the Portuguese-Speaking World*. Oxford: Oxford University Press / British Academy.

Hall, K. H. (1995). *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*. Ithaca and New York: Cornell University Press.

Hansen, J. A. (2004). *A sátira e o engenho : Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo / Campinas: Ateliê Editorial / Editora da Unicamp.

_____ (2005). A escrita da conversão. In Costigan, L. H. (Org.). *Diálogos da conversão*. Campinas: Editora Unicamp.

Hardie, P. (1986). *Virgil's Aeneid : Cosmos and imperium*. Oxford: Clarendon Press.

_____ (2014). The *Aeneid* and New Worlds. In *The last Trojan hero : A cultural history of Virgil's Aeneid*. London: I.B.Tauris.

Hart, T. (1976). The Author's Voice in "The Lusíads". *Hispanic Review*, 44 (1).

Hemming, J. (1987). Indians and the frontier. In L. Bethell (ed.). *Colonial Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____ (2007). *Ouro vermelho : a conquista dos índios brasileiros*. São Paulo: EdUSP.

Holanda, S. B. de. (2000). *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Houaiss, A. (2003). brasil-. In *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Primeira edição, Tomo I, Lisboa: Temas e Debates.

_____ (2003). Gêtio. In *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Primeira edição, Tomo II, Lisboa: Temas e Debates.

Hulet, C. (1977). The Noble Savage in *Caramuru*. In Leonard, I., Chang-Rodríguez, R., & Yates, D. (ed.). *Homage to Irving A. Leonard : Essays on Hispanic art, history, and literature*. Ann Arbor: Latin American Studies Center, Michigan State University.

Jacobs, B. (2012). *Origins of a Creole : The History of Papiamentu and Its African Ties* (Language Contact and Bilingualism [LCB] ; 3). Berlin ; Boston: De Gruyter Mouton.

Júnior, A. (1958). *Obra crítica*. Volume I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.

Júnior, C. P. (1963). *História econômica do Brasil* (8.^a ed. atualizada). São Paulo : Editora Brasiliense.

Knivet, A., & Sá, V. K. L. de. (2015). *The admirable adventures and strange fortunes of Master Anthony Knivet : An English pirate in sixteenth-century Brazil* (New approaches to the Americas). Cambridge: Cambridge University Press.

Kothe, F. R. (1997). *O Cânone colonial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Lanciani, G. (1993). Cantiga de Amigo. In G. Lanciani & G. Tavani. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho.

_____ (1993). Cantiga de Amor. In G. Lanciani & G. Tavani. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho.

Levin, H. (1972). *The myth of the Golden Age in the Renaissance*. New York: Oxford University Press.

Lima, O. (1896). *Aspectos da Literatura Colonial*. Leipzig: F. A. Brockhaus.

Lindo, L. A. (2015). A carta *Mundus Novus* de Vespucci e a lenda do homem natural de Rosseau. *Revista de História*, [S. I.], 172. Universidade de São Paulo.

Lisboa, E., & Rocha, I. (1985). *Dicionário cronológico de autores portugueses* (Org. pelo Instituto Português do Livro e da Leitura). Mem Martins: Publicações Europa-América.

Lockhart, J., & Schwartz, S. (1983). *Early Latin America: A history of colonial Spanish America and Brazil* (Cambridge Latin American Studies; 46). Cambridge: Cambridge University Press.

Lourenço, F. (2011). Amor. In V. M. A. e Silva (coord.). *Dicionário de Luís de Camões* (1a. edição). Alfragide: Editorial Caminho.

Macedo, H. (1983). *The purpose of praise : Past and future in The Lusiads of Luís de Camões*. London: King's College.

_____ (1990). The Lusiads: Epic Celebration and Pastoral Regret. In *Portuguese Studies*, Vol. 6.

Macedo, H. (1993). *Os Lusíadas : the ambiguous epic of Luis de Camões*. In *Journal of the Institute of Romance Studies* (Vol. 2). London.

Machado, F. A. (2000). Antropologia: do pecado do paraíso, ao paraíso sem pecado. In *Rousseau em Portugal: Da clandestinidade setecentista à legalidade vintista*. Porto: Campo das Letras.

Machado, J. P. (2003). Bárbaro. In *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Oitava edição, Primeiro Volume. Lisboa: Livros Horizonte.

_____ (2003). Brasil. In *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Oitava edição, Primeiro Volume. Lisboa: Livros Horizonte.

_____ (2003). Fementido. In *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Oitava edição, Terceiro Volume. Lisboa: Livros Horizonte.

_____ (2003). Mameluco. In *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Oitava edição, Quarto Volume. Lisboa: Livros Horizonte.

_____ (2003). Tabaco. In *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Oitava edição, Quinto Volume. Lisboa: Livros Horizonte.

Mackie, C. (1997). Achilles' Teachers: Chiron and Phoenix in the 'Iliad'. *Greece & Rome*, 44 (1).

Magalhães, I. A. de. (coord.) (2013). *História e Antologia Da Literatura Portuguesa* (Século XVIII, Vol. IV). Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian.

_____ (1995). A 'boa-selvagem' n' A Carta de Pero Vaz de Caminha: um olhar europeu, masculino de Quinhentos. In *Oceanos*, 21 ("Mulheres no Mar Salgado"). Lisboa.

Magalhães, J. R. (2000). Suportes escritos da construção da identidade do Brasil. In *A Construção do Brasil 1500 – 1825*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Magalhães, P. (2021). Um códice perdido de José de Santa Rita Durão. In *Varia Historia*, Vol. 37, 75.

Marchant, A. (1942). *From barter to slavery: The economic relations of Portuguese and Indians in the settlement of Brazil, 1500-1580* (Johns Hopkins University studies in historical and political science; ser. 60, no. 1). Baltimore: John Hopkins Press.

Marcocci, G. (2012). A Escravidão nas origens do império. In *A consciência de um império: Portugal e o seu mundo* (sécs. XV-XVII). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Margarido, A. (2000). A falsa Aldeia o Autêntico Capital. In *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

_____ (2000). A Re-descoberta da Língua como “Força Imperial. In *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

Marnoto, R. (2002). "Bárbora escrava": Canon, beauty and color: An embarrassing contradiction. In *Post-imperial Camões* (Special issue of *Portuguese literary & cultural studies* no. 9, Fall 2002).

_____ (2015). *O Petrarquismo Português do Cancioneiro Geral a Camões*. Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Martins, R. E. (2016). *Cantar alto, dizer maior : heroicidade épica n'Os Lusíadas e na Bhagavad-Guitá* (texto policopiado). Tese de Mestrado em Estudos Comparatistas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Martins, W. (1976). *História da inteligência brasileira* (Vol. I, 1550 - 1794). São Paulo: Editora Cultrix.

Matos, M. V. L. de. (1997). Que farei eu com este poema? Como evolui o projecto da epopeia ao longo d' *Os Lusíadas*. In M. Gonçalves, et. al. *Épica, épicas, épica camoniana* (Cosmos Literatura; 17). Constância / Lisboa: Centro de Estudos Camonianos da Associação Casa-Memória de Camões em Constância / Edições Cosmos.

Mattos, H. (2008). "Black Troops" and Hierarchies of Color in the Portuguese Atlantic World : The Case of Henrique Dias and His Black Regiment. *Luso-Brazilian Review*, 45 (1).

Maxwell, K. (1995). *Pombal, paradox of the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____ (2003). *Naked tropics: Essays on empire and other rogues* (New World in the Atlantic world). New York / London: Routledge.

_____ (2004). *Conflicts & conspiracies : Brazil and Portugal, 1750-1808* (Rev. ed.). New York ; London: Routledge.

Mendonça, M., & Pombal, S. (1960). *O Marquês de Pombal e o Brasil*. São Paulo : Companhia Editora Nacional.

Metcalf, A. C. (2020). *Mapping an Atlantic World, circa 1500*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

_____ (2021). *Go-betweens and the Colonization of Brazil : 1500-1600*. Austin: University of Texas Press.

Meuwese, M. (2013). Indigenous leaders and the atlantic world : the parallel lives of Dom Antônio Filipe Camarão and Pieter Poty, 1600 – 1650. In J. Fortin, & M. Meuwese. *Atlantic biographies : Individuals and peoples in the Atlantic World*. Leiden: Brill.

Miyoshi, A. (2010). *Moema é morta: pintura e escultura na segunda metade do século XIX* (texto policopiado). São Paulo : Tese de Doutorado em História da Arte apresentada à Universidade Estadual de Campinas / UNICAMP.

Moisés, M. (1971). *A Literatura Brasileira através dos textos*. São Paulo: Editôra Cultrix.

Moraes, E. V. de. (1926). Segundo centenário do nascimento de frei José de Santa Rita Durão. In *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro* (Tomo 99, Vol. 153).

Moraes, R. B., & Berrien, W. (1949). *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Souza.

Moser, G. (1957). Frutas do Brasil: uma obra ignorada na história dum lugar-comum. *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*. S. 3, 1.

Navarro, E. A. (2005). *Método Moderno de Tupi Antigo*. São Paulo: Global.

O'Neill, C., & Domínguez, J. (2001). José de Anchieta. In *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: Biográfico-temático*. Roma / Madrid: Institutum Historicum / Universidad Pontificia Comillas.

Peixoto, A. (1932). Camões e o Brasil. In *Ensaíos Camonianos*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Pereira, C. de A. (1971). *Fontes do Caramuru de Santa Rita Durão*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis.

_____ (1974). À margem do “Caramuru”. *Revista de Letras* (Vol. 16).

Pereira, M. H. da R. (2012). Musas e Tágides n’ *Os Lusíadas*. In S. Pereira e M. Ferro (coord.). *Actas Da VI Reunião Internacional de Camonistas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Perrin, D. (1969). A intelectualidade e a sua participação na luta emancipadora. In *Inconfidência mineira, causas e conseqüências*. Brasília: Coordenada Ed.

Pinho, S. T. de. (1995). Locus Amoenus. In J. C. Bernardes (1995). *Biblos: Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Volume 3. Lisboa: Verbo.

Pita, J. R. (1996). *Farmácia, medicina e saúde pública em Portugal (1772 – 1836)*. Coimbra: Livraria Minerva Editora.

Puga, R. M. (2003). O olhar através do género. A imagem do índio brasileiro na literatura portuguesa de Quinhentos. In F. Cristóvão (coord.). *O olhar do viajante – dos navegadores aos exploradores*. Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Coimbra. Coimbra: Almedina.

Quint, D. (1993). *Epic and empire: Politics and generic form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton University Press.

Raminelli, R. (1994). Da vila ao sertão: Os mamelucos como agentes da colonização. *Revista De História* (129-131).

Rau, V. (2009). *A Casa dos Contos. Os três mais antigos regimentos dos contos. Para a História do Tribunal de Contas*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Reis, Carlos & Lopes, Ana Cristina M. (2007). In medias res. In *Dicionário de Narratologia*. 7.^a Edição, Coimbra: Almedina.

Renou, R. (1991). A Cultura Explícita. In F. Mauro (coord.), J. Serrão, A. O. Marques (dir.). *Nova História da Expansão Portuguesa. O Império Luso-Brasileiro 1620 - 1750* (vol. VII). Lisboa: Editorial Estampa.

Riaudel, M. (2011). 'Caramuru' e a segunda queda do ameríndio. *Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, 18, (29).

_____ (2013). *Caramuru*, entre histoire et épopée. In *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*, 9.

_____ (2015). *Caramuru, un héros brésilien entre mythe et histoire*, Paris: éditions Pétra.

Ribeiro, E. (2017). *Deus e o Diabo na terra do sol : Caramuru como representação épica da colonização* (texto policopiado). Dissertação de Doutorado em Literatura e Práticas Sociais apresentada à Universidade de Brasília.

Ribeiro, M. A. (1995). "DURÃO (Frei José de Santa Rita)". In J. C. Bernardes (1995). *Biblos: Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Volume 2. Lisboa: Verbo.

_____ (2004). *A Carta de Caminha e seus Ecos : Estudo e Antologia*. Coimbra: Angelus Novus.

_____ (2013). Moema, um episódio romântico no Barroco brasileiro e suas projeções até os nossos dias. In *Veredas — Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, 19.

Ribeiro, M. C. (2004). Onde a Terra se Acaba e o Mar começa: Imagens de Centro e Imagens de Periferia. In *Uma história de regressos : Império, guerra colonial e pós-colonialismo* (Saber imaginar o social; 19). Porto: Edições Afrontamento.

Romero, S. (1953). *História da literatura brasileira* (5.^a ed. / organizada e prefaciada por Nelson Romero, Coleção Documentos Brasileiros, Vol. 2). Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio.

Rutherford, J. (2017). *The Company of Jesus in Colonial Brazil and Mexico: Missionary Encounters with Amerindian Healers and Spiritual Leaders, 1550-1625*. Doctoral dissertation. The Ohio: Ohio State University.

Santa Teresa, G. G. di (João de Noronha Freire). (1698). *Istoria delle guerre del Regno del Brasile accadute tra la Corona di Portogallo e la Repubblica di Olanda*. Roma: Eredi del Corbelletti.

Salvador, V. do. (1918). De como el-rei mandou povoar outra vez a Bahia por Thomé de Sousa, governador geral do Brasil. In *História do Brasil – 1500 - 1627* (Livro III). São Paulo e Rio de Janeiro: Weiszflog Irmãos.

Schiebinger, L. (2004). *Plants and empire: Colonial bioprospecting in the Atlantic world*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Schwarcz, L., & Starling, H. (2015). *Brasil: Uma biografia*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.

Schwartz, S. (1985). *Hegemonies Old and New. Sugar plantations in the formation of Brazilian society: Bahia, 1550 - 1835* (Cambridge Latin American Studies; 52). Cambridge: Cambridge University Press.

Serna, J. A. R. de la. (1995). *Arcádia: Tradição e Mudança*. São Paulo: EdUSP – Editora da Universidade de São Paulo.

Serrão, J. V. (1995). Da Terra de Vera Cruz à América Portuguesa. In Câmara Municipal de Cascais (Org.), *Actas dos I Cursos Internacionais de Verão de Cascais (18 a 30 de Julho de 1994)*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.

Silva, A. V. da. (1987). O ciclo épico camoniano. In *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo.

Silva, J. M. C. e. (1853). *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portugueses* (Vol. 6). Lisboa: Imprensa Silviana.

Silva, R. F. da. (1997). Sobre “movimentos nativistas”. In *Colônia e nativismo : A história como "biografia da nação"* (Coleção Estudos históricos ; 25). São Paulo: Editora Hucitec.

Silva, V. M. A. e (1962). *Para Uma Interpretação do Classicismo*. Coimbra: Coimbra Editora.

_____ (2008). A epopeia, *Os Lusíadas* e as leituras antológicas. In *A lira dourada e a tuba canora*. Lisboa: Cotovia.

_____ (2011). Camões e D. Sebastião. In V. A. e Silva (coord.). *Dicionário de Luís de Camões* (1a. edição). Alfragide: Editorial Caminho.

Silvestre, V. F. S. de A. (2002). *Raízes do Ufanismo Brasileiro: Séculos XVI-XVIII* (texto policopiado). Tese de mestrado em História da Época dos Descobrimentos Portugueses

apresentada à Universidade Católica Portuguesa. Viseu: Universidade Católica Portuguesa.

Skidmore, T. (2010). *Brazil : Five centuries of change* (2nd ed.). New York / Oxford: Oxford University Press.

Sodré, N. W (1940). *História da literatura brasileira : Seus fundamentos econômicos* (2ª Edição). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

Sousa, G. S. de. s/d. *Notícia do Brasil* (Introdução, comentário e notas pelo Professor Pirajá da Silva). São Paulo: Livraria Martins Editora.

Sousa, V. (2017). *Da 'portugalidade' à lusofonia*. V. N. Famalicão: Edições Húmus.

Souza, L. De M. e. (2001). O nome do Brasil. *Revista De História* (145).

Still, J. (2011). The New World: Eating the Other. In *Enlightenment: Hospitality, Cannibals, Harems and Adoption* (Oxford University studies in the Enlightenment). Oxford: Voltaire Foundation.

Strum, D. (2012). *O Comércio do Açúcar: Brasil, Portugal e Países Baixos (1595 - 1630)*. Rio de Janeiro : Versal Editores.

Tavares, R. (2018). *O Censor Iluminado : ensaio sobre o pombalismo e a revolução cultural do século XVIII*. Lisboa: Tinta-da-China.

Teixeira, I. (1999). *Mecenato pombalino e poesia neoclássica: Basílio da Gama e a poética do encômio*. São Paulo: EdUSP - Editora da Universidade de São Paulo.

_____ (2008). *Raízes* (1a edição. ed., Roteiro da poesia brasileira). São Paulo: Global Editora.

Teles, G. M. (2001). Variante Épica. In *Camões e a Poesia Brasileira e o mito camoniano na língua portuguesa* (4ª edição, revista e aumentada). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Tomás, F. (1988). As Finanças do Estado pombalino, 1762 – 1776. In V. Godinho (1988). *Estudos e ensaios: Em homenagem a Vitorino Magalhães Godinho*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

Topa, F. (2002). Uma égloga inédita de Santa Rita Durão. In *Terceira Margem : Revista do Centro de Estudos Brasileiros (Adolfo Casais Monteiro)*, n.º 3. Porto: Faculdade de Letras.

Torres, A. (2010). Diogo Álvares Caramuru e os primórdios da evangelização no Brasil. *THEOLOGICA*, 2.ª Série, 45 (2).

Treece, D. (1984). Caramuru the myth: conquest and conciliation. In *Ibero-amerikanisches Archiv*, Neue Folge, 10 (2).

Treece, D. (1987). *The indian in Brazilian literature and ideas (1500 - 1945)*. Doctoral thesis. University of Liverpool.

_____ (1993). Introdução Crítica à *Muhraida*. In J. H. Wilkens. *Muhraida ou Triunfo da Fé, 1785*. Manaus: Biblioteca Nacional / UFAM / Governo do Estado do Amazonas.

_____ (2000). *Exiles, allies, rebels: Brazil's indianist movement, indigenist politics, and the imperial nation-state*. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press.

_____ (2013). Caramuru, o mito: conquista e conciliação. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, (12/13).

Turner, V. (1969). Liminality and Communitas. In *The ritual process : Structure and anti-structure* (Lewis Henry Morgan lectures ; 1966). New York: Cornell University Press.

Varnhagen, F. A. de. (1848). O Caramuru perante a História. *Revista Trimensal de Historia e Geographia, ou Jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, 10 (2).

Veríssimo, J. (1916). *História da literatura brasileira : de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro : Livraria Francisco Alves / Lisboa : A Editora.

Viegas, A., pseud. (1914). *O Poeta Santa Rita Durão: Revelações históricas da sua vida e do seu século*. Bruxelas / Paris: L'Édition D'Art / Gaudio.

Voigt, L. (2001). *Sites of Captivity in Colonial Latin American Writing:* "La Florida Del Inca", "Cautiverio Feliz", "Caramuru". Brown University. Dissertation.

_____ (2009). *Writing captivity in the early modern Atlantic : Circulations of knowledge and authority in the Iberian and English imperial worlds*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.

Williams, W. (2012) "L'Humanité du tout perdue?": Early Modern Monsters, Cannibals and Human Souls. In *History and Anthropology* (23:2).

Willis, I. (2018). *Reception (New critical idiom)*. Abingdon, Oxon ; New York, NY.

Fontes electrónicas e bases de dados citadas

Castelo, C. (2013). “O luso-tropicalismo e o colonialismo português tardio”. In <<https://www.buala.org/pt/a-ler/o-luso-tropicalismo-e-o-colonialismo-portugues-tardio>> [consultado a 6 de Maio de 2021].

Corpus Lexicográfico do Português, <<http://clp.dlc.ua.pt/DIClweb/default.asp?url=Home>> [consultado a 1 de Junho de 2021].

E-Dicionário de Termos Literários, Escarducha, C. (2009). “Ut Pictura Poesis”. (EDTL). Coord. de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9. <<http://www.edtl.com.pt>> [consultado a 19 de Maio de 2021].

_____, Marnoto, R. (2009). “Arcadismo”. (EDTL). Coord. de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9. <<http://www.edtl.com.pt>> [consultado a 19 de Maio de 2021].

_____, Marnoto, R. (2009). “Petrarquismo”. (EDTL). Coord. de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9. <<http://www.edtl.com.pt>> [consultado a 14 de Maio de 2021].

Público <<https://www.publico.pt/2018/05/16/local/noticia/camara-retira-estatua-de-navegador-em-trajes-reduzidos-que-populacao-contestava-1830307>> [consultado a 7 de Julho de 2021].

Riaudel, M. (s/d). “Caramuru herói transatlântico” in <<http://bndigital.bn.gov.br/dossies/dossie-antigo/logicas-coloniais/escritos-e-correspondencias/caramuru-heroi-transatlantico/>> [consultado a 11 de Junho de 2021].