

Luciana Gama

O Uso Argumentativo das “fontes” no “prefácio”
e nas “notas” do Caramuru

Dissertação de Mestrado em Teoria Literária
apresentada ao Departamento de Teoria Literária do
Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas sob orientação da Prof. Dr.
Alcir Pécora.

Este exemplar corresponde à redação final
da Tese defendida e Aprovada pela
Comissão Julgadora em 31/08/2001.

BANCA:

Prof. Dr. Alcir Pécora IEL/Unicamp (orientador)

Prof. Dr. João Adolfo Hansen FFLCH/Usp

Prof. Dr. Marcello Moreira DELL/Uesb

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

IEL/UNICAMP

2004

691171009

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por *Luciana Gama*

Santos
e aprovada pela Comissão Julgadora em
31/08/2001

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IEL - UNICAMP

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	7/UNICAMP
	514u
V	EX
TOMBO BC/	59911
PROC.	16.127-04
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	21,00
DATA	
Nº CPD	

Bib Id 321741

G14u

Gama, Luciana
O uso argumentativo das “fontes” no “prefácio” e nas “notas”
do Caramuru/ Luciana Gama. - -Campinas, SP: [s.n], 2001

Orientador: Alcir Pécora.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Durão, Santa Rita, 1720-1784. 2.Retórica. 3. Poética. 4.
Teologia- Aspectos políticos. 5. Portugal- História- Séc. XVIII. I.
Pecora, Alcir. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Estudos da Linguagem. III. Título.

Agradecimentos

Alcir Pécora, João Adolfo Hansen, Marcello Moreira; Ana Lucia de Campos Gama;, FAPESP, Dr^a Lídia Madeira de Abreu (Instituto Português do Livro e das Bibliotecas).

Sumário

Introdução.....	01
O Uso argumentativo das Fontes no Prefácio do Caramuru	13
Sobre o Uso de notas no Setecentos Português.....	41
Descrição das Notas do Canto I.....	55
Descrição das Notas do Canto II.....	87
Descrição das Notas do Canto III.....	127
Descrição das Notas do Canto IV.....	193
Descrição das Notas dos Cantos V, VI, VII, VIII, IX e X.....	217
Conclusão: A retórica do Sublime em O Caramuru.....	249
Bibliografia.....	269
Anexos	
1.Exemplos da disposição Tipográfica das notas em algumas épicas(séc. XVIII).....	284
2.Quadro das Notas e das Estrofes do Caramuru.....	290
3.Quadro das Notas: Palavras separadas.....	313
4.Quadro das Notas: Palavras juntas.....	315
5.A Arte Poética de Cândido Lusitano.....	317
6.O Verdadeiro Método de Estudar de Verney.....	341

Resumo

Esta pesquisa compreende o estudo dos dez cantos do *Caramuru: Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, editado em 1781, levando em conta o emprego argumentativo das fontes e das notas da epopéia de Santa Rita Durão, enquanto recurso retórico inserido na composição global do poema. Para tanto, se utiliza dos preceitos poéticos, teológicos e retóricos vigente nas práticas letradas do Setecentos português.

Resumé

Cette recherche comprend l'étude des dix chants du poème *Caramuru: Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, édité en 1781, considérant l'emploi argumentatif des sources et de notes de l'épopée de Santa Rita Durão, comme recours rhétoriques insérés dans la composition globale du poème. Et pour ce faire, sont utilisés les préceptes poétiques, théologiques et rhétoriques vigents dans les pratiques lettrées du *Setecento* portugais.

Introdução Geral

Dedicado ao príncipe do Brasil, D. José, filho de D. Maria I, *O Caramuru :Poema épico do descobrimento da Bahia* foi editado em 1781, na régia oficina tipográfica de Lisboa. Seu autor, Frei José de Santa Rita Durão, era agostinho das ordem dos eremitas e teólogo pela Universidade de Coimbra. Composto em dez cantos, em oitava rima, o poema conta a saga de Diogo Álvares Correia, no recôncavo Baiano, desde antes da fundação da cidade, até seu governo por Tomé de Sousa. Embora escrita já ao final do século XVIII, a narrativa do poema retrocede a meados dos seiscentos para descrever os feitos heróicos de Diogo, denominado Caramuru, " filho do trovão" , pelas nações de aborígenes que sujeita.

Bélica e de enredo movimentado, a epopéia descreve costumes e tradições indígenas, como a antropofagia, ou hábitos mais amenos, como o de dormir na rede, dançar, preparar os alimentos após a caça, a colheita ou a pesca, além de descrever a geografia local. Para isto, apóia-se, de um lado, num conjunto de fontes historiográficas e escriturais, e, de outro, em certos parâmetros da teologia política ainda vigente na segunda metade do século XVIII português .

Sabe-se que o livro publicado não obteve repercussão, sendo posteriormente redescoberto pela crítica literária brasileira no século XIX, recebendo então seis reedições .No século XX, são apenas duas as edições completas do *Caramuru*, todas elas repletas de erros tipográficos, principalmente nas notas, embora o autor e o livro integrem quase todos os manuais didáticos de literatura .

Parcialmente estudado neste século, o *Caramuru* ainda recebe um tratamento pouco aprofundado da crítica; apenas Antonio Candido debruça-se mais detidamente sobre a obra, tendo em vista a discussão da "formação do caráter nacional" da literatura brasileira. De modo geral, para a crítica do século XX, Santa Rita Durão é considerado "passadista", sobretudo por não ter aderido, em seu texto, às novas tendências iluministas que marcaram a segunda metade do século XVIII. Contudo, o *Caramuru* não é passadista em relação ao arcadismo ou, enfim, ao tipo de "escola" predominante no movimento academicista que, em Portugal e ainda mais no Brasil, vige ainda no próprio século XIX. A idéia de que o século XVIII é iluminista, em geral, é esquemática e

certamente não dá conta das obras mais significativas do período em língua portuguesa: as de Bocage, de Basílio da Gama ou de Tomás Antônio Gonzaga, para dar alguns exemplos importantes, dificilmente poderão ser estudadas tendo em vista a generalização do XVIII ilustrado. Nossa pesquisa, entretanto, não se aterá à recepção crítica da obra em questão. Trata-se apenas de receber com cautela esta noção de "passadista" que faz Santa Rita Durão parecer um hóspede, discreto, mas incômodo, que se demora na literatura brasileira, apegado a padrões de um período anterior.

Editado na "viradeira", isto é, no reinado de D. Maria I, que governa após a queda do Marques de Pombal, período, portanto, de transição, ainda permite a aplicação de um modelo interpretativo que, nos termos de Alcir Pécora, supõe uma "unidade retórico-teológico-político"¹. Nesse sentido, no cerne desta pesquisa, o poema épico de Durão será lido estritamente segundo suas referências históricas, afastando-se, tanto quanto possível, qualquer análise que o pense com vistas a uma finalidade ou processo posterior na história literária nacional.

Objetivos e justificativa

Em tese de 1966, Carlos de Assis Pereira procurou "assentar algumas das fontes que se patenteiam no tratamento poético a que Durão submeteu não só Diogo Alvares, o herói do seu Poema Épico, mas também a história natural do Brasil" e, em particular, tentou "demonstrar o proveito que tirou o poeta das lições de Camões e de Vernei, as quais estão presentes na estrutura e linguagem do Caramuru"². Para isso, o autor usou a teoria exposta por Segismundo Spina em seu livro *Da idade Média e outras idades* onde o termo "fonte" indica a "reprodução de um episódio, de uma situação, de uma idéia, uma imagem ou mesmo de um tema"³. Explica a utilização deste conceito citando em nota Vitor Manuel de Aguiar e Silva, cuja *Teoria da Literatura* propõe que "a fonte

¹ Pécora, Alcir. *Teatro do Sacramento- A Unidade Teológico-Retórico-Política dos Sermões de Antonio Vieira*. São Paulo/Campinas. Editora da Usp/Editora da Unicamp, 1994.

² Pereira, Carlos de Assis. *Fontes do Caramuru de Santa Rita Durão*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1971

³ Spina, Segismundo, "A crítica de Fontes", in *Da idade Média e outras Idades*. São Paulo, Comissão de Literatura do Conselho Estadual de Cultura, 1964.

consiste num fato, num episódio, numa descrição, até numa imagem em que um escritor se tenha inspirado ou de que se tenha aproveitado na sua obra ¹⁴.

Pereira, inicialmente, faz um levantamento das obras usadas por Santa Rita Durão de acordo com a identificação feita por críticos dos séculos XIX (Pereira da Silva⁵, Fernandes Pinheiro⁶, Oliveira Lima⁷, José Veríssimo⁸) e XX (Ronald de Carvalho⁹, Artur Mota¹⁰, Manuel Bandeira¹¹, Valtensir Dutra¹², Antonio Candido¹³ e José Aderaldo Castelo¹⁴).

Em seguida, o autor nos mostra que, em 1759, na Academia Brasileira dos Renascidos, supostos fatos da vida de Diogo Álvares serviram de motivo a dissertações de caráter histórico de autores como Oliveira Bessa e Silva Teles. Apenas vinte anos depois delas, Santa Rita Durão escolheu o Caramuru para herói de seu poema épico. Carlos Pereira de Assis procura então examinar os papéis inéditos e as obras que se referem à vida do herói, concluindo que "somente a partir de meados do séc.XIX, é possível reconstituir, com alguma certeza, a biografia de Diogo Álvares Caramuru, à luz de obras e documentos inéditos". A partir daí, o pesquisador passa a examinar os processos de construção propriamente discursiva do caráter heróico de Diogo Álvares no poema. Assis ainda examina as descrições feitas das "riquezas do Brasil", isto é, a flora e a fauna, fixando a atenção num fruto, o ananás, numa flor, o maracujá e, na pesca da baleia. Também faz um estudo comparativo entre o *Caramuru* e *Os Lusíadas*, delineando confluências entre um e outro na forma e na composição geral; estuda o verso decassílabo, a oitava-rima, e afirma que *O Verdadeiro Método de Estudar* de Luís Antonio Verney¹⁵ foi a obra que serviu de "guia" a Durão para compor o *Caramuru*.

Considerando este estudo de Carlos de Assis Pereira como básico para outros que venham a ser feitos sobre as fontes do *Caramuru*, como é objetivo deste

⁴ Silva, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra, 1968.

⁵ Silva, Pereira da. *Os varões Ilustres do Brasil durante os Tempos Coloniais*. Rio de Janeiro, Garnier, 1868.

⁶ Pinheiro, Fernandes. *Curso Elementar de Literatura Nacional*. Rio de Janeiro, 1883

⁷ Lima, Oliveira. *Aspectos da Literatura Colonial Brasileira*. Leipzig, 1896

⁸ Veríssimo, José. *Estudos de literatura*. Rio de Janeiro, 1901

⁹ Carvalho, Ronald. *Pequena História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, 1935

¹⁰ Mota, Artur. *História da Literatura Brasileira. Época de transformação*. São Paulo, 1930.

¹¹ Bandeira, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro, 1957

¹² Dutra, Valtensir. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, 1956

¹³ Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo, Itatiaia, 1959

¹⁴ Castelo, José Aderaldo. *A literatura Brasileira. Manifestações literárias da Era Colonial*. São Paulo, 1962

¹⁵ Verney, Luís Antonio. *Verdadeiro Método de Estudar*. Lisboa Editorial Presença, 1991

trabalho, passaremos a introduzi-las, considerando-as, entretanto, em vista de uma nova adequação: a de seu uso como procedimento discursivo e argumentativo, vale dizer, como recurso "interno" ao poema épico de Durão.

As Fontes do *Caramuru*

No que concerne às fontes usadas por Santa Rita Durão para compor seu poema épico, vamos dividi-las estrategicamente em três grupos. O primeiro deles compõe-se dos textos básicos que o autor do *Caramuru* cita nas “Reflexões Prévias e Argumento” tão logo se abre o livro; o segundo grupo reúne as fontes relacionadas nas notas que Durão coloca ao fim de cada canto; o terceiro engloba as fontes indiretas que a crítica literária brasileira propôs ou supôs encontrar nos dez cantos que compõem o *Caramuru*. Vejamos abreviadamente cada um desses grupos.

I. Textos citados nas “Reflexões Prévias e Argumento”

A. Fontes Historiográficas

Nas “Reflexões”, a primeira fonte que Santa Rita dá notícia é a *Crônica da Companhia de Jesus*, de Simão de Vasconcelos, impressa na oficina de Henrique Valente de Oliveira, em Lisboa, no ano de 1663¹⁶. Para apresentá-la brevemente, é importante considerar inicialmente os seus propósitos imediatos de publicação. No livro primeiro, o autor afirma que há “de escrever a heroica missao, que emprenderao os filhos da Companhia, a fim de conquistar o poder do inferno, senhoreado por seis mil e tantos annos do vasto Imperio da gentilidade Brasilica.” Da mesma forma, o livro há “de contar os feitos illustres destes religiosos varoes, as regioes que descobrirao, as capanhas que talarao, as empresas que acometterao, as victorias que alcançaram, as nações que fogueitarao, e a

¹⁶ Vasconcellos, Simão de. *Chronica da Companhia de jesv do estado do Brasil : e do que obrarao seus filhos nesta parte do novo mundo*. Tomo primeiro da entrada da Companhia de Jesu nas partes do Brasil e dos fundamentos que nellas lançarao , e continuarao seus religiosos quanto alli trabalhou o Padre Manuel da Nobrega fundador Fundador, e primeiro provincial desta provincia , com sua vida, e morte digna de memoria: e alguas noticias antecedentes curiosas, e necessarias das causas daquelle estado. Lisboa, na officina de Henrique Valente de oliveira Impressor Delrey, N.S, anno M.DC.LXIII.

reputação que adquirirão as armas espirituais Portuguesas do esquadrão , ou Companhia de Jesus” .

A segunda fonte a que Santa Rita Durão se refere é o livro *Nova Lusitânia*, impresso em Lisboa, na oficina de Joam Galram, no ano de 1675¹⁷. O autor, Francisco de Brito Freyre, foi capitão de cavalaria, Governador da praça de Jerumenha, no Alentejo, e, por duas vezes, almirante da armada portuguesa no Brasil. No “prólogo ao leitor”, adverte que três razões o persuadiram a escrever sobre as guerras brasileiras. A primeira, ser sua intenção contrapor sua obra àquelas que haviam sido publicadas na Holanda a respeito do mesmo assunto, isto é, o domínio holandês no nordeste. A segunda razão que relaciona diz respeito ao fato de ter sido testemunho direto das principais ocasiões de guerra no Brasil. E a terceira razão apontada é de supor que seu livro se constitua como um "serviço da pátria", análogo às ações praticadas ao tempo da vida militar : ao serviço "com o sangue", correspondia agora os " seis anos com a tinta, a qual muitas vezes tirou mais fruto do ocio occupado de algus, que do suor inutil dos outros" .

A terceira fonte citada nas “Reflexões Previas” é a obra fundamental de Sebastião da Rocha Pitta, *História da América Portuguesa*, escrita por incumbência da Academia Literária dos Esquecidos¹⁸ e editada no ano de 1730, na oficina lisboeta de Joseph Antonio da Sylva¹⁹. Este é o livro mais explorado pela crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX, no que se refere ao *Caramuru*, e, especialmente, ao seu canto VII, quando da descrição do Brasil feita por Diogo a Henrique II da França. Tanto Fernandes Pinheiro quanto Antonio Candido aludem ao fato de que, quanto à forma, o *Caramuru* é pura e simples transposição em versos de Rocha Pitta. Para o autor da *Formação da Literatura Brasileira*, graças a Rocha Pitta, "Durão pode copiar , não apenas a ordem da

¹⁷ Freyre, Francisco de Brito. *Nova Lusitania, Historia da Guerra Brasilica* a purissima alma e saudosa memoria do serenissimo Principe Dom theodosio principe de Portugal e principe do Brasil. Lisboa, Na officina de Joam Galram, 1675.

¹⁸ Sobre a Academia Brasilica dos Esquecidos V. Castello, Aderaldo : *O movimento Academicista no Brasil 1641-1820/2*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1969 . Os Tomos 1 a 5 da primeira parte trata da academia que citamos .

¹⁹Pitta, Sebastiao da Rocha :*História da América portuguesa desde o anno de mil e quinhentos do seu descobrimento , ate o de mil setecentos e vinte e quatro*. Offerecida a magestade augusta Del Rey D.Joao V.nosso senhor, composta por Sebastiao da Rocha Pitta, fidalgo da casa de sua magestade , cavalleiro professo da ordem de Christo, Coronel do Regimento da Infanteria da Ordenança da cidade da Bahia, e dos privilegiados della, e academico supranumerario da Academia Real da Historia Portuguesa. Lisboa occidental, na officina de Joseph Antonio Da Silva ,impressor da Academia Real, M.DCC.XXX.com todas as licenças necessarias .

descrição, mas os conceitos , as imagens, as próprias palavras" e que por isso, na celebração da flora tropical, "conseguiu efeitos magnificos do exótico brasileiro". Contudo, se é verdade que o livro de Rocha Pitta é a fonte mais explorada pela crítica, também é verdade que isso se deve também à pouca atenção dada às demais, pois, a rigor, a referência se faz em bases ainda superficiais, como teremos oportunidade de examinar nesta pesquisa.

No prólogo ao leitor, Rocha Pitta esclarece que o único objeto de seu livro é o Brasil, o que o diferencia de vários autores que dão riquezas e notícias do país "*sempre introduzidas em diversos assuntos*", o que julga exemplo do "costume sempre notado nos portugueses de conquistarem imperios, e não os encarecerem". Assim, pode-se entender que, como diz, tendo sido criados no Brasil grandes talentos, ninguém compôs a sua história "com mayor gloria da patria, da que póde lograr nos meus escritos".

II. Textos citados nas notas do *Caramuru*

Feitas essas considerações sobre as fontes que Santa Rita Durão indica nas suas "Reflexões Prévias", faremos um esboço das obras e autores citados nas notas que findam cada canto. Além dos referidos Vasconcellos, Rocha Pitta e Brito Freire, temos na nota 2 do canto II :

1. "Montanhas . Persuadem-se os Brazilienses, que além das montanhas, que dividem o Brazil do Perú, seja o Paraiso. Vide Martiniere Diccionario Geografico verb. Brazil, onde se lera a maior parte da Historia dos ritos , e costumes do brazil, que aqui, e na serie do Poema escrevemos. "

Ainda no canto II , nota 10 , página 74, temos :

2. "Dentro . O Padre Martiniere, celebre crítico , e testemunha ocular , atesta parte destes costumes; outros. Ozorio, Vasconcellos, Pitta, que nao citamos, por serem especies vulgares" .

Na Nota 4, ao canto III, página 106, vamos encontrar mais uma referência a Martiniere e Ozorio :

"Espírito immortal . Os Barbaros Americanos tem distincta idéa da Immortalidade da alma, do Paraiso, do Inferno, da Lei, &c. Veja-se o Martiniere, Ozorio de rebus Emmanuelis, e outros. Grande argumento contra os libertinos, e materialistas. Pois

quem lhes transfudiu estes conhecimentos, senao a antiga Tradição dos tempos diluvianos, e a harmonia, que estas Tradições tem com a natureza ?”

Santa Rita Durão está se referindo aqui ao Bispo de Silves, Jerônimo Osório, considerado o “Cícero Português” que, em 1574, editou seu livro *De rebus emmanuelis regis lusitaniae invictissimi virtute et auspicio*²⁰, que, como todas as suas outras obras, está escrito na língua latina . O texto citado por Santa Rita é considerado seu principal trabalho e há do original em latim uma tradução para o português feita por Felinto Elísio²¹ .

Ainda no canto III, nota 29, página 110, Santa Rita faz referência ao Padre António Franco, autor da *Imagem da Virtude* .

3. “Sumé. O Padre Nobrega, primeiro, e insigne missionario do Brasil, refere quanto aqui dizemos do Apostolo S. Thomé. Veja-se o Padre Antonio Franco na Imagem da Virtude, escrevendo a vida do mesmo Nobrega .”

Segundo Inocêncio da Silva, no seu Dicionário bibliográfico, o padre António Franco foi jesuíta, insigne mestre de humanidades e Reitor no colégio de Setúbal. Há três obras chamadas *Imagens da Virtude*, pois cada uma compreende a "imagem da virtude" em um noviciado diferente da Companhia de Jesus: Évora na primeira obra, Lisboa na segunda, e Coimbra na última . Todas são do mesmo Padre António Franco , mas foram editadas em anos e locais diferentes²². Equivalem no todo a uma crônica da Companhia de Jesus, contendo muitas notícias históricas sobre os noviciados e alguns documentos jesuíticos.

B. Fontes Escriturais

Além destas referências, há que considerar-se as notas referentes a passagens escriturais. Mais precisamente, por "fontes escriturais", entendemos todas aquelas que, emergindo das notas de Durão, apontam para episódios bíblicos, do antigo

²⁰ Osório, Jeronimo, Bispo de Silves . *De rebus emmanuelis regis lvsitaniae invictissimi virtute et avspicio*. Annis sex, ac viginti, domi forisqz ; gestis ; libri duodecim., 1574

²¹ Estas informações acerca de Jeronimo Osório se encontram em: Silva, Innocencio Francisco da. *Diccionario bibliographico Portuguez*. Lisboa. Imprensa Nacional,1885. T(III-272) e (X-133)

²² As três obras são :

Franco, Antonio . *Imagem da Virtude em o noviciado da Companhia de Jesus do Real Colégio do Espirito Santo de Évora de Portugal* . Lisboa, Na officina Real deslandesiana, 1714.

Franco, Antonio. *Imagem da Virtude em o noviciado da Companhia de Jesus na Corte de Lisboa. Coimbra, na off. do real Collegio das artes , 1717.*

como do novo testamento, associados ou não à leitura de intérpretes posteriores como Santo Agostinho ou o Padre António Vieira, apenas para citar alguns dos que vêm ao caso. Estas fontes permeiam um bom número de notas no *Caramuru* e, achamos pertinente mencioná-las, ainda mais que ainda não encontramos em nenhum estudo referências a estas fontes religiosas, fundamentais para compreender-se como se articulam no projeto global da obra de Durão as considerações históricas e teológicas. Alguns exemplos dessas notas:

Canto I, nota 1, página 40 :

"Povo convulso. Ephiteto, que dá Isaias aos Americanos, como conjecturao os melhores intérpretes."

Canto II, nota 3, página 73:

"O corpo humano. Razão suficiente, por que he illicito comer a carne humana por principios Theologicos na presente Oitava, e na seguinte pelos Naturaes."

Canto III, nota 5, página 106:

"Laço eterno. A verdade, e indelevel impressão que della sentimos no espirito, he hum grande argumento da Immortalidade, a que recorrerão maiormente Platão, Santo Agostinho, &c. Convence-se dos costumes, e ritos dos brazilienses a aintiga persuasão, que tem da Immortalidade da alma."

Canto III, nota 11, página 107:

" Tamandaré. Noé, segundo as noções do diluvio, que depois veremos "

III. Fontes Indiretas

Quanto às fontes que chamamos " indiretas", elas foram delineadas sobretudo pela crítica brasileira do século XX e caracterizam-se pela busca de reminiscências de leituras, tanto prováveis quanto conjecturais, ou por coincidências estilísticas entre Santa Rita Durão e os autores que relacionamos abaixo. São principalmente as seguintes :

1. Frutas do Brasil numa nova e ascética Monarquia de Frei Antonio do Rosário²³.

Quem chama atenção para este livro é Antonio Candido que, em nota na *Formação da Literatura Brasileira*, diz que “seria interessante estudar com o merecido cuidado este caso de aproveitamento literário (que nada tinha de plágio segundo os padrões da época), filiando-o na corrente da celebração da fauna e da flora brasileira, que assume categoria realmente literária com Frei Antonio do Rosário, ponto de condensação dos cronistas e inspirador provável dos escritores subsequentes”

Sergio Buarque de Holanda, em seu *Visão do Paraíso*²⁴, também descreve a importância das considerações agudas e engenhosas de Frei António do Rosário.

Carlos de Assis Pereira levanta igualmente os vários cronistas que saborearam o “abacaxi nativista” e o “maracujá edênico”, isto é, os autores que, de uma forma ou de outra, escreveram sobre o Brasil, glorificando sua geografia, seu clima, sua fauna e sua flora²⁵.

2. Descrição da Ilha de Itaparica

Ainda em relação à Flora e Fauna, vamos encontrar Valtensir Dutra que cita como fonte do Caramuru, *A Descrição da Ilha de Itaparica de Manuel de Santa Maria Itaparica*²⁶. Outros críticos, como Antonio Candido e Sergio Buarque de Holanda, também citam Itaparica, assim como Manoel Botelho de Oliveira e seu livro *Música do*

²³ Rosário, Antonio do. *Frutas do Brasil numa nova e ascética Monarquia consagrada a Santíssima Senhora do Rosario*. Lisboa, na officina de Antonio Pedrozo Galram, 1702.

²⁴ Holanda, Sergio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977.

²⁵ Carlos de Assis Pereira faz um levantamento bibliográfico citando além de Rocha Pitta e Simão de Vasconcelos, Garcia da Rota, Fernão Cardim, Gabriel Soares de Sousa e Frei Vicente de Salvador.

²⁶ Itaparica, Manoel de Santa Maria. *Eustachidos*. Poema sacro, e tragicomico, em que se contém a Vida de Sto Eustachio Martyr, chamado antes Placido, e de sua mulher, e filhos. Por hum anonymo, natural da Ilha de Itaparica, termo da cidade da Bahia...dado a luz pôr hum devoto do santos. (l.,s.impr.,s.d)

*Parnaso*²⁷, para salientar que o *Caramuru* alinha-se com suas descrições da natureza brasileira a estes dois poemas, "coroando as tentativas de louvação da terra"²⁸.

3. Novo Orbe Seráfico Brasilico

Antonio Candido, em nota bibliográfica à *Formação da Literatura Brasileira*, refere também, entre as obras que serviram de fonte ao poeta Santa Rita, o *Orbe Seráfico Novo Brasilico ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil*²⁹, de Frei António de Santa Maria Jaboatão, franciscano, original de Pernambuco, que, em 1755, foi nomeado cronista da província franciscana. O *Orbe seráfico*, sua obra mais conhecida, é editada em 1761, na tipografia de António Vieira da Silva, em Lisboa, e reeditada em 1858 pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Ao longo dos cinco volumes, o livro contém notícia sobre várias tribos indígenas, a história do povoamento do litoral brasileiro e da organização da ordem franciscana; as biografias dos frades que deixaram obras impressas ou inéditas, além de outros assuntos, como a história da fundação do convento da Bahia e de outros existentes no Brasil.

Segundo Antonio Candido, embora a história de Diogo Álvares estivesse sendo feita há mais de um século pelos cronistas, o "caso" acabou sendo sistematizado em 1761, por Jaboatão, no *Novo Orbe Seráfico*³⁰.

4. Os Lusíadas e a Eneida

Com respeito às fontes formais do *Caramuru*, isto é as que se referem à composição métrica do poema ou ao modelo poético adotado para a épica, citam-se *Os*

²⁷ Oliveira, Manoel Botelho de. *Musica do Parnaso* dividida em quatro coros de rimas Portuguesas. Com seu descante comico redusido em duas comedias, offerecida ao excellentissimo Senhor Dom Nuno Alvares Pereira de Mello, Duque de Codoval, &c. E entoada pelo Capitam Mor Botelho de Oliveyra, fidalgo da caza de Sua Magestade. Lisboa. Na officina de Miguel Menescal, impressor do Santo Officio. Anno de 1705.

²⁸ Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* (Momentos decisivos). Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.

²⁹ Jaboatam, Fr. Antonio de Santa Maria. *Novo Orbe Seráfico Brasilico, ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil*. Lisboa, Tipografia de Antonio Vicente da Silva, 1761.

³⁰ Candido, Antonio. *Formação da literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981

Lusíadas, de Luís de Camões, e a *Eneida*, de Virgílio. A primeira, como vimos, foi tratada por Carlos de Assis Pereira, e, a segunda, sobretudo, por Sérgio Buarque de Holanda em *Capítulos de Literatura Colonial*³¹. Este, no ensaio "O Mito Americano", remete-nos às páginas do *Caramuru* dizendo que "o próprio modelo da *Eneida*, que Santa Rita Durão tentou seguir até certo ponto na trama do seu poema, tanto quanto seguira na forma, *Os Lusíadas*, não era muito menos vivo e atual no século XVIII do que o fora para os épicos quinhentistas". Em particular, supõe o episódio de Dido, refeito por Metastásio, como sendo inspirador do *Caramuru*: "E não será demais supor que o poeta que compôs o episódio de Moema, onde aparece o tema da amante abandonada, prefigurado na *Eneida*, conhecesse bem essa versão metastasiana, e nela se teria inspirado, tanto quanto se inspirara, talvez, nas lamentações de Armida"³².

A despeito da variedade de fontes apresentadas no *Caramuru: Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, seria redutor tratá-lo como um mero embornal de fontes, o mais das vezes composto *a posteriori* pela fortuna crítica. O fundamental seria tentar descrever como as fontes se organizam na composição do que, afinal, se mostra um texto coerente, construído com unidade e finalidade próprias. Parece interessante, nesse caso, tentar-se aqui uma descrição da composição que ultrapasse a "paisagem" do poema, pois a pequena fortuna crítica da épica de Frei José, tem-se assentado quase exclusivamente, no canto VII, que celebra, na figura de Diogo Álvares Correia, a fauna, a flora e a geografia do Brasil. Ou, mais rigorosamente, que ultrapasse a idéia de "paisagem" como referência realista a seus locais, para considerá-la como "tópica" retórica, ou seja, seleção própria da composição de lugares comuns da tradição letrada.

Em termos mais específicos, interessa-nos, sobretudo, o uso das fontes citadas por Santa Rita Durão nas "Reflexões Prévias e Argumento", isto é, a *Crônica da Companhia de Jesus*, a *Nova Lusitania*, *História da Guerra Brasílica*, e a *História da América Portuguesa*, bem como as fontes diretamente citadas nas notas que acompanham os dez cantos da épica, sendo elas, conforme já expusemos antes, o *Dictionaire Geographique, Historique et critique*, e os livros *Imagens da Virtude* e *De rebus emmanuelis regis lusitaniae*

³¹ Holanda, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. São Paulo, Brasiliense, 1991

Trata-se aqui de pensar tais fontes, primeiramente, como recurso retórico de composição, que supõe um uso argumentativo de cada uma delas no poema, e não como apêndice informativo posterior ou exterior à sua confecção.

Além disso, cabe lembrar que as fontes tem sido tratadas, muitas vezes, como referências explicáveis biograficamente, sem papel definido na estruturação poética. Neste tipo de leitura, a questão da fonte dilui-se numa visão romântica da vida do autor, como aquela construída por Artur Viegas, na biografia que escreveu sobre Durão³³.

Nosso objetivo, diferentemente, é estudar o emprego argumentativo das fontes do *Caramuru* enquanto recurso retórico importante para a composição global do poema, o que supõe examiná-lo a partir de duas referências fundamentais: primeiramente, a prescrição dos modelos retóricos da época para utilização das fontes poéticas e historiográficas; em segundo lugar, a descrição das ocorrências particulares dessas "fontes", tendo em vista os seus efeitos de sentido mais recorrentes no poema.

É o que se fará a seguir.

³² idem, ibidem

³³ Viegas, Arthur. *O padre Santa Rita Durão*. Bruxelas, Paris, L'Édition D'art Gáudio, 1914.

O Uso Argumentativo das Fontes no Prefácio do *Caramuru*

O *Caramuru*, poema épico de Frei José de Santa Rita Durão³⁴, é composto de dez cantos conformes às prescrições dos manuais poéticos e retóricos vigentes no século XVIII português.

Num plano geral, a totalidade dos cantos se apóia na história de Diogo Álvares Correia que, após naufragar “nos baixos de Boipebá”, descobriu a Bahia no século XVI. Esta ação do poema é explicitada nas “reflexões prévias e argumento”, escrita como *exordium* ao poema por Santa Rita, onde também encontramos algumas das *auctoritates* cujos livros são fontes para se compor a ação do poema, a saber, Simão de Vasconcelos, Francisco de Brito Freire e Sebastião da Rocha Pitta. No decorrer deste trabalho, estará em discussão a relação que há entre história e épica e, também, da imitação dos casos particulares utilizados na formulação do *Caramuru*, tendo em vista suas regras retóricas e poéticas.

Como *exórdium*, estas “reflexões prévias e argumento” são a parte inicial onde se deve atrair a atenção, a boa aceitação e a benevolência do leitor para a causa partidária defendida no discurso³⁵. Podemos, portanto, identificá-la como prólogo ou proêmio da épica em questão e entendê-la como transição para a leitura efetiva do poema. Neste sentido, as “reflexões prévias e argumento” são uma *transitio* para o centro do discurso, isto é, o poema épico.

Este passo ganha importância quando averiguamos que, segundo os padrões das poéticas, na segunda metade do século XVIII, está prescrito que a quantidade numa epopéia se dispõe em partes, sendo que algumas são necessárias e outras não. As necessárias são o *título*, a *proposição*, a *invocação* e a *narração*. A *dedicação* e o *epílogo* não são tão essenciais segundo pudemos averiguar em Candido Lusitano³⁶.

Santa Rita Durão segue os preceitos aludidos por Lusitano nas primeiras oitavas de seu poema épico. O título “Caramuru” deriva do “herói” Diogo Álvares Correia;

³⁴ DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru. Poema épico do descobrimento da Bahia, composto por Fr. José de Santa Rita Durão, Da Ordem dos eremitas de Santo Agostinho, natural da Cata-Preta nas Minas Geraes*. Lisboa, Na Regia Officina typographica, ano M.DCC.LXXXI[1781]. Com licença da Rea Meza censoria.

³⁵ LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

a proposição, logo na primeira estrofe do poema, contém a “nua ação do poema” a que Lusitano se refere:

De hum varão em mil casos agitado,
 Que as praias percorrendo do Occidente,
 Descubrio o Reconcavo affamado
 Da capital Brazilica potente:
 Do Filho do Trovão denominado,
 Que o peito domar soube á fera gente;
 O valor cantarei na adversa sorte,
 Pois só conheço Heroi quem nela é forte.

Também se pode observar que o poema está composto como um elogio da nação portuguesa. Não consta desta primeira oitava nenhum episódio. A invocação ocorre na segunda estrofe, enquanto as seis oitavas seguintes são consagradas a D. José, Príncipe do Brasil. A partir da terceira até a oitava estrofes, Durão passará a invocar o príncipe, por fim pedindo-lhe na estrofe VIII do Canto I:

Daí por tanto, Senhor, potente impulso,
 Com que possa entoar o metro
 Da Brasilica gente o invicto pulso,
 Que augmenta tanto Império ao vosso Sctro (...)

A proposição e a invocação são breves, enquanto a dedicatória se estende da terceira até a oitava estância do Canto I. Da estrofe IX, em diante, adentra-se na narração do poema que é sua quarta parte, no que se refere à quantidade, e também a principal, pois constitui o corpo do poema.

No *Caramuru* podemos observar que proposição e invocação são organizadas de modo artificial, segundo as práticas poéticas da épica. Candido Lusitano alinha-se com Aristóteles ao privilegiar o *Ordo artificialis*, onde o meio está em primeiro lugar, vindo depois o princípio e, por último, o fim, na forma da narração que se chama *in media res*.

Considerando que a ação do poema *Caramuru* começa no meio da vida do herói Diogo Álvares, quando do seu naufrágio, podemos enfatizar a importância das “reflexões prévias e argumento” como transição para a narrativa. É aqui que Santa Rita expõe a ação do poema, resumindo de maneira didática a matéria histórica a que irá dar

³⁶ FREIRE, Francisco Joseph (Candido Lusitano). *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em Geral e de Todas as suas Espécies Principais*, Tratadas com Juízo Crítico: Composta por Francisco Joseph Freire,

tratamento poético. Ao introduzir o leitor ao argumento da narrativa, estamos já sob normas retóricas que, numa introdução (*exordium ou prooemium*), o que importa é tornar o ouvinte *benevolum, attentum, docilem*.

Jerônimo Soares Barbosa, professor de eloquência e poesia na Universidade de Coimbra, na segunda metade do século XVIII, adverte, em nota, na sua tradução portuguesa das Instituições Oratórias³⁷, de M. Fábio Quintiliano, no livro II, intitulado *Da Invenção e Disposição*, que “*todos sabem que coisa é a benevolência e a atenção*”, mas quanto à docilidade, esta é uma palavra que pode causar alguma confusão, já que na língua portuguesa passou a significar “brandura e flexibilidade de gênio”. Assim, Soares Barbosa explica que “*docilis como se dissessemos docibilis, vem do verbo doceo*” e significa “capaz de ser ensinado e instruído”.

Já Quintiliano observa que, para conduzir a atenção e a docilidade, deve-se dar num exórdio uma idéia sumária, clara e precisa de um fato de maneira que este tenha uma medida justa que “se chegue mais a brevidade de uma proposição, que a extensão de uma narração”, e, deixar claro neste sumário sobre “que coisas temos de discorrer”, mesmo porque uma demasiada extensão pode vir a fatigar ao invés de preparar.

Para captar a benevolência, atenção e docilidade do leitor, há tópicos retóricos como a da falsa modéstia ou mesmo tópicos exórdiais que visam à explicação da feitura da obra pelo autor. Ernest Curtius³⁸ enumera alguns casos, como o *topos* “trago coisas inéditas” e o *topos* da dedicatória; é comum o *topos* “a posse do saber obriga a comunicá-lo a outrem”, como também é comum o *topos* exórdial “deve-se evitar a preguiça”.

No início das “reflexões” de Santa Rita Durão podemos identificar algumas dessas tópicos como, por exemplo, a que determina a *inventio* da obra; ao esclarecer que “Os sucessos do Brasil não mereceriam menos um poema, que os da Índia. Incitou-me a escrever este o amor da Pátria”. Estamos dentro do gênero epidítico, cujo objetivo é louvar deuses, homens, ou mesmo louvar animais e coisas insensíveis como cidades, edifícios, obras públicas e regiões.

Ulissiponense. Lisboa, Oficina Patriarcal de Francisco Luis Ameno, MDCCLIX.

³⁷ BARBOZA, Jerônimo Soares. *Instituições Oratórias de M. Fábio Quintiliano*, Escolhidas dos seus XII Livros, Traduzidas em linguagem e ilustradas com notas Críticas, Históricas e Retóricas, para Uso dos que Aprendem. Coimbra, Na Imprensa Real da Universidade. MDCCLXXXVIII.

³⁸ CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo, Hucitec; Edusp, 1996.

Neste caso, seguindo as regras teológico, políticas e retóricas do Setecentos português, não podemos ler os vocábulos “Brasil”, “amor” e “pátria” numa chave ideológica e nacionalista que vigora a partir do século XIX romântico. Como escreve João Adolfo Hansen³⁹, “a transferência e a generalização dos mesmos critérios da invenção poética para a história literária ou para a crítica” operam transhistoricamente, desistoricizando “tanto os conceitos do presente quanto os do passado”. Não se pode deixar de levar em conta as regras retóricas que norteiam a produção de textos, no século XVIII português, onde o termo “Brasil” particulariza a América Portuguesa, bem como também pode ser denominada de Lisboa ocidental.

Jorge de Sena, por exemplo, observa, em seu ensaio sobre o “Brasil Colonial”⁴⁰, ao se referir à palavra “pátria” utilizada por Durão, que, Basílio da Gama utilizava “um semelhante expediente retórico para solicitar o hábito de Santiago: longe do Brasil ‘sua pátria’, vive em Lisboa, na ‘pátria comum’”, onde conforme o autor, “vemos o adjetivo qualificar a palavra que designa classicamente o lugar onde se nasce”. O mesmo observa Dante Moreira Leite⁴¹, em *O Caráter Nacional Brasileiro*, a propósito do emprego desse termo no poema “Descrição da Ilha de Itaparica”, de Manuel de Santa Maria Itaparica: “nessa poesia, pátria é palavra para designar a localidade do nascimento, e não país.”.

Rafael Bluteau explica, em seu *Vocabulário Português e Latino*⁴², que há duas fontes do amor, uma divina e outra humana. No homem, amor é uma inclinação da vontade para o que lhe parece bem, ou por via do entendimento, que assim o julga, ou pelas potências e sentidos externos, que assim o representam. Dessas duas fontes, se derivam muitos outros amores. O amor com o qual amamos a Deus, aos príncipes e à pátria, chama-se *Amor devotiones, a devovendo*. O amor da pátria denomina-se *patrie charitas* ou ainda *Amor patrius*, e como fonte deste *topos* o autor cita Cícero.

Ainda no termo “Pátria”, Bluteau continua esclarecendo que é a “terra, Villa, cidade ou reino em que se nasceo. neste sentido, tem a patria qualidades retetivas para os que nascem nela e atrativas para os que della se apartam. Representam os antigos o amor da

³⁹HANSEN, João Adolfo. “Pós Moderno e Barroco”. In: *Cadernos do Mestrado/ Literatura*. N 8, Rio, Departamento de Letras da UERJ. 1994.

⁴⁰ SENA, Jorge de. *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Lisboa, Edições 70, 1988.

⁴¹ LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*. São Paulo, Pioneira, 1976

⁴² BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário Portuguez e Latino*, Coimbra, 1716.

pátria em figura de mancebo; porque este amor, ao contrario dos outros, cresce com os annos”.

Assim, podemos considerar que o termo “pátria” é *topos* de “lugar onde se nasce”⁴³. Já o argumento de que os “sucessos do Brasil” merecem um poema, tanto quanto o mereceram os sucessos dos portugueses nas Índias, é uma clara alusão aos *Lusíadas* de Luís de Camões que, juntamente com os termos “pátria”, “amor” e “Brasil”, forma um lugar comum, ou seja, um *topos* de determinação da criação da obra.

Outrossim, somos levados, pelas próprias palavras exordiais de Santa Rita Durão, a recompor o *Caramuru* levando em conta que “as reflexões prévias e argumento” é uma *dispositio interna* à obra que faz uma dupla arrumação: a sua própria, enquanto *proemium*, e a do poema, enquanto escolha (*electio*) e ordenação das partes (*ordo*).

Apesar da nossa pesquisa não se ater à recepção crítica da obra em questão, tendo como proposta estudar o *Caramuru* estritamente segundo suas referências históricas, afastando-se, tanto quanto possível, qualquer análise que o pense em vista de uma finalidade de história literária nacional, como foi apontado na introdução deste trabalho, foi-nos impossível deixar de considerar a crítica literária dos séculos XIX e XX, que se apropriou de boa parte das “reflexões prévias e argumento”.

Notamos no decorrer dos estudos deste *exordium*, um pressuposto que foi negligenciado, ainda dentro do *topos* que determina a criação da obra. Melhor explicando: quando se trata deste prólogo, a recepção crítica do *Caramuru*, refere-se apenas aos termos “brasil”, “amor” e “pátria”, deixando de ter peso nela a continuação do discurso, que declara:

(...)maiormente, sendo este poema ordenado a por diante dos olhos aos libertinos o que a natureza inspirou a homens, que viviam tão remotos das que eles chamam preocupações de espiritos debeis . Oportunamente o insinuamos em algumas notas : usamos sem escrúpulo de nomes tão bárbaros : os alemães, Ingleses e semelhantes não parecem menos duros aos nossos ouvidos; e os nossos ao seus. Não faço mais apologia da obra , porque espero as repreensões, para se for possível, emendar os defeitos, que me envergonho menos de cometer, que de desculpar. (Durão, 1781)

⁴³ João Adolpho Hansen, por exemplo, comenta no cap. V “os lugares do lugar” in “A sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII”, que “o investimento semântico dos **topoi** recorta-se como dupla ordenação, que determina o que é evento dizível e visível, segundo convenções poéticas e teológicas-políticas, e o que deve ser sua interpretação adequada.”

A *inventio* e a *dispositio* da épica estão asseguradas neste período-chave, que justifica os procedimentos discursivos e argumentativos, enquanto recursos da própria composição do poema, e permite a aplicação de um modelo interpretativo que, nos termos de Alcir Pécora, conforme também explicitamos na Introdução geral desse estudo, supõe uma “unidade retórico-teológico-política”⁴⁴. Com o advérbio de modo “maiormente” podemos considerar que o poema foi ordenado para colocar diante de “olhos libertinos o que a natureza inspirou a homens, que viviam tão remotos das que eles chamam *preocupações de espíritos débeis*.” Antes de prosseguir, convém lembrar aqui que o Padre José Velloso, no *Delicioso Jardim da Retórica*⁴⁵, define a disposição como a ordenada distribuição das coisas inventadas.

Lausberg⁴⁶, por exemplo, propõe que a disposição consista na escolha (*electio*) e ordenação das partes (*res et verba*) e das formas artísticas (*figurae*), capazes de desempenharem funções no que diz respeito à totalidade do discurso da obra. Nesse sentido, ao manifestar a razão da ordenação do poema, Santa Rita afirma também que sua obra se alinha aos preceitos poéticos e retóricos do Setecentos português.

Vale relembrar que, no *Verdadeiro Método de Estudar*, de Verney, a poesia é “uma retórica mais florida” e “uma eloquência mais ordenada”, de modo que a retórica é necessária para regular o discurso seja na prosa ou no poema. Em se tratando do poema épico, verificamos que, porque este compreende todas as espécies de poemas narrativos⁴⁷, acaba por poder “empregar tudo o que há de fino na retórica”. O que é também uma exigência de engenho, erudição, juízo, e um “grandíssimo fundamento de retórica”.⁴⁸

Ordenado, pois, o poema, convém atentar para o uso do termo “libertino” na passagem aqui citada. De um modo geral, aponta para os libertinos franceses do século

⁴⁴ PÉCORA, Alcir. Teatro do sacramento -A unidade Teológico-Retórico-Política dos sermões de Antonio Vieira . São Paulo/Campinas, Editora da Usp/ editora da Unicamp, 1994.

⁴⁵ VELLOSO, M.R.P.M. José. “Delicioso jardim da Retórica, tripartido em elegantes Estâncias e adornado de toda a casta de Flores da Eloquência. Lisboa, Na officina de Manuel Coelho Amado, M.DCC.L. 1750

⁴⁶ LAUSBERG, Op. cit. § 46, 2.

⁴⁷ Segundo Verney, a écloga, a elegia e a ode são partes ou dependências da épica. A écloga descreve a imagem da vida pastoril, cujo caráter é a simplicidade e a moderação amorosa. Na ode, louvam-se as ações dos deuses ou homens ilustres; a elegia tem por emprego descrever sentimentos ou amores, ou exprimir qualquer paixão

⁴⁸ VERNEY, Luís Antonio. *Verdadeiro Método de Estudar para ser Útil à republica e à Igreja: Proporcionado ao Estilo e necessidade de Portugal, Exposto em várias Cartas, escritas pelo R.P.*** Barbadinho da Congregação de Itália ao R.P.****, Doutor na Universidade de Coimbra. 2 vols. Valença, Oficina de Antonio Balle, Ano MDCCXLVII.Com todas as licenças necessarias etc. 1747.

XVII que afirmam que a religião tem origem política e não sobrenatural, embora muitos estudiosos contemporâneos assinalem as dificuldades de definir o significado dos termos “libertinismo”, “libertino” ou “espírito forte”.

Jacques Prévot, atenta à noção de “libertinagem”: talvez seja uma categoria artificial, “a usage de pur rangement comme ‘baroque’ ou même ‘classicisme’”⁴⁹. Para René Pintard⁵⁰, no entanto, libertinismo pode ser entendido como erudição no Seiscentos francês, que levanta evidente e assídua polêmica contra os valores éticos e religiosos vigentes. Para Jacques Truchet, “le libertinage attaquait les dogmes au détails plutôt qu’en bloc, les plus malménes étant la providence, la spiritualité et l’immortalité de l’âme- d’où la négation des peines éternelles de l’enfer- la divinite du Christ.”⁵¹

Um estudo de Raymond Trousson acompanha, resumidamente a evolução do termo. Proveniente do Latim *libertus*, (“liberto”), termo com que o direito romano refere o homem nascido livre, o termo aparece pela primeira vez, em francês, escrito por Calvino, para então designar os dissidentes oriundos das seitas protestantes do norte da França. A partir daí, “o sentido amplia-se rapidamente e libertino e ateu não tardam a se tornarem sinônimos. Ateus e Libertinos se confundem: o libertino não é mais o membro de uma seita, mas todo espírito irreligioso”(Trousson, 1998) É certo, continua, “que a palavra nos fins do século XVII, livra-se do peso religioso e contestador para conotar principalmente uma depravação moral, a busca do prazer” (Trousson, 1998)

Já em Portugal, ainda em meados do XVIII, vamos encontrar o termo referindo-se a ateus e irreligiosos. É o caso, por exemplo, do seu uso na produção poética do tempo da “Viradeira”, isto é, no Reinado de D. Maria I, que sobe ao trono após a morte de seu pai, o Rei D. José, e a queda do ministro Marquês de Pombal.

Como observa o historiador J. J. Carvalhão Santos (Santos, 1991), no tema da morte de D. José, os elogios “ficam um pouco em segundo plano” no extenso rol das poesias então surgidas. A maioria propõe-se debater a “problemática ligada ao Marquês que marcava esta mudança de reinado”. Segundo pesquisas do historiador, a figura do Marquês como inimigo da Igreja e da fé é uma das críticas mais graves e freqüentes nos textos

⁴⁹ Jacques Prévot na Introdução de “Libertins du XVII siècle”. Paris, Éditions Gallimard [Bibliothèque de La Pléiade], 1998.

⁵⁰ PINTARD, René. *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris, 1943.

⁵¹ TRUCHET, Jacques. “Libertinage et Apologétique” In: *Le XVII Siècle*. Paris, Berger-Levrant, 1992.

estudados, sendo que é comum o uso de termos como “ateu”, “infiel”, “herege”, “protestante”, “luterano” ou “libertinista” para aludir ao ex- ministro:

Diz homem tirano, cruel Marquês
 Diz excomungado ateísta,
 Diz que religião segues libertinista
 Ou ditames maus, herege Inglês.⁵²

Podemos também encontrar o uso corrente do termo, no Edital da Real Mesa Censória, quando da proibição de livros, de 24 de Setembro de 1770 (edital Josefino) :

“E por quanto me constou, que muitos dos referidos escritos, abomináveis produções da incredulidade e da libertinage de homens tão temerários e soberbos, que se denominam espíritos fortes e se atribuem o especioso título de filósofos, depois de terem soçobrado nos países mais próximos ao seu nascimento, haviam chegado a penetrar neste reino por caminhos indirectos e occultos; havendo mandado proceder com a mais exacta diligência no exame deles, constou pelas censuras conterem uma doutrina ímpia, falsa, temerária, blasfema, herética, cismática, sediosa, ofensiva da paz e socego público, e só própria a estabelecer os grosseiros e deploráveis erros do atheismo, deísmo, e do materialismo, a introduzir a relação dos costumes, a tolerar o vício, e a fazer perder toda a ideia da virtude, as obras seguintes: (...)” (Pereira, 1983)

Já na obra *A Verdade da Religião Cristã* de Antonio Ribeiro dos Santos⁵³, cujo teor apologético, segundo José Esteves Pereira⁵⁴, é “ao jeito de muitos que percorrem os séculos XVII e XVIII de preocupações antideístas, antifilosofistas e antimaterialistas”, o termo se alarga:

“Em vão pediremos aos libertinos o catecismo da sua incredulidade, eles nada substituem à fé, de que nos querem privar, e pretendendo libertar o homem da obediência devida à lei do seu Deus, que o enche de prazer, o deixam flutuante entre mil dúvidas cruéis, a que não dão solução”(…)”⁵⁵

Ou

⁵² BNL, cód.10567, col.4 Apud SANTOS, J. J. Carvalhão. *Literatura e Política: Pombalismo e antipombalismo*. Coimbra, Livraria Minerva, 1991.

⁵³ SANTOS, Antonio Ribeiro dos. *A Verdade da Religião Cristã*. Coimbra, na Real Impressão da Universidade, MDCCLXXXV. [1787] Apud PEREIRA, José Esteves. *O Pensamento Político em Portugal no século XVIII: Antonio Ribeiro dos Santos*. Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1983

⁵⁴ PEREIRA, José Esteves. *O Pensamento Político em Portugal no século XVIII: Antonio Ribeiro dos Santos*. Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1983.

⁵⁵ SANTOS, Antonio Ribeiro dos. *A Verdade da Religião Cristã*. Coimbra, na Real Impressão da Universidade, MDCCLXXXV. [1787] Apud PEREIRA, José Esteves. *O Pensamento Político em Portugal no século XVIII: Antonio Ribeiro dos Santos*. Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1983

“São pois as paixões a causa principal do libertinismo. Uns se deixam arrastar pela sensualidade e outros pela soberba. Qual nega as verdades da religião para se entregar a uma vida voluptuosa e cheia de deleites; qual procura deste modo adquirir a reputação de homem desabusado e superior ao vulgo; qual, finalmente, quer assim desafogar um gênio melancólico e atrabiliário, esforçando-se por influir nos outros os sentimentos cínicos e insociáveis que adquiriu pelos desgostos e perseguições com que os outros homens o mortificaram. O ímpio diz que não há Deus, mas o seu entendimento não é quem o diz; é sim, o coração ou a vontade, e destas nascem principalmente todas as suas desordens (...)”⁵⁶

Segundo estudos de J. J. Carvalhão Santos,⁵⁷ “as posições anti-pombalinas tinham , com a Viradeira, condições sociais e políticas para serem manifestadas”, entre elas, podemos elencar as críticas contra a Mesa Censória, a caracterização de “vítimas” do Marquês como nobres e doutos, além das referências ao ministro como “inimigo da fé e da igreja”.

De modo geral, é oportuno salientar que a figura do Marquês, alienava e dava vazão, após a sua queda, a escritos com teor providencialista. O momento era então propício para uma “campanha favorável à reconstituição da Companhia, possivelmente encorajada por elementos tradicionalistas do clero ou pela ação de ex-jesuítas”⁵⁸. Apenas para recordar, no governo de D. Maria I foram libertados presos políticos, reabilitou-se a memória de alguns nobres executados, mas nada que efetivamente abolisse as grandes mudanças do ministério de Pombal.

Apesar das intensas manifestações contra o governo do Marquês, não se pode retirar delas um sentido gera ou específico para o Reinado de D. Maria I, que acaba dando certa continuidade, até mesmo ampliando as reformas instituídas pelo Marquês.

Na Viradeira, é corrente o uso de termos, com referência ao Marquês, como “maquiavel consumado”, “maquiavel verdadeiro”, “maquiavel no governo” ou até mesmo “cruel marquês, de maquiavel parente”⁵⁹.

⁵⁶ SANTOS, Antonio Ribeiro dos. *A Verdade da Religião Cristã*. Coimbra, na Real Impressão da Universidade, MDCCLXXXV. [1787] Apud PEREIRA, José Esteves. *O Pensamento Político em Portugal no século XVIII: Antonio Ribeiro dos Santos*. Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1983

⁵⁷ SANTOS, *Op. cit.*, p.74

⁵⁸ SANTOS, *Op. cit.*, p.141

⁵⁹ Ou como diz Jacques Truchet: “Le machiavelisme en France, au XVIIe siècle, a toujours été officiellement proscrit comme éminemment contraire à la religion.” Dáí, comparar pejorativamente o Marquês de Pombal a Maquiavel é um lugar comum, atribuindo ao governo pombalino a irregiliosidade. Não podemos esquecer que

Nunca é demais lembrar que uma das principais características do ministério do Marquês foi a ação contra os Jesuítas, que culminaria no término da Companhia de Jesus, em 1759, tanto em Portugal como nos seus domínios ultramarinos. A expulsão dos Jesuítas significava o fim de determinados “saberes” e antecedeu assim a modificação dos estatutos da Universidade de Coimbra em 1772.

Sob este aspecto, Pombal tentava derrubar a base escolástica do ensino ministrado, em Portugal, pela universidade Jesuítica de Évora e pela Universidade de Coimbra, centrada sobretudo nos comentários a Aristóteles e São Tomás de Aquino .

Segundo Antonio Manuel Hespanha,⁶⁰ na sociedade portuguesa dos séculos XVII e XVIII, há a presença de “vários poderes”, mas particularmente uma tensão entre dois modelos de apreensão dos fenômenos sociais que acabam por estruturar o caminho das idéias políticas destes séculos, porque incidem sobre a teoria social e política: um que o historiador chama de “tradicional” e, o outro, de “moderno”.

Em linhas gerais, o primeiro modelo entende a sociedade como “corpo” interno, organizado e dotado de um destino metafísico; o segundo modelo, pós- cartesiano, explica os movimentos sociais na sua materialidade externa. O que nos faz aqui incluir este estudo de Manuel Hespanha sobre representações de sociedade e poder é que esta “tensão” entre modelos tradicionais e modernos sofrem “mútuas contaminações”, já que o “universo literário dos juristas seiscentistas e setecentistas era composto por obras de juristas e teólogos”⁶¹. Neste ínterim, só a partir da reforma pombalina da universidade “o corte no plano dos paradigmas das doutrinas sociais tende a projetar-se num corte do plano da própria tradição literária”, isto é, os modernos tendem a ler coisas diferentes das que são objeto de interesse dos tradicionais, pois estes continuam a cultivar a doutrina política “tardomedieval e primomoderna”, considerando “ímpios” e “imorais” autores como Maquiavel, Bodin, Hobbes e Tácito, enquanto os modernos excluem os teólogos, os juristas, os tratadistas da lógica e da dialética escolástica e vão ler os matemáticos cartesianos ou leibnizianos, assim como os novos juristas, os cultores da “política” e da economia e os iluministas franceses, italianos e germanos. Esta separação do universo de

para os Cristãos Maquiavel é imoral; a política, por exemplo, é uma arte católica e não pode ser baseada nas suas idéias.

⁶⁰ HESPANHA, António Manuel e Xavier, Angela Barreto. “A representação da sociedade e do Poder” in: História de Portugal-O antigo regime (1620-1807) Vol IV, Editorial Espanha, s/d

⁶¹ Idem, ibidem, p. 121.

leituras e a hegemonização do campo da doutrina política pelo moderno reduzem ao silêncio e ao esquecimento o aparelho tradicional de produção de idéias feitas sobre a sociedade e o poder.

Manuel Hespanha ainda observa que esta transição da Neo escolástica para as Luzes pode ser classificada por acontecimentos discursivos e não discursivos, sendo estes últimos resumidos pela crise de 1667, o atentado contra D.José I, e a nova censura inquisitorial e política. Quanto aos acontecimentos discursivos, são sobretudo indicados por textos que marcam este corte: *O Verdadeiro Método de Estudar* (1746) de Luis Antonio Verney⁶², o *Compêndio histórico da Universidade de Coimbra*⁶³ (1770); os *Estatutos da Universidade*⁶⁴ (1772); *Demétrio Moderno*⁶⁵ como também o *Institutiones Iuris Civis (et Criminalis) Lusitani*⁶⁶ (1789).

Já Antonio Camões Gouveia alinha o que seriam os “textos de ruptura”, que antecedem as grandes mudanças feitas por Pombal . Situam-se eles nas décadas de 30 e 60 do século XVIII, sendo eles os *Apontamentos para a Educação de hum Menino Nobre*⁶⁷, as *Cartas sobre a Educação da Mocidade*⁶⁸ e, como não poderia deixar de ser, *O Verdadeiro Método de Estudar* de Verney.

Publicado em 1781, o *Caramuru* certamente participa das manifestações anti- pombalinas que supõem uma tentativa de restaurar a ação jesuítica em Portugal. Neste sentido, podemos perceber que Durão, ao fazer referência ao uso das notas no exórdio, se refere-se aos Libertinos; explicitando que “oportunamente o insinuamos em algumas notas”, o autor acaba por amplificá-las. O procedimento deixa entender que as notas⁶⁹

⁶² VERNEY, Luís Antonio . *Verdadeiro Método de Estudar para ser Útil à republica e à Igreja: Proporcionado ao Estilo e necessidade de Portugal, Exposto em várias Cartas, escritas pelo R.P.*** Barbadinho da Congregação de Itália ao R.P.****, Doutor na Universidade de Coimbra. 2 vols. Valença, Oficina de Antonio Balle, Ano MDCCXLVII.Com todas as licenças necessarias etc. 1747.

⁶³ *Estatutos da Universidade de Coimbra de 1772*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1972.

⁶⁴ *Compêndio Histórico do Estado da Universidade de Coimbra no tempo da Invasão dos denominados Jesuitas e dos Estragos Efeitos nas Feitos nas Ciencias e nos Professores e Diretores que a Regiam pelas maquinações e Publicações dos Novos estatutos por eles fabricados*. Lisboa, Na Regia Oficina Tipografica. MDCCLXXII

⁶⁵ Livro do Jurista António B. Elescano de Aragão Morais, impresso em Lisboa, 1785

⁶⁶ O autor das “*Institutiones...*” é Pascoal de Melo, impresso em Lisboa, 1789.

⁶⁷ MENDONÇA, Martinho de. *Apontamentos para a educação de hum menino nobre...*Lisboa,1734.

⁶⁸ SANCHES, Antonio Nunes Ribeiro. *Obras*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1959. (1 edição é de 1763)

⁶⁹ Nota é palavra latina que significa sinal. Segundo Bluteau no seu Vocabulário Português e Latino é comum dizer, em português, sinal, prova, demonstração. Também significa em latim, abreviatura ou nódoa, cicatriz. Em português, adverte Bluteau, não se usa nesses sentidos, somente no primeiro. Mas também em português se usa com o sentido de “macula de reputação ou defeito que se tem notado”. (pag 750,751)

acabam por tornarem-se um dispositivo importante da estrofe e do canto as quais se referem, e, enfim, do conjunto estrutural da épica. As notas que Santa Rita aponta no *exordium* como alusão aos libertinos, estão centradas no canto III da épica e referem-se às estrofes IV, XIII e XXV, como veremos adiante mais detalhadamente⁷⁰.

Ainda no domínio retórico dos lugares comuns e das tópicas, queremos relembrar a dificuldade da caracterização do termo “libertino”. Não podemos esquecer que, de forma alguma, pensadores como Montaigne, Voltaire, Locke, Hobbes ou Rousseau consideravam-se como tais; o termo era usado pelos apologistas da religião católica, no sentido pejorativo, como nos referimos anteriormente.

Assim, uma possível chave para a uso do termo em Santa Rita Durão, tanto no *exordium* quanto nas notas, seria a sua consideração como pejorativo, sentido comum aos apologistas da religião católica, e, ademais, seria uma possível crítica ao governo pombalino e suas reformas, tendo em vista, principalmente, a expulsão da Companhia de Jesus.

Como se sabe, nos séculos XVI, XVII e XVIII, os apologistas tiveram, que usar da pena para refutar as concepções materialistas, que negaram a idéia da imortalidade da alma, e a divindade da lei de Moisés e deístas que entendem Deus como um ser simples, uma extensão material infinita que existe filosoficamente. Eruditos que lêem autores como Demócrito, Epicuro, Luciano, Lucrécio, Pomponazzi, Giordano Bruno e Vanini, são “libertinos”, gente de “esprit fort”, que se opunham ao aristotelismo escolástico da política católica, fazendo também a crítica das certezas dogmáticas da teologia.

⁷⁰ São estas as respectivas notas referidas no *exordium*:

Nota 1 do Canto III: *Legiões de Averno*. He confiante o conhecimento que tem os Bárbaros da America dos espiritos infernaes. De quem aprenderam? Quem lhes inspirou estes fentimentos? Respondão os Materialistas, e Libertinos! Como era poffivel que concordaffem com as outras gentes estas Nações ferinas, e sem algum commercio? Como era factivel que confervaffem depois de tantos feculos tão clara noção de espiritos feparados ?

Nota 4 do Canto III: *Espirito immortal*. Os Barbaros Americanos tem distincta idéa da Immortalidade da alma, do Paraifo, do Inferno, da Lei, &c. Veja-fe o Martinieri, Ozorio de *rebus Emmanuelis*, e outros. Grande argumento contra os Libertinos, e Materialiftas. Pois quem lhes transfudio estes conhecimentos, fenão a antiga Tradição dos tempos Diluvianos, e a harmonia, que estas Tradições tem com a natureza!

Nota 12 do Canto III: *Montanhas*. Crem os Brazilienfes que no meio das montanhas, que dividem o Brazil do Perú, ha valles profundiffimos, aonde são punidos os ímpios. Idéa expreffa do Inferno, em que concordão com todas as gentes, e dão claro final nefta perfuasão de saberem-no por Tradição original dos primeiros, que povoarão a America. Não póde haver argumento mais convincente para encher de confusão os Deiftas, Libertinos, e Materialistas. Huma Tradição tão antiga, tão firme neftes barbaros, he ella huma invenção por ventura de alguns homens fuperfuciofos, e impoftores das nações d’Afia, ou da noffa Europa!

Em sua maioria intelectuais da corte, esses “libertinos eruditos” supunham que “o livre pensamento” só podia ser exercido pela elite intelectual. O “povo”, termo pejorativo e corrente nos textos da época, precisa ser deixado aos preconceitos e à ignorância, necessários, segundo os libertinos, para assegurar a obediência civil, como verifica, por exemplo, José Maia Neto⁷¹ em artigo sobre *O tratado dos três impostores e reações judaicas ao ataque libertino à revelação*. Segundo João Adolfo Hansen⁷², quando a libertinagem erudita se ocupa do “povo”, acaba por defini-lo em duas categorias, uma, intelectual, e outra, política. Na primeira, “povo” é o mesmo que “espírito fraco” e sua debilidade é provada pela ignorância; na segunda, “povo” é o mesmo que plebe. Nesse sentido do termo, “povo” possui fraquezas intelectuais, como, por exemplo, a credulidade ignorante.

É no sentido da “credulidade ignorante” que Durão ordena o *Caramuru* para argumentar sobre “o que a natureza inspirou a homens que viviam tão remotos das que eles chamam *preocupações de espíritos débeis*”. A chave do *Caramuru* é neoescolástica, jesuítica e, portanto, teológica, retórica e política. O índio, bárbaro e gentio, vivia, por assim dizer, longe de uma crença ignorante; ao contrário, tinha plenas noções das tradições, como, por exemplo, a noção do dilúvio, sendo que apenas lhe faltava a conversão.

Quanto à questão da conversão, sabe-se que é através dela, como nos mostra Alcir Pécora⁷³, que o índio é liberto pela segunda vez pelo nascimento na fé. Assim, recebida a doutrina e o mistério dos sacramentos, o indígena passa a fazer parte do corpo da igreja.

Como observa Pécora, ao se referir às tópicas da segunda escolástica, o tema de “pregar a toda criatura”, era uma “contraposição à recusa de estender a fé ao índio sob alegação de pouca inteligência e capacidade espiritual”⁷⁴. Neste sentido, para o autor, “o esforço da conversão é gesto cristão inalienável do contato com os novos povos, independente de seu grau de política, civilização ou racionalidade”, sendo que a conversão é um “dever religioso que se impõe sobre qualquer consideração de inferioridade de

⁷¹ NETO, José Maia. “O tratado dos três impostores e reações judaicas ao ataque libertino à revelação”. In: *Libertinos Libertários*. São Paulo, Minc-Funarte/Companhia das Letras, 1996.

⁷² HANSEN, João Adolpho. “O Discreto” In: *Libertinos e Libertários*. São Paulo, Minc-Funarte/Companhia das Letras, 1996.

⁷³ PÉCORA, Alcir. “Vieira, O Índio e o Corpo Místico” In: *Tempo e História*. São Paulo, Secretária Municipal de Cultura/ Companhia das Letras.

natureza ou bárbarie de costumes”. Por esta via, “o indígena está decididamente incluído na lei natural da potência humana análoga a Deus.”⁷⁵

Podemos perceber, no primeiro parágrafo do prólogo do *Caramuru*, um alinhamento entre a épica de Santa Rita e os inacianos, ou seja, o índio é um ser humano criado por Deus, dotado de luz natural, porém, como diz Hansen, “desmemoriado da verdadeira lei, a lei eterna”. Com isso, “há uma urgência de salvar-lhe a alma imortal, fornecendo-lhe a memória da justiça e do bem por meio de leis positivas justas”⁷⁶.

Este suposto alinhamento jesuítico da épica em questão é determinado pelas fontes utilizadas para sua composição. No que se refere ao termo “natureza”, usado como inspirador de homens neste prólogo, julgamos útil tomar por base os estudos de Pedro Calafate sobre a idéia da Natureza, no século XVIII, em Portugal, nos quais o autor nos explicita que o termo “encontra-se entre os mais ambíguos e vagos do léxico filosófico, arrastando, por consequência, uma grande pluralidade de sentidos”.⁷⁷

Na introdução do estudo, o autor analisa as definições feitas por autores como Teodoro de Almeida, John Stuart Mill, Buffon, bem como as definições contidas na Enciclopédia de Diderot e D’Alembert e em Rafael Bluteau, verificando assim, a pluralidade de acepções nos autores setecentistas, e reconhecendo que por detrás da “pluralidade de significados” do termo “há um fundo comum que encontra a sua mais clara e sistemática expressão na metafísica de Aristóteles e o seu desenvolvimento na Suma Teológica de São Tomás de Aquino”.⁷⁸

No caso, Calafate quer delinear o quanto o “século XVIII esteve bem longe de inventar a natureza, limitando-se a aplicá-la de forma particularmente intensa e a explorar, com habilidade, as suas potencialidades expressivas, como também as suas ambigüidades com propósitos reformadores”.⁷⁹

No *Caramuru*, o termo natureza tem sentido apologético, neoescolástico, tomista; a natureza é um efeito de Deus, ou, como diz Bluteau:

⁷⁴ Idem, ibidem p.424

⁷⁵ Idem, ibidem. p.425

⁷⁶ HANSEN, João Adolpho. “A Servidão Natural do Selvagem e a Guerra Justa contra o Bárbaro” In: *A Descoberta do Homem e do Mundo*. São Paulo, Minic-Funarte/Companhia das Letras

⁷⁷ CALAFATE, Pedro. *A idéia da Natureza no século XVIII em Portugal: 1740-1800*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1994.

⁷⁸ Idem, ibidem. p. 9

⁷⁹ Idem, ibidem. p. 14

“A esta palavra deram os filósofos antigos e sábios da gentildade várias significações, entendendo por ele o princípio de todos os movimentos necessários e operações naturais e supunham que não obrava este princípio com razão e com liberdade, ou por *natura* entendiam a máquina do Universo, com a união e a disposição física de todas as entidades, outras vezes queriam que *natura* fosse o mesmo que Deus, não admitindo diferença alguma entre a natureza e o Autor dela [...]”⁸⁰

Assim, é sem “escrúpulos” que Santa Rita justifica, no *exordium*, o emprego de nomes bárbaros, como “libertino”, “materialistas”, “deístas”, afinal, salienta nas “reflexões” que “os alemães, Ingleses e semelhantes não parecem menos duros aos nossos ouvidos e os nossos aos seus”. Nesse sentido, Remete-se nesse argumento aos protestantes, luteranos e calvinistas, sendo que cogitamos por “semelhantes”, os franceses, já que para um católico do período, ser protestante é ser tão herético quanto um libertino.

Por sinédoque, os termos “alemães”, “ingleses” e “semelhantes” estão no lugar de “protestantes” ou “reformistas”. Nomes como os referidos acima são “duros” aos ouvidos portugueses e, no entanto, os apologistas cristãos não se intimidaram em tomar da pena para defender suas crenças.

Apologia de apologia. No *exordium* do *Caramuru*, o primeiro parágrafo é uma apologia em defesa da apologética jesuítica que se codifica numa apologia da própria obra.

E por isso, usando do topos da “falsa modéstia”, manifestando submissão e humildade, como recomenda Cícero (De inv., I,16,22) para captar a benevolência e atenção do leitor, é que o autor não fará, como escreve, “mais apologia da obra, porque espero as repreensões, para se for possível emendar os defeitos, que me envergonho menos de cometer, que de desculpar”.

Como já nos referimos no início desse estudo, existe uma *dispositio* própria das “reflexões prévias e argumento”. Sua ordenação, em duas partes, consiste do *exordium* (as reflexões prévias) e de uma parte central que possui como sequência a *propositio* mais *rationes* , isto é, o argumento, que descreve a matéria, na proposição, para dar a conhecer a causa de seu poema; ei-lo:

⁸⁰ BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário Portuguez e Latino*, Coimbra, 1716, , tomo V p. 685 a 686

A ação do poema é o descobrimento da Bahia, feito quase no meio do século XVI por Diogo Alvares Correa, nobre vianez, compreendendo em vários episódios a História do Brasil, os Ritos, tradições, milícias dos seus indígenas, como também a natural, e política das Colônias. (Durão, 1781)

Assim, começa a narrar a história de Diogo Alvares Correia que, depois do seu naufrágio, passa a ser chamado de Caramuru. Ou seja, ao narrar, expõe os fatos acontecidos até a fundação da Bahia⁸¹. Segundo Quintiliano, esta narração, também exórdial, é “útil para persuadir” e “a maior parte dos retóricos, querem que ela seja clara, breve e verossímil”⁸²

⁸¹ Na íntegra, é esta a narração: “Diogo Alvares passava ao novo descobrimento da Capitania de S. Vicente, quando naufragou nos baixos de Boipebá, vizinhos à Bahia. Salvaram-se com ele seis dos seus companheiros, e foram devorados pelos gentios antropófagos, e ele esperado, por vir enfermo, para melhor nutrido servi-lhes de mais gostoso pasto. Encalhada a nau, deixaram-no tirar dela pólvora, bala, armas, e outras espécies, de que ignoravam o uso. Com uma espingarda matou ele caçando certa ave, de que espantados os bárbaros o aclamaram *Filho do trovão*, e *Caramuru*, isto é, *Dragão do mar*. Combatendo com os gentios do sertão, venceu-os, e fez-se dar obediência daquelas Nações barbaras. Ofereceram-lhe os principais do Brasil as suas filhas por mulheres; mas de todas escolheu Paraguaçu, que depois conduziu consigo à França; ocasião, em que outras cinco brasileiras seguirão a nau Francesa a nado, por acompanha-lo, até que uma se afogou; e intimidadas as outras, se retiraram.

Salvou um navio de Espanhois, que naufragaram, com o que mereceu, que lhe agradecesse o Imperador Carlos V. com uma honrosa carta. Passou à França em nau, que ali abordou daquele Reino, e foi ouvido com admiração de Henrique II., que o convidava para em seu nome fazer aquela conquista. Repugnou ele, dando aviso ao Senhor D. João III. Por meio de Pero Fernandes Sardinha, primeiro Bispo da Bahia. Cometeu o monarca a empresa a Francisco Pereira Coutinho, fazendo-o donatário daquela capitania. Mas este não podendo amansar os tupimbás, retirou-se a Capitania dos Ilheus; e pacificado depois com os Tupinambás, tornava à Bahia, quando ali infaustamente pereceu em um naufrágio. Em tanto Diogo Alvares assistiu em Paris ao batismo de Paraguaçu sua esposa, nomeada nele Catarina, por Catarina de Medicis, Rainha cristianíssima, que lhe foi madrinha, e tornou com ela para a Bahia, onde foi reconhecida dos Tupinambás, como herdeira do seu principal, e Diogo recebido com o antigo respeito. Teve Catarina Alvares uma visão famosa, em que a virgem Santíssima manifestando-se-lhe cheia de glória, lhe disse, que fizesse restituir uma imagem sua roubada por um selvagem. Achou-se esta nas mãos de um bárbaro; e Catarina Alvares com exclamações de júbilo se lançou a abraça-la, clamando ser aquela a imagem mesma, que lhe aparecera: foi colocada com o título de virgem santíssima da Graça em uma igreja, que hoje é o Mosteiro de S. Bento, célebre por esta tradição. Chegou em tanto de Portugal Thomé de Sousa com algumas naus, famílias e tropas para povoar a Bahia. Sebastião da Rocha Pitta, autor da história Brasileira, e natural da mesma cidade, assevera que Catarina Alvares renunciara no Senhor D. João III. Os direitos, que tinha sobre os tupinambás, como herdeira dos seus maiores principais: ele mesmo atesta, que aquele Monarca mandara aos seus Governadores, que honrassem, e atendessem Diogo Alvares Correa Caramuru pelos referidos serviços; e foi com efeito ele o troco da nobilíssima casa da torre na Bahia; e Catarina Alvares sua mulher foi honrada por aquela metrópole com um seu retrato sobre a porta da casa da pólvora ao lado das Armas Reais. Leia-se Vasconcelos na História do Brasil, Francisco de Brito Freire, e Sebastião da Rocha Pitta.”

⁸² Estamos usando a tradução feita por BARBOZA, Jeronymo Soares. *Instituições Oratórias de M. Fábio Quintiliano, Escolhidas dos seus XII Livros, Traduzidas em linguagem e ilustrada com notas críticas, Históricas e Retóricas, para uso dos que aprendem*. Coimbra, Na Imprensa Real da Universidade. MDCCLXXXVIII.1788

Como salienta este autor, a narração deve ser verossímel, porque “muitas coisa há verdadeiras e contudo pouco críveis, assim como outras falsas e muitas vezes verossímel.”⁸³

Segundo Quintiliano, o argumento é uma razão que nos dá a prova pela qual de uma verdade concluímos outra e provamos o que é duvidoso por meio do que não é. Para haver argumento, é necessário que haja algo que não necessite de prova. Quer dizer, na coisa, tem que haver algum princípio, ou certo⁸⁴, ou crível que prova o que pode ser duvidoso.

Na Flor Segunda do *Delicioso Jardim da Retórica*⁸⁵, José Velloso define que “argumento é um invento provável, para fazer certeza”. Porém, uns argumentos são “ensitos”(sic) ou “intrínsecos”; outros, porém, extrínsecos ou remotos: “Os intrínsecos por isso se chamaram assim, porque se tiram da natureza e medula da mesma coisa(...); os extrínsecos se chamam assim, porque se procuram de outra parte, e, em certo modo de fora.”⁸⁶

Ainda recorrendo às *Instituições Oratórias*, podemos compreender que as provas podem ser inartificiais e artificiais. Nas primeiras, podemos encontrar os casos julgados, os rumores, a tortura, o título, o juramento e os testemunhos ou depoimentos por escrito e de viva voz. Já nas segundas, isto é, nas provas artificiais, vamos encontrar os sinais, os argumentos e os exemplos. Existe ainda, uma terceira prova artificial que consiste nas coisas extrínsecas, que de fora se trazem para a coisa. Os gregos dão a elas o nome de “paradigmas” e compreendem toda a confrontação de coisas semelhantes e, especialmente, a dos fatos históricos.

Neste sentido, o argumento de “autoridade” é uma das provas extrínsecas. Estas autoridades são os juízos das nações, dos homens sábios, dos cidadãos célebres e dos poetas ilustres, que se trazem para a prova.

⁸³ Idem, ibidem, p. 272.

⁸⁴ Segundo as *Instituições Oratórias*, podem ser “princípios certos”: coisas que percebemos pelos sentidos; coisas em que todos universalmente assentam; as coisas que se acham estabelecidas por lei ou por costume, quer universal de todas gentes, quer particular de um país, ou cidade, onde a coisa se trata; bem como as coisas, em que ambas as partes litigantes mutuamente convém; o que já está provado e finalmente, tudo aquilo a que o adversário não contradiz.

⁸⁵ VELLOSO, M.R.P.M. José. “Delicioso jardim da Retórica, tripartido em elegantes Estâncias e adornado de toda a casta de Flores da Eloquência. Lisboa, Na officina de Manuel Coelho Amado, M.DCC.L. 1750

⁸⁶ Idem, ibidem, p. 2.

Como prova extrínseca do seu argumento, isto é, a narração dos feitos de Diogo Álvares Correia após o descobrimento da Bahia, Santa Rita Durão usa de uma prova irrefutável no fim do argumento, ou seja, “ Leia-se Vasconcelos na História do Brasil , Francisco de Brito Freire, e Sebastião da Rocha Pitta.”⁸⁷

No uso dessas fontes como procedimento discursivo e argumentativo, vale dizer, como prova artificial ao poema épico de Durão, faz-se necessário rever alguns tópicos relevantes sobre o uso retórico do argumento de autoridade, a *auctoritas*, tendo em vista a confrontação que pode haver entre os fatos históricos mencionados por esses autores e o seu uso na composição do poema.

Segundo Erwin Panofsky, em seu livro *Arquitetura Gótica e Escolástica*⁸⁸, o aparecimento da escolástica produz o conhecimento de um novo tipo de “ordenamento sistemático”. Antes, as obras clássicas, com apenas algumas exceções, eram divididas apenas em tomos. Assim, quando hoje em dia temos que indicar a página exata de uma edição impressa, ou mesmo quando precisamos fazer uma citação precisa, nadamos, sem suspeitar, nas águas da escolástica.

O postulado da “clareza em nome da clareza” e o “estilo” da *Suma Teológica* refletem bem a disciplina das práticas filosóficas, letradas e teológicas do século XIII. Dividida em três grandes partes, numa ordem em que os problemas abordados recebem o nome de “questões” e são subdivididas em “artigos”, cada “artigo” da *Suma Teológica* possui uma estrutura geral que, segundo Carlos Arthur Nascimento⁸⁹, consiste numa pergunta inicial que dá margem a duas respostas opostas.

Seguem-se, então, alguns argumentos (três ou quatro em geral) denominados “objeções”, contrários à tese que Tomás pretende sustentar. Depois dessas objeções, vem um argumento em sentido contrário, que consiste muito freqüentemente na citação de uma autoridade e que na maioria dos casos representa a opinião de São Tomás de Aquino.

⁸⁷ DURÃO, José de Santa Rita “Reflexões Prévias e Argumento” In *Caramuru. Poema épico do descobrimento da Bahia, composto por Fr. José de Santa Rita Durão, Da Ordem dos eremitas de Santo Agostinho, natural da Cata-Preta nas Minas Geraes*. Lisboa, Na Regia Officina typographica, ano M.DCC.LXXXI[1781]. Com licença da Rea Meza censoria.

⁸⁸ PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. São Paulo, Martins Fontes, 1991

⁸⁹ NASCIMENTO, Carlos Arthur. *Santo Tomás de Aquino: O Boi mudo da Sicília*. São Paulo, Educ, 1992.

Como também salienta Carlos Lopes de Matos⁹⁰, em um artigo sobre o argumento da autoridade, ou seja, a “auctoritas” em Alberto Magno e São Tomás de Aquino, por menos familiarizado que se esteja com os escritos dos dois autores em questão, perceberemos que este tipo de citação representa um papel secundário e suplementar, ou seja, se a autoridade de um Mestre como Aristóteles é quase sempre adotada e “parece pesar de maneira decisiva” é porque seu sistema é tido em conta como mais razoável e mais sólido.

Quando se cita uma “autoridade”, temos que ter em vista que há nela duas funções, uma ornamental e, a outra, argumentativa. É nesta última que se pode argumentar a favor ou contra, como também usar o método chamado “exponere” que, escapando das dificuldades, alega que o autor citado somente tinha a intenção de emitir um parecer provável ou transmitir a opinião dos outros.

Há também o método da “crítica disfarçada” que consiste em dar aos textos invocados uma interpretação diferente do sentido óbvio com que se apresentam. Método fartamente utilizado por Santo Tomás. É neste sentido que podemos dizer que o uso da citação de uma autoridade é “secundário”, quer dizer, desempenha um papel propulsor para dar base e autorizar uma idéia, ou pensamento, ou doutrina que se quer expor.

R. J. Henle, por exemplo, no capítulo VIII do livro *Santo Tomás e o Platonismo*⁹¹ fazendo uma análise da questão 84, da primeira parte da *Suma*, comenta que Santo Agostinho aparece no centro apenas de um artigo nas questões 84 a 88, mas que “sua voz é freqüentemente ouvida nas objeções e nas citações em sentido contrário (sed contra)”. Em cada caso, comenta Henle, a autoridade de Santo Agostinho é alinhada com a própria exposição de Santo Tomás sem jamais haver indicação de que Santo Agostinho está errado. O autor comentará que estas determinações são feitas através da seguinte técnica:

- a) A autoridade é interpretada num sentido tomista;
- b) A interpretação é apoiada por um texto contrário do próprio Santo Agostinho;
- c) Diz-se que Santo Agostinho está relatando uma opinião em vez de a estar defendendo.

⁹⁰ MATTOS, Carlos Lopes de. As “auctoritates” em Alberto Magno e Tomás de Aquino. Revista Brasileira de Filosofia, número 6, 1956.

⁹¹ R.J. Henle. *Santo Tomás e o platonismo*. Haia, Martinus Nijhoff, 1956.

Segundo Henle, Santo Tomás também usa uma série de autoridades como um paralelo que segue a teoria platônica. Essas autoridades, à primeira vista, admitem um tipo de interpretação platônica. Henle observa que o que Santo Tomás faz ao lidar com esses textos é descomprometê-los do platonismo e convertê-los pelas técnicas acima descritas, em apoios para sua própria posição.

Em termos gerais, podemos situar uma autoridade citada do seguinte modo: são autoridades as Escrituras, os padres da Igreja, os filósofos antigos e os comentadores árabes ou judeus. Como observa Panofsky, “tudo o que o homem da Idade Média sabia sobre a revelação divina, e muito do que acreditava em relação a outras questões lhe era transmitido por autoridades (auctoritates) amplamente aceitas: em primeiro lugar os livros canônicos da Bíblia, que forneciam “provas essenciais e irrefutáveis” (*proprie et ex necessitate*); em segundo lugar as doutrinas dos santos padres, cujas provas eram “essenciais” porém apenas “prováveis” ; e, em terceiro, os “filósofos”, cujas idéias eram “não- essenciais” (*extranea*) e, por isso, do mesmo modo apenas prováveis. “

Já M. D. Chenu⁹² comenta que, de Donato da Gramática ao Aristóteles da Metafísica, a cultura escolástica se faz de textos que são considerados como os “senhores” do bem pensar e do bem dizer, quer dizer, “ils sont des ‘autorites’, et leurs textes sont ‘authentiques’”.

A Teologia, ciência suprema, é a ciência do livro dos livros, a Bíblia. Ela encontra no livro a palavra de Deus, a revelação de Deus e a teologia é, de fato, ensinamento fundado em textos da palavra de Deus e na colagem de textos de uma tradição que interpreta e aglutina seus autores. “L’*autorité*, les ‘*autorites*’, sont la loi de son travail.”, diz Chenu.

Um outro ponto relevante para a questão da “*auctoritas*” diz respeito a sua significação. Quando se diz algo com a autoridade de Agostinho ou Gregório, por exemplo, não se está querendo valorizar ou personalizar Agostinho ou Gregório, mas sim designar um texto destes autores. Com isso queremos dizer que “autor”, no século XIII, não se define como no século XVIII romântico.

⁹² CHENU, M.-D. *Introduction a L'étude de Saint Thomas D'aquin*. Montreal, Paris, Institut D'études médiévales/ Librairie Philosophique J. Vrin, 1950.

João Adolfo Hansen⁹³, observa que não podemos definir *auctor* “como originalidade de uma intuição expressiva; como unidade e profundidade de uma consciência; como particularidade existencial num tempo progressista; como psicologia do estilo; como propriedade privada e direitos autorais”. No discurso antigo, continua Hansen, “*auctor*” e “*auctoritas*” especificam um gênero, um uso, ou uma disciplina: como no “trivium”, em que “Cícero” é o autor da Retórica; “Aristóteles”, da Dialética; poetas antigos, da Gramática.

A “*auctoritas*” foi fornecida por “*auctores*” gregos, na época de Augusto, isto é, séculos I. a.c/ I d.c. Esta “*auctoritas*” latina é apropriada e cristianizada na doutrina patrística, por exemplo, em Orígenes, Clemente de Alexandria, Santo Agostinho e na sua retomada escolástica com Santo Tomás de Aquino. Assim, ela se torna um texto canônico, autorizado como autêntico, da tradição da hermenêutica bíblica, a ser infundavelmente retomado pelo comentário exegético da *eruditio*, memória ou erudição dos *exempla* e das interpretações canônicas, e da *divinatio*, ou glosa alegórica da letra, como tipologia.

João Adolfo Hansen também observa que, na Suma Teológica de Santo Tomás de Aquino, a última *auctoritas* é a da Bíblia, cuja verdade, revelada através da figuração por coisas que são interpretadas como alegoria factual (*allegoria in factis*), tem duas finalidades: a verdadeira fé e a boa conduta. Assim, seu *auctor*, Deus, é a única Coisa visada no comentário. Por isso, ainda, muitas vezes poetas contemporâneos da escolástica, no século XIII, tiveram de conformar-se a tal princípio autoral da discursividade, produzindo textos como contribuição à glória do *Auctor*, sem pretensões ‘a verdade, à autoria ou à originalidade.

No século XVIII, na França, seguindo o mesmo modelo de *auctoritas*, reinterpretado no Neoclassicismo, a fixação da língua escrita passou a constituir como autoridades da norma clássica os discursos literários do século XVII: Voltaire refere-se a eles como “nos auteurs classiques”.

Neste sentido, sabe-se que as fontes utilizadas por Santa Rita para fundar seu argumento são autores portugueses considerados “clássicos” para a época, ou seja, impressos pela oficina régia e com as licenças do paço, estes textos, autorizados pelo monarquia e pelo paço, estavam orientados historicamente para a tradição letrada da época.

⁹³ HANSEN, João Adolfo. *Autor in "Palavras de Crítica"*. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

Neste ponto, podemos explorar aqui a questão do herói Diogo Alvares Correia no *Caramuru* e das fontes historiográficas usadas pelo autor, segundo os preceitos aludidos por Candido Lusitano da superioridade da poesia sobre a história. A crítica dos séculos XIX e XX por várias vezes se refere aos erros históricos que Santa Rita Durão teria cometido em seu poema ao versar sobre o descobrimento da Bahia, sendo que, como vimos, o uso da *auctoritas* torna seu argumento crível e coerente dentro da estrutura da épica, e esta, conseqüentemente, está de pleno acordo com os preceitos poéticos, retóricos, teológicos e políticos do Setecentos português, vetores que, disponíveis no próprio prefácio da épica, são intrínsecos a sua argumentação.

No Livro I da *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*, após fazer a descrição geográfica da Bahia e falar do seu primeiro povoador, a saber, Francisco Pereira Coutinho, o Padre Simão de Vasconcelos passa a narrar a história de Diogo Alvarez Correia. A transcrição abaixo é literal e visa somente à leitura como fonte do *Caramuru*.

“35. Não deixarei contudo de referir aqui ao breve a historia notavel do celebrado Diogo Alvares; porque são dignas de ser sabidas suas circunstancias, e querem alguns contallo a elle pelo primeiro povoador de Villa Velha. Foi Diogo Alvares Portugues de nação, natural de notavel villa de Viana, de gente nobre, e generoso coração.

Sendo mancebo, aspirou a ver novas terras; embarcou em huma nao, que segundo alguns, fazia viagem pera S. Vicente, Capitania deste estado, já entao povoada por Martim Affonso de Sousa: segundo outros, pera a India. Fosse qualquer das duas a derrota, a não chegou a esta costa do Brasil, e nella constringida de hum temporal rigoroso, depois de quebrados os mastos, foi dar em os baixos que hoje vemos junto à barra da bahia à parte do Norte, chamados do Gentio Maïragiquiig, onde fez miseravel naufragio, e pereceo parte da gente ao rigor da fereza dos mares, parte ao da fereza dos Indios, que sahindo ás praias catiuárão os pobres naufragantes, e os despojaraão da vida, fazendo deles pasto. Entre os mais cativos notárão os Barbaros a singular constancia do nosso Diogo Alvaraz, que desprezado o golpe da fortuna, ajudava a juntar as cousas do naufragio com coração intrepido em favor dos que já tinha por senhores (que he o fino da prudencia saber accomodarse hum coração aos lanços varios da fortuna:) contentaraose delle, e assentarão entre si, que aquelle ficasse com vida: traça do Alto pera os fins que veremos do serviço de Deos, do Rey, e da terra.

36. Entre a fazenda que sahia á praia, recolheo Diogo Alvarez alguns barrís de polvora, e com elees hum, ou dous arcabuzes; e nestes consistio toda a felicidade, e senhorio em que depois se vio: porque estando já recolhidos em suas aldeias, concertou elle hum dos arcabuzes, e disparando em presença de todos, à vista do estrondo que fez, do fogo que luzio (devia ser a morte de alguma fera, ou ave) ficarao atonitos os

Barbaros de cousa que nunca já mais virao: poserao se em fugida mulheres, e meninos, dizend as vozes que era hum homem de fogo, que queria matallos. Apenas pararao os varoens: a estes fez capazes que o que virao era arte sua, que podia com ella ajudallos contra seus inimigos, que não havia de que temer, porque seu fogo matava somente os contrarios, não os amigos, e ficaram com isto desabafados. No mesmo tempo trazião guerra com os Tapuyas habitadores do sitio de Passé, distante como seis lagoas do lugar ao de hoje he a cidade; quiserao fazer experiencia, jutararão seus arcos, e levandoo por guia forão dar sobre elles, e virão tudo o que esperavão; porque no posto que tiverão noticia aquelles selvagens, que ia contra elles o homem de fogo (que assi lhe chamavão) que de longe seria, e matava, quaes se virão a furia de hum Vulcano , ficaraão desmaiados, e derão a fugir pellos mattos, ficando assi provado o valor, e arte mais que humana (na opinião desta gente) de Diogo Alvares, cuja fama correo em breve por todos os sertoes, e foi tido por homem portentoso, contra quem não erão capazes seus arcos: e aqui lhe acrescentarão o nome, chamando-lhe o grande Caramuru. Os Principaes maiores prezavaose de que quisesse aceitar suas filhas por mulheres, e lhas offerenciao; e cuidava que alcançava favor grande aquelle de quem as recebia. Em contendas de guerra que se oferecião, Diogo Alvares era o arbitrio de todas ellas: foi de maneira, que em breve tempo subio de cativo a senhor, que tudo governava, e aquella parte pera onde inclinava seu fogo tudo obedecia, e pagava pareas.

37. Assentou suas casas naquelle reso, que hoje se ve em Villa Velha, além de Nossa Senhora da Vitoria, cujas ruínas ainda agora dao finaes. Teve aqui grãde familia, e muitas mulheres; porque não se havia por honrado o Pincipal, que com elle se não tinha apparentado. Houve muitos filhos, e filhas, que pello tempo forão cabeças de novas gerações. Nestes termos estava, quando chegou a esta Bahia hua não francesa, determinou passar nelle a Portugal por via de França, e carregando a de pau brasil, embarcou a mais querida de suas mulheres, dotada de fermosura, e princesa daquella gente. Fesse á vella, não sem grande inveja das que ficavao. Dellas contão alguns, que chegarão a lançar-se a nado seguindo a não, com perda de hua, que ficou afogada nas ondas.

Chegado a França, foi ouvido sua história do Rey, e Rainha com satisfação, como cousa tao nova: folgavao de vera esposa, individuo estranho de hum Novo mundo. Tratarão de Batizar a ella, e casas a ambos na face a Igreja. Celebrou estes Sacramentos him bispo, dignando-se de sere os padrinhos os próprios Reys. Houve ella por nome Catherina Alvarez, sendo o do Brasil Paraguaçu. Derãolhe a Rainha e outros Senhores titulares ricos vestidos, e muitas joias, mas não consentirão passarem a Portugal. O que visto, por meio de hum Portugues por nome Pedro Fernandes Sardina, que acabara em París seus estudos, e voltava a Lisboa, fez aviso a elRey D. João o III. Da bõdade da barra, e terra da Bahia, a fim de que a mandasse povoar. Este Pedro Fernandes Sardinha, depois de feito sua recomendação, foi despachado por elRey pera a India, por Viagario geral; e he o mesmo que depois veio por primeiro Bispo do Brasil Dom Pedro Fernandes Sardinha.

38. Depois de algu tempo voltou Diogo Alvarez ao Brasil, concertandose em França com hum mercador grosso, que carregandolhe duas naos com quantidade de ersgates, polvora, muniçoens, e artelharia, e trazendo a elle,

e a sua mulher, em troco disto lhas carregaria de pao brasil. Chegou ao Salvamento, cumprio a obrigação , carregando as naos, e com a artelharia formou estancia forte, onde seguro habitasse, á sombra da qual, e com o valor dos resgates, começou a fazerse senhor de muitos escravos, e vassalos, temido, e respeitado das maiores potencias da costa.

39. Neste comenos succedeo, que navegado hua não pera o Rio da prata, com gente castelhana (muitos deles nobres, que hiao povoar aquella parte) levada da tormenta, foi enxorar junto a Boipeba em hua ponta, onde pello sucesso ficou o nome Ponta dos Castelhanos. Soube Diogo Alvarez do naufragio, e como já experimentara fortuna semelhante, foi facil condoer-se: acudio logo aquella parte a tempo que livrou a gente dos dentes dos barbaros, e a trouxe consigo, e hospedou humanamente, em especial alguns cavalheiros de conta que entre ella vinhao; os quaes tornados a Espanha pregoarao o lanço, e foram causa que o Imperador Carlos Quinto mandasse escrever hua carta, em que lhe agradecia o serviço que lhe fizera em livrar, aquelles seus vassalos, offerecendolhe por isso sua graça.

40. Na occasião do naufragio houve um caso digno de historia; porque voltando Diogo Alvarez Caramuru de socorrer aos Castelhanos, se foi a elle sua mulher Catherina Alvarez Paraguaçu, e lhe pediu com instancias grandes que tornasse abuscarlhe hua mulher, que viera da não, e estava entre os Índios, porque lhe apparecia em visão, e lhe dizia que a mandasse vir pera junto a si, e lhe fizesse hua casa. Tornou o marido, e não achado mulher alguma em todas as aldeias, não se aquietou a devota Catherina Alvarez, instava que naquellas aldeias o tinhamo, porque não cessavam as visões, que a certificavam. Feita a Segunda, e terceira deligencia, se veio a dar com hum image da Virgem Senhora Nossa, que hum Indio recolhera da praia, e tinha lançado ao canto de hua casa. Foi lhe apresentada, e abraçando-se com ella disse que aquella era a mulher que lhe apparecia: pediu ao marido lhe mandasse fazer hua casa, fezse hua entre tanto de barro, e pello tempo outra de pedra e cal, onde foi honrada com titulo de Nossa Senhora da Graça, enriquecida de muitas reliquias, e indulgencias, que entao mandou o Sumo Pontifice; e hoje possuem os Religiosos da sagrada Religiao do Patriarcha S. Bento, dos quaes fez doação esta devota matrona, assi da Igreja, como da terra do circuito della, e alli jaz enterrado seu corpo. “

Conforme o livro segundo da *História da Guerra Brasilica* de Brito Freire, temos os feitos de Diogo Álvares Correia, assim descritos (L2;N135)

“135. Por desgraçado caminho, dispos felizmente a fortuna, que fosse Diogo Alvarez Homem Nobre, natural de Vianna, o primeiro povoador da Bahia. Navegando para a Villa de São Vicente, fez naufragio o seu navio. Tragaram os Índios, quantos não engoliram os mares; exceptuando-o a elle unicamente, pela singular diligencia, e aprazível modo, com que lhes ajudou a por em cobro a fazenda que o destroço trazia sobre a água. Acharam-se entre outros, alguns barris de munições, e um arcabuz, com que Diogo Álvarez matou um pássaro. A novidade nunca vista daqueles bárbaros, pôs todos em fugida, com temerosa admiração do fogo, do

estrondo e do efeito: imaginando que contra suas vidas caia o mesmo céu; aonde para eles só costumava (como neste instrumento se via) luzir o relâmpago, romper o trovão e fulminar raio.

136. Foi seguindo-os o novo hóspede com semblante alegre para os assegurar melhor. Depois que se detiveram, lhes deu a entender, que assim como matava as aves, mataria os Tapuyas, com quem traziam guerra. Marcharam logo sobre eles, levando-os por seu Capitão. Apenas com as primeiras cargas, derrubou os primeiros, quando não menos espantados do que medrosos, deram os demais as costas. Obrando da mesma maneira noutras diferentes ocasiões, era o assombro do sertão, a fama do seu nome. Chamaram-lhe o Homem do fogo, grande Caramuru. E de escravo, o fizeram Senhor e arbítrio da paz e da guerra , entre as nações confinantes. Os Principais que mandavam a todos lhe obedeciam a ele; oferecendo á sua escolha as mais fermosas filhas. Pelo que teve muitas mulheres, copiosa descendência e feliz sucessão de que procedem algumas nobres Famílias em o estado do Brasil.

137. Onde agora chamam Villa Velha, fez assento Diogo Alvarez em a Bahia. Entrou nela casualmente um navio de França; deu-lhe carga de pau brasil e tomando este caminho de restituir-se a Portugal, se embarcou com uma das suas mulheres que mais amava. As outras a quem não estimulou menos a inveja da companheira, que a saudade do Esposo, tirando forças do amor, e fama, que se deitaram a nado seguindo a popa do navio. Dizem que se afogou uma e as mais escramentadas nesta, voltaram para terra, cedendo o ímpeto da afeição á doçura da vida.

138. Levados os nossos navegantes a Corte de Paris, como em todas é aprazível a novidade de coisas tão remotas, se dignaram os Reis Cristianíssimos de serem padrinhos no casamento e batismo da noiva, que tomou nome de Catherina Alvarez, deixando o primeiro que tinha de Paraguassu. Conforme a esta demonstração, foi a liberalidade de que usaram com eles. E antes de passarem a Portugal, ajustados com uma nau francesa, que se obrigaram a carregar dos frutos da Bahia, em chegando a ela Diogo Álvarez, continuou na mesma prodigiosa veneração de toda aquela gentildade.

139. Teve depois ocasião para merecer o agradecimento com que o honrou o Imperador Carlos Quinto, livrando de ser pasto dos Alarvez, a gente de um navio, que indo para o Rio da prata, se perdeu em Goipeva, naquela restinga, que em memória do naufrágio se chamava a Ponta dos Castelhanos.

140. Quando voltou Diogo Álvarez da Marinha, com os novos hóspedes, lhe disse sua esposa: Ficara uma mulher vinda também em a mesma nau, desacomodada entre aqueles bárbaros, e a havia de ir buscar, porque lho pedira afetuosamente, na clara visão, de um modo extraordinário. Comosenão achava em todas as aldeias vizinha; repetindo-se maiores diligências, se descobriu só uma imagem de Nossa Senhora, que levou um Índio da praia para casa, onde a tinha como coisa esquecida, em lugar indecente Trouxeram-na a Catherina Alvarez e abraçando-se com ela, banhada em lágrimas devotas , afirmou ser a própria que antes lhe aparecera e lhe falara. Levantaram-lhe logo uma Igreja, que depois com a Invocação de Nossa Senhora da Graça, cresceu nas reliquias, nas indulgencias e na grandeza que hoje logram os padres de S. Bento.

Na *História da América Portuguesa*, de Rocha Pita, vamos encontrar a narração dos sucessos de Diogo Álvares e Caterina Álvares também logo após da descrição geográfica e política da Bahia.

“94. Não passará em silêncio a notícia de uma notável matrona deste país (que sendo por nascimento primeira entre os naturais, pudera não ser segnda por amor entre os estranhos) a quem a natureza e a fortuna fizeram benemérita desta memória, e seria desatenção excluir deste teatro tão essencial figura, que foi instrumento de que mais facilmente se dominasse a Bahia, que veio a ser a cabeça do Estado. Referiremos a sua história pelo que consta de antigos verdadeiros manuscritos, que se conservam em várias partes desta província, em muitas circunstâncias diferente da forma em que a escrevem os autores que nela falaram.

95. Era filha do principal da província da Bahia, em cujas praias, onde chamam o rio vermelho, dando à costa uma nau portuguesa que passava para a Índia, feita em pedaços, veio a ser despojo dos mares e dos gentios, os quais recolheram muitos gêneros e alguns náufragos, que escaparam de ser pasto de peixes para regalo de homens. Foram os gentios comendo a todos; porém Diogo Álvarez Correia, natural de Viana, e das principais famílias daquela nobilíssima vila, que foi um dos primeiros que as ondas puseram sobre as areias, a quem esperava a fortuna no próprio caminho da desgraça, achou tanto agrado neles, por lhes facilitar o recolherem os despojos da nau, ajudando-os com agilidade e prontidão a conduzir-lhos à terra, que se quiseram servir dele, quiça reconhecendo algumas prendas de que era dotado, que também as sabem avaliar os bárbaros.

96. Como a nau conduzia para a Índia instrumentos militares, saíram entre os despojos muitos barris de pólvora, outros de munição, cunhetes de balas, e algumas espingardas; preparou-as Diogo Álvares, e fazendo tiros com elas, derrubou algumas aves: o fogo, o eco e a queda dos pássaros, causou tal horror aos gentios, que fugindo uns, e ficando estúpidos outros, se renderam todos ao temor, tendo a Diogo Álvares por homem mais que humano, e o tratavam com grande veneração, vendo-o continuar com tanto acerto nas caças o emprego dos tiros, que ouviam sempre com terror; e tendo-se rebelado, havia alguns tempos, ao principal de toda a província os súditos do distrito de Passé, determinou ir contra eles, levando consigo a Diogo Álvares com as suas armas.

97. Afrontaram-se os exércitos inimigos, e estando o general dos rebeldes em práticas diante dos seus soldados, lhe fez Diogo Álvarez um tiro, com que o matou, com igual assombro dos levantados, os quais fugindo sem atinar no que fazim, só se conformaram em obedecer e sujeitarem ao seu antigo senhor, ponderando que àquelas para eles estranhas e formidáveis armas não poderiam resistir. Este acidente aumentou os respeitos a Diogo Álvares, de sorte que todos os gentios de maior suposição lhe deram as filhas por concubinas, e o senhor principal a sua por esposa, conferindo-lhes o nome de Caramuru-açu, que no seu idioma é o mesmo que Dragão que sai do mar.

98. Nesta bárbara união viveu algum tempo; porém descobrindo um navio, que forçado de contrários ventos vagava flutuando pelo galfão 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 de 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 reino.

99. Dominavam a França Henrique de Valois, segundo de nome, e Catarina de Médicis, reis cristianíssimos, que informado do sucesso e qualidade dos hóspedes, os receberam com real agrado e despesa, dando em soleníssimo ato, com assistência de muitos príncipes, a ela o sacramento do batismo com o nome da rainha, e a ambos o do matrimônio, sendo-lhes em um e outro padrinhos os reis, que lhes conferiram honoríficos títulos; mas pedindo-lhes Diogo Álvares os enviassem a Portugal, o não quiseram fazer; e depois solicitada ocultamente uma nau francesa, a troco de a carregarem de pau-brasil, os conduziu à Bahia.

100. Esta matrona, que depois obrou ações de heroína, já chamada Catarina Álvares, tomando da rainha de França o nome, e do esposo o apelido, como senhora destes gentios fez com que menor repugnância se sujeitassem ao jugo português. Viviam na Vila Velha, quando por misterioso sonho de Catarina Álvares acharam a milagrosa imagem da mãe de Deus, que saíra em uma caixa entre os despojos de um baixel castelhano, que navegando para as suas Índias, se perdera na costa de Boipeba, aonde passou Diogo Álvarez Correia a socorrê-la e a recolher os naufragos, que levou consigo e proveu de todo o necessário; serviço e grandeza que mereceram o agradecimento do imperador Carlos V, expressando em uma carta, em que lho significou.

101. Foi levada a caixa em que se guardava a santa imagem por gentios que residiam em distância grande do lugar do naufrágio; e como não conheciam divindade, tinham o sagrado simulacro sem culto, mas dentro da própria arca, em uma cabana; e sendo achada por exatas diligências de Catarina Álvares e Diogo Álvares Correia, lhe levantaram um templo, com a invocação de Nossa Senhora da Graça, que depois doaram com muitas terras aos monges do glorioso patriarca S. Bento (hoje abadia desta esclarecida religião) onde estão sepultados. Lograram em toda a vida muitas regalias concedidas pelos reis de Portugal, que ordenavam aos seus governadores lhas fizessem guardar, de que há memórias nos seus descendentes. Tiveram muitos, porque casando as suas filhas e netas com fidalgos vindos de Portugal com os maiores cargos da Bahia, fizeram nobilíssimas famílias, das quais existem poderosas casas, de grandes cabedais e conhecida nobreza, que em todos os tempos ocuparam os primeiros lugares na república, e fora da pátria tiveram relevantes empregos.”

É interessante discutir, após a leitura das fontes utilizadas, o argumento da épica no prólogo enquanto auctoritas. Cotejando a narração de Diogo Álvares Caramuru

nas fontes, pode-se averiguar uma ou outra diferença entre elas e o argumento escrito por Durão.

Porém, dentro do Neoclassicismo português, vigoram padrões letrados que jamais fogem da regra aristotélica da superioridade da poesia sobre a história. Em uma epopéia, o que conta é a verossimilhança, que é um efeito de coerência ou de verdade. O núcleo da verossimilhança é a semelhança: é verossímil a representação que se assemelha às opiniões correntes sobre o que seja o verdadeiro em cada gênero e estilo. O efeito de verossimilhança decorre da conformidade da estrutura da obra com as motivações, explicações e prescrições do gênero e do estilo apropriados, sem correspondência com coisas, situações ou eventos extra-discursivos.

Sobre o uso de notas no Setecentos português

Para Marcello Moreira

É quase impossível encontrar traduções de livros que em Portugal, no XVIII, não sejam fartamente anotadas por seus tradutores, sendo eles próprios, na maioria das vezes, retores e lentes da Universidades de Coimbra. Este procedimento está vinculado às reformas pombalinas.

Segundo Rosado Fernandes⁹⁴, a volta ao textos clássicos dá significado para os estudos retóricos, no século XVIII, em Portugal, cujo principal nome é Luis Antonio Verney, além de José Nunes Ribeiro Sanches, Vilalobos de Vasconcelos e Martinho Mendonça.

Compêndios de retórica são impressos com o fim de tornar a Antigüidade mais próxima, conforme salienta Verney nas suas Cartas. Eruditos como Cândido Lusitano e Jerônimo Soares Barbosa traduzem Homero e Quintiliano; a tradução do *Tratado do Sublime*, de Pseudo Longino, por Custódio José de Oliveira, também é representativa de uma nova sistematização do ensino.

Emergem anotações e comentários aos clássicos Quintiliano, Homero e Pseudo- Longino, como compêndios dos compêndios traduzidos e direcionam o leitor setecentista para as explicações da obra em questão, bem como aplicam os preceitos clássicos aos autores portugueses modernos, como, por exemplo, Camões, Francisco de Sá de Menezes, Gabriel Pereira de Castro, etc.

As notas são fartas tanto na sua totalidade quanto na sua unicidade, chegando muitas vezes a ocupar metade da folha ou até mesmo duas páginas. De fato, é inútil desprezá-las, pois são elas que dão espaço ao tempo, conduzindo os preceitos clássicos ao Setecentos letrado português e adaptando o leitor setecentista aos preceitos de Horácio, Quintiliano e Pseudo-Longino. Neste sentido, anotar é sobretudo instruir.

Na tentativa de instaurar as “luzes” em Portugal, traduzir os clássicos e anotá-los é também esforço para dar novo lustro ao vasto arsenal de “obscuridade” dos preceptistas do século XVII como, por exemplo, o Conde Emanuel Tesauro, qualificado por Cândido Lusitano de “decantado” e “infeliz mestre”, já que as imagens intelectuais e

⁹⁴ FERNANDES, Rosado R. M. Breve Introdução aos estudos retóricos em Portugal In: LAUSBERG, Heinrich. Elementos de Retórica Literária. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993

engenhasas devem representar o que é “verdadeiro”, ou “verossímil real”, e se exprimir por meio do que é verdadeiro, de maneira que “as palavras sejam externamente um retrato daquelas verdades e razões internas”, que nosso entendimento descobre e concebe diretamente.

Especificando, fazem parte desse movimento, em Portugal, *O Verdadeiro Método de Estudar* de Verney, e as obras de Quintiliano, Horácio, Pseudo-Longino, e, por conseguinte, seus respectivos tradutores,

Na tradução das *Instituições Oratórias*, por exemplo, Jerônimo Soares Barbosa explica no prefácio porque “encurtou” os doze livros de Quintiliano em dois volumes. Após fazer um comentário sobre duas edições anteriores, a saber, a de 1777 traduzida por Vicente Lisbonense, e, a de 1782 por Pedro da Fonseca e João Rosado Villalobos e Vasconcelos, o autor aponta os defeitos dessas duas edições e afirma estar persuadido de ter “formado do melhor das Instituições de Quintiliano, um compendio breve e fácil, acomodado à capacidade dos que aprendem e ao tempo que nas aulas públicas costumam dar a esse estudo”.

Já o *Tratado do Sublime*, traduzido por Custódio José, em 1771, vem ao encontro do desejo da reforma pombalina de que houvesse um “revigoramento do estudo do grego” e a instauração duma “nova retórica” que pudesse se opor “aos velhos métodos utilizados pelos Jesuitas”, como observa a pesquisadora Maria Leonor Carvalhão Buescu⁹⁵, na introdução à reedição do mesmo, em 1984.

O Tratado, pequeno no volume, mas volumoso nas notas, já que 162 delas regem a tradução, é, segundo o próprio tradutor, um exemplo de “todas as belezas da eloquência com sublimidade igual à do que trata”, além de possuir estilo didático. Por esse caminho, o tradutor observa que Longino não expõe os “preceitos secos como Aristóteles e outros”.⁹⁶

Dos meados de Setecentos até seu fim, temos traduções da *Arte Poética* de Horácio por Candido Lusitano (1758, 1778, 1784), Miguel de Canto Guerreiro (1772),

⁹⁵ BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. “Introdução”. In: OLIVEIRA, Custódio José de. *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*. Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda.1984

⁹⁶ É interessante observar que, entre as inúmeras e inumeradas notas da tradução de Quintiliano por Jerônimo Barbosa, há a recorrência de 6 notas com referência ao Tratado do Sublime no tomo I (1788) e 14 notas no Tomo II (1790).

Bartolomeo Cordovil (1781) e também por Pedro José Da Fonseca (1778), Jerônimo Soares Barbosa (1791) e por Joaquim José da Costa e Sá (1794), todas comentadas e anotadas.

No prefácio das *Instituições Oratórias*, há uma larga descrição sobre a utilidade das notas. O “objeto” delas são “as explicações”, e, “todas as melhores edições estão cheias desta espécie de notas e demasiadamente”. Segundo Jerônimo, estas podem ser críticas, filosóficas, históricas e retóricas, além de poderem representar “ostentação de erudição”, recheando páginas para explicar palavras que não possuem tanta necessidade de explicação. Assim, dando atenção a elas, acabam por deixar de lado “infinitos lugares escuros e embaraçados”. Para o retor Jerônimo Barbosa, a tradução já é por si mesma a “explicação mais precisa das palavras e expressões escuras”, e somente se deve utilizar este tipo de notas para dar a saber as razões que teve para a sua versão.

Para as notas críticas, Jerônimo ainda adverte que segue o texto e lições de gênero, e, quando não concorda, adverte e explica porque as fez; já as notas históricas são destinadas aos fatos e têm a intenção de explicar as circunstâncias mais notáveis e precisas para os principiantes entenderem e fixarem melhor a leitura na memória.

Trazendo à tona a importância que via em suas anotações, o autor comenta que as notas que mais desejava, em Quintiliano, seriam as “que nos explicassem as matérias oratórias de que ele trata e nos esclarecessem infinitos lugares escuros até agora indecifrados”.

Neste sentido, as *Instituições Oratórias*, talvez sejam o único clássico que “jaz nas trevas por falta de um homem de profissão que tomasse ao seu cargo explicá-lo em tudo o que pertence a parte técnica e fazer-lhe aquele serviço que outros tem feito a outros clássicos”.

Após essa rápida incursão no uso das notas nas traduções dos clássicos no Setecentos, em Portugal, passaremos a comentá-las em alguns poemas épicos.⁹⁷

As notas também acompanham as traduções portuguesas de epópeias como a de Fenelon no seu *Aventuras de Telemaco, filho de Ulisses*⁹⁸, por Manoel de Sousa, com

⁹⁷ Também pudemos verificar, através do pesquisador Ricardo Valle, que nas *Orbas* de Claudio Manuel da Costa (1768) as suas dezenove écoglas possuem notas na abertura que explicam a situação da composição.

⁹⁸ FENELON. *Aventuras de Telemaco Filho de Ulisses*, por Francisco de Salignac da Motha Fenelon...Traduzidas do Francês em Português. Lisboa, Na Tipografia Rollandiana. Com licença da Real Mesa Censória. 1785. Conforme pesquisa de Ivan Teixeira no prefácio de uma edição do século XIX, “o

“notas geográficas e mitológicas para a inteligência do mesmo poema”, e a tradução de “*La Henriade*⁹⁹” de Voltaire, traduzido por Thomaz de Aquino Bello e Freitas e “ilustrado com várias notas na Língua Portuguesa”. São também anotados epopéias originariamente de língua portuguesa, como *A Conquista de Goa*¹⁰⁰, *O Uruguay*¹⁰¹ e a *Henriqueida*¹⁰², bem como o poema heróico *Muhuraida*¹⁰³, o *Caramuru*¹⁰⁴, a *Lisboa Reedificada*¹⁰⁵ e *O Desertor*¹⁰⁶, poema herói cômico.

Outras epopéias do XVIII português, contudo, não possuem notas como a *Málaca Conquistada*¹⁰⁷, o *Reino da Estupidez*¹⁰⁸ ou a *Ulisseia: Lisboa Edificada*¹⁰⁹.

As epopéias anotadas, como se pode ver nessa relação, são todas escritas e editadas no século dezoito. Do século XVIII é igualmente o *Reino da estupidez*, do qual tem-se várias cópias manuscritas, o que talvez evidencie o caráter urgente de sua

‘prefácio’ esclarece que o verdadeiro tradutor da edição portuguesa de 1785 é Francisco Manuel do Nascimento (Filinto Elisio)”.
⁹⁹ VOLTAIRE, De. *Henriada Poema Épico*. Porto. Na officina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1789.

¹⁰⁰ MELLO, Francisco de Pina e de. *A Conquista de Goa por Affonso de Albuquerque* com a qual se fundou no Império Lusitano na Ásia: Poema épico que a sua magestade do Magnanimo, Augusto, e Poderoso Monarca Joseph I Rei de Portugal e dos Algarves... Coimbra, No Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1759. Com todas as licenças necessarias.

¹⁰¹ GAMA, José Basilio da. *O Uruguay*. Lisboa, Na Regia Officina Typografica, MDCCLXIX. Com Licença da Real Mesa Censoria

¹⁰² MENEZES, D. Francisco Xavier de. *Henriqueida Poema Heróico*. Lisboa Ocidental: Na officina de Antonio Isidoro da Fonseca. 1741

¹⁰³ WILKENS, Henrique João. *Muhuraida ou O Triunfo da Fé* na bem fundada esperança da enteira Conversão, e reconciliação da Grande e feróz Nação indígena Muhúra Poema Heróico Composto e compendiado em seis cantos dedicado e oferecido ao Illustrissimo, e Excellentissimo Senhor Joam Ppereira Caldas, Do Conselho de sua Magestade Fidelissima, Alcaide- Mór, Commendador de S. Mamede de Troviscózo na Ordem de CHRISTO; Governador e Cappitão General, que era do Estádo do Grão Pará, e agora nomeado das Cappittanias de Matto Groço, e Cuyabá; e nos Districtos dellas, e deste Estádo do Pará, encarregado da Execução do Tractado do Pará, encarregado da Execução do Tractado Preliminar de Paz e Limites, por parte da mesma Augustissima Rainha Fidelissima. Por hum Militar Portuguéz, Afectuózo, e reverente Subdito de sua Ex.a em 1785. A edição que estamos usando é a da Biblioteca Nacional/ UFAM/ Governo do Estdo do Amazonas, 1993.

¹⁰⁴ DURÃO, José de Santa Rita . *Caramurú. Poema épico do descobrimento da Bahia, composto por Fr. José de Santa Rita Durão, Da Ordem dos eremitas de Santo Agostinho , natural da Cata-Preta nas Minas Geraes*. Lisboa, Na Regia Officina typographica, ano M.DCC.LXXXII[1781]. Com licença da Rea Meza censoria.

¹⁰⁵ RAMALHO, Miguel Mauricio. *Lisboa Reedificada, Poema Épico*. Lisboa, Na Regia Officina Typografica, MDCCLXXX.

¹⁰⁶ ALVARENGA, Manoel Ignacio da Silva. *O Desertor. Poema Herói- Comico*. Na arcadia Ultramarina Alcindo Palminero. Coimbra, Na Real Officina da Universidade. MDCCLXXIX.

¹⁰⁷ MENEZES, Sá de. *Malaca Conquistada pelo grande Affonso Albuquerque*, Poema Heroico de Francisco de Sá de Menezes, com os argumentos de D. Bernarda Ferreira. Terceira Impressão mais correcta que as precedentes, Lisboa, na Officina de José de Aquino Bulhões, M.DCC.LXXIX(1779). Este poema a primeira edição é de 1634, a Segunda de 1658 e a terceira de 1779.

¹⁰⁸ FRANCO, Francisco de Melo. *Reino da Estupidez, poema*. Paris, Na officina de A . Bobée. Como consta na *Bibliografia do Periodo Colonial* de Rubens Borba de Moraes, esta é a primeira edição da sátira que começa a circular em 1785 em manuscrito.

circulação. As reedições, como a *Lisboa Edificada*, ou a *Málaca Conquistada* não possuem notas como aparato.¹¹⁰

A *Conquista de Goa*, por exemplo, é editada em 1759, ano em que começam as reformas pombalinas e que também marca a expulsão dos jesuítas. A epopéia, em dez cantos, conta a conquista de Goa por Afonso de Albuquerque no ano de 1510. Como explica Oliveira Marques¹¹¹, D. Francisco de Almeida, vice rei de D. Manuel chegou à Índia em 1505, cedeu o cargo ao governador geral Afonso de Albuquerque, continuador de sua política. Assim, Afonso é conhecido como o verdadeiro fundador do “império” português na Ásia. Em 1511, apenas para recordar, Málaca também foi conquistada.

A epopéia nada tem de pombalina e, talvez, um dos seus grandes pontos seja o Canto VI, onde Gonçalo da Siqueira não quer ir à conquista de Goa e aparece o episódio do Eremita da Ilha de Santa Helena, onde há uma clara alusão à Companhia de Jesus e ao seu futuro histórico.

No total da epopéia, temos 152 notas e, na primeira delas, ao justificar os preceitos que utiliza, o autor Francisco de Pina e Mello afirma: “não deixarei de fazer aqui algumas notas aonde me parecem necessárias para a boa inteligência do poema”.

Já a *Henriqueida*, das epopéias anotadas, é a que mais largo uso faz das notas: no total, são 742 dispostas pelos dozes cantos da épica. Nas *Advertências Preliminares* ao poema heróico, editado em 1741 e composto por D. Francisco Xavier de Menezes, o autor explica que “quanto as notas, com que determino aclarar algumas alusões deste Poema, senão leem no fim dele, supriram de algum modo estas advertências aquele comento, que não ei de escrever por vaidade de que a minha obra o mereça como ilustração, mas como defeito, pois o é grande um estilo escuro, que necessita de aclarar-se com as notas, se de algum modo nos Poemas não fosse obrigação procurar o estilo sublime e a menos vulgar erudição”.

¹⁰⁹ CASTRO, Gabriel Pereira de. *Ulyseea, ou Lisboa Edificada*. Lisboa na Typografia Rollandiana, 1826.

¹¹⁰ Ainda há muitas poemas narrativos e épicos para verificar a existência do uso de notas. Como exemplo de alguns podemos citar: *O Segundo cerco de Diu* de Jerônimo Corte Real (1578); *Primeiro Cerco de Diu* de Francisco de Andrade (1589); *Ulissipo* de Antônio de Sousa Macedo (1640); *Virginidos* de Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos (1667); *Poema Heróico da felicissima Jornada de El Rei D. João V* (1735); *Poema heróico...dos felices sucessos contra o inimigo* Bounsulo de José Luis Coutinho (1747); *Gaticaneia* de José jorge de Carvalho (1781); *Joaneida ou Liberdade de Portugal* de José Correia de Melo Brito de Alvim Pinto (1782); *Lisboa Restaurada* de Vicente Carlos de Oliveira (1784).

¹¹¹ MARQUES, A. H de Oliveira. *Breve História de Portugal*. Lisboa, Editorial Presença, 1996.

Já ao fim do último canto, encontramos uma justificativa mais direcionada à feitura das notas que acompanham as estrofes. A citação é extensa, porém pelo caráter de nossos estudos, vale a pena citá-la na íntegra:

“Notas em que se explicam os lugares difíceis do Poema Henriqueida. C. significa Canto, O. Oitava, V. Verso, e estas notas correm até 724 e vão na margem do Canto, Oitava, e Verso, que se explicam com a letra N. que significa Nota e o número destas para maior clareza.

Ainda que nas advertências preliminares que precedem ao Poema da Henriqueida, procurei mostrar toda a ordem que segui nesta obra, a unidade de ação, o tempo que durou, os Poetas que imitei, o estilo e outras muitas partes, em que este Poema se divide, me pareceu ceder às instâncias de muito dos meus censores, que desejaram que eu aclarasse com algumas notas breves as erudições vulgares, e os lugares, que parecem mais difíceis.

Duvidava eu seguir este conselho, e aos poucos exemplos de que os Autores dos Poemas Heróicos se comentassem a si mesmo: muito útil fora que assim o tivessem feito, porque só então entenderíamos muitos lugares que os seus comentadores deixaram de exemplificar ou deram diverso sentido. Autores houve que por afetar escuridade prepararam (como se diz) o satírico Francês, tormentos aos Salmasios futuros: e também houve Scoliaes e ilustradores em todas as nações, que por mostrar a sua ciência escreveram vastíssimos comentários aos maiores Poetas Épicas.

Não é o meu fim julgar que espere achar um Eustathio, um Sérvio, um Lacerda, um Faria, é só a sincera confissão de que se eu me aclarasse mais, necessitaria menos de ser o meu próprio interprete e assim no que podia parecer vaidade é só modéstia pois me arguo o defeito de não ser tão claro como desejava. É verdade que Virgílio e Camões que por não serem escuros se tem visto reproduzir em inumeráveis impressões, acharam muito largos e doutos comentadores e melhor justificarei que não escrevi estas notas por ostentação pois nelas quase senão verão alegações e menos os Poetas que imitei e se a obra não fosse minha, seguiria a justa medida que deu às suas judisiosas notas aos Lusíadas de Camões o Reverendo Ignácio Garces Ferreira Cônego Penitenciário da Sé de Lamego.

Bem sei que os eruditos da primeira classe desprezarão as explicações de fábulas, histórias, termos científicos, conceitos mais sublimes, palavras mais cultas que lhes são tão vulgares. Os medianamente instruídos ainda receberão pior estas Notas, porque estes são os que querem saber tudo, sem confessar o que ignoram. Os que não tem estudos, serão mais dóceis, porque lhes não será inútil alguma tintura das erudições que os obrigará a ler nestas notas a curiosidade de entender o poema se lhes agradar a sua contextura.

Não me seria dificultoso trasladar os comentários dos Poetas antigos e modernos ou das Metamorfoses de Ovídio e a Mitologia de Natal Comes, e dos mais, que escreveram sobre as fábulas e para a história os que trataram das antiguidades Gregas, Romanas, Espanholas e Portuguesas e o que seria mais fácil, autorizar com dicionários Poéticos e Históricos as notícias de que trato ou com autores que alegam estes vocabulários de que ordinariamente são índices imperfeitos e as causas de que a erudição

sólida senão buscasse nas fontes de que trouxe a origem não deixando de agradecer-se este trabalho aos autores dos dicionários de que entre muitos doutíssimos merece um grande lugar o Vocabulário Portuguez e Latino do Padre Don Rafael Bluteau, Clerigo Regular e Acadêmico Real de que brevemente daremos à luz quatro volumes que servem de suplemento e de correção aos dez que correm impressos.

Nas margens do poema se veem, como já advertimos, as notas que aqui são seguidas e nelas se confronta o canto, oitava e verso a que pertencem para divisar livres os claros das margens e não interromper a lição seguida do Poema e a impressão que a brevidade não deixou fazer tão ornada de estampas como se desejava.”

Embora não tenhamos encontrado nenhuma definição relativa ao que seria uma nota nas preceptivas do Setecentos português há, como podemos averiguar, uma funcionalidade discursiva na nota como elemento constituinte da épica.

Assim, a compreensão da função argumentativa das notas depende do processo de leitura do poema já que ele se patenteia por meio de dispositivos bibliográficos-textuais acionados no ato da leitura. No entanto, a compreensão do uso argumentativo das notas é independente de uma preceptiva para sua intelecção, a não ser que se queira compreender os procedimentos que regem sua produção; contudo, os usos argumentativos são o efeito de uma prática de leitura que se dá entre um leitor e um artefato, o livro, que, por meio de mecanismos bibliográfico-textuais, mecanismos estes, naturalmente regrados, circunscrevem as formas de apropriação possíveis de serem efetuadas.

Como adverte Gérard Genette as notas são paratextos dos tipo peritextos, possuem relação muito estreita com o texto, esclarece o leitor ou indica referências de outros autores. Elles ont pour thème un segment choisi de l'oeuvre à laquelle elles renvoient. No entanto, as notas podem visar mais que à clareza.

Quanto ao *O Uruguay*, já há um estudo sobre suas notas feito por Vania Pinheiros Chaves¹¹², que colocou-nos questões sobre poesia e história que faz-se relevante ressaltar. Faremos um resumo das conclusões de Vania, tendo em vista que, segundo estudos da autora, “em algumas teorias e práticas literárias setecentista sobrelevou-se, contudo, o pólo da veracidade e, neste caso a mimese foi concebida menos como recriação

¹¹² CHAVES, Vania Pinheiro. *O Uruguai e a Fundação da Literatura Brasileira*. Campinas, Unicamp, 1997.

do que como cópia fiel.” Assim, para a autora, no século XVIII português, ao invés do verossímil, buscava-se a verdade científica, política, social e histórica.

Por este veio, considera que o “gênero épico foi dos que mais possibilitou esses desvios, constituindo as anotações, que por vezes acompanham os poemas, uma das formas privilegiadas da inclusão da veracidade na obra literária”.

Segundo a autora, as notas que acompanham o poema constituiriam um importante veículo de manifestação autocrítica. Existiria nelas a finalidade evidente de completar o texto poético “esclarecendo, reforçando e interpretando” o que o narrador disse ou quis dizer nos versos.

Além disto, as notas forneceriam informações de natureza histórica, dirigindo a leitura do poema e, ao mesmo tempo, comprovando a veracidade de “determinadas peripécias” e também “a realidade factual da configuração de certas personagens”.

A autora sugere ainda que a função principal das notas seria “inscrever no interior da obra, num metadiscurso sotoposto aos versos, a ideologia e a concepção que a enformam, bem como a leitura que dela propõe o seu produtor”.

Assim, as notas poderiam ser traduzidas como o maior elemento de fixação da obra no real histórico e poderiam ser explicadas, em parte, “por certas concepções da poética setecentista e, em particular, por aquelas que regem a produção épica daquele período”.

A autora considera que nas notas se encontraria o “aspecto verídico da história”, enquanto caberia ao poema reelaborar esta mesma história numa narrativa verossímil. Assim, seria função das notas situar os dados mais “referenciais da matéria”, deixando ao corpo do texto o material mais “puramente poético”. Nessa perspectiva, reservar-se-ia o “verdadeiro” para as notas, isto é, um lugar adequado à função importante que o autor atribui a elas.

De um modo geral a autora considera que as notas possuiriam as seguintes atribuições:

- 1) Situariam o real no texto poético e acabariam por firmar a historicidade das ações narradas;

2) alargariam a informação histórica subjacente a determinada situação narrativa;

3) concretizariam a narrativa de forma aprofundada, completando as personagens com dados buscados diretamente no real;

4) “autenticariam” a verdade histórica de determinada situação ou personagem do poema, comprovando-a com testemunho do autor e/ou com documentos textuais;

5) explicariam o sentido de certas expressões usadas no poema;

6) abordariam questões relacionadas com a própria criação do texto poético, tais como gênese, fontes e época da escrita. Isto constitui uma nova forma de vínculo entre a obra e o real, isto é, a natureza “realista” da sua linguagem e as “realidades” da sua produção.

Pode-se concluir que as notas apareceriam “como um discurso verista”, “comentador” e “descodificador” da linguagem poética de *O Uruguay*; também poderiam ser vistas como possíveis interpretações da “sua legibilidade em termos de uma leitura histórica e judicativa”, para qual só elas fornecem as informações necessárias.

No *Uruguay* as notas seriam um outro modo de discurso, dotado de instrumentos diversos para expressar as “vilanias dos jesuítas”. Os padres, personagens negativos da épica, constituem a “matéria preferencial do discurso das notas”. Também sublinhariam a historicidade e o “alto valor atribuído pelo autor a outras personagens”. Acentuando, no sentido contrário ao que fazem com os jesuítas, a qualidade heróica destes personagens. Em ambos os casos, as notas teriam a função de orientar o sentido pelo qual elas devem ser lidas.

Cumprir notar que os personagens indígenas não possuem notas para lhes reforçar a caracterização. Assim, no raciocínio da autora, pode-se pensar que, ao se ocultar a historicidade destas personagens, elas tornam-se mais poéticas.

Por fim a autora comenta que seria função das notas “completar e interpretar a significação de alguns elementos nucleares na estrutura do poema, bem como revelar certas concepções poéticas subjacentes à construção da obra, as quais se articulam com uma certa perspectiva da função mimética e interventiva da Literatura”, enfatizando a importância deles como função metalinguística e autocrítica da obra.

Assim, para resumir, o que afirma a professora, as notas, numa épica, poderiam “ser traduzidas como o maior elemento de fixação da obra no real histórico”. Entretanto, toda essa caracterização precisaria ser repensada em outros termos, em que a distinção entre a história (o real) e a poesia (o fictício) fosse mais justificadas e levasse em conta os efeitos de sentido e composição produzidos pelas próprias notas. Por exemplo, a alegada função das notas de situar os dados mais “referenciais da matéria” deixando o texto mais “puramente poético” parece questionável, pois tal concepção alimenta uma noção de “verdadeiro” para as notas que não se coloca na preceptiva do gênero épico, nem para a poesia em geral, no setecentos lusitano.

Mesmo a consideração de que nas notas do *Uraguay* se encontrariam “o aspecto verídico da história”, enquanto caberia ao poema reelaborar esta mesma história numa narrativa verossímil, nos alerta para outra questão. Pois a própria nota está vinculada ao verossímil da narrativa independentemente de ser verdadeira ou não, ou seja, elas não são “extra-discursivas” e estão em conformidade com a estrutura, motivações, explicações e prescrições do gênero.

As notas, nesse sentido, são também verossímeis, e resultam da imitação de um discurso, não da empiria, já que o verossímil implica a relação prescritiva e regrada dos discursos entre si, principalmente quando fazem o uso das “auctoritates”, ou seja, dos textos que são focalizados através da nota no interior do poema.

Das 88 notas do *Uraguay*, distribuídas por seus cinco cantos, encontramos 13 que fazem citações diretas das fontes; as restantes são testemunho do próprio autor ou testemunhos de terceiros comentados pelo autor. É interessante observar que, remetendo-se às guerras guaranícas que se passaram entre 1753 e 1756, a epopéia é editada em 1769, ou seja, “é muito moderna”. Segundo Cândido Lusitano, desse modo, não há lugar para ficções “pois a fresca memória dos sucessos as está contradizendo”. Basílio da Gama, através do seu próprio testemunho, torna-se “auctoritas” através de muitas notas. Nesse caso, as notas testemunhais de Basílio são um recurso que autorizam a ação do herói ou o episódio a que se referem.

Ou seja, a causa do uso das notas é tornar o verossímil épico mais crível; como efeito temos a impressão do “real” e “verdadeiro”. Existe uma finalidade no próprio uso da nota que é intrínseca a finalidade da épica, ou seja, relembrando Cândido Lusitano

na *Arte Poética*, a finalidade é animar, mover o ânimo a amar as virtudes e este fim não será atingido, se for proposto um herói que nunca houve e forem descritas ações que nunca aconteceram.

Tanto em *O Uruguay*, como no *Caramuru*, ou em *A Conquista de Goa* as notas são um recurso discursivo que, sem interferir nos preceitos do gênero, possuem a finalidade de produzir um efeito do poema com vistas à defesa de sua própria causa. Nesse sentido, as notas possuem uma finalidade retórica e não histórica: a “historicidade” é o efeito que buscam.

Persuasivas por excelência, o seu uso está dentro das normas do decoro e isto se dá na relação que elas possuem com a matéria de que se trata. Como define Jerônimo Soares Barbosa, “em matéria de eloquência”, decoro é “a conveniência ou a conformidade exata da “expressão” com os “pensamentos” e a destes com as pessoas que neles entrevem com a “matéria” que nos mesmos se trata e “circunstâncias” de umas e outras”¹¹³.

Outro aspecto relevante, é a disposição tipográfica das notas, seja ao fim da página, ou ao fim de cada canto da épica, como é o caso do *Caramuru*. Isto sugere que possuem um espaço que não deforma a disposição e a materialidade do texto a que pertencem, mas que estão vinculadas a ele. Para melhor observação da questão colocamos alguns exemplos em anexo¹¹⁴.

No caso das traduções, como já observamos antes, não é difícil verificar sua posição decorosa e útil enquanto espaço para que o tradutor anote, comente, critique, explique. Mas, no caso de uma épica, podemos discerni-las num contexto geral, que seria, por assim dizer, acomodadas ao fim dos cantos, ou ao pé da página, ou na margem da estrofe, de maneira a não confundir-se com o próprio corpo do poema.

A narração possui algumas partes que são consideradas “materiais”, a saber: “livros” ou “cantos” e o número de “estâncias”. Na primeira parte, não há doutrina estabelecida, pois Virgílio dividiu a Eneida em “Livros”, Dante usou “cantos” para a Divina Comédia, assim como Tasso, Ariosto e Camões. Sobre a quantidade desses cantos

¹¹³ BARBOZA, Jeronymo Soares. *Instituições Oratórias de M. Fábio Quintiliano, Escolhidas dos seus XII Livros, Traduzidas em linguagem e ilustrada com notas críticas, Históricas e Retóricas, para uso dos que aprendem*. Coimbra, Na Imprensa Real da Universidade. MDCCLXXXVIII.1788. Livro I, Cap VX, nota do artigo II, §I

¹¹⁴ Ver anexo

ou livros também há variedade. Homero repartiu suas epopéias em vinte e quatro livros: Virgílio em doze; Camões em dez; Tasso em vinte cantos. Portanto, a regra que se deve seguir é a de Cândido Lusitano¹¹⁵ “que segundo a grandeza da fabula, affim deve fer a fua material divisão”.

O número de estâncias também varia, mas o ideal é que cada canto não ultrapasse cento e cinqüenta estâncias. Alguns autores não determinam um número certo, mas para Cândido Lusitano “basta que esta proporção seja harmoniosa no seu todo. Isto depende mais do bom gosto e juízo do poeta, que de regras da arte.”

Sobre Poesia e História

É através da definição de poesia empregada por Cândido Lusitano em sua arte poética, que podemos levantar suas considerações acerca da questão da superioridade da poesia em relação a história. Atente-se que esta definição de poesia, encontra-se no livro I onde há conceitos e definições sobre a poesia em geral.

Apenas para recordar para Cândido Lusitano, a épica serve para a imitação e para mostrar o maravilhoso. Sendo assim, não deve atender o que foi realmente mas “para o que verosimilmente devia ser”. É verossímil e conforme a razão que o herói deixe sempre declarado tanto quanto for possível que “he o mesmo” e que é sempre ele que “constrói as acções de maior importancia”, portanto, deve sempre mostrar suas virtudes e qualidades “sem que obste constar talvez o contrario pela história”.

Francisco de Mello e Pina, no prefácio intitulado “Da Epopeia”¹¹⁶ do seu poema épico *A Conquista de Goa*, discute a conceituação do Abadde Le Batteux sobre poesia e história. Este considera que a história se destina à verdade enquanto a epopéia ao fingimento. A história diz sinceramente como foram os sucessos enquanto a epopéia pode encantar o leitor com suas ficções. Também a história ao mostrar os sucessos não tem a

¹¹⁵ FREIRE, Francisco Joseph. *Arte Poetica ou Regras da Verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo critico*. Lisboa, na offic. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, MDCCLIX.

¹¹⁶ MELLO, Francisco de Pina, e. de. “Da Epopeia”. In: *A Conquista de Goa, por Afonso de Albuquerque; com a qual se fundou o império Lusitano na Ásia*. Coimbra, NO Real Colégio das Artes da Companhia de JESUS. 1759.

intenção de agradar pela singularidade das causas e dos meios, achando-se nela uma representação dos tempos e dos homens. Já a epopéia não se refere a muitas ações mas a uma só, enquanto a história é a narração de diversas ações com a exposição de suas causas naturais.

Le Batteux define, assim, a história como uma narração verdadeira de ações naturais e a epopéia como uma narração poética de uma ação maravilhosa.

Segundo Francisco de Pina e Mello os episódios são as partes do poema subordinadas à ação principal e esta não se altera com elas. Segundo o autor, os episódios ficam mais naturais e verossímeis se são tirados dos sucessos históricos da ação principal, e criticando Voltaire em seu poema épico *Henriade*¹¹⁷ diz que a ação principal desfigurou-se “com as ficções do Poeta” .

É opinião do autor que o poeta deve conservar como verdadeira a fábula de epopéia quase da mesma sorte que a propõem os historiadores. O autor, ao justificar o uso das notas, observa que foi notando pelo corpo do poema todos os principais sucessos da Conquista de Goa, para que, assim, pudesse combinar a poesia com a história.

Como fundamenta Adma Muhana, para a poética não se colocou a questão da falsidade ou veracidade da história como matéria da poesia porque a matéria da poesia é, multiplimamente, as “coisas que são, que podem ser, ou que os antigos tiveram por verdadeiras”, importando sim, “a conveniência entre a coisas narradas e a imitação conduzidas”¹¹⁸

Podemos acrescentar, ainda seguindo os passos de Muhana, que nos preceitos épicos do setecentos português a história também é “a matéria bruta de toda a poesia” e “apresenta-se incompatível com a arte da poesia. Do ponto de vista da poesia, natureza é a história. Ou seja, o poeta imita pessoas, coisas e eventos, como os que encontra na história. Mas não os mesmos: a história narra sucessos ocorridos, já singularizados em sua ocorrência, enquanto o poeta narra “verossímeis e possíveis”, nunca esgotados em sua possibilidade de ser(...)”

No decorrer das descrições das notas do *Caramuru* bem como na conclusão desta pesquisa, continuaremos a discorrer sobre este assunto tendo em vista o uso das

¹¹⁷ VOLTAIRE, Op. cit.

¹¹⁸ MUHANA, Adma. *A Epopéia em Prosa seiscentista: Uma definição de Gênero*. São Paulo, Unesp, 1997

categorias retóricas e poéticas em função das fontes históricas utilizadas no poema épico de Santa Rita Durão.

Descrição das notas do Canto I do Caramuru

“Os melhores argumentos nascem das circunstâncias de um fato. Eles de ordinário estão à face. Um ignorante, pois, espertado pelo interesse da sua causa os descobre muito facilmente. A Invenção, pois, é comum ao orador e ao idiota. Não o é assim já a escolha (judicium). O letrado a sabe fazer melhor.”

(Jerônimo Soares Barbosa nota 3, Cap. IV, ArtigoI,§1, in Instituições Oratórias de Quintiliano, 1836)

Como observa Perelman¹¹⁹, toda argumentação supõe uma escolha que consiste não só na seleção dos elementos que são utilizados, mas também na técnica de apresentação deles.

Já que no fundo de qualquer argumentação há uma escolha, esta confere aos elementos eleitos uma determinada presença, pois, a noção de presença se instala já que toda argumentação é seletiva. A escolha de elementos e a forma de torná-los presentes são relevantes, e, anterior a isso, uma escolha dificilmente é desprovida de intenção argumentativa.

Nas notas presentes no *Caramuru* não há palavra que, mesmo isolada, não se atenha firmemente a uma causa e a um efeito, que também não esteja prescrito. De um modo geral, compõe-se como um dos domínios da *elocutio*, seja enquanto incidência sobre palavras isoladas (*verbum singulum*) ou sobre certo conjunto de palavras na construção frásica (*verba conjuncta*); porém, suas cinco partes, divididas com a finalidade de instrução, instruem para que se tenha domínio do seu conjunto indivisível, que, por sua vez, prediz o bom uso das partes para que se garanta a unidade.

Embora a palavra isolada esteja sob os domínios da elocução num discurso, para que o mesmo sucedesse, existiu antes uma seleção “*dos materiais linguisticamente disponíveis*” a qual se chama *electio verborum*. Como escolha entre várias possibilidades, adverte Lausberg que a *electio* pertence ao *indicium*, sendo portanto uma parte da *dispositio*.

Perceptivelmente encontramos esse preceito no *Caramuru* no que se refere às notas, ou melhor, às palavras das notas; mesmo isoladas, apontam em seu conjunto para uma escolha (*electio*) e, na estrofe em que se encontram, para a sinalização de que não foram dispostas aleatoriamente.

Fizemos uma distribuição em quadros para as notas que findam cada canto do *Caramuru*. Esta disposição se tornou necessária tendo em vista que deveríamos agrupar e classificar as espécies de notas. Deste levantamento, que permitirá a verificação

¹¹⁹ PERELMAN, Chaïm e Olbrechts-Tyteca, Lucie. *Tratado da Argumentação: A nova Retórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

do caráter das transformações nos termos, bem como a função temática que exercem no conjunto do verso e que aspectos as notas acentuam ou modificam na temática geral. Os quadros, em anexo, resultam desta classificação que está nos permitindo a continuidade da pesquisa.

Temos oitenta e sete notas assim distribuídas: quatorze notas no primeiro, também quatorze no segundo canto, vinte e nove no terceiro, doze no canto quatro, duas notas no canto quinto, três no sexto, duas no sétimo, três notas no oitavo canto, cinco no nono canto e, finalmente, três notas no décimo e último canto. Neste sentido, temos oitenta e sete palavras que nos remetem às notas e podemos de imediato, perceber que elas podem ser divididas em diferentes grupos.

Pudemos verificar, assim, que das oitenta e sete notas que acompanham os cantos da épica, 29 referem-se às escrituras e 28 delas estão ligadas a palavras e costumes indígenas. Neste sentido, pode-se observar que somam mais da metade do conjunto de notas, sendo que das outras 30 notas, 18 referem-se à história de Portugal ou a nobres portugueses da história; 7 referem-se a dados geográficos; 3 notas referem-se à mitologia grega e as duas últimas restantes justificam a composição do verso em que estão inseridas.

Reunimos as 87 notas em dois grupos: o das palavras separadas e o das palavras juntas, tendo em vista a divisão geral da elocução por Quintiliano.

Neste primeiro momento, optamos por estudar as palavras a que se referem as notas sem a verificação imediata do sentido que o autor do *Caramuru* dá a elas. Assim, dividimo-las em dois quadros conforme anexo 5.

O primeiro quadro diz respeito às notas de uma só palavra e o segundo refere-se às notas das palavras juntas. Achamos esta divisão pertinente e necessária pois a elocução, como dissemos acima, possui essa mesma divisão geral.

Tendo em vista o efeito que se quer produzir, as palavras separadas devem ser puras, claras e ornadas bem como acomodadas para esse efeito. Já as palavras juntas devem ser corretas, colocadas e figuradas. Porém, como adverte o retor Jerônimo em nota ao capítulo I das *Instituições Oratórias* de Quintiliano, tanto a correção como a colocação e as figuram devem ter lugar tanto no contexto como na união das palavras.¹²⁰

¹²⁰ Pg 22 da edição de 1836 das *Inst. Oratórias* impressa em Paris, nota 3.

Na distribuição das palavras separadas pelos dez cantos da épica, vamos encontrar, conforme quadro anexo, cinqüenta e quatro palavras isoladas anotadas. Destas, vinte e sete são do vocabulário indígena, onze referem-se às escrituras, onze à história, três à geografia e três delas à mitologia grego-romana.

Temos onze notas de uma só palavra no primeiro canto, doze no segundo, oito no terceiro e doze no quarto canto. No quinto canto, temos uma nota, no sexto, duas e duas também no sétimo. No oitavo canto, temos uma nota, quatro, no nono, e, por fim, uma nota de uma só palavra no décimo canto.

É bom lembrar que, no século XVIII, “termo” diferencia-se de “palavra”. Por palavra entende-se o “material do som” em relação a seu significado e idéia geral. Já um “termo” determina uma idéia bem como os diferentes aspectos que ela é capaz de produzir. É por isso que, segundo o retor Jerônimo Soares Barbosa, podemos qualificar as palavras de grandes, pequenas, ásperas, suaves, sonoras ou mesmo dizê-las surdas, simples, compostas, primitivas, derivadas, novas ou velhas, puras, ou até mesmo bárbaras.

Quanto aos termos, podemos qualificá-los de sublimes ou baixos, expressivos ou fracos, próprios, impróprios, honestos, desonestos, claros, escuros, precisos ou vagos. Neste sentido, a pureza de uma língua depende das palavras; a precisão porém e a propriedade da mesma dependem dos termos.

Na eleição de determinadas palavras para as notas do *Caramuru*, percebe-se que, se elas estivessem apenas denotando seu significado primeiro e próprio, não seria preciso anotá-las. Ou melhor, o fato de terem sido anotadas determina a acentuação de um ponto, e particularmente de certas passagens.

Acentuando determinadas palavras nas estrofes, notamos que se produz uma especificação dirigida a um determinado assunto que, no esquema geral dos cantos, pode ser classificado diversamente, segundo diga respeito às escrituras, aos indígenas, à história, à geografia, à mitologia ou à composição do poema.

No Canto I, temos quatro notas que se referem às escrituras, seis que se referem a palavras indígenas, duas à geografia, uma, à mitologia e uma, à composição do poema. No total, 14 notas.

Para entender o seu funcionamento nesse canto I, convém lembrar que ele é composto por noventa e duas estrofes, distribuídas da seguinte forma: da primeira até a

oitava estrofe há a proposição e a invocação; a partir da nona estrofe, início da narração do naufrágio do navio de Diogo Álvares Correia até a estrofe XIII, onde há o encontro dos naufragos com os índios na praia até a estrofe XVI onde morre o naufrago Sanches, que é esquartejado e devorado pelos Índios nas estrofes XVII e XVIII .

A partir da estrofe XIX, passa-se a descrever os indígenas e seus atributos, ou seja, suas armas, suas plumas, seus apetrechos de guerra até a estrofe XXVII, quando os índios acham as armas portuguesas no navio naufragado. Da estrofe XXVIII até a XXIX, Diogo está doente e é poupado pelos indígenas que aguardam sua recuperação para então comê-lo.

Na estrofe XXX, três meses se passaram e o chefe da tribo dá ordens para oferecer os naufragos em sacrifício, com descrição da solenidade até a estrofe XXXIV, onde começa o episódio da Ilha do Corvo que prossegue até a estrofe LXVI.

Da estrofe LXVII até a LXXV, dá-se o lamento de Diogo pedindo a Deus um fim ditoso, já que está prestes a morrer; da estrofe LXXV até a LXXXII, temos a descrição do rito antropofágico pelos índios, quando, da estrofe LXXXIII até a LXXXVII, é o mancebo Fernando quem pede piedade a Deus; na estrofe LXXXVIII, o “céu atende” já que o sacrifício dos naufragos é interrompido pela invasão de uma tribo inimiga.

Apresentamos, a seguir, a descrição de cada uma das notas do Canto I.

Nota 1. Canto I, estrofe VII

Daí portanto, Senhor, potente impulso
 Com que possa entoar sonoro o metro
 Da brasílica gente o invicto pulso,
 Que aumenta tanto Império ao vosso Cetro:
 E em quanto o Povo do Brasil convulso (nota 1)
 Em nova lira canto, em novo plectro
 Fazei que fidelíssimo se veja
 O vosso trono em propagar-se a Igreja.

Povo convulso. Epíteto, que dá Isaias aos Americanos, como conjecturam os melhores interpretes.

A primeira nota que encontramos está na proposição do poema e refere-se às escrituras. Esta nota possui uma posição estratégica. A sua disposição articula o seu conteúdo escritural com a proposição do poema. Ou seja, como já assinalamos a partir da

leitura da *Arte Poética* de Candido Lusitano¹²¹, a proposição e a invocação são partes necessárias da quantidade em uma epopéia e sua importância advém de ser as primeiras partes lidas, e especificam a proposta épica e configuram a tonalidade do poema. Devem conter a ação de forma clara, sem palavras pomposas e devem também acrescentar algo de que resulte a glória e elogio de alguma nação sendo capaz de captar a graça de algum príncipe.

Como se viu, na invocação, um poeta católico não deve invocar deuses gentílicos, mas Deus, Nosso Senhor, ou mesmo algum santo ou inteligência celeste, pois a ação cantada deve ser “pia e religiosa”. É interessante observar que, para Lusitano, é mais majestoso pôr no princípio de uma epopéia uma divindade do que uma pessoa humana, pois é mais religioso principiar as coisas importantes com proteção superior.

É justamente na estrofe oitava e última da proposição que se encontra a nota I. Podemos dizer que ela é conclusiva das sete antecedentes e arremata a intenção épica, no caso, claramente em favor dos padres da Companhia, dentro da tópica comum ao Reinado de D. Maria I.

Há aí uma retomada da invocação da segunda estrofe. Assim, Santa Rita pede que no seu poema se veja o trono de Deus propagar-se na Igreja, enquanto cantará numa nova lira e com novo plectro, ou seja, com um novo furor ou inspiração poética, os americanos. Mas não americanos quaisquer. O “povo do brasil convulso” já está em Isaías, considerado o maior profeta do Antigo testamento, como adverte na nota e como podemos observar “nos melhores intérpretes das escrituras”.

Seguindo Alcir Pécora, ao estudar os sermões do Padre Vieira, “as escrituras não são nunca, para os cristãos, coletâneas de imagens, mas relatos de fatos que figuram em sua história real a história futura”. Nessa mesma trilha, podemos lembrar que para o Padre António Vieira, não são poucos os sinais de Portugal como nação eleita dos tempos modernos e podem ser *detectados ao longo de toda história universal e nacional*. Para Vieira, explica Pécora, os relatos escriturais se referem a fatos que são precisos em figurar essa eleição e o Profeta Isaías, por exemplo, é incompreensível sem os eventos da conquista do Maranhão.

¹²¹ FREIRE, Francisco Joseph. *Arte Poetica ou Regras da Verdaeira Poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo critico*. Lisboa, na offic. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, MDCCLIX.

Podemos perceber também a importância de Isaías na “Dissertação Segunda” sobre a História Militar do Brasil composta pelo Acadêmico Inácio Barbosa Machado ¹²². Nela, o autor pretende mostrar como “na escritura divina estava profetizado este maravilhoso acontecimento, e como os Sagrados Vaticínios que prediziam esta felicidade se entenderam neste último século da nossa idade”. É assim que argumenta que “são tantos os lugares da escritura em que a Divina Sabedoria anunciou o descobrimento destas vastíssimas regiões” que irá citar vários intérpretes para maior eficácia argumentativa. Por exemplo, o Profeta Habacue faz alusão ao descobrimento do Brasil no texto do salmo 3, e Davi, no salmo 73. O Salmo 64 é entendido por vários intérpretes, como Basílio Pôcio, Lorino e Vieira, na *História do Futuro*, como relativo ao descobrimentos da América.

Quanto ao profeta Isaías, há vários lugares em que tratou do nosso descobrimento, como, por exemplo, nos capítulos 43, 49 e mais precisamente no capítulo 60 como explicam Aldronado, Bosio, Cornélio Alápide e Malvenda. Barbosa Machado assinala que, no Capítulo 18, Isaías é eloqüentíssimo. Alguns intérpretes, como o Padre Rabelo, Cornélio Alápide, Mendonça e o Grande Malvenda, entenderam que a profecia do capítulo em questão falava não da América, mas da Índia e outras regiões do Oriente. Porém, “o sempre grande Padre Antonio Vieira” demonstrou que “esta profecia só fala do Brasil e nele, com mais individuação dos Povos do Maranhão”.

Barbosa termina a dissertação dizendo que por estas e outras mais profecias, que “não repito se conhece com evidência como foi sempre do agrado de Deus o descobrimento do Brasil e de como Deus a sua eterna Providência decretou a nação portuguesa para tao árdua, gloriosa e felicíssima ação”.

Mas voltemos à primeira nota. Como advertimos acima, ela é a primeira de uma sucessão considerável de notas, 29 no total, com referência às escrituras, as quais constituem o grupo com maior número de citações.

O fato de a primeira nota estar disposta na proposição do poema e referir-se aos intérpretes das escrituras denota por si só um determinado uso argumentativo. Como se sabe, a Bíblia bem como seus interpretes são autoridades. Ademais, em se tratando de uma

¹²² Estamos usando a transcrição do manuscrito feita por Carlos Eduardo Mendes de Moraes que está anexa em sua tese de doutorado “A Academia Brasilica dos Esquecidos e as práticas de escrita do Brasil Colonial”, São Paulo, Usp, 1999.

épica, e particularmente da sua proposição, parte essencial dela, não se deve fazer uso de termos que sejam obscuros ou ainda baixos.

Referir-se aos índios como “povo convulso” pode determinar falta de decoro com a grandeza vocabular necessária ao gênero, ou mesmo, o termo pode parecer obscuro em tempos de clareza máxima. O fato é que o termo torna-se adequado a partir da justificativa do seu uso na nota. São os melhores intérpretes os que conjecturam que, nas profecias de Isaías, o epíteto “povo convulso” diz respeito aos americanos.

Porém, como não há teologia sem retórica não podemos esquecer que um “epíteto” é um tropo que serve para ornar e, segundo Quintiliano, os poetas podem usá-los com mais frequência e liberdade que o orador. Segundo seu anotador, Jerônimo Soares Barbosa, os epítetos devem convir exatamente aos objetos que pintam e tornam-se ociosos e redundantes se não forem energéticos. Considera ele três espécies de energia estética. A primeira enche a imaginação de imagens vivas e sensíveis; a segunda apresenta ao espírito noções grandes e luminosas e a terceira e última, excita os sentimentos e produz os movimentos da alma. Assim, todo epíteto, seja oratório ou poético, que não tiver alguma destas três energias, será desnecessário ou mesmo redundante.

Na escolha do termo, como expressão de um pensamento, usa-se o que podemos denominar de “técnica de acentuação de um ponto”, que no nosso caso, se configura com o uso de notas a acentuar certas passagens, quando o uso de um termo deve adaptar-se às condições de uma argumentação eficaz.

Já o Retor Jerônimo, anotando Quintiliano, observa que dos vícios de uma língua, deve-se evitar o que ele denomina de “Provincianismo”. Este consiste em certas palavras e expressões, construções com acento próprio das províncias e diferentes do da corte. Deve-se evitar a todo custo os termos obscenos, sórdidos e baixos. Jerônimo chama de “termos baixos” os que são inferiores à dignidade ou da matéria de que tratamos, ou das pessoas diante de quem falamos.

O termo “Povo convulso” empregado aqui, com a nota, repõe a referência bíblica que os intérpretes supunham. Nesse sentido, a nota dirige o sentido do uso, sem margens para possíveis ambiguidades: a expressão “povo convulso” alegoriza aos americanos, na chave católica em que sua essência humana aparece referida ainda como confusa pela falta de doutrina.

Mas ainda convém lembrar que teologia e retórica não se unificam sem política e que estas fazem um coro único na proposição do *Caramuru*. Na estrofe III, quando começa a dedicatória do poema ao Príncipe D. José, caracterizado como fazendo juz ao trono por escolha divina:

E vós, Príncipe excelso, do céu dado
 Para base imortal do Luso Trono
 Vós que do aureo Brasil no principado
 Da Real sucessão sois alto abono:
 Enquanto o Império tendes descansado
 Sobre o seio da paz com doce sono,
 não queirais de dignar-vos no meu metro
 De por os olhos e admiti-lo ao cetro.

Primogênito do casamento de D. Maria com D. Pedro III, D. José tornou-se herdeiro manifesto, segundo Maxwell¹²³, com a subida da rainha ao trono em 1777. Para o historiador Oliveira Marques,¹²⁴ um dos derradeiros planos do Marquês de Pombal consistiu em convencer a Princesa D. Maria, herdeira do trono, a renunciar aos seus direitos à coroa em favor do filho, D. José, considerado discípulo do primeiro – ministro. Também Maxwell refere-se mais particularmente aos laços do Príncipe com o Ministro. O mesmo teve como preceptor, quando jovem, durante sete anos o Frei Manuel de Cenáculo Vilas Boas, um dos principais braços de Pombal para a renovação da educação.

Segundo ainda Maxwell, Pombal preocupava-se com a perpetuação das suas reformas e também com a sucessão da “devota filha do rei”. Prova disso é que arranjou o casamento de D. José com sua tia Maria Benedita, uma das defensoras mais intransigentes do Marquês dentro do círculo real.¹²⁵

Porém D. José é *príncipe do Brasil, futuro dono*. Filho da mãe da pátria que *administra o mando*. A Rainha, segundo Maxwell, fora foco das esperanças dos inimigos de Pombal. Seu marido, D. Pedro III, aproximara-se muito dos Jesuítas, bem como os comerciantes, o clero ultramontano e os aristocratas que não se comprometeram com o regime pombalino, sendo que estes todos aumentavam o coro dos descontentes e *encontraram eco para suas queixas no novo ambiente político*, conforme adverte Maxwell.

¹²³MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal- Paradoxo do Iluminismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996

¹²⁴MARQUES, A. H de Oliveira. *Breve História de Portugal*. Lisboa, Editorial Presença, 1996

¹²⁵D. José morreu em 1788 de varíola, cuja vacina, recém descoberta, não foi aplicada ao príncipe já que sua mãe não permitiu, sendo sucedido por seu irmão D. João que após o enlouquecimento de D. Maria I, tomou conta da regência até 1792.

É interessante observar, nesse sentido, que o tema da conversão aparece, assim, sobre os príncipes, súditos da metrópole, insatisfeitos com a maneira dos que foram regidos por Pombal:

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

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

Príncipe do Brasil, futuro dono
 A mãe da Pátria que administra o mando
 Ponde, excelso Senhor, aos pés do Trono
 As desgraças do povo miserando:
 Para tanta esperança é o justo abono
 Vosso título, e nome que invocando
 Chamará como a outro o Egypcio povo
 D. José Salvador de um mundo novo.

Estrofe X, Nota 2

O grão tridente com que o mar comove
 Cravou dos **Orgãos** na montanha horrenda (nota 2)
 E na escura caverna, adonde Jove
 (outro espírito) espalha a luz tremenda
 Relampagos mil faz, coriscos chove
 Bate-se o vento em horrída contenda:
 Arde o céu, zune o ar, treme a montanha,
 E ergue-lhe o mar em frente outra tamanha.

Serra dos orgãos. Ramo da célebre cordilheira, que discorre pelo Brasil, saindo de suas cavernas névoas tempestuosas.

Já a segunda nota é geográfica e está posicionada na estrofe X, onde se narra a tempestade que causou o naufrágio do navio. Esta nota compreende bem os limites do verossímil. Na estrofe, como se pode observar, não há o termo “serra dos órgãos”: a nota dá conta do pensamento sem o ornato, ou seja, é o seu argumento, enquanto na estrofe está a definição elíptica.

Nesta, onde começa a narração *in media res* da vida do herói Diogo Álvares Correia, a escolha das circunstâncias principais está envolta na patética descrição de uma tempestade, cujo princípio terrível certamente está na obtenção do efeito sublime.

Netuno, assim como Plutão, é terrível deus mitológico, e, na estrofe, a imagem com que se desenha o terror do deus dos mares, cravando seu tridente na montanha horrenda e, junto com Jove que espalha a luz, promovendo uma tempestade de raios, “ardendo o céu, zunindo o ar e tremendo a montanha”, cria as circunstâncias que concorrem para o sublime.

São imagens terríveis igualmente para o medo de um católico de pecar contra a decência da “verdadeira religião”, pode-se pensar. Porém, José Custódio de Oliveira, tradutor e anotador do *Tratado do Sublime*, orienta que estas imagens devem ser tomadas em sentido alegórico, já que são divindades falsas; ou mesmo para relembrar Candido Lusitano, se for para referir-se a questões físicas, o poeta católico pode cometer um erro ou licença contra as regras. Recordando: em guerras, pode-se falar de Marte, em tempestades que agitam os mares, de Netuno.

É interessante observar como a nota carrega a estrofe de verossimilhança. Ao que tudo indica, a Serra dos Órgãos é vista pela historiografia como gigantesca. Observe-se a descrição de Brito Freire no Livro I da *História da Guerra Brasilica*¹²⁶ sobre a Serra dos Orgãos, quando o autor explica ser ela uma cordilheira principal que, atravessando o interior da terra, “estende um braço que chegando ao mar se alarga pela costa do sul mil e trezentas léguas”. Brito Freire assegura que já passou algumas vezes as cento e quarenta léguas que estão ao meio da Capitânia de Ilhéus onde possui o nome de Serra dos Aimorés. Dalí até ao Rio de Janeiro, a cordilheira se chama Montanha dos Orgãos, “ porque como os órgãos vai acumulando montanhas, uma sobre outras”. Da

¹²⁶ FREYRE, Francisco de Brito. Nova Lusitania, Historia da Guerra brasilica a purissima alma e saudosa memoria do serenissimo Principe Dom Theodosio principe de Portugal e Principe do Brasil. Lisboa, Na Officina de Joam Galram, 1675 .

concavidade delas, quando acontecem tormentas, “retumbam com pavoroso estrondo tão medonhos trovões que assombram os moradores vizinhos”. E, adverte:

“que não se duvida nem se confirma o encarecimento daquela notável grandeza. Excede sim ao que vimos, mas ficava por ver tanto mais. E era já tanto o que se via que dali adiante poderia igualar a exageração referida da sua imensidade”.

Sabemos com Quintiliano o quanto o que é grande e extraordinário pode degenerar facilmente no que ele chama de “monstruoso inverossímil”. Jerônimo concorda, notando “que as palavras insignificantes e inúteis degeneram em estrondos importunos que batendo no timpano do ouvido não deixam a alma escutar a voz da razão”. Para ele, todo cuidado é pouco na elocução, desde que as palavras foram inventadas para servirem aos pensamentos e as melhores são as que melhor explicam os conceitos do nosso espírito e fazem nos ânimos dos juízes o efeito pretendido.

Netuno cravou o grão tridente, com que comove o mar, na horrenda montanha dos Órgãos. A nota, como se percebe, não fere a construção da estrofe, e contribui para sua sublimidade tornando a tempestade de raios crível. No caso, é bem observável que a nota contribui para dar substrato à estrofe e não para discutir se a Serra dos Órgãos existe ou não. Esta nota constitui-se um caso interessante para discutir a questão da veracidade da história. Ao que se sabe, a montanha dos Órgãos não se moveu desde o século 16. A questão talvez seja outra: o que a nota *move* dentro da estrofe, já que o autor não discriminou, na sua explicação, nem sua latitude, nem a longitude e tampouco a fonte geográfica que autoriza a existência da montanha.

Estrofe XV, Nota3

Algun chegando aos miseros, que a arêa
 O mar arroja extinctos, nota o vulto;
 Ora o tenta despir, e ora recea
 Não seja astucia, com que assalte oculto.
 Outros do **Jacaré** tomando a idéia (nota 3)
 Temem que acorde com violento insulto;
 Ou que o sono fingido os arrebate,
 E entre as prezas crueis no fundo os mate.

Jacaré. Uma espécie de Crocodilo Brasileiro.

A terceira nota encontra-se na estrofe XV, verso 5, onde há o encontro dos índios na praia com os naufragos. A palavra Jacaré é, sem dúvida, obscura, por tratar-se de uma designação do vocabulário tupi-guarani. A nota esclarece o significado tanto do termo quanto da imagem, mas nem por isso retira a obscuridade que estrutura o caráter sublime da estrofe. Ou melhor, a nota clarifica para tornar o obscuro mais inteligível, mas não menos terrível. Além do que, sabe-se que o uso de palavras que causam estranhamento arrebatam a atenção do ouvinte.

É também podemos dizer que crocodilo é um “termo polido” que é justamente o que usam os homens da corte mais civilizados e instruídos, como prediz o retor Jerônimo. É decoroso, e o preceito é de Quintiliano, que quando se usa de palavras que são mais familiares a certas regiões que outras, deve-se explicá-las.

Além desse decoro duplo, o uso da palavra baixa¹²⁷ faz com que aqui deixe de ser baixa por estar à altura da matéria: ou seja, está posta sob o ponto de vista do indígena, o que permite que eles possam ter a idéia de que os corpos humanos dos naufragos, mortos na praia, possam ser de um jacaré, espécie por eles conhecida; o que também demonstra que índios, a princípio, não conseguem distinguir um homem morto de um jacaré. Ou pior: não conseguem, a princípio, encontrar semelhança entre um homem português e eles próprios.

A imagem é tão funesta que não reconhecem neles seres da mesma espécie. E o temor que sentem é de que, como o jacaré, o homem esteja fingindo dormir e depois mova-se com violência. De modo que sejam arrebatados e comidos. Tudo, nesta estrofe, contribui para o sublime, mas, em particular a escolha dos vocábulos (receia/ assalte/ oculto/ temem/ violento/ arrebate) e o argumento da nota como construção da imagem jacaré como representação de perigo.

Para quem não reconhece semelhanças, o símile é o contingente: nem os índios reconhecem os portugueses como semelhantes, nem os leitores portugueses do *Caramuru* podem reconhecer a imagem que a palavra jacaré efetua sem assemelhá-lo com

¹²⁷ Como explica Soares Barbosa “Baixo é um termo relativo como o quase o são todos. Nenhuma palavra é baixa ou sublime absolutamente, mas só comparada com o objeto de que se trata, ou com as pessoas de que, ou a quem se fala, das quais umas são de ordem inferior, outras de superior no estado civil da sociedade.” (nota 1, capIII, §1, da Tradução das Instituições Oratórias de)

a de Crocodilos, esta sim, uma espécie cuja imagem é familiar ao europeu a partir do modelo da *História Natural* de Plínio.

Assim, para o entendimento do desconhecido, é preciso fazer uma transferência para o já conhecido. E por isto a palavra Jacaré é explicada em nota como “espécie de crocodilo brasileiro”. Não se trata, neste caso, nem de metáfora, nem de alegoria. A transferência é breve e busca o máximo de clareza para que a palavra produza a imagem. No caso, como podemos encontrar a explicação com Lausberg¹²⁸, Crocodilo é empregado como *locus a simili* já que jacaré e crocodilo são espécies que podem ser comparadas, pela afinidade da imagem, pois pertencem ao mesmo gênero, ou seja, são répteis. Ou, podemos acrescentar com Perelman¹²⁹, que se trata de uma argumentação analógica, já que afirma uma similitude de correspondências entre jacaré e crocodilo e não uma igualdade, e também esclarece uma relação desconhecida com outra mais familiar.

Como efeito, podemos considerar que esta nota, ao operar analogicamente a imagem jacaré/ crocodilo, descreve metaforicamente o ponto de vista dos índios segundo o ponto de vista do letrado civilizado, e procura articular a ele duas estrofes que vêm a seguir, ou seja, a XVI e a XVII. Nelas, a bárbara multidão- ou a turba Americana- reconhece com a morte de Sancho, que expira, que o falso jacaré está morto e correm para a estrofe XVII para retalhar o corpo em mil pedaços. A primeira inserção de um episódio antropofágico é cuidadosamente preparada nas estrofes XIV, XV, XVI, para ser descrito na XVII.

Estrofe XVIII. Nota 4

Que horror da Humanidade! Ver tragada
Da própria espécie a carne já corrupta!
Quanto não deve a Europa abençoada
A Fé no Redemptor que humilde escuta?
Não era aquela infamia praticada
Só dessa gente miseranda e bruta;
Roma e Carthago o sabe no nocturno
Horrível sacrifício de **Saturno**.

Saturno. Os antigos italianos foram, como se colige em Homero, antropófagos. Tais eram os lestrigões e os liparitanos. Os fenícios e os cartagineses

¹²⁸ LAUSBERG, Op. Cit. § 41.

¹²⁹ PERELMAN, Chaim. O Império Retórico: Retórica e Argumentação. Porto, Asa Editores, 1993.

usaram de vítimas humanas e Roma própria nos seus maiores apertos. São espécies vulgares na história.

Na estrofe XVIII, está a nota número 4 que se refere a Saturno; nesta estrofe, o narrador se dispõe a comentar o antropofagismo indígena que ocorre nas estrofes 16 e 17 com o corpo do português que não resistiu ao naufrágio.

A estrofe possui duas exclamações iniciais que participam das figuras de pensamento próprias para moverem os afetos. Embora Quintiliano advirta que alguns retóricos as coloquem entre as figuras de palavras, o anotador Jerônimo Barbosa trata de colocá-las entre as figuras de pensamento, já que “modificam o pensamento todo independentemente dos termos com que se exprime”.

Assim, Jerônimo notifica que as “exclamações poéticas são figuradas”. Com isto, quer dizer que são produzidas pela imaginação e o poeta, ao meditar sua matéria, faz com que, pela fantasia, se reproduzam como presentes os objetos ausentes e também os males e os bens alheios. Deste modo, se animam, inflamam e sentem os mesmos efeitos ou transportes que têm os que realmente experimentam estes males ou bens próprios e presentes.

Logo após as exclamações referentes ao antropofagismo indígena feitas pelo poeta, segue-se uma interrogação que mais afirma do que pergunta e por isso a figura se forma. Como preceitua Quintiliano (L.IX.C.II), a pergunta não é “para saber alguma coisa”, mas para “instar e intimar “ainda mais o que se diz.

O argumento da estância se evidencia claramente: o antropofagismo é uma prática contra-naturam e não somente era praticada pelos índios da América como havia sido praticada também na Europa. Porém, a Europa, abençoada pelo cristianismo, pôde abandonar o mau costume.

Na palavra saturno a nota é inserida para dificultar o argumento. Como se sabe, Saturno é um deus gentílico numa estância católica, mas a palavra é válida por se tratar de um ornato poético.

Relembrando Lusitano, as “expressões gentílicas” podem ser usadas sem escrupúlos quando se referem ao físico e moral. Neste sentido, podemos acrescentar que é corrente o uso da entidade grega que devorava os filhos para referir-se ao rito antropofágico da estrofe anterior (XVII).

Observa-se, ainda, que na estrofe X, onde estudamos a nota 2 (Serra dos Órgãos), há também o uso de palavras gentílicas como Netuno e Jove, e a escolha da nota recai sobre a palavra “órgão”. O que faz crer que a escolha da palavra “Saturno” está muito mais para argumentar em favor da reflexão da estrofe do que da preceptiva poética que licencia os poetas católicos para o uso dessas expressões ou palavras. Caso contrário, existiria uma nota para a palavra Netuno na estrofe IX, e para a palavra Jove, na estrofe X. O que também faz notar que o que está prescrito não necessita de mais explicações sobre o seu uso.

Homero é a autoridade para o sentido da palavra “Saturno”, na estrofe, que, no caso, é uma metonímia do inventor pela coisa inventada, ou seja, saturno pela antropofagia. No canto X da *Odisséia*, temos, entre outras aventuras, o relato de Odisseu com os Lestrigões, canibais gigantes que destróem algumas de suas naus. E quanto aos Cartagineses e Fenícios, em seus ritos religiosos incluíam sacrifícios humanos. Quer dizer, a nota alerta para o fato de que comer gente é *vulgar na história*, e, assim, o antropofagismo indígena não deve ser entendido como uma novidade ou mesmo crer-se que só os americanos o praticam. Ao contrário, é uma coisa antiga e que a “fé no redentor” conseguiu terminar com esse “horror da humanidade”. Evidentemente, a passagem reforça o sentido de pertinência da ação missionária, que une os homens pela doutrina, contra a idéia da simples hostilidade dos índios.

Estrofe XIX, Nota 5

Os sete, entanto, que do mar com vida
 Chegaram a tocar na infame areia,
 Pasmam de ver na turba recrescida
 A brutal catadura, hórrida e feia;
 A cor vermelha em si mostram tingida
 De outra cor diferente que os assea:
 Pedras e paus de **embiras** enfiados,
 Que na face e nariz trazem furados.

Embiras. Espécie de cordão feito da casca interior de algumas árvores.

A quinta nota já se encontra na estrofe XIX, onde começa a descrição das vestes, armas e pinturas dos índios pelos náufragos. Até a estrofe XXVII, onde termina a descrição, encontramos mais duas notas, todas com referência ao vocabulário indígena.

Nesta nota que acompanha a estrofe XIX, temos mais uma vez a imagem sendo construída pelo símile, ou seja, por algo semelhante da mesma espécie, no caso a palavra cordão, já que a outra palavra é estranha.

Nota 6, Canto I, estrofe XXII

Qual das belas araras traz vistosas,
Louras, brancas, purpureas, verdes plumas:
Outros põem, como túnicas lustrosas,
Um verniz de balsamicas escumas:
Nem temem nele as chuvas procelosas,
Nem o frio rigor de asperas brumas;
Nem se receam do mordaz besouro,
Qual Anta ou qual **Tatú** dentro do seu couro.

***Tatú.** Espécie de animal coberto de uma concha duríssima e impenetrável. Os selvagens tingem-se com várias resinas, senão com o fim, ao menos com o efeito de os livrar das mordeduras dos insetos, ainda que alguns se tinjam com ervas inúteis para esse uso.*

Esta nota, como a anterior, é decorosa por excelência e admite preceitos horacianos, bem a sabor da época. O arranjo, isto é, a escolha delas para a anotação, deriva do esforço de apropriação do vocabulário Tupi guarani, para descrever o rosto dos índios, bem como sua veste e sua comida. É possível de licença, lembrando Horácio, dar a conhecer coisas ignoradas com vocábulos também ignorados ou recém-criados, porém devem ser usados com discrição. Por discrição, entenda-se decoro, ou seja, o acomodamento das palavras conforme a matéria de que se trata. Neste sentido, a nota para a palavra “tatu”, na estrofe XXII, guia a formação da metáfora na estrofe.

Como pode-se observar, a imagem aclara-se com a relação de proporção estabelecida pela nota: assim como os tatus possuem uma concha dura e impenetrável, os ameríndios “tingem-se com várias resinas senão com o fim, ao menos com o efeito de os livrar das mordeduras dos insetos” e estas protegem sua pele, assim como a casca dura e impenetrável protege o tatu ou a anta. A imagem constituída na estrofe é repostada pela nota de modo a unir coisas tão remotas como a pele de índio e a casca de tatu.

Seria uma imagem obscura sem a nota, a ponto de formar um conceito incongruente ou fora dos limites do verossímil. A nota, no caso, torna visível uma imagem abstrata, uma metáfora engenhosa. Afinal, “as imagens intelectuais e engenhosas devem representar o verossímil real e se exprimir por meio do que é verdadeiro”, de maneira que “as palavras sejam externamente um retrato daquelas verdades e razões internas”, que nosso entendimento descobre e concebe diretamente.

Estrofe XXIV, Nota 7

Desta arte armada a multidão confusa
 Investe o naufragante enfraquecido,
 Que ao ver-se despojar nada recusa;
 Porque se enxugue o madido vestido:
 Tanto mais pelo mimo que se lhe usa,
 Quanto a bárbara gente o vê rendido:
 Trouxeram-lhe a batata, o coco, o inhame
 Mas o que crem piedade é gula infame

Batata, Coco, Inhame. Frutos bem conhecidos ainda na nossa Europa.

Esta nota, a sétima, ajusta-se bem ao que ocorrerá com outras notas que recorrem à explicação de palavras do vocabulário Tupi guarani. Trata-se do que Jerônimo Barbosa, através de Quintiliano, chamará de Barbarismo, ou seja, quando introduzimos uma palavra que não é nem portuguesa, nem latina, sendo este um vício de linguagem. Ou podemos observar que, sendo palavras estranhas, com pronúncia estranha e desconhecida, ainda assim está de acordo com o objeto de que se trata. Além disso, podemos relembrar o que diz Aristóteles a respeito da elocução, no capítulo 7 do livro III da *Retórica*, a saber, que as palavras estranhas, sobretudo, são adequadas ao patético:

Estrofe XXX, Nota 8

Mas já tres vezes tinha a Lua enchido
 Do vasto globo o luminoso aspecto
 Quando o chefe dos barbaros temido
 Fulmina contra os seis o atroz decreto:

Ordena que no altar seja oferecido
 O brutal **sacrifício** em sangue infecto,
 Sendo a cabeça as vítimas quebrada,
 E a gula insanda de os comer saciada.

Sacrifício. É certo que os Brasileiros não tinham forma alguma expressa de sacrifício, mas a solene função e ritos com que matavam os seus prisioneiros, parece com razão ao Padre Simão de Vasconcelos na sua História do Brasil, que eram um vestígio dos antigos sacrifícios usados dos Fenícios de que acima falamos em outra Nota.

A oitava nota está disposta na estrofe XXX, onde o chefe dos índios ordena o preparo dos náufragos aprisionados para o sacrifício.

O uso da palavra “sacrifício” poderia gerar ambigüidade religiosa, necessitando da argumentação da nota, pois o sacrifício humano está ligado aos ritos religiosos, enquanto o canibalismo não tem uma função ritual, ou seja, não está ligada ao culto de algum ídolo, mas simplesmente à função digestiva. Os gentios do México faziam sacrifícios humanos e comiam os corações dos sacrificados em cerimônias religiosas, já para os gentios brasileiros, o exercício era estomacal, mas não sem a ausência de preparativos.

Como esclarece Pécora, tanto para Vieira como para a maioria dos tratadistas ibéricos o canibalismo era um costume vicioso que poderia ser corrigido pela conversão e pelo ensino: “Missionários mais radicais, como Las Casas, chegaram a sustentar, inclusive, como é sabido, a intenção sinceramente religiosa que os movia durante os ritos sacrificiais humanos, que de modo algum podiam ser entendidos como ateísmo”, mas , poucos o seguiram nesta concepção.

Talvez, daí advenha a nota como recurso argumentativo e a acentuação da passagem da nota 4, que se refere aos fenícios. A palavra é usada na estrofe para denotar algo que talvez fosse inverossímil, ou seja, os brasileiros fazerem sacrifícios de vítimas humanas em cerimônias religiosas, porém, em meio à nota, o Padre Simão de Vasconcelos aparece como auctoritas da mesma argumentação. Ou até mesmo no caminho inverso, a nota autoriza também a sua *História do Brasil*, o Padre Simão de Vasconcelos.

Pode-se perceber que, com a nota, não há espaço para uma interpretação ambígua ou divergente da estrofe, que poderia ocorrer caso ela não existisse.

Pécora salienta que “sem horror, aliás, conta Vieira que índios das nações que viviam na Ilha dos Joanes, como era de sua prática ao ‘tomarem nome’, quebraram a cabeça de treze padres, e, ‘depois de mortos os assaram e comeram como costumam’.” O mesmo podemos verificar na estrofe da nota em questão, quando o chefe dos bárbaros ordena que no altar seja oferecido/ o brutal sacrifício em sangue infecto,/ sendo a cabeça as vítimas quebrada,/ e a gula insanda de os comer saciada./”.

Mas a nota amplifica o pensamento exposto na estrofe, ao usar a auctoritas do Padre Simão de Vasconcelos. O pensamento opera por sinonímia: não fazem sacrifícios, mas parecem que o fazem já que são tão solenes os ritos com que matavam seus prisioneiros. Assim também o pareceu ao Padre Simão de Vasconcelos. Deste modo,, pode-se figurar como ornato verossímil, na estrofe, o chefe ordenando que no altar seja oferecido o brutal sacrifício.

Lembrando Lausberg, podemos dizer que a amplificação, tendo como objeto o pensamento (res), dá-se por uma escolha de imagem análoga (os fenícios), “partidariamente amplificante”. No caso, exagerando, “engrandecendo o assunto de que se trata, ou seja, desenvolvendo-o mais, ou adicionando-lhe ornatos, argumentos, etc”.¹³⁰

Estrofe XXXII, Nota 9

Mimosas carnes mandam, doces frutas
 O araças, o caju, coco e mangaba;
 Do bom maracujá lhe encham as grutas
 Sobre rimas e rimas de Guaiaba:
 Vasilhas poem de vinho nunca enxutas
 E a immunda catimpoeira, que da baba
 Fazer costuma a barbara patrulha,
 Que só de ouvi-lo o estomago se embrulha.

Vinho. Vem da América debaixo deste nome vários extratos de caju, coco e de outras frutas conhecidos que podem competir com os nossos vinhos Catimpoeira. Imunda bebida dos Salvagens, que mastigando o milho, fazem da saliva, e do suco mesmo do grão uma potagem abominavel.

¹³⁰LAUSBERG, Op. Cit. §75,3

A nona nota está vinculada à estrofe 32 que descreve o ritual da ceia indígena para o sacrifício dos portugueses.

Com tanto verbo, pensamento e expressão sublime, é, à primeira vista, surpreendente o aparecimento de frutas tão amenas e, também a da palavra “mimosa”, pois trata-se de uma imagem desviante do comum das estrofes até agora. Porém, é apenas um desvio, porque logo o verso volta ao seu lugar terrível, em farta construção, quando se refere à catimpoeira, espécie de vinho que, feito com a saliva dos índios, só de ouvir o barulho da mastigação destes, revira o estômago.

Mas não basta o *páthos* da imagem na estrofe. A nota aprofunda o patético com sua *verba singula*: repetição e portanto, acentuação da “palavra imunda”, e a escolha da palavra “abominável” para incidir melhor sobre o argumento. Quer dizer, a natureza produz mimosas carnes de doces frutos, que servem igualmente para os portugueses fazerem bons vinhos. Porém, o vinho produzido pelos índios é imundo e abominável.

A sinédoque se faz entre a matéria fabricada, com a palavra “vinho”, polida, na relação sinonímica que pode haver com a matéria-prima, referida por palavras estrangeiras como cajú, coco, araçá, mangaba e maracujá. Na estrofe, porém, eles provocam o estranhamento, tanto da elocução quanto do amenizado das imagens: “bom maracujá”, “rimas e rimas de goiaba”.

Quanto às notas 10, 11, 12, 13 e 14, estão todas dentro do episódio da Ilha do Corvo, cantada pela lira do mancebo e náufrago Fernando. Por isso, optamos por mesclá-las já ao conteúdo deste episódio, tendo em vista a argumentação vigente no seu conjunto.

Tais notas estão vinculadas a um dos episódios, diga-se de passagem, mais conhecidos do *Caramuru*. O outro, como se sabe, é o episódio de Moema. Denominada de “episódio da ilha do Corvo”, pela crítica em geral, começa na estância XXXIV e termina na LXVI. Em resumo, o episódio compreende, a ação de Fernando, douto em letras e mui polido, que na espera do sacrifício com seus companheiros de naufrágio, resolve cantar ao som da cítara a história da estátua a pedido de Luís, outro náufrago. Sérgio Buarque de Holanda¹³¹ assim relata, resumindo o episódio:

¹³¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

“Enquanto aguardavam os homens do mar o tremendo sacrifício que deveriam vitimá-los, um deles distrai-os contando a lenda da antiga estátua do Corvo, nos Açores, onde aparece o “sacro enviado”, Áureo, a socorrer e a doutrinar um velho índio americano, já moribundo, que uma santa vida dispusera a conhecer através da prédica do divino mensageiro, que lhe ministra o batismo, a religião cristã, que sempre praticara, sem saber-lhe o nome. Mal sobrevivendo à conversão, seu corpo, carregado numa nuvem até o cume da montanha, lá, convertido em estátua de pedra, ficou voltado para as partes do ocidente...”

Já Oliveira Lima¹³², ao referir-se ao mesmo episódio, observa que:

“(…) É o dogma da existência de Deus que se estabelece no Canto I, no episódio cantado na cítara por um dos companheiros de naufrágio de Diogo Álvares e relativo à conversão por intermédio de santo varão de um gentio, cujo corpo transforma-se na lendária estátua do Corvo, a qual dizia-se indicar o caminho da América.”

O crítico Pereira da Silva¹³³ quer convencer *melhor das belezas do poema Caramuru* e acha necessário escrever que :

É um dos mais lindos episódios a historia da estátua que sumaria o jovem Fernando a seus companheiros, acompanhando-a de sons harmoniosos da cithara, e obrigando-os a esquecer assim os perigos que os rodeiam. Caminhava por entre brenhas desertas um religioso, naufrago no Brasil, quando encontra em luta de derradeira agonia a um desgraçado indígena. Anima-o o religioso, pede o favor de Deus para esta alma, que veio se separar do corpo. Batisa-o, como o permite a religião em transes apertados, e ouve-o, em confissão. Denuncia um coração puro, uma vida mansa e bondadosa. Desde a benção celeste sobre o mísero agonizante, que, exalando o último suspiro da vida, transforma-se em uma estátua de pedra, que se assenta na Ilha do Corvo, dónde mostra o Brazil ao Europeu curioso. Há poesia e bastante imaginação neste episódio.”

É de espantar, quando se trata da recepção crítica do *Caramuru*, que algum episódio, que não o de Moema, seja digno de realce com considerações favoráveis. Parece que a procura dos poucos lugares amenos do *Caramuru* amenizou o que poderíamos chamar de *locus horrendus*.

¹³² LIMA, Oliveira. *Aspectos da Literatura Colonial Brasileira*. 1896

¹³³ SILVA, Pereira J.M. *Os Varões Illustres do Brazil durante os tempos coloniais*. Rio de Janeiro, Garnier, 1868.

O Crítico Antonio Candido, por exemplo, eleva a subjetividade do poeta Santa Rita Durão, dizendo que o mesmo é um poeta do fogo, um temperamento solar e tumultuoso, e que “a escolha de cenas e expressões violentas mostraria a extensão e a intensidade desse gosto”. Como exemplo, o crítico cita como amostras desse temperamento expressões como “negro sangue o campo inunda, rota a cabeça o triste expira, quantos a forte mão talha em pedaços, do sangue a fronte enxuta”, etc.

De fato, elencar as palavras, cenas ou expressões “violentas” do poema *Caramuru* é exercício vasto e numeroso, pois o poema as contém a mancheia. O que nos espanta é a ausência de um fato fundamental nas preceptivas poéticas dos Setecentos, ou seja, a consideração do efeito sublime, largamente sistematizado a partir da tradução do *Tratado do Sublime* de Longino por Boileau, por Custódio José de Oliveira, pela Investigação de Edmund Burke, até o limite da analítica do Sublime, por Kant.

Como também, é de estranhar que o poema, durante esses 200 anos de sua existência tenha sido recortado, levando-se em conta só os episódios amenos. Jorge de Sena, no entanto, faz observações acerca da crítica dos séculos XIX e XX sobre o *Caramuru*, que não se pode deixar de citar.

O autor de *O Físico Prodigioso* observa que:

“a crítica não tem sido tão paciente e benévola com Durão, quanto o tem sido com Basílio da Gama...Tem-se esquecido que o verso branco em poema épico estava tanto na tradição portuguesa do quinhentismo como a oitava, desde que Jerónimo Corte-Real, cuja obra os árcades muito estimaram, largamente o usou” ou mesmo que “o que também milita contra Durão é o facto de ele permanecer fiel aderente à tradição religiosa e mesmo devota que demasiado se supõe que não existiu no setecentismo”.

O fato é que escapou da crítica em geral a questão tão verneyniana que na “épica deve haver o que há de melhor na retórica” e, neste sentido, perdeu-se a questão do patético, que está presente no *Caramuru* e em voga na época de sua escritura e publicação.

Do começo da narrativa do poema, na estância IX, até o começo do episódio da Ilha do Corvo, na estância XXXIV, o que gradualmente emerge de estrofe em estrofe, no que se refere à poética, é a presença do sublime, seja pela elocução, seja pela invenção ou pela disposição. As três partes da retórica, no Canto I do *Caramuru*, denotam, no

vocabulário, nas imagens formadas e na argumentação de cada uma delas, um crescente uso de propriedades que são, geralmente, atribuídas ao efeito sublime, ou seja, o de arrebatador, de maneira que o impacto causado no ouvinte não deixasse espaço para outro efeito, outra imagem, ou qualquer tipo de reflexão. Neste sentido, seria um ponto alto de persuasão devido a sua rápida eficácia. No caso, a escolha das idéias e as imagens grandiosas vinculadas ao patético são os verdadeiros móveis do efeito. Não resta dúvida de que o patético serve para mover a ira, o ódio, o medo, a atrocidade e a compaixão, conforme preceitos minuciosamente estudados por Quintiliano¹³⁴, mas, no nosso caso, cumpre investigar porque a escolha das palavras das notas, vinculadas à argumentação geral da épica, exposta na proposição do poema e no prefácio, está vinculada aos efeitos patéticos que foram obscurecidos pelas leituras posteriores à época de Durão e vigentes até hoje.

O episódio da Ilha do Corvo culmina com uma articulação dupla no Canto I, que é também um ponto culminante dos efeitos que gradualmente vêm se formando através das imagens funestas do poema. Ou seja, há nas palavras que envolvem o canto um firme compasso com vistas ao terrível: “bisonho”, “temendo”, “horrível”, “medonho”, “abismo”, “inferno”, “escura caverna”, “hórrida”, “tormentas”. “Morte”, “perigo”, “fúria horrível”, “cruel”, “arrebate”, “cadavérica a face”, “pasto horrendo”, “carne humana ensangüentada”, “voraz”, “monstruosos”, “bárbaros efeitos”, “antro” e “sombra escura”, apenas para citar algumas delas, pois elencá-las todas seria praticamente reescrever o Canto I.

No caso, o fundamental é estudar as figuras estilísticas e as estruturas do *Caramuru* com a recusa de separá-las da finalidade a que se destinam na argumentação¹³⁵. Assim, é também através das notas que podemos fundamentar o argumento essencial do episódio da Ilha do Corvo, já que elas estão vinculadas à verossimilhança épica do episódio.

Estrofe XXXIV, Nota 10

Mancebo era Fernando mui polido,

¹³⁴ BARBOZA, Jeronymo Soares. *Instituições Oratórias de M. Fábio Quintiliano, Escolhidas dos seus XII Livros, Traduzidas em linguagem e ilustrada com notas críticas, Históricas e Retóricas, para uso dos que aprendem*. Coimbra, Na Imprensa Real da Universidade. MDCCLXXXVIII.1788

¹³⁵ Relembrando Barili que relembra a conceituação geral de Perelman em BARILI, Renato. *Retórica*. Lisboa, Editorial Presença, 1979.

Douto em Letras, e em prendas celebrado,
 Que das Ilhas do Atlântico nascido,
 Tinha muito co'as Musas conversado:
 Tinha elle os rumos do Brasil seguido,
 Por ver o monumento celebrado
 De uma **estátua** famosa, q n'num pico (nota 10)
 Aponta do Brazil ao Paiz rico.

Estátua. É estimada por prodigiosa a Estátua que se vê ainda na Ilha do Corvo, uma das Açores, achada no descobrimento daquela ilha sobre um pico, apontando para a américa. Foi achada sem vestígios de que mais ali habitasse pessoa humana. Devo a um grande do nosso reino, Fidalgo Eruditíssimo, a espécie de que se conserva uma história dessa estátua manuscrita, obra do imortal João de Barros.

A nota está ligada à estrofe que inicia o episódio, retratando o mancebo Fernando que, além de “douto em letras” era “mui polido”.

Como pode-se observar, a nota argumenta com o argumento da estrofe. Também aqui podemos observar a precisão da preceptiva referente ao verossímil poético. Não custa recordar que a finalidade de uma argumentação é provocar ou aumentar a adesão de um auditório e esta não é puramente intelectual, com mais frequência quer incitar à ação, o que também sabemos que convém à finalidade da épica. No caso, a nota torna o assunto presente, tornando-o único e valorizando o tema do episódio pela própria disposição de inserção da nota.

Na primeira estrofe do episódio, encontra-se a nota com a justificativa da fonte de onde ele foi tirado. João de Barros é a *auctoritas*. Porém, manuscrita, é crível através de um fidalgo erudito que a contou ao poeta Durão, lugar comum tirado da circunstância de um fato para a prova do argumento.

O poeta a ouviu de um “fidalgo eruditissimo” que, no superlativo, sugere a importância do testemunho. Um fidalgo “eruditíssimo” é alguém de cuja erudição não se duvida, o que acaba tornando irrefutável, por exemplificação, a argumentação da nota sobre o pico .

Estrofe XXXVII. Nota 11

Incerto pelas brenhas caminhava
 Um varão santo, que perdera a via,

Quando pelos cabelos o elevava
 O Anjo, adonde o Sol já se escondia;
 E um **salvagem** lhe mostra, que se achava,
 Quasi lutando em última agonia:
 Ouve (lhe diz) o justo agonizante,
 E uma estrada de luz tomou brilhante.

Salvagem. Não supomos único o selvagem que o Padre Anchieta achou em o estado que aqui se descreve. Muito teólogos se persuadem que Deus por meios extraordinários instruíra a quem vivesse na observância da Lei natural.

A nota 11 está vinculada à estrofe XXXVII e inicia o relato do episódio: o relato mais conhecido da conversão de um índio à beira da morte é o do Padre Anchieta. Brito Freire, por exemplo, na *História da Guerra Brasílica*, alude ao ocorrido, discorrendo que o Venerável Padre da Companhia de Jesus peregrinava em missão evangélica, quando “guiado de superior impulso entrou só num grande bosque”, e, encontrou no interior dele um índio em estado tão “decrepito que sem poder levantar-se lhe disse:

“Acaba, acaba já de chegar que ansioso te espero há muito tempo, para me ensinares o caminho da vida perfeita, porque em a larga minha, alumiado de uma escura luz, sempre imaginei confusamente haver algum altíssimo Creador e Supremo Juiz, que diferencia os bons dos maus com prêmios e castigos eternos”

Assim que José de Anchieta batiza o ditoso Índio, este expira, tornando-se, nas palavras de Brito Freire, “duplamente notável”.

Na nota, pode-se perceber facilmente que, argumentando como teólogo que era, Durão, na terceira pessoa do plural, não supõe, assim como muitos teólogos, que o encontro de Anchieta com o índio à espera de conversão, seja um caso único; a idéia da nota é a de que Deus instrui por meios extraordinários a quem vive na observância da lei natural.

Como observa Pécora em artigo sobre Vieira¹³⁶, “o indígena participa da lei natural implantada no homem por Deus, que o cria capaz de pertencer ao grêmio da Igreja e à relação hierárquica que Ordena o Estado católico”; nesse sentido, “o tema da obrigação

¹³⁶ Pécora, Alcir. Vieira e a condução do Índio ao Corpo Místico do Império Português (Maranhão 1652-1661).

evangélica de pregar a toda criatura é a contraposição à recusa tradicional de estender-se a fé ao índio sob a alegação de sua pouca inteligência e disposição espiritual”.

Índios, como o de Anchieta, que viviam na observância da lei natural, eram como salienta Durão, críveis de existirem e foram instruídos por Deus por meios extraordinários, o que acaba justificando e tornando crível o episódio que o Mancebo Fernando canta em douta lira.

No episódio, o Sacro Enviado chama-se Áureo e o americano denominado Guaçu vive na observância da lei natural, conforme podemos ler nas estrofes em que confessa estar apenas esperando ser convertido para morrer. No caso, o americano confessa que ignora o nome de Deus, mas sempre o honrou e teve fé; não matou nem comeu mortos, não cometeu adultério, não roubou nem invejou. Em suma, é um índio que viveu conforme o decálogo e está apenas à espera da conversão para que sua alma imortal seja salva.

O indígena à espera do batismo aparece mesmo em várias cartas jesuíticas como tópica dos “casos notáveis”. Em 5 de dezembro de 1567, por exemplo, o Padre Balthazar Fernandes¹³⁷, ao escrever da Capitania de S. Vicente de Piratininga sobre os índios, desde sua brutalidade de costumes até a grosseria do seu entendimento, observa que:

“(…) creio verdadeiramente que entre eles há de haver alguns que Nosso Senhor tenha predestinado pera si, e outros porventura que cuidaram que não há mais que fazer, não lhes cahira tão boa sorte como a estes, cujo signal se viu em muitas obras maravilhosas que Deus tem feitas cá polos nossos, das quaes não faço menção nesta.

Somente direi aqui o que me aconteceu, que há quatro dias que cá estou, ao qual dou muitas graças a Deus nosso Senhor, sendo indigníssimo disso, e querendo-se ele servir de um tão vil instrumento como eu sou cá nestas partes.

Indo com outro Padre em companhia a umas aldeas, no caminho nos deram novas em como estava uma India já de dias pera morrer, já sem falla, que não era christã. Chegando-nos, bradamos por ella; parece que tornou a viver e falou-nos e pediu com muita instancia que a bautisassemos: aparelhada o melhor que pudemos, bautisei-a; d’ahi a nada deu a alma a seu Creador, por onde senti uma consolação tão grande em minha alma que parece que tinha Deus assim esperando por nós pera que por meio do bautismo lhe desse sua glória. Fui a outro companheiro muito á pressa estando pera morrer; aparelhámol-o e casamol-o primeiro em lei da natureza, porque não era christã a com quem elle estava, e depois de bautizado, d’ahi a pouco tempo morreu.

¹³⁷ Cartas Avulsas, 1550-1568/ Azpicuelta Navarro e outros. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Edusp, 1988.

E, comentando os casos de dois adultos que foram batizados *in extremis* e faleceram logo em seguida, afirma:

Ainda que cá se não achem as pedras preciosas em minas publicas e polas praças, acha-se todavia quem n'as sabe buscar varrendo a casa ainda que seja entre o cisco e no monturo, a qual achada por bem empregado hei de vender tudo, deixar a patria, passar os mares; desta há muitas terras nestas terras perdidas, esmaltadas com o sangue de Jesus Christo, assi pera nós como pera os que de lá vieram, si cavarmos bem e buscarmos onde as há(...).

Estrofe XLV, Nota12

Bom ministro (responde) do Piedoso
 Excelso grão **Tupá** que o ceo modera
 Não me vens novo, não: que tive o goso
 De ouvir-te em sonho já; quem ver pudera!
 Se a imagem tens, que o sono fabuloso
 Há muito, que de ti na mente gera!
 Serás, disse, (e na barba o vai tocando)
 Homem com barbas, branco e venerando.

Tupá. Os selvagens do Brasil tem expressa noção de Deus na palavra Tupá, que vale entre eles excelencia superior, coisa grande que nos domina.

A próxima nota encontra-se na estrofe XLV e já está no momento do episódio em que, após escutar ao Sacro Áureo, o índio Guaçu passa à confissão que avança por nove estrofes, sendo que a nota está na primeira delas.

Mais uma vez, encontramos-nos à frente de uma nota com palavras do vocabulário indígena, mas com um diferencial das descritas até agora. Aqui, o uso da palavra estranha, bárbara e nativa também é explicada, como advertimos antes, no sentido decoroso da preceptiva poética vigente, mas também advém com ela uma explicação com vistas à argumentação teológica, apropriada ao episódio que estamos averiguando. Vale lembrar que, na argumentação geral do Canto I, há um alinhamento com as discussões escolásticas em que o índio, como já referimos anteriormente, é ser humano criado por Deus e dotado de luz natural, mas sem exata memória da lei eterna.

A nota amplifica a questão com vistas a argumentar com o patético que até então vigora nas estrofes. Os índios, terríveis e selvagens, também recebem sua defesa católica na argumentação da nota. Quanto mais terrível a exposição, no canto I, mais admirável vai tornando-se a saga de Diogo Álvares Correia, o Caramuru.

Como veremos no segundo Canto da épica, haverá um ajuste da épica com as posições inicianas. Assim relata Nóbrega, por exemplo, no *Diálogo Sobre a Conversão do Gentio*, os índios no *Caramuru*- e o episódio que tratamos inicia esta argumentação-possuem as três faculdade que definem o “humano”, isto é, a memória, a vontade e o intelecto. No Diálogo, Nóbrega alega que suas abominações não são essenciais, mas que advém da ignorância, podendo assim serem corrigidas através da conversão, e esta é uma argumentação básica no *Caramuru*.

Como adverte Edmund Burke, na sua *investigação sobre a origem de nossas idéias sobre o sublime e o Belo*, tudo que pode ser terrível à visão é sublime. E o terrível, princípio primevo do sublime, está ligado ao medo. Para Burke, por exemplo, coisas obscuras ou obscuridades são necessárias para tornar algo terrível, mas as Escrituras são a fonte mais poderosa deste assunto, já que a idéia de Deus tem uma conexão com o terror. Nela, exemplifica Burke, para manifestar Deus, invoca-se tudo que é terrível na natureza para intensificar os temas religiosos e a magnificência da presença divina.

Estamos lembrando Burke para lembrar também o pseudo Longino. É intrínseco ao sublime tudo que está nas alturas, ou melhor, é mais sublime uma grande queda do que nunca cair. O sublime sempre possui uma dimensão e uma altitude que é magnífica.

No episódio da Ilha do Corvo, Guaçu, o índio que espera e recebe a conversão de Áureo no momento extremado da morte, suspende seu discurso sobre Deus após quatro estrofes, onde reconhece, após o batismo, que há um só Deus e que este não é Tupá.

Estrofe L, Nota 13

E como era a maior, que experimentava,
O ver que livremente o mal seguia;
Que a Suprema Bondade se agravava,

Donde hum homem de bem se agravaria:
 Vendo que a afronta que esta ação causava,
 Só se houvera outro Deos se pagaria.
 E impossível mais de hum reconhecendo...
 Daqui não passo e cego me **suspendo**.

Suspendo. Até aqui são os limites do Lume natural e com ele somente o alcança a filosofia. Porém, o remédio da natureza humana ferida pela culpa não pode constar-nos senão pela revelação.

A nota é bem explicita e é bem mais inteligível ao observar-se a estrofe que segue, pois nela o índio Guaçu reconhece, após o batismo, que só existe um Deus, sendo três pessoas na unidade, ou seja, o pai, o filho e o espírito santo. Quer dizer, é a continuação da argumentação da nota anterior. Nesta, o assunto se aprofunda e se amplifica-se: os índios possuem a luz da graça inata, porém, é somente com a conversão que podem lembrar-se da justiça e do bem.

O índio Guaçu recebe o batismo e sua alma, agora salva, parte para o paraíso. Enquanto Áureo cuidava em sepultar o corpo do Índio, aparece uma coro maravilhoso entoando um louvor envolto em névoas que, após breve discurso, desce em nuvem para suspender “o cadaver também sublime nela” e a névoa levando o corpo do índio Guaçu deposita-o no pico da ilha do Corvo, nos Açores, como uma estátua. E chegamos à estrofe LXV, onde temos a nota 14, a seguir.

Nota 14, Canto I, estrofe LXV

Alli batido do nevado vento,
 De sol, de gelo, e chuva penetrado,
 Efeito natural e não portento
 Hé vello quel se vê petrificado.
Hum arco tem por belico instrumento,
 De pluma hum cinto sobre a frente ornado:
 Outro onde era decente: em cor vermelho,
 Sem pelo a barba tem; no aspecto he velho.

Um arco. As memórias desta estatua concordam em ser seu traje desconhecido: toma daqui ocasião o poeta para o representar arbitrariamente.

Vale a pena lembrar que o episódio da ilha do Corvo, onde ocorre a morte do índio Guaçu, é contado em meio à atrocidade de um ritual antropofágico. Como pode-se perceber, a composição do índio Guaçu articula-se com a argumentação de que nem todos os índios são terríveis e vivem fora da luz da graça.

A partir da suspensão do discurso de Guaçu, há uma sucessão de suspensões pelas estrofes: o do corpo do índio e depois a do ritual antropofágico, sendo que elas são atribuídas sempre ao céu, ou seja, à providência divina.

O fato de haver uma nota onde o poeta se coloca como poeta e justifica que representa o traje da estátua arbitrariamente, lembra-nos, como adverte João Adolfo Hansen, que os índios ignoram a culpa do pecado original, “sem vergonha das vergonhas”, e que vestir a estátua é decência civil agostiniana, afinal, “os órgãos sexuais são a ponte maldita que transmite o pecado no ato da geração”. Mas dentro da preceptiva poética, o poeta a veste arbitrariamente, declarando que é uma imitação fantástica, ou seja, nasce da fantasia do poeta que inventa uma novidade, uma ficção.

Um poeta deve completar e aperfeiçoar a natureza, além do que, também está na preceptiva poética do dezoito que as imagens fantásticas devem provir do artifício e que este consiste, segundo Candido Lusitano, em “explicar as coisas com translações, expressões e imagens que são falsas a quem observa o sentido direto, mas com toda a sua falsidade são tão vivas que imprimem mais fortemente na fantasia e entendimento alheio alguma verdade”. Neste sentido, o voo poético de Durão articula-se com o voo poético do corpo do índio Guaçu até a ilha do Corvo. Vesti-lo arbitrariamente também significa que as outras imagens até então pintadas, no Canto I, não são arbitrarias, o que reforça ainda mais a verossimilhança do exposto até então.

Esta nota, a 14, é a última do Canto I, e rapidamente, através das notas estudadas, podemos resumir o sentido geral, o uso das notas, dizendo que elas participam como remédios argumentativos. O retor Jerônimo anota¹³⁸ que Quintiliano chama de “remédios” certas precauções com que remediamos e adoçamos qualquer excesso que haja na palavra nova, atrevida ou hiperbólica. Porque como Aristóteles e Teofrasto dizem em Longino, Secc 32, “a mesma repreensão da expressão cura o que ela tem de arrojado”. É o

¹³⁸Op. Cit., cap. IV, artigo III, § IV. Edição de 1836, pg 84.

que é feito nas notas 3, 5, 6, 7, 9, 12, que remetem ao vocabulário indígena por meio de palavras como “jacaré”, “embiras”, “tatu”, “batata, coco, inhame”, “vinho”, “tupá”.

Estas notas, juntamente com as notas 1,8,11 e 13, também “Povo convulso”, “sacrifício”, “selvagem”, “suspendo” remetem-se à teologia ou às escrituras. A nota 10 refere-se à geografia na palavra “estátua”; a nota 4 refere-se à mitologia grego-romana na palavra “Saturno” e, por fim, a nota 14, posta na palavra “Um arco”, refere-se à composição do poema. Todas elas, por assim dizer, participam da disposição argumentativa, ou seja, da ordem do Canto, tornando os assuntos das estrofes em que estão vinculadas presentes e, portanto, amplificando sua importância.

Descrição das Notas do Canto II do Caramuru

As notas desse canto, ao gosto da época em que o livro é escrito e editado, vão trilhando sua disposição e argumentação. No total são quatorze notas que se distribuem na narrativa. Pode-se perceber que elas se distribuem em número de oito no que se referem aos costumes e palavras indígenas: “Anhangá”, “Paiaiás”, “Imboabas”, “Hum plano”, “Dentro”, “Mas mair”, “Uiçu”, “Cerimônia”. Duas palavras que se referem-se as escrituras, “O corpo humano” e “Causada”. Uma sobre Geografia na palavra “Montanhas”, duas com referência a mitologia “Salmoneo” e “Hércules” e por último uma palavra com referência ao poema, “Português escravo”.

Ao notar as palavras- como já nos referimos anteriormente- ela passa a determinar uma idéia com seus diferentes aspectos e capacidade de produzir sentidos, que passa então a ser denominada de “termo”, com vistas a uma precisão de entendimento. É o que acontece quando observamos as palavras escolhidas para as notas do *Caramuru*.

No caso do Canto II, elas se articulam desta maneira nas estrofes: a primeira notação posta no termo “Anhangá”, está na estrofe XI que narra a primeira dominação dos indígenas por Diogo Álvares, que se desenrola da estrofe X até a XVII. Nelas, os índios estão assustados com as vestes e objetos bélicos que Diogo usa ao sair da caverna. É uma nota que está centrada numa estrofe com a voz do narrador, lembrando que, na preceptiva poética, a épica comporta o modo misto, ou seja, que, em algumas vezes fala o poeta e, em outras “introduz pessoas a falar”. A epopéia permite essa maneira mista em que pode tanto falar o poeta sem se esconder quanto ser introduzida outra pessoa neste dizer, já que se trata de uma narração e não de uma representação, ou seja de uma narração dramática. Vejamos as descrições das notas do Canto II:

Estrofe XI. Nota 1

Gupeva, então, que aos mais se adiantava,
Vendo das armas o medonho vulto,
Incerto do que vê, suspenso estava,
Nem mais se lembra do inimigo insulto;
Algum dos anhangás imaginava,
Que dentro ao grão fantasma vinha oculto,
E que a vista do espetáculo estupendo
Caiu por terra o mísero tremendo.

Anhangá. Nome do demônio em língua brasílica, conhecido daqueles bárbaros pelo uso da nigromancia.

Como já relacionamos no capítulo anterior, palavras obscuras como as do vocabulário tupi, são várias vezes acompanhadas de notas. No caso desta estrofe, ela vem após a X, na qual o narrador explica que Diogo, muito prudente, ficou alguns meses ouvindo atento o idioma indígena, de maneira que, ao sair da caverna todo armado, já entendia boa parte do “idioma escuro”.

É a partir do temor e da queda de Gupeva ao chão, o principal da tribo, que podemos também perceber o quanto o efeito sublime está presente no Caramuru. Em nota à *Poética* de Horácio¹³⁹, Cândido Lusitano relembra o Tratado de Longino, afim de notar o quanto é difícil falarmos com termos sublimes e não cairmos em impressões inchadas, que levam a um despenhadeiro, quando a intenção era subir. No Canto II, por vários momentos, os índios se atiram ao chão, atemorizados, o que tem o efeito de elevar a figura de Diogo Álvares. Por outro lado, também tem-se de levar em conta que, quanto mais indóceis, selvagens e incivilizados forem os indígenas, maior será o efeito do esforço da conversão pelos Jesuítas.

Ao usar o termo “Anhangá” numa estrofe onde é a voz do narrador que anuncia a visão do indígena Gupeva, percebe-se bem a escolha do vocábulo adequado ao terrível e não como adverte Cândido Lusitano, ao se referir a uma procura inglória, onde há o esforço de arrastar “o sentido para o vocábulo”.¹⁴⁰ Como devemos sempre lembrar em tempos horacianos “o discurso não tem vício mais abominável que o da escuridade”¹⁴¹.

As duas notas seguintes estão centradas nas estrofes XVIII e XX sendo elas respectivamente “Montanhas” e “O corpo Humano”. A primeira está numa estrofe onde a voz de quem fala é a do índio Gupeva, ou seja, trata-se de uma narração dramática, e a outra está numa estrofe cuja nota centra-se na voz de Diogo Álvares. Tanto uma, quanto a outra, estão em meio às estrofes XVII e XXI nas quais ocorre o primeiro entendimento de Diogo com Gupeva.

¹³⁹ LUSITANO, Cândido (Francisco José Freire) *Arte Poética de Q. Horácio Flaco*. Lisboa, Oficina Patriarcal Luis Ameno, 1758.

¹⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 152.

Estrofe XVIII. Nota 2

Se dalém das montanhas cá te envia
 O grão Tupã (lhe diz) que em nuvem negra
 Escurece com sombra o claro dia,
 E manda o claro sol, que o mundo alegre ;
 Se vens donde o sol dorme , e se a Bahia
 De alguma nova lei trazes a regra ;
 Acharás , se gostares , na cabana,
 Mulheres , caça, peixe, e carne humana .

Montanhas. Persuadem-se os brasilienses que além das montanhas que dividem o Brasil do Peru seja o Paraíso. Vide Martinieri Diccionario Geografico verb. Brazil, onde se lerá a maior parte dos ritos, e costumes do Brasil que aqui e na série do poema escrevemos.

Nesta estrofe pode-se perceber, pela argumentação de Gupeva, que acaba de ser levantado pelas mãos do Diogo do chão, sua conquista de benevolência indígena que oferece ao nobre, mulheres, caça, peixe e carne humana. Como se percebe, há a insistência do oferecimento da carne humana pelo indígena, embora, na estrofe XVI, Diogo já tenha manifestado sua repugnância ao costume canibal, quando explica o uso da espingarda, instrumento bélico que não os ofenderá, se não comerem carne humana.

No caso, veremos na estrofe e notas a seguir que Diogo refuta a argumentação de Gupeva, mas por enquanto, é bom que atentemos para a nota que incide sobre a palavra *montanha*. Como sempre tratamos de salientar quando nos referimos às notas, elas não só sinalizam uma argumentação, como acabam por ampliá-la. No caso, podemos perceber que a nota não só esclarece a situação discursiva do índio como fornece elementos que medeiam, ou melhor, ajuízam conceitos que absorvem e portanto repercutem no controle da fantasia poética.

Explicar em nota que os Brasilienses persuadem-se de que, além das montanhas que dividem o Brasil do Peru, esteja o paraíso e apontar a argumentação para a autoridade de Martinieri, fonte de testemunho ocular, sugere que os indígenas, antes mesmo da chegada dos brancos, possuíam já algumas idéias acerca do paraíso e do dilúvio universal.

¹⁴¹ Idem, ibidem, p. 193

Nota-se aqui, como veremos em várias notas, o quanto buscam fomentar uma argumentação de fundo teológico para dar credibilidade. A nota envolve a estrofe num sentido religioso, já que segundo Gupeva, o Grão Tupã envia Diogo além das montanhas, não sendo ela na estrofe apenas alusão a um local distante. Há um sentido alegórico na referência à montanha e a nota trata de explicitá-lo.

Desta estrofe em diante, precisamente, XIC, XX e XXI, há a refutação de Diogo à hospitalidade de Gupeva, que oferece carne humana ao enviado de Tupã. Embora, esteja claro no discurso de Diogo as razões porque não se pode comer carne humana, há mais uma nota que insiste em seu esclarecimento. Vejamos a nota 3:

Estrofe XX, Nota 3

O corpo humano (disse o herói prudente)
 Como o brutal não é : desde que nasce
 É morada do espirito eminente,
 Em quem do grão tupã se imita a face.
 Sepulta-se na terra, qual semente,
 Que senão apodrece, não renasce;
 Tempo virá , que aos corpos reunida,
 Torne a nós alma a respirar com vida .

O corpo humano. Razão suficiente porque é ilícito comer a carne humana por princípios teológicos na presente oitava e na seguinte pelos naturais.

Ou seja, a nota insiste na explicação, dando-se por suficiente o discurso de Diogo Álvares onde o mesmo explica que o corpo humano é morada do “espirito eminente” no qual o “Grão Tupã” ganha atributo de semelhante a Deus. Também podemos perceber nesta estrofe a noção do juízo final e da imortalidade da alma.

É interessante observar que, das fontes utilizadas pelo agostiniano Santa Rita Durão, em nenhuma há menção, nem direta nem indireta de que, o Fidalgo e lendário Diogo Álvares Correia, tenha esbravejado seu catolicismo com tamanha minúcia discursiva como nas estrofes que estamos a estudar.

O que sugere que, em se tratando de épica, o que vale mesmo, é ter havido herói, cujas ações secundárias não precisam ser, necessariamente, asseguradas pela história. Desde que estejam de acordo com a ação principal, esta sim, constando nas fontes históricas, e dão-se como verossímeis ou críveis. Nota-se pois de um tipo da imitação

fantástica, já que nasce da fantasia do poeta ao inventar coisas novas ou ações semelhantes as históricas, “que se bem não sucederam”, adverte Cândido Lusitano, “podiam acontecer”.

Já as notas 4 e 5, “Paiaiás” e “Imboába”, estão nas estrofes XXXIII e XXXV, dispostas entre as estrofes XXXII e XXXVIII, nas quais nomeiam-se os comandos de Gupeva, chefe aos índios, ao mesmo tempo que lhes explica quem é Diogo Alvares, a quem se deverão respeitar. As duas notas estão também em estrofes que são elaboradas a partir da voz de Gupeva.

Estrofe XXXIII. Nota 4

Quando Gupeva manso, e diferente,
Do que antes fora na sereza bruta,
Convoca a ouvi-lo a multidão fremente,
Que a roda estava da profunda gruta:
Posto no meio da confusa gente,
Que toda dele pende, e atenta escuta :
Valentes Paiaiás (diz desta forte)

Paiaiás. Nome honorífico em língua brasílica, equivalente a nobres ou senhores. O poeta conforma-se aos costumes destas gentes, entre as quais os príncipes fazem longas falas aos seus compatriotas, exortando-os pelos princípios que aqui se tocam.

O poeta aqui, refere-se a esta estrofe e às seguintes (XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII) que estão na voz do principal da tribo, Gupeva. Nestas, discursa aos indígenas, dando-lhes ordem de caçar para arrumar o banquete para Diogo Álvares, explicando-lhes que o estrangeiro não come carne humana nem consente que outros comam.

Bem se percebe aqui também as operações argumentativas que carregam a estrofe a partir da nota. No caso, nota-se a semelhança instituída pelo nome da hierarquia indígena em relação a hierarquia política portuguesa. Gupeva é descrito Príncipe que faz longo discurso ao seus compatriotas. Nota-se bem o ajuizamento retórico que o poeta propõe como interpretação para a palavra indígena, pois, apesar de operar como símile, para o entendimento de uma palavra que supostamente seja obscura, interpretá-la também denota a argumentação de que os índios possuíam uma determinada organização hierárquica, o que servirá muito mais para a argumentação contida na épica do que para uma possível veracidade que possa haver nas fontes utilizadas. Já a amplificação que ocorre

na palavra “Imboaba”, segue o critério, a que estamos nos referindo, de tradução de palavras do vocabulário indígena. Como observamos acima, a palavra da nota está ainda dentro da longa conversação que o principal da tribo mantém com seus valentes paiaiás. O mesmo ocorrerá na nota a seguir:

Estrofe XXXV, Nota 5

Sombra do grão tatu, de quem me serve
 Nestas veias o sangue; de quem trago
 A invicta geração, que em guerra ferve
 De espanto a todos, de terror, de estrago:
 E porque a teu nome se conserve,
 E porque cante da Bahia o lago,
 Mandas de lá de donde o mundo acaba
 Para o nosso socorro este *imboaba*.

Imboaba. Voz com que os bárbaros nomeiam os Europeus.

O discurso do principal aos indígenas secundários é formulado através de uma palavra que é inteligível somente para eles e, assim, propõe a nota para clarificá-la.

De acordo com a matéria e com o decoro estabelecido, esta nota faz parte do contingente de palavras do vocabulário tupi que se apresenta a um destinatário que não pertence a um grupo que possui o domínio desta linguagem.

As notas seguintes surgem entre as estrofes XXXIX e LVI, onde há a descrição da caçada em busca de alimento para a hospitalidade a Diogo e onde este usa a espingarda que lhe confere o famoso apelido “Caramuru”, deixando claro seu domínio sobre os indígenas que, atemorizados, rendem-se definitivamente ao fidalgo português. Essas três notas, “Salmoneo”, “Hércules” e “Causada” estão nas estrofes XLVII, XLVIII e L e todas na voz do poeta. Vejamos a seguir:

Estrofe XLVII, Nota 6

Foram qual hoje o rude americano,
 O valente romano . o sábio argivo ;
 Nem foi de Salmoneo mais torpe 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 as imagens ,
 Não acharemos mais, que outros selvagens .

Salmoneo. Este príncipe pretendia imitar o raio para espantar os gregos, então bárbaros e semelhantes aos nossos brasileiros. Tanto se pode crer do Rei de Creta que aqueles insulares chamaram Júpiter.

Esta nota advém da estrofe XLVII onde o poeta verseja sobre o apelido que os indígenas deram a Diogo Álvares.

Temos aqui, mais uma vez, uma nota que faz referência à mitologia greco romana. Não é demais, lembrar que, tanto na da Carta Sétima de Verney quando na *Arte Poética* de Cândido Lusitano, o poeta católico não deve introduzir deuses gentílicos. Porém, como se pode averiguar na estrofe acima, o poeta usa aí de licença, já que relaciona antigos heróis da mitologia grega com mitos tupis guaranis. Ou seja, é através de Salmoneo, que como sabemos, foi colocado no Hades porque emulava Zeus (Júpiter), contrafazendo relâmpagos lançando lenhas em chamas. A imagem é alegórica e de difícil acesso na estrofe. Como se percebe pela nota, os gregos, assim como os indígenas, são considerados bárbaros e é bem evidente a crítica que há à mitologia. Nesta nota como na nota 4 do canto I, na qual há a referência a Saturno, percebe-se a argumentação que supõe o catolicismo, às práticas consideradas gentias.

O argumento continua na próxima nota, a de número 7 deste canto, que está centrada na estrofe XLVIII, seguinte a que acabamos de verificar :

Estrofe XLVIII. Nota 7

É fácil propensão na brutal gente ,
Quando em vida ferina uma arte,
Chamar um sabro a 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 Theseus, Jasões no ponto
Seriam coisas tais, como as que eu conto .

Hércules. Os heróis dos tempos fabulares foram sem dúvida semelhantes aos nossos primeiros descobridores, feito célebres pela rudeza e ignorância dos seus tempos. Observamos esse paralelo para preocupar a censura de quem acaso estimasse a matéria e objeto desta epopéia, indigna de comparar-se à que escolheram os antigos poetas épicos.

Digna emulação das antigas epopéias, a empresa de Diogo, agora Caramuru, faz que a comparação com as ações de deuses como Jove, Hércules, Teseu e Jasão.

De outra maneira, podemos dizer que, estas estrofes que estamos estudando, que contém as notas 6 e 7 são sublimes, na medida em que condensam em imagens hiperbólicas o barulho do tiro da espingarda e o movimento da turba de ferozes indígenas prostrados e arrebatados ao chão.

É, alegórica essa imagem já que são conceitos que se unem para formar um outro conceito, ou então, imagens que se unem para formar uma outra imagem. Sendo artificiosa e extraordinária, é fantástica e portanto, supõe a união do entendimento com a fantasia. A nota, também dirige o entendimento para tornar a comparação de Diogo com os deuses menos desproporcionada para o ajuízamento neoclássico que se propõe no setecentos português. A nota regula as imagens da fantasia produzida pela estrofe, especificando a relação que pode haver nessa invenção, e mediando, portanto, o entendimento. Se, como salienta Cândido Lusitano, não se pode colocar as imagens da fantasia como fundamento das imagens do entendimento, a nota trata de trazer para a estrofe o verossímil relativo que convém ao afeto e paixão que há ou se supõe em quem fala.

Estrofe L, Nota 8

Tal pensamento então na alma volvia
 O grão Caramurú, vendo prostrada
 A rude multidão, que deus o cria,
 E que espera desta arte achar domada :
 Política infeliz da idolatria,
 Onde a antiga cegueira foi causada ;
 Mas Diogo, que abomina o feio insulto,
 Quando aumenta o terror, recusa o culto .

Causada. É certo que a Idolatria dos gregos teve grande ocasião nos inventores das artes; e vimos outro tanto nos americanos, dispostos a crer imortais os europeus.

Como nas notas 6 e 7, aqui também há a comparação dos gregos com os selvagens indígenas, mas centrada na questão da idolatria. Ou seja, é nesta estrofe que o

ortodoxo Diogo recusa parecer como um imortal aos índios. Para justificar seu procedimento, a nota também faz a mediação, identificando por semelhança que, assim como os gregos tinham por imortais seus deuses, os índios também reconhecem em Diogo um tipo sobrenatural que os arrebatava. Nisto, pode-se reconhecer a tópica da irreligiosidade indígena, quando crêem imortal um mortal como Diogo, já que não possuem conhecimento de Deus e da fé católica.

Em seguida a esta nota teremos as das estrofe LVII até a LXXVI onde há as descrições dos costumes da tribo em que Diogo Alvares se instala nas notas 9, 10, 11, 12 e 13 ou seja, “Hum plano”, “Dentro”, “Mas mair”, “Uiçu”, “Cerimonia”, e todas estão no modo de falar do narrador.

Estrofe LVVII, Nota 9

No recôncavo ameno um posto havia
De troncos imortais cercado a roda,
Trincheira natural, com que impedia,
A quem quer penetrá-lo, a entrada toda :
Um plano vasto no seu centro abria,
Aonde edificando a pátria moda,
De troncos, varas, ramos, vimes, canas
Formaram, como em quadro, oito cabanas .

Um Plano. Descrição das tabas ou aldeias brasílicas.

Esta nota é interessante porque dá uma imagem de descrição dos costumes detalhados nas estrofes LVII a LXXVI. Ao visualizar o espaço tribal, ao longe, subtende-se de que poesia é imagem que, contudo, necessita ser regrada pela nota, didática e metonímica, que haverá nas estrofes seguintes descrição suficiente das partes que a compõem. Pode-se pensar que “hum plano” pode ser um espaço arbitrário, um plano qualquer, porém a nota dirige a imagem para a descrição das tabas ou aldeias brasílicas, tratando de assegurar e deixar visível a distância na qual deve-se mover a leitura da palavra. Um plano, ao longe, genérico e, portanto, obscuro, condensa, através da didascália, a particularidade do termo. A nota, indica a correta distância para se ler a imagem na estrofe, ajustando-a em relação à descrição das aldeias que virá nas estrofes seguintes.

Na nota 10, adentra-se numa grande choupana com a luneta ajuizada da nota:

Estrofe LXI. Nota 10

Dentro da Grã choupana a cada passo
 Pendre de lenho a lenho a rede extensa :
 Ali descanso toma o corpo laço;
 Ali se esconde a marital licença :
 Repousa a filha no materno abraço
 Em rede especial , que tem suspensa :
 Nenhum se vê (que é raro) em tal vivenda ,
 Que a mulher de outrem, nem que a filha ofenda

Dentro. O padre Martinieri, célebre crítico e testemunha ocular, atesta parte destes costumes; outros, Ozório, Vasconcelos, Pitta, que não citamos, por serem espécies vulgares.

Aqui há um uso diferenciado das autoridades emuladas na épica. O costume “de dentro” das tabas, descrito nas estrofes (LIX a LXVIII) centra-se na pormenorização das índias. A descrição acompanha a índia fecundada até o momento do parto, quando quem descansa é o índio, a pintura dos corpos dos curumins que nasceram, e o nome que lhes é dado como rito de iniciação, a subdivisão de funções: os homens caçam; a descrição da morte quando algum adoece, buscam-se remédios de ervas e, se não há meio de cura, a opção pelo sacrifício com a lança; o ritual de comer os rebentos nascido mortos, já que seria crueldade “não retorná-los ao seu lugar no próprio seio”.

Temos em oito estrofes a descrição de nascimento, vida e morte numa aldeia indígena. O caráter minucioso da descrição é sustentado pela autoridade de Bruzen de La Martiniere, Geógrafo do Rei católico Philippe V. É interessante observar que, na nota, não há a eleição de descrever outros costumes. Jerônimo Osório, Simão de Vasconcelos e Rocha Pitta citam outros costumes, que pela descrição como preparativos das bebidas e alimentos.

Citar a autoridade de Bruzen de La Martiniere e valer-se da circunstância de que o mesmo viajou para a América, donde suas descrições sobre os costumes indígenas no artigo “brésil”, ganha valor testemunhal, nas estrofes mais crível e verossímil. Citar a autoridade e ainda qualificá-la, nomeando-a como “ocular”, é reforçar a descrição das

passagens de costumes com o fundamento da experiência que, aqui, fundamenta o autor. A nota deixa que a eleição da matéria para este episódio não é aleatória ela faz parte da ordem que se articula para fundamentar a argumentação da épica.

Estrofe LXX, Nota 11

Mas eis que um grande numero o rodeia
De emplumados feíssimos selvagens :
Ouve-te a casa de clamores cheia ;
Costume antigo seu nas hospedagens .
Qualquer chegar-se a Diogo ainda receia ,
Por Ter visto a horríficas passagens ;
Mas *mais ma apadu* de longe explicam,
E *bem vindo o estrangeiro* significam .

Mas mair. Nas hospedagens costumam assim os brasileiros; e do Padre Martinieri copiamos as palavras, que então proferem e a sua interpretação.

Acusar um poeta em meio ao século XVIII de plágio ou de copiar as palavras das fontes utilizadas sem levar em conta o conceito de emulação proposto nas preceptivas poéticas da península ibérica é cair em terreno anacrônico.

Por esta nota, podemos perceber que o poeta declara ter copiado as palavras tais como estavam na fonte que utilizou. Dentro das normas rigorosas do decoro, que impõe convenções e regras do que deve ser próprio e efetuado em cada circunstância, entende-se que “copiar” de uma fonte que autoriza palavras geográficas significa que, mesmo obscuras, não são invenção da fantasia poética desmedida:

“A l'égrad de leur manieri de recevoir les étrangers, on en jugera par la récepcion Qui me fut fait dans une Aldeja aux environs de Rio Janeiro. Nous étions un Portugais habitué depuis plus de vingt ans au Brésil, e moi en voyage de ce côte-la , e nous nous trouvions à plus de cent pas des demeures de ces Sauvages, quand il en fortit une vingtaine Qui vintent au devant de nous, en nous disant, *Mair ma apadu*; ce qu'uil répéterent plusieurs fois, en nous faisant divers signes d'amitié à leur manieri Le Portugais m'expliqua ces mots Qui signifient en brésilien, *Etrangers bien venus*.(...)”

Estrofe LXXIII, Nota 12

Parece ser da mesa o despenseiro
 Um selvagem , que o nome lhe pergunta :
 Se tem fome, lhe diz ;ou se primeiro
 Queria beber ? e logo ajunta ,
 Sem mais resposta ouvir, sobre o terreiro
 A comida que trouxe em cópia munta :
 Põe-se-lhe Uiçu de peixe, e carne crua ,
 É o mimoso Cauim , que é paixão sua .

Uiçu. Farinha, a que reduzem a carne torrada, ou o peixe. Cauim, bebida semelhante à que já dissemos de Catimpoeira.

Já a nota 12, posta na palavra “Uiçu” e na palavra “Cauim”, faz parte do grupo de notas onde faz-se a analogia dos referentes dos termos indígenas com espécies semelhantes já conhecidas dos europeus o decoro, nesse caso, tenta esclarecer o termos obscuro. Na estrofe podemos observar o efeito da pronúncia da palavra e da tradução do termo.

Se voltarmos à descrição da bebida Catimpoeira (nota 9, canto I, estrofe XXXII) podemos lembrar que ela é qualificada como imunda e potagem abominável. Também devemos atentar à ordem dos argumentos: no Canto I, esta cena está ligada ao ritual da ceia para o sacrifício dos portugueses, e, agora, no Canto II, o Cauim está ligado à circunstância dos rituais de hospedagem ao estrangeiro. Neste sentido, o Cauim torna-se “mimoso”, porém “paixão” dos indígenas como se lê na estrofe. Vejamos as fontes:

Segundo La Martinieri:

“On verse après tout cela en un autre por ou elles font pour la troisieme fois bouillies e écumées. Cette liqueur est couverte ensuite e conservée pour leur servir de boiffon. Elles font de même façon un breuvage de maiz, que ces Sauvages nommient Caouin. Ce breuvage est troble, épais e presque du gout du lait. Ils en on de blanch e de rouge como nos vins.(...)”

“Les chefs ou les pères de famili des Saubages viennent offrir à ces marraques leur fariné, leur poisson, ler Caouin, e leurs autres provisions. (...)”

No Livro Primeiro das Notícias Antecedentes da Crônica da Companhia de Jesus de Simão de Vasconcelos, assim são descritas as bebidas:

141. Só em fazer várias castas de vinho são engenhosos. Parece certo que algum Deus Baco passou a estas partes a ensinar-lhes tantas espécies dele, que alguns contam trinta e duas. Uns fazem da fruta que chamam acaíá; outros de aipim, e são de duas castas, a uma chamam cauí caracu, a outra cauí macaxera; outros de pacoba, a que chamam pacouf: outros de milho, a que chama de abativi, outros de ananás, que chamam nanavi e este é mais eficaz e logo embebeda; outros de batata, que chamam jeviti; outros de jenipapo; outros que chamam bacutingui; outros de beiju ou madioca que chamam tepiocuí; outros de mel silvestre ou de açúcar a que chamam garapa; outros de acaju; e deste em tanta quantidade que pode encher-se muitas pipas de cor a modo de palhete. Deste vi eu uma frasqueira e se não fora certificado do que era, afirmara que era vinho de Portugal. Fazem-no da maneira seguinte. Espremem o caju em vasos e nestes o deixam estar tanto tempo que ferva, escume, e fermente até ficar com substância de vinho, mais ou menos azedo, segundo a quantidade do tempo. É este vinho entre eles, estimado sobre todos os outros; e ser de um destes cajuais para efeito dele, é ter o morgado mais pingue.

As palavras Uicú e Cauim estão ligadas, assim, à tópica de hospitalidade, fundamentando, como premissa, uma determinada disposição indígena que vai de encontro à docilidade. Como sabemos, na formação dos conceitos sobre os índios pelos Jesuítas, há a orientação de que eles não são de todo ferozes e monstruosos. Como argumenta Simão de Vasconcelos ao se referir aos índios do Brasil, existem “*índios mansos e índios bravos*”. No caso, capazes igualmente de atos gentis e hospitaleiros.

Estrofe LXXV, Nota 13

Acabada a comida , a turba bruta
O estrangeiro bem vindo outra vez grita ;
 E a tropa feminina , que isto escuta ,
 Cobre a face com as mãos , e o pranto imita :
 Gupeva pois que o hóspede reputa ,
 Causa do seu prazer , e autor da dita ;
 O sacro fogo que a roda lhe ateava,
 Cerimonia hospital, que o povo usava .

Cerimonia. Tinham esta cerimonia como religiosa persuadidos que faz fugir o demônio.

A Nota 13, logo após a refeição, recai sobre a palavra “Cerimônia” e acompanha a estrofe LXXV.

Esta nota, neste canto, amplifica o uso das imagens das descrições dos costumes sintetiza a insistência nos detalhes das descrições a recorrência na justificação do uso de determinadas palavras ou imagens acabam por amplificar a presença de determinados pontos em detrimentos de outros. Tudo leva a crer a repetição de determinadas explicações visam fundamentar uma argumentação que justifica conceitos teológicos divulgados pelos padres da Companhia de Jesus sobre o indígena. Sem maiores aprofundamentos, este Canto II prepara acordos que irão fundamentar as discussões do Canto III.

Nisto podemos chegar a última nota deste canto, que aparece na estrofe LXXVII, na qual onde o narrador comenta, como ao acaso, que Diogo soube que veio a Gupeva uma certa dama gentil brasileira, que entendia da língua Lusitana. É a primeira estrofe em que se introduz a personagem de Paraguaçu, cuja presença continuará até o fim do Canto II.

Estrofe LXXVII, Nota 14

Pergunta-lo dos bárbaros quizera;
 Mas como o acceno , e língua muito engana,
 Acaso soube que a Gupeva viera
 Certa dama gentil Brasileira :
 Que em Taparica um dia compreendêra
 Boa parte da língua Lusitana;
 Que português escravo alli tratara ,
 De quem a língua, pelo ouvir, tomara .

Português escravo. Ficção poética sobre o verossímil, não sendo difícil que algum dos portugueses deixados por Cabral, ou por outros capitães na costa, para aprenderem a língua, comunicassem parte dela aos habitantes.

Filha de Itaparica, chefe principal de tribo vizinha, a célebre interprete de Diogo e Gupeva aprendeu o idioma através de um português que se tornou escravo dos índios e que ganha a nota com vistas a composição do poema na expressão “português escravo”.

Nota-se aqui a preocupação que há com os rígidos controles da fantasia na preceptiva poética do setecentos. Há um verossímil, ou seja algo que foi ou poderia ter sido, mas mesmo assim o poeta adverte sobre sua fantasia sobre ele, dando assim margens aos controles do entendimento.

Relembrando Cândido Lusitano, o verossímil relativo deve convir à qualidade e grau da pessoa que fala. Como se pode perceber há que se justificar o domínio da língua pela indígena porque o fato causa admiração. É o que faz a nota, nos moldes das preceptivas setecentista, é um preceito e dever do poeta fazer com que o leitor compreenda os seus afetos, as verdades abstratas e as ações humanas. Por outro lado, sendo o principal sujeito da poesia, as ações, os afetos, os costumes e os conceitos dos homens, é nesta matéria que o poeta extrai estas verdades, já que elas não são produzidas pela natureza. Causa deleite representar os objetos da poesia não como eles são, mas como verossímilmente podem ou deveriam ser. Entre o deleitoso da fantasia e o limite do verossímil, a nota deve emprestar a sua utilidade regrado os juízos que podem no setecentos português ser considerado um “arroubo” ou um “êxtase” da fantasia.

Sobre o Canto II do Caramuru

“Durão não tinha grandes recursos de estilo, sua língua é pobre, sua expressão pouco animada; o colorido é pálido. Em compensação há ali amplitude de quadros, variedade de cenas, os episódios abundam. O poema é falso no seu intento principal e em sua contextura; é prosaico em algumas passagens. Apesar de todos estes defeitos, o Caramuru nos agrada, nos prende(...)”

(Romero, Silvio in História da Literatura Brasileira, 18...)

“Suponhamos agora que há algum Escritor verdadeiramente puro e irrepreensível. Não será, pois, também coisa digna o examinar aqui em geral esta questão, a saber, se na Poesia e na Prosa seja melhor a grandeza e sublimidade, não obstante ser em algumas defeituosa, ou o estilo medíocre felizmente perfeito, em tudo são, e que não cai em algum vício? (...) Eu entendo que a grandeza extraordinariamente elevada de nenhuma sorte é sem defeito; porque um discurso, em tudo polido e apurado, tem o perigo de cair em baixeza; mas algumas coisas há na sublimidade que se devem desprezar, assim como nas riquezas. É quase impossível que os engenhos humildes e medíocres não sejam pela maior parte sem defeito e que deixem de discorrer com mais segurança; porque não se elevam jamais a coisas sumas, nem ainda se arriscam a entrar nelas, maiormente sendo o Sublime de si mesmo perigoso pela sua elevação e grandeza.”

(Pseudo-Longino, Tratado do Sublime, Tradução de Custódio José De Oliveira, Lisboa, 1771)

No Canto II do *Caramuru*, uma série de acontecimentos desenrolam-se aclarando e trazendo à tona situações que aparentemente são inversas ao temível e turbulento Canto I. Vimos que, neste, há uma predominância dos efeitos sublimes pelos quais exposta, a brutalidade indígena.

Neste segundo Canto a personagem do índio transita pela epopéia aparentemente amenizado. Desta transição obtemos efeitos de estranhamento embora a passagem seja gradativa nas narrações das ações de Diogo, ou seja, sua saída da caverna depois de três meses, completamente paramentado em armaduras, espingarda, escudo, espada e já sem temor; o domínio básico da língua indígena adquirido a custas da atenção auditiva; a completa submissão dos selvagens à sua pessoa, onde através de um tiro recebe a famosa alcunha de “Caramuru”, até a dominância completa que se estende até a última estrofe do Canto I na qual se dá a aproximação dos indígenas com o tipo português-fidalgo.

Embora neste canto não haja menção a nenhum episódio truculento, ele é marcado por diversos acordos entre Diogo e os indígenas representados por Gupeva, chefe principal da tribo. A tensão existente no Canto I, entre o olhar náufrago e os costumes assustadores dos indígenas, toma no Canto II uma dimensão metafórica. A narrativa é

tensa, mesmo sendo gradativa e coerente a saída de Diogo da caverna até a completa dominação dos indígenas.

Na epopéia, Diogo Alvares é sobretudo um herói retórico. Ético e compassivo por excelência, usa de um meio patético para persuadir aos índios, ou seja, para mover o medo e o respeito dos indígenas, usa da espingarda.

Há aí uma dupla articulação. Todo o movimento dos afetos patéticos no *Caramuru* derivam das ações e dos costumes dos indígenas, enquanto o movimento dos afetos éticos possuem sua causa no fidalgo Diogo Álvares. Ou seja, os índios são fortes, veementes e agitados. Diogo, brando pacato e sossegado, porém engenhoso e capaz de agir adequadamente quando a ocasião se apresenta. No modo de obrar, os primeiros o fazem por meios violentos; já o caráter ético de Diogo, opera por via da conciliação e da engenhosidade.

Sua eloquência se corporifica neste uso de armas através das quais arrebatava toda uma tribo de selvagens indóceis a qualquer movimento. Mesmo assim, quando usa de um meio patético como o tiro da espingarda para persuadir aos indígenas, imediatamente demonstra seu caráter ético. É somente levando em conta as preceptivas poéticas e retóricas do dezoito português que podemos tentar reler os episódios do *Caramuru* sem que este se torne ou ostensivo ou exagerado numa leitura contemporânea.

Diogo Álvares é um herói sobretudo de tópicos. Suas ações na epopéia equivalem a um arcabouço retórico amplamente divulgado nas narrações dos viajantes e dos primeiros jesuítas que noticiaram a Terra de Santa Cruz através das cartas e tratados. Neste sentido, é fácil, porém vasto, cotejar as ações de Diogo com as das fontes utilizadas diretamente e indiretamente por Santa Rita Durão. Visto por este prisma, aliás, tanto faz que as fontes do *Caramuru* sejam diretas ou indiretas, já que o que estrutura as fontes na construção deste herói são tópicos. No Canto I temos canibalismo, alcoolismo, nudez e vida em discórdia. No Canto II temos conversão por medo, falta de fé, ignorância de Deus e também a docilidade.

Sobretudo o Canto II é o da tópica da conversão por medo. Muito tem-se comentado, no pouco que se comenta, sobre o tumulto das imagens e principalmente da prolixidade descritiva do *Caramuru*, que fazem a epopéia adquirir traços “ainda barrocos” ou “conceptistas” em tempos de luzes.

Essa espécie de recorte dá margens a ambigüidades quando não se leva em conta o preceito Verneyniano¹⁴² que só admite que se fale da poesia depois de ter-se passado pela retórica. Em se tratando das épicas do dezoito português ou dos seus domínios ultramarinos, a retórica é necessária para regular o discurso seja na prosa ou no poema.

Talvez o que se tenha que levar em conta seja a noção do patético que move o *Caramuru* tanto na causa como no efeito. Ou seja, o meio patético de persuadir é diferente do ético tanto na ordem e no modo, quanto no movimento e sentimento. No patético, as paixões influem diretamente nas nossas determinações e depois procura fazer juízos; os meios patéticos caminham ao contrário dos éticos, indo do mais escuro para o mais claro, confundindo as idéias, fugindo das análises e abstrações, agindo sobre acúmulos afetivos, em movimentos rápidos, violentos e precipitados. Como argumenta o retor Jerônimo Barbosa “as idéias se atropelam, assaltam de repente a alma e se fazem senhoras dela. Os efeitos das paixões são prontos.”¹⁴³

Como observamos, o Canto II é um canto de acordo. Nele já observamos que as cenas patéticas amansam-se sem ações atrozes ou canibais. É um Canto onde vigoram as descrições dos costumes indígenas e caracteriza-se por dois vetores temáticos, a saber, a saída de Diogo da caverna dominando o “idioma escuro” e os índios através do uso de armas, e, o uso do idioma para entendimento entre Diogo e o chefe Gupeva através de Paraguaçu, que atua como intérprete entre os dois. Desta conversa resultará o começo do entendimento de Diogo da religião indígena.

Os indígenas aderem ao persuasivo tiro da espingarda de Diogo, que serve de premissa acordo. O recurso à violência é apenas um meio para que Diogo obtenha espaço para seu discurso. A sublime aparição paramentada de Diogo arrebatava Gupeva e o sublime tiro arrebatava a tribo toda .

No Canto II, o terror muda de ângulo, passando dos naufragos aos índios, que se apavoram com a figura do herói. Diogo possui, neste sentido, algumas propriedades que cabem ao herói segundo a preceptiva poética. Apenas para recordar Cândido Lusitano, podemos observar que o Canto II é o canto onde há espaço para que se estabeleça o caráter

¹⁴² VERNEY, Luís Antonio. Verdadeiro Método de Estudar : Cartas sobre retórica e poética. Lisboa, Editorial Presença, 1991.

¹⁴³ BARBOZA, Jeronymo Soares. Instituições Oratórias de M. Fábio Quintiliano, Escolhidas dos seus XII Livros, Traduzidas em linguagem e ilustrada com notas críticas, Históricas e Retóricas, para uso dos que aprendem. Coimbra, Na Imprensa Real da Universidade. MDCCLXXXVIII.1788

e os costumes de Diogo. O herói numa epopéia deve ser formado segundo o decoro militar e possuir virtudes como humanidade, prudência, generosidade e força. Também deve ser composto de uma bondade não apenas poética mas também moral. Um bom exemplo da generosidade do herói está na estrofe XIV desse Canto:

Mas Diogo naquelles intervalos,
Suspendendo o furor do duro Marte,
Esperança concebe de amansallos,
Huma vez com terror, outra com arte:
A viseira levanta e vai buscallos,
Mostrando-se risonho em toda a parte:
Levantai-vos (lhe diz) e assim dizendo,
Hia-os co'a própria mão da terra erguendo.

Ou na estrofes LI e LII onde podemos perceber sua humanidade, prudência e força:

De Tupá sou (lhe disse) Omnipotente
Humilde escravo, e como vós me humilho;
Mas do horrendo trovão, que arrojo ardente,
Este raio vos mostra, que eu sou filho.
(Disse, e outra vez dispara em continente)
Do meio do relampago, em que brilho,
Abrazarei qualquer, que ainda se atreva
A negar a obediência ao Grão Gupeva.

Deu logo a amiga mão com grato aspecto
Ao mísero Gupeva, que convulso
No horror daquele ignivomo prospecto,
Jazia sem sentido e já sem pulso:
Não temas (diz-lhe) amigo, que eu prometto
Que de meu braço se não mova impulso,
Senão contra quem for tão temerário,
Que sendo-te eu amigo, he teu contrário.

Outro ponto sublime deste Canto, ocorre quando Diogo recebe seu novo nome, o apelido que não o deixará pelo resto da história, após derrubar a ave com o tiro da

espingarda, que se traduz como filho do raio, ou do trovão, sendo já esta estrofe uma das que vai preparando as semelhanças entre Tupã e Deus.

É com Pseudo Longino que podemos recordar o quanto a imagem do raio ou do relâmpago está ligado ao sublime fazendo dela uma metáfora arrebatadora para se compreender que o mesmo não é fortuito e sem método.

Parado, num discurso, os ouvintes são conduzidos por empregos poéticos que causam um arrebatamento. O admirável causa mais impacto e é superior ao discurso que pretende persuadir e agradar. Assim, o efeito sublime produzido no momento certo, dispersa a habilidade da invenção, da ordenação e da matéria e manifesta “como um raio” a força do orador.

O estampido do tiro da espingarda que os indígenas assemelham ao trovão, e portanto, à Tupã, dá origem ao apelido de “Caramuru”. A escolha pode parecer arbitrária se deixarmos de levar em conta a importância da tradução do tratado, no século XVIII europeu, como já consideramos no capítulo em que nos referimos ao uso das notas no Setecentos Português.

Como sabemos, o patético concorre, para o sublime nas longas discussões anotadas do Tratado. Em nota à sua tradução, Custódio José de Oliveira, ao comentar e também traduzir para o português a famosa Ode de Safo¹⁴⁴, discute a afirmativa de M. Silvain Liv III, Cap. I, onde o mesmo nega que o patético possa ser sublime e nada acha de sublimidade nesta Ode. Porém, para Custódio, “tudo que transporta o ouvinte e o leva para fora de si mesmo”, bem como “tudo que lhe cativa o entendimento, é o que Longino chama de Sublime , e tal é o principal efeito do patético”. A imagem do relâmpago sempre associada ao sublime está, pois, em primeiro lugar, já no título da obra.

¹⁴⁴ No caso, a tradução da Ode encontra-se no Cap. X, onde se verificará se a escolha das circunstâncias mais principais é causa do sublime. Em vista da argumentação do anotador Custódio, colocamos a sua tradução, para que possa ser melhor verificada: Igual aos Deuses me parece aquele/ Que fronte a fronte te contempla, e junto/ De ti se assenta, que ditoso te ouve/Doce falando,/E doce rindo;/ mas apenas vejo/O teu semblante, o coração medroso/Salta no peito, nem voz na garganta/Mais se me solta: fica-me a língua entorpecida, e logo um fogo corre subtilmente o corpo, perco dos olhos a luz e os ouvidos sinto tinir-me./ Frígida toda, banhada em suores tremo? E o rosto se me amarelece. Perto, e da morte, que por pouco expiro já me parece./ Mas se o preciso sofrer devo tudo, etc.”

No caso também, Custódio discute porque preferiu colocar “o rosto se me amarelece” ao invés de “Estou mais verde que a erva”. Segundo ele, esta imagem pareceu-lhe imprópria e fraca na língua portuguesa e nenhum dos poetas Portugueses, como Francisco de Sá de Menezes, Jerônimo Corte Real e Gabriel Pereira de Castro, traz expressão semelhante.

Nas preceptivas de Verney e de Cândido Lusitano, o título da obra deve ser tomado do nome da pessoa ou o do lugar da ação. Para Verney, a *Odisséia* e a *Eneida* exemplificam o primeiro modo e a *Ilíada*, o segundo. O título nunca deve ser usado no plural. Quanto à proposição do poema, ela deve conter uma só ação principal, isto é, nunca se deve incluir todas as partes da fábula. Camões “errou” quando propôs todos os “varões ilustres” de que se compõe a história de Portugal. Deveria o poeta, segundo adverte Verney, sugerir como argumento a “navegação de Vasco da Gama”. Pode-se até acrescentar coisas além da ação, mas com a condição de que fiquem fora da fábula principal e somente apareçam episodicamente.

Também para Cândido Lusitano, título pode derivar tanto do herói quanto do lugar. Francisco José Freire tem preferência por aquele que se deduz do herói, já que este é o sujeito da ação. Além disso, todo título poético deve ter “amabilidade” e “gravidade”, não devendo ser de som áspero, de composição extravagante ou de grandeza tediosa. Deve-se evitar o uso da prosa, pois quanto mais simples for o título, mais “grave e magistral será”. São também defeituosos aqueles títulos que se duplicam com a partícula ou, por serem mais gramaticais do que poéticos, e aqueles que não se restringem ao indivíduo essencial de pessoa, ação ou lugar.

Em segundo, a etimologia da palavra. Ela sempre entra em questão nos estudos do Caramuru por estar ligada às pesquisas de quem foi o primeiro povoador da Bahia. O Acadêmico Renascido Oliveira Beça debruçou-se sobre o assunto em algumas dissertações que podem ser vistas no Códice Lamego¹⁴⁵. O Crítico Carlos de Assis Pereira¹⁴⁶ discorre sobre o tema quando da sua pesquisa sobre as fontes do Caramuru e nos informa sobre os estudos de Oliveira Beça escrevendo que :

“A respeito da etimologia: caramuru- os argumentos são de Oliveira Beça- foi o nome que a indígena Paraguaçu lhe deu, por havê-lo encontrado refugiado ‘debaixo de uma lapa, ou furna’, quando ela estava ‘mariscando *caramurus* junto à barra da Bahia’. Refuta, em seguida, os ‘apelidos’ *dragão que saiu do mar* e *homem de fogo*, êste ‘como diz o P. Vasconcelos’, aquêlê construído ‘de sua cabeça’ por Rocha Pita. Pensa que o segundo dêsses ‘apelidos’aparecera vestido das cores próprias e naturais do seu ‘idioma brasílico’, como por exemplo, *Piragybá* [sic] *Itagybá* [sic], os quais, aplicados a algum indígena por sua valentia,

¹⁴⁵ O Códice Lamego encontra-se na Biblioteca do IEB/USP

¹⁴⁶ PEREIRA, Carlos de Assis, *op. Cit.*, 1981, p. 5

equivalem, respectivamente, a *braço de peixe* e *braço de ferro*. Se se lhes pos o ‘apelido’ *homem de fogo*, foi porque só ele ‘pelejava com armas de fogo naturais da terra com arcos e flechas’, e não por ter sido o primeiro que ‘disparou na Bahia, arma de fogo, matando pássaros’. Portanto, na presença do seu mosquete os indígenas não deveriam Ter sentido os ‘espantos e sobressaltos’ a que fazem menção Vasconcelos e Rocha Pitta. Os “instrumentos de Vulcano” já eram por eles conhecidos desde a chegada do descobridor Cristóvão Jacques e do povoador Pereira Coutinho. E arremata: ‘Se valeria este argumento, contaria a Bahia tantos povoadores, quantos foram os espingardeiros que vieram com Cristóvão Jacques disparando no mar e na terra tantos tiros que não os puderam contar os índios, cuja tabuada não se estende mais que aos dedos das mãos e dos pés’¹⁴⁷.

Carlos de Assis Pereira ainda acrescenta que esta etimologia que Oliveira Beça dá a palavra “caramuru” é a mesma que Frei Jaboatão, ou seja, espécie de moréia. E ainda que, Antenor Nascentes¹⁴⁸ no seu Dicionário Etimológico diz que:

“ ‘o nome é do tupi, mas de origem muito controvertida’. Considerando que ‘a mais aceitável é a que se encontra em Jaboatão’, transcrevendo-lhes as palavras. Em nota a Do clima e Terra do Brasil de Fernão Cardim (in Tratados da Terra e gente do Brasil, 2 ed., São Paulo, 1939, pág. 121), Rodolfo Garcia lembra que Belchior Dias Mórea (neto de Diogo Álvares), ‘o famoso descobridor das Minas de Itabaiana, trasladou para o vernáculo e alcunha avoenga’.”

O que todos nós sabemos e é irrefutável, a despeito das discussões etimológicas, é que o apelido pegou. É evidente que, através das fontes históricas utilizadas para a escritura do *Caramuru*, houve o acesso a sua etimologia. Em Rocha Pitta, na *História da América Portuguesa*, por exemplo, temos que:

97. Afrontaram-se os exércitos inimigos, e estando o general dos rebeldes em práticas diante dos seus soldados, lhe fez Diogo Álvares um tiro, com que o matou, com igual assombro dos levantados, os quais fugindo sem atinar no que faziam, só se conformaram em obedecer e sujeitarem ao seu antigo senhor, ponderando que àquelas para eles estranhas e formidáveis armas não poderiam resistir. Este acidente aumentou os respeitos a Diogo Álvares, de sorte que todos os gentios de maior suposição lhe deram as filhas por concubinas, e o senhor principal a sua por esposa, conferindo-lhes o nome de Caramuru-açu, que no seu idioma é o mesmo que Dragão que sai do mar.

¹⁴⁷ Idem, ibidem.

¹⁴⁸ Apud PEREIRA, Carlos de Assis. Op. Cit., 1981.

Em Simão de Vasconcellos na *Crônica da Companhia de Jesus*:

36. Entre a fazenda que sahia á praia, recolheo Diogo Alvares alguns barrís de polvora, e com eeles hum, ou dous arcabuzes; e nestes consistio toda a felicidade, e senhorio em que depois se vio: porque estando já recolhidos em suas aldeias, concertou elle hum dos arcabuzes, e disparando em presença de todos, à vista do estrondo que fez, do fogo que luzio (devia ser a morte de alguma fera, ou ave) ficarao atonitos os Barbaros de cousa que nunca já mais virao: poserao se em fugida mulheres, e meninos, dizend as vozes que era hum homem de fogo, que queria matallos. Apenas pararao os varoens: a estes fez capazes que o que virao era arte sua, que podia com ella ajudallos contra seus inimigos, que não havia de que temer, porque seu fogo matava somente os contrarios, não os amigos, e ficaram com isto desabafados. No mesmo tempo trazião guerra com os Tapuyas habitadores do sitio de Passé, distante como seis lagoas do lugar ao de hoje he a cidade; quiserao fazer experiencia, jutararão seus arcos, e levandoo por guia forão dar sobre elles, e virão tudo o que esperavão; porque no posto que tiverão noticia aquelles selvagens, que ia contra elles o homem de fogo (que assi lhe chamavão) que de longe seria, e matava, quaes se virão a furia de hum Vulcano , ficaraão desmaiados, e derão a fugir pellos mattos, ficando assi provado o valor, e arte mais que humana (na opinião desta gente) de Diogo Alvares, cuja fama correo em breve por todos os sertoes, e foi tido por homem portentoso, contra quem não erão capazes seus arcos: e aqui lhe acrescentarão o nome, chamando-lhe o grande Caramuru. Os Principaes maiores prezavaose de que quisesse aceitar suas filhas por mulheres, e lhas offereciao; e cuidava que alcansava favor grande aquelle de quem as recebia. Em contendas de guerra que se oferecião, Diogo Alvares era o arbitrio de todas ellas: foi de maneira, que em breve tempo subio de cativo a senhor, que tudo governava, e aquela parte pera onde inclinava seu fogo tudo obedecia, e pagava pareas.

Já em Brito Freire, *Na História da Guerra Brasilica*:

“135. Por desgraçado caminho, dispos felizmente a fortuna, que fosse Diogo Alvares Homem Nobre, natural de Vianna, o primeiro povoador da Bahia. Navegando para a Villa de São Vicente, fez naufragio o seu navio. Tragaram os Indios, quantos não engoliram os mares; exceptuando-o a elle unicamente, pela singular diligencia, e aprazível modo, com que lhes ajudou a por em cobro a fazenda que o destroço trazia sobre a água. Acharam-se entre outros, alguns barris de munições, e um arcabuz, com que Diogo Álvares matou um pássaro. A novidade nunca vista daqueles bárbaros, pôs todos em fugida, com temerosa admiração do fogo, do estrondo e do efeito: imaginando que contra suas vidas caia o mesmo céu; aonde para eles só costumava (como neste instrumento se via) luzir o relâmpago, romper o trovão e fulminar raio.

136. Foi seguindo-os o novo hóspede com semblante alegre para os assegurar melhor. Depois que se detiveram, lhes deu a entender, que assim como matava as aves, mataria os Tapuyas, com quem traziam guerra. Marcharam logo sobre eles, levando-os por seu Capitão. Apenas

com as primeiras cargas, derrubou os primeiros, quando não menos espantados do que medrosos, deram os demais as costas. Obrando da mesma maneira noutras diferentes ocasiões, era o assombro do sertão, a fama do seu nome. Chamaram-lhe o Homem do fogo, grande Caramuru. E de escravo, o fizeram Senhor e arbítrio da paz e da guerra, entre as nações confinantes. Os Principais que mandavam a todos lhe obedeciam a ele; oferecendo á sua escolha as mais formosas filhas. Pelo que teve muitas mulheres, copiosa descendência e feliz sucessão de que procedem algumas nobres Famílias em o estado do Brasil.

Na emulação, observa-se a escolha do nome e como a escolha se ajusta ao efeito pretendido na narração do *Caramuru*. O nome, carregado de sublimidade, ajunta-se com a negra nuvem de circunstâncias patéticas que se formam nos Cantos I e II. Temos, então com a palavra “caramuru”, uma expressão forte e ousada, que condensa com um só termo, o que poderia ser descrito por uma multiplicidade de metáforas. Porém, a escolha da circunstância patética alia-se com uma metáfora pela qual os indígenas, por similitude ao ato de Diogo, relembrem Tupã. É interessante observar que também este último símile se dá na epopéia, bem como se observa nas fontes referidas acima, e não só o de homem do fogo, mas também dragão do mar. Podemos observar nas estofes XVL e XLVI do Canto dois:

Toda em terra prostrada, exclama, e grita
 A turba rude em mísero desmaio,
 E faz o horror, que estúpida repita
Tupá, Caramuru, temendo hum raio.
 Pertendem ter por Deus, quando o permitta,
 O que estão vendo em pavoroso ensaio,
 Entre horríveis trovões do Márcio jogo,
 Vomitar chammas, e abraçar com fogo.

Desde esse dia he fama, que por nome
 Do Grão Caramuru foi celebrado
 O forte Diogo; e que escutado dome
 Este apelido o Barbaro espantado:
 Indicava o Brazil no sobrenome,
 Que era um dragão dos mares vomitados:
 Nem d’outra arte entre nós a antiga idade
 Tem Jove, Apollo, e Marte por Deidade.

O símile operado na palavra Tupã faz com que Diogo Álvares arrebate toda uma tribo de selvagens indígenas, impelindo-os para si e arrebatando-os, sem que haja tempo para que o auditório indígena, possa demorar-se, ou mesmo defender-se. Se auto batizando pelo fogo, em nenhuma fonte encontramos a noção do pai e do filho que Diogo Álvares, na epopéia, verte aos indígenas, domando o apelido. Assim é que o eloqüente herói, conversa, na estrofe LI do Canto II:

De Tupã sou (lhe disse) Omnipotente
 Humilde escravo, e como vós me humilho;
 Mas do horrendo trovão, que arrojado ardente,
 Este raio vos mostra, que eu sou filho.
 (Disse, e outra vez dispara em continente)
 Do meio do relampago, em que brilho,
 Abrazarei qualquer, que ainda se atreva
 A negar a obediência ao Grão Gupeva.

A instrução na matéria, quando se trata de poética, exige engenho. Ou seja, virtude e força ativa com que o entendimento recolhe, une e acha as semelhanças, as relações, e as razões das coisas. De dois modos o engenho pode exercitar sua força: enquanto aquele que “penetra” no interior das coisas, compreendendo a sua razão, qualidade e natureza, e enquanto engenho “vasto”, cuja função é voar velozmente sobre mil objetos diferentes e distantes e depois “recolher” as semelhanças, as correspondências e os laços que prendem a estes diversos objetos.

A crítica literária do séc. XIX, a quem devemos a inserção do *Caramuru* na Literatura Brasileira, é lisonjeira. Pereira da Silva, salienta que a epopéia apresenta “defeitos, aliás notáveis” e sugere que poderiam ser “arrancados da obra” as enfatiadas “controvérsias teológicas que entretém os padres com os gentios”.

Esmiuça e aprofunda a existência histórica de Diogo Álvares através das fontes variadas e conhecidas (Simão de Vasconcelos, Brito Freire, Rocha Pitta, Frei Jaboaão, Pero Lopez de Souza, Gabriel Soares, e o Padre Baltasar Telles) para argumentar que, no “agradável” poema de Santa Rita Durão, há “um ponto real da história revestido das cores poéticas dos romancistas”.

Outro defeito, também notável, que este crítico levanta, é não ser súbito, inesperado e originais os acontecimentos que são narrados na epopéia; aponta, assim, que Frei José não teve:

“ grande trabalho para concebê-lo e desenvolvê-lo. Achou-o feito nas tradições. Encontrou-o escrito nas crônicas do seu tempo. Dividiu-o em partes, encerrou cada uma parte em um canto, e ornou cada um canto com certo número de oitavas em versos rimados.”

Já ao gosto da época romântica, melancólicos e tocantes, são belas, originais e poéticas, as descrições do *Caramuru* que “falam ao coração, e deixam-lhe emoções gratas e suaves”, como o episódio da cítara do Mancebo Fernando à beira da morte, o episódio do índio que ao morrer se transforma num pico da ilha do corvo e o famoso episódio do afogamento de Moema.

Talvez não tenha sido tarefa fácil fincar o *Caramuru* na literatura do Brasil, ou, o que talvez seja o mesmo, não tenha sido tarefa fácil formar uma literatura brasileira. O que salvou o *Caramuru* foram as descrições da “nossa terra” e “nossa gente”, sendo que foi considerado o “criador da poesia americana”.

Ficaram as descrições dos costumes indígenas e das frutas. Do *Caramuru* ficaram os ornatos. Dos dez Cantos da epopéia e das cinco partes da retórica sobraram pinceladas. Nos recortes ajustados das edições, as notas foram retiradas. Os Jesuítas foram expulsos do *Caramuru*. Varnhagen, neste sentido, é contundente ao afirmar que:

“...E serão lidas com prazer as pinturas do naufrágio, do homem civilizado a par do selvagem, do moribundo, da antropofagia, dos dez mandamentos, e os preparativos para um sacrifício do canto 1^o; a descrição de uma aldeia de indígenas no canto 2^o (est. 58 a 68); a existência de Deus no canto 3^o; além das mui conhecidas passagens do episódio de Moema, e as descrições da cana de açúcar, do tabaco, da mandioca, da sensitiva, do ananás, do côco, da preguiça, do camaleão, etc.”¹⁴⁹

Excluindo da epopéia sua argumentação principal, ou seja, uma apologia da volta da Companhia de Jesus dentro das reações anti-pombalinas no reinado de D. Maria I, o *Caramuru* naufraga, e surge destas ondas o poeta transformado numa “individualidade

¹⁴⁹ VARHAGEN, Francisco Adolfo. *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira, 1946.

empírica responsável, como causa criadora, por objetos com a rubrica de um nome próprio, índice de sua autenticidade e propriedade”¹⁵⁰. Seus acidentes biográficos tornam-se causa e efeito da obra, de modo que o sujeito da escritura ganha uma individualidade que dissolve as articulações retóricas, poéticas e teológicas do *Caramuru*.

Sérgio Buarque de Holanda nota em seu ensaio sobre “O mito americano”¹⁵¹, que não é exagero dizer-se que “de nenhuma outra figura de nossas letras coloniais, exceção feita do padre Antonio Vieira, dispomos presentemente de informações tão circunstanciadas”. No caso, Sérgio Buarque refere-se à minuciosa pesquisa que foi feita pelo Padre Antonio Antunes Vieira, que, com o pseudônimo de Arthur Viegas, publicou em 1914, o livro *O Poeta Santa Rita Durão: Revelações Históricas de Sua Vida e do Seu Século*¹⁵².

Vasculhando e refazendo as andanças de Durão, aqui considerado como individualidade psicológica e não como sujeito inserido num tempo e num espaço, determinados por preceptivas retóricas, o autor da obra insere a idéia que de que, para usarmos um resumo de Antonio Candido, “Durão foi homem de paixões descontroladas, que chegou à vilania e soube resgatar-se por uma longa, estrênuo penitência, não só religiosa como principalmente moral e intelectual”.¹⁵³

Na obra do Padre Viegas, há a retratação escrita por Santa Rita Durão ao Papa Clemente XIII na qual penitencia da Pastoral que escreveu em 1759, em Portugal, contra os Jesuítas, mas assinada pelo Bispo de Leiria, D. João Cosme. O problema que esta retratação é lida sem levar em conta as regras retóricas, que norteavam as produções escriturais da Companhia de Jesus e utilizando-se critérios românticos como o de sinceridade. Assim, é que o *Caramuru* passa a simbolizar a vida de Durão, ou como salienta Antonio Cândido:

“a disciplina da religião e da civilidade, entrando pelas terras do gentio e nelas talhando uma ordem que procura sobrepor-se ao que lhe parecia

¹⁵⁰ HANSEN, João Adolfo. “Autor” In: *Palavras da Crítica (Tendências e conceitos no estudo da Literatura)*. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

¹⁵¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

¹⁵² VIEGAS, Arthur. *O Poeta Santa Rita Durão: Revelações históricas da sua vida e do seu século*. Bruxelles, Paris, L’Édition D’Art, Gaudio, 1914.

¹⁵³ Cândido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.

indisciplina e erro, corresponde de alguma forma à aventura em que procurou superar-se a si mesmo. Coroa sua vida cheia de trabalhos como a síntese que finalmente obteve sobre tudo que nele foi tumulto, desconcerto, complacência no erro e depois aspiração ao bem.”¹⁵⁴

Neste caminho, no qual o caráter do poeta é causa da escritura da epopéia, é também admirável, para o crítico em questão, que Durão “tenha deixado sem menção a descoberta e povoamento das Minas, as ‘áureas terras’ de que era filho”¹⁵⁵ quando, está implícito pelas fontes usadas em o *Caramuru*, que não haveria justificativa em escrever um poema cuja ação se passa no séc. XVI em Minas Gerais, já que:

“É a Bahia cabeça do Brasil, e é este na compostura, a modo de um gigante grande. O braço esquerdo lhe vão formando as capitânicas de Sergipe, Pernambuco, Itamaracá, Paraíba, Rio Grande, Ceará, Maranhão, e Grão Pará. O braço direito lhe formam as capitânicas dos Ilhéus, Porto Seguro, Espírito Santo, Rio de Janeiro, S. Vicente; e desta até o Grão Rio da Prata; de maneira que vêm a lavar-lhe as mãos (por não dizer os pés) a este grão gigante, da parte esquerda as imensas águas do Rio Grão Pará; e da parte direita as do Rio da Prata.”¹⁵⁶

Mas, o crítico ajuíza também que, na estrutura, o *Caramuru* “revela conflito fundamental entre invenção e informação: aquela é insuficiente para se libertar dos quadros desta; o poeta não sabe equilibrar uma e outra, parecendo sobretudo, incapaz de superar as fontes históricas”¹⁵⁷.

A questão é: como ele poderia ser “incapaz” de superar fontes históricas se ainda vigorava fortemente, em Portugal, as noções de *auctoritas* e de emulação? Ou seja, não é uma questão de competência, mas de referência retórica.

A crítica apropriou-se do amor da Pátria, mas deixou de lado a ordenação interna do poema, como já nos referimos antes, ao analisar o prefácio do *Caramuru*. Já no século XX, José Veríssimo afirma que :

“Em nenhum dos poetas da plêiade mineira, ou quaisquer outros seus contemporâneos, o nativismo que preludiu aqui o nacionalismo e o patriotismo, como estímulo de inspiração literária, manifesta-se tão claramente como em Santa Rita Durão. O seu poema tinha já, por volta de

¹⁵⁴ Idem, ibidem, p. 187

¹⁵⁵ Idem, ibidem, p. 179

¹⁵⁶ VASCONCELOS, Simão. *Crônica da Companhia de Jesus*. Petrópolis, Editora Vozes, 1977.

¹⁵⁷ CÂNDIDO, Antonio. *Op. Cit.*, 1981, p. 179.

1778 a 80, quando foi imaginado e escrito, um propósito patriótico. “Os sucessos do Brasil, escreveu o poeta nas *Reflexões prévias*, antepostas ao seu livro, não mereciam menos um poema que os da Índia. Incitou-me a escrever este o amor da pátria.” Como por trás de Camões, trazido aqui à memória por Durão, vemos a João de Barros, o insigne historiador do descobrimento e conquista da Índia, assim atrás de Santa Rita Durão enxergamos Rocha Pita, o autor vanglorioso da *História da América portuguesa*. Não precisava Durão confessar que o lera. O seu poema bastaria para o atestar e certificar-nos de que dele principalmente derivam não só passos, incidentes e digressões do *Caramuru*, mas principalmente o seu entusiasmo patriótico.”¹⁵⁸

E ainda há a questão da parelha *Caramuru/ Uruguay*. Os dois livros entram na crítica romântica par a par. Silvio Romero já nos fins do XIX, informa que, no século XVIII, há dois fatos capitais em dominância, a saber, a agitação política que se afirma na revolução francesa e a agitação literária e científica que se resolve no Romantismo alemão, precursor do Romantismo Inglês e Francês, sendo que a Inconfidência mineira é representante da primeira e da segunda, a revolução romântica, *O Caramuru* e o *Uruguay*.

Ou seja, são palavras de Romero, que estes dois poemas, “colocados entre a fase colonial e a fase livre do país, eles têm a consciência de nossos destinos e presidem ao alvorecer de nossa vida de nação”. E, depois de analisar as duas obras, “não se despede de Durão e Bazílio sem repelir um erro nocivo de Fernad Wolf sobre ambos: acha este escritor que, por não ser então independente o Brasil, aqueles poetas não deram em suas obras o primeiro plano aos indígenas, e que só mais tarde Domingos de Magalhães e Gonçalves Dias, herdeiros e continuadores dos dois primeiros, puderam preencher esta lacuna”.¹⁵⁹

A crítica anterior à crítica moderna, igualava o *Uruguay* ao *Caramuru*, ao nativismo, como podemos perceber em José Veríssimo quando se propõe “a chamar englobadamente de plêiade mineira: Santa Rita Durão, Cláudio Manoel da Costa, Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto, Tomás Gonzaga e Silva Alvarenga.” O *Caramuru* já começa a salvar-se na tábua de Basílio :

“Na história literária, a importância de Basílio da Gama é o maior do que a de qualquer outro da mesma plêiade. Sobre se revelar no *Uruguai* porventura o melhor engenho de entre esses poetas, foi o primeiro a tomar por motivos de inspiração cousas americanas e pátrias. Soube demais

¹⁵⁸ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Alves, 1916.

¹⁵⁹ ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960.

cantá-las com um raro espírito de liberdade cívica e poética, sem as escravizar a fórmulas consagradas e ainda com peregrinas qualidades de invenção e estilo. Observou Costa e Silva que foi Santa Rita Durão o fundador da poesia brasileira, por ser “o primeiro que teve o bom senso de destacar-se das preocupações européias que havia bebido nas escolas, para compor uma epopéia brasileira pela ação, pelos costumes, pelos sentimentos e idéias e pelo colorido local”. Esqueceu-lhe que o *Uraguai* precedera o *Caramuru* de doze anos e que mais do que estes se mostrava estreme de preocupações européias bebidas nas escolas.”¹⁶⁰

São traçadas infundáveis comparações entre os dois, como se na corrida evolucionista da história da literatura nacional, tivesse que haver um melhor e conseqüentemente, um pior:

“Sobre ser impertinente fazer do descobrimento da Bahia, ou ainda do Brasil, uma epopéia, à luz da estética não era muito melhor que o de Basílio da Gama o tema de Durão. Tinha, porém, sobre o daquele a vantagem do maior recuo do tempo, menor precisão ou maior incerteza histórica, dando ao poeta ensanchas a desenvolvimentos em que aproveitou a História do Brasil do descobrimento ao governo-geral e ainda a previsão da luta contra os holandeses.”¹⁶¹

Ou:

“Pela sua concepção e execução era o *Caramuru*, mais do que o *Uraguai*, um dos muitos poemas saídos da fonte camoniana. 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 leva a primazia ao *Uraguai*, apesar da sua inferioridade poética. Além da intenção manifesta que o gerou como a epopéia do descobrimento do Brasil, é o *Caramuru* mais nosso pela sua ação 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.”¹⁶²

Nas *Noções de História das Literaturas*, Manuel Bandeira é claro:

¹⁶⁰ VERISSIMO, José. *op. cit.*, 1916.

¹⁶¹ Idem, *ibidem*.

¹⁶² Idem, *ibidem*.

“O Caramuru é mais nossa do que o Urugay pelo assunto e pela intenção patriótica; mais extenso- dez cantos no Caramuru, cinco no Urugay. Não tem no entanto, a originalidade manifesta por Basílio da Gama.”¹⁶³

E Antonio Candido, na *Formação da Literatura Brasileira*, ao investigar o papel que a religião desempenharia como ideologia, analise que:

“Veremos então que coube a brasileiros produzir não só os poemas mais significativos de apoio *ilustrado* ao pombalismo, mas também o que mais cabalmente exprime a reação do tempo de D. Maria I. Apesar de associados freqüentemente, por serem épicos, “mineiros” e “indianistas”, *O Urugay* e o *Caramuru* formam na verdade um par antitético: este é visivelmente uma réplica ao primeiro e, para além dele, a toda ilustração portuguesa. ã elegante pseudo- epopéia voltariana, pombalina e antijesuítica, elaborada em moldes desafogados e naturais, opõe a sua estrutura camoneana, devota e jesuítica, numa verdadeira tentativa de restauração intelectual, bem ao sabor da Viradeira”.¹⁶⁴

No Ensaio “Movimento e Parada” as comparações se intensificam:

“Como sabemos, O Caramuru é uma resposta ao Urugay, cujo pombalismo ilustrado estava mais perto daquilo que no tempo era progresso. Mesmo sendo progresso de déspota esclarecido, useiro da brutalidade e do arbítrio.”¹⁶⁵

E, apesar de Basílio da Gama também celebrar uma guerra, mas em moldes diferentes de Durão- que relembando, possui para o crítico uma “espécie de fascinação ideológica ao exercício da força”-partilha com Durão o “encantamento pelas formas naturais do país, que mal conheceu diretamente.”¹⁶⁶ Ainda neste sentido e neste ensaio, o crítico observa que, nas descrições de guerras, Durão possuiria “um gosto quase alarmante pela morte, o sangue, a ferida, o despedaçamento e o gesto brutal”, enquanto Basílio da Gama, “dá um tom meio elegíaco aos entreveros, amainando a guerra com seu temperamento aquático e lunar”¹⁶⁷.

¹⁶³ BANDEIRA, Manuel. *Noções de história das Literaturas*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1942.

¹⁶⁴ CANDIDO, Antonio. Op. Cit., 1981. p. 182 e 183

¹⁶⁵ CANDIDO, Antonio. “Movimento e Parada” In *Na sala de Aula*. São Paulo, Ática, 1989

¹⁶⁶ CANDIDO, Antonio. Op. Cit., 1989. p. 8

¹⁶⁷ Idem, *ibidem*. p. 11 e 12.

Enfim, para terminar, o crítico observa que:

“Seja na guerra, na viagem, na enumeração sobrecarregada de lugares, gentes e vegetais, o *Caramuru* é um poema de movimento agitado, ao contrário do ritmo suave do *Uruguay*.”¹⁶⁸

As observações críticas citadas acima não levam em conta a *dispositio* interna do poema. Pela falta de disposição com a disposição dos cantos, o *Caramuru* causa indisposição e sobram aplausos para o *Uruguay* na crítica moderna. No entanto, as epopéias cosme-damiônicas do período colonial, continuaram de mãos dadas. Removendo-se da rabeira imposta como “par-antitético”. Refleti-los como o Castor e Pólux da literatura, num jogo de dois espelhos, onde um reflete infinitamente o outro, o que mais se projeta é a história da história literária brasileira, que além de ser nacional, é também narcísica. O interessante é tentar recolocá-lo no seu tempo, onde, como se sabe, a preceptiva é reunir vários espelhos que, engenhosamente, trazem o céu da retórica para mais perto.

E assim continuarão, enquanto houver a insistência de fazê-las incidir uma sobre a outra, sem se levar em conta que o fator político da expulsão dos Jesuítas e de “determinados saberes” manifestando-se no pouco caso que se faz do *Caramuru* e do muito caso que sempre se fez em relação ao *Uruguay*.

É nesse sentido que, para usar um termo da época, o *Caramuru* pode ser definido como um hóspede “discreto”, mas incômodo, na Literatura Brasileira, como nos referimos na Introdução dessa pesquisa.

Discreto porque, no conjunto do seus cantos, há aparências adequadas, ajuizadas na preceptiva poética da época. Há técnica no *Caramuru*, e as teses neoescolásticas, criticadas pela crítica posterior à escritura da obra, são justamente o fundamento da sua prudência e distinção política, que são católicas. Afinal, o livro não foi “maiormente ordenado para por aos olhos libertinos o que a natureza inspirou a espíritos débeis?”

Porém, o hospede discreto é incômodo. Reacionário, porque agindo dentro das reações literárias ao Governo Pombalino, e absolutamente inserido dentro do seu tempo e da sua época, o que o faz estar absorvido em suas estâncias, também, preceptivas

amplamente divulgadas no Governo Pombalino, como por exemplo, *A Arte Poética* de Cândido Lusitano, a tradução do mesmo autor da *Arte Poética de Horácio* e também a tradução por Custódio José do *Tratado do Sublime*.

Podemos discutir se o *Caramuru* não seria uma alegoria, ao absorver na sua disposição e elocução, o modo escolástico de pensar, através de preceptivas poéticas contemporâneas e neoclássicas, que foram utilizadas na sua invenção, ajuizando-as em favor de sua causa primeira, ou seja, o restabelecimento da Companhia de Jesus?

De qualquer forma, qualquer caminho que se escolha no *Caramuru*, leva ao Portugal dos meados do setecentos, em suas partes políticas, teológicas e retóricas.

O que é interessante no *Caramuru* é que o efeito sublime rigorosamente ajuizado nas suas estâncias tem provocado estrondos nestes duzentos anos na fortuna crítica no Brasil. Não levando em conta a disposição total dos cantos e apropriando-se do que é somente necessário para fundamentar uma argumentação que dê conta da existência da formação de uma literatura nacional, baseada nos lugares amenos da nossa fauna, flora e geografia, sobra pouco para o *Caramuru*.

Em ensaio sobre Bocage, Alcir Pécora¹⁶⁹ ao se remeter à recepção crítica do mesmo, feita por Nelson Rodrigues e Olavo Bilac, primariza a idéia que o puritanismo dos estudos literários, imbuídos sempre de alguma missão pedagógico-iluminista, cívico-nacional ou revolucionário popular, usualmente leva a que lidem bastante mal com os gêneros baixos. Embora estejamos tratando de um gênero alto, no caso, a épica, parece também que houve limpeza no *Caramuru*, quando se trata das cenas antropofágicas. Como se o vício não fosse fonte apropriada para a virtude. No caso deste tipo de crítica, há uma suposição inocente, do que seja “baixo”.

Pécora, afirma que, o desinteresse geral que há nos estudos dos poemas rococós de Bocage, torna-os proporcionalmente desinteressante, tendo em vista a valoração que é dada a seus poemas que referem

as experiências solitárias no cárcere e que permitem entrever os lugares noturnos de turbulência pré-romântica. Como, se nestes, não houvesse

¹⁶⁸ Idem, ibidem. p. 13

¹⁶⁹ PÉCORA, Alcir. “Parnaso de Bocage, Rei dos Brejeiros” In *Máquina de Gêneros*. São Paulo, Edusp, 2001.

construção e o locus horrendus não fosse tão efeito de artifício e retórica quanto o locus amoenus.¹⁷⁰

No caso, as cenas atrozes do *Caramuru*, prendem-se na mesma teia: nunca se sabe ao certo, onde colocar, as tenebrosas descrições canibais, ou até mesmo, as imensas discussões teológicas, já que elas não fazem parte do plano que traçaram para a história da literatura brasileira. Porém, judiciosamente estampadas na epopéia, elas existem e se manifestam de um jeito ou outro. Neste sentido, o que é considerado como “malogro discursivo” no *Caramuru* pode ser um bom fruto ou boa fonte do seu resultado poético. Uma forte lembrança, difícil de apagar, também é uma característica do sublime.

O crítico Hernani Cidade¹⁷¹, por exemplo, esquecendo das preceptivas poéticas do XVIII e principalmente do *Tratado do Sublime*, encaixa o *Caramuru* como precursor do Romantismo. Para este crítico “a descrição como a da preparação para a cena da antropofagia, no canto I (estrofe LXXVIII a XCII) o espetáculo é-nos dado em realismo acre e vivo que rompe de entre a nobreza abstrata da linguagem clássica”. Nele já se antevia o “gosto romântico pelos aspectos do real apreensíveis pelos sentidos e o comprazimento na sua representação pictórica e plástica, sobretudo pictórica, por uma linguagem que mais diretamente a representa, sem o recurso às expressões estereotipadas da Mitologia.”¹⁷²

Quer dizer, a escolha vocabular e respeitosamente sublime como, por exemplo, “infame idéia”, “averno escuro”, “ofício nefando”, “funestos sacrifícios”, “tartáreos malefícios”, seria, segundo Hernani Cidade, “rasgado” ao contato das sensações românticas das “prisões de embira” que prendem o paciente no lenho, “dos profundos fossos em que se torram com a carne os ossos”, da “estacada que a numerosa plebe, em torno borda”, das “plumas onde a cor discorda”, das “feias velhas que aparam o sangue”.¹⁷³

Como se não fosse uma “nobreza clássica”, para usarmos de uma expressão do crítico, a escolha vocabular que devesse estar de acordo com a matéria apresentada, e como também, não fosse um recurso retórico, acentuar o patético para deixar o ético mais ético. Podemos perceber claramente este recurso, na *Crônica da Companhia de Jesus*,

¹⁷⁰ PÉCORA, op. Cit., 2001 p. 212

¹⁷¹ HERNANI, Cidade. *Santa Rita Durão por...* Rio de Janeiro, Agir, 1957.

¹⁷² Idem, ibidem. p. 12 e 13

¹⁷³ Idem, Ibidem. p. 13

escrita por Simão de Vasconcelos, na qual o mesmo, após terminar o Livro Primeiro das Notícias Antecedentes, Curiosas e Necessárias das cousas do Brasil, e, dedicando-se a mostrar os costumes dos índios enquanto habitavam seus sertões e seguiam sua gentilidade o fez porque:

“é bem que conheçam eles, e o mundo as monstruosidades de sua natureza, para que delas mais admirem a eficácia, com que a lei de Deus de tosas pedras faz filhos de Abraão, e de rudes e bárbaros, homens racionais: porque é cousa certa, que com a virtude, e boa criação desta santa lei entre os portugueses tem visto o Brasil mudanças mui notáveis nas nações desta gente.”¹⁷⁴

Podemos relembrar, também, com os estudos de Pécora que o chamado “pré-romantismo” nada mais é do que um gosto dramático e estratégia retórica que não passa pela “convicção”. Ou seja, trata-se, nas palavras do Autor, de

“produzir comoção mediante o traçado das cenas que se caracterizam tipicamente como ‘sublimes’, de acordo com as formulações de seu contemporâneo inglês, Edmund Burke, ou seja que concentram poder, força e energia e fazem incidir sobre seus espectadores uma ameaça potencial.”¹⁷⁵

Conforme já salientamos, 1771 foi impresso o Tratado do Sublime em Portugal. No prefácio que antecede a tradução, o Padre Custódio afirma seguir as “pisadas e notas” dos tradutores que o precederam, como Tólio, Boileau, Le Frevre e Dacier, sem deixar de introduzir nas notas de rodapé que acompanham o texto, exemplos “equivalentes” aos do original, citando poetas de língua portuguesa e poetas portugueses em língua latina.

Em 1982, a Casa da Moeda/ Imprensa Nacional de Lisboa reeditou esta tradução de Custódio de Oliveira com um estudo introdutório de Maria Leonor Carvalhão Buescu, que sugere que as notas de rodapé introduzidas pelo Padre, podem ser lidas “como um tratado de retórica portuguesa”. Para a autora, é significativo que o Tratado do Sublime, composto no século I, esquecido durante séculos, tenha no século XVIII, três traduções em Portugal: a de Custódio José de Oliveira, a de Filinto Elísio e a de Elpino Duriense¹⁷⁶.

¹⁷⁴ VASCONCELOS, op. Cit. 1977.

¹⁷⁵ PÉCORA. Op. Cit., 2001. p. 218

¹⁷⁶ Segundo nota da autora “tradução de Felinto Elísio foi publicada em Paris, obras Completas, 1819. A de Elpino Duriense é apenas conhecida por alusões indiretas”.

Sabe-se que a teoria aristotélico-horaciana recomendada nas “Instruções” pombalinas, domina o pensamento dos doutrinadores setecentistas, mas, para ela, é significativo “que um árcade como Correia Garção”, cite na Dissertação Segunda, juntamente com as poéticas de Horácio e de Aristóteles, a retórica de Longino.

Não podemos deixar de lembrar que em 1757 também saía a primeira edição da *Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias sobre o Sublime e o Belo*¹⁷⁷, de Edmund Burke¹⁷⁸.

É sublime, para Burke, qualquer coisa que possa incitar a um determinado deleite. Faz-se necessário, portanto, explicitar que deleite constitui a sensação que acompanha a eliminação da dor e do perigo. Tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou mesmo que possa atuar de modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime. “As idéias de dor”, explica o autor, “são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer”.

O autor denominará “assombro” a paixão que o sublime e o grandioso dão origem na natureza. Consiste no estado da alma no qual todos os seus movimentos são sustentados por um certo grau de horror. É o efeito do sublime em seu mais alto grau.

Tudo que é terrível à visão também é igualmente sublime. Sendo princípio primordial do sublime, o terrível está ligado ao medo. Segundo Burke, nenhuma paixão “despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar” quanto o medo. Isto também ocorre porque é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível.

¹⁷⁷ BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de nossas idéias do Sublime e do Belo*. Campinas, Papirus, 1993.

¹⁷⁸ Edmund Burke, possivelmente seja o investigador do sublime e do belo que mais influencia a formulação do conceito kantiano do sublime na *Crítica da Faculdade do Juízo*. A primeira edição desta investigação foi impressa em 1757 e, após dois anos, veio ao prelo a segunda edição que, conforme o autor, é “um pouco mais completa e fundamentada que a primeira”. Embora aperfeiçoada, o autor não encontra razões suficiente para mudar a “essência da teoria”, porém julgou necessário “explicá-la, ilustrá-la e reforçá-la em muitas passagens”. Além disto, anexa uma dissertação introdutória sobre o gosto. Mote essencial às duas edições foi Burke ter notado que “freqüentemente se confundiam as idéias do sublime e do belo e que ambas eram aplicadas indiscriminadamente a coisas muito diferentes e algumas vezes inteiramente opostas”. Remetendo-se a Longino, o autor explanará que apesar do Tratado do século I ser “extraordinário”, acabou por abrigar sob o nome de sublime coisas extremamente discordantes. O abuso foi ainda maior com a palavra “beleza” que se tornou universal e para Burke teve conseqüências bem piores. Assim, nesta investigação, Edmund Burke supõe que a única maneira de reverter essa “confusão de idéias”, que acaba por tornar os nossos raciocínios “imprecisos e inconclusivos”, será a partir de um “exame atento do âmago de nossas paixões, de uma pesquisa cuidadosa sobre as propriedades das coisas capazes, segundo nos mostra a experiência, de afetar

É necessário usar da “obscuridade” para tornar algo extremamente terrível; uma grande clareza não contribui para incitar as paixões, pois é de certo modo inimiga de todo e qualquer entusiasmo. O autor exemplifica a obscuridade remetendo-se aos governos despóticos em geral, que se fundam nas paixões humanas e principalmente na paixão do medo. Estes governos protegem seus dirigentes tanto quanto possível da vista do público e, segundo Burke, esta conduta também se enquadra em algumas religiões.

O sublime consiste sempre numa modificação de poder sendo que o poder deriva sua sublimidade do terror. O terror é a fonte comum de tudo que é sublime, tanto que as idéias de dor e as de morte causam uma impressão tão profunda, que enquanto permanecemos em presença de tudo quanto se julga ter o poder de infligir qualquer uma das duas, é impossível estarmos inteiramente livres do terror.

O poder que deriva da instituição real e a idéia de Deus têm a mesma conexão com o terror, mas, para Burke, somente as Escrituras proporcionam concepções à altura da magnitude desse assunto. Nelas, sempre que é representada alguma manifestação de Deus, invoca-se tudo que é terrível na natureza para intensificar o temor religioso e a magnificência da presença divina.

Assim como as idéias de dor e de terror, o que refere a força e a violência também se apossa do espírito, mas uma vez que a força seja útil e usada em nosso benefício ou prazer, nunca será sublime.

Outras fontes do sublime são a grandiosidade e a infinitude. Tudo que trazer privação e dificuldade, como as idéias de vazio, trevas, solidão e silêncio; tudo que for grandioso de dimensão e extensão, assim como a idéia de infinito, pode gerar no espírito um horror deleitoso. Quanto à dificuldade, ela é sublime quando, por exemplo, uma obra parece ter exigido força e trabalho imensos para realizá-la.

Encontramos também como fonte do sublime a magnificência. Uma grande profusão de coisas esplêndidas e preciosas em si mesmas é magnífica. Uma aparente desordem aumenta a imponência, pois a idéia de esmero é desfavorável às nossas idéias de magnificência.

Sem uma impressão forte nada pode ser sublime. Uma transição brusca da luz para as trevas, ou destas para a luz, causam um efeito maior. As trevas são mais

o corpo e, portanto, de incitar nossas paixões”. A investigação é criteriosamente organizada e dividida em

fecundas de idéias sublimes do que a luz. Duas idéias tão opostas como estas, reconciliam-se nos seus extremos, e ambas, a despeito de suas naturezas contrárias, são levadas a convergir e gerar o sublime. Nada que é mediano pode ser sublime. Para Burke, entre o belo e o sublime há contrastes bem nítidos. Enquanto os objetos sublimes são de dimensões enormes, os belos são em comparação menores.

A beleza, conforme salienta o autor, deve ser lisa e polida, leve e delicada, evitar a linha reta e ainda fazê-lo imperceptivelmente. Já o sublime clama por grandiosidade, aspereza e rusticidade. A linha reta condiz com o sublime e se há desvios são sempre muito acentuados. As trevas e sombras são essenciais ao grandioso que também requer solidez.

Belo e sublime se fundam em princípios muito diferentes e também seus modos de ação não se assemelham. Um tem como base o terror, que, quando modificado, causa no espírito o assombro, já o belo funda-se no prazer positivo e incita na alma o sentimento chamado amor.

Voltando ao *Caramuru*: feito os acordos patéticos na sua devida hierarquia, ou seja, primeiro a submissão de Gupeva, o chefe, e depois a submissão dos indígenas da tribo após o tiro, surgem as primeiras manifestações de acordos éticos que se dão na entrada da caverna por Gupeva e no reconhecimento do quadro da Virgem. Disto resultará o primeiro entendimento, através de diálogo, entre os dois principais e depois o aparecimento de Paraguaçu como intérprete para que os dois possam entrar em mais acordos.

Também reconhecemos nestes, que estamos a chamar de acordos éticos, uma predominância da preceptiva poética. Temos em vários momentos desse canto estrofes ou mistas ou inteiras na voz dos personagens Diogo e Gupeva. Mais precisamente nas estrofes XVI, XVII, XVIII, XIX e XXI, quando ocorre no primeiro diálogo entre os dois; no episódio da caverna onde Gupeva encontra a pintura da Virgem Maria (XXVIII, XXIX, XXX); depois do tiro da espingarda (L,LII,LV, LVI) e no encontro seguido de breve dialogo e supremo entendimento entre Diogo e Paraguaçu no fim do Canto (LXXXV, LXXXVI, LXXXIX, XC, XCI).

Os diálogos que acontecem nestas estrofes mostram claramente, quando há as vozes de Gupeva e Paraguaçu, conceitos que poderiam parecer estranhos à fala de um indígena. Contudo, elas possuem o que Cândido Lusitano nomeia de verossímil relativo. Dele existem duas espécies. A primeira delas refere-se ao verossímil que convém à qualidade e grau da pessoa que fala. Um pastor, por exemplo, deve falar como pastor, diferente de um cidadão, guerreiro ou príncipe. A segunda espécie de verossímil relativo é aquela que convém aos afetos e paixões que há ou se supõe em quem fala, isto é, imagens próprias a quem fala sem paixão alguma, ficarão impróprias em quem discorre movido de algum afeto violento.

Quando o poeta introduzindo os seus conceitos na boca de pessoas, eles podem facilmente parecer inverossímeis. Para que isto não aconteça, o poeta deve reforçar a fantasia, os ímpetos do engenho e se revestir do caráter daquelas pessoas, considerando a natureza, as circunstâncias e as paixões delas. Isto não significa que o poeta deva imitar a natureza imperfeita, isto é, “falar ordinariamente como falam os homens”, mas aperfeiçoar esta fala fingindo que as pessoas introduzidas a falar são as mais perfeitas no seu gênero ou revestir com cores poéticas e ornar com frases belas todos os conceitos que o poeta imagina serem próprios daquela pessoa.

Assim, não é impróprio as boas e talhadas estrofes nas quais há a voz de Gupeva e Paraguaçu assenta também alguns costumes oratórios, como por exemplo, quando, na estrofe XVIII, Gupeva oferece hospitalidade a Diogo Álvares:

Se d’além das montanhas cá t’envia
O Grão Tupá (lhe diz), que em nuvem negra
Escurece com sombra o claro dia,
E manda o claro Sol, que o mundo alegre;
Se vens d’onde o Sol dorme, e se à Bahia
De alguma nova Lei trazes a regra,
Acharás, se gostares, na cabana,
Mulheres, caça, peixe e carne humana.

Ou mesmo a voz de Paraguaçu, na estrofe XC, é verossímil na epopéia já que conhecia os costumes católicos vindos de um “português escravo”, ficção esta que exploramos na nota que acompanha a estrofe:

Esposo (a bella diz) teu nome ignoro;
Mas não teu coração, que no meu peito
Desde o momento, em q te vi, que o adoro:
Não sei se era amor já, se era respeito;
Mas sei do que então vi, do que hoje exploro,
Que de dous corações hum só foi feito.
Quero o Baptismo teu, quero a tua Igreja,
Meu Povo seja o teu, teu Deos meu seja.

Descrição das Notas do Canto III do Caramuru

Estrofe IV. Nota 1

Esta nota está situada na quarta estrofe e está na voz do narrador, que inicia a estrofe:

Admira o pio Heroe, que assim conheça
A Nação rude as legiões do Averno;
Nem já duvida que do Ceo lhe desça
Clara luz de hum Princípio sempiterno.
Disse-me, Hospede amigo, se professa
Este teu Povo, diz, com culto externo
Adorar algum Deus ? qual he? onde ande?
Se seja hum Deos somente, ou q outros mande?

Legiões de Averno. É constante o conhecimento que têm os bárbaros da América dos espíritos infernais. De quem aprenderam? Quem lhes inspirou estes sentimentos? Respondam os materialistas e libertinos! Como era possível que concordassem com as outras gentes estas Nações ferinas, e sem algum comércio? Como era factível que conservassem depois de tantos séculos, tão clara noção de espíritos separados ?

Na estrofe antecedente temos Gupeva, respondendo para Diogo sobre uma questão levantada por ele, ou seja, a qual fim se inventara o Sacro fogo e a que servia? O “sacro fogo” aparece no Canto II, estrofe LXXV, nota 13, que já estudamos, e trata-se de uma cerimônia de hospitalidade que o povo indígena usava. Diogo, na estrofe LXXVI do Canto II, presume que este ritual ocultava algum mistério interno. É a partir desta estrofe no Canto II que aparece Paraguaçu como intérprete e é somente nesta segunda do Canto III, depois de quinze estrofes, que Diogo poderá questionar o caso. Como vimos, nestas quatorzes estrofes acontecem os acordos entre Diogo e Paraguaçu para que ela possa servir de intérprete segura neste canto III entre Gupeva e Diogo Álvares.

Gupeva explica, assim na estrofe III, que o autor das trevas é o pai da noite e como este não gosta de luz, fugindo ao vê-las, este fogo é acendido para espantá-lo.

Na estrofe IV, Diogo está espantado que a rude nação conheça as legiões de Averno e temos então a nota nesta mesma expressão.

Com esta nota começa a argumentação que, nota por nota, desse Canto, estará presente, ou seja, que os americanos possuem sim, conhecimento de Deus, da Lei e de Rei.

Nada que já não saibamos, ou seja, que os primeiros povoadores da América, vindos da parte setentrional da Nova Espanha, chamados de “não só idiotas, mais ainda letrados” por Simão de Vasconcelos¹⁷⁹, tinham os índios como irracionais e que não pertenciam a raça humana, sendo que não eram, assim, incapazes dos Sacramentos da Igreja Católica. Na Bula redigida pelo Papa Paulo Terceiro, os índios são, como observa Simão de Vasconcelos, verdadeiros indivíduos da espécie humana e capazes dos Sacramentos da Santa Igreja, livres por Natureza, e senhores de seus bens e suas ações

A argumentação da nota é explícita e torna-se veemente através de sua elocução figurada, útil assim, para mover os afetos e para reforçar a prova. Neste sentido, temos na nota cinco interrogações, após a afirmativa do conhecimento que os índios da América possuíam dos espíritos infernais:

- 1) De quem o aprenderam?
- 2) Quem lhes inspirou estes sentimentos?
- 3) Respondão os Materialista e Libertinos?
- 4) Como era possível que concordassem com as outras gentes estas Nações ferinas e sem algum comércio?
- 5) Como era factível que conservassem depois de tantos séculos tão clara noção de espíritos separados?

Este tipo de pensamento, em forma de perguntas, torna a prova mais viva e veemente, e torna-se figura porque, como já nos referimos antes a interrogativa não é feita para saber alguma coisa, mas para instar e intimar mais o que se diz.¹⁸⁰

Estrofe V. Nota 2

Um Deos(diz) hu Tupá, hu ser possante
 Quem poderá negar que reja o Mundo,
 Ou vendo a nuvem fulminar tonante;

¹⁷⁹ VASCONCELOS, Simão. Op. Cit., 1977, pg.114.

¹⁸⁰ BARBOSA, Jerônimo. Op. Cit., 1836, Livro III, Cap VIII, artigo II, parágrafo 1. p. 242

Ou vendo enfurecer-se o mar profundo?
 Quem enche o Ceo de tanta Luz brilhante?
 Quem borda a Terra de um matiz fecundo?
 E aquela fala azul, vasta, infinita,
 Senão está lá Tupá, quem é que a habita?

Um Deus. É injúria que se faz por alguns autores aos Brasilienses, supondo-os sem conhecimento de Deus, lei e rei. Eles têm a voz Tupã com especial significação de um Ente Supremo, como sabemos dos Missionários, e dos peritos dos seus idiomas.

Esta nota está centrada na expressão “Um Deus” na Quinta estrofe, na voz de Gupeva respondendo a questão que Diogo faz (IV) sobre se adoram a algum Deus, qual é, onde anda, se é somente um ou se há outros. Com a resposta do índio, afirmando que há só um Deus e este é Tupã, temos a notação nas palavras *Um e Deus*.

Esta é uma nota atenciosa. Em que situação argumentativa nos coloca? Num primeiro momento, podemos lembrar que, como observa Perelman, o uso de determinada argumentação não caracteriza necessariamente um determinado meio cultural, mas pode resultar da situação argumentativa particular em que se está.¹⁸¹ Achamos interessante aqui, optar pela análise desta situação das notas do Canto III, por termos com ela uma outra via de acesso as reações anti-pombalinas, ou seja, no caso do *Caramuru*, as argumentações usadas caracterizam um determinado meio cultural, precisamente, as manifestações políticas e teológicas dos meados do setecentos em Portugal, mas achamos que é necessário também mostrá-la no *Caramuru* através da técnica argumentativa usada nas notas, ou seja, através da retórica, que aqui neste estudo, está essencialmente ligada à argumentação.

Podemos iniciar com a discussão de Perelman sobre os problemas técnicos de apresentação dos dados, ou seja, “quando certa premissa é conhecida por todos e não está em discussão, o fato de enuncia-la poderia parecer ridículo”¹⁸². Com a nota podemos perguntar o porque da necessidade de afirmação da narração de Gupeva na estrofe sobre um Deus. Mas esta nota é mais que confirmação. Ela vem com uma argumentação clara, aproveitando-se da estrofe, onde temos uma situação dialógica e amena. Sem nota, temos a cena, onde o herói da epopéia possui curiosidade acerca das noções religiosas do índio. Com a nota, temos a acentuação de um ponto, tornando-o presente e passível de discussão.

¹⁸¹ PERELMAN, Chaim. Op. cit., 1996. cap.1, parágrafo 25.

¹⁸² Idem, ibidem. Cap. III. Parágrafo 37, p. 162.

Torna-se claro, portanto, que a nota com a sua argumentação enfatiza o aspecto religioso. Refutar os autores brasileiros que consideravam os índios seres sem conhecimento de Deus, lei e rei é trazer à tona elementos para a prova através dos Missionários e peritos do idioma indígena, que, no caso, sabemos que eram todos jesuítas como, por exemplo, o Padre José de Anchieta na sua Arte Gramática ou mesmo o Padre Nóbrega.

Neste sentido, a nota está muito mais para argumentar em favor dos jesuítas do que para a própria situação poética da estrofe. Não há aqui somente uma justificativa de uso de uma palavra que expressa uma concepção, ou seja, a de que os indígenas possuíam a idéia de um ente supremo, Tupã, mas há também o aproveitamento da concepção para propulsionar e trazer para um primeiro plano as missões jesuíticas, o que acaba por torná-las presente e nomeada. Ou seja, os missionários e os peritos da língua indígena são a prova de que na palavra Tupã está expressa a significação de um ente supremo.

Estrofe XII, Nota 3.

Não deixa nunca os seus o Ceo piedoso
 (Diogo respondeo) que `a terra indigna
 Manda o seu Unigênito glorioso,
 Que offreça, a que o invoca, a mão benigna:
 Mas se antevisse no Homem pernicioso
 Huma livre eleição sempre maligna,
 Por dar-lhe menos pena em menor falta
 Em sombra, como à voz, deixa tão alta.

Mas se antevisse. Não admitimos em Deus ciência condicionada, e exploratória; mas é certo que com determinado conhecimento conhece nos objetos as suas condições, e que na execução ao menos priva da sua graça alguns, que antevê que abusaram livremente dela.

Na estrofe anterior, Diogo está pasmado com a eloquência indígena, ou seja como uma alma tão rude pode pensar tão elevado. No entanto, imediatamente percebe que esta “eloquência” nada mais é que a “eterna sapiência que mostra a face da virtude a todos”. Quer dizer, aqui também tem-se uma argumentação poética que se vincula à tópica retórica teológica da Segunda escolástica que, por sua vez, entende o índio como um ser inteligente e dotado capacidade espiritual.

No entanto, esta estrofe a qual a nota se refere está na voz de Diogo Álvares que reflete teologicamente em frente a Gupeva, acerca de uma questão católica, ou seja,

que Deus, piedoso, manda do céu para a terra, indigna, o seu filho, Cristo que oferece a quem o invoca a mão benigna. Mas, caso Deus anteviesse no homem um livre arbítrio sempre para o mal, decerto que o privaria de sua graça. Ou seja, se Deus percebesse no homem um livre arbítrio sempre maligno, jamais mandaria seu filho para redimi-lo.

Ou seja, a nota explica a estrofe hiperbólica, alegórica e teológica: os índios, providos da luz da graça, possuem inclinação para o bem. O argumento “Não admitimos em Deus inteligência condicionada e exploratória” é chegar-se pela negativa à tópica do livre arbítrio, assunto que São Tomás de Aquino vai explorar na segunda parte da Suma Teológica. Essa segunda parte irá falar do ser humano, não enquanto saído pronto de Deus, mas na medida em que ele é capaz de se fazer e fazer o seu mundo, de escolher o que ele quer. É sabido que desta segunda parte o prólogo é ponto alto de tudo o que Tomás escreveu:

“Posto que, como diz Dasmasceno, diz-se o homem feito à imagem de Deus, na medida em que por imagem entende-se livre e dotado de domínio por si, quanto ao intelecto e o arbítrio, depois que se falou precedentemente do exemplar, isto é, de Deus e do que procedeu do poder divino de acordo com sua vontade, resta considerarmos a respeito de sua imagem, isto é a respeito do homem, na medida em que ele é também princípio de suas obras por ser dotado de livre-arbítrio e domínio de suas obras.”¹⁸³

Estrofe XIII, Nota 4.

Tendes em tanto um claro sentimento,
Que espírito immortal fe nos concede...
Sim, diz Gupeva, que o decide attento
Quem tudo quanto sente parte, ou mede:
Mas mirando ao seu próprio pensamento,
Vê que a medida sempre intacto excede;
E sendo indivisível desta forte,
Como pode a razão sofrer a morte?

Espírito immortal. Os bárbaros americanos têm distinta idéia da immortalidade da alma, do paraíso, do inferno, da lei, etc. Veja-se o Martinieri, Osório de rebus Emmanuelis, e outros. Grande argumento contra os libertinos e materialistas. Pois

¹⁸³ Apud. NASCIMENTO, Carlos Arthur. Op.cit.p.68

quem lhes transfundiu estes conhecimentos, senão a antiga tradição dos tempos diluvianos e a harmonia, que estas Tradições têm com a natureza!

Esta nota, assim com a anterior e as que vão até a de número dez, vinculam-se todas a narração de Gupeva sobre alguns costumes indígenas que se referem ao espírito, que se dá entre as estrofes XI a XVIII. O interessante aqui é tentar descrever como a partir da voz de Gupeva sobre o assunto abordado, o poeta retira argumentos que vão de encontro aos assuntos que referem-se à teologia católica.

No caso, como podemos verificar com a nota, continua a argumentar sobre a imortalidade da alma, o paraíso, o inferno, e dirige-se às autoridades como Martinieri, e o Padre Jerônimo Osório, que também escreveram sobre o assunto. Como podemos perceber, trata-se de qualificar este argumento como um dos maiores que podem ser usados contra os libertinos e materialistas, como dissemos no estudo do prólogo, trata-se pois, de termos usados para designar, segundo os apologistas católicos, aqueles que negavam a imortalidade da alma e a divindade da lei de Moisés, ou seja, os materialistas, que também entendem Deus como um ser simples. Opunham-se ao aristotelismo escolástico e faziam também críticas das certezas dogmáticas da teologia.

Ou seja, aqui, mais parece que a estrofe está para a nota, do que a nota para a explicação do poema. O aproveitamento que há do assunto da estrofe para argumentar contra os materialistas e libertinos, não só se quantifica nas notas que vêm abaixo, como também sua repetição insistente amplia consideravelmente o assunto, tornando-o recorrente também nas notas seguintes. No caso, vamos juntá-las em blocos ordenados para que tenhamos uma descrição mais pormenorizada da argumentação tópica de que os indígenas são seres racionais, portanto inteligentes e com capacidade espiritual.

Descrição das Notas 5, 6, 7, 8, 9

Estrofe XIV, Nota5.

Quantas vezes em mim, se ser pudesse,
Hum pensamento d'alma eu dividira;
Que todo o mal em fim que o homem padece,
Vem d' imagem cruel, que dentro gyra.
Mas a interna impressão tanto mais cresce,

Quanto o peito ansiado mais suspira:
 E vejo q ha em mim mesmo occulto, e interno
 Entre a mente, e a verdade hu laço eterno.

***Laço eterno.** A verdade e indelével impressão que dela sentimos no espírito, é um grande argumento da immortalidade, a que recorreram maiormente Platão, Santo Agostinho, etc. Convence-se dos costumes, e ritos dos Brazilienses a antiga persuasão que têm da immortalidade da alma.*

Estrofe XV, Nota 6

Sendo a mente mortal, tornara ao nada,
 Ao apagar-se a luz no extremo dia;
 E antes de ser punida, ou premiada,
 Huma alma justa, ou ré pereceria;
 Sempre em desejos, nunca saciada;
 Ma sem castigo; e sem fortuna pia;
 Sem chegar ao seu fim perder a essência...
 Como he crível, que Deos tem providência?

***Providência.** O argumento da pena, e castigo que se deve aos injustos, e do prêmio que se concede aos bons é prova inegável da immortalidade da alma, suposta a Divina Providência, porque vemos morrer sem prêmio a piedade de muitos e sem castigo a injustiça.*

Estrofe XVI, Nota 7

Se o fim do inerte bruto se inquirisse,
 No contexto das obras respondera,
 Que fora feito, porque nos servisse
 E que eterno destino não tivera:
 Onde era bem que a morte destruísse
 Quem para immortal fim nunca nascera;
 Porque lhe dera, a tello, o Ceo Divino
 Outro corpo, outra forma, outro destino.

***Destino.** É esta a invencível, e universal prova de ser mortal a alma do bruto; porque por experiência, e pela sua organização vemos que tem um fim limitado, temporal, e ordenado a servir o homem na vida mortal. Tudo ao contrario o homem mesmo.*

Estrofe XVIII, Nota 8.

Tudo domina só, tudo governa,

Sem que a outro animal servir costume;
 Toda outra espécie à sua he subalterna,
 E se immortal nascera, fora hum Nume:
 Arbítrio Universal, Razão Eterna,
 capaz de receber o immenso lume,
 E fora mais, se a morte o dissipara,
 Que se Ceo, Terra, e inferno anniquilara

E se imortal nascera. A imortalidade por natureza e essência é privilégio da divindade. Adão nasceu imortal por graça.

Estrofe XX, Nota 9

Que erao pedaços das Canções, que entoao
 As que ouvia a Gupeva (e talvez tudo)
 Que em Poetico estilo doces soao
 Feitas por Sabios de sublime estudo.
 Que alguns entre elles com tal estro voam,
 Que envolvendo-se o harmônico no agudo,
 Parece que lhe inflamma a fantasia
 Algum Nume, se o há, da Poesia.

Canções. Sei que Martinieri afirma não ter ouvido nas canções brasilienses indícios de religião. Mas suponho bem que não veria todas; e creio que seja impossível terem eles conservado as tradições que o mesmo Autor confessa, sem este, ou igual meio.

Estrofe XXI, Nota10.

Tendo Paraguaçu dito discreta,
 Prosegue então Gupeva os seus assumptos:
 Que se as almas morressem, que indiscreta
 A memória seria dos defuntos?
 A que servira a lei que nos decreta,
 Que no fepulchro fe lhe ponham juntos
 Comidas, arcos, frechas? quem resiste
 A quem depois da morte não fubsiste?

Que nos decreta. Todos esses ritos, que subsistem nos americanos, convencem que as almas sobrevivem aos corpos, e que são, portanto, imortais.

Temos, portanto, os seguintes tópicos levantadas para argumentar que os indígenas eram seres racionais, dotado da luz da graça:

- 1) Gupeva -corporificando por antonomásia os indígenas- possui uma impressão interna que entre sua mente (intelecto) e a Verdade há um laço eterno.
- 2) A tópica de pena e castigo aos injustos e prêmio aos bons .
- 3) A alma do bruto é mortal;
- 4) Noção de que homens imortais é essência e privilégio de Deus.
- 5) A Antiga tradição dos tempos diluvianos foi a transmissora desses conhecimento aos aborígenes;

Em linhas gerais podemos dizer que a argumentação das notas alinha-se com as tópicos da Segunda escolástica, onde, o indígena está incluído na lei natural da potência humana análoga a Deus, ou seja, o indígena possui inteligência e capacidade espiritual. O que soa, na voz de Gupeva, ao ler-se as notas veementes que a acompanham, é a Companhia de Jesus.

Há aqui, sem dúvida raízes da “quaestio de ideis” de Santo Agostinho. Na definição agostiniana que se encontra na quaestio XLVI temos que

“as idéias são formas ou pensamentos primeiro das coisas, estáveis e imutáveis, elas próprias não formadas, por isso eternas, e para sempre permanentemente iguais a si mesmas, formas e pensamentos que têm sua sede no espírito divino. Enquanto elas próprias não surgem nem passam, tudo quando surge e passa é formado segundo elas.”

Naquele “laço eterno” que Gupeva vê oculto dentro dele entre a mente e a verdade (que Santa Rita aproveita na nota 5 para citar a autoridade de Platão e Santo Agostinho, argumentando que a “indelével impressão que sentimos da verdade no espírito” é um grande argumento da imortalidade da alma) temos a consideração agostiniana da relação entre a alma espiritual humana e as idéias. Melhor explicando, segundo Agostinho, nem toda alma humana dotada de razão está pronta e apta para ver estas idéias, mas apenas a alma pura e santa, aquela que conservou o olho espiritual.

A tópica agostiniana do “Homem e do cavalo” está presente no Canto III do *Caramuru*. Tudo foi criado segundo uma razão e um plano, segundo um pensamento divino. Não que tenha sido feito segundo um mesmo pensamento, por exemplo, o cavalo segundo a mesma idéia do homem. A distinção da espécie implica necessária e igualmente a distinção das razões.

Como assevera Grabmann¹⁸⁴, a doutrina agostiniana das idéias divinas teve na escolástica medieval aceitação e aperfeiçoamento e, especialmente depois de defrontar na alta escolástica o agostinianismo e o aristotelismo, despertou uma série de novas questões.

Na questão 84, artigo 6, da Primeira Parte da Suma Teológica temos que, para Platão, a inteligência é diferente dos sentidos, sendo a inteligência a faculdade imaterial que não faz intervir órgão corporal na sua atividade. Assim, o conhecimento intelectual não resulta de uma modificação da inteligência pelos resultados sensíveis, mas de uma participação em formas inteligíveis separadas.

Para Santo Agostinho, não é o corpo que sente, mas a alma, por intermédio do corpo utilizado por ela como mensageiro para formar em si mesma aquilo que é anunciado fora dela, enquanto que para Aristóteles, este percorre o caminho do meio: admite, como Platão que a inteligência difere da sensação, mas as sensações não tem atividade própria sem o intermédio do corpo, de maneira que experimentar sensações não é um ato só da alma, mas do composto corpo-alma.¹⁸⁵

Aludimos a essas tópicos tomistas para voltarmos ao argumento de que os índios são seres racionais, mas lembrando que é tópica católica a superioridade da alma entre os outros objetos criados por Deus. Assim como o Padre Antonio Vieira utiliza-se de lugares comuns escolásticos que lhe dão a munição teológica que precisa para seus Sermões,¹⁸⁶ aqui, no *Caramuru*, as fontes utilizadas são todas jesuíticas e autorizam os lugares comuns da Segunda escolástica utilizadas por Durão para dar credulidade a sua argumentação em favor da Companhia de Jesus.

¹⁸⁴ GRABMANN, Martin. “A quaestio de ideis de Santo Agostinho: seu significado e sua repercussão medieval” In: *Phia: Cadernos de Trabalho Cepame* Vol. II, São Paulo, Usp, 1993.

¹⁸⁵ RASSAM, Joseph. *Tomás de Aquino*. Lisboa, Edições 70, 1988

¹⁸⁶ PÉCORA, Alcir: “Vieira, O Índio e o Corpo Místico” In: *Tempo e História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

Neste sentido, os maus costumes indígenas como o canibalismo, etc. apontados no Canto I são recursos para demonstrar no Canto II e III, sua docilidade e inteligência. Dos lugares comuns da Segunda escolástica são retirados os argumentos que fazem réplica ao governo Pombalino.

O outro argumento levantado é o da tópica de pena e castigo aos injusto e prêmio aos bons. Percebe-se, na estrofe XV, que Gupeva expõe parte de suas crenças com uma dúvida: Como é crível o providencialismo divino, se a mente é mortal e tornará ao nada? Como uma alma justa antes de ser premiada ou uma alma ré antes de ser punida pode chegar ao seu fim sem perder a essência?

No caso aqui, há um argumento teológico e vai além da dúvida de Gupeva. Trata-se de um argumento também tomista, ou seja, para quem supõe a Providência Divina, sabe que os injustos serão castigados e os bons premiados.

Na Terceira Parte da Suma Teológica¹⁸⁷, ou melhor, do Suplemento-completado por Reginaldo de Piperno-, temos toda a seção sobre a vida imortal, que trata de o que concerne à procedência das criaturas a parte dele. Na questão LXIX que trata do concernente à ressurreição e, primeiro do lugar das almas depois da morte, tem-se no Artigo I que¹⁸⁸:

“Os seres incorpóreos não ocupam lugar do modo que nos é conhecido e habitual, como quando dizemos, em sentido próprio, que um corpo está num lugar. Ocupam lugar porém ao modo das substâncias espirituais, o que nós não podemos claramente compreender como é.”

E

“Uma alma separada nada recebe diretamente de um lugar material, ao modo por que os corpos recebem, que acham no seu lugar o principio de

¹⁸⁷ Estamos usando a edição traduzida por Alexandre Correa: AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. Rio Grande do Sul, Escola Superior de Teologia/ Universidade Caxias do Sul/ Livraria Sulina, 1981.

¹⁸⁸ Nas citações que estamos a recortar, já estão os argumentos de São Tomás; Seria demasiado extenso colocar a estrutura inteira dos artigos da Suma, ou seja, como nos ensina Carlos Arthur Nascimento: “Há sempre uma pergunta inicial que dá margem a duas respostas opostas. Seguem-se alguns argumentos(três ou quatro em geral) denominados “objeções” e que são contrários à tese que Tomás pretende sustentar. Depois dessas objeções, vem um argumento em sentido contrário, que consiste muito freqüentemente na citação de uma autoridade e que na maioria dos casos representa a opinião de Tomás de Aquino. Esta é apresentada, a falar com todo rigor no corpo do artigo, isto é, uma curta explanação que vem seguida ao argumento, em sentido contrário, e contém a tese sustentada por Tomás de Aquino e sua justificação. Feito isso, Tomás responde às objeções iniciais, a não ser que a resposta seja, a seus olhos, óbvia, à luz do corpo do artigo.” NASCIMENTO.op.cit., 1992 p.63

sua conservação. Mas as almas, pelo fato mesmo de se saberem destinadas a determinados lugares, enchem-se de alegria ou de tristeza; daí o lhes redundar em pena ou em prêmio o lugar que lhes é atribuído”

Também no artigo VII da mesma questão:

“O receptáculo das almas varia conforme o estado delas. Assim, a alma unida ao corpo mortal vive em estado de merecer; mas quando ela se separa do corpo, entra em estado de receber a recompensa ou o castigo, conforme o mereceu. Logo, depois da morte, ou está em estado de receber o prêmio final ou de ser privada dele. Se no de receber a retribuição final, de dois modos pode sê-lo. Ou pelo bem, e então entra no paraíso; ou pelo mal e então cai no inferno, se a culpa é atual, ou no limbo dos meninos, se é original. Se porém o seu estado é tal que impede alcançar a retribuição final, ou será por culpa pessoal, e então irá para o purgatório, onde as almas ficam detidas sem poder alcançar logo o prêmio, por causa de pecados que cometeram; ou por defeito da natureza, e então irá para o limbo dos patriarcas onde estes estavam impedidos de alcançar a glória, por causa do reato da natureza humana, que ainda não podiam expiar.”

Já a tópica sobre a alma do bruto, temos que evidenciar quem é “bruto”. Normalmente, o termo é usado para designar aqueles que não possuem uma alma racional, ou seja, os que não são dotados da luz da graça e portanto possuem não só o corpo, mas também a alma, mortais, ou como diz Gupeva, o céu divino lhe deu a ter, outro corpo, outra forma, outro destino. (XVI). Cada espécie, continua Gupeva(XVII), concorre a um fim curto.

Simão de Vasconcelos, no Livro Segundo do Livro Primeiro Das notícias Antecedentes, Curiosas e Necessárias das Cousas do Brasil¹⁸⁹, faz também uso do termo quando se referem aos indígenas, apalavrando que:

“São eles verdadeiros indivíduos da espécie humana e verdadeiros homens como nós, capazes dos Sacramentos da Santa Igreja, livres por natureza, e senhores de seus bens e ações. Verdade é, que pode o leite, a criação agreste deslustrar a um homem e em tal grau que pareça um bruto, mas não que o chegue a ser. Quando viam aqueles primeiros portugueses um índio Tapuia, um corpo nu, uns couros, e cabelos tostados das injúrias do tempo, um habitador das brenhas, companheiro das feras, tragador de gente humana, armador de cilada; um selvagem enfim cruel, desumano, e comedor de seus próprios filhos: sem Deus, sem lei, sem Rei, sem pátria, sem república, sem razão: não era muito que duvidassem, se era antes bruto posto em pé ou racional em carne humana”¹⁹⁰

¹⁸⁹ VASCONCELOS, Simão. Op. Cit., 1977

¹⁹⁰ Idem, ibidem, p. 117

A tópica é recorrente. Brito Freire, *Na História da Guerra Brasileira*¹⁹¹:

“55. Presumiu-se que eram incapazes dos Sacramentos como animais brutos. Deste modo serviam nas Índias aos Castelhanos; chegando-os a matar para matarem a fome aos cães de fila, com a carne dos miseráveis gentios. E de milhão e meio, que habitavam a ilha espanhola. Chegou a não haver quinhentos, em breve tempo. Pelo que o Pontífice Paulo Terceiro, declarou por bula Apostólica, ano mil quinhentos e trinta e sete, que os americanos eram homens racionais e podiam ser admitidos ao grêmio da Igreja.¹⁹²”

Na estrofe XV, onde Gupeva supõe que se inquirisse o fim, isto é, a finalidade animal (bruto inerte, irracional) nos contextos das obras, haveria a resposta de que fora feito para servir aos homens e que não tem a alma imortal e possui outro corpo, outra forma, outro destino. No caso, nenhuma operação da alma do animal pode haver sem o corpo, donde, após evidências, São Tomás define que pode-se inferir que a alma animal desaparece com o corpo¹⁹³. Na estrofe seguinte (XVII), temos também a consideração teológico-tomista das operações da alma racional e irracional:

Que o bruto elege, pensa, que discorre
Do que o vemos obrar fica evidente;
Mas cada espécie a hum curto fim concorre,
Sem órgãos, e aptidão com que outro intente.
O homem tudo quer, por tudo corre,
Tem órgãos para tudo e tudo sente;
Infinito em pensar, e no que vejo
Maior que no pensar no seu desejo.

Também podemos lembrar que existem nas almas, segundo Aquino, determinadas substâncias que estão de acordo com sua espécie, ou seja, nas pedras (coisas), há um apetite natural; nas que possuem conhecimento sensitivo, temos o apetite animal que se divide em concupiscível e irascível e as com inteligência, essa substância chama-se apetite intelectual ou racional, que possuem vontade. Os animais, são superiores às coisas inanimadas e as plantas, mas não possuem domínio sobre o seu próprio ato, e não possuem

¹⁹¹ FREIRE, Brito. Op. Cit., 1675.

¹⁹² É interessante a notação de Brito Freire sobre este Artigo: “História do México escrita por Frey Agostinho de Ávila. Cap.33.f.100. E na geral das Índias, o refere e encarece de maneira Dom Bartholomeu de Casas Bispo de Chiapa Cap. 33. Que os Castelhanos, abominando com modéstia católica tão irracionais e desumanas atrocidades, negam ser este o Autor deste livro; e afirmam que a ímpia cavilação de seus inimigos hereges o compusera e publicara em nome daquele prelado para o mundo lhe dar mais crédito.

¹⁹³ AQUINO, Tomás de. *Suma Contra os Gentios*. (Trad. D. Odilão Moura O. S. B) Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, 1990. Cap. LXXXII. Artigo 10.

portanto, livre-arbítrio no agir. Na definição, Santo Tomás argumenta que os animais irracionais são, de certo modo, livres no movimento e na ação, mas não o são no juízo, e sobre o juízo destes, o mesmo está determinado sobre uma só coisa. Já os entes intelectuais não só são livres na ação, como também no juízo e isto é, segundo Tomás, ter livre-arbítrio¹⁹⁴, ou, como vozeia Gupeva (estrofe XVIII) na sua explanação ao pasmado Diogo que escuta atento:

Tudo domina só, tudo governa,
Sem que a outro animal servir costume;
Toda outra espécie à sua he subalterna,
E se imortal nascera, fora um Nume:
Arbítrio Universal, Razão Eterna,
Capaz de receber o immenso lume,
E fora mais, se a morte o dissipara,
Que se Ceu, Terra e Inferno anniquilara.

Também aqui, nesta estrofe, temos a nota 8 que argumenta em defesa da escolástica, apoiando-se na voz de Gupeva. Quer dizer, o que é dito na nota não é para autorizar a voz indígena ou justificar seu uso, mas para fundamentar e afirmar uma convicção. Não só Adão, mas Enoque também, no Antigo testamento, subiram direto aos céus, com corpo e alma.

Já a nota 9 na palavra “Canções” é decorosa ao argumentar que, embora o poeta saiba que na fonte utilizada para esta estrofe (Martinieri) afirma-se não ter “ouvido nas canções brasilienses indícios de religião”, supõe, então, que o testemunho não deva ter ouvido todas as canções, pois, os indígenas não teriam outro meio para preservar as tradições da imortalidade da alma e do dilúvio. Por fim, na nota 10, tem-se o argumento de que todos os ritos descritos neste Canto são provas de que as almas são imortais. Ou seja, esta nota também carrega, através da argumentação, o verossímil poético que se estrutura na epopéia.

Descrição das Notas 11, 12, 13, 14, 15, 16

A outra tópica que encontramos neste Canto para justificar a argumentação da imortalidade da alma é a noção do paraíso e do dilúvio universal, amplamente

¹⁹⁴ Idem, ibidem. Cap. XLVII e XLVIII.

divulgada pelos tratadistas da Segunda escolástica. Também as colocamos juntas para melhor entendimento:

Estrofe XXIV, Nota 11

Costumes são da occulta Antigüidade,
 Que o Grão Tamandaré desde alta origem
 Às gentes ensinou, com que à piedade
 Todas no Mundo as almas se dirigem:
 E quando algum conteste esta verdade,
 Provão-na os Anhangás, que nos affligem,
 Pedindo aos Nigromantes q a alma vendao,
 No q huma alma immortal nos recomendao.

Tamandaré. Noé, segundo as noções do dilúvio, que depois veremos.

Estrofe XXV, Nota 12

Que he desde nossos Pais fama constante,
 Que a onde o Sol se põe nessas montanhas
 Ha hum fundo lugar, de que he habitante
 O pérfido Anhangá com cruéis sanhas:
 Alli de enxofre a escuridão fumante
 Com portas encerrou Tupá tamanhas,
 Que as não pode forçar, nem todo o inferno:
 A morte é a chave, e o cadeado he eterno.

Montanhas. Crêem os Brasiliefes que no meio das montanhas, que dividem o Brasil do Peru há vales profundíssimos, aonde são punidos os impios. Idéia expressa do Inferno, em que concordam com todas as gentes, e dão claro sinal nesta persuasão de saberem-no por tradição original dos primeiros, que povoaram a América. Não pode haver argumento mais convincente para encher de confusão os deístas, libertinos e materialistas. Uma tradição tão antiga, tão firme nestes bárbaros, é ela uma invenção por ventura de alguns homens supersticiosos, e impostores das nações da Ásia, ou da nossa Europa!

Estrofe XXXI, Nota13

Além da grã montanha, em que se oculta
 O carcere das sombras horroroso,
 De mil delicias n'hum terreno exulta
 Quem vive justo, ou quem morreo piedoso:
 Não se acha imagem nesta terra inculta

Que seja sombra do Paiz ditoso:
 O Templo alli da paz foi levantando,
 Sempre aberto ao prazer, e à dor fechado.

Além da Grã montanha. Os bárbaros crêem que haja lugar destinado para prêmio dos bons, e colocam-no além das montanhas do Peru.

Estrofe XXXVI, Nota 14

Huma ave entre outras ha que se discorre,
 Ou fama certa seja, ou voz fingida,
 Que do jardim a nós, de nós lá corre,
 Como fiel correio da outra vida:
 Dizem que vôa, quando algum cá morre,
 E exprime no seu canto enternecida
 O que alma passa nas eternidades,
 E que nos leva, e traz doces saudades

Uma ave. Persuadem-se os Brasilienses haver uma ave, que chamam Colibri, a qual leva e traz notícia do outro mundo. Argumento inegável da sua crença sobre a immortalidade da alma

Estrofe XLVII, Nota 15

Memoria nunca ouvi(Gupeva disse)
 Onde o homem nascesse; mas compreendo,
 Que houve principio em fim q o produzisse;
 Que sem fim, e principio eu nada entendo.
 Como o creou não sei: e bem que o visse,
 Não pudera entendello; conhecendo
 Que entre o nada, e o ser ha tal distância,
 Que a ti te creio igual nesta ignorancia.

Memória. Não tem os indígenas do Brasil idéia da criação, mas só de Noé e do dilúvio, e mui confusa dos homens antediluvianos. Tudo argumento para vencer os incrédulos da história sagrada e do dilúvio universal nela referido. Veja-se Sebastião da Rocha Pitta, e Francisco de Brito Freire, na Historia Brasílica.

Estrofe LV, Nota16

Tamandaré porém de Tupá amigo,
 Em quanto a grã procella horrível soa,
 Salva o naufrago Mundo pelo abrigo,
 Que aos filhos procurou na grã canoa:
 E a barca por memória do castigo,

Elevada deixou sobre a coroa
 Das altas serras, que na fama claras,
 Tem nome semelhante aos das Araras.

Araras. Entende o poeta os montes Ararat, onde ficou a Arca.

Como assinalamos anteriormente, quando se trata do amplo tema sobre religião natural e religião revelada, claramente observa-se, aqui, a veemência com que Santa Rita ataca os libertinos, deístas e materialistas. Nesse sentido, é observável também que, em nenhum outro Canto, usará da palavra “argumentação” em notas sendo que, no Canto III ela aparecerá na própria argumentação do poeta nas notas cinco vezes (notas 5,6,12,14, 26), o que sugere que não se argumenta contra o que é evidente, ou como assinala Perelman, “a natureza da argumentação se opõe à evidencia”. Ou seja, é princípio certo na eloquência tudo aquilo que o adversário não contradiz. O que nos faz supor que há algo na descrição de Gupeva de onde nascem os argumentos que apoiaram as notas.

Da eloquente descrição de Gupeva são retirados os lugares comuns que tornaram as notas mais críveis, como as da imortalidade da alma, do paraíso e do dilúvio Universal. Essas sete notas sobre a noção do paraíso, somadas às dez que descrevemos acima, são todas relativas à imortalidade da alma.

A descrição de Gupeva pode ser considerada um lugar de onde são tirados os argumentos para a prova nas notas, lugar intrínseco, retirado da “medula da estrofe”. Retirando sua argumentação da voz de Gupeva, que descreve os costumes religiosos indígenas, podemos perceber a força da argumentação nas notas. Relembrando Aristóteles, dois meios grandes de persuasão, são os costumes e as paixões.

Tantas notas argumentando sobre as tópicas das noções indígenas fortalecem o discurso. Ao mesmo tempo fortes, tendo em vista que a leitura das notas acontecem a partir da estrofe e, portanto, leia-se cada nota separadamente, podemos também considerar o argumento geral fraco, insistindo em cada nota para provar a mesma coisa, valendo-se, assim, por serem muitas.

Na *História da América Portuguesa*¹⁹⁵, não há a finalidade de descrever os costumes indígenas, coisa inversa ao que acontece quando se trata das fontes jesuíticas, ou

¹⁹⁵ PITTA, Rocha. *História da América Portuguesa*. São Paulo, Edusp, 1976.

mesmo, como é lícito esperar do Dicionário Geográfico de Martinieri. Já na Crônica da Companhia de Jesus¹⁹⁶, encontramos:

“14. Disse, expressamente; porque suposto que claramente por comum não reconhecem Deidade alguma; tem contudo uns confusos vestígios de uma Excelência superior, a que chamam Tupã, que quer dizer Excelência espantosa; e desta mostram que dependem; pela qual razão tem grande medo dos trovões, e relâmpagos, porque dizem que são feitos deste Tupã superior: por isso chamam ao trovão Tupaçununga, que quer dizer estrondo feito pela excelência superior; e ao relâmpago chamam tupeberaba, que quer dizer, resplendor feito pela mesma. Os mesmo vestígios há entre eles da imortalidade da alma, e da outra vida; porque tem para si, que os varões valentes que nesta vida mataram em guerra, e comeram muitos dos inimigos; e da mesma maneira as fêmeas, que foram tão ditosas, que ajudaram a cozê-los, assá-los, e come-los; depois que morrem se ajuntam a Ter seu paraíso em certos vales, que eles chamam cmapos alegres (quais outros Elísios) e que ali fazem grandes banquetes, cantos, e danças. Porém os que foram covardes; e que em vida não obraram façanhas, vão a penas com certos maus espíritos a que chamam Anhangás.”¹⁹⁷

Já em Bruzen de Martinière vamos encontrar as fontes para os argumentos das notas 12,13, 14, no que se refere as notas das palavras “Uma ave”, “Montanhas” e além da “Grã Montanha”:

“ (...) Il ne faut pas oublier le *Colibri*, que n'est pas plus gros qu'une grosse mouche, & Qui a de petites ailes reluisantes, un chant fort haut & mélodieux, semblable à celui du rossignol. Il est presque incroyable que d'un si petit corps, il en puisse sortir une voix si forte. Enfin il y en a divers autres de différentes couleurs, & tous fort differens de nôtre. Les Sauvages en observent un fur tous les autres, qu'ils respectent & qu'ils regardent comme un oiseau de présage & de bonne augure. Il est gris & de la grandeurs d'un pigeon: son chant triste & lugubre se fait entendre plus fréquemment la nuit que le jour. Les Sauvages disent que ces oiseaux leur sont envoyés de leurs parens & amis défunts, pour leur apprendre des nouvelles de l'autre monde; &, en attendant qu'il y aillent prendre place, les encourager à la guerre contre l'ennemi. Comme, selon eux, cet oiseau est un messenger qui vient de derriere les montagnes, (c'est le paradis de ces Sauvages) ils croyent qu'en observant bien son chant, fusent-ils après leur mort vaincus par leurs ennemis, ils iront trouver leurs peres derriere ces montaignes, pour y être sans cesse dans les plafirs & y danser éternellement. On reconnoît à cela qu'ils ont assez de raison pour croire que leur ame n'est pas mortelle, &, pour l'enseigner à leurs enfants.(...)”

¹⁹⁶ VASCONCELOS, Simão. Op. Cit, 1977.

¹⁹⁷ VASCONCELOS, Simão de Op. Cit., p.120

e também:

“(...) Enfin est sur que, malgré cette grossiere ignorance, ils croient l’immortalité de l’ame, car ils assurent que les ames de ceux qui ont vécu en giens de bien, s’en iront derriere les hautes montagnes trouver les amos (sic) de leurs ancêtre, & habiter avec elles dans des jardin agreables, où elles ritont, chanteront & fauteront éternellement. Vivre en gens de bien chez eux, c’est massacrer ses ennemia, & les manger ensuite, comme nous l’avons déjà dit. Assurément l’idée qu’ils ont du paradis accord fort bien avec l’idée qu’ils ont de la verru; c’est pourquoi ceux qui travaillent a convertir ces Sauvages devoient conimenser par leur donner une juste idée de l’honnêreté civile, & de ce que lón se doit par l’humanité, avant que de leur parler des mysteres de la religion: ils devoient aussi leur donner de bons exemples, & les traiter doucement, afin de gagner, par des choses sensibles, des hommes que ne connoissent rien que ce Qui touche leurs sens. Comme ils ont l’idée d’un bonherur à venir, aussi l’ont-ils de quelques peines pour ceux Qui ont vécu sans honneur, & sans avoir ou soin de se défendre contre les ennemis communs, seront emportés par le diable, qu’ils nomment *Agnian*, & qu’ils seront sous son pouvoir en des peines éternelles. On dit qu’ils se plaignent souvent d’être battus de cet agnian. Une autre preuve qu’ils ont quelque idée de la religion, c’est qu’ils ont une espece de prête. Ceux ci leur font accroire qu’ils one une secret intelligence avec agnian, & qu’ils peuvent donner de la force & du courage à Qui il leut plait, pour pouvoir, par ce moyen, surmonter leurs ennemis. Ces prête sont des anciens d’Aldejas, Qui se vantent que cést par eux que les plantes & les fruits croissent. Ils ont assez d’adresse dans leur imposture, pour pouvoir jouer le rôle d’agnian, & persuader ensuite aux Sauvages que c’est lui qui les maltraite & les tourmente. Ils s’en plaignent sur-tout la nuit: c’est qu’elle est plus favorable à l’omposture. (...)”

A emulação das fontes dos séculos XVI e XVII que Santa Rita utilizou para sua argumentação, em meio ao século XVIII, se dá para vinculá-las como prova universal e inartificial, ou seja, a autoridade destas fontes dão a razão as idéias que medeiam, sendo abstratas e gerais já que de uma verdade concluímos outra, e também provam o que é duvidoso pelo que não é. Mas somente pode-se dar conta da emulação das fontes na épica estudando-as minuciosamente. Exemplo desta emulação é que se nota na épica, ao cotejá-la com as fontes, que a maioria dos episódios narrados não estão vinculados a ela. Em nenhuma fonte, por exemplo, temos índice das conversas entre Diogo e Gupeva, ou mesmo a denominação dos indígenas, suas tribos, e o mesmo acontece com a ordem da narração. A fonte, no caso, como podemos ler na introdução desta pesquisa, nos relatos sobre o nobre Diogo Álvares e a indígena Paraguaçu, são estruturas que determinam os feitos históricos

contidos na epopéia. Neste sentido, os costumes indígenas que são retirados da descrição do vocábulo “Le Bresil” que está no Dicionário Geográfico de Bruzen de La Martinieri também são apropriados à época, mas dispostos conforme a disposição da narração da epopéia e não conforme a disposição em que se encontram nas fontes.

Um bom exemplo, simples e quase imperceptível, é que apesar de Diogo Álvares ser um herói, como já nos referimos antes, construído através de tópicos da fidalguia portuguesa, em nenhuma fonte ele encontra um índio como Gupeva, por exemplo, que já é, também ele próprio, um arcabouço de tópicos. Aliás, uma rápida lida nas fontes, percebe-se que, cronologicamente, isto seria inviável. Em todos os relatos, o “lendário” e também “notável” Diogo Álvares Caramuru já está em terras baianas muito antes do Governador Tomé de Sousa chegar e como sabemos, através destas mesmas fontes, com ele chegam os primeiros jesuítas, responsáveis pelos relatos dos costumes indígenas por aquelas terras. Tal disposição poderia ser tachada de incongruente e impossível se não se tratasse de uma epopéia, a qual deve ultrapassar os limites da história, ou seja, deve encantar o leitor com suas ficções, excitar-lhe a sua admiração, ocupando ao mesmo tempo o seu discurso e a sua imaginação; a história não tem o intento de agradar pela singularidade das causas e dos meios.

Os episódios, numa epopéia, não alteram a unidade da ação principal, e possuem o atributo de, na sua variedade, tornarem deleitável a leitura da epopéia. Nisto, eles podem ser tanto retirados dos sucessos históricos da ação principal quanto também pode ser retirado das ficções do poeta, desde que sejam verossímeis. Mas quando se trata da ficção do poeta, este é licenciado pela preceptiva poética. Para uns, essa liberdade pode ser abusiva, extravagante, para outros nem tanto; mas a preceptiva justamente se faz destas longas relações do que é permitido e do que não é, na qual, o que vale é discutir a sua escolha e mostrá-la não arbitrária através da própria discussão e também das autoridades que fundamentam a escolha.

No setecentos português a preceptiva também se faz destas argumentações infundas que terminam na justificativa da escolha; Francisco de Pinna e de Mello, por exemplo, no prólogo “Da epopéia” em *A Conquista de Goa* (1759), adverte que, sobre os episódios da sua epopéia, preferiu retirá-los dos sucessos históricos que tem o herói e a ação verdadeira, como segundo o poeta, fez Voltaire na sua epopéia *Henriade*;

Já Cândido Lusitano, trata do assunto no capítulo IV do Livro II sobre a Tragédia, concordando com a definição de Aristóteles, ou seja, fabula é a imitação da verdadeira ação com que se compõe as coisas inventadas. O poeta e o historiador diferem nesta imitação, porque o historiador, no que escreve, se baseia sobre o que outros disseram e obraram; já o poeta, ou finge tudo, ou se vale de algumas coisas sucedidas, ou altera outras como melhor lhe parece. Sexta condição da fábula¹⁹⁸, o episódio, é definido como aquilo que sobrevem à ação fabulosa de maneira que, tirado, deixe a fábula inteira. Podem ser considerados necessários- pela variedade deleitam o leitor, mas podem ser viciosos por demasiada extensão ou pouca importância -, ou inúteis quando são viciosos e com digressões; deve ser inventado para exornar e aumentar a fábula, não deve enfastiar o leitor e na epopéia, deve ser mais extenso que na tragédia e comédia, e, deve ter clara conexão com as coisas de que trata a fábula;

São exemplos desses vícios os episódios do *Orlando Furioso* e de Homero no livro 24 da *Odisséia* quando “usa” duzentos versos em narrar os progressos das lamas dos Procos no inferno; como também é vicioso o amor da Rainha Dido na *Eneida* de Virgílio que leva parte do livro I e todo o segundo, terceiro e quarto.

As diferenças que aparecem entre as definições que há em Francisco de Pina e de Mello e em Cândido Lusitano, por exemplo, são interessantes porque trata-se de discuti-las em situações diversas: o segundo é mais geral e abstrato e apesar das suas minuciosas explicações, não aplica diretamente- e nem existe esta finalidade já que a usa para uma fundamentar uma preceptiva- a definição para dar razão à escritura de uma epopéia como o faz Francisco de Pina e de Mello no seu prólogo.

Já Dom Francisco Xavier de Menezes na Advertências Preliminares ao Poema Heróico da *Henriqueida* (1741) adverte na justificativa que faz dos episódios da sua epopéia que, sem fazer apologia, tratará brevemente deles, dizendo que “os escrúpulos da verdade histórica dos poemas não o são tanto no fabuloso dos episódios”, e, continua o poeta, “não são só a sua melhor parte mas a maior e a mais deliciosa”. Neste sentido, o autor está persuadido “que não hão de parecer tão estranhos dela, como outros nos Poemas mais estimados, de que excetua entre muy poucos o de Luiz de Camões, porque os seus episódios são felizmente deduzidos do seu assunto e aplicados à glória dos seus heróis”.

¹⁹⁸ As outras sete propriedades da fábula são: o enredo, o verossímil, a integridade, a grandeza, a unidade

Colocamos esses três autores com suas formulações sobre os episódios para melhor observarmos os encontrados no *Caramuru*. É notório que em nenhuma das fontes há sinal da conversa entre Diogo e Gupeva, porém em todas elas, está claro que o conteúdo da conversa é retirado das fontes históricas, como temos visto na descrição das notas.

Os episódios no *Caramuru*, este e os outros, são todos simétricos com as fontes históricas, mas é na disposição que notamos a articulação engenhosa da sua arquitetura. Como por exemplo, a índia Paraguaçu, cuja fluência no idioma é crível porque justificada em nota com a ficção de ter aprendido com um português que foi escravo dos índios; ficção que não foge às tópicas: são comuns os relatos das cartas dos padres jesuítas que encontraram indígenas falando já o idioma e pedindo a conversão como notamos na descrição das notas do Canto I.

É interessante também notar que, neste sentido, Gupeva é um depósito de tópicas, bem como os indígenas de sua tribo. Notando bem, percebe-se claramente que dóceis e mansos são apenas ele e Paraguaçu. O resto das narrações da tribo fica por conta das tópicas de canibalismo e costumes viciosos.

Estas tópicas utilizadas na construção da descrição de Gupeva, que, além de serem autorizadas nas notas pelas fontes, articulam a argumentação da Imortalidade da alma e trazem à tona a discussão da religião natural e da religião revelada, mostram também que o tema estava dentro da ordem do dezoito português. Ele aparece também no poema heróico *Muhuraida*¹⁹⁹, manuscrito em 1785, cujo subtítulo, contém a argumentação principal, isto é, “O triunfo da Fé na bem fundada esperança da inteira conversão, e reconciliação da Grande e feroz Nação do Gentio Muhúra”.

No prólogo, expõe-se a argumentação da epopéia, na qual os ferozes indígenas Muhas, cuja conversão foi tentada não só por Jesuítas, mas também por Carmelitas e Mercenários, foram por sua livre e espontânea vontade, sem persuasão alguma, 1785, pedir o batismo. Assim, a feroz nação ofereceu-se voluntária a seu

admirabilidade e a perturbação. LUSITANO, Cândido. Op. Cit., 1759. Livro II. Cap. IV. p. 35

¹⁹⁹ WILKENS, Henrique João. *Muhuraida ou O Triunfo da Fé*. Amazonas, Biblioteca Nacional/ UFAM/, 1993.

Creador, verdadeiro e misericordioso Deos e Senhor; Á Igreja santa e à soberana e Augusta; partindo pouco depois, bem satisfeitos, para continuarem em seu primeiro estabelecimento, que escolhido por elles, no Lago do Amaná, e Rio Japurá, lhes estava preparando com todo cuidadozo disvelo, e própria assistência; o ditto dito Director Mathias Fernandes, como primeira fundação, e Povoação, não sem grande, e bem fundamentada esperança de todos, que Deos abençoaria esta grande obra, para se conseguir completamente os louváveis, interessantes fins propostos, que são, A maior honra, e glória de Deos; a exaltação, e propagação da Santa Fé Cathólica Romana; A conversão de immensa multidão de Gentios; A Salvação das suas almas; O interessantíssimo adiantamento da população do Estado do Pará, e Domínios de Sua Magestade Fidelíssima, nossa Augusta Soberana; O socego, e segurança dos seus ditosos Vassallos no Commercio e Navegação deste vasto Continente, e seus grandes Rios; e ultimamente o conhecimento de tantos Rios, e Terrenos, cheios de precíozos, interessantes Generos, uteis ao Comercio, e opulência do Estado, que o terror das crueldades e ferocidades deste Gentio, tinha inutilizado, ou summamente difficultado. Devendose bem justamente attribuir a rapidez dos progressos, com que varios Estabelecimentos dos dittos Muhuras se forão formando, em varias partes do Rio Solimoens; a uma particularissima benção, e Divino beneficio reservado ao feliz reinado da carissima, e Augusta Soberana Fidelíssima; As sabias providencias, e infatigável ardor e zelo do Serviço de Deos, da Soberna, e bem do Estado, e dos seus habitantes, do Exmo. Snor. João Pereira Caldas, que no decurso de seu governo do Estado do Pará, e na sua existencia no Rio Negro, sempre buscava embaraçar os meynos da força, e persuadir os da brandura e suavidade, para alcançar com perfeito complemento; Ao prudente methodo, afabilidade, generosidade, disvelo, e cuidado do Tenente Coronel Primiero Commissario João Batista Mardel; e ultimamente á intrepidez, constancia, trabalho, zelo infatigável, e actividade do bom Director do Lugar de S. Antonio do Imapipi; Mathias Fernandes.

Percebe-se claramente que a conversão destes gentios na epopéia não é feita pelos Padres Jesuítas, expulsos das suas missões na região do Rio Madeira em 1756, e nem por isso, os ferozes indígenas deixaram de se converterem por vontade própria em 1785. O ministro quedou, os Jesuítas não mais existiam naquelas regiões e o episódio, no sexto e último Canto é triunfante, além de retirado da história:

Do alto Mistério executor condigno,
 Escolhe a Providência no Carmélo;
 He filho deste, que de um Deus benigno,
 Character de Cristão; da Graça o sello,
 Ministro, imprime; Que ao Tyrano indigno,
 Anjo das Trévas, arrancando o bello,
 Uzurpado Domínio, a Deos offréce,
 Das Almas a primícia, que merece.

Pio promóve, vé. Gostózo assiste

João, cheffe Portuguez, Baptista agora;
 Esta piedosa acção; Quer que se alliste
 Por fiador seu Nome, pois que implóra
 A proteção Divina, em que consiste
 A futura esperança, de que adóra
 Inscrustavel designio, e providencia
 De um Deos piedoso, com sua Omnipotencia.

Deus acima dos jesuítas, a rainha acima do ministro. A religião é a revelada, sem intermédios dos Jesuítas, tema também recorrente na *Verdade da Religião Cristã*²⁰⁰; de idêntico teor providencialista.

Para uma leitura do *Caramuru*, por exemplo, é necessário que se tenha uma noção das vertentes teológicas que estão vinculadas às décadas anteriores e posteriores à sua publicação, pois, sua defesa em favor da religião revelada, portanto, católica, se dá através das tópicas fundamentadas pelos relatos dos padres da Companhia de Jesus. Ou seja, esta epopéia exige para nós, leitores do século XXI, conhecimentos básicos de política católica dos séculos XVI, XVII e XVIII, sem os quais, não se pode usufruir de sua leitura o que ela tem de melhor, isto é, a engenhosidade de sua escritura que efetua verossimilhanças tão críveis que dissolvem-se no interior da narrativa, provocando efeitos calculados que possuem a finalidade de mover, deleitar, persuadindo a imitação de uma ação que seja ilustre e de justa grandeza.

Haja vista a tópica da noção do Dilúvio, por exemplo, no Canto III do *Caramuru*. Está bem claro, na nota, que o poeta as usa porque é “tudo argumento para convencer os incrédulos da História Sagrada e do Dilúvio Universal nelas referido”. As três notas (11,15,16) que se ancoram nesta tópica possuem na ordem também a sua eficácia:

A primeira, clarifica que o Grão Tamandaré a que Gupeva refere-se na estrofe da sua descrição (XXIV) é o patriarca Noé e adianta que haverá espaço para explicações ao notar que “segundo as noções do Dilúvio que depois veremos”.

Este “depois” é revisto na nota 15, na palavra “memória”. Aqui começa o segundo momento do diálogo entre Gupeva e Diogo. Na estrofe anterior (XLVI) Diogo pede para Gupeva narrar o que pensam os índios dos princípios deste mundo, ou seja, são estas as questões:

²⁰⁰ SANTOS, António Ribeiro dos. *A Verdade da Religião Christã*. Coimbra, 1787. Apud PEREIRA, José Esteves . *O Pensamento político em Portugal no século XVIII*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

- 1) Quando e como principiou o mundo?
- 2) Por quem na idéia imensa se tomou a medida ao Céu profundo?
- 3) Qual foi o primeiro Homem e qual sua crença?
- 4) Possuem notícias do Adão segundo?
- 5) Qual a origem dos índios ou de qual gente?
- 6) Ou quem veio povoar tal Continente?

Resposta que agrupará 41 estrofes (XLVII a LXXXVII) da onde teremos as notas com argumentação tiradas das tópicas contidas na descrição de Gupeva, ou seja, dilúvio, vícios ignorados entre os selvagens brasileiros, (como o do sacrifício), as noções de política, as noções das leis e a passagem de Sumé por estas terras.

A noção do dilúvio aparece em todas as fontes utilizadas por Santa Rita. Sobre essa apropriação católica das mitologias ameríndias das origens temos uma boa análise de Frank Lestringant sobre o “Tópos dos inventores das coisas dotadas de ser”²⁰¹. A partir dele, o pesquisador fundamenta a tendência que há de se “justificar a apropriação pelos conquistadores da América de um mundo cujos primeiros habitantes ainda precisam aprender tudo a respeito das técnicas e da civilidade”.

Baseado na tradução inglesa, por Thomaz Hacket, do livro *Singularitez de la France Antarctique* de Thevet (1568), Lestringant observa que Hacket- resumindo uma descrição de Polidoro Virgílio baseada na filosofia das origens -, “apreende uma arqueologia da Europa por intermédio da América e que valoriza-se menos um progresso contínuo de uma a outra do que uma ruptura fundamental e determinante entre duas eras: a de antes e a de depois da Revelação”. Ou seja, a América é justificada pela referência aos antigos, enquanto o Brasil explica à Europa suas próprias origens.

Em ambos, a história da humanidade se reduz à dos grandes iniciadores e a tradição cristã retém desta mitologia ameríndia das origens somente o que concorda com a Revelação, “a saber, a crença na vida eterna e a lembrança de um dilúvio universal de água...”²⁰²; as analogias, como as que encontramos nos tratados jesuíticos e fontes para a escritura do *Caramuru*, seria, segundo Lestringant, “uma conduta análoga que recorre à

²⁰¹ LESTRINGANT, Frank. “À Espera do outro : Nota sobre a antropologia da Renascença Um desafio ao espírito de sistema” In: *A Outra Margem do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

²⁰² Idem, ibidem, p. 40

comparação das tradições culturais de diversos povos para tentar extrair um modelo geral e assentar sobre este a superioridade da Europa Cristã”.²⁰³

Todas estas tópicas são emuladas na descrição de Gupeva que, na última nota sobre o dilúvio, constrói a analogia entre a palavra “Arara” e “Ararat”, como pode-se ver na estrofe LV, e , na notação, dando conta da sua fantasia poética, entende o poeta que a palavra “araras” na voz de Gupeva são os montes Ararat onde ficou a Arca.

As descrições das fontes históricas sobre o dilúvio são menos fartas nas pinturas e nos ornatos que a descrição de Gupeva; assim, portanto, em Francisco de Brito Freire:

57. O arquivo dos seus livros é a estampa de suas memórias, donde imprimem de pais a filhos, os acontecimentos notáveis dos séculos passados. Por este modo, tinham já alguma noticia do diluvio. Mas confundindo o verdadeiro, com o falso, acrescentavam: *Que vivera antes naquella região, um homem chamado Tamanduarè, eminente em sabiduria, & Santidade, a quem o Senhor grande dos trovões, (que muito amedrentão seus ânímos) revelará esta inundação universal. Da qual excetuada no cume de um monte altíssimo, hua palmeira não menos alta, com frutos abundantes, o mandàra sobir a ella, & sustentarse delles, acompnhado de sua copiosa familia, os dias todos que esteve a terra submirgida, para tornarse a povoar deste Noé Amèrico.* Varião outros, por outros modos ainda mais ridiculos.²⁰⁴

E na descrição de Simão de Vasconcelos, na *História da Companhia de Jesus*:

74. Porém podiam mal satisfazer nações tão bárbaras, a perguntas de tanta dificuldade. A seu modo grosseiro protestaram em primeiro lugar, que eles não tinham uso de livros, nem outros arquivos mais que os de suas memórias, e que somente nestas estampavam as histórias de suas antigualhas, e dos sucessos que pelo discurso dos tempos iam ouvindo uns aos outros. E vindo a responder, quanto `a primeira pergunta, diziam os que eram mais curiosos, e de maior experiência, que por tradição de seus antepassados corraera sempre, que houvera no mundo um dilúvio universal em que morreram, os homens todos, e que dos poucos que dele escaparam se tornara a povoar esta sua terra, e foram estes os primeiros seus progenitores, depois daquele grande dilúvio.

75. E contavam a história na maneira seguinte. Que antes de chegar o dilúvio havia um homem de grande saber, a que eles chamavam Pajé (que vale o mesmo que Mago, ou Adivinhador, e entre nós profeta) o qual tinha por nome Tamanduaré, e que seu o seu grande Tupã, que quer dizer excelência superior, e vem a ser o mesmo que Deus, falava com este, e lhe descobria seus segredos: e entre outros lhe comunicara, que havia de

²⁰³ Idem, Ibidem, p. 38

²⁰⁴ FREIRE, Brito. 1675, Op. Cit, Livro I. p. 31

haver uma inundação da terra, causada de águas do céu, e alagar o mundo todo, sem que ficasse monte, ou árvore, por mais alta que fosse. Até que vão rastejando os relatores; porém logo variam. Acrescentavam que excetuara Deus uma palmeira de grande altura que estava no cume de certo monte, e se ia às nuvens, e dava um fruto a modo de cocos; e que esta palmeira lhe assinalou Deus para que se salvasse das águas ele, e sua família somente: e que no ponto em que o dito Pajé, ou Profeta, a tal notícia teve, se passou logo ao monte, que havia de ser de sua salvação, com toda sua casa. Eis que estando neste, viu certo dia que começavam a chover grandes águas, e que iam crescendo pouco, e pouco e alagando toda a terra, e quando já cobriam o monte em que estava, começou a subir ele, e sua gente aquela palmeira sinalada, e estiveram nela todo o tempo que durou o dilúvio, sustentando-se com a fruta dela; o qual acabado, desceram, multiplicaram, e tornaram a povoar a terra. Este era o dizer fabuloso daqueles naturais: e segundo isto, tem para si, que antes do dilúvio havia já povoadores em sua terra, e que aquele Mago, ou Adivinhador com sua família já a povoava antes das águas do dilúvio, e ficou também povoando depois dele.²⁰⁵

Na descrição do dilúvio na epopéia (XLVIII a LV) voltamos a ter um vocabulário que condiz com a sublimidade da passagem: “Mundo de perigos”, “Diluvio extenso”, “sepultasse a terra imenso”, “cruel latrocínio”, “violência, ”medonhos desafios”, “Covis de Tigres”, “Antros de panteras”, e a ira de Tupã “fulminando centelhas e costiscos, faz maiores os danos do que os riscos”.

Descrição das Notas 17 e 18

As notas 17 e 18 possuem argumentação baseada na geografia das fontes: correspondem às estrofes LVI e LVIII que respondem ainda às questões levantadas por Diogo Álvares, que são também tópicos, ou seja, perguntas contidas nas fontes, e também as que os primeiros colonizadores faziam aos indígenas.

Estrofe LVI, Nota 17

Daqui por varias terras espalhados
Os Homens forao, que seus netos cremos;

²⁰⁵ VASCONCELOS, Simão. 1977, Op. Cit. p. 80

Huns que a fronte de nós deixou queimados,
 O claro Sol, q nasce em seus extremos:
 Outros, que habitao climas apartados,
 Dessa cor branca, que em teu rosto vemos:
 Divididos do mar, por onde as proas
 Endireitao a nós vossas canoas

O claro sol. Entende os Africanos, que ficam ao Oriente da América.

Estrofe LVIII, Nota 18

Qu se em vós houve, ou há que assim trate;
 Quem se governe assim, quem edifique,
 Ou quem com armas, como nos combate,
 Quem toda à caça, como nós se aplique:
 Se ha quem devore os Homens quando os mate;
 A quem o feroz vulto imberbe fique,
 Desde Tamandaré, que é pai das gentes,
 Podemos crer que são nossos Parentes.

Que fe em vós houve. A maior parte destes sinais se acham nos tártaros da Coréia, e em outros selvagens fronteiros à Califórnia. Nem duvidamos que estes, gelando-se ali os mares, passassem ao continente da América pela parte mais setentrional.

Segundo a tópica, os índios atribuíam a mudança das cores nas peles ao calor. Embora Simão de Vasconcelos, por exemplo, autorize esta doutrina dos índios com Aristóteles, na qual “quanto mais participam do calor, tanto mais se chegam ao preto; e quanto mais do frio, tanto mais ao branco”, admite que os europeus, como os holandeses ou alemães, quanto mais perto do pólo gelado, mais brancos são e os africanos, asianos, americanos, quanto mais perto da zona tórrida são mais escuros, porém, o temperamento do clima converteu-se em natureza, e esta na virtude seminária e na disposição do ventre, dependendo de ambos a cor das gerações.

Bem concentrada na estrofe está a resposta da questão que faziam os portugueses exploradores dos índios, ou seja, quem foram os primeiros progenitores do índios, em que tempo entraram no novo mundo e de que parte vieram?

Descrição das Notas 19, 20, 21Estrofe LXIII, Nota 19

Quem o blasfeme, afronte, ou quem o chame
 A ser-lhe testemunha, quando mente,
 Nunca se ouve entre nós co fúria infame,
 E só de o imaginar se assombra a gente.
 He raro quem o adore, ou quem o ame;
 Mas mais raro será quem insolente
 Tenha do Summo Ser tão cega incuria,
 Que trate o nome seu com tanta injúria

Nunca se ouve. O juramento, blasfêmia e imprecação são vícios ignorados entre os nossos selvagens, e raríssimos entre os Tártaros.

Estrofe LXIV, Nota 20

De externo culto a Deos ha pouco indício;
 Senão he no que estimas bruto engano
 De fazermos cruento sacrificio,
 Não do sangue brutal, porém do humano.
 Vejo à luz da razão, que he feio vício
 Que ao instincto repugna por tyranno;
 Mas matar quem nos mais o crime atija,
 Não he vítima digna da justiça?

Do humano. Não há indício de sacrificio nos indígenas brasilienses; mas sendo as vítimas humanas praticadas no México, Peru, e em outras nações da América, persuadimo-nos que a solenidade dos homicídios nos habitantes do sertão é um vestígio dos sacrificios costumados entre os mais americanos.

Estrofe LXV, Nota 21

A justiça do Ceo reconhecemos
 Contra quem delinqüente a profanasse;
 Pondo supplicios contra os maos extremos,
 E em justo sacrificio a pena dá-se.
 O malfeitor, o réo, quando o prendemos,
 Com sacro rito a cerimonia faz-se:
 Que quem no sangue ímpio a Deus vindica,
 Este o aplaca somente, e sacrifica.

Sacrifica. O Sacrifício é com efeito uma destruição da vítima, e, como expiatório, satisfazia a justiça com o sangue.

A argumentação contida nas notas versa sobre a não idolatria dos indígenas brasileiros; na estrofe anterior, a primeira delas sobre o assunto (LXII), ocorre a explicação do indígena de que embora os índios tenham medo de Tupã quando este lhes manda o trovão, quando o céu está brando nem se lembram dele. Assim, na estrofe acima, intensifica-se a explicação mostrando-se que nunca se ouve quem o invoque, quem faça qualquer jura em seu nome, ou blasfeme.

A questão da idolatria enquanto tópica homologou-se a partir das descrições e das discussões teológicas sobre os índios em terras descobertas pelos Espanhóis. Como já nos referimos anteriormente, os descobertos aqui não praticavam rituais considerados idólatras, como o sacrifício humano, apesar do canibalismo. Como justifica a nota 21, há o sacrifício para destruição da vítima e não para idolatrar a Deus, que os indígenas das novas terras portuguesas apenas na sua memória indiciam, sendo este um argumento básico para que os indígenas não possam ser escravizados e geralmente constante em padres como Anchieta e Nóbrega; Argumento diferente das discussões em Espanha, onde Sepúlveda afirmará que os índios são servos por natureza. Relembrando também, que estas discussões, como explica João Adolfo Hansen, relacionam-se com o padrão português de ocupação territorial e que a instituição da escravatura não é posta em questão. O que se discute é *a legalidade e a legitimidade da posse de escravos indígenas, considerando-se legítima a posse cristã que garante a salvação da alma.*²⁰⁶

Descrição das Notas 22, 23, 24

No que concerne a tópica da política indígena, reunimos também num só bloco para melhor discuti-las a seguir:

Estrofe LXVI, Nota 22.

A forma do governo por abuso
Anarquico entre nós sem lei se oferece;
Mas nos que fazem da razão bom uso,

²⁰⁶ HANSEN, João Adolfo. "A Servidão Natural do Selvagem e a Guerra Justa contra o Bárbaro" In: *A Descoberta do Homem e do Mundo*. São Paulo, Minc-Funarte/Companhia das Letras, 1998.

Justa Legislação reinar parece:
 Nem nos tomes por Povo tão confuso,
 Que hum público poder não conhecesse;
 Ha senado entre nós sabio, e prudente,
 A quem o Nobre cede, e a humilde gente.

Há senado. Todos os que escrevem os costumes dos brasileiros confessam que presidem ao seu governo os anciãos e os príncipes das tabas ou aldeias: e que outra coisa é o senado?

Estrofe LXVIII, Nota 23.

Em várias castas, e Nações diversas
 Dividido o Sertão vagar costuma;
 E bem que vagabundas, e dispersas,
 Confederao-se as tabas de cada huma:
 Em guerra, e paz, e em sedições perversas
 Ao Patrio nome não se nega alguma;
 E se o Senado o quer, por justos modos
 Põem-se todos em paz, e armao-se todos.

Tabas. Assim chamam os brasilienses às suas aldeias. Veja-se o Dicionário da Gramática, e língua Brasilica na voz "Taba".

Estrofe LXX, Nota 24

Destes huns da suprema Divindade
 Ministros são, que nos festivos dias,
 Fazendo-se qualquer solemnidade,
 O Povo exhortao com lembranças pias:
 Honrao cantando a eterna Magestade,
 Com sons, que para nós são melodias:
 Cousas, que se Anhangá corrompeo tanto,
 Vê-se que nascem de Princípio Santo.

Ministros são. Espécie de sacerdócio nos brasileiros; e consta que os povos concorrem para o seu sustento com ofertas.

A descrição de Gupeva continua alinhada aos inacianos, como Nóbrega, Anchieta, Luis de Grã, Cardim e também Vieira, que afirmavam nos séculos XVI e XVII, que a lei positiva das sociedades indígenas é legal. Como explica João Adolfo Hansen, o

direito canônico estabelecia que as sociedades humanas não dependiam da revelação cristã para se instituírem politicamente²⁰⁷.

Estas relações de concordância que acontecem nas notas reafirma a tópica de que os indígenas possuem Senado e Ministro, ou seja, tem noções de organização política; conseqüentemente, faz-se a analogia de que possuem noções de hierarquia para defender a lei positiva (que reflete a lei natural que, por sua vez, reflete a lei eterna), sendo que o modelo histórico que as legitima enquanto doutrina católica é o *Decálogo*, lei transmitida a Moisés no monte Sinai, amplamente utilizada na Descrição de Gupeva neste Canto III, nas notas 25, 26, 27, 28.

Descrição das Notas 25, 26, 27, 28

Estrofe LXXII, Nota 25

Punimos o homicídio: quem mutila,
 Quem bate, ou fere não evita a pena:
 A sentença elle a dá. Deve subila,
 Qual foi a culpa, com justiça plena:
 Quem matou, morrer deve: assim se estila
 Por Lei Sagrada, que a Equidade ordena
 Quem cortou pé, ou mão, braço, ou cabeça,
 No pé, no braço, e mão tanto padeça

A sentença ele a dá. Os autores da história brasílica descobrem nos bárbaros do sertão a lei célebre de Talião. Da mesma sorte lhes atribuem leis para punir o adultério e o incesto em primeiro e segundo grão.

Estrofe LXXIII, Nota 26.

A fé no matrimonio bem declara,
 Que o vago amor a Lei ofenderia,
 Se se pudera usar sem que hum casara,
 Quem he que neste Mundo casaria?
 Deve morrer quem quer que adulterara;
 Sem iffo quem seu Pai conheceria?
 E o que extermina a Patria Potestade,
 Quem não vê que repugna a Humanidade.

²⁰⁷ Idem, ibidem. p. 353

A fé no matrimônio. Martiniere afirma que os brasilienses celibes não guardam alguma honestidade. Será dissolução da gente bárbara; mas a constante tradição de conjugarem-se em matrimônio é argumento de que repugna aos seus costumes a Vênus vaga, e sem freio.

Estrofe LXXIV, Nota 27.

Quem Pai, ou Mãe conhece com incesto,
 Ou quem corrompe a Irmã, padece a morte:
 Nos ofícios dos Pais he manifesto,
 Que confusão nascera desta sorte:
 Ser a filha mulher, não fora honesto,
 Dominando em seu Pai, como consorte:
 Se o Irmão no Matrimônio á Irma seguira,
 Sempre o Gênero Humano mal se unira.

Nos ofícios dos Pais. É a razão suficiente por onde se faz ilícito o incesto. Repugna á Pátria Potestade servir a Esposa, e entregar-lhe o poder sobre o seu corpo, sendo ela sua Filha; Isto é, inteiramente sujeita ao seu domínio.

Estrofe LXXV, Nota 28

Deve a humana geral sociedade,
 Para gozar da paz com doce laço,
 Vincular dos mortais a variedade
 De hum consorcio feliz no caro abraço:
 Deu-nos o Ceo por órgão da amizade,
 Deo-nos como outra mão, como outro braço
 A consorte, em que o amor com fé se excite;
 Não por pasto brutal de hum apetite.

Dos mortais a variedade. Razão suficiente, por onde repugna aos Direitos da Sociedade o incesto em segundo grau. Impediria o comercio, e confederação do Gênero Humano o restringirem-se os matrimônios aos irmãos; e naturalmente se restringiriam pela ocasião, se fossem lícitos.

Como explica João Adolfo Hansen²⁰⁸ no que se refere aos colonizadores do Brasil, toda lei para ser não só legalizada mas também legitimada, deveria pressupor como modelo a universalidade dos dez mandamentos; assim, desta perspectiva a situação dos índios evidenciava a corrupção de lei natural, ou seja, faziam guerras, comiam carne

²⁰⁸ Idem, Ibidem, p. 354

humana, não possuíam senso de propriedade, além de serem também polígamos, sensuais e luxuriosos. Na verdade, são duas interpretações conflitivas, uma delas, escrita por cronistas, representam o interesses dos colonos e é corrente entre os coloniais apesar da bula papal de 1537 a propósito da “servidão natural”, que, em 1550, foi considerada herética em sessão pelo Concílio de Trento.

A posição oficial da Igreja, que é também a dos inacianos, vai definir que os índios são criados por Deus e dotados de luz natural, embora desmemoriados. Também no que concerne à argumentação do *Caramuru*, nas notas, há a apresentação em favor desta tese, que por sua vez refuta ou critica a tese contrária, dita libertina, materialista ou deísta em meio ao século XVIII.

Recorrer à argumentação, como ocorre no *Caramuru* no prólogo e nas notas, é, uma técnica que procura provocar ou aumentar a adesão de um auditório à tese que se apresenta ao seu assentimento. Ademais, as notas são valorizadas no prólogo da épica, ou seja, adquirem um valor argumentativo de existência, ao serem vinculadas à tópica de ordenação da obra.

Tomando por base a definição de Perelman quanto ao auditório, concebendo-o, portanto, como “o conjunto daqueles que o orador quer influenciar pela sua argumentação”²⁰⁹, sabemos que qualquer orador que queira tornar eficaz o seu discurso deve adaptar-se a ele. Como sabemos também, a finalidade da argumentação é transferir para as conclusões a adesão concedida às premissas, diferentemente da demonstração, que quer provar a verdade da conclusão a partir da verdade das premissas.

Ou seja, adaptar-se ao auditório é escolher como premissas da argumentação as teses admitidas por este último. Para tanto é necessário “objetos de acordo” dos quais o orador tirará o ponto de partida do seu discurso. Neste sentido, as fontes utilizadas para a escritura do *Caramuru* são estes objetos de concordância dos quais é tirado o ponto de partida, através das tópicos estabelecidas neles, frisa-se bem, que se autorizará também na escolha do gênero a qual necessariamente estará submetida a regras.

Tratando-se, portanto, de um gênero alto, como a épica, que prediz em seu início, proposição, invocação e dedicatória (sendo que, segundo Cândido Lusitano, esta última não é tão essencial, porém, ela existe no *Caramuru*) o que nos sugere que, levar em

²⁰⁹ PEREMAN, Chaim. Op. Cit., 1996., p. 22

conta a escolha do poeta, tendo em vista a sua argumentação, é mais pertinente do que considerar sua escolha não aplicável à *Arte Poética* de Cândido Lusitano.

Dedicada esta epopéia, como nos referimos ao descrever a primeira nota do Canto I, a Dom José, príncipe do Brasil, futuro dono, filho da mãe da pátria, Dona Maria I, que administra o mando, não se pode deixar de levar em conta, dentro da estrutura desta epopéia, proposições como as dos versos VI e VII do primeiro canto:

“(...) Ponde, excelso senhor, aos pé do trono
As desgraças do povo miserando:
Para tanta esperança é o justo abono
Vosso título e nome, que invocando,
Chamará, como a outro o egípcio povo,
D. José salvador de um mundo novo.

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

Tendo em conta a argumentação que apresenta ao Príncipe Dom José, heróis lusos de um Portugal antigo em um Brasil renascido, e, se pede ao Príncipe, no último verso da preposição (VIII) que “se veja em vosso trono propagar-se a Igreja”, não podemos desconsiderar a Política Católica e Monárquica de Portugal e também não considerar que, todavia, há a intenção de adesão do Príncipe à sua argumentação. Ou melhor, num gênero como o épico, com prescrições que inserem a teologia católica, como a definição de herói e de máquinas e deidades, em primeiro lugar, seguindo o decoro interno da obra, as notas estariam ajuizadas em primeiro lugar para a leitura do Príncipe, assim como a matéria, a *inventio*, a *dispositio* e a *elocutio*. No que concerne ao decoro externo, o decoro interno aplicado adequadamente produz o destinatário textual, e considera o tempo, o lugar e as pessoas do público.

No que se refere às notas, como “clareadoras” de sentidos obscuros, temos que considerar que esta é relativa. Jerônimo Soares Barbosa, por exemplo, explica que os poetas épicos escrevem para pessoas instruídas e que para estas as semelhanças não são obscuras. Este retor, ainda adverte que: “se-lo-iam porém para idiotas de que compõe uma

grande parte do povo, diante de quem fala o orador. Se o auditório for todo de pessoas instruídas corre outra regra²¹⁰.

Se existem duas possibilidades de recepção, ou seja, o destinatário pode ser codificado em discreto ou vulgar, sendo que o primeiro pode avaliar o efeito e o artifício e o segundo deixa-se levar pelo efeito, sem perceber ou entender o artifício, nem as notas que fazem referência às palavras indígenas, no sentido de traduzi-las, podemos classificá-las como ajuizadas para um público vulgar, porque para o vulgar não haveria as notas, já que o que o qualifica é deixar-se levar pelo efeito. Nesse sentido também, as notas não são explicativas aos conceitos elaborados, mas acentuam o efeito da palavra e da imagem que suscitam na estrofe, ou , valorizam, através da autoridade das fontes a argumentação que está na voz da personagem ou do narrador.

Só estamos querendo propor que uma leitura do *Caramuru*, que leva em conta sua argumentação e, mais hipoteticamente, seus leitores, ganharia em mediar esta argumentação com os protocolos teológicos e políticos da monarquia portuguesa. Ou seja, *O Muhuraida*, por exemplo, é dedicado a Rainha e emulado a partir de uma ação que acontece um ano antes da sua escritura. Já o *Caramuru* é dedicado ao Príncipe, que ainda subirá ao trono e a epopéia emula-se a partir da escolha de uma ação ocorrida duzentos anos antes de sua escritura.

Se a proposição desta epopéia é ver-se propagar no trono deste príncipe a Igreja, temos toda essa argumentação, fundamentada no Canto III, em torno de tópicos teológicos, que asseguram que os indígenas possuíam noções de fé, de lei e de Rei; fazê-lo é também refutar as concepções ditas libertinas, também correntes na época da escritura da epopéia como podemos verificar com o conteúdo principal da *Verdade da Religião Cristã*.

Neste sentido, podemos considerar que trazendo à tona na descrição de Gupeva, as tópicos que são argumentadas através de autoridades nas notas, então emuladas nesta descrição, temos um tipo de argumento que se espelha na memória de casos, e as notas seriam por assim dizer em seu conjunto, também, textos de aconselhamento político-moral.

²¹⁰. BARBOZA, jerônimo. *Instituições Oratorias de M. Fabio Quintiliano Escolhidas dos seus XII Livros, traduzidas em Linguagem, e illustradas com notas criticas, historicas e Rhetoricas, para uso dos que aprendem*. Tomo II. Paris, na Livraria Portuguesa de J. P. Aillaud, 1836. p. 116 nota 2

Descrição Nota 29Estrofe LXXX, Nota 29

Outra Lei depois desta he fama antiga,
 Que observada já foi das nossas gentes;
 Mas ignoramos hoje a que ella obriga,
 Porque os nossos Maiores pouco crentes,
 Achando-a de seus vícios inimiga,
 Recusaram guardálla, mal contentes:
 Mas na memória o tempo não acaba,
 Que a pregara Sumé Santo Imboaba.

Sumé. O padre Nóbrega, primeiro e insigne missionário do Brasil, refere quanto aqui dizemos do apóstolo S. Thomé. Veja-se o Padre Antonio Franco na Imagem da Virtude, escrevendo a vida do mesmo Nóbrega.

Deixamos para analisar em separado esta última nota porque, como nas fontes utilizadas, a descrição de Sumé é a última que aparece, carregando consigo todas as provas, descritas nas outras tópicas.

Nesse caso, Santa Rita utiliza a autoridade do padre Antonio Franco, na *Imagem da Virtude*²¹¹, para valer-se também desta tópica em Gupeva:

“Entrou o Padre Nobrega neste novo mundo com os padres Leonardo Nunes, João de Aspicuelta Navarro, Antonio Pires e com os Irmãos Vicente Rodrigues e Diogo Jacome, todos elles homens de singular virtude e dignos fundadores de uma tão santa e dilatada província. No que toca ao sítio da terra do Brasil, costumes dos naturais, ainda que aqui pareciam pedir alguma noticia, por serem cousas, que andam escritas de muitos, não há, porque deter nisto. Só quero dizer de Santo Thomé a noticia que tem o Padre Nobrega; são suas palavras: ‘Dizem elles que Santo Thomé, a quem elles chamam Zome, passou por aqui. E isto lhes ficou por dito de seus passados e que suas pisadas estão signaladas junto de um rio, as quaes eu fui ver por ter mais certeza da verdade e vi com os próprios olhos quatro pisadas mui signaladas com seus dedos, as quaes algumas vezes cobre o rio quando enche. Dizem também que quando deixou estas pisadas, ia fugindo dos Índios, que o queriam frechar, e chegando alli se abriera o rio e passára pelo meio à outra parte sem se molhar e dali fora para a índia. Assim mesmo contam que quando o queriam frechar os Índios, as frechas se tornavam para eles e os matos lhe faziam caminho por onde passasse. Dizia também que lhes prometeu que havia de tornar outra vez a vel-os.’ Noutra carta diz:

²¹¹ FRANCO, António. “Vida do Padre Manuel da Nóbrega” In. *Cartas do Brasil: Manoel da Nóbrega*. São Paulo, Edusp, 1998.

‘Também me contou pessoa fidedigna que as raízes de que cá se faz pão, que Santo Thomé as deu, porque cá não tinham pão nenhum e isto se sabe da fama que anda entre elles.’ Até aqui o padre Nobrega. Desta matéria traz cousas mui curiosas o padre Vasconcellos na História do Brasil.”

Uma fonte autoriza outra, como pode-se perceber. Em Simão de Vasconcelos, por exemplo, a descrição da passagem de Sumé ocorre em vinte e quatro parágrafos (19 ao 43) do “livro segundo das noticias antecedentes, curiosas e necessárias das cousas do Brasil” na Crônica da Companhia de Jesus. Na epopéia, ocupa o fim do Canto III e da descrição de Gupeva (LXXX a LXXXVII) que, como já referimos antes, é o que forma este canto III.

A tópica da passagem de Sumé é prova vasta e, por isso, última, em todas as descrições das fontes jesuíticas: arremata com ela todas as outras a propósito das noções de inferno, dilúvio, paraíso, pois com ela, temos uma prova da vaga memória do cristianismo. Esta tópica resume bem o que João Adolfo Hansen define como “relações de concordância analógica entre acontecimentos locais e eventos narrados na Bíblia²¹²” que ocorrem nas cartas jesuíticas e nos tratados de cronistas.

Primeiro, porque evidencia na sua discursividade a autoridade do padre Nóbrega, testemunha ocular da imagem dos pés de São Tomé na pedra; segundo, porque cristão, e santo, vai-se embora fugindo das flechadas e o rio se abre para sua passagem, assim como no Antigo testamento para Moisés, trazendo de volta as noções vagas e confusas que o indígena possuía em sua memória dos primeiros tempos bíblicos.

Aqui também nos interessa o que João Adolfo Hansen vai definir como construção do “índio”, ou seja, este novo objeto, é

“construído por meio de um mapeamento descritivo de suas práticas, ao qual se associam prescrições teológicas-políticas que as interpretam e orientam segundo um sentido providencialista da história, que faz de Portugal a nação eleita por Deus para difundir a verdadeira fé.²¹³”

A mesma construção se dá com a personagem Gupeva no *Caramuru* e nem poderia ser diferente já que a sua construção está vinculada ao que se pode chamar de fontes históricas, porém, ao emulá-las as fontes a que elas estão apoiadas na estrofe, transforma-as em episódios, sendo que esta imitação supera o imitado porque há uma

²¹² HANSEN, João Adolfo. Op. Cit., 1998, p. 353

variação engenhosa no modo de dispô-las, ou seja, na ordem que concorre na epopéia e não na ordem das fontes. O mesmo acontece com as tópicas que estão presentes em Gupeva, como por exemplo, as espécies de arcabouços de tópicas jesuíticas, que comparadas às descrições das fontes torna este episódio ameno e descritivo, em relação às memórias religiosas indígenas, e também, pequeno, em relação às páginas e mais páginas dos tratados sobre o mesmo tema.

Estamos referindo tais características, por serem também dominantes neste Canto III, as descrições teológicas, a saber : a descrição de Tupã (V a X), descrição do sentimento de Gupeva (XIII a XVIII), descrição do Anhangá (XXII a XXIII), do paraíso indígena (XXXI a XL), descrição do inferno tupinambá (XXIV a XXX), descrição do primeiro homem e do dilúvio(XLVIII a LV), descrição da geografia humana pós-dilúvio (LVI a LIX), descrição dos costumes para com Tupã (LX a LXVII), descrição dos costumes e organização indígenas (LXVIII a LXXIX) e descrição da passagem de Sumé (LXXX a LXXXVII).

A descrição, conforme explicita Quintiliano, é o primeiro grau do ornato, sendo que o segundo são os conceitos, e, o terceiro, o adorno. Os dois primeiros graus, consistem na beleza natural dos pensamentos que possuem por protótipo a natureza, imitando-a e pintando-a.

A primeira espécie de pintura que temos chama-se *enargeia*, também chamada evidência ou representação. Como acrescenta o retor Jerônimo, a *enargeia* acrescenta alguma virtude à oração clara, porque não só faz entender, mas ver. Ou seja, narrar simplesmente as coisas, não faz tanta impressão se não se pinta os objetos e os coloca presente aos olhos.

A *enargeia*, possui também duas espécies; a primeira, é uma pintura total, sendo que a Segunda espécie é chamada de descrição porque é uma pintura individual²¹⁴.

²¹³ Idem, Ibidem. p. 351

²¹⁴ Ou como explica o Retor Jerônimo Soares Barbosa : “As pinturas, quer se façam com palavras quer com o pincel é o mesmo. Ora, a pintura ou é composta de um só quadro, quando a ação que se representa foi feita no mesmo lugar, em um momento e pelos mesmos atores, ou é composta de vários quadros sucessivos quando a ação é feita por diferentes atores, em diferentes momentos e lugares: a primeira espécie é como um painel fixo em que se vê tudo quase ao mesmo tempo; a Segunda é como um espelho que nos representa várias perspectivas que se sucedem. A primeira é um grupo, ou figurativa de uma ou muitas imagens ligadas não só pela unidade de ação mas ainda do lugar; a Segunda contém muitos grupos separados pelo lugar ou pelo tempo e só ligados pela unidade de ação em geral.” BARBOZA, Jerônimo. Op. Cit., 1836, p. 106 e 107, nota 5.

Segundo o autor, os retóricos distinguem seis espécies delas: a descrição do tempo (cronografia), a descrição de um lugar (topografia), a descrição da figura de um homem (prosopografia), a descrição do caráter moral do homem (Etopéia), ou o retrato e descrição da figura exterior e caráter interior do homem (Antropografia), e por fim, a descrição de qualquer ação ou objeto (Hipotipose).

Não somente Quintiliano, mas também Aristóteles sublinhava o valor argumentativo que há numa descrição, ou seja, as mesmas coisas divididas em partes parecem maiores porque a superioridade parece estar na parte do maior número, ou como observa Quintiliano, desenvolver todas as idéias que se escondem na palavra “assalto” penetra mais no coração do que simplesmente dizer que uma cidade foi tomada de assalto.

Para a escolha, distribuição e organização de diferentes quadros numa descrição é preciso, segundo esclarece Jerônimo Soares Barbosa, entender quatro coisas: primeiro, toda descrição deve ter um fim principal a que todos os quadros e suas partes se encaminhem; segundo, devem-se escolher os pontos de vista mais favoráveis ao efeito que nos propomos se o objeto que pintamos é estável e se este objeto for variante e mutável, devemos escolher os momentos mais vantajosos; terceiro, em cada quadro devem-se escolher aqueles toques que exprimem mais vivamente o que pretendemos pintar e por quarto e último, devem-se procurar os contrastes que como o claro e escuro da pintura, servem para realçar mais os objetos que pretendemos fazer mais sensíveis.

Mas, da Antigüidade a Renascença, dizer escritura descritiva, é dizer também tópica, imitação, emulação. A prática da descrição caminha, então, semelhante à utilização de um intertexto, correspondendo, sempre sobre um plano vertical a uma terceira possibilidade de argumentação, ou segundo grau, no qual é o intertexto evocado por alusão ou citação para servir de exemplo modelo ou anti-modelo. Por fim, a passagem descritiva, na qualidade de objeto literário é suscetível a um terceiro grau, (simplesmente em si ou por confrontação com o intertexto introduzido, louvado ou vituperado) que é o de oferecer a si mesmo como modelo de aplicação da teoria que demonstra sobre o plano horizontal. Estes diferentes níveis de leitura se combinam e completam.

Como salienta ainda Jerônimo Soares Barbosa, a descrição nunca é bruta, porém introduzida na maioria das vezes sobre um esquema argumentativo (raciocínio dialético, diálogo) que a vem completar.

Na representação do que se nomeia “indígena” é impossível separá-la da sua prática teológica e política que no *Caramuru* está baseado nas fontes seiscentistas. Ou seja, compõe-se um personagem que, na epopéia no século XVI, descreve em sua voz tópicos formadas pelos padres da Companhia de Jesus. A pintura ou descrição de costumes indígenas na poesia passa necessariamente pela teologia e pela retórica.

Ou seja, mesmo em tempos de neoclassicismo no século XVIII onde predomina o conceito de *Ut pictura Poesis* horaciano, a representação do indígena no *Caramuru*, passa, devido à emulação das fontes utilizadas, pela finalidade teológica da figuração, que reciclou jesuiticamente, como diz João Adolfo Hansen²¹⁵, o aristotelismo e o *Ut Pictura Poesis* horaciano.

Neste sentido, percebe-se nas próprias fontes a adequação da imagem do indígena à qualidade dos lugares comuns interpretados pela teologia, sendo a retórica o meio que instrumentaliza essa adequação. Não só, *ut theologia rhetorica* e *ut theologia poesis*, como observa Hansen, mas também *ut theologia pictura* e *ut pictura rhetorica*, enquanto descrição que se emula na epopéia do *Caramuru* a partir da homologia das fontes que autorizam sua argumentação que, por sua vez, possuem nas notas sua eficácia, ampliando e tornando os conceitos contidos nas estrofes mais engenhosos.

No *Caramuru*, podemos repensar esta descrição em um plano horizontal, preenchido pelas descrições contidas nos tratados jesuíticos sobre o indígena que, no seu mapeamento, classifica-o por analogia ao que ele não é, ou seja, branco, fidalgo, civilizado, e seus costumes viciosos e virtuosos demonstrados através de analogias tiradas da Bíblia. Em um plano vertical, temos a emulação destas tópicos tanto na descrição de Gupeva neste Canto III, quanto na construção da personagem.

Segundo Galand- Hallyin²¹⁶, a intervenção da descrição em um processo persuasivo se traduz na constituição de uma argumentação em dois planos: um horizontal e outro vertical. No primeiro, o texto descritivo talvez mantenha as frases lineares de uma argumentação do tipo dialética completadas em caso de necessidade por exemplos ou similitudes. E no plano vertical, em um primeiro grau, a descrição pode ser lida na sua

²¹⁵ HANSEN, João Adolfo. “Prefácio” In : PÉCORA, Alcir. Teatro do Sacramento. Campinas, São Paulo Unicamp/ Edusp, 1994.

²¹⁶ GALAND- HALLYIN, Perrine. “Art Descriptive et Argumentation dans La Poesie Latine” In: *Figures et Conflits Rhetoriques*. Bruxelles, Editions de L’Universite de Bruxelles, 1990.

totalidade como uma alegoria, como uma similitude ilustrando, por analogia, a proposta argumentativa no seu conjunto.

Sobre o Canto III do Caramuru

A passagem do Canto II para o Canto III é branda, tendo em vista a última estrofe do II e a primeira do III, que ligam uma canto ao outro. O Canto II termina na voz da indígena Paraguaçu na estrofe XCI dizendo a Diogo Caramuru que:

Ter-me-ás, caro, ter-me-ás sempre a teu lado;
 Vigia tua, se te ocupa o sono;
 Armada sairei, vendo-te armado;
 Tão fiel nas prisões como num trono:
 Outrem não temas, que me seja amado;
 Tu só serás, Senhor, tu só meu dono;
 Tanto lhe diz Diogo, e ambos juraram;
 E em fé de juramento, as mãos tocaram.

E a primeira estrofe do Canto III, anunciando um Canto sem guerras e armas, descreve um lugar ameno:

Já nos confins extremos do horizonte
 Dourava o Sol no ocaso rubicundo
 Com túbio raio acima do alto monte,
 E as sombras caem sobre o vale fundo:
 Ia morrendo a cor do prado e fonte;
 E a noite que voava ao Novo Mundo,
 Nas asas traz com viração suave
 O descanso aos mortaes no sono grave.

A passagem do Canto II para o Canto III, de viração tão suave quanto a estrofe que o inicia, obedece os preceitos poéticos sobre as terminações dos Cantos. Segundo a preceptiva de Cândido Lusitano, um canto não deve acabar de modo que pareça que o poeta quer descansar do trabalho e despedir-se do leitor, convidando-o para o que segue. Bem ao gosto do XVIII português, não se deve assim fazer como fez Camões que, excetuando os Cantos II, III e IV de *Os Lusíadas*, os mais acabam com alguma exclamação,

ou invectiva ou digressão. Os preceitos da poética de Candido Lusitano²¹⁷ recomendam que haja uma conexão entre um canto e outro de maneira que seja ordenada a pausa com algum artifício oculto sem que o poeta diga quando a quer fazer.

Logo na segunda estrofe do Canto III, temos o início da longa conversação entre Diogo Alvares e Gupeva onde predomina a teologia católica a respeito do indígena.

Basicamente, na disposição da narrativa deste Canto há os seguintes episódios: Da estrofe I até a X, Diogo está curioso para perguntar ao índio Gupeva sobre o Deus dos indígenas. Temos também as respostas de Gupeva que deixam o Herói aturdido e perplexo tanto pela eloquência americana, quanto pela sua forma de religiosidade. Da estrofe XI até a XXX, Gupeva discorre sobre a imortalidade da alma, o dilúvio e o paraíso indígena. Da estrofe XXXI até a XL há a descrição, por Gupeva, do paraíso indígena. Da estrofe XLI até a XLVI, Diogo fornece a Gupeva os ensinamentos do Deus católico e pergunta qual foi o primeiro homem indígena; na estrofe XLVI até a estrofe LXXXVII, são apresentadas as explicações de Gupeva.

Nas quatro últimas estrofes desse canto (LXXXVIII a XCI), a alternância da situação dialética entre as personagens é substituída pela passagem ao Canto IV. Estas últimas estrofes são as que encenam a conversa entre as personagens para a chegada da tribo inimiga que vai guerrear no próximo Canto.

Quando dissemos no nosso estudo sobre o Canto II que, qualquer caminho que se faça no *Caramuru* considerando sua invenção, disposição e elocução, leva sempre a uma argumentação primeira que está apresentada nas “reflexões prévias e argumento”, estamos também levando em conta as notas que permeiam cada canto e fomentam esta argumentação básica e geral na epopéia.

Na ordem que estamos a pesquisar as notas do *Caramuru*, ou seja, verificando seu efeito na estrofe à qual pertence, podemos observar que elas, aos poucos, vão perfazendo a argumentação geral do canto, reforçando-o, sendo que elas próprias são argumentos intrínsecos, retirados da “medula” da estrofe, para usar um termo do Padre José Veloso²¹⁸. Podemos observar que as notas formam no seu conjunto um “lugar adjunto”, ou

²¹⁷ LUSITANO, Cândido, 1759. Op.cit. p. 211, L.III. Cap. VIII.

²¹⁸ VELLOSO, M. R. P. M. José. “Delicioso Jardim da retórica, Tripartido em elegantes Estâncias e adornado de toda a casta de flores da eloquência” in *Delicioso Jardim da Retórica, Tripartido em Elegantes estâncias e adornado de toda a casta de Flores da Eloquência*; ao qual se ajuntam os opúsculos do Modo de

seja, para ainda usarmos a definição do jesuíta acima citado, são estes lugares umas circunstâncias ou notas que acompanham a estrofe por dentro ou por fora, mas no caso, também se fazem “conseqüentes” porque necessariamente, seguem a estrofe.

Por vezes, ao descrever a nota, também passamos pela elocução, verificando o efeito dos ornatos. Embora saibamos que os conceitos das figuras de elocução migrem de uma preceptiva retórica a outra dentro mesmo dos manuais retóricos do século XVIII que estamos a usar, também optamos por estudá-las, tendo em vista, ao menos, as de emprego mais recorrente na epopéia do *Caramuru*.

Como observa Chaim Perelman²¹⁹, existe uma ordem para que os argumentos sejam apresentados para exercer maior efeito. Como assinala o autor acima, os discursos epidícticos constituem uma parte central da arte de persuadir e a compreensão que se manifesta a seu respeito acaba resultando numa concepção errônea dos efeitos da argumentação.

Já Kibédi Varga, em artigo sobre retórica e produção de texto²²⁰, observa que o conhecimento de retórica deve facilitar a análise dos textos antigos, já que seus autores utilizavam as regras de maneira consciente. A interpretação, pode, assim, percorrer as etapas do trabalho retórico, com o seguinte método: o ponto de partida é o texto acabado e o intérprete deve refazer o caminho do autor em sentido inverso, ou seja, começar pela inventio e a ela regressar cada vez que comprova, por meio de verificações ulteriores ao nível dos lugares e das figuras.

É interessante que este estudioso questiona a questão da verificação, tendo em vista que a retórica nunca tentou elaborar um método destinado a medir a sua própria eficácia. No entanto, ele também adverte que uma outra questão é a de saber se é possível uma análise retórica precisa e completa, já que as terminologias são fluidas, certas expressões podem fazer ao mesmo tempo parte de várias figuras de estilo e o estudo dos pressupostos, a análise dos argumentos utilizados, bem como o exame das emoções são, em princípio, ilimitados.

compor e Amplificar as sentenças e da Airosa Colocação e estrutura das partes da oração. Lisboa, Na oficina de Manuel Coelho Amado, 1750. p.2

²¹⁹ PERELMAN, Chaim. Tratado da Argumentação: A nova Retórica. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

²²⁰ VARGA, Kibédi. Retórica e Produção de Texto in Teoria Literária: Problemas e Perpectivas. Lisboa, Dom Quixote, 1995.

No caso do *Caramuru*, levando em conta as “reflexões prévias e argumentos”, percebemos que uma análise retórica se torna não só coerente devido ao tempo em que o livro é editado, mas também porque neste prólogo há uma mensagem explícita sobre a ordenação do poema, da qual resulta a compreensão de que, no uso das notas, está também o fundamento dessa ordenação.

Elas possuem uma argumentação própria que, como efeito, procura reforçar e ampliar a argumentação do Canto. Assim, argumento de argumento, podemos perceber que nas estrofes onde são dirigidas para o vocabulário tupi guarani elas se tornam lugares de notação já que buscam a argumentação para a estrofe na origem e significado do vocábulo. Neste canto III elas emergem tanto na quantidade quanto na unicidade da argumentação, pois, além ser o Canto que contém o maior número de notações, elas todas incidem- como veremos na descrição- na concordância da argumentação teológica católica dos séculos XVII e XVIII sobre o indígena no *Caramuru*.

Conforme nossa divisão da narrativa, neste Canto, podemos considerar as notas assim distribuídas: duas notas das estrofes I a X, quando das perguntas curiosas de Diogo sobre o Deus americano, centradas nas expressões “Legiões de Averno” e “Um Deus”; dez notas inclusas nas estrofes de número XI a XXX, nas quais Gupeva discorre sobre a imortalidade da Alma, sobre o Dilúvio e o paraíso indígena, nas expressões e palavras: “Mas se antevisse”, “Espírito imortal”, “Laço eterno”, “Providência”, “Destino”, “E se imortal nascera”, “Canções”, “Que nos decreta”, “Tamandaré” e “Montanhas”.

Na descrição de Gupeva sobre o paraíso indígena (estrofes XXI a XL) há duas notas, a saber, “Além da Grã montanha” e “Uma ave”; nas estrofes XLVI a LXXXVII, nas quais Gupeva responde a questões formuladas por Diogo (estrofes XLI a XLVI) há quinze notas nas seguintes palavras e expressões: “Memória”, “Araras”, “O claro sol”, “Que se em vós houve”, “Nunca se houve”, “Do humano”, “Sacrifica”, “Há senado”, “Tabas”, “Ministros são”, “A sentença ele a dá”, “A fé no matrimônio”, “Nos ofícios dos Pais”, “Dos mortais a variedade” e “Sumé”.

Em nenhum outro Canto do *Caramuru* haverá esta quantidade de notas. A quantidade, quando exaustiva, é um argumento de efeito, e como observa Quintiliano “se

nos pontos enumerados omitimos uma única hipótese que seja, todo o edifício se desmorona...”²²¹.

A esse respeito, podemos perceber que as palavras notadas tornam-se propulsoras de uma determinada argumentação que se desenvolve na nota e modifica a leitura da estrofe em questão. Este processo é dinâmico mas permite um esquema geral para todas elas:

Estrofe: ponto de partida da argumentação-**Nota:** sugerem particular de palavra estando no conjunto geral do poema; desenvolvimento da argumentação da palavra notada- **Estrofe:** ponto de chegada da argumentação para a mesma estrofe do ponto de partida.

As notas tornam-se, assim, desenvolvimento de argumentos, e neste sentido, um lugar que permite classificá-los. Estas do Canto III, principalmente, ampliam-se duplamente em relações às contidas nos outros Cantos porque convergem todas para uma argumentação básica, voltada para a teologia, assunto de predominância neste canto.

No conjunto das vinte e nove notas que descreveremos abaixo, levando em conta sua disposição na estrofe, e portanto, sua ordem, poderemos visualizar mais de perto a situação argumentativa do canto em geral, que instaura, ao mesmo tempo, efeito de convicção e réplica, previstas nos objetivos estabelecidos no início do livro, ou seja, a ordenação do poema com vistas a inspirar aos libertinos o mesmo temor que a natureza aos espíritos débeis. No caso, temos como uma evidência discursiva, nas “Reflexões Prévias e Argumento”, a frase: “oportunamente insinuamos em algumas notas”.

A própria referência a “oportunidade”, ou seja, a ocasião mais propícia para argumentar acerca de uma convicção, demonstra não só atenção aos lugares da oportunidade, onde cada coisa é preferível no momento em que tem mais importância, mas também, atenção para o do lugar do preferível ao se referir a algumas notas no prólogo e isso evidência que estas são portadoras de um valor argumentativo que as qualifica em detrimento de outras.

As notas referidas no prólogo estão todas no Canto III, e, todas as notas deste Canto mais notado de todos, convergem, para uma única argumentação que amplifica a questão teológica a que se referem. A partir do Canto VI, como se verá adiante, as

²²¹ Apud. PERELMAN, Chaïm. O Império Retórico: Retórica e Argumentação. Lisboa, ASA, 1999. p.69

notações nas palavras das estrofes reduzem-se bruscamente, denunciando que, do Canto I ao Canto IV, estabelecem-se acordos argumentativos e necessários para que o auditório não mais necessite de explicitações para a continuidade da leitura da epopéia.

Ademais, este procedimento quantitativo das notas por Cantos, suscita a seguinte questão: como e qual argumentação os Cantos I, II, III e IV desenvolvem e estabelecem? Tentaremos responder descrição das oitenta e sete notas da epopéia.

Também gostaríamos de salientar que, neste Canto III, as hipérboles intensificam-se tornando-se, em alguns casos, menos “obscuras” com o uso das notas. Deste procedimento podemos fazer duas observações:

Primeira. Não nos parecem aleatórias as construções poéticas do *Caramuru* que podemos classificar de “afetadas”, “obscuras” e “conceituais”. Ao contrário, parecem-nos coerentes, tendo em vista a defesa que há em favor da Companhia da Jesus, e, por isso a manutenção de procedimentos discursivos engenhosos associadas a elas, mas para torná-la inteligível à época, há oajuizamento da fantasia nas notas.

Segundo. Estamos a fazer nesta pesquisa largo uso da *Arte Poética* de Cândido Lusitano tendo em vista que a mesma inventaria conceitos poéticos que, por mais neoclássicos que possam ser, não fogem aos limites dos preceitos produzidos nos séculos XVI e XVII como apropriação da poética de Aristóteles. Neste sentido, estamos a usar a segunda edição desta da *Arte Poética* de Lusitano (1759) mas poderíamos usar a primeira (1748) caso tivéssemos fácil acesso. No caso, é verificável e de fácil cotejo a preceptiva épica de Lusitano com as de Tasso ou Pinciano, preceptistas do século XVII.

Sabemos por estudos de Ivan Teixeira, que a *Arte Poética* de Cândido Lusitano é uma das obras que o Marquês de Pombal tomou “como suporte para a implantação do iluminismo”²²², mas isso não quer dizer que os conceitos e as definições da poesia, principalmente da epopéia, não estivessem dentro do paradigma aristotélico da poética, fato este que Adma Muhana nomeia de “uma impossibilidade de abdicar do conhecido”, o que não quer dizer, como explica a estudiosa, “uma submissão às regras descritas por aristóteles”²²³.

Cândido Lusitano assim define a epopéia:

²²² TEIXEIRA, IVAN Basílio da Gama e o Mecenato Pombalino: Poética, Encômio e Epopéia nas letras Luso-Brasileiras (1769-1777). São Paulo, Edusp, 1997.

²²³ MUHANA, Adma. *A Epopéia em Prosa seiscentista: Uma definição de Gênero*. São Paulo, Unesp, 1997.

“Imitação de uma ação heróica, perfeita, e de justa grandeza, feita em verso heróico por modo mixto, de maneira que cause uma singular admiração e prazer e ao mesmo tempo excite os animos a amar as virtudes e as grandes emprezas”²²⁴

No Discorsi del Poema Heroico de Tasso :

“I poema eroici, e i discorsi intorno a lá arte, e il modo del compordi a niuno ragionevolmente dovrebbero esser più cari che a coloro i quali leggono volentieri azioni somigliant a le proprie operazione ed a quelle de ‘lor maggiori: perció che si veggono messa innanzi quasi un’image di quella gloria per la quale essi sono stimati a gli altri superiori; e riconoscendo le virtù del padre e de gli avi, se non più belle, almeno più ornate com varii e diversi lumi de la poesia, cercano di conformar lá animo loro a quello esempio; e l’intellecto loro medesimo è il pittore che va digingendo ne l’anima a quella similitudine le formw de la fortezza, de la temperança, de la pruzenza, de la giustizia, de la fede, e de la pietá, e de la religione, e d’ogni altra virtù, la quale o sai acquistata per lunga esercitazione o infuza per grazia divina.”²²⁵

Ou como comenta Ettore Mazzali sobre a definição de Tasso:

“La poesia è imitazione delle azione umane. Il diletto è fine della poesia e fine ordinato al giovamento. Il narrare è proprio del poema eroico. La poesia, considerandone la materia, che è l’universali, vien prima dell’istoria, il cui officio è di narrarre il particolare. Le parti del poema epico sono quattro: la favola, il costume delle persone introdotte nella favola, la sentenza e l’elocuzione”

E continua que “La poesia eroica, ilustrando le virtù dei grandi, muove l’anima virtuosa degli eccelenti uomini venuti di poi a ispirarse a quelle virtù e ad emularle.”²²⁶

Lopez Pinciano²²⁷, nas epistolas a Dom Gabriel, particularmente na décima primeira, dedicada ao poema heróico, define através de Hugo, que:

²²⁴ LUSITANO, CÂNDIDO. Op. Cit. 1759., p. 165. Livro III. Cap. I

²²⁵ TASSO, Torquato. Discorsi dell’arte poetica, e in particolare sopra il poema eroico. In: *Prose. A cura de Ettore Mazzali. Milano, Napoli. Riccardo Ricciard, 1959*

²²⁶ Idem, Ibidem. p. 489

²²⁷ López Pinciano, Alonso. *Filosofia antigua poetica.* (ed. De Alfredo Carballo Picazo) Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1973.

“Sí, dixo Vgo, que bien puede ser vn poema imitación común de acción graue, hecha para quitar las passiones del alma por medio de compassión y miedo, y no tener la tal obra perfección total. El Pinciano dixo: Yo lo entiendo ya; y también he oydo lo que desseaua saber, que era la difinición de la épica, con la qual se me absoluió vna duda, y me crecieron otras algunas; y, si soys seruido, preguntaré, digo, si estáys para quebrar las lancas que auéys dicho. Yo estoy, dixo Vgo. Verdaderamente se nos ha uenido la materia misma a las manos y es ya el tiempo que hable Toledo.

Fadrique se opuso diziendo que aun quedauan más especies de poética de que se auía de hablar, y que parecía que aquel lugar conuenía a ellas; y, después de auerlo dicho, se sonrió. Vgo replicó: Essos poemas no tienen asiento en palacio, y ansí éste me parece el lugar conueniente para esta materia épica; y añadió que él la desseaua poner en aquel lugar, y que les rogaua lo tuuieren por bien. [Frag. 2.] Lo qual dicho, prosiguió desta manera el Pinciano [pag. 452]: Según la difinición que de la heroyca he oydo, ella es lo mismo que la tragedia, y assí parece q[ue] no son más que tres las especies de la poética. Esta sea la primera objeción, y la otra... Aquí Fadrique rompió el hilo al Pinciano y dixo: Mejor será yr quita[n]do tropieços y respo[n]diendo a las dificultades vna a vna. Este trabajo quiero yo oy recibir por estar conualeciente Vgo.”²²⁸

No caso, queremos apenas sublinhar que a *Arte Poética* de Cândido Lusitano, por mais que ela esteja vinculada às ações de Pombal, não deixa de citar autoridades poéticas de séculos anteriores para autorizar seus conceitos ou desautorizar outros²²⁹. Na de Cândido Lusitano, há, conforme levantamento feito por nós, 467 autores citados e dentre eles além do próprio Aristóteles, comentadores como Angelo Policiano²³⁰, Castelvetro²³¹, O Padre Alexandre Donato²³², O Padre Le Boffu²³³, Antonio Minturno²³⁴,

²²⁸ Idem, *Ibidem*

²²⁹ A maioria dos conceitos da *Arte Poética* de Cândido Lusitano foram emulados da *Arte Poética* de Luzan.

²³⁰ CÂNDIDO, Lusitano. Op. Cit, 1759. Livro II: Cap. XXI, p.113/ Livro III: Cap.XV, p. 249

²³¹ Idem, *ibidem*. Livro I: Cap. VI, p.44; Cap. IX, p.52/Livro II: Cap. II, p.19;Cap. III, p.21; Cap.III, p.24;Cap.V,p.41;Cap. IX, p. 55-57/ Livro III: Cap. XII, p.237

²³² Idem, *ibidem*. Livro I: Cap. III, p. 19; Cap.III p. 24-26; Cap. VI, p. 35 e p.37; Cap. VIII, p.47; Cap. XV, p. 85/Livro II: Cap.I, p. 12 e 14;Cap.II, p.15; Cap.III, p.30; Cap.IV,p.37; Cap.VII,p.49-50; Cap. VIII, p.53; Cap. IX, p.58; Cap. X, p.64; Cap. XI, p.64; Cap. XIV, p.78; Cap. XV, p.82; Cap. XVII, p.93; Cap. XVIII, p. 96-97; Cap. XIX, p.102; Cap.XXII, p. 102 e 107./ Livro III: Cap. I, p.165;Cap. II, p.176;Cap. IV, p.184; Cap. VI, p.191; Cap. XII, p.236; Cap. XVI, p. 250; Cap. XIX, p. 262, 269,270; Cap. XXIII, p.278; Cap. XXV, p.286; Cap. XXVII, p.297.

²³³Idem, *ibidem*. Livro III, Cap.I,p. 164; Cap. X, p. 59, Cap.III, p. 179; Cap. IV, p. 184

²³⁴Idem, *ibidem*. Livro II, Cap. XXI, p.112; Cap. XVII, p.95/Livro III, Cap. XVI, p. 251; Cap. XXIII, p. 281

apenas para citar alguns dos mais conhecidos, a maioria dos quais como sabemos, padres Jesuítas²³⁵.

Mas, por via das dúvidas, percebemos como matéria urgente um exaustivo estudo sobre as preceptivas das poéticas e retóricas subsidiadas pelo governo do Marquês e cotejá-las com as editadas anteriores ao seu governo, para certificar-se efetivamente da transmigração dos conceitos poéticos e retóricos, ou seja, o que sai, o que fica, ou mesmo se sai ou fica; ou até, medir as possíveis reduções ou aumentos conceituais.

O fato de haver uma poética como a de Cândido Lusitano, por exemplo, patrocinada e com uma introdução encomiástica ao Marquês, não evidencia o seu uso único, a um ponto, em que a nossa eleição de estudar os conceitos da poética portuguesa setecentista esteja unicamente centrada nela. Caso que também faz-nos utilizar a *Arte Poética* de Francisco de Pina e Mello,²³⁶ bem como a prefação do mesmo para a epopéia *A Conquista de Goa*²³⁷ e as “Advertências Preliminares” de Francisco Xavier de Menezes para a *Henriqueida*²³⁸. Convém salientar que há ainda uma série de poéticas e retóricas do século XVIII português a serem estudadas que estão elencadas por Rosado Fernandes na introdução à edição portuguesa dos *Elementos de Retórica Literária* de Lausberg²³⁹.

Nesse sentido, parece-nos que eleger a Poética de Cândido Lusitano como única, por exemplo, para pesquisa em uma epopéia como o *Caramuru*, seria um anacronismo conceitual, sendo que, através de nossos estudos argumentativos das notas e os efeitos dela nas estrofes, estamos inclinados a idéia de que na epopéia estão internalizados preceitos poéticos vigentes à época que ultrapassam a adesão aos nomes de um ou outro preceptista.

No caso de um Teólogo como Santa Rita Durão isto se torna muito necessário. Só não é anacronismo nosso o uso recorrente da tradução das Instituições

²³⁵ Nem todas as autoridades citadas por Cândido Lusitano são para refutá-las. Na maioria das vezes é mesmo para concordar com suas definições, como por exemplo a do Padre Alexandre Donato. Também gostaríamos de registrar que em toda *Arte Poética* de Cândido Lusitano, Aristóteles é citado 58 vezes e Horácio 65 vezes.

²³⁶ MELLO, Francisco de Pina de Sá e. *Arte Poetica*. Lisboa, Na Officina de Francisco de Sousa, MDCCLXV.

²³⁷ MELLO, Francisco de Pina, e. de. “*Da Epopéia*”. In: *A Conquista de Goa, por Afonso de Albuquerque; com a qual se fundou o império Lusitano na Ásia*. Coimbra, No Real Colégio das Artes da Companhia de JESUS. 1759.

²³⁸ MENEZES, D. Francisco Xavier de. “Advertências Preliminares ao Poema Heróico da Henriqueida” In: *Henriqueida Poema Heróico*. Lisboa Ocidental, Na oficina de Antônio Isidoro da Fonseca, 1741.

²³⁹ FERNANDES, Rosado R. M. Breve Introdução aos estudos retóricos em Portugal In: LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993

Oratórias de Quintiliano por Jerônimo Soares Barbosa e da Arte Poética de Cândido Lusitano porque os preceitos utilizados por nós tanto da épica quanto da retórica não mudaram tanto assim, como percebemos em outras poéticas e manuais retóricos também utilizados nesta pesquisa.

Em nome da clareza e do didatismo e da velocidade sempre característica do Governo do Marquês, podemos ter um modelo de redução concomitante com a idéia de novos tradutores dos clássicos nas edições enquanto propagadoras do governo Pombalino, mas de qualquer forma, requer um estudo da argumentação da introdução de novos conceitos e da eficácia deles.

Como exemplo, podemos citar o estudo de Ivan Teixeira sobre *O Uruguay*. Após traçar o paralelo entre as posições de Verney e Candido Lusitano quanto a finalidade da poesia, o estudioso faz uma pergunta que considera decisiva para o seu ensaio, ou seja, se se admitindo a hipótese de Basílio Da Gama ter se orientado por uma dessas visões, à qual se teria filiado mais estreitamente?

Neste caso, Teixeira demonstra que Basílio da Gama, assim como outros árcades, manifestaram-se dóceis aos ensinamentos de Candido Lusitano e defende a idéia de que textos como “Ode ao Conde da Cunha”, “Epitalâmio da Excelentíssima Senhora D. Maria Amália” e *O Uruguay*, incorporam o princípio da utilidade da poesia, mediante o elogio de altos dignatários da Coroa no exercício de suas funções administrativas, exaltando a noção de progresso, de paz e respeito ao rei e a Deus.²⁴⁰

No caso do *Caramuru* estamos supondo que não se trata nem de ser dócil nem o contrário, ou seja, indócil, a este ou aquele preceitista, mas sim, que esta epopéia incorpora regras poéticas e retóricas vigentes no setecentos português. Seja como for, as fontes jesuíticas que há no *Caramuru* são compatíveis com os saberes, digamos assim, escolásticos.

Quando da segunda edição da Arte Poética de Cândido Lusitano, em 1759, na qual há o elogio a Pombal e como diz Teixeira “Freire parecia mais empenhado em compendiar noções atualizadas para a formação poética dos Jovens de seu país do que propriamente em criar uma teoria poética...”, não podemos afirmar que o teólogo Santa Rita fazia parte desta mocidade, já que em 1754 é lente em Coimbra na faculdade do

²⁴⁰ TEIXEIRA, Ivan. Op. Cit., 1997. p. 212

Colégio de sua ordem e em 1756 toma o grau de Doutor em teologia. Ademais, em 1762 na Reflexão Décima da Informacion argumenta que:

“Uma das consequências da expulsão dos Jesuítas foi a reprovação do seu metodo de ensino e a queima dos seus livros de gramática. Que mesquinha ridicularia!

Enquanto isto sucedia, as obras manuscritas roubadas aos jesuítas eram impressas com o nome de improvisados maestrillos, que, sem saberem latim, blasonavam de Varrões e Quintilianos. Este só ponto dava um volume inteiro para desenfastiar os leitores; mas fôra coisa superflua gastar tempo a defender o valor literário da Companhia. A quem tiver dúvidas, basta-lhe- há examinar as livrarias.”²⁴¹

Não queremos pautar nossa argumentação em suposições biográficas que não condizem com as regras dos gênero das retratações já que temos como exemplo do gênero as de Santo Agostinho. Em geral, uma retratação é de fundo teológico e possui como finalidade demonstrar como os entraves e os arrependimentos e as intempéries de uma vida viciosa pode ser exemplo de uma vida virtuosa e católica. Neste sentido ela é uma confissão formal .

A retratação de Santa Rita foi apresentada ao Papa Clemente XIII em 1764. É , portanto, conforme indica o título, Uma Breve Notícia da perseguição movida contra a venerável Companhia de Jesus; e da nefanda conspiração tramada por alguns fidalgos contra a vida do Rei fidelíssimo, escrita por Frei José de Santa Rita Durão, religioso Agostinho e doutor na sagrada Teologia.

Levamos em conta que a argumentação em favor dos Jesuítas é assunto que também está disposto em 1762 na Informacion escrita por Santa Rita Durão, a pedido do Marquês de Sarria, comandante de exército espanhol que invadiu Portugal neste mesmo ano.

Ela é composta de uma reflexão preliminar às dez reflexões que a formam, além da conclusão. No caso, detalharemos o assunto de cada reflexão, tendo em vista que elas disponibilizam na sua elocução, argumentos analógicos ao argumento predominante no *Caramuru*:

Reflexão Preliminar: Da Entrada, Sucessos e Perseguições dos Padres Jesuítas em Portugal e Do Estado quem se encontravam ao tempo da sua expulsão.

Reflexão Primeira: Sobre o Caráter do Ministro Carvalho

Reflexão Segunda: Da Instituição das Companhias de Comercio e Oposição que tiveram.

Reflexão Terceira: Da Oposição que fizeram os Jesuítas ao Novo Monopólio e Razões que para isso tinham

Reflexão Quarta: Consequências que teve em Portugal a Questão do Maranhão

Reflexão Quinta: Sobre a Conspiração dos Távoras

Reflexão Sexta: Sobre a Imputação do Regicidio Aos Jesuitas

Reflexão Sétima: Das Acusações contra os Jesuítas

Reflexão Oitava: Do Padre Malagrida e do que lhe aconteceu

Reflexão Nona: Das Violências Praticadas contra os Padres Jesuítas

Reflexão Décima: Sobre a Expulsão dos Jesuítas e suas consequências.

Sobretudo, destas reflexões nos chamou muito a atenção um argumento contra o Marquês de Pombal: na “Reflexão Primeira”, que trata do caráter do Ministro. A argumentação é explícita: logo após a expulsão dos Jesuítas seus admirados cobriram-no de encômios, “por haver levado a cabo empresa mais árdua que todas as que immortalizaram os Turennes e outros generais famosos na História. E ele acreditou-os que é o pior.”²⁴²

E, enumerando as “máximas fundamentais por que se rege”, divide-as em cinco, a saber: ser inimigo dos frades e favorecer aos Dominicanos; oprimir a Nobreza e fazer titulares alguns parentes ou inferiores; exterminar os sábios e substituí-los por aqueles que acreditam ser ele o maior de todos; Não acompanhar o príncipe, nem guarda-lhe o lado, para não enfastiá-lo; guardar o mais profundo acatamento à sereníssima rainha. E então passa a dar as provas discursivas de sua argumentação, calcando-se no nome do que considera os íntimos e confidentes de Pombal:

²⁴¹VIEGAS, Arthur . *O Padre Santa Rita Durão* . Bruxelas, Paris, 1914. p. 188

²⁴² Idem, *ibidem*, p. 123..

“...José de Seabra. Jovem Conselheiro, extraordinariamente hábil. Este se encarregou da expulsão dos Jesuítas e escreveu grande parte dos papeis inéditos e jurídicos sobre as coisas da Companhia.

Ignacio Ferreira Souto, intendente geral da polícia, é um douto jurista e inimigo dos religiosos. Escreveu uma obra sobre as regalias que originou, segundo se diz, a prisão e desterro do senhor Inquisidor geral e dos maiores teólogos da corte, por haverem censurado o livro, taxando-o de pouco ortodoxo.

O frade Norberto, a quem mandou vir da Holanda, onde estava, para escrever a história da expulsão dos Jesuítas. Este infeliz está no convento dos Padres Capuchinhos em Lisboa, todo ocupado a escrever calúnias, sem escarmentar no pouco que tem medrado com as que escreveu sobre as Missões da Índia.

Um certo Gregório Tomé, português, bastante inteligente que viajou e residiu muitos anos em Roma.

A ele se atribuem os escritos ou libelos das reflexões ao Memorial do padre Geral dos Jesuítas.

É conhecido pelo projeto que apresentou à corte de Portugal em ordem à extinção do Santo Tribunal da Inquisição naquele Reino.

O Padre Antonio José Gomes, assessor da mesa do Bem Comum do Negócio, e Presbytero do Oratório.

Outro congregado do Mesmo Oratório, auctor de várias obras estimáveis, entre elas o livro: Providencias no terremoto de Lisboa.

Chama-se Francisco José Freire e nos seus escritos assina-se Candido Lusitano.

Além destes há outros que não passam de charlatães...”²⁴³

Não há no *Caramuru*, soneto laudatório introdutório, mas uma reflexão prévia e o argumento da épica como prólogo; também suas hiperbólicas imagens e inversões nas estrofes, bem como as fontes usadas para a eleição do assunto da épica, todas jesuíticas, são coerentes com sua argumentação em favor da volta dos jesuítas que significa a volta de saberes restringidos no Governo de Pombal.

Os estudos do historiador J. J. Carvalhão Santos sobre Pombalismo e Antipombalismo²⁴⁴ nos interessa, sobretudo, por ser um dos poucos, talvez o único, que faz um levantamento rigoroso sobre as manifestações letradas ocorridas logo após a queda do Marquês. Embora, saibamos que o governo de D. Maria I não significou estruturalmente mudanças em relação governo Pombalino, cremos de suma importância as práticas letradas

²⁴³ Idem, *ibidem* p. 126-131.

²⁴⁴ SANTOS, Carvalhão J.J. *Literatura e Política: Pombalismo e Antipombalismo*. Coimbra, Livraria Minerva, 1991.

ocorridas no Reinado de D. Maria I. Nesse sentido, faremos aqui um breve levantamento delas segundo a pesquisa de J. J. Carvalhão Santos.

O autor levantou 1064 “ composições em versos contra” o Marquês contidas nos Códices 4450, 6332,8583, 8612, 9355, 10567 e 10984 da Biblioteca Nacional de Lisboa e no Códice da Livraria Visconde da Trindade da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Esses textos são reconhecidos pelo autor como tendo uma maior intensidade inicial que vai se esmaecendo pouco a pouco. São temas recorrentes: o medalhão com o seu busto no Terreiro do Paço, bem como a punição para o Ministro caído e seus parceiros próximos; a sátira sobre a volumosa quantidade da circulação dos textos satíricos; a saída do Marquês de Lisboa e sua permanência em Pombal. Também há poemas cujo tema recai sobre a Real Mesa Censória como instrumento a serviço de Pombal; sua ascensão e família e ao atentado de D. José I em 1758; há também o Marquês como inimigo da fé e da igreja críticas das mais freqüentes como já assinalamos na parte inicial deste estudo.

Segundo o levantamento do autor, ainda há versos críticos em sentido contrário. Seriam estes dirigidos aos poetas pedindo que parassem ou deixassem falar apenas quem tivesse razões para tanto: há ainda a crítica sobre a baixeza dos autores dos versos satíricos e a pouca credibilidade que merecem as suas obras;

Segundo o autor, os sonetos mais violentos que fizeram as sátiras anti-pombalinas, tiveram a contrapartida também em versos; também chama a atenção para o volume de cópias manuscritas de toda essa produção, sendo que também eram afixadas em locais públicos²⁴⁵. As cópias manuscritas eram freqüentemente colecionadas formando-se assim compilações volumosas.²⁴⁶ Já os poemas impressos eram encomiásticos e em homenagem a D. José, agora defunto e para os novos reis soberanos;

No código 4550 da Biblioteca Nacional o autor aponta que é possível verificar a contribuição de ex- jesuítas libertos ou regressados, desejosos de reconstituir a Companhia de Jesus e que não há dúvidas, com este código, da existência de uma movimentação pró- jesuítica; Esses textos, como observa o autor, são em prosa.

²⁴⁵ Apud. SANTOS, Carvalhão, 1991, p.50 ,BNL,Cód 6332, pág.50

²⁴⁶ Segundo SANTOS, Carvalhão, há um soneto na BGUC, Ms.394, fl. 90, sobre esta atividade de colecionar.

O autor debruça-se longamente sobre os temas que dizem respeito a Igreja e a religião, sendo eles, a alma perdida e o ímpio, não crente da imortalidade²⁴⁷; o violentador de sacramentos; o ataque aos teólogos nos quais o Marquês se havia apoiado, principalmente a Tentativa Teológica de António Pereira de Figueiredo²⁴⁸ e por fim, a argumentação que A *Dedução Cronológica* seria formada por testemunhos falsos contra os padres da companhia e de vitupérios contra a cúria romana²⁴⁹;

A nós nos interessa, particularmente, o levantamento que J. J. Carvalhão Santos faz dos textos nos códices anti-pombalinos, onde há a idéia do Reino de Portugal e do povo português como escolhido por Deus. Nesse sentido, Deus castigara o povo escolhido permitindo os excessos do Marques de Pombal. Com sua queda, Deus suspendia o flagelo imposto. Também há a idéia de que ofendendo a Deus, este sentiu-se obrigado a intervir. Há também sonetos que referem-se à proximidade do Quinto império ou mesmo da desgraça do Marquês como triunfo da causa de Deus:

Santo Deus de Israel, quão piamente
Usais com vosso povo de indulgência
Livrando-o de um perigo iminente
Que um tirano forjava sem clemência!
E se ainda nossos pecados justamente
Para perdão carecem penitência
Recebei o sofrermos tantos anos
Esse Marquês assombro dos tiranos.²⁵⁰

Nota-se que os poemas de teor providencialista já não fazem parte do gênero satírico, tendo em vista que temáticas como Deus ou a Igreja migram para outros gêneros. A pesquisa do historiador Carvalhão não se ateve a esta questão, tendo em vista que seu objetivo era detalhar historicamente as reações letradas anti-pombalinas.

²⁴⁷ Apud SANTOS, Carvalhão, 1991, p. 138 : “ Dava mostras de grande heresiarca/ Na fé sempre foi pouco constante, a prova de cristão, A prova de Cristão era mui fraca, Na lei de Deus andava muito errante.” (BNL, Cód. 4550, págs. 120 e 121)

²⁴⁸ Apud. SANTOS, Carvalhão, Op. Cit., 1991, p. 141. Diz agora aos teus válidos/ que escrevam, como escreviam,/ que até os ares feriam sem ninguém lhes dar ouvidos./ Diz que expliquem sentidos tão vários, como Febrônio/ a quem segue o teu Antonio/ E o explica contra a Igreja/ Pela voz da mesma inveja/ E soberba do Demônio.

²⁴⁹ Apud. SANTOS, Carvalhão, Op. Cit., 1991. BNL, Cód. 4550, pág. 194

²⁵⁰ Apud. SANTOS, Carvalhão, Op. Cit., 1991. BGUC, V. T., fl.149.

Já Antonio Camões Gouveia²⁵¹ observa um dado fundamental que também acaba incidindo em nossa pesquisa; após estudos sobre a Igreja em Portugal, o historiador assevera que é dificultoso apalpar o pulsar religioso entre 1620 e 1807, porque a pretensão de fazê-lo também insere na prática religiosa uma dimensão de poder; nisto inclui-se também delinear os grandes momentos de confronto entre os detentores do poder e os seus teóricos na fase final do século XVIII.

Em linhas gerais, no século XVI, a Igreja incentivava o aparecimento de locais de formação para o clero. Recuperou-se assim, a tradição dos colégios ligados à universidade. A dificuldade existia na formação dos párocos que competia ao clero secular e nos finais de quinhentos, décadas de 80 e 90, há o que o autor nomeia de “surto de fundação destas escolas”. Os seminários eram oportunidade única para a formação específica do clero secular, e, cabia aos jesuítas essa docência em diferentes escolas regionais. O que resultou, durante o antigo regime, na proliferação de ordens religiosas; os jesuítas terão um crescimento em todo século XVII e XVIII.

A partir dos meados de Seiscentos são redefinidos os poderes da Igreja. Procurava-se, então, uma purificação da Igreja através do seu afastamento do estado e da definição de esferas próprias de poder, ao desenrolar-se, esse processo culmina na segunda metade do setecentos numa relação extremamente conflituosa entre Estado e Igreja e dentro da própria igreja.

Assim é sistematizado o regalismo, concepção que pauta grande parte da política de Pombal, onde, se recusa o controle da realeza pelas entidades e se promove a subordinação da Igreja e dos clérigos ao estado; juntou-se a esta doutrina, a do

²⁵¹ Gouveia, Antonio Camões. “O enquadramento pós tridentino e as vivências do Religioso” In: História de Portugal: O Antigo Regime (1620-1807) Lisboa, Editorial Estampa, s/d.

episcopalismo, onde negava-se à Santa Sé a jurisdição da nomeação dos bispos. Não procurava, como no Antigo Regime, o equilíbrio do poder do Rei com os Bispos, nem aliança entre eles, porém, a subordinação dos segundos ao Rei.

O que nos interessa, também, é o que Gouveia salienta como importante, isto é, o poder eclesiástico mesmo descentrado e tendendo à submissão, ao mesmo tempo que perdido em rituais exteriores, mantém no episcopado a sua espinha dorsal, mas tendo na capacidade de intervenção ao nível das mentalidades a sua força específica e de maior peso. Tanto que, a par da história tradicional sobrecarregada dos efeitos do governo Pombalino, Gouveia argumenta que, a forma de ganhar as massas aliado com o proselitismo missionário ultramarino, conseguiu mostrar igrejas cheias e gentes nas ruas a seguir devotamente as procissões. Manteve-se, assim, o culto dos santos e as procissões de gentes nas ruas.

Segundo ainda os estudos de Gouveia, a interiorização tentada por métodos ortodoxos ou nascendo de críticas ao Estado dirigista, como aconteceu com a heterodoxa jacobea, não ultrapassa o registro escrito. O que já sabemos é que as manifestações letradas da “viradeira” incorporava largos traços do Antigo regime, mantendo, nas suas práticas letradas a união da política, da retórica e da teologia;

Sabe-se, por exemplo, que a campanha contra a Companhia de Jesus, motor do governo pombalino, contrasta com a atitude do poder em Espanha. Em 3 de outubro de 1769, proibiram-se as estampas satíricas alusivas à Companhia de Jesus²⁵², insinuando assim um determinado silêncio sobre os padres expulsos da Companhia em 1767.

Também queremos salientar a importância da circulação manuscrita de versos logo após a queda de Pombal, que contrasta, à primeira vista, com a enormidade

de edições impressas no Governo Pombalino, saídas pela Régia Oficina Tipográfica, como veículo eficaz do seu governo.

As práticas letradas anti-pombalinas incidindo na figura do Marquês, ao mesmo tempo que surgiam poemas laudatórios em homenagem ao defunto D. José e aos novos soberanos, sugerem questões sobre o gênero poético que não podem ser analisadas sem as práticas retóricas do Antigo Regime.

A circulação do gênero, seja manuscrito, seja impresso, é comum no período. Exemplo temos em Bocage (1765-1805) nascendo no reinado de D. José com morte no de D. Maria I. Como demonstra Alcir Pécora²⁵³, em estudo sobre este poeta, a chave aristotélica é largamente reposta pelas poéticas dos séculos XVII e XVIII, valendo assim, para a sátira, também critérios tão rigorosos de mestria da composição, engenho de invenção e refinamento de gosto e doutrina, tanto quanto existiam para os gêneros altos.

O pesquisador demonstra, em seu estudo, que a sátira, enquanto gênero e com regras perfeitamente delineadas, é corrente na produção letrada do século XVIII português e existe uma simetria dos decoros que se deve levar em conta.

Assim, simetricamente decoroso, o que é gênero alto, como os elogios e os encômios, é projetado no baixo, produzindo, como observa Pécora ao referir-se a Bocage, um efeito cômico do “conceito gerado pelo contraste do elemento baixo posto em estrita correspondência com a arquitetura retórica do gênero alto”²⁵⁴.

²⁵² Apud. SANTOS, Carvalhão, Op. Cit., 1991. p.30.

²⁵³ PECORA, Alcir. “Parnaso de Bocage, Rei dos Brejeiros” In: *Máquina de Gêneros*. São Paulo, Edusp, 2001.

²⁵⁴ Idem, ibidem. p. 221

Caso, por exemplo, da alta produção pictórica vinculada a propagação pombalina, como, por exemplo, o Retrato do Marquês de Pombal expulsando os Jesuítas²⁵⁵, reposta simetricamente para baixo:

Ó senhor companher, qué do pinture
 Que no parece deste casa havia?

 O quadre em que o Marquês num navia
 Os papistas mandar da Companhia
 Fora de Portugal por passino dure²⁵⁶

Se no gênero alto da sua propagação o Marquês era assemelhado à divindade suprema, como por exemplo, na dedicatória da *Arte Poética* de Candido Lusitano, na sátira, decorosa e sublime dos finais setecentos português, a prática do gênero, alegoriza a tópica providencialista da queda:

Medonho busto, efígie abominável,
 Torpe carranca, infernal figura
 Do feio Averno triste conjectura,
 Fantasma horrendo, imagem detestável.²⁵⁷

A regra é rígida: tom e vocabulário baixo e jocoso para matéria baixas; o pronome “tu” corresponde rigorosamente no gênero torpe ao tratamento de Ilustríssimo e de Excelentíssimo dos sonetos laudatórios:

Marquês sofre agora tu
 E já que a cena se troca
 Tira-me a rolha da boca
 Mete-me o nariz no cu.²⁵⁸

Ou:

²⁵⁵ Óleo sobre tela de Louis Michel van Loo e Calude- Joseph Vernet, 1767.

²⁵⁶ Apud. SANTOS, Carvalhão, Op. Cit.,1991, p.95

²⁵⁷ Apud. SANTOS, Carvalhão, Op. Cit., 1991, p. 89. BGUC, Ms.3174,fl.267

²⁵⁸ Apud. SANTOS, Carvalhão, Op. Cit., 1991, p. 83 . BGUC, Ms.3174,fl.1

Eu me dou por vingado e satisfeito
 Pois hoje por desforço do meu mal
 Lhe mijo na pessoa e no respeito.²⁵⁹

A unidade do corpo místico da res publica é na sátira tão decorosa quanto nos gêneros altos. Se a persona do Marquês de pombal corresponde ao baixo, as majestade do rei e da Rainha proclamados e do defunto D. José, correspondem à arquitetura retórica do Antigo Regime:

Deixa pois que tomemos por assunto
 Blasfemar do Marquês, pois tal soltura
 Nem ofende ao Rei vivo, nem ao defunto²⁶⁰.

Ao Rei morto, corporificador de todas as virtudes do estado e da Igreja, majestade e Deus, assim como Deus é majestade e a majestade é Deus, se opõe aos vícios e vicissitudes e vocabulário que metaforizam Pombal:

Estava o Reino todo subjugado
 Com o verdugo infernal da humana gente
 Porque o falso Marquês continuamente
 Trazia o Santo Rei sempre enganado.²⁶¹

O providencialismo demanda vocabulário condizente:

Por destino do céu, nos foi mandado
 O nosso Augusto Dom José primeiro,

 Contra nós o inferno conjurado
 Um ministro nos deu por carnicero²⁶²

²⁵⁹ Apud. SANTOS, Carvalhão, Op. Cit., 1991, p.82. BGUC, Ms. 394, fl.24v.

²⁶⁰ Apud. SANTOS Carvalhão, Op. Cit., 1991, p. 63. BNL, Cód. 10984, p. 174

²⁶¹ Idem, ibidem. p. 172. BNL, Cód. 10567, col. 27

²⁶² Idem, Ibidem. p.176. BNL, Cód. 10984, p. 108

Bem como vocabulário sublime para a sublime queda do Marquês colocadas na sua voz pela letra de um anônimo :

Já que fui Maquiavel no Governo
 Seguirei suas máximas na morte
 Com elas me acharei no escuro Averno.²⁶³

Atente-se, porém que não há critérios nesta circulação satírica para interpretá-la como subversiva ou revolucionária, como o faz Carvalhão, por exemplo, ao considerar “curioso” que, após sua exaustiva pesquisa das praticas letradas anti-pombalinas, haverem versos laudatórios quando do falecimento de Pombal em Maio de 1782²⁶⁴. Neste sentido, o autor também interpreta que há nesta sátira um “achincalhamento do Marquês”, no qual subsiste também “baixeza de sentimentos” embora advirta que não se pode cair num julgamento precipitado e simplista, tarefa esta que não cabe aos historiadores.

A “viradeira”, no que se refere aos gêneros poéticos e retóricos, está ainda no gerúndio do seu apelido, comportando assim, traços seiscentista na sátira, na lírica e na épica, o que faz com que os poemas laudatórios ao Marquês, dentro das normas do gênero, sejam tão decorosos quanto os são as sátiras logo após a sua queda.

Temos também, no gênero épico, a circulação do Reino da Estupidez, que segundo Rubens Borba de Moraes começa a circular em 1785. Também o manuscrito de A Muhuraida, 1785, sobre o triunfo da fé Católica.

²⁶³ Idem, Ibidem. p. 176. BNL, Cód. 10984, p. 77

²⁶⁴ Idem, Ibidem. BLN, Cód. 8612, 2ª p., fl122.

Já o *Caramuru*, data de 1781, sendo impresso pela Regia Oficina Tipográfica com Licença da Real Mesa Censória, o que sugere, sem margens de dúvida, que já se permitia sair das suas prensas textos onde os feitos da Companhia de Jesus poderiam rodar sem cesuras, diferentemente, por exemplo, da impressão da peça “O Tartufo” de Molière, que em 1768, foi traduzida pelo Capitão Manuel de Sousa, com cortes e reprovações. A peça, também representada em 1768 no Bairro Alto, esclarecia no final que o “hipócrita” Tartufo representava um padre da Companhia de Jesus.²⁶⁵

No que se refere a clara diversidade política do reinado de D. Maria I não se pode fazer generalizações, sendo que, a melhor maneira de estudá-la, é ter em conta a maior parte dos dados que consiga obter, e os mais diversos entre si daqueles que uma mesma época ofereça, a fim de os interpretar no conjunto em que se integrem.

No caso das práticas letradas deste reinado, a unidade que ainda há entre retórica, política e teologia é composta de partes múltiplas que se aparentemente se contrapõem, quando em um exame mais acurado interagem umas a outras em diversidades que compõem esta unidade.

José Esteves Pereira, por exemplo, quando do seu estudo sobre *O Pensamento Político em Portugal no século XVII*²⁶⁶, através das obras de António Ribeiro dos Santos, assegura que o que há de mais problemático no Pombalismo (1755-1777) é a conciliação entre o programa da abertura ‘filosófica’ [= filosofia natural e também uma certa casuística através das idéias jusnaturalistas] e a necessidade de preservar muitas

²⁶⁵ Apud. SANTOS, Carvalhão. Op. Cit, 1991, p. 26. Martins, António Coimbra. “Pombal e Molière”, In: Revista de História das Idéias, IV, Tomo II, págs. 291 e ss.

²⁶⁶ PEREIRA, José Esteves. O Pensamento Político em Portugal no Século XVIII: António Ribeiro dos Santos. Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983.

raízes culturais de sentido tradicional, especialmente no campo do pensamento teológico, que em derradeira análise fundamentava o estado absoluto.

O canonista e teólogo António Ribeiro dos Santos (1745-1818), nos parece exemplar. O letrado foi teórico de Pombal e D. Maria I; Doutor em Cânones pela Universidade de Coimbra, foi lente da cadeira de Teologia e Cânones e de Direito Natural; seu nome estava entre os presumidos autores do poema O Reino da Estupidez; sua obra *De sacerdotio et Imperio* (1770) insere-se no campo de ação política pombalina, no que condiz com a Reforma da Faculdade Cânones e, portanto, na reestruturação final da Universidade em 1772.

Apologista, combate o materialismo, o deísmo, e o libertinismo além de refletir sobre a religião natural e a religião revelada; busca no pensamento loquiano e no racionalismo de Leibniz combater o materialismo presente em Espinosa; ao mesmo tempo, sua argumentação apologética está centrada no intelectualismo tomista, o que faz com que o historiador José Esteves Pereira perceba que há na obra de Ribeiro uma exegese substitutiva do aristotelismo oficial banido, mas de algum modo recuperado no ecletismo filosófico de Genovesi, embora também haja no canonista um empenhamento antiescolástico no que concerne à metodologia do pensamento, do discurso e da pedagogia;

Aqui também o historiador observa que o impacto produzido pelo *Verdadeiro Método de Estudar*²⁶⁷ (1746), pela polêmica a que a sua publicação deu origem, juntou-se com as reformas pombalinas, e sobretudo a da Universidade, para liquidar o aristotelismo como filosofia dominante. O aristotelismo tinha-se tornado a

²⁶⁷ VERNEY, Luis Antônio. *Verdadeiro Método de Estudar, para ser útil à republica e à igreja: proporcionado ao estilo e necessidade de Portugal, Exposto em várias cartas, escritas pelo R.P.***Barbadinho da Congregação de Itália ao P.P.****, Doutor na Universidade de Coimbra. Dois volumes. Valença, Oficina de Antônio Balle, 1747.

filosofia de uma sociedade e caiu naturalmente com esta. Todavia, o autor assevera que não se pode dizer que a presença aristotélica no pensamento lusitano tivesse cessado por completo²⁶⁸, o que também já notamos em relação a Aristóteles e as poéticas deste período.

Ademais, queremos enfatizar que a apologética teórica Ribeiro dos Santos era adequada à sua época tanto quanto a sua capacidade de apreciação do quadro político:

“Este Ministro quis um impossível político; quis civilizar a nação e ao mesmo tempo fazê-la escrava; quis espalhar a luz das ciências filosóficas, e ao mesmo tempo elevar o poder real ao despotismo; inculcou muito o estudo do direito natural e das gentes, e do direito público universal, e lhes erigiu cadeiras na Universidade de Coimbra, mas não via que dava luzes aos povos para conhecerem por elas o que o poder soberano era unicamente estabelecido para o bem comum da nação e não do príncipe, e que tinha limites e balizas em que se devia conter.”²⁶⁹

O que não quer dizer que não havia concordância com ações do Governo

Pombalino:

“só fez uma coisa boa: abateu o poder da Inquisição, sujeitando-a ao poder do Príncipe: e reformando o Regimento. Direi ainda, que ele não foi o que plantou a renovação das letras em Portugal, o que vos mostrarei em outra ocasião; mas, o que foi muito, fez com que os Padres Pretos não se atrevessem a pôr hum veto aos bons livros que entravam de fora nestes reinos”²⁷⁰

Quando em 1785 é editada a sua obra mais conhecida *A Verdade da Religião_Cristã* que, como já assinalamos no começo desta pesquisa, tem preocupações antideístas, antifilosóficas e antimaterialistas, seu conteúdo principal, segundo José

²⁶⁸ PEREIRA, José Esteves. Op.cit., 1983, p. 99

²⁶⁹ Apud. PEREIRA, José Esteves, Op.cit., 1983, p.119: DIAS, Luis fernando de Carvalho. “Algumas Cartas do Doutor António Ribeiro dos Santos” In: *Revista Portuguesa de História*, t.14, p.447.

²⁷⁰ Apud. Op.Cit. p.166. DIAS, Luis Fernando de Carvalho. “Algumas Cartas do Doutor António Ribeiro dos Santos, In : *Revista Portuguesa de História*, t. XIV, Coimbra, 1974, pp. 447-448.

Esteves Pereira, é definir princípios da religião revelada, perante a insuficiência e os perigos da religião natural e, por outro lado, polemizar e salientar as contradições do pensamento deísta e filosofista, personificado concretamente em Voltaire, Rousseau ou Fréret.²⁷¹

O que nos interessa também aqui é que o tema da religião natural é fervoroso durante o século XVIII e, como fundamenta o historiador José Pereira, foi ele em inúmeros pensadores católicos uma resposta tática à incredulidade. A defesa da religião revelada, que no *Caramuru* é argumentada com as fontes jesuíticas utilizadas através da representação do indígena como provido da luz da graça e emuladas na epopéia, é a mesma argumentação que podemos encontrar no prólogo da *Verdade da religião Cristã*:

“Para chegarmos, pois, a mostrar a verdade da religião cristã, principiamos supondo o homem no estado puro da natureza, destituído de toda a idéia de religião e só dotado daquele discurso que é essencial a uma criatura racional; e provando com inegáveis argumentos a existência de um Deus eterno, onipotente, criador e senhor supremo do céu, e da terra, desta proposição deduzimos sucessivamente: a necessidade de uma religião, a insuficiência da religião natural, a existência da revelação e, ultimamente, a verdade da revelação evangélica, na qual unicamente se descobrem caracteres que mostram toda a evidência ser ela a palavra do mesmo Deus. Este plano é o mesmo que seguiu o grande António Genuense, nos seus Elementos de Metafísica, cujo sistema nos parece o mais regular, que o de todos os outros que escreveram sobre a mesma matéria.”²⁷²

Ajuizado com a apologia da religião revelada, convém voltarmos a olhar o *Caramuru* de perto. Se , o vocabulário e a narrativa estão de acordo com as agudezas e a sublimidade usadas nas fontes, as notas também são elemento que dispomos e se dispõem para ajuizar os conceitos, os saberes para uma possível recepção. Neste sentido, a chave do

²⁷¹ PEREIRA, José Esteves. Op. Cit., 1983, p.207.

²⁷² Apud. PEREIRA, José Esteves, 1983 Op. Cit. p.208. SANTOS, António Ribeiro dos. A Verdade da Religião Cristã. Coimbra, na Real Impressão da Universidade, MDCCLXXXVII, 2 ts.

Caramuru é como, já dissemos *na introdução deste, neoescolástica, jesuítica, portanto, teológica, retórica, política.*

Cabe-nos, ainda, neste estudo sobre o canto III, levantar alguns pontos pertinentes, a saber, em algumas notas do Canto I e II, o uso das notas atesta um juízo contra os excessos da fantasia; mas nem por isso podemos classificar o poeta como “ilustrado”, ou mesmo, que o seu uso seja uma apropriação reacionário do “iluminismo”. Ao contrário, estamos o tempo todo a atentar para o uso argumentativo que delas faz o poeta para apologizar a conquista católica do Brasil através de uma crítica aos libertinos que, por sua vez, está proposta no prólogo da epopéia.

Quer dizer, o uso das notas revela, não um poeta ilustrado, mas um poeta persuasivo, que se utiliza de um recurso vigente e em voga na época, este sim ilustrado, no caso as notas, para controlar sua argumentação e torná-la eficaz tendo em vista finalidade evidenciada no prólogo.

Agora, se a crítica ilustrada e posterior a escritura da obra, não levou em conta as notas como dispositivo argumentativo, talvez seja um outro indício de que elas não eram tão ilustradas assim. Mas, como estamos a dizer, trata-se um meio eficaz de tornar sua argumentação teológico-política mais crível.

É só tirar as notas do livro, bem como recortar o prólogo e alguns episódios para ter-se uma epopéia pré-romântica, mas nunca o *Caramuru*.

Uma das prerrogativas desta epopéia é a tensão. Haja vista que no canto de maior paz da épica, este que estamos a estudar, é onde temos a maior veemência nas notas. Em nenhum outro canto haverá notas tão incisivas. Quando o leitor, vamos dizer assim, descansa do veemente Canto I, transita pelo canto II e chega ao Canto III, encontra na leitura um canto sem guerras, armas, mas, uma conversa a dois, eloqüente e interpretada pela indígena Paraguaçu. E então, as notas sobressaltam no Canto, como se a letra fosse arma, como se na pena estivesse a espada.

Descrição das notas do Canto IV do Caramuru

“Há muitas cousas que nos metem medo:
Um Dragão nos seria aborrecido,
Mas quando está na imagem parecido,
Em vez de dar espanto nos deleita:
O próprio horror na imitação perfeita
Se tira; e ao mesmo tempo purga a alma
Na mísera fraqueza e impulso amargo
Da aflição, da tristeza ou do letargo.”
(Francisco de Pina de Sá e de Mello In: Arte Poética, MDCCLXV)

No Canto IV do *Caramuru*, a guerra que há entre os Tupinambás e Caetés ocupa toda a narrativa. A primeira tribo é, neste combate, liderada por Gupeva, Diogo Álvares e Paraguaçu e a segunda, os Caetés, pelo chefe Jararaca.

Temos, portanto, as oitenta e cinco estrofes na seguinte disposição narrativa: na primeira estrofe, a introdução ao Canto, na qual é explicitada o nexa da invasão pelo inimigo Jararaca, Príncipe dos Caetés, que invade a tribo de Gupeva para capturar Paraguaçu, indígena filha de Taparica, que, no Canto II, foi chamada por Gupeva para servir de interprete entre ele e Diogo Álvares.

Da segunda à quinta, temos a descrição do sono de Paraguaçu à beira de um ribeiro, episódio conhecido como um dos poucos *locus amoenus* na narrativa do *Caramuru* por estar vinculado a ele a descrição da natureza à volta da indígena que, repousando num claro ribeiro, é abastecida pela “frescura deleitosa de um grão maracujá”. Da estrofe VI a VII, ainda na introdução ao Canto, tem-se Paraguaçu correndo assustada do chefe Jararaca, que vai ao seu encontro bem como uma explicação mais detalhada da causa da guerra que irá ocorrer, ou seja, Jararaca em busca de Paraguaçu e sem medo de Diogo Álvares.

A partir da estrofe XII a XXXX, a narração é composta pela descrição da tribo inimiga nos seus costumes e rituais para combate, desde suas pinturas corporais, até suas cores e ornatos de guerra, bem como as armas e adornos.

As estrofes XXXII a XXXIX estão na voz de Jararaca que, através do seu discurso, incita a tribo para guerrear.

Da estrofe XL à XLIII, há a descrição dos ritos iniciais para o ataque da tribo de Jararaca; e das estrofes XLIV a L, temos a descrição da preparação da defesa da tribo de Gupeva. O combate começa, em plano geral, das estrofes LI a LIII; nas LIV a LVII, temos a especificação detalhada de uma luta entre Jacaré e Jararaca; das estrofes

LVII a LXIV, ocorre ainda, em detalhe, a luta de Paraguaçu e Diogo Álvares contra a tribo inimiga.

Nas estrofes LXV a LXVI, temos Diogo, mais uma vez, soltando seu tiro de espingarda que ressoa na prostração de uma multidão de índios inimigos que se rendem ao tiro.

Da estrofe LXVII a LXXII, temos a narração da fuga de Jararaca ferido e da LXXIII até a LXXXV, a narração de Paraguaçu cativa pela tribo inimiga; o Canto termina quando a mesma é retirada do cativeiro por Diogo Álvares, que dispara, ainda neste Canto, seu segundo tiro de espingarda.

As notas desse Canto estão assim distribuídas: as de número 1 a 6 estão localizadas entre as estrofes XII e XXXI, que descrevem as nações com que os Caetés possuíam alianças, bem como os instrumentos, armas e pinturas corporais utilizadas para guerrear. Estão notadas nas palavras: “Caetés”, “Ovecates”, “Aipi”, “Inficionado”, “Tacape”, “Marraque”.

A nota 7, “Imboaba”, está entre as estrofes XXXII a XXXIX, que estão na voz de Jararaca, como aludimos acima.

As notas 8 e 9, nas palavras “Palmada” e “Divina”, estão entre as estrofes XL e XLIII, na descrição dos ritos para atacar o inimigo, no caso, da tribo chefiada por Jararaca que atacará a tribo dos Tupinambás de Gupeva.

A nota 10, na palavra “Tupinaquis”, na estrofe XLVII, entre as XLIV a L, quando da descrição da preparação da defesa dos Tupinambás.

A nota 11, localizada na palavra “Uapis”, entre as estrofes LI a LIII no início da narração do combate entre os Caetés e Tupinambás.

E por fim, a nota 12, na palavra “Inubia”, que localiza-se entre as estrofes LXXIII a LXXXV, quando do cativeiro de Paraguaçu.

Numa segunda classificação, sem levar em conta a disposição das notas na narrativa, podemos perceber que nove delas estão notadas em palavras tupi-guaranis como “Caetés”, “Ovecates”, “Aipi”, “Tacape”, “Marraque”, “Imboaba”, “Tupinaquis”, “Uapis”, “Inubia” e três em palavras do vocabulário Português, ou seja, “Inficionado”, “Palmada” e “Divina”.

Sendo este um Canto onde predomina, sobretudo, a narração de um combate entre tribos indígenas, pode-se atentar para o que já referimos antes quando do nosso estudo sobre o Canto III, no qual discutimos que as palavras notadas do vocabulário tupi-guarani podem ser consideradas lugares de notação já que buscam sua argumentação na origem e no significado do vocábulo.

Aqui, neste Canto, podemos explorar um pouco mais essa perspectiva, pois, temos nas notações das palavras do vocabulário indígena uma determinada quantidade que as tornam valorosas neste canto.

Separamos, portanto, as nove notas que referem-se as palavras indígenas, a saber, as notas 1, 2, 7 e 10 que dizem respeito as palavras que nomeiam as tribos indígenas bem como a palavra *Imboaba* que é termo que nomeia ao Europeu.

Temos as palavras das notas (5,6,11,12) que se referem a instrumentos ou armas utilizados pelos indígenas nos ritos de guerra que constam neste canto da epopéia.

Separadamente, por fim, levando em conta esta classificação, temos as notas número 3, 4, 8 e 9. No entanto, para descrevê-las, vamos levar em conta sua disposição, conforme poderá ser verificado abaixo:

Estrofe XII. Nota 1

Em seis brigadas da vanguarda armados,
Trinta mil Caetés vinhão raivosos,
Com mil talhos horrendos deformados,
No nariz, face, e boca monstruosos:
Cuidava a bruta gente que espantados
Todos de vellos, fugirão medrosos;
Feios como Demonios nos accenos,
Que certo se o não são, são pouco menos.

Caeté. Gentio ferocíssimo, que infestava o sertão da Bahia.

Esta primeira nota, localizada na palavra “caetés”, faz parte das notações que visam enfatizar e ampliar um conceito que deve estar contido na imagem que está na estrofe, pois, embora esteja localizada na estrofe XII, temos na primeira estrofe deste Canto III, uma qualificação geral de quem sejam os Caetés, tribo a que pertence Jararaca:

“Era o Invasor noturno um Chefe errante,
Terror do Sertão vasto, e da marinha,
Príncipe dos Caetés, Nação possante,
Que do Grão Jararaca o nome tinha: (...)”²⁷³

A palavra ocorrerá duas vezes (I e X) até o aparecimento da notação na palavra, na estrofe XII, sendo que é somente nesta estrofe que temos uma descrição das características principais destes indígenas, que, como podemos observar acima, é pintada com vocabulário sublime : “raivosos”, “horrendos”, “deformados”, “monstruosos”, “feios” e “demônios”.

A notação amplia o conceito da sublimidade ao aclarar, em lugar oportuno, já que se refere na estrofe à quantidade de trinta mil indígenas dessa nação.

Nas fontes utilizadas na escritura da epopéia, encontramos referência a estes indígenas quando da vinda do Bispo Dom Pero Fernandes Sardinha, no ano de 1553, no governo de D. Duarte da Costa, na Bahia, segundo consta na *História da América Portuguesa* de Rocha Pitta. Simão de Vasconcelos, na *Crônica da Companhia de Jesus*, alude ao Bispo mas nada consta dos detalhes da sua morte atribuído aos Caetés. O atributo de nação fera será, no entanto, explorado por Brito Freire, na *Nova Lusitânia: História da Guerra Brasileira*:

“148. Quando ao espetáculo de tamanho desastroso, concorreu das montanhas vizinhas, copiosa multidão dos Brasis, chamado Caetés. Como irracionais crocodilos, que chorão primeiro para tragar depois, se mostram lastimosos com os afligidos. Mas em lhes reconhecendo as forças tão extremamente debilitadas, que não podiam bolir os pés, nem menear os braços, foi mais açougue do que peleija, a fereza destes selvagens. Matando e comendo os portugueses; os que não lhes couberam no ventre, levaram espedaçados sobre os ombros.”²⁷⁴

Estrofe XVI. Nota 2.

Urubú, monstro horrendo, e cabelludo,
Vinte mil Ovecates fero doma;
Por toda a parte lhe encubria tudo
Com terrível figura a hirsuta coma:
Monstro disforme, horrendo, alto, e membrudo,

²⁷³ Canto IV, Estrofe I.

²⁷⁴ FREYRE, Francisco de Brito. *Nova Lusitania, Historia da Guerra brasileira a purissima alma e saudosa memoria do serenissimo Principe Dom Theodosio principe de Portugal e Principe do Brasil*. Lisboa, Na Officina de Joam Galram, 1675. p. 77 do livro Segundo parágrafo 148.

Que a imagem do Leão rugindo toma,
Tão feio, tão horrível por extremo,
Que he formoso a par delle um Polyfemo.

Ovecates. Nação feríssima.

Esta notação está situada na estrofe que está também vinculada a descrição das nações. Dos Ovecates temos notícia no Dictionaire de Martinière, ainda no verbete Brésil:

“Les Ovetacates, Qui sont toujours en guerre avec leurs voifins, ne soutirent pas que personne vienne trafiquer chez eux. Quand ils ne se sentence pas les plus fors, ils futent de telle forte, qu’il n’y a point de certf Qui coute plus vite. Ils vont nutda. Ils ont cela de comum avec les autres Brésiliens, e ceci de particulier qu’ils laiffent croite leurs cheveux jusques fur le milieu du dos, excepté qu’ils les coupente un peu fur le front. Ils mangent la chair crue commes les chiens. Ajoutez à cela leur ais fale & dégoutant, leur regard farouche, leur physionomie Qui tient de la bête. La nature, que toute simples & fans c(rasurado)ement est quelque fois fi agreable, est bien laide & bien choquante en ces sauvaves”²⁷⁵

Não encontramos citação desta nação em nenhuma outra fonte utilizada, mas conforme a nota 2 do Canto II, sabemos que, no Dicionário Geográfico de Martiniere “se lerá a maior parte da história dos ritos e costumes do brasil que aqui e na série do Poema escrevemos”.

O que podemos perceber é que não há o uso do argumento de autoridade de nenhuma fonte utilizada quando a notação se dá em palavras tupi- guarani utilizadas nas estrofes, como também ocorre no Canto I (jacaré, embiras, tatu, tupá), no Canto II (Anhangá, Paiaias, Imboaba, Uiçu),e, no Canto III (Tamandaré).

Relevante também é observar que, embora estas notas sejam clareadoras de palavras que já consideramos anteriormente como “obscuras” por serem do vocabulário indígena, aqui nessas estrofes, o conteúdo da notação amplifica a obscuridade para tornar maior o efeito sublime. Não se trata, portanto, do uso para clarear, ou melhor mediar o juízo, mas para ampliar a sublimidade da descrição desta tribo que faz aliança com os Caetés para o combate com os Tupinambás.

²⁷⁵ MARTINIERI, Bruzen de la . *Dictionaire Geographique, Historique et critique*, Haia,1726, p. 119.

Estrofe XIX , Nota 3

Seguem-no dez mil Maques, gente dura,
 Que, em cultivar mandioca exercitada,
 Não menos util he na agricultura,
 Que valente em batalhas com a espada:
 Tomarão estes, como próprio cura,
 De viveres prover a gente armada;
 Quaes torrarão o Aipi; quem mandiocas;
 Outros na cinza as cândidas pipocas.

Aipi. Raiz de que se faz uma espécie de farinha. Mandioca, outra semelhante. Pipocas chamam o milho, que lançado na cinza quente, rebenta como em flores brancas.

A descrição desta tribo também é emulada do Dicionário Geográfico de Martiniere. Nela encontramos que “Les sauvages du Brésil son peuples, subdivisés em plusiers sous les non de *Margajates, Ovetacates, Makkes, Tapuies, Toupinamboux,* & en general tous les bresilienes mangent leurs ennems.”²⁷⁶

Embora também encontramos nesta mesma fonte, a descrição do aipi, palavra onde ocorre a notação na estrofe, não há a ligação exclusiva da descrição desta raiz com a tribo dos Maques:

“Les Brésilienes se nourrissent ordinairement de deux fortes de racines: l’*Aipy* & le *Manioc*. Au bout de trois ou quatre mois qu’on les a plantées, elles sont hautes de demi pied (sic) pour le moins & gorsses comme le bras. Etant hors de terre, les fememes les féchent au feu sur ce que les aventuriers appelente un boucan. On les ratiffe avec des pierres aigües; comme on ratifle (sic) des navets, & la farine qu’on en tire est du goût de l’amidon. On cuit cette farne dans de grands pots, en la remuant jusqu’a (sic) ce qu’elle devienne épaisse comme de la boulie. Ils en font de deux fortes, l’une qu’ils font cuire jusqu’a ce qu’elle foit presque dure, afin de la garder pour la provision: Ils en usent à la guerre. L’autre n’est que légèrement bouillie, & a le gout du pain blanc quand elle est fraiche. Cette bomlhe est fort nourrissante; mais ni l’une ni l’autre ne valente rien pour fair du pain. On en peut bien faire du levain comme celui de froment, mais ce levain cuit ce brule & se feche par dehors, & reste entierement mol au dedans. De l’une & de l’autre farine apprêtees avec du jus de bonne viande, on en fait un mets assez approchant du ris bouilli: de (sic) mêmes racines pilées fraiches & preffées en fuite, ils en tirent un jus blanc comme du lait; & ce jus mis au soleil s’y reflerte, en forte qu’il devient propre a être cuit & mangé comme des oeufs(sic). Ils rôtiflent aussi & a le gout des chataignes. Pour le *Manioc* il faut le réduire en farine & le cuite,

²⁷⁶ Idem, ibidem, p. 119

sans quoi il seroit for dangereux à manger. Ces deux racines sont à peu près comme un petit genevrier & leur feuille reffemble à la *Peonia*.”²⁷⁷

No caso, a notação em palavra do vocabulário tupi, torna menos obscura a imagem da estrofe.

Estrofe XXI. Nota 4

Nem tu faltaste alli, Grão Pessicava,
Guiando o Carijó das aureas terras;
Tu que as folhetas do ouro, que te ornava,
Nas margens do teu rio desenterras:
Torrão que do seu ouro se nomeava,
Por crear do mais fino ao pé das serras;
Mas que feito em fim baixo, e mal prezado,
O nome teve de ouro inficionado.

Inficionado. Povo importante das Minas do Mato dentro; chamado assim, porque o ouro, que tinha mui subido, perdeu os quilates mais altos, e ficou chamando-se ouro inficionado. Assim o soube o poeta dos antigos daquela paróquia, de que ele é natural.

Assim como a nota 10 do Canto I, esta nota autoriza-se pelo próprio testemunho do poeta. Relembrando a nota: localizada na palavra “estátua”, refere a estátua da ilha do Corvo que aponta para a América e cujo relato está conservado em uma história manuscrita dessa estátua escrita por João de Barros.

Na nota, o poeta salienta que deve esta informação a um fidalgo erudito que lhe contou. Aqui, nesta, ocorre o mesmo tipo de procedimento argumentativo, no qual o sujeito da escritura é a autoridade que testemunha a informação.

Estrofe XXIV. Nota 5

Seguia-se nas forças tão robusto,
Quanto no aspecto feio, e em traje horrendo,
Hum, que com fogo sobre o torpe busto
Dous tigres esculpira combatendo:
Este é o bravo Tatu, que enche de susto
Tudo, c’o Grão Tacape accomettendo:

²⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 120

E que mil cutiladas dando espessas,
Derriba troncos, braços, e cabeças.

Tacape. Espada de pau ferro, ou semelhante, de que usam os bárbaros.

Ainda na descrição das tribos que se juntam aos Caetés para atacar os Tupinambás, temos a explicação do sentido de mais uma palavra obscura. Ou seja, a nota faz a analogia em que se pode ajuizar que o “grão tacape” que o chefe Tatu utiliza é uma espada de pau ferro.

Também encontra-se a descrição deste instrumento no Dicionário de Martiniere: “ Ils ornent de pareilles plumes leurs *Tacapes*, Qui sont de ce bois dur & rouge, que nous appelons bois de Brésil.(...)”²⁷⁸, e, “Les Sauvages en sont leurs *Tacapes* (c’est une espece de hallebarde) & leurs fleches.(...)”²⁷⁹.

Estrofe XXV. Nota 6

Debaixo do seu mando em dez fileiras
Doze mil Itatis formados hião;
Surdos, porque habitando as cachoeiras,
Com o grão rumor d’água ensurdeciação:
Pendem os seus marraques por bandeiras
De longas astes, que pelo ar batiam,
Suprindo nos incônditos rumores
O ruído dos bellicos tambores.

Marraque. É uma haste, de que pende um cabaço, ou coco, cheio de pedras miúdas, que sacudindo-o, fazem rumor. É insígnia sacerdotal, e militar entre estes bárbaros.

Sobre o uso do deste instrumento, encontra-se descrito em Martiniere que:

“(...) ils ont encore dans le mains outre ces *ahonai*, des calebasses creuses, pleines aussi de petit cailloux. Ils attachent ordinairement ces calebasses au bout d’un baton, & se donnent l’essor à la musique des cailloux. Ce digne instrument s’apelle *Maraque*.”²⁸⁰

E quando do seu comentário sobre as cerimônias religiosas dos indígenas:

²⁷⁸ Idem, ibidem, p. 120

²⁷⁹ Idem, ibidem, p. 122

²⁸⁰ Idem, ibidem, p. 120

“(…)Enfin une de leurs fetes acheve de persuader qu’ils ont connoissance d’un prince supériuer aux hommes. Ils s’assemblant & font un troupe à laquelle président ces anciens, que j’ai appéles leurs prêtes. Ceux-ci entonnent de certains chansons & dansent au même temps, tenant chacun as *Maraque*.(…)

(…) On se met à danser une danse ronde en se tenant par la main, en pliant un peu le corps, branlant & tirant un peu à foi la jambe droite, tenant la main gauche pendant & la droite sur les feffes. En cette posture ils continuent à danser & à chanter. Ils se divisent alors en trois cercles, & trois ou quatre prette emplumés président à chaque branle, & présentent aux danseurs cette vénérable *Maraque*, d’où (sic) ils disent que l’ésprit leur parle.(…)”²⁸¹

Estrofe XXXII, Nota 7

Paiaiaís generosos, hoje é o dia,
Que aos vindouros devemos mais honrado,
Em que mostreis que a vossa valentia
Não receia o trovão, subjuga o fado:
Sabeis que de Gupeva a cobardia
Por Filho do trovão tem acclamado,
Hum Imboaba, que do mar viera,
Por hum pouco de fogo que accendera.

Imboaba. Nome que dão aqueles bárbaros aos nossos europeus.

Esta notação está na voz do chefe Jararaca na estrofe em que ocorre o discurso ritual que incita a guerra. Na descrição desse costume, em Martinière, consta que este é primeiro dirigido aos mais velhos das tribos (entre as estrofes XXXII a XXXIX deste Canto IV).

A notação ocorre na palavra “imboaba”. Temos a mesma palavra notada no Canto II, nota 5 , e basicamente com o mesmo teor esclarecedor. Na nota do segundo Canto temos que: “*Imboaba. Voz, com que os Bárbaros nomeiam os Europeus*”. A palavra, na estrofe, é elaborada a partir da voz do índio Gupeva e estudamos que, de acordo com a matéria e com o decoro estabelecido, este tipo de notação faz parte do contingente de palavras do Tupi guarani. Estando na voz de um indígena, está também dentro das normas decorosas da preceptiva da épica, que se refere à qualidade e grau da pessoa que fala. Um

²⁸¹ Idem, ibidem, p. 124

índio, numa epopéia, deve falar com vocabulário que lhe seja próprio, ou seja, deve chamar o Europeu Diogo Álvares de “Imboaba”.

O discurso é dirigido aos Paiaiás como pode-se perceber pela estrofe acima. Conforme nota 4, do Canto II, cuja notação está na palavra Paiaiás, ou seja, “*nome honorífico em língua brasílica equivalente a Nobres ou Senhores.(...)*”

A descrição deste rito encontra-se no Dicionário de Martinière, fonte que colocaremos na descrição da nota 8 .

Estrofe XL. Nota 8

Disse o Grão Chefe assim, e entre os furores,
Com a mão, que já tinha levantada,
Bate na espada aos Príncipes maiores,
E dá-lhes, *Orsú* dizendo, huma palmada:
Huns nos outros as deram não menores,
Que assim se incita a multidão armada:
Vinguemo-nos, (gritando) companheiros,
Bem que forão seus raios verdadeiros.

Palmada. Rito militar, com que se exortam á guerra.

A descrição dos ritos militares com que os indígenas estimulavam o combate ao inimigo também consta no Dicionário de Martinière:

“(…)Voici, autant que j’ai pu l’apprendre, étant sur les lieux, comment les Sauvages du Brésil se sont la guerre. *Ils n’ont ni princes, ni rois. L’un n’est pas chez eux plus grand que l’autre, mais ils se contentent d’honorer & de consulter leurs anciens, à cause, disent-ils, que l’âge leur donne de l’expérience, & que par leurs bons conseils, ils fortifient les bras des jeunes guerriers, ne pouvant plus agir eux-même.* Ces anciens sont comme les directeurs des *Aldejas* Qui sont les villages de ces Sauvages, ou plutôt ce sont les consellers présidens de quatre ou cinq cabanes brésiliennes, posées les unes près des autres, qu’ils appellent une *Aldeja*. Les anciens sont leurs des Sauvages, & c’est leur éloquence qui anime, quand il leur plait, ces Sauvages à la guerre. Ils donnent se signal de la marche, & ne cessent en marchant d’exhorter les guerriers à se venger de leurs ennemis, & à montrer da courage conrage contre ceux Qui ont mangé quelqu’un des leurs. Dans leurs haranguess ils leur représentent le tort qu’ils reçoivent des *l’eronsichipa*, (c’est ainsi qu’ils appellent les Portugais, & leurs autres grands ennemis,) les violences qu’ils leut sont & lempris avec lequel ils en sont traités, lorsqu’ils sont vaincus. Alors les

Sauvages frappent des mains, se donnent des coups sur les épaules & sur les feffes(sic), en criant tous unanimement, *Tonoupinambaous* (ce mot veut dire *Compagnons*) *vengeons-nous, ne souffrons(sic) point de lacheté, prenons le armes & soyons tués ou vengés*. Les harangers durent quelque fois fix heures; & pendant qu'elles se font, l'assemblée écoute avec beaucoup de respect.(...)»²⁸²

A emulação das descrições contidas no artigo “Brésil” do Dicionário Geográfico de Martinière vinculam-se a todas as notas deste canto. Na estrofe da notação da palavra “palmada”, que está disposta logo depois do discurso exortativo de Jararaca, percebe-se que, diferentemente do comentário da fonte acima citado, o discurso não é proferido pelos anciões da aldeia, mas sim pela voz da Jararaca.

Porém, antes da emulação, temos na estrofe XXX a descrição geral desse costume ritual, conforme a fonte:

Com batalhões a espaços separados
 Triplicado cordão se vê composto,
 E em silencio admirável ordenados,
 Ao redor vão do outeiro em meio posto;
 Costuma hum Orador fallar-lhe a brados,
 E ardendo-lhe mil furias sobre o rosto,
 O ar co-a espada furibundo corta,
 E a combater valente a turba exhorta.

E a emulação na estrofe XXXI, antes do discurso eloquente de Jararaca:

Jararaca, no mando então primeiro,
 Ao Sacro, e Civil rito presidia,
 E no mais alto do sublime outeiro
 Entre hum senado ancião se distinguia:
 Aos outros na estatura sobranceiro
 As costas de hum tapuia, que o trazia,
 De hum lado a outro magestoso corre,
 E com geral silencio assim discorre.

A descrição dos gestos rituais dos indígenas na estrofe XL, logo após o discurso de Jararaca contidos nas estrofes XXXII a XXXIX, é retomada pela notação. Ou seja, a imagem que é construída pelo movimento gestual quando Jararaca bate na espada dos príncipes maiores e dá-lhes após proferir a palavra “orsu” (que não consta em

²⁸² Idem, ibidem, p. 123

nenhuma fonte, embora muitas das expressões que são usadas na voz dos indígenas são autorizadas por Martiniere e colocadas em nota), uma palmada que, como efeito dominó, uns aos outros vão fazendo o mesmo gesto. Podemos perceber uma acentuação na tópica do rito, de modo a deixar claro que os indígenas possuíam uma determinada organização política.

A notação concentra esse argumento. Aqui os ritos militares argumentam-se junto com os religiosos, como se houvesse a insistência de fortificar características que qualificam os ferozes indígenas não como totalmente animais e brutos, mas com indícios de qualidades em seus costumes que são análogos aos costumes políticos da sociedade não indígena.

Estrofe XLII, Nota 9

Cerimonia esta foi do pátrio uso,
Vestígio nacional da antiga idade;
Que acaso corrompeo mágico abuso,
Tendo talvez princípio na piedade:
Retumba do marraque o som confuso;
E pondo em alto o seu, com gravidade,
À insígnia, no chão tudo se inclina,
Como a sinal de cousa mais Divina.

Divina. Usam nas suas solenidades os bárbaros de um marraque, ou haste (já em outra parte descrita) que pelas circunstâncias parece insígnia religiosa.

Esta nota, localizada na palavra “divina” é mais uma notação que amplifica a argumentação de uma organização ritual com vistas à religiosidade. A estrofe XLII é a penúltima da descrição dos ritos que incitam para a guerra. Embora a nota 6, na palavra Marraque, descreva a sua forma e a finalidade, aqui nesta, há a diferença do instrumento estar descrito em ação, ou como está assinalado na nota, em uma outra circunstância onde aparenta estar ligado também à religiosidade.

Estrofe XLVII, Nota 10

Com estas forças só (que mais recusa)
Sai Diogo à campanha guarnecido,
Nem sofre a forma do marchar confusa,

Mas tudo tem com ordem repartido:
 Outro corpo maior de que não usa
 Deixa em guarda das Tabas prevenido;
 Tupinaquis, Viatanos, Poquiguaras,
 Tumimvis, Tamviás, Canucajaras.

Tupinaquis, etc. Nomes das nações do sertão.

Nessa estrofe estamos na descrição das nações indígenas aliadas aos Tupinambás e a Diogo Álvares, que se preparam para a defesa do combate com os Caetés. Percebe-se que o herói da epopéia, Diogo Álvares, não as usa quando sai para o combate. A nota, no entanto, tem valor demonstrativo e histórico, ao alinhar as nações que estão em cada lado do combate, uma por uma, ou seja, Tupinaquis, Viatanos, Tumimvis, Tamvias, Canucajaras. Não encontramos alusão a estas tribos em nenhuma das fontes utilizadas na escritura da epopéia.

No que concerne à argumentação temos mais um indício da capacidade política de concordância e acordos sociais que os indígenas possuíam.

Estrofe LI, Nota 11

Já se avistava o barbaro tumulto
 Das inimigas Tropas em redondo;
 E antes que empreendão o primeiro insulto,
 Levanta-se o infernal medonho estrondo:
 Os marraques, uapis, e o brado inculto,
 Todos hum só rumor, juntos compondo,
 Fazem tamanha bulha na esplanada,
 Como faz na tormenta huma trovoad.

Uapis. Instrumento que tocam nas batalhas.

Temos aqui mais uma palavra do vocabulário tupi guarani, que sempre pode ser considerada “obscura” para os padrões vigentes do vocabulário português no século XVIII. Temos a insistência, no que concerne à argumentação geral deste canto, em mais uma notificação de um instrumento que os indígenas usavam, no caso, o “Uapi”, ao qual não encontramos alusão nas fontes utilizadas.

Após o término da descrição destas notas do Canto IV, tentaremos discutir a funcionalidade argumentativa deste tipo de notação em palavras que designam “instrumentos” de batalha.

Estrofe LXXX, Nota 12

Nem tu, Guarapiranga, à mão formosa
 Pudeste evadir na horrível luta,
 Que em quanto a Inúbia soas horrorosa,
 Com que às armas se accende a gente bruta.
 Cotia com a espada valerosa,
 A musica feral que se te escuta,
 Nos Antros retumbar te faz no Averno;
 Melodia, que é digna só do inferno.

Inúbia. Espécie de corneta usada dos brasilienses.

Já este instrumento “inúbia” aparece descrito em Martiniere no meio da sua descrição sobre os ritos de guerra:

“(…) Ceus des anciens qui peuvent encore agir & qui ont tué & mangé beaucoup d’ennemis, sont choisis pour généraux de cette armée. Ils ont, pour donner le signal, une espece de cornes qu’ils appellent *Inubia*, & ils font des flutes des os des jambes leurs ennemis.”²⁸³

Esta é uma alusão a mais um instrumento; ocorre entre as estrofes em que a tribos inimigas dos Tupinambás capturam a indígena Paraguaçu, objetivo explicitado desde a primeira estrofe deste Canto.

A sublimidade do instrumento que é trabalhada na estrofe concorre com efeito para a sublimidade da captura, pois, como pode-se observar na estrofe, o som deste instrumento é horroroso, a música feral, retumba nos antros do Averno e é somente digna do Inferno.

A seguir tentaremos discutir estas notas todas tendo em vista sua disposição no Canto e seu valor argumentativo.

Por valor argumentativo, entendemos o que já expusemos no início da descrição das notas do Canto III, ou seja, o conteúdo bem como a quantidade de notas sobre

²⁸³ Idem, *ibidem*, p. 123

determinado assunto, torna-as presentes em relação a outras apresentadas, ou mesmo até do que não se apresenta, valorizando-as e ampliando seu efeito.

Podemos perceber que, nestas, do Canto IV, porque este é um canto que privilegia a descrição da guerra entre os Tupinambás e Caetés, se apóiam sobretudo em palavras do vocabulário tupi guarani que designam nomes: os das tribos aliadas para a luta (Caetés, Ovecates, Tupinaquis) e do europeu, isto é “Imboaba”. Há e também palavras do vocabulário indígena que nomeiam os instrumentos utilizados em guerra (Tacape, Marraque, Uapis, Inubia) e, ainda, a notação sobre a palavra “Aipi”, que pode ser classificada como utilizada para explicar determinado costume americano de plantio e colheita.

Não pertencem, neste Canto, ao vocabulário tupi-guarani, outras palavras também notadas: “Inficionado”, “Palmada”, “Divina”. As duas últimas, quando da notação do termo, fazem referência aos ritos de guerra das tribos indígenas em questão neste canto e somente a palavra “inficionado”, remete-se a uma argumentação de classificação histórica, já que se trata de “ouro inficionado”.

Pela quantidade, e conseqüentemente adquirindo valor, temos, portanto, nove palavras do vocabulário indígena. Nesta seqüência, podemos atribuí-las, como se viu, à designação de nomes e costumes indígenas característicos nas estrofes as quais pertencem. Por sua vez, este procedimento de notação, torna estas palavras menos obscuras para a leitura, o que está de acordo com os determinadores das preceptivas poéticas do período para a epopéia.

Temos também, na explicação do termo da palavra notada, a ausência do argumento de autoridade que acompanhou as notas no Canto I, II, III, o que também sugere que nenhum dos argumentos que possa haver nas estrofes notadas necessitem da aplicação de provas ou testemunhos para que a argumentação se desenvolva.

Portanto, as notações desse Canto são intrínsecas à argumentação da estrofe, e conseqüentes, porque explicam imagens que ocorrem nela .

De um modo geral, portanto, podemos afirmar que as notas do Canto IV, possuem a função de tornar a leitura do Canto mais clara. Sendo este um Canto basicamente de descrição convém analisarmos o valor argumentativo da utilização do procedimento retórico mais acentuado neste Canto, a descrição da guerra.

Já assinalamos no final do Canto III a importância do procedimento descritivo mas no que concerne a um tipo de descrição teológica. Aqui neste canto, temos o procedimento da descrição amparado nas ações dos indígenas em campo de batalha e não uma descrição mais claramente moral que visa mostrar as características espirituais do caráter indígena. Procedimento este que nos sugere que a intencionalidade aqui é argumentar em favor da capacidade de organização e, portanto, política da sociedade indígena, baseada no modo como estes utilizavam seus instrumentos. No canto II, portanto temos, a etopéia, descrição centrada nas qualidades morais de um personagem, e neste canto IV, temos a acentuação da descrição prosopográfica, centrada nas qualidades físicas.

Para a compreensão do que é uma “descrição” convém que saibamos o que é uma “definição”, conforme consta no *Tratado de Retórica* de Gregório Mayans y Siscar²⁸⁴, retor espanhol do século XVIII.

Segundo este retor, a descrição é uma outra sorte de explicação, que “ é um agregamento de atributos ainda que sejam acidentais, que toma-se de qualquer tópicos ou lugares comuns”, já a definição, é “uma oração que breve e claramente explica o ser de uma coisa”.

Estamos a aludir a estes conceitos para melhor delinear os valores argumentativos de uma descrição. Após a definição de descrição, Gregório Mayans y Siscar especifica os tipos de descrição possíveis e suas características principais.

Neste sentido, são exemplificadas as descrições dos poetas e também as descrições dos historiadores, com as descrições de tempestades, do povo, de um cavalo, das plantas, de lugares (região, monte, casa, cidade ou porto), do campo, dos montes, dos rios, do tempo, de luta e de homens ricos.

O retor adverte que, geralmente, nas descrições das coisas materiais expostas aos sentidos, convém começar por aquilo que naturalmente se oferece à vista ou ao tato para imitar melhor a natureza.

No fim da descrição das notas do Canto III, levantamos os conceitos de descrição utilizados pelo retor português Jerônimo Soares Barbosa. Nelas, há a enumeração de seis espécies de pintura individual (enargeia), sendo que a hipotipose é a nomeação que se dá à descrição de qualquer ação ou objeto.

Podemos considerar que, por um lado, o Canto IV, baseia-se na descrição chamada hipotipose por estar todo ele vinculado à descrição da ação da guerra que acontece entre os indígenas Tupinambás e Caetés.

Porém, as notas formam a imagem que a estrofe quer construir, quando referem-se por exemplo, ao aipi (2), ao tacape(5), ao marraque(6), a palmada (8), a notação da palavra divina (9) que refere-se ao marraque, e aos instrumentos chamados uapis (11) e inúbia(12).

Já nos referimos antes, no final do cap. III, ao valor argumentativo de uma descrição. No entanto, neste Canto IV, ela está inerentemente ligada à retórica do sublime. As descrições contidas neste Canto III possuem como efeito acentuar a terribilidade dos indígenas Caetés e aliados, como antes já havia sido construído em relação aos indígenas Tupinambás no Canto I.

Todos os instrumentos indígenas, bem como as nações citadas nas estrofes, estão vinculados à pintura dos ritos de guerra ou mesmo à batalha propriamente dita. Levando-se em conta, a disposição da narração dos cantos no que concerne à sublimidade, percebe-se que, neste Canto IV, os terríveis Tupinambás do Canto I, tornam-se “bons” em relação as descrições que se referem aos Caetés e ao seus aliados.

Temos, portanto, níveis crescentes de sublimidade que são formados pela construção vocabular do terror do Canto I ao Canto IV: no primeiro Canto, os indígenas são terríveis até a sublimidade passar para o tiro da espingarda de Diogo Álvares, no segundo Canto. No Canto IV, o terror passa dos Tupinambás e de Diogo Álvares para os Caetés e seus aliados, até voltar ao fim do Canto para as mãos de Diogo que, mais uma vez, heroicamente, converte com mais um tiro da sua espingarda esses ferozes indígenas.

O que mais se acentua neste Canto é a sublimidade que o acompanha de ponta a ponta não obstante o *locus amoenus* que inicia o Canto com o ressonar de Paraguaçu. No que concerne ao efeito da técnica do sublime no *Caramuru* ele sempre incide sobre o indígena, sendo que este pode ser considerado tanto agente quanto sujeito deste procedimento retórico que está vinculado ao patético nas práticas letradas do século XVIII.

²⁸⁴ MAYANS e Siscar, Gregório. “Rhetórica de Don Gregorio Mayans”, In: *Obras Completas*. Oliva, Ayuntamiento, 1984.

Neste sentido, queremos salientar que também é propulsor do efeito sublime a perícia da invenção, a ordem e disposição da matéria; bem como a escolha das circunstâncias.

A descrição dos instrumentos utilizados na descrição da ação da batalha neste Canto IV, estão vinculadas a enumeração detalhada destes caracteres vinculando-se, necessariamente ao sublime, se levarmos em conta a escolha vocabular e as circunstâncias em que as palavras são utilizadas.

Percebe-se na estrofe abaixo (XIV) como a descrição da pintura corporal dos Caetés é construída através de vocabulário sublime:

Dez mil a negra cor trazem no aspecto,
Tinta de escura noite a fronte impura;
Negreja-lhe na testa hum cinto preto,
Negras armas são, negra a figura.
São os feros Margates, em que Alecto
O Averno pinta sobre a sombra escura;
Por timbre nacional cada pessoa
Rapa no meio do cabelo a coroa.

E os instrumentos utilizados pelos indígenas na batalha, também possuem forma, som e finalidades terríveis, como demonstram as estrofes XXIX e XLIII:

Ouve-se o rouco som, que o ouvido atroa,
Retumbando com eco a voz horrenda
De hum grosseiro instrumento, q a arma soa,
Com que se inflamma entre elles a contenda:
E quando o horrível som mais desentoa,
Faz que no peito mais furor se accenda;
De retorcidos paos são as cornetas,
De ossos humanos frautas, e trombetas.

Ou:

Corresponde o belligero instrumento
Da feral frauta ao bárbaro marraque;
E promulgando a marcha àquelle accento,
Tudo em ordem se poz ao fero ataque:
Marchão contra Gupeva, com intento
De metter nas cabanas tudo a saque;

E porque tudo assobrem com terrores,
Rompem o ar com bellicos clamores.

Neste sentido, observa-se como as notações nas palavras que denominam os instrumentos de guerra, reforçam o efeito da descrição da estrofe, quando aclarar, significa neste tipo de nota, ampliar a imagem através da descrição da sua forma ou utilidade na nota, e que envolve o sublime em mais sublimidade, como acontece quando da notação das palavras “aipi”, “tacape”, “marraque”, “palmada”, “divina”, “uapis”, e “inúbia”, e como também ocorre quando na notação que há na palavra “Jacaré” na estrofe XV do Canto I, conforme já salientamos.

Se voltarmos para a descrição que fizemos acima destas notas, pode-se observar que todas as estrofes das palavras notadas estão em circunstâncias que podemos considerar submetidas à técnica do sublime, ligadas, por sua vez, ao patético.

Em relação aos Caetés, pode-se perceber que, neste Canto, o indígena Gupeva passa a ser mencionado como o “Bom Gupeva” (estrofe XLV), assim como os antes terríveis e ferozes Tupinambás, tornam-se mansos em relação à descrição dos indígenas Caetés, o que nos relembra a tónica do esforço da conversão e da dominação tanto pelos Jesuítas quanto pelos primeiros povoadores da América Portuguesa. Ou seja, quanto mais terrivelmente são apresentados os selvagens indígenas, mais admirável se torna a dominação portuguesa destes, tendo em vista a disposição argumentativa deste Canto IV em relação aos outros Cantos.

A descrição da guerra neste Canto, caracteriza-se, sobretudo, pela acumulação de pormenores que, pintados em detalhes- os costumes de guerra tanto corporais quanto morais ou religiosos- compõem a argumentação principal da narrativa do *Caramuru*. O quadro geral é este: terríveis indígenas com modos igualmente brutos e selvagens que, não obstante, revelam na violência de seus costumes noções de organização política e vestígios da luz da graça divina.

A finalidade destas descrições patéticas visam, sobretudo, argumentar em favor da maestria da colonização portuguesa por estas terras, sendo que a descrição da ferocidade indígena é meio principal para persuadir da eficácia deste trabalho. Quanto mais selvagens forem os indígenas, maior serão as mostras das qualidades e capacidades de

conversão dos mesmos pelos Jesuítas que, como sabemos, estavam ligados politicamente à ação da Monarquia Portuguesa, no século XVI.

Na poética, a imitação da natureza pressupõe o deleite, artifício que lhe é inerente. Ou seja, o deleite da imitação consiste na própria imitação, ou seja, na técnica da representação, na causa e no efeito do verossímil.

Neste sentido, a pintura do patético, do terrível e do estranho, deleita quando está representado, justamente por ser imitação, e neste sentido, a descrição quanto mais viva, mais perto do original, mais deleita. Para isto, contribui os ornatos que compõem uma descrição.

O verso há de ser belo, doce, claro, natural ou elevado, nervoso, ardente e cheio na sua dicção, porém as imagens devem ser patéticas, notando os afetos humanos, porque o espanto, o susto, a alegria, a tristeza, a dor, devem efetuar nos ouvintes, ouvintes a mesma comoção do objeto pintado.

Quando, neste Canto IV do *Caramuru*, as notas vinculam-se, como vimos acima, à explicação da descrição de palavras do vocabulário tupi guarani que designam instrumentos de usos e costumes indígenas ou mesmo nome de nações, contribuem na sua explicação para o efeito do patético sublime que está em evidência em todo este Canto.

Todos esses procedimentos, a saber, a descrição dos ritos que culmina na descrição da batalha, a descrição dos utensílios e instrumentos utilizados para estas descrições, o uso das notação em palavras que estão inseridas nesta descrição, são emulados de uma fonte geográfica e histórica, ou seja, o Dicionário de Martinière.

Um dicionário geográfico e histórico deve primar pelas descrições de lugar bem como dos costumes aos quais se referem. Neste Canto do *Caramuru* percebe-se que, como em outros Cantos já estudados por nós, há o aproveitamento da descrição que encontra-se na fonte, porém, não na mesma ordem, nem na mesma cena apresentada no Dicionário. As cenas apresentadas no *Caramuru*, neste Canto (como por exemplo, o discurso do chefe Jararaca, ou a pintura negra dos corpos dos indígenas, a descrição de alguns ornatos de guerra como o colar de dentes, e muitas das cenas onde é construída a utilização de instrumentos como o marraque e o tacape) não se encontram no Dicionário, embora haja a imitação do lugar do uso e da descrição do objeto imitado, revelando na sua apropriação para a estrofe, artifício e engenho, indispensáveis quando se trata de poética.

Neste sentido, embora já tenhamos salientado por vários momentos nesta pesquisa, que a descrição dos costumes que deve estar de acordo com o caráter do personagem, encontramos, na *Arte Poética* de Francisco de Pina e Mello²⁸⁵, este preceito aplicado diretamente com exemplos que incidem também sobre o uso decoroso dos costumes indígenas:

“Deve a Poesia religiosamente
sustentar os costumes: a Deidade
Há sempre de mostrar-se sem maldade,
O herói com fama, o Sábio com doutrina,
Com valor o Soldado, com destreza
O Engenheiro, o Pastor com singeleza.
Há de ser a donzela vergonhosa,
Terna a Mãe, a criada cobiçosa:
Há de se conhecer pelo desejo,
Ou pela propensão o China, o Índio,
O Tapuia, o Hotentot, o Troglodita,
O Tártaro, o Laponio, o Thrace, o Schyta.”²⁸⁶

Uma das referências trabalhadas no *Caramuru*, como temos visto, é a da tópica de que os indígenas possuem a luz da graça. No aproveitamento desta tópica jesuítica, temos a descrição de muitos vícios que são utilizados para argumentar a favor de suas virtudes, de que possuíam sim, vestígios de fé, lei e rei, argumentação que angaria elementos para persuadir não somente de que faltava aos indígenas apenas a conversão ao catolicismo, mas principalmente, que era possível que isto acontecesse. No caso do *Caramuru*, a apropriação e emulação das fontes utilizadas, fornece elementos ou provas – intrínsecas ou extrínsecas- para persuadir sobre a eficácia do passado, e, conseqüentemente, sobre as qualidades da Companhia de Jesus e, portanto, para fortalecer a argumentação em favor da volta da Companhia de Jesus em meio ao século XVIII português.

O indígena, neste sentido, é matéria essencial na epopéia para a ação do poema que baseia-se no naufrágio em terras baianas de Diogo Álvares Caramuru. Como se trata de um gênero alto, cujo estilo deve ser da altura do assunto, chama-se também sublime. Ou seja, uma epopéia deve comportar a seguinte regra: “Quer um grande argumento phrases grandes”²⁸⁷. Também sabemos que as características de um herói épico

²⁸⁵ MELLO, Francisco de Pina de Sá e. *Arte Poetica*. Lisboa, Na Officina de Francisco de Sousa, MDCCLXV [1765].

²⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 22

²⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 17

é proporcional e oposta as características dos que vence ou o impellem para sua ação principal. Ou seja, um herói jamais pode combater ou vencer medíocres, coisa que seria inverossímil. Valoroso, seus feitos e virtudes devem ser proporcionais ao tamanho das matérias dos obstáculos que ultrapassa ou domina. No caso da epopéia do *Caramuru*, cuja ação principal centra-se em tornar Diogo Álvares o herói desta epopéia, os indígenas são esta matéria obstáculo, que não pode ser desdenhado.

Toda caracterização que há nos indígenas do *Caramuru* é construída à altura do gênero: altamente bravos, ferozes e indóceis. Quando dominados ou vencidos, correspondem à altura do mando. Suas vozes, neste sentido, não poderiam ser medíocres, mas sim decorosamente eloqüentes e retóricas. Eloqüência que chega a espantar o retórico herói Diogo Álvares, no Canto II, quando da descrição da memória religiosa dos Tupinambás feitos por Gupeva.

Na caracterização dos indígenas no *Caramuru* não há sombra de um bom selvagem. Ao contrário, a pintura terrível, monstruosa e patética dos selvagens indígenas é também a insistência em favor da argumentação apologética, vigente na época, da eficácia dos procedimentos da ação católica, construída aqui através de fontes escritas por Padres da Companhia de Jesus ou de historiadores que estavam a serviço de um Rei Católico, como é o caso do Dicionário de Martinière. Para tanto, o indígena é emulado através das descrições e narrações que constam nestas fontes, que se conjugam perfeitamente com a retórica do sublime vigente na preceptiva poética do setecentos português.

A eloqüência de eloqüência, no discurso dos chefe dos Caetés - incitação à guerra aos seus aliados e tribo- supera toda a sublimidade patética trabalhada pela representação do raio e do trovão de Tupá ao ser é superada pelo tiro da espingarda de Diogo Álvares, que se torna então "Caramuru". Vejamos as estrofes XXXVI a XXXIX do Canto IV:

Mas teme o seu trovão: e tanto oprime
 O medo àquele vil, que não pondera
 Que por este trovão, que não reprime,
 Há de se ver cheia de trovões a esfera?
 Que grande mal será, se o raio imprime?
 Se o mundo por um raio se perdera,
 Susto pudera ter, cobrar espanto:
 Porém morre de medo, que é outro tanto.

Eu só, eu próprio, no geral desmaio

Ao relâmpago irei sem mais socorro;
 E quando elle dispare o falso raio,
 Ou descubro a impostura, ou forte morro:
 Será de nigromancia um torpe ensaio,
 Com que o astuto pertende, ao que discorro,
 Fazer que a nossa tropa desfaleça
 Antes que a causa do terror conheça.

Que se for (que não o creio) o estrondo infando
 Do sublime Tupá triste ameaça,
 Fará como costuma, trovejando,
 Que matando hu, ou outro, a mais não passa:
 Se eu vir que o raio horrível vai vibrando,
 A hum homem como eu, nada embaraça:
 Se for mortal quem causa tanto aballo
 Por meio ao próprio raio irei matá-lo.

Sú, valentes; sú, bravos companheiros,
 Tomai coragem: que será no extremo?
 Embora seja hum raio verdadeiro,
 Se não he Deos que o lança, eu nada temo.
 Seja quem quer que for o author primeiro,
 Como não seja o Creador Supremo,
 Não ha forças creadas que nos domem:
 Que sobre tudo o mais domina o homem”

No entanto, termina nesse Canto, as notações em palavras do vocabulário indígena. Muitas destas notações aclaram a imagem com analogias, para melhor obscurecer o efeito que a imagem carrega na estrofe. Trabalharemos as notas dos Cantos V, VI, VII, VIII, IX e X, no próximo capítulo, para melhor podemos estudar a ordem em que se desenrola o procedimento da retórica do sublime no *Caramuru*.

Descrição das Notas dos Cantos V, VI, VII, VIII, IX e X do Caramuru

Descrição das Notas do Canto V

Estrofe LIX, Nota 1

Estava o desditoso encadeado,
E exposto a mil insectos que o mordião,
Nem se lhe via a corpo ensanguentado
Que todo os *marimbondos* lhe cubrião:
Corria o negro sangue derramado
Das cruéis picaduras, que lhe abriam;
E elle immovel em tanto em toско assento,
Parecia insensível no tormento.

Marimbondos. Espécie de vespa mordacíssima no Brasil.

Esta nota centrada na palavra “marimbondos”, originária do vocabulário quimbundo, está disposta em mais um episódio patético do *Caramuru*. Entre as estrofes LIII e LVI do Canto V, narra-se a morte do chefe dos Caetés, Jararaca, alvejado na cabeça por um tiro da espingarda de Diogo Álvares que, por sua vez, é aclamado “príncipe” de todas as nações indígenas do sertão.

Para entender-se o efeito da notação, é preciso salientar que, neste episódio, temos um indígena inimigo preso, nomeado “Bambu”, a quem os Tupinambás irão submeter ao rito canibal de cozinhar e comer o inimigo. No entanto, paralelamente a esta cena, Diogo é aclamado príncipe com inteira sujeição de todas as tribos, como dissemos acima.

Ao que tudo indica (estrofe LVI), Diogo aceita a aclamação porque, prudente, acha que este é um modo de atingir seu objetivo, a saber, acabar com o canibalismo entre os indígenas:

Nem duvidou Diogo imaginando,
Quando domar importa a gente bruta,
Acceitar das Nações o excelso mando,
E consigo prudente os fins reputa:
Ouve-se em nome seu público bando,
Que a bárbara caterva humilde escuta;
Em que todo o homicídio se prohibe,
E com pena de morte a culpa inhiibe.

Porém, logo na estrofe seguinte (LVII) acha mais prudente ser dissimulado, esperando um momento mais exato para alcançar seu objetivo:

Julga porém ao ver inveterada
 A bárbara paixão na gente cega,
 Que a grave pena ao crime decretada,
 Convém dissimular, se ao caso chega:
 A tudo a gente barbara humilhada
 Só na gula cruel a emenda nega,
 Por bárbara vingança carniceira
 Que tanto pode a educação primeira.

Este momento, justamente, acontece no encontro com o prisioneiro inimigo, “Bambu”, no qual, Diogo aproveita então a oportunidade para aplicar sua piedade, como exemplo para todos os indígenas do sertão.

A estrofe onde há a notação da palavra “marimbondos” é justamente a que descreve a cena do estado corporal do inimigo, ou seja, o inimigo está preso, com o corpo todo coberto de insetos que o picavam e faziam escorrer seu “negro sangue”.

A cena, sublime porque patética, é mais uma das que a notação de palavra dita obscura, aclara com o uso analógico de uma palavra do vocabulário português (vespas). No entanto, também aqui, ao aclarar o significado da imagem que a palavra quer produzir, esta contribui para o efeito patético.

A próxima e última nota deste Canto também está centrada no mesmo episódio e trabalharemos a seguir.

Estrofe LXI. Nota 2

Perdes comigo o tempo(disse o Fero),
 Ao que vês, e ainda a mais vivo disposto:
 A liberdade, que me dás, não quero;
 E da dor, que tolero, faço gosto:
 Assim vingar-me do inimigo espero,
 Disse; e sem se mudar do antigo posto;
 As picadas cruéis tão firme atura,
 Como se penha fora, ou rocha dura.

Disse o fero. Um gravíssimo áulico da nossa corte me asseverou ter sucedido caso semelhante no Pará, em reinado do fidelíssimo rei o Senhor D. José I, onde ele era contemporaneamente ocupado em cargo distintíssimo do real serviço.

Percebe-se na notação, o uso da autoridade testemunhal como já aconteceu em muitas notas, nas quais o próprio sujeito da escritura autoriza o testemunho.

Uma estrofe antes (LX) pudemos perceber não só o momento da oportunidade esperado por Diogo Álvares para atingir seu objetivo de dissuadir os indígenas do canibalismo, mas também sua piedade, qualidade que um herói épico-católico não pode deixar de ter:

Vendo Diogo o infeliz, quando padece
 No modo de penar mais deshumano:
 Maior a tolerância lhe parece,
 Do que possa caber n'hum peito humano:
 E como author do crime reconhece,
 Do cruel Sogro o coração tyranno,
 Offerece a Bambú, que a morte ameaça,
 Socorro amigo na cruel desgraça.

É então que, na estrofe seguinte, a notação no termo “disse o fero”, faz alusão à voz do indígena que se dirige-se ao herói, dizendo que não quer a liberdade que Diogo concede.

Na notação, o sujeito da escritura, atesta que ouviu de fonte fidedigna, um caso semelhante a este ocorrido no Pará no Reinado de D. José, argumentação esta, que autoriza a verossimilhança do episódio.

Esta nota é mais uma que usa do recurso do testemunho para obter a verossimilhança do episódio.

Ainda sobre o Canto V, embora comece nele a redução do número de palavras ou expressões notadas, em relação aos Cantos que estudamos até agora (I, II, III e IV), gostaríamos de resumir as matérias que nele estão inseridas para melhor trabalhar o uso argumentativo destas notas na disposição geral dos Cantos da epopéia do *Caramuru*.

O Canto IV termina com a captura da indígena Paraguaçu que estava com os Caetés. Neste Canto V, portanto, vamos ter a descrição da cena dos inimigos mortos e o diálogo entre Paraguaçu e Diogo Álvares sobre a morte (I a XII); logo a seguir tem-se a descrição dos costumes ligados aos Caetés, centrados no episódio da tentativa de fuga dos irmãos e indígenas Caetés chamados “Embiara e Mexira” (estrofes XIII a XIX).

Nas estrofes XX a XXVIII, ocorre a morte dos indígenas irmãos e a descrição dos ritos canibais que os Tupinambás preparam escondidos de Diogo Álvares que

havia proibido tal ato no Canto II. A situação é resolvida pelo próprio Diogo Álvares que, avisado do ato, consegue suspendê-la através dos tiros de “mil fogos” (estrofes XXX a XXXI).

Das estrofes XXXII a XXXVII, temos o chefe dos Caetés, Jararaca, cuidando dos ferimentos que foram ocasionados na batalha do Canto IV e a reunião de um conselho para reparar a derrota de sua tribo; a discussão resulta na conclusão que deve-se derrotar Diogo Álvares por mar, ao invés de por terra, pois, a água poderia breçar o fogo produzido pelas armas do herói. O ataque acontece entre as estrofes XXXVIII a XLVI, na Ilha de Taparica, para atrair Diogo a defender o sogro.

A descrição do indígena Jararaca em terra, com Taparica como refém, até a luta entre Diogo e a morte do chefe dos Caetés com um tiro de Diogo que lhe atravessa a cabeça acontece entre as estrofes XLVII a LII.

Nas estrofes LIII a LXVI, há o episódio que narramos acima, quando Diogo é aclamado príncipe; nas estrofes LXVII a LXXV, finalizando o Canto, ocorre a descrição dos ritos de festa das nações indígenas preparadas para Diogo Álvares, bem como a submissão de todas elas contadas através da voz de Tujucupapo, um dos principais das sessenta nações ferozes que ali estão. O Canto termina com a descrição de toda turba indígena em ritos de dança.

Descrição das Notas do Canto VI

No canto VI, finda a guerra entre as tribos indígenas da Bahia, surge a narração dos ritos que são oferecidos a Diogo Álvares, sendo principal o da oferenda de americanas, costume que procurava aparentar um bravo guerreiro com as filhas dos chefes das tribos indígenas, assegurando-lhes a descendência (estrofe I a V). Da estrofe VI a XVI, a narração concentra-se no afastamento de Diogo e Paraguaçu, aborrecidos deste costume. Os dois acham então uma lapa, uma penha, onde começa a descrição do templo natural e a espera de um culto católico;

Da estrofe XVII à XXXVI faz-se a narração da nau que encalha e o descobrimento dela por Diogo Álvares que oferece socorro aos tripulantes. Estes, então, passam a narrar de onde vêm e quem são, ou seja, espanhóis de Sevilha; após os esclarecimentos, aporta também uma nau francesa, e Diogo e Paraguaçu partem nela para a Europa.

Partida a nau, há o famoso episódio de Moema, entre as estrofes XXXVII a XLIII, no qual a indígena afoga-se por não ter sido a eleita do herói Diogo Álvares. Embora, aqui, a crítica tenha considerado o episódio romântico, gostaríamos de atentar para a sublimidade do episódio, que se fundamenta na retórica do patético; primeiro, a escolha vocabular imprescindível quando se trata do sublime: “assombrada”, “irada”, “cruel”, “fúrias”, “raios”, “coriscos”, “asco”, “penhasco”, “crua morte”, “néscia”, “feia”, “moribunda”, “irrita”, “treme”, “aspecto moribundo”, “irado”, “freme” e “furor”. Segundo, a metáfora do raio atribuída a Diogo Álvares, em outra circunstância patética, na estrofe XXXVIII:

Bárbaro (a bella diz) tigre, e não homem...
 Porém o tigre por cruel que breme,
 Acha forças amor, que em fim o domem;
 Só a ti não domou, por mais que eu te ame:
 Fúrias, raios, coriscos, que o ar consomem,
 Como não consumis aquelle infame?
 Mas pagar tanto amor com tédio, e asco...
 Ah que o corisco és tu...raio...penhasco.

Ou como na estrofe XLI:

Em fim, tens coração de ver-me afflita,
 Fluctuar moribunda entre estas ondas
 Nem o passado amor meu peito incita
 A hum ai somente, com q aos meus respondas:
 Barbaro, 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, cahe n'hum desmaio.

Da estrofe XLIV a LXXIX, Diogo, no navio, passa a narrar a história do descobrimento do Brasil ao comandante francês Du Plessis. Veremos melhor esta narração quando da nossa descrição das notas dois e três deste Canto.

Estrofe VIII, Nota 1

Agitado do vario pensamento,
 Na margem se entranhou do vasto rio,
 Que invocando o Serafico portento,
 Chama de S. Francisco o Luso pio:
 E estando o Sol no seu maior augmento,
 Quando sitio no ardor busca sombrio,
 N'huma lapa, que esconde alto mystério,
 Foi achar para a calma o refrigerio.

Lapa. Esta é a célebre igreja da Lapa, em que parece que a natureza preparou à graça um admirável edificio. Veja-se Sebastião da Rocha Pitta.

Esta notação está disposta entre as estrofes VI a XIV, nas quais é a descrição do templo natural que Diogo Álvares encontra com Paraguaçu, nas margens do Rio São Francisco.

O uso do argumento de autoridade na notação é feito através da *História da América Portuguesa*²⁸⁸, escrito por Rocha Pitta e também contribui para a verossimilhança do episódio. Na fonte citada, no livro VII, tem-se que:

80. Teve o Autor da natureza, desde que criou o mundo ou depois que fez cessar as águas do dilúvio, oculta até este tempo, por seus incompreensíveis juízos, ao trato dos racionais e só permitida à fereza dos brutos uma admirável e grande lapa no robusto corpo de uma dilatada penha que ocupa um quarto de légua em circunferência, cuja base banham as abundantíssimas correntes do estupendo rio de S. Francisco no seu interior sertão, duzentas léguas da povoação mais vizinha, não mostrando

²⁸⁸ PITA, Rocha. *História da América Portuguesa*. São Paulo, Edusp, 1976.

rasto ou sinal de que fora pisada nem do gentio bárbaro daquele inculto país, que está na jurisdição da Província da Bahia.

81. É fabricada esta prodigiosa lapa de natural estrutura em forma de um perfeito templo com capela-mor e colaterais, tendo o cruzeiro trinta e três passos de largura, oitenta de comprimento toda a estância. Nos lados se vêem cubículos proporcionados, que formam vistosas capelas metidas nas fortíssimas paredes, as quais com primorosas colunas sustentam em competente altura a pesada máquina da sua abóbada. Abre este formoso côncavo sobre o rio uma varanda descoberta de cinqüenta palmos, por onde penetrando a luz, lhe faz todos os lugares claros.

82. A este todo se entra por uma portada igual à de uma cidade, e por maior assombro e prova de que esta misteriosa lapa estava destinada para templo católico, tinha pendente do teto e nascido na abóbada um sino de pedra, obrado pela natureza em forma de coluna, com braça e meia de comprimento, e o instrumento que o toca também de pedra com meia braça, o qual estando pegado ao sino pela parte de fora, foi por arte desunido dele para o poder tocar, e preso em uma corda passada a um buraco que a coluna ou sino tem no alto, ferindo-o o faz soar com tão retumbantes e sonoras vozes como os de metal mais fino, ouvindo-se de partes mui distantes.

83. A matéria de toda essa grande fábrica são brilhantes jaspes de cores diversas, que refletindo a benefícios da luz, representam o céu. No teto parece que descobre a fantasia, com os resplendores em que a vista se emprega, entre formosas nuvens luzentes estrelas, dispostas em ordem de constelações várias e diferentes figuras. Por fora na eminência da penha em que se entranha a lapa, se descobrem muitas árvores entres as achadas com inumeráveis e altos corpos da mesma rutilante pedra, que mostrando ao perto informes imagens de torres, pirâmides, campanários e castelos, formam ao longe a perspectiva de uma perfeita e bem fabricada cidade.

84. Naquele alto e por toda a circunferência da penha, a que chamam Itaberava (que no idioma do país quer dizer pedra que luz) estão abertas covas e estâncias proporcionadas à vida e profissão eremítica e contemplativa, não se achando em nenhum dos lugares descobertos e aqui descritos sinal e habitação humana; e não é a menor maravilha estar o templo metido na lapa e ter o pavimento da terra solta para a sepultura dos mortos. Ao sítio chamam o rio Verde, porque sendo o mesmo de S. Francisco, que o fertiliza no grande espaço que o rega, leva aquela cor, retratando em si a verdura do arvoredo que ali por ambas as margens o acompanha.

85. Francisco de Mendonça Mar, assim chamado no século, e na sua conversão Francisco da Soledade, hoje clérigo do hábito de S. Pedro, tendo passado de Lisboa sua pátria à Bahia, depois de alguma assistência que nela fez, tocado da divina graça se resolveu a deixar o tráfico do mundo e buscar o deserto mais remoto para chorar as suas culpas e fazer por elas penitência. Com este santo impulso, sem mais roupa que uma túnica que cobria muitos cilícios e mortificações corporais, com um santo Crucifixo e uma imagem da Virgem Maria Mãe de Deus e Senhora Nossa, luzeiro e guia do verdadeiro e melhor caminho da humana vida, saindo da cidade foi penetrando os sertões; e não satisfeito de algumas soledades,

posto que as achasse acomodadas, porque lhe estava aparelhado este prodigioso domicílio, continuou a jornada até que o descobriu.²⁸⁹

A descrição do templo no *Caramuru* é emulada da fonte que, como podemos rastrear pelos trechos citados acima, não supõe que Diogo Álvares a tivesse encontrado; ou, pela descrição, até o Padre Francisco da Soledade chegar a ela, continuava inteiramente inóspita e desconhecida.

Aludimos a esta comparação entre a fonte e o episódio do *Caramuru* para relembrar alguns preceitos épicos, como o da verossimilhança, ou o da superioridade da poesia em relação à história quando se trata da preceptiva poética.

Francisco de Pina de Sá e de Mello na sua *Arte Poética*²⁹⁰ confirma o preceito:

“Muitos objetos certos ou prováveis
Se encontram muitas vezes na Poesia,
Como a jurisprudência, a Geografia,
A Física, a Moral, e outras ciências,
Que o poeta lhe aproveita para ornato,
Ou para instrução de seus leitores:
Porém deixemos para aos Historiadores
O provável e o certo, pois só toca
A verossimilhança ao nosso assunto:
A poesia da História se distingue
Narrando esta o que foi, dizendo aquela
O que devia ser: (...)”²⁹¹

Estrofe XLVII, Nota 2

Do Tejo ao China o Português impera,
De hum pólo ao outro o Castelhana voa,
E os dous extremos da redonda esfera,
Dependem de Sevilha, e de Lisboa:
Mas depois que Colon sinais trouxera,
(Colon, de quem no Mundo a fama voa)
Deste novo admiravel continente
Discorda com Castela o Luso ardente.

²⁸⁹ Idem, ibidem, p. 205 e 206.

²⁹⁰ MELLO, Francisco de Pina de Sá e. *Arte Poetica*. Lisboa, Na Officina de Francisco de Sousa, MDCCLXV [1765].

²⁹¹ Idem, ibidem, p. 13

Sevilha. Então corte de Espanha.

Esta notação é de referência à história. Didática, procura explicar a antonomásia “Sevilha” e “Lisboa”, usada na estrofe, em lugar de “Espanha” e “Portugal”.

Estrofe LXIII, Nota 3

Manda depois ao Luso Dominante
 Hum aviso do clima descoberto;
 Nem tarda Manoel então Reinante
 A enviar hum cosmógrafo, que experto
 Da escola fora, que o famoso infante
 Para a Náutica ciência tinha aberto,
 A Américo dispõe, que ao Brazil parta,
 De quem deu nome ao continente a Carta.

Do famoso infante. A escola náutica e matemática, fundada em Sagres pelo senhor Infante D. Henrique, deu os últimos lumes a Colon, Américo Vespucci, e outros cosmógrafos estranhos, que em nenhuma outra região da terra podiam achar estudos àquele tempo tão célebres como os de Portugal.

Esta notação também de referência histórica e didática, explica o que significa na estrofe “famoso infante”. Também antonomásica, “famoso infante” está por “D. Henrique”; a nota dá explicações acerca da “escola” aludida na estrofe de maneira histórica, situando e demarcando a escola náutica e matemática e explicitando melhor seus ilustres alunos como Colombo e Américo Vespuccio.

Descrição das Notas do Canto VII

Neste Canto da epopéia do *Caramuru* ocorre a narração dos acontecimentos da estadia de Diogo Álvares e Paraguaçu na França. A chegada das personagens é descrita entre as estrofes I a IX, nas quais há também a descrição do Palácio Real.

O encontro de Diogo com o Rei Henrique II é marcada pela apresentação deste como português vindo do Brasil e pela da indígena Paraguaçu como “mãe primeira do Brasil”, entre as estrofes X a XV.

Das estrofes XVI a XXII tem-se a narração do batismo de Paraguaçu que passa a chamar-se Catarina Álvares, recebendo o nome da Rainha da França. Dia lústrico: pela preceptiva do gênero exortativo sabemos que é considerado “lústrico” o dia em que primeiro se impõe nome ao menino ou que se faz quando se muda o nome de alguém ou impõe-se sobrenome por causa de honra, caso de Paraguaçu que recebe o nome da Rainha da França Catarina de Medici.

Os nomes colocados podem ser tirados do lugar comum ou da cerimônia que coloca, os nomes, ou da circunstância do lugar, tempo ou pessoa, ou, ainda, das proezas com que este adquiriu para si o nome, como observa o Padre Bartholomeo Alcaçar no seu tratado de retórica²⁹².

Temos também a narração do banquete no qual se encontra o herói Diogo, a indígena Paraguaçu com a Rainha e o Rei da França, que pede a Diogo que narre histórias do Brasil.

A narração de Diogo ao Rei, compreende a maioria das estrofes do Canto (XXIII a XXXIV) e centra-se na descrição geográfica do Brasil (rios) bem como na da botânica (vegetação, plantas, flores) e na zoológica (animais, aves e espécies marinhas).

Temos duas notações neste Canto, centradas nas palavras “Troféu” e “Bolandeiras e Tapitis”; a primeira está notada na estrofe XIX e está disposta no episódio do batismo de Paraguaçu, e, a segunda, notada em palavras da estrofe XVIII, quando da narração de Diogo Álvares a respeito da paisagem do Brasil.

Vejamos o uso argumentativo destas notas:

²⁹² ALCAÇAR, Padre Bartolomeo. “Das Espécies, Invenção e Disposição das Orações, que pertencem ao Gênero Exortativo” In : *Delicioso Jardim da Retórica...*, Lisboa, Na Officina de Manoel Coelho Amado, 1750.

Estrofe XIX. Nota 1

Banhada a formosíssima Donzela
 No Santo Crisma, que os Christãos confirma,
 Os Desposórios na Real Capella
 Com o valente Diogo amante firma:
 Catarina Alvares se nomeia a bella,
 De quem a glória no trofeo se afirma,
 Com que a Bahia, que lhe foi Senhora,
 Noutro tempo, a confessa, e fundadora.

Trofeo. Alude-se à imagem de Catarina Alvares, pintada sobre a casa da pólvora na Bahia.

Esta notação também com referência histórica, afirma-se sobre uma autoridade visual, ou seja, o argumento da notação baseia-se no quadro que pode-se conferir na casa da pólvora na Bahia.

A palavra “troféu” é alegórica: carrega em sua referência na estrofe a imagem da pintura que está explicitada na notação. Hiperbólicos, os últimos versos da estrofe vão da narração do presente da epopéia para o futuro da veracidade da história: o momento do batismo e a importância da sua união com Diogo atravessaram os anos como se pode confirmar com a notação.

A cena emulada nesta parte da epopéia também está referida nas “reflexões prévias e argumentos”, porém com o uso da autoridade declarada:

“Sebastião da Rocha Pita, Autor da História Brasílica, e natural da mesma Cidade, assevera que Catarina Alvares renunciara no Senhor D.João III. os direitos, que tinha sobre os Tupinambás, como herdeira dos seus maiores Principais: ele mesmo atesta, que aquele Monarca mandara aos seus Governadores, que honrassem, e atendessem Diogo Alvares Correia Caramuru pelos referidos serviços; e foi com efeito ele o tronco da Nobilíssima Casa da Torre na Bahia; e Catarina Alvares sua mulher foi honrada por aquela Metrópole com um seu Retrato sobre a porta da casa da pólvora ao lado das Armas Reais. Leia-se Vasconcelos na História do Brasil, Francisco de Brito Freire, e Sebastião da Rocha Pita.”²⁹³

Não haver na notação o uso de autoridade nomeada, assim com há nas “Reflexões prévias e Argumento”, sugere-nos que a função da nota é transferir para a palavra troféu a imagem que ela propõe ao ser utilizada na estrofe, tornando-a clara na leitura da cena. Neste sentido, a palavra troféu é também uma elipse da imagem usada na notação.

²⁹³ Ver prefácio inteiro na nota 48 do Capítulo II “Caramuru, uma apresentação”.

O conceito do *Ut Pictura Poesis* envolve tanto a estrofe quanto a notação: a palavra “troféu” imita a pintura e produz através da notação uma alegoria que podemos visualizar e que está autorizada pela veracidade da fonte histórica. Ou seja, a imagem da palavra troféu é homóloga na imitação da pintura que está descrita na nota.

Estrofe XXVIII, Nota 2

He sustento commum, raiz prezada,
 Donde se extrahe, com arte util farinha,
 Que saudavel ao corpo, ao gosto agrada,
 E por delicia dos Brasis se tinha.
 Depois que em *bolandeiras* foi ralada,
 No *tapiti* se espreme, e se convinha;
 Fazem a *puba* então, e a *tapioca*,
 Que é todo o mimo, e flor da mandioca

Bolandeiras, e Tapitis. Instrumentos com que se fabrica a farinha de Mandioca. Puba (ou fubá) é a flor da mesma farinha.

A notação nestas palavras que pertencem ao vocabulário tupi guarani é a última do gênero das notações com referência a palavras do vocabulário indígena. No caso, devido ao vocabulário ser considerado “obscuro”, a notação torna a imagem das palavras legíveis e estão centradas na narração de Diogo ao Rei da França a respeito do Brasil.

Este canto do *Caramuru* também é emulado das fontes citadas nas “Reflexões Prévias e Argumento”. Tanto em Simão de Vasconcelos, Brito Freire e Rocha Pitta há a alusão à ida de Diogo Álvares e Paraguaçu para a corte francesa.

Na *Crônica da Companhia de Jesus* temos que:

“37. Assentou suas casas naquele reso, que hoje se ve em Villa Velha, além de Nossa Senhora da Vitoria, cujas ruínas ainda agora dao finaes. Teve aqui grãde familia, e muitas mulheres; porque não se havia por honrado o Pincipal, que com elle se não tinha apparentado. Houve muitos filhos, e filhas, que pello tempo forão cabeças de novas gerações. Nestes termos estava, quando chegou a esta Bahia hua não francesa, determinou passar nelle a Portugal por via de França, e carregando a de pau brasil, embarcou a mais querida de suas mulheres, dotada de fermosura, e princesa daquella gente. Fesse á vella, não sem grande inveja das que ficavao. Dellas contão alguns, que chegarão a lançar-se a nado seguindo a não, com perda de hua, que ficou afogada nas ondas.

Chegado a França, foi ouvido sua história do Rey, e Rainha com satisfação, como cousa tao nova: folgavao de vera esposa, individuo estranho de h~u Novo mundo. Tratarão de Batizar a ella, e casas a ambos na face a Igreja. Celebrou estes Sacramentos him bispo, dignando-se de ser~e os padrinhos os próprios Reys. Houve ella por nome Catherina

Álvares, sendo o do Brasil Paraguaçu. Derão-lhe a Rainha e outros Senhores titulares ricos vestidos, e muitas joias, mas não consentirão passarem a Portugal. O que visto, por meio de hum Portugues por nome Pedro Fernandes Sardina, que acabara em París seus estudos, e voltava a Lisboa, fez aaviso a elRey D. João o III. Da bõdade da barra, e terra da Bahia, a fim de que a mandasse povoar. Este Pedro Fernandes Sardinha, depois de feito sua recomendação, foi despachado por elRey pera a India, por Viagario geral; e he o mesmo que depois veio por primeiro Bispo do Brasil Dom Pedro Fernandes Sardinha.”²⁹⁴

Na *História da Guerra Brasilica* de Brito Freire:

“137. Onde agora chamam Villa Velha, fez assento Diogo Álvares em a Bahia. Entrou nela casualmente um navio de França; deu-lhe carga de pau brasil e tomando este caminho de restituir-se a Portugal, se embarcou com uma das suas mulheres que mais amava. As outras a quem não estimulou menos a inveja da companheira, que a saudade do Esposo, tirando forças do amor, e fama, que se deitaram a nado seguindo a popa do navio. Dizem que se afogou uma e as mais escramentadas nesta, voltaram para terra, cedendo o ímpeto da afeição á doçura da vida.

138. Levados os nossos navegantes a Corte de Paris, como em todas é aprazível a novidade de coisas tão remotas, se dignaram os Reis Cristianíssimos de serem padrinhos no casamento e batismo da noiva, que tomou nome de Catherina Álvares, deixando o primeiro que tinha de Paraguaçu. Conforme a esta demonstração, foi a liberalidade de que usaram com eles. E antes de passarem a Portugal, ajustados com uma nau francesa, que se obrigaram a carregar dos frutos da Bahia, em chegando a ela Diogo Álvarez, continuou na mesma prodigiosa veneração de toda aquela gentildade.”²⁹⁵

E na *História da América Portuguesa*, de Rocha Pita:

“97. Afrontaram-se os exércitos inimigos, e estando o general dos rebeldes em práticas diante dos seus soldados, lhe fez Diogo Álvarez um tiro, com que o matou, com igual assombro dos levantados, os quais fugindo sem atinar no que fazim, só se conformaram em obedecer e sujeitarem ao seu antigo senhor, ponderando que àquelas para eles estranhas e formidáveis armas não poderiam resistir. Este acidente aumentou os respeitos a Diogo Álvares, de sorte que todos os gentios de maior suposição lhe deram as filhas por concubinas, e o senhor principal a sua por esposa, conferindo-lhes o nome de Caramuru-açu, que no seu idioma é o mesmo que Dragão que sai do mar.

98. Nesta bárbara união viveu algum tempo; porém descobrindo um navio, que forçado de contrários ventos vagava flutuando pelo galfão da

²⁹⁴ VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus*. Petrópolis, Vozes, 1977. Livro Primeiro, p. 193

²⁹⁵ FREYRE, Francisco de Brito. *Nova Lusitania, Historia da Guerra brasilica a purissima alma e saudosa memoria do serenissimo Principe Dom Theodosio principe de Portugal e Principe do Brasil*. Lisboa, Na Officina de Joam Galram, 1675 . p. 72 e 73

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 de 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 reino.”²⁹⁶

Na narração da ação da epopéia nas “reflexões Prévias e Argumento”, a passagem é também citada:

“ (...)Em tanto Diogo Alvares assistiu em Paris ao batismo de Paraguaçu sua esposa, nomeada nele Catarina, por Catarina de Medicis, Rainha cristianíssima, que lhe foi madrinha, e tornou com ela para a Bahia, onde foi reconhecida dos Tupinambás, como herdeira do seu principal, e Diogo recebido com o antigos respeito(...).”

A vantagem de comparar as fontes históricas citadas por Santa Rita e o seu aproveitamento dentro da epopéia do *Caramuru* é que desenha-se, naturalmente, a imitação poética. Preceito que, se não levado em conta num estudo de uma epopéia do século XVIII, torna-a historicamente inverossímil.

A questão é : Como é que o que foi ou poderia ter sido, preceito que sustenta o poético, pode ser considerado como somente o que foi ? O que suscita também outra questão: Como é que “o que foi” pode ser considerado “verdadeiro” sem se levar em conta que é “verdadeiro” na preceptiva poética e retórica tudo que aparenta a verdade, isto é, o verossímil?

Ou seja, os conceitos da preceptiva poética do Setecentos português são intermediários entre a epopéia do *Caramuru* e as fontes históricas utilizadas para a construção dela.

A epopéia do *Caramuru*, principalmente no Canto VII, foi objeto sistemático de análises que não consideram a preceptiva poética e conseqüentemente o conceito de imitação.

A narração dos feitos de Diogo Álvares na epopéia baseadas em três fontes distintas sugerem, num exame acurado, o aproveitamento de cada uma delas quando necessário na epopéia. Como exemplo, podemos distinguir que é apenas na *Crônica da Companhia de Jesus* que se alude à narração de Diogo Álvares ao Rei: “(...)Chegado a

²⁹⁶ PITA, Rocha. Op. Cit., p. 40

França, foi ouvido sua história do Rei, e Rainha com satisfação, como cousa tão nova: folgavam de ver a esposa, indivíduo estranho de um novo mundo(...)²⁹⁷

Detalhe que é emulado na epopéia em cinquenta e duas estrofes do canto VII. Sabemos que a presença de episódios variados não deve alterar a unidade da epopéia. Subordinados a ação principal - caso do *Caramuru*, o descobrimento da Bahia, no meio do século XVI, por Diogo Álvares Correia- os episódios deleitam também pela variedade.

Segundo Francisco de Pina e de Mello, no prefácio “Da epopéia” em *A Conquista de Goa*²⁹⁸, os episódios ficam mais “naturais “e “verossímeis” se são tirados dos sucessos históricos da ação principal, prescrição que também está vinculada ao *Caramuru*.

Ora, se em uma das autoridades utilizadas para a escritura da argumentação da ação principal há a alusão à narração de Diogo Álvares para o Rei, aqui, no Canto VII, esta narração se desdobra em um episódio verossímil, embora não seja aludida pelas outras autoridades citadas.

A narração de Diogo Álvares sobre o Brasil traduz-se na descrição, como dissemos acima, da geografia, botânica e zoologia. Mais detalhadamente, o episódio da narração de Diogo ao Rei da França encontra-se entre as estrofes XXIII a LXXIV deste Canto VII. Começa com a alusão da existência de montes desmedidos pela grandeza: Guararapes, Borborema, Serra dos Aimorés, as do Iboticatu e Itatiaia. Logo em seguida há a alusão aos Rios: Jaguaribe, São Francisco, Santa Cruz, Taigipe, Rio Doce, Cananea e Prata. A descrição propriamente dita começa com os nomes dos vegetais : cana, tabaco, aipi, ervilhas, feijão, favas, milho e trigo, e, parte para as ervas comestíveis (quiabo, jiló, maxixeres, maniçoba, taioba, palmito e pudibundo), para as ervas medicinais (elapa, g sene, filopodio, malva, pau da China, caroba, capeba) e os legumes (medubim, cará, inhame, mangará, mangarito e batata).

Das flores temos a descrição dos nomes da rosa, são joão, jasmim vermelho e açucenas, e, mais detalhadamente (XXXVII a XL) a descrição da flor da paixão, ou seja, da flor do maracujá.

²⁹⁷ Ver “Reflexões Prévias e argumento” do Cap. “Caramuru, uma apresentação”.

²⁹⁸ MELLO, Francisco de Pina, e. de. “Da Epopeia”. In: *A Conquista de Goa, por Afonso de Albuquerque; com a qual se fundou o império Lusitano na Ásia*. Coimbra, No Real Colégio das Artes da Companhia de JESUS. 1759.

Começa-se, então, a descrição das frutas encontradas no Brasil: ananás, pitomba, pitanga, guaiaba, banana, coco, mangaba, mocujes silvestres, mamões, moricis, jenipapo e caju, e, logo em seguida, dos frutos de determinadas árvores: cacau, baunilha, algodão, urucu e pau brasil. Nos nomes das árvores há também a alusão aos bálsamos ou óleos que podem ser extraídos (cobaipa, bicuiba, alalmecega, salsafraz, pequiá, angelim, tataipeva, supopira) bem como a alusão à utilidade econômica destas madeiras para a Europa.

Passa-se, então, aos nomes dos animais terrenos e aquáticos (onça, javali, antas, surarana, jiboias, preguiça, camaleão, sarehué, guariba, guaxinim, veados, capivaras, coatias, pacas, téus, périas, tatus, cotias, monos, zabelê, enha-popé, pombas, juritiz, pariris, iraponga, marrecas, jacutingas, aracan) e de algumas aves (tucano, guarazes, papagaios, periquitos, canindé, araras, melros, sabiás, coleirinhos, patatibas, colibris e canários).

Tem-se, por fim, a descrição dos nomes de espécies marítimas (madrepérolas e conchas) e dos peixes (linguados, saveis, meros, aguha, robalos, salmonetes, xerne, voador, pescadas, gallo, arraias, tainhas, carapaos, encharrocos, sardinhas, berupirás, vermelhos, corimas, dourados, carepebas, parus); o canto termina com a descrição da baleia em seis estrofes.

Deste episódio da narração de Diogo ao Rei gostaríamos de observar alguns pontos: primeiro, a descrição é genérica, e centra-se principalmente nos nomes de espécies vegetais e animais. Somente o maracujá e a baleia recebem descrição onde aparecem suas características e sua utilidade. No entanto, a maioria dos nomes citados estão no plural: aparentemente, o que pode parecer uma avalanche de palavras sonoras que compõem a parte principal do episódio, pode ser repensado no conjunto do episódio como uma amplificação pela quantidade dos nomes, como também por ainda estar, na maioria das vezes, no plural. Recurso coerente, portanto, com a narração das grandezas do Brasil e decorosos também com a oralidade da conversação; afinal, o herói Diogo Álvares está fazendo um relato oral ao Rei da França e não escrevendo um tratado.

Aqui, as palavras podem ser classificadas quase todas, senão a maioria, como obscuras. Por que há, então, a ausência de notas em palavras que poderiam justificar sua utilidade ou torná-las menos obscuras? Neste sentido, também podemos atentar que não há neste episódio, nenhum uso do argumento de autoridade para justificar a descrição feita.

Toda a descrição das grandezas do Brasil deste episódio encontra-se entre os parágrafos 10 e 77 da *História da América Portuguesa* de Rocha Pita e a questão que importa é : Por que uma autoridade tão explicitamente citada como Rocha Pita, tanto nas “Reflexões Prévias e Argumento” quanto nas notas dos Cantos II (nota 10), Canto III (nota 15) não é aqui utilizada?

Devemos considerar que dentro da disposição dos Cantos e da ordem que acompanha a argumentação não há esta necessidade, levando-se em conta que, nos Cantos I ao V, foram encontrados e superados os obstáculos para que o herói Diogo Álvares cumprisse a sua empresa, ou seja, conquistar a Bahia, ação esta que forma a unidade da epopéia do *Caramuru*.

Devemos levar em consideração também que a maioria das notas, principalmente quando utilizavam o argumento de autoridade, tornava através desta técnica crível a ação do herói, como também contribuíam para ajuizar a imagem contida na palavra notada no contexto da situação em que elas estava representadas na maioria das vezes, senão em todas dos Cantos I ao V, consideradas patéticas e sempre absorvidas dentro de um contexto que podemos denominar de *locus horrendus*.

Aqui a situação é outra: trata-se da descrição da natureza, do *locus amoenus*, também uma situação amena e decorosa já que é narração para o Rei da França, e, é atendendo a um pedido dele que Diogo passa a descrever aspectos da geografia, da botânica e da zoologia do Brasil e não os feitos e obstáculos pelo qual passou. Neste sentido também, não há aqui a descrição dos indígenas para o Rei, representados no entanto pela indígena Paraguaçu que ali se encontra batizada na religião católica. No caso, a autoridade já está difundida nas descrições primeiras do Brasil enquanto no Canto faz-se um relato de segunda mão, de algo que o leitor já conhece.

Ou seja, o contexto deste Canto leva em conta a disposição narrativa dele, posterior em relação as outros que apresentam diretamente o Brasil, através de Rocha Pita, ou Simão de Vasconcelos, ou Martinière, para a descrição da natureza brasílica, tópica que pode ser encontrada em todas as fontes e tratados citados, e principalmente para autorizar o seu uso dentro deste Canto. Talvez o preceito retórico de que não se argumenta nem precisa ser autorizado o que é evidente e de conhecimento de todos pode aqui ser largamente pensado.

Embora a descrição da natureza do Brasil esteja na mesma ordem que podemos encontrar em Rocha Pita,, e na maioria das vezes, também com os mesmos nomes, o uso da autoridade seria inadequado se fosse apenas pensada como uma falta do poeta em relação ao conhecimento. Usa-se uma autoridade para credibilizar um argumento e não para justificar uma técnica retórica onde se emula uma fonte da prosa para o verso, relembrando que não havia ainda na preceptivas dos séculos anteriores ao XIX noções de “plágio” como a temos hoje.

Se em todas as artes poéticas do século XVIII até aqui citadas aqui por nós, outra vez salientando que na preceptiva do gênero épico, a poesia é superior à história, o próprio exercício de versificar na mesma ordem, e, talvez até com a mesma elocução, uma fonte histórica é em si mesmo um ato de emulação: melhora-se a natureza da prosa histórica ao colocá-la em versos.

Provavelmente, se dentro da finalidade da argumentação do *Caramuru* fosse necessário argumentar, para persuadir, sobre as grandezas da natureza do Brasil, a autoridade do nome “Rocha Pita” também seria utilizada neste episódio, como foi utilizada quando houve necessidade de argumentar sobre os costumes indígenas como acontece no Canto II na nota 10, e, argumentar para os incrédulos da história sagrada que os indígenas possuíam a luz da graça no Canto III, nota 15.

Descrição das Notas do Canto VIII

No oitavo Canto do *Caramuru* existem três notas. As duas primeiras estão dispostas entre as estrofes I a XII nas quais há a narração da volta de Diogo Álvares e Catarina Paraguaçu para o Brasil no navio francês do comandante Du Plessis. Entre estas estrofes também há a proposta do rei da França, através de Du-Plessis, de “erguer as lises no país buscado” e tornar assim “francesa pelo trato a gente bruta”, ou seja, os indígenas, havendo, então, a decorosa recusa de Diogo em servir ao Rei da França, já que é leal ao Monarca Luso e à sua amada pátria.

Das estrofes XIII a XC temos a presença do “maravilhoso católico” em sonho profético de Catarina Álvares Paraguaçu. Orando no navio, um sono a suspende por longas horas até que torna a si e passa a narrar sua visão das estrofes XXI a LXXXIX:

Em um globo de diamante “claro e imenso” vê o brasil como um país opulento, rico e extenso, um mundo dentro de um diamante. Vendo a Bahia, enxergava seus rios, engenhos e povoações, como “ornamentos” da cidade “de que se ergue no plano a Majestade”.

Da visão da cidade da Bahia levanta os olhos e vê uma potente armada que ocupando ilhas fazia no Brasil uma guerra. Eram os calvinistas franceses. Passa, então, a narrar a história do francês Villegagnon e sua partida para Cabo Frio, sua volta a França, e a defesa de Mem de Sá em Niterói e sua vitória. Narrar a guerra entre os Huguenotes e Estácio de Sá até chegar aos Holandeses, ou seja, há aqui a narração da história do Brasil centrada nas guerras brasílicas que aconteceram com as invasões francesas e holandesas.

Mais uma vez temos a presença de passagens ligadas à retórica do sublime nesta visão que descreve as batalhas; quanto à questão da narração das guerras entre Franceses, Holandeses e Portugueses, é bom acentuar que estão subordinadas à visão profética da católica Catarina Paraguaçu, sendo que esta só acontece porque a mesma estava rezando. Dentro da preceptiva poética predominante no século XVIII, a solução é aconselhável, sendo que, numa epopéia, pode-se com toda a liberdade usar de “máquinas” ou “deidades” desde que não sejam gentílicas, ou seja, devem figurar em passagens admiráveis e extraordinárias os atributos do verdadeiro Deus. Nesse sentido, nada mais

verossímil e católico que introduzir a história das guerras do Brasil através de Paraguaçu, batizada, católica, pois agora, a personagem pode desempenhar esses costumes.

Vejamos as notas desse Canto e no que elas contribuem na sua argumentação:

Estrofe VI, Nota 1

Este meio portanto eu te sugiro
 Que se a tua prudência hoje executa,
 Verás em pouco tempo, como aspiro,
 Franceza pelo trato a gente bruta:
 Vive sempre brutal no seu retiro
 Quem ninguém comunica, e nada escuta,
 Nem o Salvagem tirarás da toca,
 Se outro país não trata, e o seu não troca.

Este meio. Projeto admirável de fazer úteis as conquistas à população das nações que as fazem, pois é certo que com esta política se formou e cresceu a antiga república de Roma.

Esta nota está disposta na proposta que o comandante Du Plessis, a pedido do rei da França, faz a Diogo Álvares para juntar-se à armada Francesa na conquista de terras. Na voz do comandante, a estrofe se baseia em uma explicação histórica. A expressão “este meio” faz referência ao modo como os Franceses queriam as conquistas, como indica as estrofes (IV e V) anteriores a estrofe da notação:

Que se o empenho te ocupa generoso
 De amansar do Gentio a mente impia,
 Trazendo a França hum povo numeroso,
 Melhor se amansará na companhia:
 Que engano fora a Europa pernicioso,
 Quando Colonias derramando envia,
 Extinguir sem remédio a infeliz gente,
 E despovoar-se com a Tropa ausente.

Desta arte Roma o Imperio seu fazia,
 Que as Colonias pelo Orbe derramando,
 Do país conquistado outros unia,
 Com que ia a falta própria reparando:
 N’ hum século, que o bárbaro vivia,
 Na grã Roma Romano ia ficando,
 E neste arbítrio de pensar profundo,
 Foi Mundo Roma e foi Romano o Mundo.

A proposta é clara e a nota torna historicamente verossímil a proposta do Comandante francês além de ampliá-la: amansar o indígena levando-o para a França, assim como os Romanos fizeram com os povos que iam conquistando. A nota torna mais crível a analogia que usa da autoridade da história dos Romanos, pois, também vem afirmar o já afirmado na estrofe, ou seja que “é certo” que com este tipo de política se formou e cresceu a antiga República romana.

Estrofe IX , Nota 2

Vivendo *ex lege* hum povo na anarquia,
 Tem direito o vizinho a sujeitallo,
 Que a Natureza mesma inspiraria
 Ao que fosse mais próximo a amansallo:
 Deixo que o Ceo parece que o queria,
 Dando a Cabral o instinto de buscallo,
 E o ser em caso tal commum conceito,
 Que quem primeiro o occupa, tem direito.

Note-se que Colon não foi descobridor do Brasil, mas Pedro Álvares Cabral; que ao mesmo Colon então habitante na Madeira deu os roteiros, com que descobriu a América Francisco Sanches, o qual fazem uns andaluz, outros biscainho, mas o Espanhol Gomara, autor coevo, e que militou entre os soldados de Colon, atesta que era português. Não é por tanto ocasião de notar-se a expressão: dando a Cabral o instinto, etc.

Esta nota é a única das oitenta e sete que estão na epopéia do Caramuru que refere-se ao seu uso, ou melhor ao seu não uso. Esta nota justifica o porquê de não estar notada a expressão “dando a Cabral o instinto de buscá-lo”. Segundo podemos perceber através da argumentação, o descobridor do Brasil é Pedro Álvares Cabral, porém a dúvida é estabelecida porque um autor contemporâneo (Gomara) atesta que era Francisco Sanches, português. Ou seja, por via das dúvidas é melhor não notar a expressão, pois fazê-lo seria, seja pelo uso da *auctoritas*, seja pela ampliação que a nota sugere ao conteúdo notado na estrofe, torná-la verossímil e crível.

No entanto, uma nota sobre o não notado, torna-se profundamente decorosa e aponta também para a importância das outras notações dos outros Cantos.

Estrofe LX. Canto VIII

Tal nome deo a enseada no recordeo
 Do mez, que illustre foi por caso tanto,
 E à Cidade deixou com justo acordo
 A clara invocação de um mártir santo:
 E havendo as Tropas recolhido a bordo,
 Descansadas do bélico quebranto,
 Faz immortaes no tempo transitório
 Os Correias, e Sás no novo empório.

Os Correias, e Sás. Esta é a rama nobilíssima dos condes de Penaguião, que passando ao Brasil, deu os primeiros conquistadores àquele Estado; família que existe com a antiga glória na excelentíssima casa de Asseca, e nos dous digníssimos ramos da mesma, os excelentíssimos senhores Sebastião Correia de Sá, e João Correia de Albuquerque, fidalgos que o Brasil deve considerar por seus perpétuos pais, e protetores.

Esta notação está disposta quando da visão de Paraguaçu e diz respeito à nomeação de “Rio de Janeiro” colocada na enseada conforme a estrofe indica. A notação com referência à genealogia, refere a famílias principais, com seus respectivos títulos de nobreza.

Sendo ligados à monarquia pelo título concedido, o nome indica que não são vulgares, mas distintos, já que o sangue e a continuação dele os distingue politicamente, sendo portanto também nobres que devem servir ao Rei, à Pátria e a Deus através de sua linhagem.

Descrição das Notas do Canto IX

No Canto IX, temos a continuação da narração da visão de Catarina Paraguaçu, centrada, sobretudo, na narração das guerras, que irão ainda ocorrer entre Portugueses e Holandeses, pois a visão continua profética e inspirada na fé católica, até a última estrofe (LXXX) onde arrebatada, em êxtase, cai nos braços de Diogo Álvares.

Cinco notas acompanham este canto sendo que três delas estão em palavras que dizem respeito aos nomes próprios (1, 3, 4), e duas em palavras que dizem respeito à história (notas 2 e 5).

Estrofe XIX, Nota 1

Com quatro Companhias n'huma armada
Socorro de Lisboa recebendo,
Foi outra vez a tropa reforçada
Com gente, e munições n'outra de Oquendo:
Mil mosqueteiros, Tropa exercitada,
No duro jogo de Mavorte horrendo,
S. Felice conduz Mestre de guerra;
Mas menos apto na que usava a terra.

S. Felice. É o célebre conde de Banholo, oficial prático, mandado de Espanha para exercitar e disciplinar as nossas milícias.

A notação com dados históricos sobre quem é São Felice autoriza o relato da sua ação na estrofe, como também fornece elementos que o qualificam como apto para exercer a função de ser mestre de guerra.

Canto IX, estrofe XXXII

Em tanto o claro Silva, que ocupava
Do supremo governo o excelso mando,
A S. Felice o posto renunciava,
Ficando por soldado ao seu commando:
Heróica acção, que pela Patria obrava,
Maior pericia em outrem confessando,
E merecendo nela em tanta empreza
Da Corte aclamações, do Rei grandeza.

Do Rei grandeza. Por esta ação generosa, que salvou a Bahia, foi criado por Felipe IV. primeiro Conde S. Lourenço.

Ou seja, a notação diz respeito às conseqüências nobiliárquicas acarretada pela renúncia de Silva do governo, tornando-se soldado de São Felice que por sua vez, venceu o holandês Nassau.

A nota explícita melhor o “célebre ato” que, na Estrofe, é trabalhada através do efeito que o ato de renúncia produziu, isto é, a aclamação da corte e a grandeza do Rei que concede à Silva o título de Conde.

Estrofe XLI , Nota 3 e 4

Nomeou Cabos, Tropas, Companhias,
Pediú soccorros, e invocou prudente,
Expondo do Holandez as tyrannias
O governo Brasílico potente:
Avisa sem demora Henrique Dias,
Capitão dos ethiopes valente,
E o forte Camarão, q em guerra tanta,
Com os seus Carijós o Belga espanta.

Henrique Dias. Negro valorosíssimo, e Comandante dos Etiópes, que tiveram grande parte na restauração do Brasil.

Camarão. D. Antônio Felipe Camarão, americano de origem e nação, bravíssimo capitão dos carijós, que se fez terrível aos holandeses em freqüentes combates que lhes deu.

Mais uma notação que incide sobre um nome próprio. A nota contém dados históricos que podem contribuir para valorizar o nome citado na estrofe.

Esta notação, assim como as descritas acima, também fornece dados para que saibamos melhor quem é Felipe Camarão. Além disso, como as outras acima, são referências das vitórias de Portugal em todas as batalhas narradas na visão profética de Catarina Álvares Paraguaçu.

Todas essas notas têm função de produzir a fidalguia dos heróis referidos neste Canto.

Estrofe LVII, Nota 5

Põe-se em campanha o Batavo terrível,
Com sete mil de veterana Tropa,

Vão densos bandos do Gento horrível,
Com destro gastador vindo da Europa:
E estimando a potência irresistível,
Cede ao Belga a Barreta, e quanto topa,
Enquanto em defensiva o Luso fica,
E o campo contra o Belga fortifica.

Barreta. Fortaleza importante dos nossos, junto do Arrecife.

Notação em palavra que necessita de explicação para que não ocorra obscuridade ou talvez ambigüidade na imagem que a estrofe forma. Ao notificar que se trata de uma fortaleza portuguesa no Recife a imagem que a palavra comporta na estrofe fica clara e de fácil visualização.

Descrição das Notas do Canto X

No Canto Final do *Caramuru* temos o “êxito feliz” , a saber, quarta propriedade que a ação da épica deve ter para poder dispor os ânimos para a imitação.

Nele, temos a continuação da narração da visão de Catarina Álvares, que vai da estrofe I a XIV; porém é a narração do final da visão, quando surge a Virgem Maria na estrofe

Catharina (me diz) verás ditosa
 Outra vez do Brasil a terra amada;
 Faze que a Imagem minha gloriosa
 Se restitua de vil mão roubada:
 E assim dizendo, nuvem luminosa,
 Como veo, cobre a face desejada;
 E faz que na memória firme exista
 Entre amor, e saudade a doce vista.

A partir do final da narração de Catarina Álvares, a tripulação do navio fica curiosa para saber que imagem seria aquela da visão e quem a roubou, ao mesmo tempo em que, na estrofe XV, aparece uma outra nau, que veio saudar Diogo a mando de Carlos, Rei da Espanha, e agradecer-lhe o ato de salvar um navio espanhol. Da estrofe XIX a XXXVII, começa o relato de Garcez que “confessa o benefício a força hispana e a história dos seus casos principia” centrada principalmente nos acontecimentos sucedidos quando da chegada de Pereira Coutinho, destinado a conquistar a Bahia, até ocorrer a sua morte pelos canibais indígenas tupis. Na estrofe XXXVIII a XXXIV, Diogo agradece a distinção que o Monarca da Espanha lhe concede.

Na estrofe XL, há a chegada da nau no recôncavo baiano, sendo Diogo e Catarina reconhecidos e recebidos pelos indígenas.

Sabemos pelas estrofe XLI a XLII que um carijó empregado em carregar o lenho para a nau de Du Plessis tinha roubado uma imagem santa no interior da Capela do navio, que é vista por Diogo Álvares na cabana dos tupis.

Da estrofe XLIII a XLVIII, temos Catarina encontrando e reconhecendo a imagem, como aquela da sua visão, e, a comemoração do encontro até a que chegada do navio de Tomé de Sousa para ser governador (XLIV).

Desta estrofe em diante temos a narração dos estatutos que Diogo e Catarina recebem, reconhecido, ele, pelos tupinambás como dragão do mar e filho do fogo, e ela, como herdeira, pelo seu sangue indígena, do império de seus avós. Convoca, então, uma assembléia com os tupinambás.

Das estrofes LI a LIII temos a descrição de quem está na assembléia convocada: toda a taba de Gupeva e todas as outras tabas, bem como a tropa portuguesa de Tomé de Sousa e varões apostólicos, ou seja, os primeiros padres da companhia de Jesus vindos no navio.

Das estrofes LV a LVII, dá-se uma breve história desses padres; da LVIII a LXX, ocorre o discurso de posse do trono de Catarina Álvares, que o entrega ao Governador Tomé de Sousa.

Da estrofe LXXI a LXXIII, há o discurso de Diogo Álvares na língua indígena mostrando o escudo da Bahia (a pomba de Noé com um ramo de oliveira), dado como seu verdadeiro título, e Dom João terceiro seu verdadeiro Rei.

Nas estrofes LXXIV, dá-se a posse do Governador Tomé de Sousa, que prossegue nas três últimas estrofes (LXXV a LXXVII) da epopéia do *Caramuru* :

Depois ao povo, e illustre 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 Antropófago atroz, que a Lei detesta,
 Que a Embaixada Evangélica, que envia,
 Se ouça com paz; q se honre o q a annuncia.

Que o indígena seja alli empregado,
 E que à sombra das Leis tranquillo esteja;
 Que viva em liberdade conservado,
 Sem que opprimido dos Colonos seja:
 Que às expensas do Rei seja educado
 O Neófito, que abraça a Santa Igreja;
 E que na santa empreza ao Missionario
 Subministre subsidio o Regio Erario.

Por fim, publica do Monarca reto,
 Em favor de Diogo, e Catharina
 Hum Real honorifico Decreto,
 Que ao seu merecimento honras destina:
 E em recompensa do leal afeto,

Com que a coroa a Dama lhe consina,
Manda honrar na Colonia Lusitana
Diogo Alvares Correa de Viana.

Neste Canto, existem três notas que estão assim dispostas na narrativa: a primeira, na expressão “De seus avós” quando a estrofe anuncia a herança de Catarina Álvares; a segunda notação na expressão “A Câmara” quando da narração da assembléia que Catarina convoca; a terceira e última notação na expressão “O santo Zelo”, quando da descrição dos padres da Companhia de Jesus.

Vejamos cada uma dessas notações:

Estrofe L, Nota 1

Alli por Principal constituído
Foi dos Tupinambás o claro Diogo
Das Tabas do Sertão reconhecido,
Como Dragão do mar, filho do fogo:
Catharina por seu sangue esclarecido
Herda de seus avós o Imperio logo,
Convocando à Bahia nesta idea
Dos seus Tupinambás toda a assemblea.

De seus Avós. Vê-se ainda hoje a inscrição da sua sepultura, que intitula Princesa do Brasil.

Ao notar que existe ainda a inscrição lapidária, a notação carrega não só a estrofe mas ainda a narrativa de valor testemunhal, de possibilidade concreta de verificação de sua verdade, o que busca acrescentar verossimilhança à fábula épica.

Estrofe LII, Nota 2

A seu lado Diogo, e Sousa armado,
À Camara preside da Bahia:
O Clero santo a Deos tendo invocado,
Ouviu-se dos clarins doce harmonia:
A Tropa Portugueza ocupa hum lado;
Todo o outro espaço o Barbaro cobria:
E em meio a cada casta alli presente,
Brilha emplumado o Principal potente.

À Câmara. Ainda hoje, por assento feito em câmara, se faz na Bahia o aniversário a Catarina Álvares com esta memória.

Mais uma notação cuja interpretação é baseada num argumento “temporal”, pois a passagem do tempo se torna autoridade para fomentar a argumentação de que os atos exercidos pelo herói Diogo e sua esposa Catarina foram fundamentais para a conquista da Bahia pelos portugueses.

Estrofe LIV, Nota 3

Sentio da Patria o público proveito
 O monarca piissimo que impera;
 E estes Varões famosos tinha eleito
 A instruir o Brazil na Fé sincera:
 Elles toda conquista houverão feito,
 E o imenso Gentio à Fé viera,
 Se cuidasse fervente o santo zelo,
 Sem humano interesse em convertello.

O santo zelo. Não referimos esta expressão aos sujeitos de que se fala, que fora uma contradição; mas vagamente a quem houvesse sido causa de decaírem aquelas missões.

Esta notação última do *Caramuru* vem de encontro à argumentação primeira que se encontra nas “Reflexões Prévias e Argumento” que é, ao mesmo tempo, construída e provada através de todos os cantos, ou seja, a da importância dos padres Jesuítas para a política portuguesa.

Hiperbólica, o sentido da estrofe e da notação fica mais nítido após a leitura da narração completa das estrofes (LIII a LVII) que descrevem os “Varões apostólicos” que estão na assembléia convocada por Catarina Álvares:

De Varões Apostólicos hum bando
 Tem de innocentes o esquadrão disposto,
 Que hião na santa Fé disciplinando,
 Todos assistem com modesto rosto:
 O catecismo em cantico entoando,
 No idioma brazilico composto
 Do Exercito, que Ignacio à Igreja alista,
 Para emprender a barbara conquista.

Sentio da Patria o público proveito
 O Monarca piíssimo, que impera;
 E estes Varões famosos tinha eleito
 A instruir o Brazil na Fé sincera:
 Elles toda a conquista houverão feito,
 E o imenso Gentio à Fé viera,
 Se cuidasse fervente o santo zelo,
 Sem humano interesse em convertello.

São desta espécie os Operários santos,
 Que com fadiga dura, intenção reta,
 Padecem pela Fé trabalhos tantos;
 O Nóbrega famoso, o claro Anchieta:
 Por meio de perigos, e de espantos,
 Sem temer do Gentio a cruel setta,
 Todo o vasto Sertão tem penetrado,
 E a Fé com mil trabalhos propagado.

Muito destes alli, velando pios,
 Dentro às tocas das árvores occultos,
 Soffrem riscos, trabalhos, fomes, frios,
 Sem reccar os barbaros insultos:
 Penetrão matos, atravessão rios,
 Buscando nos terrenos mais incultos
 Com immensa fadiga, e pio ganho
 Esse perdido, misero rebanho.

Mais de hum verás pela campanha vasta
 Derramar pela Fé ditoso sangue;
 Quem morto às chamas o Gentio arrasta,
 Quem deixa a setta com o tiro exangue:
 Vello- has discorrer de casta em casta,
 Onde o rude Pagão nas trevas languie;
 E ao Ceo lucrando as miseráveis almas,
 Carregados subir de inclitas palmas.

Está expresso na nota que a expressão “o santo zelo” não está sendo utilizada para falar dos padres da Companhia -os sujeitos de que se fala- porque isso seria uma contradição. Referimo-nos acima que o verso é hiperbólico mas adquire sentido mais claro não só com a notação mas também com os tempos verbais utilizados:

Elles toda conquista houverão feito,
 E o imenso Gentio à Fé viera,
 Se cuidasse fervente o santo zelo,
 Sem humano interesse em convertello.

A ordem direta torna mais clara o conceito dos versos: Eles- os Jesuítas- fizeram toda a conquista e converteram os gentios somente por motivos divinos, ou seja, “sem humano interesse”. Os versos “e o imenso gentio a fé viera/ se cuidasse fervente o santo zelo” possui dois verbos (vir, cuidar) em dois tempos verbais, a saber : no pretérito mais que perfeito e no pretérito imperfeito, exprimindo o primeiro verbo (viera) um fato já passado, concluído, porém tomado de outro fato passado e o segundo verbo (cuidasse) um processo anterior ao momento em que se fala, mas não o tomando como concluído ou acabado.

Ou seja, se houvessem “zelado” pelo “santo zelo”, se a Companhia de Jesus não houvesse sido expulsa de suas missões continuando o seu trabalho de conversão, todos os indígenas viriam para a fé católica.

Na interpretação da expressão “santo zelo” recebemos a explicação: não se refere aos padres da companhia mas “vagamente a quem houvesse sido causa de decaírem aquelas missões”.

Mas por que esta expressão corria o risco de ser ambígua caso não houvesse a notação?

O termo “zelo” é tópico no que refere-se à Companhia de Jesus, embora, na estrofe, a expressão também figure como a própria Companhia de Jesus. Exercitar o zelo, por exemplo, era obrigação fundamental dos jesuítas que estavam em tempos de estudo, como indica carta de Inácio de Loyola aos “irmãos estudantes de Coimbra”²⁹⁹.

O termo é largamente utilizado quando se trata de qualificar o trabalho dos Padres que possuem disposição para militar pela fé:

“(...) e a causa foi aquela mesma, que hoje persevera, e perseverará enquanto durar entre os portugueses a imoderada cobiça de cativar os índios, e nos padres da Companhia o zelo de sua liberdade (...)”³⁰⁰

E também para enfatizar a disposição da vontade de ação:

²⁹⁹ PÉCORA, Alcir . “A Arte das Cartas Jesuíticas do Brasil” In : *Máquina de Gêneros*. São Paulo, Edusp, 2001, p. 31

³⁰⁰ VASCONCELOS, Simão. Op. Cit., 1977, Livro Primeiro, p.211

“(...) Com estas e outras traças semelhantes, dignas de seu fervor e espeirito converteu aquele varão milhares de almas, com tal facilidade que corria dele o ditado que parecida andava avinculada a conversão de um e outro mundo, Oriental, e Ocidental à gente Aspicuelta Navarra. Este zelo por fim veio custar-lhe a vida;(...)”³⁰¹

Em carta para El Rei D. João, o Padre Manoel da Nóbrega pede para que a luz da graça continue a iluminar o Soberano, para que possa continuar favorecendo o “santo zelo” e objetivo de expandir a fé Católica do Bispo que chegou na Bahia:

“A terra recebe muito bem ao Bispo, e já se começa de ver a olho o fructo, o qual esperamos que cada vez mais irá em crescimento, porque da primeira pregação que fez já, cada um começa a cobrir e dar roupas a seus escravos, e vêm vestidos à igreja, o que faz a auctoridade e magestade de um Bispo! Espero no Senhor que, com sua vinda e doutrina, se faça nesta terra um bom povo christão; favoreça Vossa Alteza de lá, e não bastem friezas e desgostos de estorvadores a estorvarem o santo zelo e proposito de augmentar a Fé catholica, que Deus Nosso Senhor tem dado a Vossa Alteza.”³⁰²

É por meio da notação que é inserida a argumentação que a expressão “Santo zelo” utilizada na estrofe, sendo que refere-se “vagamente” a quem houvesse sido causa da decaírem as missões jesuíticas. Nesta notação, temos o mesmo uso argumentativo recorrente no Canto III, ou seja, há a aproveitamento do conceito embutido na estrofe para ampliar a argumentação sobre assunto que vem sendo proposto desde o princípio da epopéia: a eficácia dos trabalhos de conversão da Companhia de Jesus para justificar a necessidade da volta em Portugal, no reinado de D. Maria I, dos padres da Companhia de Jesus.

³⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 273

³⁰² Cartas do Brasil, 1549-1560/ Manoel da Nóbrega. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p. 136.

Conclusão: A Retórica do Sublime em o Caramuru

Nesta leitura da epopéia do *Caramuru* que pretende dar conta dos procedimentos técnicos inseridos na sua escritura, a partir das práticas poéticas e retóricas em voga no setecentos português; um deles convém reter pela importância e recorrência que toma em toda a epopéia. Trata-se do que temos chamado de “retórica do sublime”

Estamos sob o domínio do estilo sublime quando o que nos deleita, não são os engenhos utilizados na imitação, mas justamente, quando o efeito é tão grande que não há espaço para que se perceba a técnica utilizada. Deleite máximo desta técnica, é, portanto, estar preso ao efeito que se sobrepõe aos efeitos deleitosos, produzidos pela imitação.

Por isso o termo utilizado para o efeito proposto pela técnica é “arrebato”. A metáfora para alegorizá-la, como sabemos, é a do raio, do trovão, do corisco. Ao mesmo tempo elocução e metáfora, imagem carregada de som, som carregado de imagem, estrondo da engenhosidade, como é sugerido pelo *Tratado do Sublime*, atribuído a Longino.

Não há dúvidas, como já dissemos anteriormente nesta pesquisa, que a técnica estava em uso no setecentos português. Em um poeta como Bocage -como demonstra Pécora- a técnica era parte da estratégia retórica para produzir cenas “que concentram poder, força e energia e fazem incidir sobre seus espectadores, uma ameaça potencial³⁰³”. A própria tradução do Tratado por Custódio José de Oliveira³⁰⁴ repercute o projeto de ensino da reforma pombalina, que impunha a introdução do ensino do grego e da retórica nos estudos secundários. Esta tradução, aliás, “era um dos livros recomendados pelas ‘Instruções’ pombalinas de 1759” e foi publicada “às vésperas da reforma da Universidade de Coimbra”, como informa Ivan Teixeira³⁰⁵.

Em 1982, a Casa da Moeda/ Imprensa Nacional de Lisboa reeditou esta tradução de Custódio de Oliveira³⁰⁶ com um estudo introdutório de Maria Leonor

³⁰³ PÉCORA, Alcir: “Parnaso de Bocage, Rei dos Brejeiros” In: *Máquina de Gêneros*. São Paulo, Edusp, 2001.

³⁰⁴ A tradução portuguesa do Tratado do Sublime foi composta por Custódio José de Oliveira, em 1765, e impressa em Lisboa, na régia oficina tipográfica em 1771.

³⁰⁵ TEIXEIRA, Ivan. Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica. São Paulo, Fapesp/Edusp, 1999.

³⁰⁶ OLIVEIRA, Custódio José. *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*. (Introdução e atualização do Texto por Maria Leonor Carvalhão Buescu) Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984.

Carvalho Buescu, que sugere que as notas de rodapé introduzidas pelo Padre podem ser lidas “como um tratado de retórica portuguesa”. Para a autora, é significativo que o *Tratado do Sublime*, composto no século I, esquecido durante séculos, tenha no século XVIII, três traduções em Portugal: a de Custódio José de Oliveira, a de Felinto Elísio e a de Elpino Duriense³⁰⁷. Sabe-se que a teoria aristotélico-horaciana recomendada nas “Instruções” pombalinas, domina o pensamento dos doutrinadores setecentistas, mas, para ela é significativo “que um árcade como Correia Garção”, cite na Dissertação Segunda, juntamente com as poéticas de Horácio e de Aristóteles, a retórica de Longino.

Mas não só: ao findar a carta Sexta do *Verdadeiro Método de Estudar*³⁰⁸, Verney se dedicará aos conselhos finais aos estudantes portugueses. Estes devem ler e fazer exercícios em português. Ademais, devem ler Cícero, Quintiliano, Aristóteles e Longino. Também encontramos referencia ao Tratado nas vasta “Advertências Preliminares ao Poema Heróico da Henriqueida”³⁰⁹. Nela, Francisco Xavier de Menezes, ao deliberar sobre os preceitos que utiliza para a construção da sua epopéia, argumenta que não só segue a Boileau na sua *Arte Poética*, mas que este “ilustre” crítico francês também o tinha ensinado “na sua tradução e observações do Tratado do Grego do estilo sublime que escreveu Longino”.

Jerônimo Soares Barbosa, cita-o em notas das sua tradução as Instituições Oratórias de Quintiliano, vinte vezes,³¹⁰ e Cândido Lusitano demonstra adesão e apreço na Tradução da *Arte Poética*³¹¹ de Horácio quando da nota sobre a questão da unidade e brevidade poéticas:

“Quando pretendemos falar com termos sublimes, é sumamente difícil não cairmos em expressões inchadas; porque a afetação é o vício que está próximo a grandeza do dizer(...)Quem sobre esta matéria quiser larga instrução, leia o estimadíssimo tratado do Sublime que escreveu Longino(…)”

³⁰⁷ Segundo nota da autora “ tradução de Felinto Elísio foi publicada em Paris, obras Completas, 1819. A de Elpino Duriense é apenas conhecida por alusões indiretas”.

³⁰⁸ VERNEY, Luís Antonio: *Cartas sobre retórica e Poética*. Lisboa, Editorial Presença, 1991.

³⁰⁹ MENEZES, D. Francisco Xavier de. “Advertências Preliminares ao Poema Heróico da Henriqueida” In: *Henriqueida Poema Heróico*. Lisboa Ocidental, Na oficina de António Isidoro da Fonseca, 1741.

³¹⁰ Ver nota 4 do Capítulo desta pesquisa: “Sobre o uso de notas no setecentos português”

³¹¹ LUSITANO, Cândido (Francisco José Freire) *Arte Poética de Q. Horácio Flaco*.

Traduzida e ilustrada em Português por...Lisboa,Oficina Patriarcal de Francisco Luis Ameno, 1758

A técnica retórica do sublime, é inegável, estava no ar. Mas é quase impossível circunscrevê-la nas práticas letradas do setecentos português sem levar em conta a caracterização dos afetos patéticos que produz. Aqui, os afetos devem ser impetuosos, veemente, agitados, construídos com império e força para produzirem o efeito de perturbarem a alma.

Estamos, pois, estritamente usando o termo “sublime” para referir-se a técnicas retóricas e poéticas enfocadas no século XVIII em Portugal e não com vistas às largas, intensas e filosóficas discussões vinculados a estética do sublime em Kant³¹²,

³¹² Para medir ou pesar em nossas considerações os limites do “sublime” adequado à análise do *Caramuru*, repassamos aqui algumas de nossas leituras a propósito da apropriação do conceito por Kant, que o modifica e ajusta a uma proposta mais restrita ao sujeito. Segundo Jens Kulenfampff, no ensaio “a estética kantiana entre antropologia e filosofia transcendente”, a fenomenologia do sublime, que se encontra em Edmund Burke e também em outros teóricos do século XVII, tem suas origens no tratado do sublime atribuído a Longino. O autor salienta que, desde a tradução feita por Boileau em 1674, o tratado passou a fazer parte “dos pontos de referência clássicos”, ao lado da *Arte Poética* de Horácio e da *Poética* de Aristóteles.

Para o autor, no entanto, o que é “genuinamente Kantiano” nessa questão é a idéia de que “*sublimes são, na verdade, nossa razão que independe da natureza, e nossa personalidade moral*”.

No parágrafo 23 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant discutirá sobre a passagem da faculdade do ajuizamento do belo à de ajuizamento do Sublime. Assim, belo e sublime concordam no fato de que ambos aprazem por si próprios. Nenhum deles pressupõe juízo dos sentidos, nem um juízo lógico determinado, mas sim, um juízo de reflexão.

Das diferenças entre ambos podemos considerar que o belo da natureza concerne à forma do objeto que consiste na limitação, enquanto o sublime pode ser também encontrado num objeto sem forma.

Belo é apresentação de um conhecimento indeterminado do entendimento enquanto o sublime é apresentação de um conceito semelhante da razão. O belo comporta diretamente um sentimento de promoção da vida e por isso é vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica; o sentimento do sublime é um prazer que surge “só” indiretamente, isto é, “*ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais*”.

Daí deriva a “complacência” do sublime ser chamada de “prazer negativo”, incompatível com atrativos, isto é, o ânimo não é atraído pelo objeto, ao contrário, alternadamente é sempre repellido por ele, fazendo derivar daí mais admiração ou respeito do que propiciar prazer.

Mas, segundo Kant, a diferença mais importante entre o sublime e o belo é que, se considerarmos somente o sublime em objetos da natureza, a beleza da natureza inclui uma conformidade nos fins em sua forma, e assim o objeto parece pré determinado para nossa faculdade de juízo, constituindo-se em si, como um objeto de complacência.

Aquilo que, sem raciocínio, produz em nós, simplesmente na apreensão, o sentimento de sublime, pode parecer quanto à forma, contrário à nossa faculdade de juízo, inconveniente para nossa faculdade de apresentação e violento para a faculdade de imaginação.

Assim, é incorreto denominar sublime qualquer objeto da natureza, embora possamos denominar belos muitos deles. Segundo Kant, o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas diz respeito somente a idéias da razão, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são “avivadas” e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente.

No que costumamos denominar sublime na natureza não há nada que conduza a “princípios objetivos especiais e a formas da natureza conformes a estes”, de maneira que a natureza suscita as idéias do sublime somente quando poder e grandeza podem ser vistos.

Do belo da natureza temos que procurar um fundamento fora de nós; do sublime, porém, apenas em nós e na maneira de pensar que introduz à representação da primeira sublimidade.

Hegel³¹³, Schiller, Vischer, Schopenhauer ou Nietzsche nos séculos XVIII, XIX e XX na Alemanha, sem que com isto deixemos de levar em conta as apreciações do inglês Edmund Burke³¹⁴ no século XVIII sobre a técnica do sublime.

Já no parágrafo 24, quando da divisão de uma investigação do sentimento do sublime, Kant vai dividir os momentos do ajuizamento estético dos objetos em referência ao sentimento do sublime. Assim, a analítica do sublime vai ser dividida em matemático-sublime e em dinâmico-sublime.

No parágrafo 25, Kant vai considerar a definição nominal do sublime. Assim, podemos denominar sublime o que é absolutamente grande. Se, porém, denominamos algo não somente grande, mas simplesmente, absolutamente e em todos os sentidos (acima de toda comparação) grande, isto é, sublime, então se tem a imediata “perspicácia” de que não podemos procurar para o mesmo nenhum padrão de medida.

O sublime não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas unicamente em nossas idéias; ou a definição acima pode ser expressa como: “*sublime é aquilo sem comparação com o qual tudo o mais é pequeno*”.

Kant nos explicará que o que é absolutamente grande não é, porém, o objeto dos sentidos, e sim o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos para o fim daquele sentimento em relação ao qual, todavia, todo outro uso é pequeno. Por conseguinte, continua Kant, o que deve denominar-se sublime não é o objeto e sim a disposição de espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva, assim devemos acrescentar às formulas precedentes de definição do sublime ainda esta: “*sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos*”.

Por último, nos importa dos juízos de Kant sobre o sublime, o parágrafo 28. Segundo Kant, a natureza, considerada no juízo estético como poder, que não possui nenhuma força sobre nós, é dinamicamente sublime. Se a natureza deve ser julgada por nós dinamicamente como sublime, então ela tem que ser representada como suscitando medo.

Aquilo do qual nos esforçamos para resistir é um mal e, se não consideramos nossa faculdade à altura dele, é um objeto de medo. Deste modo, para a faculdade de Juízo estético a natureza somente pode valer como poder (dinamicamente sublime) na medida em que ela é considerada como objeto de medo. Pode-se considerar um objeto como temível sem se temer diante dele.

Quem teme a si não pode absolutamente julgar sobre o sublime da natureza, tampouco sobre o belo quem é tomado de inclinação e apetite. O agrado resultante da cessação de uma situação penosa é o contentamento. Libertado de um perigo é um contentamento com o propósito de jamais expor-se a ele.

Kant exemplifica que situações como “*rochedos audazes sobressaindo-se ameaçadores*” ou “*nuvens carregadas acumulando-se no céu avançando com relâmpagos e estampidos*” e ainda “*vulcões em sua inteira força destruidora*” ou o “*oceano revoltoso*” tornam nossa capacidade de resistência pequena e insignificante em comparação com o poder da natureza.

Desta maneira, de bom grado denominamos esses objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza.

³¹³ Um bom estudo introdutório que consultamos sobre a estética do sublime no idealismo alemão pode ser encontrado em: CARCHIA, Gianni: *Retórica de lo Sublime*. Madrid. Editorial Tecnoc, 1994.

³¹⁴ Edmund Burke, possivelmente seja o investigador do sublime e do belo que mais influencia a formulação do conceito kantiano do sublime na *Crítica da Faculdade do Juízo*.

A primeira edição desta investigação foi impressa em 1757 e, após dois anos, veio ao prelo a segunda edição que, conforme o autor, é “um pouco mais completa e fundamentada que a primeira”. Embora aperfeiçoada, o autor não encontra razões suficientes para mudar a “essência da teoria”, porém julgou necessário “explicá-la, ilustrá-la e reforçá-la em muitas passagens”. Além disto, anexa uma dissertação introdutória sobre o gosto.

Mote essencial às duas edições foi Burke ter notado que “freqüentemente se confundiam as idéias do sublime e do belo e que ambas eram aplicadas indiscriminadamente a coisas muito diferentes e algumas vezes inteiramente opostas”. Remetendo-se a Longino, o autor explanará que apesar do Tratado do século I ser “extraordinário”, acabou por abrigar sob o nome de sublime coisas extremamente discordantes. O abuso foi ainda maior com a palavra “beleza” que se tornou universal e para Burke teve conseqüências bem piores.

Assim, nesta investigação, Edmund Burke supõe que a única maneira de reverter essa “confusão de idéias”, que acaba por tornar os nossos raciocínios “imprecisos e inconclusivos”, será a partir de um “exame atento do

âmbito de nossas paixões, de uma pesquisa cuidadosa sobre as propriedades das coisas capazes, segundo nos mostra a experiência, de afetar o corpo e, portanto, de incitar nossas paixões”.

A investigação é criteriosamente organizada e dividida em uma introdução sobre o gosto e em mais cinco partes. A seguir, faremos alguns breves apontamentos das considerações que o autor faz sobre o sublime já que o conceito revelou-se muito útil para nossa pesquisa sobre o uso das fontes e das notas no Caramuru.

É sublime, para Burke, qualquer coisa que possa incitar a um determinado deleite. Faz-se necessário, portanto, explicitar que deleite constitui a sensação que acompanha a eliminação da dor e do perigo. Tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou mesmo que possa atuar de modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime. “As idéias de dor”, explica o autor, “são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer”.

O autor denominará “assombro” a paixão que o sublime e o grandioso dão origem na natureza. Consiste no estado da alma no qual todos os seus movimentos são sustentados por um certo grau de horror. É o efeito do sublime em seu mais alto grau.

Tudo que é terrível à visão também é igualmente sublime. Sendo princípio primordial do sublime, o terrível está ligado ao medo. Segundo Burke, nenhuma paixão “despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar” quanto o medo. Isto também ocorre porque é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível.

É necessário usar da “obscuridade” para tornar algo extremamente terrível; uma grande clareza não contribui para incitar as paixões, pois é de certo modo inimiga de todo e qualquer entusiasmo. O autor exemplifica a obscuridade remetendo-se aos governos despóticos em geral, que se fundam nas paixões humanas e principalmente na paixão do medo. Estes governos protegem seus dirigentes tanto quanto possível da vista do público e, segundo Burke, esta conduta também se enquadra em algumas religiões.

O sublime consiste sempre numa modificação de poder sendo que o poder deriva sua sublimidade do terror. O terror é a fonte comum de tudo que é sublime, tanto que as idéias de dor e as de morte causam uma impressão tão profunda, que enquanto permanecemos em presença de tudo quanto se julga ter o poder de infligir qualquer uma das duas, é impossível estarmos inteiramente livres do terror.

O poder que deriva da instituição real e a idéia de Deus têm a mesma conexão com o terror, mas, para Burke, somente as Escrituras proporcionam concepções à altura da magnitude desse assunto. Nelas, sempre que é representada alguma manifestação de Deus, invoca-se tudo que é terrível na natureza para intensificar o temor religioso e a magnificência da presença divina.

Assim como as idéias de dor e de terror, o que refere a força e a violência também se apossa do espírito, mas uma vez que a força é útil e usada em nosso benefício ou prazer, nunca será sublime.

Outras fontes do sublime são a grandiosidade e a infinitude. Tudo que trouxer privação e dificuldade, como as idéias de vazio, trevas, solidão e silêncio; tudo que for grandioso de dimensão e extensão, assim como a idéia de infinito, pode gerar no espírito um horror deleitoso. Quanto à dificuldade, ela é sublime quando, por exemplo, uma obra parece ter exigido força e trabalho imensos para realizá-la.

Encontramos também como fonte do sublime a magnificência. Uma grande profusão de coisas esplêndidas e preciosas em si mesmas é magnífica. Uma aparente desordem aumenta a imponência, pois a idéia de esmero é desfavorável às nossas idéias de magnificência.

Sem uma impressão forte nada pode ser sublime. Uma transição brusca da luz para as trevas, ou destas para a luz, causam um efeito maior. As trevas são mais fecundas de idéias sublimes do que a luz. Duas idéias tão opostas como estas, reconciliam-se nos seus extremos, e ambas, a despeito de suas naturezas contrárias, são levadas a convergir e gerar o sublime. Nada que é mediano pode ser sublime. Para Burke, entre o belo e o sublime há contrastes bem nítidos. Enquanto os objetos sublimes são de dimensões enormes, os belos são em comparação menores.

A beleza, conforme salienta o autor, deve ser lisa e polida, leve e delicada, evitar a linha reta e ainda fazê-lo imperceptivelmente. Já o sublime clama por grandiosidade, aspereza e rusticidade. A linha reta condiz com o sublime e se há desvios são sempre muito acentuados. As trevas e sombras são essenciais ao grandioso que também requer solidez.

Belo e sublime se fundam em princípios muito diferentes e também seus modos de ação não se assemelham. Um tem como base o terror, que, quando modificado, causa no espírito o assombro, já o belo funda-se no prazer positivo e incita na alma o sentimento chamado amor.

Também queremos enfatizar que estamos utilizando para esta pesquisa a tradução de Custódio José de Oliveira. Logo no início do Tratado, em nota, o tradutor vai esclarecer que “o mesmo que Quintiliano diz a respeito da eloquência em geral, atribui Longino ao Sublime”. São cinco, pois, as fontes de sublimidade, sendo que o patético, afeto nobre, sempre concorre para elas:

- 1) certa elevação do espírito que nos faz pensar com abundância e felicidade;
- 2) afeto veemente e cheio de entusiasmo
- 3) certa disposição das figuras, as quais são de duas espécies: umas pertencem ao modo de pensar , outras ao de dizer;
- 4) a frase nobre, também dividida em duas classes: a escolha dos vocábulos e a dicção elegante;
- 5) causa da grandeza e compreende em si todas as antecedentes: é a composição em toda sua dignidade e elevação.

Como podemos supor, uma fonte do sublime arrebatada e acumula a outra como em uma crescente formação de nuvens com vistas a uma tempestade, o que torna compreensível a aplicação da técnica de acumulação de pormenores, predominante no *Caramuru*.

De ordinário, podemos traçar em poucas linhas o que está condensada na primeira e segunda fonte do sublime: a natural elevação dos pensamentos que se traduz em pensamentos grandes, ou mesmo demonstração de grandeza de ânimo sem palavras, de onde vem a tópica do silêncio como argumento retórico em mais alto grau. O exemplo do Tratado centra-se no Livro XI da *Odisséia*, no silêncio de Ajax quando Ulisses no inferno e fala as almas de alguns de seus companheiros.

A primeira fonte do sublime é a mais considerável, cuja definição está por todo o Tratado. Trata-se do que podemos considerar como o caráter do orador, que em linhas gerais não deve ter espírito humilde e desprezível, já que “não é possível que aqueles que são acostumados a pensar baixa e servilmente e que nisto trabalham toda a sua vida, hajam de produzir coisa admirável e digna de toda a posteridade”. Ao fim do Tratado, a questão volta, tratando da esterilidade da eloquência e conseqüentemente do que a fecunda, a liberdade: “nenhum escravo vem a ser Orador; porque neles sobrevem logo o temor de falar e de ser como que encarcerados pelo costume de ver a mão levantada conforme o dito de Homero(...)”

A medida do sublime não é somente sua altura mas o seu tempo, sua ação, propriedades vinculadas a seu efeito. O sublime caracteriza-se por sua agilidade, rapidez e vigor desde que não sejam constantes. A partir do momento em que haja uma constância dessas características alinhadas acima perde-se o efeito da técnica, ou seja, ela é justamente efetuada a partir da quebra do que pode ser constante: neste sentido, a quebra do silêncio por um estrondo pode ser sublime, bem como em meio a um alvoroço ou burburinho, um grave silêncio pode ser fatal.

Neste sentido é vital explicar que tanto ir para o mais alto dos altos, quanto ao mais baixo dos baixos, é técnica que aliada a engenhosidade faz com que seja alto que uma baixeza que atinja sua máxima altura e o contrário também, ou seja, que algo alto possa abaixar-se até as mais densas profundidades. “A distancia não é menos que da terra ao céu” na representação contida no Tratado. O sublime não está na extensão, mas na medida do salto. A força da condensação, impulso que eleva.

No entanto, mediano seria o seu constante uso, sua constante demonstração de força. A técnica do sublime exige um exímio conhecimento e ajuste aos lugares apropriados para o seu uso. Naturalmente, diz o Tratado, todos aspiram ao sublime. Um dos seus maiores vícios, é o elogio. Pueril, quando se quer agradar, dizer coisas “extraordinárias” e “bem trabalhadas” caindo no vício da afetação ridícula. A questão é fundamental e também circula até o fim do Tratado: “(...) Pelo que não vimos a ser mais que uns maravilhosos lisonjeiros(...) ou “a lassidão do ânimo gasta e arruína os engenhos de hoje; tirando poucos, vivemos todos sem ter a fadiga que pelo louvor e prazer e nunca jamais pela utilidade que seja digna de honra e emulação.”

É fácil fracassar quando se aspira à técnica da imitação mais elevada da arte poética. Recorrente também é trocar os lugares, não usar o decoro específico para determinada situação discursiva, ou seja, usar de afeto vão e tempestuoso onde não precisa de afetos e, ao contrário, usar de afeto desmedido e forte onde deve haver moderação. O que talvez seja o mesmo que dizer que a liberdade da eloquência é conhecer profundamente as preceptivas que a circunscrevem. A chave está no discurso patético: livre, porém, temerário e metodológico para que se atinja o efeito desejado.

Varonil, a técnica do sublime exige do orador, tudo o que também atribui-se, geralmente, às propriedades do herói. O que talvez nos exija ajuizar com algum direito o porquê do gênero épico, alto, exigir em suas propriedades que, das representações de propriedades e qualidades cabíveis, as mais altas sejam as escolhidas³¹⁵.

Fontes do sublime adentro, animadas pelo ânimo do orador, temos as escolhas. É notório que, sem uma vaga noção de pluralidade que se condense num efeito unívoco, ou numa imagem unívoca onde não se percebam as pluralidades, não podemos equacionar a técnica. Um efeito geral feito de diversas particularidades compõe o sublime, sendo que jamais se chega a este efeito particularizando o particular mesmo com vistas ao efeito da unicidade. Chega-se ao efeito, mas não o torna torrencial, nem vigoroso. É neste sentido que as “escolhas das circunstâncias mais principais é causa do sublime”. Sempre plural para fundamentar o efeito. Talvez seja mais simples visualizar com as suas atribuições metafóricas: um raio é produzido pelo choque de duas nuvens, uma tempestade de raios é produzida pelo choque de várias nuvens.

O *Tratado* desenvolve-se, no que concerne ao sublime e suas fontes, passando pela invenção, disposição e elocução necessárias para se compor o efeito. Sem todas essas partes não se tem o efeito. Da escolha das circunstâncias à elocução vamos adentrar, então, no reino das figuras que contribuem também para o sublime, sendo que, aqui também entra a escolha vocabular, além das já conhecidas: perguntas e interrogações, assíndetos e dissoluções, conjunções, hipérbatos, poliptotos, e transgressões, os singulares

³¹⁵ Como adverte Curtius a “idéia” do herói relaciona-se com o valor vital da nobreza, cuja virtude fundamental é a nobreza de corpo e alma, sendo que sua virtude específica é seu autocontrole. Também não esquecendo que são os afetos patéticos que colocam em ação o gênero, “sem heróis coléricos ou deus rancoroso, não há epopéia”. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo, Edusp. 1996.

com aparência do sublime, coisas passadas apresentadas como presentes, a mudança da pessoa gramatical, a passagem de uma pessoa para outra, da perífrase, do idiotismo, da multiplicidade de metáforas, das comparações e metáforas, hipérboles.

De cima para baixo, do geral para o particular, da invenção e da disposição à elocução necessárias ao efeito sublime, o Tratado termina voltando e amarrando todas as partes, sendo que, a última e quinta fonte do sublime é a composição, ou melhor, a composição dos membros, a composição de todas as partes, as quais, separadas umas das outras nada tem em si que seja notável, mas juntas todas entre si e unidas enchem a perfeição do composto, como traduz Custódio José de Oliveira. Composição dos membros, entenda-se, disposição de todas as partes.

Como sabemos, cada um dos gêneros poéticos requer uma narração apropriada a sua natureza e finalidade. No caso da epopéia, esta narração deve ser além de sábia, sublime, ordenada e adornada de episódios nascidos dos mesmos assuntos. No caso de uma epopéia como o *Caramuru* se é considerável que o gênero comporte de antemão o estilo sublime, não podemos também deixar de considerar que o efeito sublime, em uso nas letras do setecentos português e recorrente em o *Caramuru*, acarreta nuances que comportam, além do gênero, a preceptiva poética da épica e a do próprio Tratado.

Nesse sentido, na totalidade dos Cantos do *Caramuru* temos várias circunstâncias e episódios marcados pela duplicidade do arranjo: possuem efeito sublime no próprio canto e ligam-se entre eles para o efeito da sublimidade total da narrativa.

No Canto I, tem-se a descrição da tempestade que leva ao naufrágio o navio de Diogo Álvares, o encontro dos indígenas e dos naufragos na praia, o episódio lírico do mancebo Fernando que entoia, por sua vez, o sublime episódio do indígena Áureo, cujo corpo, após batismo e morte, é elevado até transformasse no pontiagudo pico da Ilha do Corvo e na descrição final da cena do Canto I dos preparativos para o ritual antropofágico.

No Canto II, tem-se, sobretudo, a sublimidade através do episódio do tiro da espingarda de Diogo Álvares e a descrição do efeito do tiro por sobre os indígenas da tribo dos tupinambás; já no Canto III, temos como patéticas a descrição pelo indígena Gupeva do “Anhangá” e do “inferno”, situado entre montanhas, bem como a narração da chegada, ao fim do canto, dos indígenas Caetés para atacar os Tupinambás.

No Canto IV, por ser um Canto somente vinculado ao combate entre os Tupinambás e Caetés há várias circunstâncias, descrições patéticas, bem como mais um tiro da espingarda de Diogo Álvares ao fim do canto. O Canto V faz as seguintes sublimidades: prisioneiros Caetés- Embiara e Mexira- sendo preparados para os rituais antropofágicos dos Tupinambás, defesa violenta do indígena Tocujané, descrição da morte do indígena Embiara, mais um ataque dos Caetés (por mar) aos Tupinambás, ataque de Diogo Álvares com toda suas armas e artilharia; em terra, tem-se a patética descrição de Taparica por Jararaca, morte de Jararaca por um tiro da espingarda de Diogo Álvares, o episódio da morte do indígena “Bambu”.

No Canto VI, há o episódio patético da morte da indígena Moema e, na narração de Diogo Álvares ao Comandante Du Plessis sobre o descobrimento, temos agentes de sublimidade quando da descrição dos encontro do Portugueses com os primeiros indígenas feita por Diogo.

No Canto VII, temos o elemento de sublimidade incidindo quando da chegada de Paraguaçu a França e na descrição de alguns animais típicos para o Rei da França: são monstruosos, portanto, cobras e baleias.

No Canto VIII, a sublime visão de Paraguaçu- já Catarina Álvares- cuja narração centrada nas guerras da invasão francesa, descreve com rigor os detalhes dos combates entre os Tamoios e Men de Sá contra Villegaignon. No Canto IX, na continuação da narração da visão do sonho de Catarina Álvares, o efeito sublime incide na descrição das guerras que há entre os portugueses e holandeses no Recife. E por fim no Canto X, final, temos o resultado da vasta empresa retórica e poética dos outros nove cantos antecedentes.

Todas essas circunstâncias ou episódios estão ordenados na epopéia do *Caramuru* através de arranjos minuciosos concernentes ao engenho poético. Maximizando, é recorrente que as descrições das figuras patéticas construídas na epopéia incidem, em sua maioria, na representação dos indígenas, nomeadamente, Tupinambás, Caetés e Tamoios. É claro também que há outra sublimidade, assimétrica pois, que é estabelecida na representação dos Português Diogo Álvares, herói, que adquire valor argumentativo através dos vastos e ordenados arranjos de figuras patéticas configurados nos indígenas.

A ação, bem como o caráter do indígena é construído na epopéia através de diversos ornatos que fortalecem o patético e conseqüentemente tornam mais valorosas as

conquistas de Diogo Álvares. Ornatos que, diga-se de passagem, são emulados das fontes e reordenados na epopéia com maestria.

A tópica na qual se atribui aos indígenas o gosto por objetos sem valor algum para os portugueses, como cascavéis, manilhas, pentes, espelhos, “cousas para eles as maiores do mundo”, como salienta Simão de Vasconcelos em sua *Crônica*³¹⁶, aplica-se também no *Caramuru*. No Canto VI, quando da descrição do descobrimento do Brasil feito por Diogo ao Comandante Du Plessis, temos já o reflexo dessa emulação com vistas ao patético, dado que os indígenas assustam-se com a própria imagem, como podemos verificar nas estrofes LXVII e LXVIII no Canto VI:

Talvez os têm co' a cítara encantados;
Talvez com cascavéis todos suspendem;
Mas o objeto que a vista mais lhe assombra
He ver dentro do espelho a própria sombra:

Extático qualquer notando admira
Dentro ao terso cristal a horrível cara:
Pergunta-lhe quem é, como se ouvira,
E crendo estar no inverso o que enxergara,
De uma parte a outra parte o espelho vira;
E não topando o vulto na luz clara,
Tal há que o vidro quebra, por ver dentro
Se a imagem acha, que observou no centro.

Mas não só. Embora tenhamos aqui uma imagem alegórica da construção do indígena na epopéia, a incidência com vistas ao patético, minuciosamente construída, é farta quando se refere aos adornos que metaforizam o sublime. Haja vista as descrições, pintura nos corpos ou enfeites nos indígenas do *Caramuru*, no Canto I, estrofe XIX

(...)A cor vermelha em si, mostram tingida
De outra cor diferente que os afeia,
Pedras e paus de embiras enfiados,
Que na face e nariz trazem furados.

Ainda no Canto I, quando da descrição das indígenas anciãs no ritual antropofágico das estrofes LXXX e LXXXI:

³¹⁶ VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus*. Petrópolis, Vozes, 1977.

(...)Tão feias são, que a face está pintando
a imagem propiíssima do Diabo
Tinto o corpo em verniz todo amarelo
Rosto tal, que a Medusa o faz ter belo

(...)Têm no colo as cruéis sacerdotisas
Por conta dos funestos sacrifícios,
Fios de dentes, que lhe são divisas,
De mais ou menos tempo em tais ofícios.

No Canto IV, estrofe XIV, quando da descrição da gala de valentes “Margates” que vinham com chefe Caeté Jararaca; as pinturas, a cor negra, contribuem para o efeito:

(...)Dez mil a negra cor trazem no aspecto,
Tinta de escura noite a fronte impura;
Negreja-lhe na teste um cinto preto,
Negras as armas são, negras a figura.

Na estrofe XV do Canto IV quando da descrição do adorno a volta do pescoço de Cupaíba, feroz Margate:

(...)À roda do pescoço um fio enlaça,
Onde, de quantos come, enfia um dente,
Cordão que em tantas voltas traz cingido,
Que é já mais que cordão longo vestido.

A descrição do modo como Samambaia, indígena que conduzia outra turba, utiliza as plumas como adereço, na estrofe XVIII:

(...)Era de pluma um cinto, que ao redor se fecha;
E até grudando as plumas pela cara,
Nova espécie de monstro excogitara.

Bem como a pintura concernente a Tocujané quando ataca os irmãos caetés Embiara e Mexira na estrofe XX do Canto V:

(...)Um cinto de plumas sobre a frente,

Manto ao ombro de pluma entretecido:
 Tinto de negro todo, a cor somente
 Traz natural ao vulto enfurecido;
 E por meter no horror maior respeito,
 Com o beijo inferior varria o peito.

Apenas alguns exemplos . Intrínsecos aos Cantos, principalmente nos das descrições de guerras como os Cantos IV e V, bem como nos Cantos VIII e IX, aumentam, contudo, o seu efeito porque articulados às descrições dos instrumentos utilizados pelos indígenas em ação. O som da trombeta inimiga é referido por Custódio José de Oliveira na sua tradução sobre a sublimidade do horror: Homero pinta a ferida dos deuses, as contendas, as vinganças as lágrimas, mas sobretudo, a peleja dos deuses. Explorando, em nota, a descrições de Netuno em poetas portugueses, alude aos sons da trombeta inimiga na Oitava XXVIII do Canto IV dos *Lusíadas*, embora advirta que em Camões não haja tanta sublimidade quanto há no verso XXVI, Livro XIII, da *Iliada*. Vejamos o lugar citado em Camões:

Deu o sinal a trombeta castelhana,
 Horrendo, fero, ingente e temeroso;
 Ouviu o monte Artabro, e Guadiana
 Atrás tornou as ondas de medroso.

Adequadas à matéria, a articulação bem como a elocução dos instrumentos dos indígenas no *Caramuru* são hiperbólicas e bem dispostas. Imagem e som devem confluír. Dependendo da circunstância, é sublime a exatidão do silêncio bem como saber pintar com energia o som das imagens, como o fez Sófocles quando da pintura de Édipo morrendo e enterrando a si mesmo ao som de trovões espantosos. O som movimenta o discurso, está claro. Quando sublime, mover o ouvinte é arrebatá-lo junto.

Ásperas palavras, ásperos sons. Na composição retórica elas enervam a oração para estarem proporcionadas aos assuntos que devem tratar. A composição inclui, necessariamente, ajuntamento, ordem, período e número. Os atributos da oração possuem seus fundamento nas palavras escolhidas, já sabemos, mas é melhor explicada por Don Gregório Mayans , preceptista espanhol do século XVIII: “El *ayuntamiento* hace que la oración sea por razón de la pronunciación, *suave* o *áspera*; por razón de la longura, *grande* o *pequeña*; por razón del sonido, más o menos *sonorosa*. As palavras *Ásperas*, son las que

con dificultad se pronuncian, i por consiguiente desagradablemente se oyen. Se pronuncian con dificultad o porque tienen letras de sonido áspero, como la R, en *horror, terror*, e, servem para para causar terror i para significar la misma aspereza o dureza de las cosas”³¹⁷.

A construção da representação do indígena no *Caramuru* passa pela aspereza cuja finalidade, sem dúvida, é tornar as ações do herói Diogo Álvares, mais grandiosas, que por sua vez, representa, como sabemos, a tópica do esforço jesuítico/ católico no descobrimento, que, por sua vez, é argumento fundamental inserido nas práticas letradas em favor da volta da Companhia de Jesus no setecentos português. Assim mesmo: sem esta disposição de raciocínio não há elocução que viabilize a leitura da epopéia.

Os epítetos atribuídos às tribos (“ povo convulso”, “multidão convulsa”, “multidão fremente”), ressoam com a ajuda das imagens/ sons dos instrumentos adequados às cenas patéticas.

No ritual antropofágico do Canto I, preparado para os naufragos da nau de Diogo Álvares, as sacerdotisas, mais feias que a medusa e adornadas com colares dos dentes de sacrificados, tornam-se mais cruéis embaladas por instrumentos na estrofe LXXXI:

(...)Gratas ao ceo se crêem, de que indivisas
Se inculcam por tartáreos malefícios;
E em testemunho do mister nefando,
Nos seus cocos com faca vem tocando.

Ao fim do terceiro Canto, na estrofe LXXXVIII, a conversa teológica entre Diogo e Gupeva é rompida com a chegada dos inimigos Caetés:

(...)Às armas, grita, às armas, e o eco horrendo,
Retumbando nas árvores sombrias
Fez que as mães, escutando os murmurinhos
Apertassem no peito os seus filhinhos.

³¹⁷ MAYANS e Siscar, Gregório. “Rhetórica de Don Gregorio Mayans”, In *Obras Completas*. Oliva, Ayuntamiento, 1984. Livro III, cap. XVII.

³¹⁷ Canto II, estrofe LXXXIV.

A questão do som, patético, é também construída através do “marraque”, referido quando do estudo das notas do Canto IV, estrofe XXV, nota 6. No entanto, vale lembrá-la :

“Pendem os seus marraques por bandeiras
De longas hastes, que pelo ar batiam,
Suprindo nos incônditos rumores
O ruído dos bélicos tambores.”

No mesmo Canto, na estrofe XXIX, aumenta o horror da narração quando, da chegada das tribos que acompanham o Chefe Jararaca:

Ouve-se rouco som, que o ouvido atroa,
Retumbando com eco a voz horrenda
De um grosseiro instrumento, que a arma soa,
Com que se inflama entre eles a contenda:
E quando o horrível som mais desentoa,
Faz que no peito mais furor se acenda;
De retorcidos paus são as cornetas;
De ossos humanos fraturas e trombetas.

Metáforas de atribuição, estes instrumentos patéticos, bem como adornos, plumas e colares, adquirem amplo sentido na epopéia, simbólicos, por significarem um conceito por meio de uma figura aparente. Insígnias honrosas.

No entanto, estão simetricamente encadeadas pelos instrumentos usados por Diogo Álvares, a saber, a espingarda e demais material bélico, que se torna mais patético e mais sublime, valorizando, por sua vez, o herói que é capaz de dominar tamanhas “feras” e aumentar a sua empresa, tornando-se um herói épico.

O efeito é construído na representação dos indígenas, sempre feras, para imediatamente formar sua similaridade na representação da personagem do herói. Seja através do nome, Caramuru, que condensa toda a sublimidade do herói, mas também na metáfora que lhe é atribuída também por seus pensamentos, quando percebe que a indígena Paraguaçu pode servir-lhe de intérprete entre os indígenas, como ocorre na estrofe LXXXIV do Canto II:

No raio deste heróico pensamento
Entanto Diogo refletiu consigo,
Ser para a língua um cômodo instrumento

Do céu mandado, na Donzela amigo (....)

Mas sublimes e valorosos são também as descrições das guerras nas visões de Paraguaçu, já Catarina Álvares, e a metáfora do “raio” enquadra-se também na batalha entre Mem de Sá e os Franceses, como sugere a estrofe XLII do Canto VIII:

Destes o luso campo acometido
De dardos, frechas, balas se embarça,
Em sombra o seio todo escurecido,
As naus ocultam nuvens de fumaça;
E ao eco dos canhões entre o ruído,
Tudo está cego, e surdo em campo e praça;
E no horrível relâmpago das peças
Caem por terra os bustos sem cabeça.

A metáfora do raio continua no Canto VIII, estrofe LXX, quando da visão da Batalha entre Villegaignon e Martim Afonso ajudado pelos Tamoio Ararig:

Araribóia, como um raio ardente
Uns dormindo degola pela areia
Outros sem armas, que rendidos sente,
Prisioneiros com cordas encadeia:

Como já observamos acima, os exemplos na epopéia do Caramuru sobre a técnica da retórica do sublime são tantos que tornam-se torrenciais, o que faz também que a própria disposição das circunstâncias para o efeito em cada Canto, corrobore para a unidade da técnica na epopéia. Aqui, elencamos apenas alguns, como por exemplo no Canto V, no episódio da morte do indígena caeté Embiara, morto pelo tupinambá Tojucâne e entregue para “pasto”, “moquem” da tribo. Atente-se para a imagem patética que é construída, tal qual a morte de uma cobra, que através do símile efetua a alegoria como a que justifica a estrofe XXVII do Canto V:

Qual se diz que a Tifeu subjuga um monte,
tal a planta cruel Embiara oprime;
E como a cobra faz, se junto à fonte
Toda em nós quebranta se comprime:
Retorcendo em mil voltas cauda e fronte,
Que ergue, vibrando a língua, no ar sublime,
Tal o infeliz morrendo em voltas anda
E o espírito exalado às sombras anda.

O que também demanda, aqui, lembrarmos a sublimidade da morte do indígena Bambu, no mesmo Canto V, estudado na nota 1, na palavra “Marimbondos”. O efeito sublime encontra-se na terrível imagem dos insetos cobrindo o corpo do indígena ensangüentado, cujo sangue, também negro escorria, e o indígena, como diz a estrofe, “imóvel”, “insensível no tormento”. Momento ideal para que o herói Diogo Álvares demonstre seu caráter, oferecendo socorro ao inimigo que morre. Contudo, o feroz indígena não aceita tal liberdade, o que surpreende ao herói. São valorosos os indígenas, apenas ignorantes, na voz do narrador do Canto V, estrofe LXVI:

Impossível parece ao sábio herói
 O que vê e o que escuta, e que assim possa,
 Quando a carne mortal tanto se dói,
 Vencer-se a dor na fantasia nossa:
 Magoado interiormente se condói
 De ver que no infeliz nada faz moça;
 Mostrando na brutal rara constância
 Com tal valor tão bárbara ignorância.

A primeira descrição de um ritual antropofágico- no Canto I-, alegoriza toda a argumentação trabalhada na epopéia, quando na voz do poeta, após a descrição dos indígenas comendo a Sancho, fidalgo português que naufragou, como já trabalhamos na nota 3, do Canto I, estrofe XXV:

“Feras! Mas feras não, que mais monstruosos
 São da nossa alma os bárbaros efeitos;
 E em corrupta razão mais furor cabe,
 que tanto um bruto imaginar não sabe.”

Relembrando: nas “reflexões prévias”, temos a evidência discursiva de que o poema foi “maiormente, ordenado a colocar diante dos olhos, aos libertinos, o que a natureza inspirou a homens, que viviam tão remotos das que eles chamam preocupações de espíritos débeis”.

A argumentação primeva do *Caramuru*, em favor da volta da Companhia de Jesus no Reinado de D. Maria I, é proporcionada a partir da imitação de um argumento histórico, a descoberta da Bahia por Diogo Álvares, bem como na representação dos indígenas, eloqüentemente demarcados pelas fontes jesuítas para exaltar os feitos e os esforços da ação católica no século XVI.

Com efeito, o *Caramuru* não é débil, monstruoso ou bruto. Com critérios de “bom gosto”, que não leva em conta o patético, torna-se difícil deleitar-se com seus propositais barrancos e penhas. Pincelar um episódio aqui e ali, sem percorrer a sua engenhosidade minuciosamente construída e articulada, é talvez julgá-lo demasiadamente ao trancos. Nesta epopéia, é preciso, tomar a técnica pelo efeito, o efeito pela técnica.

Visto o objetivo inicial desta pesquisa, ou seja, estudar o emprego argumentativo das fontes do *Caramuru* enquanto recurso retórico inserido na composição global do poema, propusemos, então, o seu exame em duas descrições fundamentais: primeiro, a sua descrição tendo em vista a convivência com os modelos retóricos da época de utilização das fontes poéticas e historiográficas; segundo, a descrição das ocorrências particulares dessas “fontes”, tendo em vista os seus efeitos de sentido mais recorrentes e estruturais no poema.

Para isto, em primeiro lugar, era fundamental que fizéssemos uma verificação exaustiva do emprego das fontes utilizadas por Santa Rita Durão nas “Reflexões Prévias e Argumento” e nas notas que acompanham o fim de cada canto da épica. Este procedimento levaria em conta a ordem de inserção das fontes por Durão, dado que esta, enquanto procedimento de disposição, é argumentativa e participa dos elementos composicionais do poema. Por fim, apontamos que cada uma das fontes levantadas, o seu contexto imediato no poema e a pertinência desejada ou suposta que as justifica. Podemos, para encerrar, elencar alguns dados que tornaram-se pertinentes no decorrer deste estudo.

As “Reflexões Prévias e Argumento”, prólogo ou proêmio da épica, é parte primeira e fundamental da epopéia que, além de estar ordenada, disponibiliza através de seu conteúdo textual, como “evidência discursiva”, a justificativa da escritura da epopéia. No entanto, o prólogo, não deve ser lido como independente da disposição geral dos dez Cantos da epopéia. Neste sentido, é uma *transitio* para a narrativa, onde deve-se captar a benevolência do leitor. Assim, possui estrutura retórica também própria, cuja finalidade é persuadir ao leitor da argumentação que apresenta. No caso do *Caramuru*, a argumentação tópica que justifica a criação da obra é fundamentada na citação dos títulos com os quais o autor usou como fonte para a imitação poética: *A História da América Portuguesa*, de Rocha Pita; *A História da Guerra Brasileira*, de Sebastião de Brito Freire; e *A Crônica da Companhia de Jesus*, do Padre Simão de Vasconcelos.

No entanto, a citação destas autoridades ao fim do prólogo, torna-o verossímil, crível, ao mesmo tempo que torna praticamente indiscutível a ação do poema, que como sabemos, deve ser uma só na preceptiva épica e, se possível, retirada da história.

No que concerne ao uso das fontes nas notas, das oitenta e sete notas que acompanham as estrofes do *Caramuru*, temos 17 com o uso do argumento direto de autoridade:

- Nota 1, Canto I: Isaiás, o profeta.
- Nota 8, Canto I: Padre Simão de Vasconcelos
- Nota 10, Canto I: João de Barros
- Nota 11, Canto I: Padre Anchieta
- Nota 2, Canto II: Martinière.
- Nota 10, Canto II: Padre Martinièri, Ozorio, Vasconcelos, Pita
- Nota 11, Canto II: Padre Martinièri
- Nota 14, Canto II: Cabral
- Nota 4, Canto III: Martinièri, Jerônimo Osório
- Nota 5, Canto III: Platão, Santo Agostinho.
- Nota 9, Canto III: Martinière
- Nota 15, Canto III: Rocha Pitta, Francisco de Brito Freire
- Nota 25, Canto III: Os autores da História Brasílica
- Nota 26, Canto III: Martinière
- Nota 29, Canto III: Padre António Franco, Imagens da Virtude.
- Nota 1, Canto VI: Rocha Pitta
- Nota 3, Canto VI: Colon, Américo Vespucci

Consequentemente, estas notas, como pode-se observar nas suas respectivas descrições neste estudo, utilizam do argumento de autoridade, dos autores citados, como prova para um argumento que talvez não seja tão crível à época da escritura da epopéia, ou mesmo para amplificá-lo, se crível for.

Independente disso, várias palavras notadas, embora não utilizem o nome das fontes, referem a elas, o que várias vezes nos levou a observar como se transformou em imitação poética uma informação contida numa fonte histórica. Como exemplo, temos várias emulações das fontes históricas na nossa descrição das notas no Canto III. Não seria necessário, no caso, a citação recorrente de autoridades, já que esta é um tipo de argumento que visa ampliar a causa defendida e não justificar o procedimento de uso das fontes, com critérios como “sinceridade”, se o que ainda vigora no setecentos português, é a imitação poética, como podemos verificar nas artes poéticas correntes em uso na época, como as de

Cândido Lusitano, Francisco de Pina e Mello, bem como o *Tratado do Sublime* na tradução de Custódio José de Oliveira.

Ademais, temos vinte e cinco notações em palavras do vocabulário indígena: Jacaré, Embiras, Tatu, Inhame, Catimpoeira, Tupá, Anhangá, Paiaiás, Imboaba, Mas Mair, Uiçu, Tamandaré, Araras, Tabas, Sumé, Caetés, Ovecates, Aipi, Tacape, Marraque, Imboaba, Tupinaquis, Uapis, Inúbia, Bolandeiras e Tapitis, todas essas notações visam “clarificar” o sentido da palavra para melhor compreensão da imagem construída nas estrofes. Como pudemos observar, a maioria delas, é clarificada pela notação para, como efeito, deixar a imagem da estrofe mais patética, mais obscura, além de que, seu som, sua elocução contribui para o estranhamento.

Por fim, gostaríamos de enfatizar que, sem a descrição das notas e a leitura integral de todas as fontes citadas no *Caramuru*, como fizemos, não teríamos entendido, como se deu a emulação das fontes na epopéia. Da mesma forma, verificamos que não é plausível qualificar o *Caramuru* como “cópia” ou “plágio” das fontes utilizadas, visto que, ainda vigorava na preceptiva poética no século XVIII português o conceito de imitação poética, bem como a definição da épica que, como já advertimos por toda essa pesquisa, incide diretamente sobre a causa e finalidade da escritura do *Caramuru*.

Assim sendo, é lícito admitir que esta epopéia requer estudo onde vigore todo os seus Cantos sem que se recorte, arbitrariamente ou não, qualquer episódio dela. Bem como não se deve admitir que, em um estudo sobre o *Caramuru*, não se leve em conta os fundamentos argumentativos/ retóricos do seu prólogo e das suas notas, intrínsecos à disposição dos seus dez cantos.

Neste sentido, o *Caramuru* é epopéia que requer leitura integral, levando-se em conta os preceitos poéticos e os preceitos retóricos vigentes nos meados do Setecentos português. Fundamentalmente, propusemos que está inserida nas práticas letradas do dezoito português, em favor da volta da Companhia de Jesus no Reinado de D. Maria I. Não admitindo, neste viés, na sua materialidade textual em 1781, qualquer referência com vistas a um nacionalismo dito “brasileiro” como ocorrerá quando da sua inserção a partir do século XIX na crítica literária.

Bibliografia

ALCAÇAR, Padre Bartolomeo. “Das Espécies , Invenção e Disposição das Orações, que pertencem ao Gênero Exortativo” In : *Delicioso Jardim da Retórica...*, Lisboa: Na Officina de Manoel Coelho Amado, 1750

ALMEIDA, Manuel Pires de. *Discurso sobre o poema heróico*. Lisboa: Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Forte, cod. Casa Cadaval, v.1, fl.629-35v.

ALVARENGA, Manoel Ignacio da Silva. O Desertor. Poema Herói- Comico. Na arcadia Ultramarina Alcindo Palminero. Coimbra: Na Real Officina da Universidade. MDCCLXXIX.

ANDRADE, Antonio Alberto de. *Verney e a Cultura do seu tempo*. Coimbra: Por ordem da Universidade, 1965.

ANONIMO. *O Verdadeiro Pregador do Século XVIII*. Porto: Na officina de João Agathon, ano de 1798.

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. Rio Grande do Sul: Escola Superior de Teologia/ Universidade Caxias do Sul, Livraria Sulina, 1981.

AQUINO, Tomás de. *Suma Contra os Gentios*. (Trad. D. Odilão Moura O. S. B). Rio Grande de Sul: Escola Superior de Teologia/ Universidade Caxias do Sul, 1990

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. De Valentin Garcia Yebra, Madrid: Editorial Gredos, 1974.

_____. *Rhétorique*. Texte établi et traduit par Méderic Dufour. Paris: Belles Lettres, 1932.

_____. *Retórica* in Obras. Madrid: Aguilar, 1973

_____. *Ética a Nicômacos*. Trad. Mário da Gama Khoury. Brasília: UnB, 1992.

BARBOSA, Jeronymo Suares. *Poética de Horácio* .Traduzida e explicada metodicamente por...jubilado na Cadeira de Eloquência e Poesia da Universidade de Coimbra. 2ed. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1815.

BARBOZA, Jeronymo Soares. *Instituições Oratórias de M. Fábio Quintiliano, Escolhidas dos seus XII Livros, Traduzidas em linguagem e ilustrada com notas críticas, Históricas e Retóricas, para uso dos que aprendem*. Coimbra: Na Imprensa Real da Universidade. MDCCLXXXVIII.1788

_____. *Instituições Oratorias de M. Fabio Quintiliano Escolhidas dos seus XII Livros, traduzidas em Linguagem, e illustradas com notas criticas, historicas e Rhetoricas, para uso dos que aprendem*. Tomo II. Paris: na Livraria Portuguesa de J. P. Aillaud, 1836.

- BARILI, Renato. *Retórica*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.
- BOILEAU-DESPRÉAUX. *Oeuvres Complètes*. Paris: Librairie Garnier Frères. 1860
- BLUTEAU, Rafael. *Diccionario da Língua Portuguesa, Composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, Reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva, natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira. Anno M.DCC.LXXXIX.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. "Introdução". In: **OLIVEIRA**, Custódio José de. *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda.1984
- BURKE, Edmund. *A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. 1757.
- _____. *Uma Investigação Filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus, Unicamp, 1993.
- CARCHIA, Gianni: *Retórica de lo Sublime*. Madrid: Editorial Tecnoc, 1994.
- CARNERO, Guillermo. *La cara oscura del siglo de las luces*. Madri: Fundación Juan Marchi/Cátedra, 1983.
- CASTRO, Anibal Pinto de . *Retórica e teorização literária em Portugal* .Coimbra: 1973
- CASTRO, Gabriel Pereira de. *Ulyssea, ou Lisboa Edificada*. Lisboa: na Typografia Rollandiana, 1826
- CALAFATE, Pedro. *A idéia da Natureza no século XVIII em Portugal: 1740-1800*. Lisboa: Imprensa nacional. 1994.
- CHARTIER, Roger. *A Ordem dos Livros*. Lisboa: Vega, 1997.
- _____. (org). *Práticas de leitura* .São Paulo: Estação Liberdade,1996.
- CHAVES, Vania Pinheiro: *O Uruguai e a Fundação da Literatura Brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- CHENU, M.-D. *Introduction a L'étude de Saint Thomas D'aquin*. Montreal, Paris, Institut D'études médiévales/ Libraire Philosophique J. Vrin, 1950
- COELHO, Odette Penha. "As idéias estético-literárias de José Agostinho de Macedo. In: separata da *Revista de História Literária de Portugal*, vol.IV. Coimbra: Editora da Universidade, 1975.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp. 1996.

DIDEROT e D'Alembert . “Discurso Preliminar dos editores”, in *Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências, das Artes e dos Ofícios por uma sociedade de letrados* .Edição fac-similar do original francês de 1750, com tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto e uma nota introdutória de José Aluysio Reis de Andrade e José Castilho Marques Neto. São Paulo: Editora da Unesp, 1989.

DUARTE, Rodrigo (org). *Belo, Sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

ESTATUTOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (1772). Coimbra: Por ordem da Universidade, 1972.

FENELON. *Aventuras de Telêmaco Filho de Ulisses*, por Francisco de Salignac da Motha Fenelon...Traduzidas do Francês em Português. Lisboa: Na Tipografia Rollandiana. Com licença da Real Mesa Censória. 1785.

FERNANDES, Rosado R. M. Breve Introdução aos estudos retóricos em Portugal In: LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,1993

FERREIRA, Francisco Leitão. *Nova Arte de conceytos*. Lisboa occidental: Antonio Pedrozo Galram, 1718.

FIGUEIREDO, Antonio Pereira de. *Elementos de Invenção e Locução retórica ou Príncípios da eloquência*. Lisboa: Na oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno. 1769.

FRANCO, António. “Vida do Padre Manuel da Nóbrega” In. *Cartas do Brasil: Manoel da Nóbrega*. São Paulo: Edusp, 1998

FRANCO, Francisco de Melo. *Reino da Estupidez, poema*. Paris: Na officina de A . Bobée.

FREIRE, Francisco Joseph. *Arte Poetica ou Regras da Verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo critico*. Lisboa: na offic. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, MDCCLIX.

GALAND- HALLYIN, Perrine. “Art Descriptive et Argumentation dans La Poesie Latine” In: *Figures et Conflits Rhetoriques*. Bruxelles, Editions de L’Universite de Bruxelles: 1990.

GAMA, José Basilio da. *O Uruguay*. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, MDCCLXIX. Com Licença da Real Mesa Censoria

GOUVEIA, António Camões. “Estratégias de interiorização da disciplina” in: *História de Portugal- O Antigo Regime(1620-1807)* Vol IV (Dir. José Mattoso), Lisboa: Editorial Estampa, s/d.

GRABMANN, Martin. “ A quaestio de ideis de Santo Agostinho: seu significado e sua repercussão medieval” In: *Phia: Cadernos de Trabalho Cepame* Vol. II, São Paulo: Usp, 1993.

HANSEN, João Adolfo . *Alegoria - construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1987.

_____. *A Sátira e o Engenho . Gregório de Matos e a Bahia do Séc.XVII*. São Paulo: Companhia das letras , 1989.

_____. “Autor” in: *Palavras da Crítica (Tendências e conceitos no estudo da Literatura)*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. “Pós Moderno e Barroco”. In: *Cadernos do Mestrado/ Literatura*. N 8, Rio de Janeiro: Departamento de Letras da UERJ, 1994.

_____. “Prefácio” In : PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento*. Campinas, São Paulo: Unicamp/ Edusp, 1994.

_____. “Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII.” In: VV. AA. *Para Segismundo Spina*. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, Edusp, 1995

_____. “O Discreto” In: *Libertinos e Libertários*. São Paulo: Minc-Funarte/Companhia das Letras, 1996.

_____. “A Servidão Natural do Selvagem e a Guerra Justa contra o Bárbaro” In: *A Descoberta do Homem e do Mundo*. São Paulo: Minc-Funarte/Companhia das Letras, 1998.

HOORNAERT, Eduardo (org). *História da Igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.

HORÁCIO. *Art Poétique*. In: *Oeuvres Complètes*. Paris: Garnier, 1944. T.II

HESPANHA, António Manuel e XAVIER, Ângela Barreto. “**A representação da sociedade e do Poder**” in: *História de Portugal- O antigo Regime(1620-1807) vol IV (Dir. José Mattoso)*,Lisboa: Editorial Estampa, s/d.

JABOATÃO, Frei Antonio de Santa Maria . *Novo Orbe serafico Brasilico, ou chronica dos frades menores da Provincia do Brasil*. Recife: Assembléia Legislativa, 1979.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LESTRINGANT, Frank. “À Espera do outro : Nota sobre a antropologia da Renascença Um desafio ao espírito de sistema” In: *A Outra Margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Filosofia antigua poetica*. (ed. De Alfredo Carballo Picazo) Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1973.

LONGINO (pseudo-). *Tratado do sublime*. Lisboa: Regia off. Typographica, 1771.

LUSITANO, Cândido (Francisco José Freire) .*Arte Poética de Q. Horácio Flaco*. Traduzida e ilustrada em Português por...Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luis Ameno, 1758.

LUZÁN, Ignácio de. *La Poética o reglas de la poesia en general y de sus principales especies*. Madrid: Catedra, 1974.

MACEDO, José Agostinho de. “**Cartas VI e VII: Sobre o sublime**”. In *Cartas Filosoficas a Attico*. Lisboa: Na impressão Régia.1815.

MAYANS e Siscar, Gregório. “Rhetórica de Don Gregorio Mayans”, In: *Obras Completas*. Oliva: Ayuntamiento, 1984.

MARQUES, A . H de Oliveira. *Breve História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

MATTOS, Carlos Lopes de. As “*auctoritates*”em *Alberto Magno e Tomás de Aquino*. Revista Brasileira de Filosofia, número 6, 1956.

MATTOSO, José . *A escrita da História (teoria e métodos)*. Lisboa: editorial estampa, 1988

_____ (dir) *História de Portugal : O Antigo regime* (coord. Antonio Manuel Hespanha) . Lisboa: Editorial Estampa, 1993. Vol IV .

MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal- Paradoxo do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MELLO, Francisco de Pina de Sá e. *Arte Poetica*. Lisboa: Na Officina de Francisco de Sousa, MDCCLXV [1765].

MELLO, Francisco de Pina, e. de. “**Da Epopeia**”. In: *A Conquista de Goa, por Afonso de Albuquerque; com a qual se fundou o império Lusitano na Ásia*. Coimbra: No Real Colégio das Artes da Companhia de JESUS. 1759.

MELLO, Francisco de Pina, e de. *A Conquista de Goa, por Afonso de Albuquerque; com a qual se fundou o império Lusitano na Ásia*. Coimbra: No Real Colégio das Artes da Companhia de JESUS, 1759.

MENEZES, D. Francisco Xavier de. *Henriqueida Poema Heróico*. Lisboa Ocidental: Na oficina de Antônio Isidoro da Fonseca, 1741.

MENEZES, D. Francisco Xavier de. “Advertências Preliminares ao Poema Heróico da Henriqueida” In: *Henriqueida Poema Heróico*. Lisboa Ocidental: Na oficina de Antônio Isidoro da Fonseca, 1741.

MENEZES, Sá de. *Malaca Conquistada pelo grande Affonso Albuquerque*, Poema Heroico de Francisco de Sá de Menezes, com os argumentos de D. Bernarda Ferreira. Terceira Impressão mais correcta que as precedentes. Lisboa: na Officina de José de Aquino Bulhões, M.DCC.LXXIX(1779)

MOREIRA, Marcello: “**Critica Textualis In Caelum Revocata?**” Prolegômenos para uma Edição Crítica do Corpus Poético Colonial Seiscentista e Setecentista Atribuído a Gregório de Matos Guerra. Dissertação de Doutorado. USP. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2001.

MORSE, Richard. *O Espelho de Próspero*. Cultura e idéias nas Américas. São Paulo: Companhia das letras, 1988

MUHANA, Adma. *A Epopéia em Prosa seiscentista: Uma definição de Gênero*. São Paulo: Unesp, 1997.

MURATORI, Lodovico Antonio. *Della Perfetta Poesia Italiana*. A cura di Ada Ruschioni. Milano: Marzorati Editore, 1971

NASCIMENTO, Carlos Arthur. *Santo Tomás de Aquino: O Boi mudo da Sicília*. São Paulo: Educ, 1992.

NETO, José Maia. “O tratado dos três impostores e reações judaicas ao ataque libertino à revelação”. In: *Libertinos Libertários*. São Paulo: Minc-Funarte/Companhia das Letras, 1996.

OLIVEIRA, Custódio José. *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*. (Introdução e atualização do Texto por Maria Leonor Carvalhão Buescu) Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1991

PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento -A unidade Teológico-Retórico-Política dos sermões de Antonio Vieira*. São Paulo/Campinas: Editora da Usp/ editora da Unicamp, 1994.

_____. “Vieira, O Índio e o Corpo Místico” In: *Tempo e História*. São Paulo: Secretária Municipal de Cultura/ Companhia das Letras, 1994.

_____. “Parnaso de Bocage, Rei dos Brejeiros” in: VV.AA. *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. “Cartas à Segunda escolástica” In: *A Outra Margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.

PEREIRA, José Esteves. *O Pensamento político em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional casa da Moeda, 1983.

PERELMAN, Chaim e Olbrechts-Tyteca, Lucie. *Tratado da Argumentação: A nova Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *O Império Retórico: Retórica e Argumentação*. Porto: Asa, 1993.

PINTARD, René. *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris: 1943.

PITA, Rocha. *História da América Portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1976.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

PRÉVOT, Jacques. “Introdução” In “*Libertins du XVII siècle*”. Paris: Éditions Gallimard [Bibliothèque de La Pléiade]. 1998.

QUINTILIANO, M.F. *Institution Oratoire* (Institutio oratoria). Trad. Henri Bornecque. Paris: Garnier, s d .

RASSAM, Joseph. Tomás de Aquino. Lisboa: Edições 70, 1988

RAMALHO, Miguel Mauricio. Lisboa Reedificada, Poema Épico. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, MDCCLXXX.

R.J.HENLE. *Santo Tomás e o platonismo*. Haia: Martinus Nijhoff, 1956.

SANTOS, Antonio Ribeiro dos. *A Verdade da Religião Cristã*. Coimbra: na Real Impressão da Universidade, MDCCLXXXV. [1787]

SANTOS, J. J. Carvalhão. *Literatura e Política: Pombalismo e antipombalismo*. Coimbra: Livraria Minerva, 1991.

TASSO, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica, e in particolare sopra il poema eroico*. In: Prose. A cura de Ettore Mazzali. Milano, Napoli: Riccardo Ricciard, 1959

TEIXEIRA, Ivan: "Um manifesto da poesia neoclássica" In: O Estado de São Paulo, suplemento Cultura de 18/09/1997.

_____: *Basílio da Gama e o Mecenato Pombalino: Poética, Encômio e Epopéia nas letras Luso- Brasileiras (1769-1777)*. São Paulo: Edusp, 1997.

TROUSSON, Raymond. "Romance e libertinagem no século XVIII na França". In: *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

TRUCHET, Jacques. "Libertinage et Apologétique" In: *Le XVII Siècle*. Paris: Berger-Levrant, 1992.

WILKENS, Henrique João. *Muhuraida ou O Triunfo da Fé* na bem fundada esperança da inteira Conversão, e reconciliação da Grande e feróz Nação indígena Muhúra Poema Heróico Composto e compendiado em seis cantos dedicado e oferecido ao Illustrissimo, e Excellentissimo Senhor Joam Ppereira Caldas, Do Conselho de sua Magestade Fidelissima, Alcaide- Mór, Commendador de S. Mamede de Troviscôzo na Ordem de CHRISTO; Governador e Cappitão General, que era do Estádio do Grão Pará, e agora nomeado das Cappittanias de Matto Groço, e Cuyabá; e nos Districtos dellas, e deste Estádio do Pará, encarregado da Execução do Tractado do Pará, encarregado da Execução do Tractado Preliminar de Paz e Limites, por parte da mesma Augustissima Rainha Fidelissima. Por hum Militar Portuguéz, Afectuôzo, e reverente Subdito de sua Ex.a em 1785. Amazonas: Biblioteca Nacional, UFAM, 1993.

VARGA, Kibédi. "Retórica e Produção de Texto" In: *Teoria Literária: Problemas e Perspectivas*. Lisboa: Dom Quixote, 1995

VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus*. Petrópolis: Vozes, 1977.

VELLOSO, M. R. P. M. José. "Delicioso Jardim da retórica, Tripartido em elegantes Estâncias e adornado de toda a casta de flores da eloquência" in *Delicioso Jardim da Retórica, Tripartido em Elegantes estâncias e adornado de toda a casta de Flores da Eloquência; ao qual se ajuntam os opúsculos do Modo de compor e Amplificar as sentenças e da Airosa Colocação e estrutura das partes da oração*. Lisboa: Na oficina de Manuel Coelho Amado, 1750.

VERNEY, Luis Antônio. Verdadeiro Método de Estudar, para ser útil à republica e à igreja: proporcionado ao estilo e necessidade de Portugal, Exposto em várias cartas, escritas pelo R.P.***Barbadinho da Congregação de Itália ao P.P.***, Doutor na Universidade de Coimbra. Dois volumes. Valença: Oficina de Antônio Balle, 1747.

VERNEY, Luís Antonio: *Cartas sobre retórica e Poética*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

VOLTAIRE, De. *Henriada Poema Épico*. Porto: Na officina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1789.

Bibliografia das Fontes Diretas do Caramuru

FRANCO, Antonio. *Imagens da Virtude em o noviciado da companhia de Jesus do real Colégio do espirito Santo de Évora de Portugal*. Lisboa: Na officina Real deslandesiana, 1714 .

_____. *Imagens da Virtude em o noviciado da Companhia de Jesus na Corte de Lisboa*. Coimbra: na off. Do real Collegio das Artes, 1717

_____. *Imagem da virtude em o noviciado da Companhia de Jesus no Real Colégio de Coimbra em Portugal*. Évora: na off.da Universidade, 1719 .

FREYRE, Francisco de Brito. *Nova Lusitania, Historia da Guerra brasilica a purissima alma e saudosa memoria do serenissimo Principe Dom Theodosio principe de Portugal e Principe do Brasil*. Lisboa: Na Officina de Joam Galram, 1675.

MARTINIERI, Bruzen de la . *Dictionaire Geographique, Historique et critique*. Haia: 1726

OSORIO, Jeronimo, Bispo de Silves . *De rebus emmanuelis regis lusitaniae inictissimi virtute et auspicio Annis Sex, ac igint, domi forisqz;gestis;liri duodecim...1574*

PITTA, Sebastião da Rocha. *História da America Portuguesa desde o anno de mil e quinhentos do seu descobrimento, até o de mil setecentos e vinte e quatro. Offerecida a magestade augusta Del Rey D. Joao V. nosso senhor ...Lisboa occidental: na officina de Joseph Antonio da Silva, impressor da Academia real, M.DCC.XXX. com todas as licenças necessarias .*

VASCONCELLOS , Simão de . *Chronica da companhia de Jesu do estado do Brasil : e do que orarao seus filhos nesta parte do novo mundo. Tomo primeiro da entrada da companhia de Jesu nas partes do brasil e dos fundamentos que nellas lançaram , e continuaram seus religiosos quando alli trabalhou o Padre Manuel da Nobrega fundador , e primeiro provincial desta provincia , com sua vida, e morte digna de memoria: e algumas noticias antecedentes curiosas, e necessarias das causas daquelle estado.* Lisboa: na officina de Henrique valente de Oliveira Impressor DelRey, N.S, anno M.DC.LXIII.

Bibliografia de Santa Rita Durão e do Caramuru

DURÃO, José de Santa Rita . *Caramurú. Poema épico do descobrimento da Bahia, composto por Fr. José de Santa Rita Durão, Da Ordem dos eremitas de Santo Agostinho , natural da Cata-Preta nas Minas Geraes.* Lisboa: Na Regia Officina typographica, ano M.DCC.LXXXI[1781]. Com licença da Rea Meza censoria.

_____. *Caramurú, ou La Découverte de Bahia, roman-poème brésilien.* Par José de Santa Rita Durão .Tome Premier. Paris: Eugène Renduel, éditeur-libraire. Rue des Grands Augustins N.22. 1829 .

_____. *Caramuru. Poema Épico do descobrimento da Bahia, composto por Fr.José de Santa Rita Durão, da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho , Natural de Cata preta nas Minas Geraes.* Segunda edição correcta, e com uma estampa. Lisboa: Na Imprensa Nacional 1836.vende/se na loja de Jorge rey Mercador de livros aos martyres N. 19.

_____. *Caramuru, Poema épico do descobrimento da Bahia.* Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1836.

_____. *Caramuru. Poema épico do descobrimento da Bahia. Composto por Fr, José de santa Rita Durão , Da Ordem dos Eremitas de reimpr.* Na Typographia de serva e Comp. Rua do Bispo, casa n 29. 1837.

_____. *Caramurú Poema Épico do Descobrimento da Bahia composto por Fr. José de Santa Rita Durão da Ordem dos eremitas de Santo Agostinho Natural de Minas Geraes Primeira edição brasileira e com uma biographia feita pelo Visconde de Porto-Seguro.* Rio de Janeiro: Edictor, Maximiliano da C. Honorato 110 _ rua S. José 110, 1878.

_____. *Caramurú Poema épico do Descobrimento da Bahia composto por Fr. José de Santa Rita Durão da Ordem dos eremitas de Santo Agostinho, natural de*

Cata-Preta nas Minas Geraes. Edição Popular. Vende-se na Livraria dos Dois Mundos, Rua Conselheiro Saraiva n.36. 1887.

_____. *Caramuru ou la decouverte de Bahia, Roman Poeme Bresilien*. Paris: Eugene Renduel, 1929.

_____. *Caramuru*. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

_____. *Caramuru, Poema épico do descobrimento da Bahia*. Rio de Janeiro: Garnier, 1945.

_____. *Caramuru, Poema épico do descobrimento da Bahia*. São Paulo: ed. Cultura, 1945.

_____. *Caramuru, Poema épico do descobrimento da Bahia*. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

_____. *Caramuru. Poema Épico do Descobrimento da Bahia*. Introdução, organização e fixação de texto Ronald Polito. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *D. João de N.S. Senhora da Porta, Conego Regular de Santo Agostinho, por mercê de Deos, e da Santa Sé Apostólica Bispo de Leiria, do Conselho de Sua Magestade Fidelissima, &c.* Lisboa: Na officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno. M.DCC.LIX [1756]. Com as licenças necessarias.

_____. *Josephi Duram theologi conimbricensis. O. E. S. A. pro annua studiorum instauratione Oratio. Conimbricae*: Ex Typographia Academico-regia, Anno Domini M.DCCLXXVIII[1778]. Cum facultate Regiae Curiae Censoriae. Imprenta no fim.

_____. *Novena do glorioso S. Gonçalo de Lagos, composta por hum seu devoto e indigno irmão*. Lisboa: Na Regia Officina Typografica. Anno M.DCC.LXXIX[1779]. Com licença da real Meza Censoria.

Recepção Crítica

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. São Paulo: Martins, s/d.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: 1957

_____. *Noções de história das Literaturas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

BARBOSA, Januário da Costa. *Parnaso Brasileiro ou Coleção das Melhores Poesias dos Poetas do Brasil, tanto inéditas quanto já impressas*. Rio de Janeiro: Typografia Imperial, 1829.

BLAKE, Augusto Vitorino Alves do Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: 1883-1902.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980

DUTRA, Valtensir. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: 1956

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975

_____. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. *Na sala de Aula*. São Paulo: Ática, 1989.

_____ e José Aderaldo Castello. *Presença da Literatura Brasileira (Das origens ao romantismo)*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1968.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena Bibliografia Crítica da literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1951.

CARTAS AVULSAS. AZPICUELTA NAVARRO E OUTROS. São Paulo: Edusp, 1988.

CARVALHO, Ronald. *Pequena história da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: 1935.

CASTELLO, J. Aderaldo. *A Literatura Brasileira: Manifestações Literárias da Era Colonial*. São Paulo: Cultrix, 1965.

COSTA E SILVA, José Maria da. *Ensaio Biográfico crítico sobre os melhores poetas portugueses*. Lisboa: Imprensa Silvana, Lisboa, 1853.

COUTINHO, Afranio. *Introdução a Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de livros Escolares, 1975.

DENIS, Ferdinand. *Scène de La Nature sous Les Tropiques, et de Leur Influence sur La Poésie, suivies de "Camoens" et de "Jozé Indio"*. Paris: Louis Janet, Libraire, 1824.

_____. *Résumé de l' Histoire Littéraire de Portugal suivi de Résumé de l' Histoire Littéraire du Brésil*. Paris: Lecointe et Durey, Libraires, 1826.

GARRET, Almeida. *Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos Auctores portuguezes antigos e modernos*. Paris: Aillaud, 1826.

_____. *Obras Completas*. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1904.

GAVET, D. e BOUCHER, P. *Jakaré- Ouassou ou Les Tupinambas, Chronique brésilienne*, Paris: Timothée Demay, Libraire, 1830.

GRIECO, Agrippino. *Evolução da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1932

HERNANI, Cidade. *Santa Rita Durão por....* Rio de Janeiro: Agir, 1957.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*. Rio de Janeiro: INL, 1953.

_____. *Capítulos de Literatura Colonial* . São Paulo: Brasiliense, 1991.

KHOTE, Flávio René . *O Cânone Colonial*. Brasília: UNB, 1997.

LEITE, Dante Moreira . *O Caráter Nacional Brasileiro(História de uma ideologia)*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, São Paulo, 1969.

LEITE, Serafim. *Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil*. São Paulo: Comissão do IV Centenário, 1954.

LIMA, Oliveira. *Aspectos da Literatura Colonial Brasileira*. Leipzig, 1896

MAGALHÃES, Gonçalves de. *Suspiros Poéticos e Saudades*. Paris: Dauvin et Fontaine Liv, 1836

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix/Usf, 1977.

MONGLAVE, Eugène de. *Caramurú ou La Découverte de Bahia, roman- poème brésilien par José de Santa Rita Durão*. Paris: Eugène Renduel Éditeur- Libraire, 1829.

- MORAES, Rubens Borba de. *Bibliografia Brasileira do Período colonial*. São Paulo: IEB , 1969.
- NASCIMENTO, Cabral do. *Poemas Narrativos Portugueses*. Lisboa: Editorial Minerva, 1949.
- NÓBREGA, Manoel da. *Cartas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1988.
- O'KELLY, J. e VILLENEUVE, J. *Paraguassu (chronique brésilienne), poème lyrique en trois parties*, Paris: Bolle- Lassalle Éditeur, 1855.
- PEREIRA, Carlos de Assis. *Fontes do Caramuru de Santa Rita Durão*. Assis: Faculdade de Filosofia , Ciências e Letras, 1971.
- PINHEIRO, Fernandes . *Curso Elementar de Literatura nacional*. Rio de Janeiro:1883.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. “Jakaré- Ouassou e a luta pele hegemonia Literária” In: *Máthesis* 6, Viseu, Universidade Católica Portuguesa, 1997.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura Brasileira* .Rio de Janeiro: José Olympio,1960.
- SENA, Jorge de. *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- SILVA, Innocencio Francisco da . *Diccionario bibliographico portuguez*. Lisboa: Imp. Nacional, 1885.
- SILVA, Pereira da. *Os Varões Ilustres do brasil durante os tempos coloniais*. Rio de Janeiro: Garnier ,1964.
- VARHAGEN, Francisco Adolfo. *Florilegio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira ,1946.
- VERÍSSIMO, José . *História da Literatura Brasileira* . Rio de janeiro: Alves , 1916.
- VIEGAS, Arthur . *O Padre Santa Rita Durão*. Bruxelas, Paris: 1914.
- WOLF, ferdinand. *Le Brésil Littéraire*. Ascher, Berlim:1863.

Anexo 1

Exemplos da disposição tipográfica das notas em algumas épicas (séc. XVIII)

Henriqueida Poema Heróico (1741) Canto I pg I

I.

Eu canto as Armas, e o Varão famoso,
 Que deo a Portugal principio Regio,
 Conseguindo por forte , e generoso,
 Em guerra, e paz o nome mais egregio;
 E animado de espirito glorioso
 Castigou dos infieis o sacrilegio
 Deixando por prudente, e por ousado,
 Nas virtudes o Império eternizado.

Nota I.

OBS:

[Indicativo da nota na margem direita]
[Notas no fim do volume]

Nota I.

Oitava I. Vers. I. Eu canto as armas. Uzey com o exemplo de Ariosto, e outros acrescentar o pronome *eu* ao prezente verbo, *canto*, por me parecer mais expressivo.

Caramuru (1781) Canto I . Pg II

VIII.

Daí por tanto, Senhor, pontente impulso,
 Com que possa entoar sonoro o metro
 Da brazilica gente o Invicto pulso,
 Que augmenta tanto Imperio ao Vosso Scetro:
 E em quanto o Povo do Brazil convulso (I)
 Em nova lyra canto, em novo pletro;
 Fazei que fidelissimo se veja
 O vosso Throno em propagra-se a Igreja.

OBS

[Indicativo da nota no fim do verso]
[Notas no fim de cada Canto]

(I) *Povo convulso*. Epitheto, que dá Isaias aos Americanos, como conjecturão os melhores Interpretes.

Lisboa Reedificada (1780) Canto I pg 3 estrofe VI

Se (I) o Vate, que do Pindo o nome tece,	(I)
Pela tua voz cantou suaves hymnos;	Pindaro, a quem
Meus intentos, oh Musa! Favorece,	se atribuem os
Se são do teu amparo tambem dignos:	favores defta Mufa.
Bem sei minha tibieza não merece	
Teus influxos, como elle, tao benignos;	
Mas da tua expressão suppra a cadencia,	
O que falta na minha intelligencia.	

*Obs:**[indicativo da nota no meio do verso]**[Nota na margem direita]***O Desertor** (1774) Canto I pg. 8

Já o invicto Marquez com régia pompa
 Da risonha Cidade avifta os muros.
 Já toca a larga ponte em áureo coche.

Alli

Já o invicto Marquez em régia pompa. O Illustríssimo e Excel-
 Lentíssimo Senhor Marquez de Pombal entrou em Coimbra como
 Plenipotenciario, e lugar Tenente de Sua Magestade Fidelíssima
 Para a criação da Universidade em 22 de setembro de 1772.

*OBS:**[Sem indicação numérica de nota]**[Notas ao fim da página]*

Muhuraida (1785) Canto I, Estrofe I

Canto o sucesso fausto, inopinado,
Que as faces banha em lagrimas de gosto
Depois de ver n'hum Seculo passado,
(a) Correr só pranto, em abatido rosto,
Canto o Sucesso, que faz celebrádo
Tudo o que a Providência tem disposto,
Nos impensados meynos admiráveis,
Que os altos fins confirmão inscrutáveis.

Nota

(a) Do horrózo estrágo, e mortandade, que os Muhuras fizerão no Anno de 55 deste Seculo, nas missões dos Indios Moradores da Aldeya do Abacachi, Missão dos Jesuitas no Rio Madeira, fui eu ocular testemunha; do que fizerão nas Povoaçoes do Solimoens em 56 e 57, tambem vi; e da Desolação em que tudo ficou, enchendo todos de horror.

OBS:

[Nota na margem esquerda; Indicativo com as letras "a" e "b"]

[Notas ao fim da página]

A Conquista de Goa (Edição de 1759) – Canto II pgs. 54 e 55

Donde colhe a invencível fortaleza
De Alcides, a fatídica riqueza
Da quelles pomos, que o Dragão guardava
Em hum tronco, que o Oiro vegetava.

Mais avante não há quem não distinga
As rochas de Geloso, § e de Mandinga;
Provincias, em que o mesmo metal loiro,
Em cada monte anima outro thesoiro.

As Dórcadas [☞] foftem o horror antigo
Das tres feras Irmans; e ainda confusa
Se acha alli a memória de Medusa,
Com que o effeito mortal dos tres semblantes
Em pedras convertia os navegantes.
Primeiro alcança a Lusitana proa
A ferra, * que se chama de Lêoa
Do que o cabo das palmas: Já caminha
Perto daquella dilata Linha

§ A Provincia Geloso, que reparte
por diversas naçoens a negra gente:
A mui grande Mandinga, por cuja arte
Logramos o metal rico e luzente
Ibid. est. 10.

[☞] As Dórcadas passamos povoadas
Das Irmans, que outro tempo alli vivião
Ibid. est. 11.

* Deixando a serra afperrima Lioa
E o Cabo, a quem das palmas nome demos
Ibid. est. 12

Que em duas partes divide o grande corpo
Da Terra; a onde a Ilha fe apprezenta
Do incredulo Varão, ** que duvidava
De tudo o que não via, nem tocava.

Ve-fe o Reino Congo, ¶ convertido
Por nós a Santa Lei; e repartido

Com as agoas do Zaire, tao soberbo
No impulso crystalino, q insultando
O Império de Neptuno, não consente
Que na força da tumida corrente
As ondas se confundao de Amphitrite;
E mais de vinte léguas em distancia
Pode tanto do Rio a inchada instância,
Que Doris não consegue que se cobre
Na Costa o feudo do crystal salobre.

** Ficou a Ilha Illustre, que tomou
o nome de hum, que o lado de Deos tocou.
Ibid.

¶ Alii o mui grande Reino está de Congo
Por nós já convertido a fé de Christo;
Ibid. est. 13.

OBS:

[Indicativo da nota no meio do Verso]

[Notas ao fim da página]

Anèxo 2

**Quadro das Notas e das Estrofes do Caramuru: Poema épico do descobrimento da
Bahia**

Nota	Número	Canto	Estrofe
<i>Povo convulso.</i> Epitheto, que dá Ifaias aos Americanos, como conjecturão os melhores Interpretes.	1	I, estrofe VII	Daí por tanto, Senhor, potente impulso, Com que poffa entoar fonoro o metro Da Brazilica gente o invicto pulso, Que augmenta tanto Imperio ao voffo Sctro: E em quanto o Povo do Brasil convulfo Em nova lyra canto, em novo pletro; Fazei que fidelíffimo se veja O voffo trono em propagar-fe a Igreja.
<i>Serra dos orgãos.</i> Ramo da Célebre Cordilheira, que discorre pelo Brazil, sahindo das suas cavernas nevoas tempeftuosas.	2	I, estrofe X	O grão Tridente, com que o mar commove, Cravou dos Orgãos na montanha horreda, E na efcura caverna, adonde Jove (Outro efpirito) efpalha a luz tremenda, Relampagos mil faz, corifcos chove; Bate-fe o vento em horrida contenda: Arde oCeo, zune o ar, treme a montanha, E ergue-lhe o mar em frente outra tamanha.
<i>Jacaré.</i> Huma efpecie de Crocodilo Brazilico.	3	I, estrofe XV	Algum chegando aos miferos, que a area O mar arroja extinctos, nota o vulto; Ora o tenta defpir, e ora recea Não feja aftucia, com que o affalte occulto. Outros do jacaré tomando a idéa Temem que acorde com violento infulto; Ou que o fomno fingindo os arrebate, E entre as prezas crueis no fundo os mate.
<i>Saturno.</i> Os antigos Italianos forão, como se collige de Homero, Antropofagos; taes erão os Leftrigões, e os liparitanos. Os Fenicios, e os Carthaginezes usarão de victimas humanas, e Roma propria nos seus maiores apertos. São efpecies vulgares na Historia.	4	I, estrofe XVIII	Que horror da Humanidade! ver tragada Da própria efpecie a carne já corrupta! Quanto não deve a Europa abençoada A Fé do Redemptor, que humilde efcuta? Não era aquella infamia praticada Só deffa gente miferanda, e bruta; Roma, e Carthago o fabe no nocturno Horriavel facrificio de Saturno .

Nota	Número	Canto	Estrofe
<i>Embiras.</i> Espécie de cordão feito da casca interior de algumas arvores.	5	I, estrofe XIX	Os fete em tanto, que do mar com vida Chegárão a tocar na infame area, Pafmam de ver na turba recrefcida A brutal catadura, horrida, e fea: A cor vermelha em fi, mofirão tingida De outra cor diferente, que os affea: Pedras, e páos de embiras enfiados, Que na face, e nariz trazem furados.
<i>Tatú..</i> Espécie de animal cuberto de uma concha duriffima, e impenetrável. Os salvagens tingem-se com várias refinas, senão com o fim, ao menos com o effeito de os livrar das mordeduras dos insectos; ainda que alguns fe tinjão com ervas inuteis para effe uso.	6	I, estrofe XXII	Qual das bellas Araras traz viftosas Louras, brancas, purpureas, verdes plumas: Outros põem, como tunicas luftrosas, Hum verniz de balfamicas escumas: Nem temem nelle as chuvas procellofas, Nem o frio rigor das aפרas brumas; Nem se receão do mordaz bifouro, Qual Anta, ou qual Tatú dentro em seu couro.
<i>Batata, coco, Inhame.</i> Frutos bem conhecidos ainda na noffa Europa.	7	I, estrofe XXIV	Defta arte armada a multidão confufa Invefte o naufragante enfraquecido, Que ao ver-fe defpojar, nada recufa; Porque fe enxugue o madido veftido: Tanto mais pelo mimo, que fe lhe ufa, Quando a barbara gente o vê rendido: Trouxerão-lhe a batata, o coco, o inhame; Mas o que crem piedade he gula infame.

Nota	Número	Canto	Estrofe
<p><i>Sacrificio.</i> É certo que os Brasilienses não tinham forma alguma expressa de Sacrificio: mas a solemne função e ritos, com que matavam os seus prisioneiros, parece com razão ao Padre Simão de Vafconcelos na sua História do Brasil, que são um vestígio dos antigos sacrificios usados dos fenícios, de que affirma falamos em outra Nota.</p>	8	I, estrofe XXX	<p>Mas já tres vezes tinha a Lua enchido Do vasto globo o luminoso aspecto, Quando o Chefe dos barbaros temido Fulmina contra os feis o atroz decreto : Ordena que no altar seja offrecido O brutal facrificio em sangue infecto, Sendo a cabeça ás victimas quebrada, E a gula infanda de os comer faciada.</p>
<p><i>Vinho.</i> Vem daa Americaa debaixo deste nome varios extractos de cajú, coco, e de outros frutos conhecidos, que podem competir com os nossos vinhos.</p> <p><i>Catimpoeira.</i> Immunda bebida dos Salvagens, que mastigando o milho, fazem da saliva, e do succo mefmo do grão huma potagem abominavel.</p>	9	I, estrofe XXXII	<p>Mimofas carnes mandão, doces frutas O aracas, o cajú, coco, e mangaba; Do bom maracujá lhe enchem as grutas Sobre rimas, e rimas de Guaiaba: Vafilhas põem de vinho nunca enxutas, E a immunda catimpoeira, que da baba Fazer coftuma a barbara patrolha Que fô de ouvillo o eftomago fe embrulha.</p>
<p><i>Eftátua.</i> He eftimada por prodigiofa a eftatua, que fe ve ainda na ilha do Corvo, huma das Açores, achada no defcobrimento daquella Ilha fobre um pico, apontando para a America. Foi achada fem vestigios, de que já mais</p>	10	I, estrofe XXXIV	<p>Mancebo era Fernando mui polido, Douto em Letras, e em prendas celebrado, Que nas Ilhas do Atlantico nascido, Tinha muito co'as Musas converfado: Tinha elle os rumos do Brasil feguido, Por ver o monumento celebrado De huma eftatua famofa, q n'hum pico Aponta do Brasil ao Paiz rico.</p>

Nota	Número	Canto	Estrofe
<p>alli habitasse peffoa humana. Devo a hum grande do noffo reino, Fidalgo eruditissimo, a especie de que fe conferva huma hiftoria defta eftatua manufcripta, obra do nosso imortal João de Barros .</p>			
<p><i>Salvagem.</i> Não fuppomos único o Salvagem, que o Padre Anxieta achou em o Eftado, que aqui fe desfreve. Muitos Theologos fe perfuadem, que Deos por meios extraordinarios inftruira a quem vivesse na obfervancia da Lei Natural.</p>	11	I, estrofe XXXVII	<p>Incerto pelas brenhas caminhava Um Varão santo, que perdêra a via, Quando pelos cabellos o elevava O Anjo, adonde o Sol já fe efcondia E um falvagem lhe moftra, q fe achava, Quafi luctando em ultima agonia: Ouve(lhe diz) o jufto agonizante, E huma efrada de luz tomou brilhante.</p>
<p><i>Tupá.</i> Os salvagens do Brasil tem expreffa noção de Deos na palavra <i>Tupá</i> , que vale entre elles <i>exclelencia superior</i> , <i>cofsa grande que nos domina.</i></p>	12	I, estrofe XLV	<p>Bom Ministro (responde) do Piedoso Excelfo grão Tupá, que o Ceo modera, Não me vens novo, não : que tive o gofo De ouvir-te em fonho já ; quem ver pudera! Se a imagem tens, que o fono fabulofo Ha muito, que de ti na mente gera ! Serás, diffe, (e na barba o vai tocando) Homem com barbas, branco e venerando.</p>
<p><i>Suspendo.</i> Até aqui são os limites do Lume natural, e com elle fómene o alcança a Filosofia : porém o remedio da Natureza humana, ferida pela culpa, não pode conftar-nos fenão pela Revelação.</p>	13	I, estrofe L	<p>E como era maior, que exprimentava, O ver que livremente o mal feguiu; Que a Suprema Bondade se aggravava, Donde hum homem de bem fe aggravaria : Vendo que a affronta, que efta acção caufava, Só fe houvera outro Deos, fe pagaria; E impoffivel mais de hum reconhecendo... Daqui não paffo, e cégo me fufpendo.</p>

Nota	Número	Canto	Estrofe
<i>Hum arco.</i> As memorias desta Eftatua concordão em fer o seu traje desconhecido : toma daqui occasião o Poeta para o reprefentar arbitrariamente .	14	I, estrofe LXV	Alli batido do nevado vento, De Sol, de gelo, e chuva penetrado, Effeito natural, e não portento He velho, qual fe vê, petrificado. Hum arco tem por bellico infrumento, De pluma hum cinto fobre a frente ornado : Outro onde era decente : em cor vermelho , Sem pello a barba tem; no aspecto he velho.
<i>Anhangá.</i> Nome do demônio, em língua Brazíllica, conhecido daquelles Barbaros pelo ufo da Nigromancia.	1	II, estrofe XI	Gupeva então, que aos mais fe adjantava, Vendo das armas o medonho vulto, Incerto do que vê, fufenso eftava, Nem mais fe lembra do inimigo infulto; Algum dos Anhangás imaginava, Que dentro ao grão fantafma vinha occulto, E que á vifta do espectáculo eftupendo Cahio por terra o mífero tremendo.
<i>Montanhas .</i> Perfuadem-fe os Brazilienses , que além das montanhas , que dividem o Brazil do Peru , feja o paraifo. Vide <i>Matriniere Dicionário Geográfico</i> verb. <i>Brazil</i> , onde fe lera a maior parte da Hiftória dos ritos , e coftumes do Brazil, que aqui, e na ferie do Poema efcrevemos .	2	II, estrofe XVIII	Se d'além das montanhas cá t' envia O Grão Tupá (lhe diz) que em nuvem negra Efcurece com ffombra o claro dia, E manda o claro Sol, que o mundo alegra; Se vens d' onde o Sol dorme, e fe á Bahia De alguma nova Lei trazes a regra; Acharás, se goftares, na cabana, Mulheres, caça, peixe, e carne humana.
<i>O corpo humano.</i> Razão fuficiente, por que é illicito comer a carne humana por princípios Theologicos na presente Oitava, e na seguinte pelos Naturaes .	3	II, estrofe XX	O corpo humano (diffe o Heróe prudente) Como o brutal não he : defde que nace He morada do Efpirito eminente, Em quem do Grão Tupá fe imita a face. Sepulta-fe na terra, qual femente, Que fenão apodrece, não renace; Tempo virá, que aos corpos reunida, Torne a nofs' alma a refpirar com vida.

Nota	Número	Canto	Estrofe
<p><i>Paiaíás.</i> Nome honorífico em língua brazílica. Equivale a <i>Nobres</i> ou <i>Senhores</i>. O Poeta conforma-fe aos costumes destas gentes, entre as quaes os Principes fazem longas faflas aos feus Compatriotas, exhortando-os pelos principios, que aqui fe tocão.</p>	4	II, estrofe XXXIII	<p>Quando Gupeva manfo, e diferente, Do que antes fora na fereza bruta, Convoca a ouvillo a multidão fremente, Que á roda eftava da profunda gruta: Pofto no meio da confufa gente, Que toda delle pende, e attenta efcuta : Valentes Paiaíás (diz defta forte) Que herdais o brio da profapia forte.</p>
<p><i>Imboaba.</i> Voz, com que os Barbaros nomeão os Europeus.</p>	5	II, estrofe XXXV	<p>Sombra do Grão Tatú, de quem me ferve Neftas veias o fangue; de quem trago A invicta geração, que em guerra ferve De efpanto a todos, de terror, de eftrago: Porque a gloria a teu nome fe conferve, E porque a cante da Bahia o lago, Mandas de lá de donde o Mundo acaba Para o noffo socorro efte <i>imboaba</i>.</p>
<p><i>Salmoneo</i> . Efte Principe pertendia imitar o raio para efpantar os Gregos, então barbaros, e fimilhantes aos noffos Brazilienses. Tanto fe póde crer do Rei de Creta, que aquelles Infulares chamárão Jupiter .</p>	6	II, estrofe XLVII	<p>Forão qual hoje o rude Americano, O valente Romano, o fábio Argivo; Ne foi de Salmoneo mais torpe engano, Do que outro Rei fizera em Creta activo. Nós que zombamos defte povo infano, Se bem cavarmos no folar nativo, Dos antigos Heróes dentro ás imagens , Não acharemos mais, que outros Salvagens.</p>
<p><i>Hércules.</i> Os heróes dos tempos fabulares forão sem dúvida fimilhantes aos noffos primeiros Descobridores, feitos celebres pela rudeza, e ignorancia dos feus tempos. Obfervamos efte paralelo para preoccupar</p>	7	III, estrofe XLVIII	<p>He fácil propensão na brutal gente , Quando em vida ferina admira huma arte, Chamar um fabro a Deos da forja ingente ; Dar ao guerreiro a fama de hum Deos Marte : Ou talvez por fulfureo fogo ardente, Tanto Jove fe ouviu por toda a parte : Hercules, e Thefeus, Jasões no Ponto Seriam cousas taes, como as que eu conto .</p>

Nota	Número	Canto	Estrofe
a cenfura de quem acafo eftimaffe a matéria, e objeto desta Epopéia, indigna de compara-fe á que efcollhérão os antigos Poetas Epicos.			
<i>Caufada</i> . He certo que a Idolatria dos Gregos teve grande occafião nos Inventores das artes; e vimos outro tanto nos Americanos, difpofitos a crer immortaes os Europeus .	8	II, estrofe L	Tal penfamento então n'alma volvia O Grão Caramurú, vendo profrada A rude multidão, que Deos o cria, E que efpéra d'efta arte achar domada Política infeliz da Idolatria, Donde a antiga cegueira foi caufada ; Mas Diogo, que abomina o feio infulto, Quando aumenta o terror, recufa o culto.
<i>Hum plano</i> . Defcripção das Tabas, ou Aldeas Brazilicas .	9	II, estrofe LVIII	No Reconcavo ameno hum pofto havia De troncos immortaes cercado á roda, Trincheira natural, com que impedia, A quem quer penetrallo , a entrada toda : Hum plano vafto no feu centro abria, Aonde edificando á patria moda, De troncos, varas, ramos, vimes, canas Formárão, como em quadro, oito cabanas.
<i>Dentro</i> . O Padre Martiniere, célebre crítico, e testemunha ocular, atefta parte deftes coftumes; outros. Ozorio, Vafconcellos, Pitta, que não citamos por ferem efpécies vulgares.	10	II, estrofe LXI	Dentro da grã choupana a cada paffo Pende de lenho a lenho a rede extenfa: Alli defcanço toma o corpo laço; Alli se efconde a marital licença: Repoufa a filha no materno abraço Em rede efppecial, que tem fufpenfa: Nenhum fe vê (que he raro) em tal vivenda , Que a mulher de outrem, nem q a filha offenda.
<i>Mas mair</i> . Nas hofpedagens coftumão affim os Brazilianos : e do Padre Martiniere copiamos as palavras , que então proferem, e a fua interpretação .	11	II, estrofe LXX	Mas eis-que hhum grande número o rodea De emplumados feiffimos Salvagens: Ouve-fe a cafa de clamores chea; Coftume antigo feu nas hofpedagens. Qualquer chegar-fe a Diogo ainda recea, Por ter vifto a horrificas paffagens; Mas mair ma apadu de longe explicação, E <i>bem vindo o efrangeiro</i> significam.

Nota	Número	Canto	Estrofe
<i>Uiçu.</i> Farinha , a que reduzem a carne torrada, ou o peixe. <i>Cauin</i> , bebida semelhante á que já dissemos da Catimpoeira .	12	II, estrofe LXXIII	Parece fer da meza o difpenheiro Um Salvagem, que o nome lhe pergunta: Se tem fome, lhe diz; ou fe primeiro Queria beber ? e logo ajunta, Sem mais refpofta ouvir, fobre o terreiro A comida que trouxe em cópia munta: Põe-fe-lhe Uiçu de peixe, e carne crua, É o mimofo Cauin, que he paixão fua.
<i>Cerimonia</i> . Tinhão efta cerimonia como Religiofa , perfuadidos que faz fugir o Demonio .	13	II, estrofe LXXV	Acabada a comida, a turba bruta O <i>efrangeiro bem vindo</i> outra vez grita; E a tropa feminina, que ifto escuta, Cobre a face co-as mãos, e o pranto imita: Gupeva pois que o hofpede reputa, Caua do feu prazer, e autor da dita; O Sacro fogo que a roda lhe ateava, Cerimonia hofpital, que o povo ufava.
<i>Portuguez escravo</i> . Ficção Poetica fobre o verofimil, não sendo difficil que alguns Portuguezes deixados por Cabral, ou por Capitães na cofta, para aprenderem a lingua, communicaffem parte della aos habitantes.	14	II, estrofe LXXVII	Perguntallo dos barbaros quizera; Mas como o acceno, e língua muito engana, Acafo foubre que á Gupeva viera Certa Dama gentil braziliãna: Que em Taparica um dia comprehendêra Boa parte da língua lufitana; Que Portuguez escravo alli tratara, De quem a lingua, pelo ouvir, tomára.
<i>Legiões de Averno.</i> He confiante o conhecimento que tem os Bárbaros da America dos efpiritos infernaes. De quem aprenderam? Quem lhes infpirou eftes fentimentos? Respondão os Materialistas, e Libertinos! Como era poffivel que concordaffem com as outras gentes eftas Nações ferinas, e sem algum commercio? Como era factivel que confervaffem depois de	1	III, estrofe IV	Admira o pio Heróe, que assim conheça A Nação rude as legiões do Averno ; Nem já duvida que do Ceo lhe defça Clara luz de hum Principio fempiterno. Diffe-me, Hofpede amigo, fe profeffa Efte teu Povo, diz, com culto externo Adorar algum Deos ? qual he? onde ande? Se feja hu Deos fómte, ou q outros mande?

Nota	Número	Canto	Estrofe
tantos feculos tão clara noção de efpiritos feparados ?			
<i>Hum Deos.</i> He injúria que fe faz por alguns Authores aos Braziliefes, fuppondo- os fem conhecimento de Deos, Lei e Rei. Elles tem a voz Tupá com efpecial fignificação de hum Ente Supremo, como fabemos dos Miffionarios, e dos peritos dos feus Idiomas.	2	III, estrofe V	Hum Deos (diz)hu Tupá, hu fer poffante Quem poderá negar que reja o Mundo, Ou vendo a nuvem fulminar tonante; Ou vendo enfurecer-fe o mar profundo? Quem enche o Ceo de tanta Luz brilhante? Quem borda a Terra de hum matiz fecundo? E aquella fala azul, vasta, infinita, Senão está lá Tupá, quem he que a habita?
<i>Mas se anteviffe.</i> Não admittimos em Deos fciencia condicionada, e exploratoria; mas he certo que com determinado conhecimento conhece nos objectos as fuas condições, e que na execução ao menos priva da fua Graça alguns, que antevê que abufarão livremente della.	3	III, estrofe XII	Não deixa nunca os feus o Ceo piedofo (Diogo refpondeu) que `a terra indigna Manda o feu Unigenito gloriofo, Que offreça, a que o Invoca, a mão benigna: Mas fe anteviffe no Homem perniciofo Huma livre eleição fempre maligna, Por dar-lhe menos pena em menor falta Em fombra, como a voz, deixa tão alta.
<i>Efpirito immortal.</i> Os Barbaros Americanos tem distincta idéa da Immortalidade da alma, do Paraifo, do Inferno, da Lei, &c. Veja-fe o Martinieri, Ozorio de <i>rebus Emmanuelis</i> , e outros. Grande argumento contra os Libertinos, e Materialiftas. Pois quem lhes transfudio eftes conhecimentos, fenão a	4	III, estrofe XIII	Tendes em tanto hum claro fentimento, Que efpirito immortal fe nos concede. Sim, diz Gupeva, que o decide attento, Quem tudo quanto fente parte, ou mede: Mas mirando ao feu proprio penfamento, Vê que a medida fempre intacto excede; E fendo indivifivel defta forte, Como póde a razão foffrer a morte?

Nota	Número	Canto	Estrofe
antiga Tradição dos tempos Diluvianos, e a harmonia, que estas Tradições tem com a natureza!			
<i>Laço eterno.</i> A verdade, e indelevel imprefsão que della sentimos no espirito, he hum grande argumento da Immortalidade, a que recorrerão maiormente Platão, Santo Agostinho, &c. Convence-fe dos coftumes, e ritos dos Brazilienfes a antiga perfuasão que tem da Immortalidade da alma	5	III, estrofe XIV	<p>Quantas vezes em mim, fe fer pudeffe, Hum pensamento d' alma eu dividira; Que todo o mal em fim que o homem padece, Vem d' imagem cruel, que dentro gyra. Mas a interna imprefsão tanto mais crefce, Quanto o peito anfiado mais fufpira; E vejo q há em mim mesmo occulto, e interno Entre a mete, e a verdade hu laço eterno.</p>
<i>Providencia.</i> O argumento da pena, e castigo, que fe deve aos injuftos, e do premio, que se concede aos bons, he prova innegavel da Immortalidade da alma, fupofta a Divina Providencia, porque vemos morrer fem premio a piedade de muitos, e sem castigo a injustiça.	6	III, estrofe XV	<p>Sendo a mente mortal, tornára ao nada, Ao apagar-fe a luz no extremo dia; E antes de fer punida, ou premiada, Huma alma jufta, ou ré perceria; Sempre em defejos, nunca faciada; Ma fem castigo; e sem fortuna pia; Sem chegar ao feo fim perder a effencia... Como he crível, que Deos tem providencia?</p>
<i>Destino.</i> He esta a invencível, e univerfal prova de fer mortal a alma do bruto; porque por experiencia, e pela fua organização vemos que tem hum fim limitado, temporal, e ordenado a fervir o Homem na vida mortal. Tudo ao contrario o Homem mefmo.	7	III, estrofe XVI	<p>Se o fim do inerte bruto fe inquireffe, No contexto das obras refpondêra, Que fora feito, porque nos ferviffe, E que eterno deftino não tivera: Onde era bem que a morte deftruiFFE Quem para immortal fim nunca nafcêra; Porque lhe dera, a tello, o Ceo Divino Outro corpo, outra forma, outro deftino.</p>
<i>E se immortal nascêra.</i> A Immortalidade por natureza, e effencia he privilegio da Divindade. Adão nafceo immortal por graça.	8	III, estrofe XVIII	<p>Tudo domina fô, tudo governa, Sem que a outro animal fervir coftume; Toda outra efpecie á fua he fubalterna, E fe immortal nafcêra, fora hum Nume: Arbitrio Univerfal, Razão Eterna, Capaz de receber o immenso lume, E fora mais, fe a morte o diffipára, Que fe Ceo, Terra, e Inferno anniquilára</p>

Nota	Número	Canto	Estrofe
<p><i>Canções.</i> Sei que Martinieri affirma não ter ouvido nas Canções Brasileiras indícios de Religião. Mas fupponho bem que não veria todas; e creio que feja impoffivel terem elles confervado as Tradições, que o mefmo Author confeffa, fem efte, ou igual meio.</p>	9	III, estrofe XX	<p>Que erão pedaços das Canções, que entoão As que ouvia a Gupeva (e talvez tudo) Que em Poetico eftilo doces foão Feitas por Sabios de fublime eftudo. Que alguns entre elles com tal eftro voão, Que envolvendo-fe o harmonico no agudo, Parece que lhe inflamma a fantafia Algum Nume, fe o ha, da Poefia.</p>
<p><i>Que nos decreta.</i> Todos efes ritos, que fubfitem nos Americanos, convencem que as almas fobrevivem aos córpos, e que são por tanto immortaes.</p>	10	III, estrofe XXI	<p>Tendo Paraguaçú dito difcreta, Profegue então Gupeva os feus affumptos: Que fe as almas morreffem, que indifcreta A memoria feria dos defuntos? A que fervira a Lei, que nos decreta, Que no fepulchro fe lhe ponnão juntos Comidas, arcos, frechas? quem refifte A quem depois da morte não fubfifte?</p>
<p><i>Tamandaré.</i> Noé, fegundo as noções do Diluvio, que depois veremos.</p>	11	III, estrofe XXIV	<p>Coftumes são da occulta Antiguidade, Que o Grão Tamandaré defde alta origê A's gentes enfinou, com que á piedade Todas no Mundo as almas fe dirigem: E quando algum contefte efa verdade, Provão-na os Anhangás, que nos affligem, Pedindo aos Nigromantes q a alma vendão, No q huma alma immortal nos recommendão.</p>
<p><i>Montanhas.</i> Crem os Brazilienfes que no meio das montanhas, que dividem o Brazil do Perú, ha valles profundiffimos, aonde são punidos os ímpios. Idéa expreffa do Inferno, em que concordão com todas as gentes, e dão claro final nefta perfuasão de saberem-no por Tradição original dos primeiros, que povoarão a America. Não póde haver argumento mais convincente para encher de confusão os Deiftas, Libertinos, e Materialistas.</p>	12	III, estrofe XXV	<p>Que he defde nossos Pais fama confitante, Que a onde o Sol fe põe neffas mōtanhas Ha hum fundo lugar, de que he habitante O perfido Anhangá com crueis fanhas: Alli de enxofre a efcuridão fumante Com portas encerrou Tupá tamanhas, Que as não póde forçar, nm todo o Inferno: A morte he a chave; e o cadeado he eterno.</p>

Nota	Número	Canto	Estrofe
Huma Tradição tão antiga, tão firme nestes barbaros, he ella huma invenção por ventura de alguns homens fuperfticiofos, e imoportores das nações d' Afia, ou da noffa Europa!			
<i>Além da grã montanha.</i> Os Barbaros crem que haja lugar deftinado para premio dos bons, e collocão-no além das montanhas do Perú.	13	III, estrofe XXXI	Além da grã montanha , em que fe occulta O carcere das fombras horrorofa; De mil delicias n' hum terreno exulta Quem vive jufto, ou quem morreo piedofa: Não fe acha imagem nefta terra inculta, Que feja fombra do Paiz ditofo: O Templo alli da Paz foi levantando, Sempre aberto ao prazer, e á dor fechado.
<i>Huma ave.</i> Perfuadem-fe os Brazilienses haver uma ave, que chamão Colibri, a qual leva, e traz noticia do outro Mundo. Argumento innegavel da fua crença fobre a Immortalidade da alma.	14	III, estrofe XXXVI	Huma ave entre outras há que fe difcorre, Ou fama certa feja, ou voz fingida, Que do jardim a nós, de nós lá corre, Como fiel correio da outra vida: Dizem que vóa, quando algum cá morre, E exprime no feu canto enternecida O que alma paffa nas eternidades, E que nos leva, e traz doces faudades
<i>Memoria.</i> Não tem os Indigenas do Brazil idéa da Creação, mas fó de Noé, e do Diluvio, e mui confufa dos homens ante-diluvianos. Tudo argumento para vencer os Incredulos da Hiftoria Sagrada, e do Diluvio univerfal nella referido. Veja-se Sebastião da Rocha Pitta, e Francisco de Brito Freire na Hiftoria Brazilica.	15	III, estrofe LV	Memoria nunca ouvi(Gupeva diffe) Onde o Homem nafcesse; mas comprehendo, Que houve principio em fim q o produziffe, Que sem fim, e principio eu nada entendo. Como o creou não fei: e bem que o viffe, Não pudera entendello; conhecendo Que entre o nada, e o fer ha tal diftancia, Que a ti te creio igual nefta ignorancia.
<i>Araras.</i> Entende o Poeta os montes Ararat, onde ficou a Arca.	16	III, estrofe LV	Tamandaré porém de Tupá amigo, Em quanto a grã procella horrivel foa, Salva o naufrago Mundo pelo abrigo, Que aos filhos procurou na grã canoa: E a barca por memoria do caftigo Elevada deixou fobre a coroa Das altas ferras, que na fama claras, Tem nome fimilhante aos das Araras .

Nota	Número	Canto	Estrofe
<i>O claro sol.</i> Entende os Africanos, que ficão ao Oriente da America	17	III, estrofe LVI	Daqui por varias terras efpalhados Os homens forão, que feus netos cremos, Huns que a fronte de nós deixou queimados, O claro Sol , q nafce em seus extremos: Outros, que habitão climas apartados, Deffa cor branca, que em teu rofto vemos; Divididos do mar, por onde as proas Endireitão a nós voffas canoas.
<i>Que fe em vós houve.</i> A maior parte deftes finaes fe achão nos Tartaros da Coréa, e em outros Salvagens fronteiros a California. Nem duvidamos que eftes, gelando-fe alli os mares, paffaffem ao continente da America pela parte mais Septentrional.	18	III, estrofe LVIII	Qu fe em vós houve , ou há que affim trate; Quem fe governe affim, quem edifique, Ou quem com armas, como nos combate, Quem toda á caça, como nós fe applique: Se ha quem devore os Homens, quando os mate; A quem o feroz vulto imberbe fique, Defde Tamandaré, que he Pai das gentes, Podemos crer que são noffos Parentes
<i>Nunca fe ouve.</i> O juramento, blasfemia, e imprecação são vicios ignorados entre os noffos falvagens: e reriffimos entre os Tartaros.	19	III, estrofe LXIII	Quem o blasfeme, affronte, ou quem o chame A fer-lhe teftemunha, quando mente, Nuca fe ouve entre nós co furia infame, E fó de o imaginar fe affombra a gente. He raro quem o adore, ou quem o ame; Mas mais raro será quem infolente Tenha do Summo Ser tão céga incuria, Que trate o nome feu com tanta injuria
<i>Do humano.</i> Não ha indicio de Sacrificio nos Indigenas Brazilienfes: mas fendo as victimas humanas praticadas no Mexico, Perú, e em outras Nações da América, perfuadimo-nos que a folemnidade dos homicidios nos habitantes do sertão he hum veftigio dos Sacrificios coftumados entre os mais Americanos.	20	III, estrofe LXIV	De externo culto a Deos ha pouco indicio; Senão he no que eftimas bruto engano De fazermos cruento facrificio, Não do fangue brutal, porém do humano . Vejo a luz da razão, que he feio vicio, Que ao infincto repugna por tyranno; Mas matar quem nos mais o crime atíça, Não he victima digna da justiça?
<i>Sacrifica.</i> O Sacrificio he com effeito huma	21	III, estrofe LXV	A juftiça do Ceo reconhecemos Contra quem delinquente a profanaffe;

Nota	Número	Canto	Estrofe
destruição da vítima, e, como expiatorio, satisfazia a justiça com o fangue.			Pondo supplicios contra os máos extremos, E em jufto facrificio a pena dá-se. O malfeitor, o réo, quando o prendemos, Com sacro rito a cerimonia faz-fe: Que quem no fangue impio a Deos vindica, Efte o aplaca fómte, e facrifica .
<i>Ha senado.</i> Todos os que efcrevem os cofturnes dos Brazilianos, confefsão que prefidem ao seu governo os Anciãos, e os Principes das Tabas, ou Aldêas: e que outra coufa he o Senado?	22	III, estrofe LXVI	A fórma do governo por abufio Anarquico entre nós sem lei fe offrece; Mas nos que fazem da razão bom ufo, Jufta Legislação reinar parece: Nem nos tomes por povo tão confuso, Que hum público poder não conheffe; Ha senado entre nós fabio, e prudente, A quem o Nobre cede, e a humilde gente
<i>Tabas.</i> Affim chamão os Brazilienfes ás fuas Aldêas. Veja-fe o Diccionario da Gramatica, e lingua Brazilica na voz <i>Taba</i> .	23	III, estrofe LXVIII	Em varias caftas, e Nações diverfas Dividido o Sertão vagar cofturna; E bem que vagabundas, e difperfás, Confederão-fe as Tabas de cada huma: Em guerra, e paz, e em fedições perverfas Ao Patrio nome não fe nega alguma; E fe o Senado o quer, por juftos modos Põem-se todos em paz, e armão-fe todos.
<i>Miniftros são.</i> Efpécie de Sacerdocio nos Brazilianos; e confta que os Póvos concorrem para o feu fufmento com offertas.	24	III, estrofe LXX	Destes huns da Suprema Divindade Miniftros são , que nos feftivos dias, Fazendo-fe qualquer folemidade, O povo exhortão com lembranças pias: Honrão cantando a eterna Mageftade, Com fons, que para nós são melodias: Cousas, que se Anhangá comrrompeo tanto, Vê-fe que nafcem de Principio Santo.
<i>A sentença elle a dá.</i> Os Authores da Hiftoria Brazilica defcobrem nos Barbaros do Sertão a Lei célebre de Talião. Da mesma forte lhes attribuem Leis para punir o adultério, e o incefto em primeiro, e fegundo gráo.	25	III, estrofe LXXII	Punimos o homicidio: quem mutila, Quem bate, ou fere, não evita a pena: A sentença elle a dá. Deve fubila Qual foi a culpa, com juftiça plena: Quem matou, morrer deve: affim se eftila Por lei Sagrada, que a Equidade ordena Quem cortou pé, ou mão, braço, ou cabeça No pé, no braço, e mão tanto padeça.
<i>A fé no matrimonio.</i> Martiniere affirma que os Brazilienses Celibes não guardãolguma honeftidade. Será diffolução da gente barbara: mas a confiante Tradição de conjugarem-fe	26	III, estrofe LXXIII	A fé no matrimonio bem declara, Que o vago amor a Lei offenderia, Se fe pudera usar sem que hum cafára, Quem he que nefte Mundo casaria? Deve morrer quem quer que adulterára; Sem iffo quem feu Pai conheceria? E o que extermina a Patria Potefdade, Quem não vê que repugna a Humanidade.

Nota	Número	Canto	Estrofe
em matrimonio he argumento, de que repugna aos feus costumes a Venus vaga, e fem freio.			
<i>Nos officios dos Pais.</i> He a razão fufficiente por onde fe faz illicito o incefto. Repugna á Patria Potestade fervir a Efposa, e entregar-lhe o poder fobre o feu corpo, fendo ella sua Filha; Ifto he, inteiramente fujeita ao feu dominio.	27	III, estrofe LXXXIV	Quem Pai, ou Mái conhece com incefto, Ou quem corrompe a Irmã, padece a morte: Nos officios dos Pais he manifesto, Que confusão nafcêra defta forte: Ser a filha mulher, não fora honefto, Dominando em feu Pai, como conforto: Se o irmão no Matrimonio á Irma feguirá, Sempre o Genero Humano mal fe unirá.
<i>Dos mortaes a variedade.</i> Razão fufficiente, por onde repugna aos Direitos da Sociedade o incefto em segundo gráo. Impediria o commercio, e confederação do Genero Humano o refringirem-fe os matrimonios aos irmãos: e naturalmente fe refringirião pela occafião, se foffem licitos.	28	III, estrofe LXXXV	Deve a humana geral fociidade, Para gozar da paz com doce laço, Vincular dos mortaes a variedade De hum conforcio feliz no caro abraço: Deo-nos o Ceo por orgão da amizade, Deo-nos como outra mão, como outro braço A consorte, em que o amor com fé fe excite; Não por pafto brutal de hum appetite
<i>Sumé.</i> O Padre Nobrega, primeiro, e insigne Miffionario do Brazil, refere quanto aqui dizemos do Apoftolo S. Thomé. Veja-se o Padre Antonio Franco na <i>Imagem da Virtude</i> , efcrevendo a vida do mefmo Nobrega.	29	III, estrofe LXXX	Outra Lei depois defta he fama antiga, Que obfervada já foi das noffas gentes; Mas ignoramos hoje a que ella obriga, Porque os noffos Maiores pouco crentes, Achando-a de feus vicios inimiga, Recufarão guardalla, mal contentes: Mas na memoria o tempo não acaba, Que a prégára Sumé Santo Imboaba.
<i>Caetés.</i> Gentio ferociffimo, que infeftava o Sertão da Bahia.	1	IV, estrofe XII	Em feis brigadas da vanguarda armados, Trinta mil Caetés vinhão raivosos, Com mil talhos horrendos deformados, No nariz, face, e boca monftruofos: Cuidava a bruta gente que efantados Todos de vellos, fugirão medrofos;

Nota	Número	Canto	Estrofe
			Feios como Demonios nos accenos, Que certo fe o não são, são pouco menos
<i>Ovecates</i> . Nação feriffima	2	IV, estrofe XVI	Urubú, monftro horrendo, e cabelludo, Vinte mil Ovecates fero doma; Por toda a parte lhe encubria tudo Com terrivel figura a hifruta coma: Monftro disforme, horrendo, alto, e membrudo, Que a imagem do leão rugindo toma, Tão feio, tão horrível por extremo, Que he formoso a par delle hum Polysemo.
<i>Aipi</i> . Raiz de que fe faz huma especie de farinha. <i>Mandioca</i> , outra semelhante. <i>Pipocas</i> . Chamão o milho, que lançado na cinza quente, rebenta como em flores brancas.	3	IV, estrofe XIX	Seguem-no dez mil Maques, gente dura, Que em cultivar mandioca exercitada, Não menos util he na agricultura, Que valente em batalhas com a efpada: Tomarão eftes, como proprio cura, De viveres prover a gente armada; Quaes torrarão o Aipi ; quem mandiocas; Outros na cinza as candidas pipocas.
<i>Inficionado</i> . Povo importante das Minas do Mato dentro; chamado affim, porque o ouro, que tinha mui fubido, perdeo os quilates mais altos, e ficou chamando-fe ouro inficionado. Affim o foubé o Poeta dos antigos daquella Paroquia, de que elle he natural.	4	IV, estrofe XXI	Nem tu faltafte alli, Grão Pecicava, Guiando o Carijó das aureas terras; Tu que as folhetas do ouro, que te ornava, Nas margens do teu rio defenterras: Torrão, que do seu ouro fe nomeava, Por crear do mai fino ao pé das ferras; Mas que feito em fim baixo, e mal prezado, O nome teve de ouro inficionado .
<i>Tacápe</i> . Efpada de páo ferro, ou fimilhante, de que usão os Barbaros.	5	IV, estrofe XXIV	Seguia-fe nas forças tão robufto, Quanto no aspecto feio, e em traje horrendo, Hum, que com fogo fobre o torpe bufto Dous Tigres esculpíra combatendo: Efte he o bravo Tatú, que enche de fufto Tudo, c'o Grão Tacápe accommettendo: E que mil cutiladas dando efpeffas, Derriba troncos, braços, e cabeças.
<i>Marraque</i> . He huma hafte, de que pende hum	6	IV, estrofe XXV	Debaixo do feu mando em dez fileiras Doze mil Itatís formados hião; Surdos, porque habitando as cachoeiras,

Nota	Número	Canto	Estrofe
cabaço, ou coco cheio de pedras miudas, que facudindo-o, fazem rumor. He insignia Sacerdotal, e Militar entre estes Barbaros.			Com o grão rumor d'agua enfurdecção: Pendem os feus marraques por bandeiras De longas aftes, que pelo ar batião, Supprindo nos inconditos rumores O ruído dos bellicos tambores.
<i>Imboaba</i> . Nome, que dão aquelles Barbaros aos noffos Europeos.	7	IV, estrofe XXXII	Paiaias generofos, hoje he o dia, Que aos vindouros devemos mais honrado; Em que mostreis que a voffa valentia Não receia o trovão, fubjuga o fado: Sabeis que de Gupeva a cobardia Por Filho do Trovão tem acclamado, Hum Imboaba , que do mar viera, Por hum pouco de fogo que accendêra.
<i>Palmada</i> . Rito Militar, com que se exhortão á guerra.	8	IV, estrofe XL	Diffe o Grão Chefe affim, e entre os furores, Com a mão, que já tinha levantada, Bate na efpadoa aos Principes maiores, E dá-lhes <i>Orfá</i> dizendo, huma palmada : Huns nos outros as derão não menores, Vinguemo-nos, (gritando) companheiros, Bem que forão feus raios verdadeiros Que affim fe incita a multidão armada:
<i>Divina</i> . Usão nas fuas solemnidades os Barbaros de hum marraque, ou hafte (já em outra parte defcripta) que pelas circumftancias parece insignia religiosa.	9	IV, estrofe XLII	. Ceremonia eſta foi do patrio ufo, Veſtigio nacional da antiga idade; Que acafo corrompeo magico abufu, Tendo talvez principio na piedade: Retumba do marraque o fom confuſo; E pondo em alto o feu, com gravidade, A' infignia, no chão tudo fe inclina, Comio a final de coufa mais divina
<i>Tupinaquis, &c.</i> Nomes das Nações do Sertão.	10	IV, estrofe XLVII	. Com eſtas forças fó (que mais recufa) Sahe Diogo á campanha guarnecido, Nem foffre a fórma do marchar confufa; Mas tudo tem com ordem repartido: Outro corpo maior de que não ufa Deixa em guarda das Tabas prevenido; Tupinaquis , Viatanos, Poquiguaras, Tumimvis, Tamvias, Canucajaras.

Nota	Número	Canto	Estrofe
<i>Uapis</i> . Infrumento, que toção nas batalhas.	11	IV, estrofe LI	<p>Já fe aviftava o barbaro tumulto Das inimigas Tropas em redondo; E antes que emprendão o primeiro infulto, Levanta-fe o infernal medonho efrondo: Os marraques, uapis, e o brado inculto Todos hum fó rumor, juntos compondo, Fazem tamanha bulha na eflplanada, Como faz na tormenta huma trovoadá.</p>
<i>Inabia</i> . Efpécie de corneta ufada dos Brazilienfes.	12	IV, estrofe LXXX	<p>Nem tu, Guarapiranga, á mão formofa Pudefte evadir na horrivel lucta, Que em quanto a Inubla foas horrorofa, Com que ás armas se accende a gente bruta. Cotia com a espada valerofa, A musica feral que fe te escuta, Nos Antros retumbar te faz do Averno; Melodia, que he digna só do inferno.</p>
<i>Marimbondos</i> . Efpécie de vefpa mordaciffima no Brazil.	1	V, estrofe LIX	<p>Eftava o defditoso encadeado, E expofto a mil infectos que o mordião, Nem fe lhe via a corpo enfanguentado, Que todo os marimbondos lhe cubrião: Corria o negro sangue derramado Das crueis picaduras, que lhe abrião; E elle immovel em tanto em tofco affento, Parecia infenfivel no tormento.</p>
<i>Diffe o fero</i> . Hum graviffimo Aulico da noffa Corte me affeverou ter sucedido caso semelhante no Pará, em Reinado do Fideliffimo Rei o Senhor D. José I., onde elle era contemporaneamente occupado em cargo diftinctiffimo do Real Serviço.	2	V, estrofe LXI	<p>Perdes comigo o tempo(disse o Fero) Ao que vês, e ainda a mais vivo difpofto: A liberdade, que me dás, não quero; E da dor, que tolero, faço gofto: Affim vingar-me do inimigo efpéro, Diffe; e fem fe mudar do antigo pofto; As picadas crueis tão firme atura, Como fe penha fora, ou rócha dura.</p>
<i>Lapa</i> . Efta he a célebre Igreja da Lapa, em que parece que a Natureza preparou á Graça hum	1	VI, estrofe VIII	<p>Agitado do vario penfamento, Na margem fe entranhou do vafto rio, Que invocando o Serafico portento, Chama de S. Francisco o Lufo pio: E eftando o Sol no feu maior augmento,</p>

Nota	Número	Canto	Estrofe
admiravel edificio. Veja-se Sebastião da Rocha Pitta.			Quando fitio no ardor bufca fombrio, N'hum lapa , que efconde alto myfterio Foi achar para a calma o refrigerio.
<i>Sevilha</i> . Então Corte da Hefpanha.	2	VI, estrofe XLVII	Do Téjo ao China o Portuguez impéra, De hum pólo ao outro o Castelhano voa, E os dous extremos da redonda esféra, Dependem de Sevilha , e de Lisboa: Mas depois que Colon finaes trouxera, (Colon, de quem no Mundo a fama voa) Defte novo admirável continente Difcorda com Castella o Lufo ardente.
<i>Do famoso infante</i> . A efcola Nautica, e Mathematica, fundada em Sagres pelo Senhor Infante D. Henrique, deo os ultimos lumes a Colon, Americo Vefpucci, e outros Cofmografos eftranhos, que em nenhuma outra Região da terra podião achar eftudos áquelle tempo	3	VI, estrofe LXIII	Manda depois ao Lufo Dominante Hum avifo do clima defcuberto; Nem tarda Manoel então Reinante A enviar hum Cofmografo, que experto Da efcola fora, que o famoso Infante Para a natureza fciencia tinha aberto, A americo difpõe, que ao Brazil parta, De quem deo nome ao continente a Carta.
<i>Troféo</i> . Allude-fe á Imagem de Catharina Alvres, pintada fobre a cafa da polvora na Bahia.	1	VII, estrofe XIX	Banhada a formofiffima Donzella No Santo Crifma, que os Chrisftãos confirma, Os defpororios na Real Capella Com o valente Diogo amante firma: Catharina Alvres fe nomea a bella, De quem a gloria no troféo fe affirma Com que a Bahia, que lhe foi Senhora, N'outro tempo, a confeffa, e fundadora.
<i>Bolandeiras</i> , e <i>Tapitis</i> . Infrumentos, com que fe fabrica a farinha de Mandioca. Puba (ou fubá) he a flor da mefma farinha.	2	VII, estrofe XXVIII	He fufmento commum, raiz prezada, Donde fe extrahe, com arte util farinha, Que faudavel ao corpo, ao gofto agrada, E por delicia dos Brazis fe tinha. Depois que em <i>bolandeiras</i> foi ralada, No <i>tapiti</i> fe efpreme, e fe convinha, Fazem a <i>puba</i> então, e a <i>tapioca</i> , Que he todo o mimo, e flor da mandioca.

Nota	Número	Canto	Estrofe
<p>Efte meio. Projecto admiravel de fazer uteis as Conquiftas á população das Nações que as fazem, pois he certo que com efta politica fe formou, e crefceo a antiga republica de Roma.</p>	1	VIII, estrofe VI	<p>Efte meio por tanto eu te fuggiro Que fe a tua prudencia hoje executa, Verás em pouco tempo, como afpiro, Franceza pelo trato a gente bruta: Vive fempre brutal no feu retiro, Quem ninguem communica, e nada efcuta, Nem o Salvagem tirarás da toca, Se outro paiz não trata, e o feu não troca.</p>
<p>Note-fe que Colon não foi defcubridor do Brazil, mas Pedro Alvres Cabral; que ao mefmo Colon então habitante na Madeira deo os roteiros, com que defcubrio a America Francifco Sanches, o qual fazem huns Andaluz, outros Bifcainho; mas o Hefpanhol Gomara Author Coevo, e que militou entre os foldados de Colon, attefta que era Portuguez. Não he por tanto occafião de notar-fe a exprefsão: <i>dando a Cabral o infincto, &c.</i></p>	2	VIII, estrofe IX	<p>Vivendo ex lege hum povo na Anarquia, Tem direito o vizinho fujeitallo, Que a Natureza mefma infpiraria, Ao que foffe mais proximo a amanfallo: Deixo que o Ceo parece que o queria, Dando a Cabral o infincto de bufcallo, E o fer em cafo tal commum conceito, Que quem primeiro o occupa, tem direito.</p>
<p><i>Os Correas, e Sás.</i> Efta he a rama nobiliffima dos Condes de Penaguião, que passando ao Brazil, deo os primeiros Conquiftadores áquelle Eftado; familia, que exifte com a antiga gloria na Excellentiffima Cafa de Affeca, e nos dous digniffimos ramos da mefma os Excellentiffimos Senhores Sebaftião</p>	3	VIII, estrofe LX	<p>Tal nome deo `a enfeada no recordo Do mez, que illuftre foi por cafo tanto, E á Cidade deixou com jufto acordo A clara invocação de hum Martyr Santo: E havendo as Tropas recolhido a bordo, Defcançadas do bellico quebranto, Faz immortaes no tempo tranfitório Os Correas, e Sás no novo emporio.</p>

Nota	Número	Canto	Estrofe
Correa de Sá, e João Correa de Albuquerque, Fidalgos, que o Brazil deve confiderar por feus perpetuos Pais, e Protectores.			
<i>S. Felice.</i> He o célebre Conde de Banholo, Official pratico, mandado de Hespanha para exercitar, e disciplinar as noffas Milicias.	1	IX, estrofe XIX	Com quatro Companhias n'hum Armada Socorro de Lisboa recebendo, Foi outra vez a Tropa refoçada Com gente, e munições n'outra de Oquendo: Mil mofqueteiros, Tropa exercitada, No duro jogo de Mavorte horrendo, S. Felice conduz Mestre de guerra; Mas menos apto na que ufava a terra.
<i>Do Rei grandeza.</i> Por esta acção generofa, que salvou a Bahia, foi creado por Filippe IV. primeiro Conde S. Lourenço.	2	IX, estrofe XXXII	Em tanto o claro Silva que occupava Do fupremo governo o excelfo mando, A S. Felice o pofto renunciava, Ficando por foldado ao feu commando: Heróica acção, que pela Patria obrava, Maior pericia em outrem confeffando, E merecendo nella em tanta empreza Da corte acclamações, do Rei grandeza.
<i>Henrique Dias.</i> Negro valerofiffimo, e Commandante dos Ethiopes, que tiveram grande parte na reftauração do Brazil.	3	IX, estrofe XLI	Nomeou Cabos, Tropas, Companhias, Pedio focorros, e invocou prudente, Expondo do Hollandez as tyrannias O Governo Brazilico potente: Avisa fem demora Henrique Dias, Capitão dos Ethiopes valente, E o forte Camarão, q em guerra tanta, Com os feus Carijós o Belga efpana.
<i>Camarão.</i> D. Antonio Filippe Camarão, Americano de origem, e nação, braviffimo Capitão dos Carijos, que fe fez terrivel aos Hollandezes em frequentes combates, que lhes deo.	4	IX, estrofe XLI	Nomeou Cabos, Tropas, Companhias, Pedio focorros, e invocou prudente, Expondo do Hollandez as tyrannias O Governo Brazilico potente: Avisa fem demora Henrique Dias, Capitão dos Ethiopes valente, E o forte Camarão, q em guerra tanta, Com os feus Carijós o Belga efpana.
<i>Barreta.</i> Fortaleza importante dos noffos junto ao Arrecife.	5	IX, estrofe LVII	Põe-se em campanha o Batavo terrivel, Com fete mil de veterana Tropa, Vão denfos bandos do Gentio horrivel, Com deftro gaftador vindo da Europa: E eftimando a potencia irrefiftivel, Cede ao belga a Barreta, e quanto topa,

Nota	Número	Canto	Estrofe
			Em quanto em defensiva o Lufo fica, E o campo contra o Belga fortifica.
<i>De feus Avós.</i> Vê-se ainda hoje a inscrição da sua sepultura, que intitula <i>Princesa do Brazil.</i>	1	X, estrofe L	Alli por Principal constituido Foi dos Tupinambás o claro Diogo; das Tabas do Sertão reconhecido, Como Dragão do mar, filho do fogo: Catharina por seu fangue esclarecido Herda de feus Avós o Imperio logo, Convocando á Bahia nesta idéa Dos feus Tupinambás toda a sffembléa.
<i>A Camara.</i> Ainda hoje por affetto feito em Camara se faz na Bahia o Anniverfario a Catharina Alvarez, com esta memoria.	2	X, estrofe LII	A feu lado Diogo, e Soufa armado, A' Camara prefide da Bahia: O Clero Santo a Deos tendo invocado, Ouviu-fe dos clarins doce harmonia: A Tropa Portugieza occupa hum lado; Todo o outro espaço o Barbaro cubria: E em meio a cada casta alli presente, Brilha emplumado o Principal potente
<i>O finto zelo.</i> Não referimos esta expressão aos fujeitos, de que se falla, que fora huma contradicção; mas vagamente a quem houveffe fido caufa de decahirem aquellas Mifsões.	3	X, estrofe LIV	. Sentio da Patria o público proveito O Monarca piiffimo, que impera; E estes Varões famosos tinha eleito A infruir o Brazil na Fé sincera: Elles toda conquista houverão feito, E o immenso Genticio á Fé viera, Se cuidaffe fervente o santo zelo , Sem humano intereffe em convertello.

Anexo 3

Quadro das notas em uma só palavra

	Escrituras	Indígenas	História	Geografia	Mitologia
Canto I	Sacrifício/ selvagem/ estupendo	Jacaré / Embiras Tatu / Batata Vinho / tupã		Estátua	Saturno
Canto II	Montanhas/ Causada/ Memória/ araras	Anhangá / Paiaias Imboaba / Dentro Uiçu / Cerimonia			Salmoneo Hercules
Canto III	Providencia Destino/ Tamandaré sacrifica	Tabas	Canções / Sumé	Montanhas	
Canto IV		Caetes/ Ovecates Aipi/ Tacape Marraque /Imboaba Palmada/ Divina Tupinaquis /Uapis Inubia	Inficiona-do		
Canto V		Marimbondos			
Canto VI			Lapa	Sevilha	
Canto VII		“Bolandeiras e tapitis”	Trofeo		
Canto VIII			“Os Correas e Sás”		
Canto IX			Barreta S. Felice Henrique Dias Camarão		
Canto X			A Camara		

Anexo 4

Quadro das notas com mais de uma palavra (expressões)

	Escrituras	Indigenas	História	Geografia	Composição do Poema
Canto I	Povo convulso			Serra dos Orgãos	Hum arco
Canto II	O corpo humano	Hum plano/ Mas mair			Português escravo
Canto III	Legiões de averno / Hum Deos/ Mas se antevisse/ Laço eterno/ E se imortal nascera/ Que nos decreta/ Além da grã montanha/ Huma ave/ Nunca se ouve/ Do humano/ Ministros são/ a sentença elle a dá/ a fé no matrimonio/ nos officios dos pais/ Dos mortaes a variedade		Há senado	O claro sol/ Que se em vós houve	
Canto IV					
Canto V			Disse o fero		
Canto VI			Do famoso Infante		
Canto VII					
Canto VIII			Este meio/ Note-se que Colon		
Canto IX			Do rei grandeza		
Canto X			De seus avós/ O Santo Zelo		

Anexo 5

A Arte Poética de Cândido Lusitano

A *Arte Poética* de Francisco José Freire, editada pela primeira vez em 1748 e reeditada em 1759, é objeto indispensável da nossa pesquisa. Em nossa leitura, estamos utilizando a segunda edição, que difere da primeira por conter um panegírico ao Marquês de Pombal, patrocinador desta reedição. Interessa-nos, ademais, por ser uma das poéticas utilizadas no período que antecede a edição do *Caramuru: Poema épico do descobrimento da Bahia*, cuja edição data de 1771.

A princípio, trataremos do Livro I e do Livro III, tendo em vista que fornecem parâmetros básicos para nossa pesquisa. Assim, o Livro II trata da tragédia e ainda que, dentro deste livro, o autor levante alguns pontos sobre a poesia épica e sobre a poesia em geral, eles são menos específicos do que os que se dão a conhecer nos livros I e III. Tratando o autor dos assuntos teóricos sobre a poesia no primeiro delas, deixa aos restantes, a discussão sobre os principais gêneros poéticos, isto é, a tragédia, a comédia, a poesia épica e a lírica.

Convém assinalar, entretanto, antes de passar à *Arte Poética* de Cândido Lusitano, que ele chegou a traduzir a *Arte Poética* de Horácio, em 1758, para o português.

Em termos resumidos, apontam-se a seguir os tópicos principais de Horácio citados por Cândido Lusitano:

a) Licença dos poetas:

Pintores e poetas podem “ousar” e ir além dos modelos adotados. Porém, esta liberdade possui limites, isto é, não se pode ser discrepante a ponto de que, na matéria, apareçam elementos que tornem a imagem vista ou produzida, motivo de riso ou zombaria. Por exemplo, não se junta à mansidão a ferocidade, não se associa serpentes a aves ou cordeiros a tigres. É permitido aos poetas e pintores fazer o que bem entenderem, desde que seja com simplicidade e unidade.

b) Fuga do excesso:

Não é aconselhável dar “falsas aparências de verdade”, isto é, esforçar-se para ser breve a ponto de tornar-se obscuro, ou polir tanto o estilo, que o deixe sem força e calor. Há de se ter também cuidado para dizer as coisas num estilo sublime, elevado, sem deixar que se torne empolado, afetado, rebuscado.

c) Variedade da matéria:

Exige-se “arte”, para variar um tema uno, e, ao mesmo tempo, criar-se um todo, um conjunto coerente.

d) Ajuste da matéria ao engenho:

Alguns conselhos enumerados são retomados várias vezes por Cândido Lusitano, entre eles, o de escolher uma matéria, que esteja à altura das próprias forças, quer dizer, escolher um assunto que esteja de acordo com os dotes do engenho.

e) Disposição engenhosa:

A “ordem” possui virtude e beleza; conhecimento importante para o poeta é saber dizer imediatamente o que deve ser dito, escolhendo os pormenores relevantes e deixando outros de lado. Também é aconselhável proceder com sutileza e cautela no arranjo das palavras. Com uma “engenhosa combinação”, por exemplo, as palavras de uso mais correntes podem-se transformar em novidade; dar a conhecer “coisas ignoradas” com vocábulos novos, isto é, criar palavras novas para coisas novas, também é lícito, porém deve ser usado com discrição. Tirá-las de fontes gregas é o melhor a fazer.

f) Caráter próprio dos gêneros:

Para Horácio, cada gênero tem funções e tons característicos que, se não forem respeitados, poderão prejudicar a unidade da obra. Nesse sentido, Horácio falará sobre a épica, a elegia, os poemas jâmbicos e a lírica e distribuirá cada gênero segundo “o lugar que lhe compete”.

Tais pontos, entre outros, como se verá a seguir são amplamente retomados na *Arte Poética* de Lusitano.

Livro I da Arte Poética de Cândido Lusitano: Conceitos e definições sobre a Poesia em geral

Com a finalidade de instruir a “mocidade portuguesa” sobre a poesia, não há nada de sucinto na *Arte Poética* de Cândido Lusitano. Ao contrário, cada definição que o autor coloca como preferível está rodeada de outras tantas que, ou considera incompleta, ou não concorda. Cada uma delas, é seguida de exemplos, resultando, no Livro I, em 26 capítulos

que se ordenam em tópicos que vão da origem da poesia até o debate detalhado de temas como a imitação, a beleza, o verossímil; o autor trata também, das imagens, da proporção, do engenho e dos vícios na poesia. Sua poética é construída a partir de um conjunto de autores que eleger como fundamentais, sendo Aristóteles, Luzán e Muratori os mais citados.

Segundo Lusitano, todo poeta tem nas mãos o poder da distribuição do “patrimônio da glória humana”. Pode até ser que a poesia seja “um ídolo vão”, porém, como é dominada pelos grandes poetas, estes fazem a sua própria fama e a alheia, já que conservam “os beneméritos na memória da modernidade”.

A poesia, para o autor, já existia entre os antigos hebreus que foram anteriores aos poetas gregos, mas não se pode precisar o tempo do seu nascimento, ainda mais que os autores discordam entre si a esse respeito: Polidoro Virgílio, por exemplo, admite Moisés como primeiro poeta. Outros autores, como João Vintimiglia, Escalígero, Aristóteles, Cícero, Horácio, Tibullo, Casaubono e Lucrécio, acreditam que a origem deve ser procurada entre os pastores.

Dos pastores, a poesia passou a ser recebida na cidade por filósofos e sacerdotes egípcios. Estes se utilizaram dela para “instruir” e “doutrinar” os povos na religião e na filosofia, isto é, começaram a explicar seus argumentos e idéias em verso, como também em pintura e escultura.

Cantando, assim, as ações ilustres dos heróis, os louvores a Deus ou vituperando as más ações dos homens perversos, a poesia foi-se aperfeiçoando e deu lugar ao nascimento da epopéia, da tragédia e da comédia. A poesia lírica e a satírica são as espécies mais antigas de poesia.

Após este breve histórico sobre a “aitia”, o autor esboçará uma pequena introdução sobre a finalidade da poesia, argumentando que, desde tempos “remotos”, o objetivo da poesia é “cantar os louvores da virtude” e dos “virtuosos” ou fazer o “vitupério dos viciosos”; assim, filosofia e poesia são para o autor a mesma coisa, sendo que a poesia é “filha” da filosofia moral, “ainda que expressada com dois nomes diferentes”. Para exemplificar seu argumento cita autores como Máximo Tirio, Estrabo e Muratori.

A partir desse ponto, o autor irá explanar como foi o progresso e a expansão da poesia naqueles tempos “remotos”. Segundo ele, muitos gregos como Orfeu, Mufeu e Homero, foram ao Egito levados pela “fama” dos sacerdotes egípcios. Voltaram para a

Grécia, ensinando o que aprenderam, porém, alguns filósofos como Hesíodo, Theognidese e Phocílides, resolveram com estes ensinamentos compor “livros de sentenças e preceitos morais”, em lugar das fábulas e das imagens, para regularem melhor os bons costumes.

Conquistada a Grécia pelos romanos, a arte da poesia entra em Itália. Segundo Cícero, os romanos a melhoraram. No entanto, autores como Salvini, Nasratos, Muratori e Marquês Orfi, opõem-se a esta idéia; da mesma forma, Cândido Lusitano, seguindo de perto a Luzán, julga que os gregos excedem aos latinos.

Algumas nações como os Godos, Hunos ou Longobardos, iam a Roma e acabavam também misturando sua linguagem com a dos romanos. Desse modo, vocábulos estrangeiros foram sendo adotados e alteravam os vocábulos latinos. Assim é que se formou o latim vulgar que, com o fim do império romano, levou junto com ele as artes e as ciências. Eram, estes povos estrangeiros, “marciais” e “ferozes”, e, como tal, desprezavam as letras e a poesia.

Este isolamento da poesia durou até que os Provençais, com suas trovas, e os Sicilianos, com suas canções, dessem nova vida à poesia. Entrando em Espanha, de lá passou a Portugal, um pouco antes do reinado de D. Dinis.

Com o fim de “instruir a mocidade portuguesa nos preceitos da poética” ou formar uma “perfeita arte” que dê também “uma completa instrução”, Cândido Lusitano afirma que, segundo os melhores autores, a essência da poesia é imitar a natureza. Remete à poética de Aristóteles e a outros autores como Paulo Beni e Mazoni.

A seguir, Cândido Lusitano faz a crítica dessa definição por achá-la muito geral, já que, dessa maneira a essência da poesia pode confundir-se com a da pintura, da escultura, da música e também a do baile, artes que igualmente, imitam.

A o termo genérico de imitação, prefere, então, seguir a doutrina de Patrizi, que sugere que “*a poesia toda não é imitação porque os 38 livros de Orfeu não tem imitação, como também, os 18 de Homero (tirando 7) e menos os 9 de Hesíodo*”. O autor não concorda também com Aristóteles, quando este afirma que o poeta imita por meio do falar. Ora, o orador também fala. Se assim fosse, oradores como Demóstenes, Cícero, Lívio e Salústio, deveriam ser poetas.

Não aceitando a definição aristotélica, Cândido Lusitano passa a examinar as definições de Antonio Mimiturno, Diomedes e Paulo Beni que tampouco são aceitas por ele.

Aceita até certo ponto a definição de Luzán, e em parte a seguirá, ainda que a julgue demasiado “lacônica”: *“A poesia é imitação da natureza no universal, ou particular feita em versos para utilidade, e para deleite dos homens”*.

Quanto à sua finalidade, é tanto deleitar quanto ser útil. Porém, salienta que nesta questão até os “maiores nesta arte” entram em discordância, dando como exemplo o que está escrito na Arte Poética de Horácio, e no Livro X da República de Platão.

Considerando então que a doutrina mais adequada é a de Muratori, segundo a qual a poesia, “enquanto arte imitadora, e compositora de poemas, tem por fim deleitar”, e que “enquanto arte subordinada à filosofia moral, ou política, tem por fim o utilizar a alguém”.

Cândido Lusitano também faz referência direta a Luis Antonio Verney, cuja opinião julga infundada ao afirmar, na carta poética, que o “fim da poesia é só o deleite”.

Ainda, para ele imitar poeticamente uma ação é “vesti-la” de imagens e exprimi-la com pensamentos “belos, sensíveis, claros, novos ou evidentes”, de modo que possamos entendê-la sem muito trabalho, por meio da fantasia; se a imitação for “boa”, nos parecerá que estamos vendo a imagem.

Imitar, para o autor, é como pintar. O conceito horaciano do “*Ut pictura poesis*”, predomina em toda arte poética de Cândido Lusitano, de modo que o autor usará muito a palavra “pintar” ou “pintura” para referir-se à poesia.

Também procurará diferenciá-la da matemática, da teologia e da filosofia moral, utilizando-se uma vez mais da doutrina de Muratori, que divide “todos os entes criados” em três mundos, a saber, mundo celeste, humano e material. O primeiro, chamado celeste ou superior, compreende tudo o que não tem corpo, nem matéria, como por exemplo, Deus, os anjos e as almas separadas do corpo; o segundo mundo, chamado humano ou mundo do meio, participa do mundo superior e inferior, abraçando “tudo o que é corpo, e juntamente alma racional” e diz respeito aos homens que se encerram no mundo material.; o terceiro e último mundo é o material ou inferior e nele está inscrito tudo que é formado de matéria ou corpo, como por exemplo, o sol, os corpos humanos, as flores e o que está sujeito aos nossos sentidos.

Tudo o que esses três mundos contêm pode ser objeto da poesia, diferentemente da matemática que só busca o mundo material, da teologia que quer alcançar o mundo celeste e da filosofia moral que almeja somente os objetos do mundo humano.

A poesia se distingue das ciências, porque enquanto estas procuram conhecer a verdade, a poesia busca representá-la. A poesia também é diferente da oratória e da história, embora estas duas artes representem a verdade. A oratória, assim como a poesia, “pinta” para persuadir e a história “pinta” sempre como ela é, para poder instruir.

A poesia pinta ou como ela é, ou como poderia ou deveria ser; também pinta com o fim de imitar e de instruir e deleitar com a imitação, “enchendo a fantasia alheia de maravilhosas imagens”. Disto decorre a metáfora “expressiva” na qual Horácio diz que a poesia é pintura que fala e a pintura, poesia muda.

Seguindo Platão, o autor divide a imitação em universal e particular. À primeira podemos dar o nome de fantástica e a segunda de icástica. Para Vicente Gravina e Monsignani, a icástica tem por objeto “todas as ações, e causas, que procedem da natureza, ou da arte, e não menos da história, que da invenção de alguém”; já a fantástica tem por objeto tudo que nasce da fantasia do poeta quando inventa coisas novas ou “ações semelhantes as histórias, que se bem não sucederam, podiam acontecer.” Segundo Lusitano, o Padre Donato explica de outro modo, definindo que a icástica tem por objeto a verdade e a fantástica tem por sujeito a ficção.

Também neste tópico se dá a discussão dos autores sobre qual das imitações se deve preferir. Entre as opiniões, há uma que pretende mostrar que a imitação fantástica é inútil e só se deve admitir a icástica. O autor partilha das concepções de Muratori e Luzán que admitem o uso das duas imitações.

Para Cândido Lusitano, ainda, o furor ou o entusiasmo, não procede de causa sobrenatural, mas natural. Entre os que consideram o furor algo divino, cita-se Estácio, Cornélio Severo, Hesíodo, Cícero e Aristóteles. Entre os que negam cita Castelvetro, Paulo Beni, Udeno Nisiely, de cuja opinião partilha, pois, para ele, afirmar que o furor poético seja “dom de Deus” é negar que se pode conseguir com arte este entusiasmo.

É preciso que o poeta “acorde” algum afeto sobre a matéria que vai escrever. Toda matéria, segundo o autor, pode agitar de qualquer maneira a fantasia e inspirar o furor, enriquecendo a matéria de uma “grande abundância de imagens”.

Já que a faculdade poética compreende todas as ciências e artes, um poeta deve ter conhecimento de astrologia, geografia e música. Não deve também ignorar a aritmética, a

óptica, a dialética e a medicina. Quanto à história, deve saber muito dela, pois ela é “como a alma do poema” e quem ignorá-la não saberá compor.

Todos os poetas devem ter os conhecimentos mencionados antes, porém, de modo algum podem ostentar que sabem muito. Para tanto, há erros que não se deve cometer, como por exemplo, discorrer sobre as coisas de modo científico; deve-se ser sempre econômico e modesto.

Tornando-se afetado, o poeta pode correr o risco de se tornar obscuro, ou desejando mostrar que sabe muito dos assuntos discorridos, pode “errar” por não estar tão bem instruído na matéria.

O deleite poético é, seguindo o autor, o prazer e gosto que recebe a nossa alma pela “beleza” e “doçura” da poesia. Beleza e doçura são diferentes. Enquanto a primeira “orna” e “faz brilhar” a verdade, a doçura é a faculdade que sabe fazer mover os afetos de quem a ouve ou lê.

Segundo o autor, existem dois modos e duas espécies de beleza. A beleza poética consiste em causar deleite e há dois modos pelos quais podemos chegar a ela. Num primeiro modo, o poeta poder achar coisas, verdades novas, estranhas e maravilhosas que “por si” mesmas “causem admiração”; na segunda maneira, o poeta deve apanhar verdades que não são admiráveis, nem estranhas e tanto ornar como pintá-las com cores “bem vivas” e “maravilhosos artifícios”.

Quanto às espécies da beleza, estas dividem-se em matéria e artifício. A primeira compreende todos os objetos dos três mundos, isto é, o celestial, o humano e o material. O poeta pode encontrá-la como matéria nova, admirável ou “revestida com o artifício da novidade”, caso ela seja trivial.

Já o artifício é a maneira que o poeta tem de comunicar as coisas ao entendimento alheio. É dever do poeta fazer com que o leitor compreenda os seus afetos, as verdades abstratas e as ações humanas. Esta espécie também compreende os três mundos que a poesia engloba.

Observando a matéria, o poeta pode extrair dela “verdades peregrinas”. Normalmente, os outros a observam mal, já que raras vezes, ou nunca, a natureza as representa.

Sendo o principal sujeito da poesia, as ações, os afetos, os costumes e os conceitos dos homens, é nesta matéria que o poeta poderá extrair estas verdades, já que elas não são produzidas pela natureza. Assim, para causar deleite, é preciso representar os objetos da poesia não como eles são, mas como verossimilmente podem ser ou deveriam ser.

Um poeta deve completar e aperfeiçoar a natureza. Esta “perfeição” pode acontecer nas quatro partes essenciais dos poemas, isto é, na fábula (nas ações), nos costumes, na sentença(nos conceitos) e na dicção(nas palavras).

O verdadeiro é o primeiro princípio e fundamento da beleza poética, sendo ele tratado de dois modos; no primeiro modo, é o verdadeiro que é ou foi; no segundo, é o que verossimilmente foi e também poderia ou deveria ser. No primeiro, o verdadeiro origina a ciência e interessa aos teólogos, matemáticos e historiadores. Podemos chamá-lo de verdadeiro, necessário, evidente ou moralmente certo.

No segundo, ele dá origem à opinião e interessa principalmente aos poetas. Podemos chamá-lo de verdadeiro, possível, provável e crível. Podemos, portanto, chamá-lo vulgarmente de “verossímil”.

O artifício, para Cândido Lusitano, consiste na maneira de “representar” e “exprimir” as coisas. Mesmo que uma matéria não seja maravilhosa ou, mesmo ela já o sendo naturalmente, ficará com o uso do artifício mais deleitável do que era.

Um sucesso, um costume ou um afeto podem arrebatá-lo através de um artifício. Podem ser considerados artifícios uma viva metáfora, uma bela figura, uma disposição de palavras, uma evidência no pintar, e principalmente é artificiosa uma “afetuosa, nobre e extraordinária imagem”. Não apenas o poeta, mas “qualquer homem” pode achar e gostar de beleza poética e saber discernir o mais do menos belo.

A alma humana tem dois modos de apreender as coisas: uma superior, outra inferior. A apreensiva superior está colocada na parte superior da alma, é racional e podemos chamá-la de entendimento. Seu ofício é inquirir e entender se as fantasias são falsas ou verdadeiras. A apreensiva inferior (fantasia ou imaginativa) está colocada na parte inferior da alma. Segundo o autor, “todo objeto que se apresenta aos olhos, aos ouvidos e aos outros sentidos, lança um compêndio, uma imagem, uma semelhança de si mesmo, a qual sendo recebida pelos sentidos, chega a imprimir-se em nosso cérebro.”

Portanto, é a fantasia que tem o ofício de apreendê-las e não compete a ela inquirir ou entender se as coisas são verdadeiras ou falsas.

Isto posto, Cândido Lusitano vai-nos explicar que estas duas potências fazem comércio entre si, isto é, para formar pensamentos, unem-se, comunicando assim a alma inferior as imagens dos objetos para a superior sem se valer dos sentidos.

Estas duas potências, nesta troca, formam dentro de nós as imagens e os pensamentos que compõem nossos discursos. Estas imagens podem se formar de três modos. O primeiro deles supõe o entendimento sem fantasia. Neste caso, as imagens são escolhidas e julgadas pelo entendimento, colhidas antes pela fantasia; assim escolhendo e julgando, o entendimento forma e cria novas imagens que a fantasia não tinha apreendido. Estas imagens são intelectuais ou engenhosas.

O segundo modo é o que supõe a união do entendimento com a fantasia. A fantasia aconselha-se com o entendimento e expõe as imagens que lhe vieram pelos sentidos, para unir ou separar imagens e formar outras novas. Esta faculdade é própria do poeta. Ao produzir imagens, estas são verdadeiras tanto para a fantasia como para o entendimento e elas podem ser simples, naturais ou artificiais fantásticas.

Já o terceiro modo é a formação das imagens com a fantasia sem o entendimento e este não tem lugar na faculdade poética.

Para explicar o que entende por imagens simples e naturais, Cândido Lusitano dá exemplos de versos de poetas como Ovídio, Padre Tomaz Ceva, D. Luiz de Ulhoa, Petrarca, Camões e Padre Jacome Martelli. Para o autor, estes poetas “pintam” e “imitam”, colocando diante dos olhos internos da alma com evidência e força, os sucessos, os costumes e os conceitos, com uma delicadeza que faz justiça à arte da poesia.

Para a descrição das imagens fantásticas e artificiais, Lusitano inicialmente define o artifício, que, para ele, consiste “em explicar as coisas com translações, expressões e imagens que são falsas a quem observa o sentido direto, mas com toda a sua falsidade, são tão vivas que imprimem mais fortemente na fantasia e entendimento alheio alguma verdade.”

A exemplificação da definição é feita por meio de versos de poetas como o Padre Cevano, Maggi, Gabriel Pereira de Castro, Luis Alamini, Camões, Tasso, Virgílio, Lucrécio e Petrarca. É interessante observar que, para o autor, as imagens fantásticas dão

ao poeta uma liberdade que não “logram” os historiadores e com muita sobriedade podem usá-las os oradores, já que somente a poesia pode expor livremente “quantas belezas vem à sua fantasia”. Para o autor, a “pura verdade” é o ornato da história.

As imagens fantásticas carecem de proporção, ordem e unidade. É a partir destes conceitos bem utilizados que se dará a beleza poética. O contrário disso é a desordem, a impropriedade, a desproporção e a desunião. Tudo que não for dirigido pelo entendimento pode ser desproporcionado, do que resulta a crítica à produção de imagens disformes de autores que considera impróprios, como, Luis Peres de Montalvão, Lope de Vega, Góngora, Thomas Stigliani. Através desses exemplos negativos, observa que, sem a relação, a proporção e a semelhança, o entendimento não pode regular as imagens da fantasia.

Cândido Lusitano, ainda a propósito de fantasia, trata de “raptos” ou “êxtases”, que julga ser o “último” e “glorioso” excesso da fantasia. Essas imagens são belas, porque nunca perdem de vista a natureza, mas é a paixão na fantasia do poeta que torna vivas e “atrevidas” essas imagens e é também ela que serve de fundamento à fantasia.

Descreve também os “vôos” poéticos que são outra espécie de movimento interno da fantasia, mais correntes que os “êxtases”, que não podem ser usados de maneira constante pela fantasia, além dos “raptos”, em que os poetas se fingem de embriagados.

Em qualquer caso, para Cândido Lusitano, o engenho é a virtude e a força ativa com que o entendimento recolhe, une e acha as semelhanças, as relações, e as razões das coisas. De dois modos o engenho pode exercitar sua força: enquanto aquele que “penetra” no interior das coisas, compreendendo a sua razão, qualidade e natureza, e enquanto engenho “vasto”, cuja função é voar velozmente sobre mil objetos diferentes e distantes e depois “recolher” as semelhanças, as correspondências e os laços que prendem a estes diversos objetos.

Por semelhança podemos entender qualquer objeto de que se compõem os três mundos (celestial, humano e material). Por mais que pareçam distantes, diversos e contrários entre si, são em alguma parte semelhantes por alguma qualidade e razão; essas semelhanças são as imagens intelectuais ou engenhosas.

Há muitos modos de se usar a semelhança, mas há dois modos principais na poesia. Um deles é a comparação; faz-se um paralelo entre uma coisa e outra como ornato, com o

objetivo de explicar melhor uma coisa, ou “pintá-la” com mais “valentia”, ajudando-se de outra.

Um outro modo é o de usar comparações indiretas como coisa intrínseca de um conceito. Assim, para explicarmos e provarmos uma coisa, podemos nos valer da semelhança de outra.

Há também a metáfora que se fundamenta nas semelhanças. Transpõe-se o nome do objeto semelhante para outro objeto. Tais semelhanças e comparações formam imagens fantásticas, de modo que o autor julga que se deve ter cautela na adoção das regras e exemplos que Tesouro e Gracian propõe para as comparações e metáforas.

Sobre as imagens de “relação”, Cândido Lusitano vai advertir que, além da semelhança, há outras dependências entre as coisas do universo, chamadas relações, que podem ser claras e manifestas ou ocultas e pouco observáveis pelo artifício e a idéia que encerram.

Ainda, para Lusitano, um poeta lírico, por exemplo, quando tem um assunto, pode busca-lo em “si mesmo”, ou seja, pode buscar a beleza no interior da matéria, ou, com o mesmo assunto, buscar a relação que este tem com infinitas coisas. Neste caso, busca-se a beleza no exterior da matéria. No caso de se buscar a beleza no interior da matéria, o autor indica a leitura de Horácio, já que este é “mestre insigne na teoria e na prática”. Horácio ensinará o modo de descobrir as relações remotas de um objeto e a sua conexão.

No segundo caso, que é buscar a beleza no exterior da matéria, observa que isto se pode fazer com o entendimento ou com a fantasia. Para tanto, é necessário descobrir as conexões e as relações que os objetos exteriores possuem com o sujeito que se tomou por argumento.

Na reflexão, descobre-se as razões internas e as considerações do entendimento sobre as coisas. Segundo o autor, os poetas nem sempre sabem, querem ou podem revestir suas composições de imagens fantásticas, de semelhanças e de relações. Quando não recorrem a estas imagens fantásticas, usam as reflexões e observações, que são formadas pela mediação do entendimento, quando este mede e penetra com a sua agudeza o interior e a natureza das ações, dos costumes ou mesmo de todas as coisas.

As reflexões são comuns também aos oradores, porém, como o poeta busca mais o maravilhoso, elas são também mais necessárias e úteis para ele. O autor justifica sua argumentação com as reflexões engenhosas de Camões e Eurípedes.

No entanto, as imagens podem ter defeitos, quando, por exemplo não contêm o que é real e internamente verdadeiro. Isto acontece quando são fundadas em algum “sofisma” ou princípio falso. Também as imagens podem ser defeituosas se não forem verossímeis as pessoas que o poeta introduz a falar; por último, o autor adverte que fazer imagens demasiadamente engenhosas e considerações sutis causa uma afetação que não se pode permitir. Para o autor, qualquer imagem intelectual de reflexão e engenho que não for fundada no que “é verdadeiro” será um sofisma.

As imagens intelectuais e engenhosas devem representar o que é verdadeiro e se exprimir por meio dele, de maneira que “as palavras sejam externamente um retrato daquelas verdades e razões internas”, que nosso entendimento descobre e concebe.

Nesse sentido, , Cândido Lusitano qualificará o Conde Emanuel Tesouro de “decantado” e “infeliz mestre”. Quanto ao *Cannochiale*, afirma que ele foi escrito para que “todos adoecessem com ele deste achaque literário”.

No que se refere às agudezas, Cândido Lusitano, não poupará a pena para demonstrar o quanto é “falso” e “débil” o fundamento delas . Tendo por base imagens fantásticas, os amantes dessa arte tomam como verdadeiro e real o que é somente verdadeiro ou verossímil à fantasia, misturando e confundindo assim “as partes de uma e de outra”. O autor ainda salienta que “toda esta máquina se funda em duas imagens da fantasia, isto é, sobre duas metáforas”. Não se pode, segundo Cândido Lusitano, colocar as imagens da fantasia como fundamento das imagens do entendimento.

Desse modo, para ele, não basta que as imagens intelectuais se fundem na verdade ou na verossimilhança interna para que as reflexões e conceitos sejam totalmente belos. Eles devem possuir o verossímil relativo, existem duas espécies. A primeira delas refere-se ao verossímil que convém à qualidade e grau da pessoa que fala. Um pastor, por exemplo, deve falar como pastor, diferente de um cidadão, guerreiro ou príncipe. A segunda espécie de verossímil relativo é aquela que convém aos afetos e paixões que há ou se supõe em quem fala, isto é , imagens próprias a quem fala sem paixão alguma, ficarão impróprias em quem discorre movido de algum afeto violento.

Quanto aos modos de poesia, Lusitano observa que na tragédia, na comédia e em algumas eclogas, o poeta mostra que não fala, mas introduz pessoas que falam. Já na sátira, nos ditirambos e nas composições líricas, o poeta fala sem introduzir a fala das pessoas e, nos poemas heróicos e em algumas eclogas e líricas, o poeta fala como “histórico” ou finge que falam outras pessoas.

Segundo Cândido Lusitano, quando é o poeta mesmo que fala, seus conceitos, mesmo que engenhosos, serão verossímeis, desde que as imagens formadas sejam internamente verdadeiras e não obscuras e desordenadas.

Quando o poeta introduzindo os seus conceitos na boca de pessoas, eles podem facilmente parecer inverossímeis. Para que isto não aconteça, o poeta deve reforçar a fantasia, os ímpetos do engenho e se revestir do caráter daquelas pessoas, considerando a natureza, as circunstâncias e as paixões delas. Isto não significa que o poeta deva imitar a natureza imperfeita, isto é, “falar ordinariamente como falam os homens”, mas aperfeiçoar esta fala fingindo que as pessoas introduzidas a falar são as mais perfeitas no seu gênero ou revestir com cores poéticas e ornar com frases belas todos os conceitos que o poeta imagina serem próprios daquela pessoa.

Uma imagem, seja fantástica ou intelectual, será inverossímil se for muito “refinada” ou “esquadrinhada”. Considera-se conceito refinado aquele que “custou grande estudo ao engenho, ou a fantasia para se descobrir, mostrando estas duas potências uma ambição de achar coisas extraordinárias e remotas da comum idéia dos homens”.

Também podemos definir a afetação, dizendo que ela consiste em “ornar com um estudo forçado as coisas mais do que é lícito e formar conceitos fora dos limites do verossímil.”. Como exemplo destas definições, Cândido Lusitano usará os versos de um poeta espanhol anônimo e os do seiscentista português Antonio da Fonseca Soares, que, para ele este viveu num tempo em que Portugal se viu “infestado do péssimo gosto” da poesia vinda da Espanha.

Para o autor, ainda, grande parte do artifício com que os poetas causam maravilha e deleite está no estilo poético, que ele divide em maduro e em florido. Este é feroso, pueril e picante: pinta as ações, os costumes e as coisas com agudeza, reflexões e sentenças vivas. Restringindo os conceitos em poucas palavras, “fere a primeira vista com a pompa da sua luz o entendimento alheio”. Já o estilo maduro é temperado, adulto e natural. Não tem tanto

resplendor na sua superfície, porém tem mais substância e seriedade; usa de palavras mais acomodadas ao sujeito.

O engenho poético possui dois artifícios. O primeiro pode ser chamado de oculto e é próprio do estilo maduro, o segundo é o artifício descoberto e pertence ao estilo florido. Ele arrebatava com suas agudezas e conceitos. Os antigos retóricos, como Quintiliano por exemplo, chamavam-lhe sentenças e luzes. Depois este estilo passou-se a chamar conceituoso.

Os dois estilos podem se ligar, porém Cândido Lusitano julga aconselhável escolher o maduro. Tanto o estilo maduro quanto o florido possuem extremos e vícios. O vício do estilo maduro é ser breve e o do estilo florido é ser muito afetado, como também obscuro no engenho, e no uso de antíteses, alusões, acrósticos, anagramas e enigmas.

A *Arte Poética* de Lusitano como também *O Verdadeiro Método de Estudar* de Luís Antonio Verney foram as obras teóricas fundamentais na cultura do setecentos português. Segundo estudos feitos por Ivan Teixeira³¹⁸, o Marquês de Pombal, então ministro de D. José I, tomou estas duas obras “como suporte para a implantação do iluminismo em Portugal”.

Doze capítulos formam as regras que determinam uma epopéia na *Arte Poética* de Cândido Lusitano. No primeiro capítulo, a epopéia é definida como “*a imitação de uma ação heróica, perfeita, e de justa grandeza, feita em verso heróico por modo misto, de maneira, que cause uma singular admiração e prazer, e ao mesmo tempo excite os ânimos a amar as virtudes, e as grandes empresas*”.

Ação heróica, explica o autor, é toda aquela que é própria dos homens que possuem virtudes singulares e por isso são nomeados heróis. Esta ação distingue-se da trágica porque esta só imita uma ação que seja ilustre. Como o poema épico possui outra finalidade e outro tipo de verso, Cândido Lusitano não aceita a definição dos autores que consideram a epopéia apenas a imitação de uma ação ilustre. Ela tem que ser perfeita e de justa grandeza já que se for imperfeita não será “maravilhosa” como deve ser e reduzindo seu tamanho será impossível percebê-la, além de torná-la “monstruosa”.

Na definição acima, “modo misto” significa que em algumas vezes “fala o poeta” e em outras “introduz pessoas a falar”. Quando este segundo modo ocorre há o que se pode

chamar de narração dramática. Nisto a epopéia se distingue da tragédia e da comédia, porque ambas imitam por meio da representação e o poeta trágico ou cômico deve se ocultar e introduzir outros a discorrer. Portanto, a epopéia permite essa maneira mista em que pode tanto falar o poeta sem se esconder quanto ser introduzida outra pessoa neste dizer, já que se está narrando e não representando.

Quanto ao verso, o heróico é o mais apropriado para os assuntos épicos. É harmônico, grave e possui sua correspondência nas “línguas vulgares” com o hendecassílabo e mais propriamente com as oitavas, ou seja, estrofes ou estâncias que possuem oito versos enquanto o hendecassílabo se faz de onze sílabas métricas.

Para Cândido Lusitano, a finalidade do poema épico é exaltar os ânimos do leitor para praticar “virtudes semelhantes” às do herói. Por isso termina a definição desta poesia dizendo que ela deve causar “singular admiração e prazer” e também excitar “o animo a amar as virtudes e as grandes empresas”. Mas só se praticarão tais virtudes se a ação do poema e alguns episódios secundários estiverem distantes de uma sucessão banal de acontecimentos. A ação do poema deve ser incomum, extraordinária, maravilhosa. Para este autor ação heróica é toda aquela “que sendo feita por um homem mortal, parece, que está fora da possibilidade do homem.”

Citando Aristóteles, mostra-nos que o filósofo grego opõe esta ação virtuosa ao “vício das feras” e explica que o homem que não tem humanidade se parece com as feras, enquanto que o que possui “a virtude heróica” se exime da mortalidade. Segundo Lusitano, um homem sozinho não pode possuir a capacidade de uma virtude tão elevada quanto a heróica. Este tipo de ação depende de Deus e todos os poetas que “fingiram” que os feitos de heróis como Aquiles, Eneas ou Diomedes estavam sob a égide de divindades como Vênus, Marte ou Palas.

As propriedades que uma ação heróica deve ter para que convenha à épica são grandeza, unidade, duração determinada e êxito feliz. A fábula heróica deve também estar “fundada na verdade da história, acompanhada da verdadeira religião e não ser muito moderna, nem demasiadamente antiga”. Veremos a seguir mais detalhadamente cada uma destas propriedades.

³¹⁸ TEIXEIRA, IVAN. “Um Manifesto da Poesia Neoclássica” In O Estado de São Paulo, suplemento Cultura

1. Grandeza.

Esta primeira propriedade consiste em ser heróica. Como exemplo temos a “fábula da Lusíada” que se torna relevante a partir do momento em que sua ação principal, isto é, a dos Portugueses explorarem “mares nunca d’antes navegados” resultou num “novo reino” e na “introdução da verdadeira fé.”

2. Unidade

Quanto a esta segunda propriedade, para uma epopéia ser única, não basta que o herói da fábula seja um só ou que o tempo seja somente um. É preciso, para que a unidade seja perfeita, que a ação seja unitária e somente haja um herói principal. Esta unidade do herói principal não exclui que outras pessoas ilustres também operem na ação do poema. Um herói épico nunca deve ser solitário: seria inverossímil que uma cidade bem defendida e um exército poderoso fossem derrotados por um homem só.

3. Determinada Duração

Esta é a propriedade que faz com que se compreenda de maneira fácil o princípio, o meio e o fim da épica. Ela não deve ser tão breve como na tragédia que dura um dia ou dois, mas deve ser maior para que o leitor possa parar e “revolver o que tem lido e fazer as reflexões que quiser”.

Segundo Lusitano, há muita controvérsia entre os autores sobre a determinação deste espaço de tempo. O autor cita comentadores de Aristóteles como Paulo Beni, Vicente Maggio e Alexandre Piccolomini e em seguida adverte que a doutrina mais seguida é “que a fábula Épica não exceda o tempo de um ano, ou dois, assim como o da tragédia, e comédia, o de um dia, ou dois”. Também dá exemplos da Ilíada, da Odisséia, dos Lusíadas e da Eneida e não pretende com isso deixar uma regra fixa e certa da duração da épica, mas “somente formar uma conjectura racional”.

Além desta unidade das ações, estas devem ser completas e grandes já que, quando se fala em um assunto tão amplo quanto guerras, expugnações e empreendimentos semelhantes, é preciso estender a fábula porque sem muito tempo e sem diversos acidentes não se faz com que o término do assunto seja verossímil.

4. Exito Feliz

Uma epopéia deve ter “êxito feliz” para poder dispor os ânimos para a imitação. Como exemplo, o autor cita Camões que em seu poema faz Vasco da Gama entrar com seus companheiros pela barra de Lisboa e trazer a “alegre noticia de ter descoberto um novo império ao Reino de Portugal”.

5.A Verdade da história e a Verdadeira Religião

Para Francisco José Freire, um herói deve ser verdadeiro, isto é, deve ter existido. Como a epopéia deve “excitar os ânimos ao amor da virtude”, este fim não será atingido se for proposto um herói que nunca houve e forem descritas ações que nunca aconteceram. Também esta ação deve estar acompanhada da “verdadeira religião” já que o herói necessita de uma particular ajuda de Deus para realizar sua grandiosa ação. O herói deve observar certos princípios como piedade, religião e justiça, por exemplo, além de os ter em seu caráter.

6.Nem muito moderna, nem demasiadamente antiga

Esta última propriedade se refere ao tempo que há entre o poeta e a história narrada. Se for muito moderna, não haverá lugar para facções “pois a fresca memória dos sucessos as está contradizendo” e se for muito antiga, pode-se cometer graves absurdos como, por exemplo, “introduzir costumes diferentes e repugnantes aos nossos”, apesar da verossimilhança que possa haver. Deve o poeta buscar para sua ação uma antigüidade como a que ensina o Padre Donato na sua poética.

Além destas propriedades apontadas, a ação heróica deve possuir outras que são respectivamente as da fábula épica e as do herói. Para levantá-las, Cândido Lusitano falará também da tragédia já que as propriedades destas são as mesmas que pertencem à epopéia, sendo elas, a “inflexão”, a “verossimilhança”, a “integridade”, a “grandeza”, a “unidade”, o “episódio” e a “admirabilidade”.

Atendo-se sobre o que convém ou não à epopéia e à tragédia, Cândido Lusitano afirma que, além de a fábula épica diferir da tragédia por não ter “aparato” e “melodia”, a ação trágica pode ser “admirável” porém não “incrível” já que na epopéia narra-se, enquanto na tragédia representa-se. Não se pode representar o que parece incrível, já que para se fazer o maravilhoso não se pode agregar muitas ações que ultrapassem as

forças humanas: a ação principal deve ser formada num contexto de “causas engenhosas e inesperadas”. No que se refere à sentença, a epopéia não pede tanto o seu uso quanto a tragédia, visto que é mais apropriada ao que se representa do que ao que se narra.

Quanto às propriedades que cabem ao herói, o poeta deve fazer com que seus costumes sejam todos “raros, sublimes e admiráveis, quanto verosimilmente puder ser”. O autor discorre sobre o caráter do herói explicando porque a guerra deve ser o assunto da epopéia perfeita e, não só o herói principal, mas também os secundários devem ser formados “segundo o decoro militar”. Cita Aristóteles e Tasso como bons observadores desse preceito, enquanto Camões e Virgílio caem algumas vezes em descuido. Mas, de todos os citados, somente Ariosto observou “bem pouco o caráter dos heróis”.

São virtudes do herói humanidade, prudência, generosidade e força, mas sobretudo o valor na guerra. O herói deve ser composto de uma bondade não apenas poética, mas também moral, pois somente assim ele será “um exemplar digno de se imitar.”

O autor também procura explicar porque, segundo o seu entendimento, Aristóteles preferiu a poesia à história. Como já dissemos anteriormente, para Cândido Lusitano, a épica serve para a imitação e para mostrar o maravilhoso. Sendo assim, não deve atender o que foi realmente mas “para o que verosimilmente devia ser”. É verossímil e conforme à razão que o herói deixe declarado, tanto quanto for possível, que “é o mesmo” e que é sempre ele que “constrói as ações de maior importância”; portanto, deve sempre mostrar suas virtudes e qualidades “sem que obste constar talvez o contrario pela história”

No Capítulo IV do livro III da Arte Poética vamos encontrar considerações sobre as “machinas” ou “deidades”. Para a epopéia, as regras que se referem à matéria de máquinas ou deidades são mais abrangentes do que na tragédia. Nesta apenas se introduz alguma divindade em caso de grande necessidade; por exemplo, quando o poeta precisa dar uma solução às coisas que natural e humanamente não se podem resolver. Já na epopéia fazer uso dessas “máquinas” ou divindades é justamente o seu maior adorno.

Mas o que realmente preocupa Lusitano é a questão de saber se um poeta católico deve ou não usar de “divindades gentílicas” no seu poema. Para o autor, a introdução de divindades fabulosas faz com que o poema perca a verossimilhança. Admite que é próprio da epopéia o “admirável” e “extraordinário”, mas argumenta que não se pode fazer figurar nestas divindades “os atributos do verdadeiro Deus”. A esse respeito, tampouco adianta um

poeta buscar defesa na autoridade dos antigos porque “as fábulas eram parte da crença dos pagãos”.

A introdução de anjos e demônios é adequada à epopéia católica principalmente se for por uma simples inspiração que, segundo o autor, é uma maneira menos “milagrosa” e “extraordinária”. Mas essas regras só se referem ao teológico. Se for para referir-se a questões físicas e morais, o poeta épico pode cometer “usar de expressões gentílicas, que universalmente estão recebidas na poética para ornato da poesia”. Com isto, Lusitano quer dizer que, em matéria de guerra, pode-se falar de Marte, em ações relativas a tempestades que agitam os mares, admite-se referir Netuno. Também se pode explicar os dotes da natureza por meio de alguma divindade: a formosura por Vênus, a ciência por Minerva, o valor por Marte.

Por último, adverte o autor que esta licença dada ao poeta de introduzir “máquinas” na sua epopéia possui uma limitação: a de que a presença da divindade nunca ofusque o herói, pois “na ação de um herói católico deve-se mostrar que suas virtudes o faz merecedor de que o céu o favoreça.”

Deste ponto em diante, cabe ainda lembrarmos as prescrições de Lusitano a propósito da “quantidade” em uma epopéia. A quantidade se dispõe em partes, sendo que algumas são necessárias, outras não. As necessárias são o título, a proposição, a invocação e a narração, já que a dedicação e o epílogo não são tão essenciais segundo Lusitano.

O título pode derivar tanto do herói quanto do lugar. Francisco José Freire tem preferência por aquele que se deduz do herói, já que este é o sujeito da ação. Além disso, todo título poético deve ter “amabilidade” e “gravidade”, não devendo ser de som áspero, de composição extravagante ou de grandeza tediosa. Deve-se evitar o uso da prosa, pois quanto mais simples for o título, mais “grave e magistral será.” São também defeituosos aqueles títulos que se duplicam com a partícula ou, por serem mais gramaticais do que poéticos, e aqueles que não se restringem ao indivíduo essencial de pessoa, ação ou lugar.

Quanto à proposição, é a primeira coisa que lemos na epopéia. Deve conter a “nua ação do Poema” mediante três condições: que não se usem palavras pomposas; que a ela se acrescente alguma coisa da qual resulte glória e elogio a alguma nação e que “se capte a graça de algum Príncipe”. Também, nela não se pode dar notícia de nenhum episódio da épica.

Logo após a proposição, temos a Invocação, terceira parte da quantidade. Trata-se de uma súplica que o poeta faz às musas ou às divindades para que tragam inspiração e ajudem na obra que está por ser feita. É indispensável na epopéia porque deve conter coisas extraordinárias e maravilhosas. Um poeta Católico deve, portanto, "honrar a poesia" não invocando deuses gentílicos, mas sim "a Deus nosso senhor", ou algum Santo ou inteligência celeste, principalmente porque a ação a ser cantada deve ser "pia" e "religiosa"

Cândido Lusitano também discute a questão de saber se é mais próprio unir-se a invocação com a proposição ou deixá-las em separado. Segundo o autor, os gregos mantinham-nas juntas, enquanto os latinos as separavam. Para ele, o mais acertado é seguir aos gregos, isto é, a musa deve preceder ao herói; é mais religioso principiar as coisas importantes com proteção superior, é mais "majestoso por no principio de uma epopéia a uma divindade que a pessoa humana."

Quando se une a invocação e a proposição, obtém-se brevidade, o que deixa o estilo grave e decoroso. Deste modo se exalta mais nobremente o poema e o poeta exalta mais sua arte, mostrando que possui um "furor divino e que é dotado de um entendimento superior." A invocação deve ser breve, clara, fervorosa e sublime.

Quanto à dedicação, embora não seja necessária, deve ser colocada imediatamente após a invocação, sempre lembrando que não se deve invocar o mecenas como se fosse uma divindade que possa vir socorrer ou inspirar o poeta. Ela deve ser breve, com cerca de três oitavas.

A quarta e principal parte da quantidade do poema épico é a narração, pois a ação deve ser nela organizada com princípio, meio e fim. Há dois modos de narração, um chamado natural, outro artificial. O natural tem em primeiro lugar o princípio, seguindo-se o meio e depois o fim. O artificial, coloca o meio em primeiro lugar, depois o princípio e por último o fim.

Cândido Lusitano alinha-se aqui com Aristóteles e cita Rubertello. Julga preferível o *Ordo Artificialis* porque, para ele, não há dúvida que a Ordem natural convém somente ao historiador e pode causar fastio; contudo, admite que a opinião contrária possui um certo peso, devendo o poeta escolher a opinião que lhe parecer a mais razoável. A este

respeito, como diz, “até o texto de Aristóteles é nesta parte tão confuso, como em outras, contradizendo-se em diversos lugares, como sabem os eruditos nesta faculdade.”

Também a narração possui algumas partes que são consideradas “materiais” e consistem nos “livros” ou “cantos” e no número de “estâncias”. Na primeira parte, não há doutrina estabelecida, pois Virgílio dividiu a Eneida em livros, Dante usou cantos para a Divina Comédia, assim como Tasso, Ariosto e Camões. Sobre a quantidade desses cantos ou livros também há variedade. Homero repartiu suas épicas em vinte e quatro livros: Virgílio em doze; Camões em dez; Tasso em vinte cantos. Portanto, a regra que se deve seguir é “que segundo a grandeza da fabula, assim deve ser a sua material divisão”.

O número de estâncias também varia, mas o ideal é que cada canto não ultrapasse cento e cinquenta estâncias. Alguns autores não determinam um número certo, pois “basta que esta proporção seja harmoniosa no seu todo”, o que “depende mais do bom gosto e juízo do poeta, que de regras da arte.”

Feitas estas considerações sobre as partes da quantidade que possui uma epopéia, o autor trata da alegoria, que, para ele “não é outra cousa mais, que uma oração formada de vozes metafóricas, em que aquilo que se escreve, He muy diverso do que se entende”.

É interessante o desenvolvimento argumentativo do capítulo em questão, pois nele o autor levanta duas opiniões que se referem ao fato de ser a própria epopéia uma alegoria. Se, por debaixo da fábula, “ensinarem doutrinas importantes a vida moral, e também a observação das obras da natureza”, a epopéia vai ser composta de imitação e alegoria; a alegoria para atrair a si os ânimos, e a imitação para instruir nas virtudes. A outra opinião é a de que a alegoria não precisa estar no poema épico, nem é necessário que a fábula seja alegórica.

Para Francisco José Freyre, o caminho do meio entre essas duas opiniões é o aconselhável, devendo cada um escolher segundo sua vontade. Tasso seguiu a primeira opinião assim como Camões seguiu a segunda. Caso se faça a primeira opção, isto é, a de que o poema épico seja uma alegoria universal, é necessária que seja clara, conforme e honesta, como recomenda Tasso no Tratado do Poema Heróico.

Por fim, o autor levantará argumentos sobre a “Paródia”, sendo ela um modo de poesia que sai do poema épico “assim como de uma may formosa nasce muitas vezes um feto ridículo.”

O Verdadeiro Método de Estudar de Verney

O *Verdadeiro Método de Estudar* não foi somente fonte para que Cândido Lusitano empreitasse sua poética, mas obra de suma importância na história da cultura portuguesa do século XVIII, por seu projeto de forma do ensino e atualização dos vários domínios do saber no Portugal de então.

A obra é constituída de dezesseis cartas das quais a quinta é dedicada à Retórica. Nela, o autor afirma que não tendo coisa tão útil quanto ela, Portugal a trata com negligência. Ensinada em latim, os estudantes não entendem esta língua e acabam persuadidos que a retórica só serve para as orações latinas. Além disso, os exemplos que usam, não são da língua vulgar. Assim, acaba-se por achar que a eloquência, consiste na “afetação” e “singularidade”, quando, a seu ver, ela é fundamental para toda forma de comércio humano, para a confecção do livro, do discurso, ou da carta, além de ser necessária à filosofia, à teologia e à lei, tanto cívil quanto canônica, afora o interesse que tem para persuadir na “cadeira” ou no “púlpito”.

Entre outras considerações, Verney comenta vários tipos de sermões, sempre apontando o que ele considera “erros” frequentes nos quais incorrem os portugueses. Fala praticamente de todos os tipos de sermões, como o de ação de graças, o de desagravo do sacramento, os de ato da fé e os que constituem panegíricos dos santos, sempre mostrando erros do orador, como por exemplo, o de usar num sermão, apenas provas que venham das escrituras o que mostrará a falta de “inventio” dos oradores, que não sabem buscar razões próprias para o seu intento. De não saber buscar as provas, nascem todos os outros defeitos da disposição, e desta, os defeitos da elocução.

Esta quinta carta é breve, porém imprescindível para que escreva a sexta, onde indica, entre outras coisas, as soluções dos defeitos apontados.

Na sexta carta, o autor define o que são figuras ou tropos, os estilos, e escreve mais detalhadamente a respeito da invenção.

Aponta como defeito do ensino português da retórica fato de se achar que ela não cabe em coisas como poesia, carta, história ou discursos familiares. Isto acontece, segundo diz, porque os portugueses supõem que a retórica consiste apenas em “figuras desusadas” e “em tropos mui desusados”.

Verney vai se dedicar a dizer o que significam as figuras, base da eloquência, como devem ser empregadas, segundo as ocasiões. Considera importante estudar a natureza, o caráter das paixões e falar naturalmente, porque só assim se é eloquente, só assim se persuade.

Outro ponto importante é saber proporcionar estilo ao argumento, regulando-o segundo a matéria de que se trata. Assim, há três espécies de estilo: o sublime, o simples e o medíocre. Saber aplicar esses três gêneros da eloquência é o principal emprego da retórica.

a) Estilo Sublime

Pertence ao discurso nobre. É a beleza e a galanteria de um pensamento que agrada e eleva o leitor, ainda que seja proferido com as mais simples palavras. Pode-se encontrá-lo em um só pensamento ou figura.

Coloca à vista a parte que melhor parece para dar uma idéia justa da sua grandeza, cobrindo ou disfarçando os defeitos, sem prejuízo da verdade. Neste estilo, não se pode esquecer a proporção, e usar as expressões sem moderação. Expressões grandiosas e harmoniosas convém ao estilo sublime. Encontram-se bons exemplos nas Orações de Cícero e nos poemas épicos de Homero e Virgílio.

b) Estilo Simples

Pertence ao discurso trivial. O que é humilde deve-se dizer com este estilo e exprimi-lo de maneira natural. As expressões são tiradas das maneiras mais comuns do falar, mas só se pode fazer isso com um perfeito conhecimento da língua.

Proporção também é necessária. Este estilo não pede elevação de figuras e não se pode confundi-lo com estilo baixo. O estilo simples é o modo de falar natural e sem ornamento, com palavras próprias e puras.

As cartas familiares de Cícero, as écoglas de Virgílio e as fábulas de Fedro como as cartas do Padre Vieira são exemplos deste estilo.

c) Estilo Medíocre

Este estilo participa do sublime e do simples. É um estilo difícil pois pode degenerar em vícios extremos. Uma matéria medíocre também pede um estilo proporcionado.

Este estilo compete às ciências, a história, às cartas de negócios ou eruditas e de cerimônias. Bons exemplos são as Geórgicas de Virgílio e as Cartas de Cícero a Pompônio Atico.

d) Estilo Científico, Dogmático ou Didascálico

Neste estilo usa-se a razão. O leitor deve se despir de prejuízos e paixões. Pressupõe um leitor dócil e, portanto, dependendo da ciência não é necessário que seja veemente. A geometria é um bom exemplo, enquanto a lógica, a física e a metafísica pedem um estilo mais ornado. Já a teologia, usa um estilo mais elevado.

e) Estilo dos Poetas

Neste estilo as figuras são importantes. Deve-se procurar metáforas que represente as coisas sensíveis e “quase palpáveis”. Poemas que não têm uma “matéria grande”, como por exemplo as écoglas, devem ser tratados por outro estilo.

Especificados os estilos, Verney afirma que o principal emprego da retórica é formar a matéria bela e ornada. Estes ornatos podem ser naturais ou artificiais, sendo que os naturais entram em qualquer obra e procuram clareza nas expressões; já os artificiais, devem ser usados com parcimônia de figuras e tropos.

Entre os defeitos que o autor descreve cita as alegações importunas e os “versinhos” latinos. Querer parecer erudito é um grande defeito.

Ainda apontando defeitos, o autor reclamará da eloquência nos títulos dos livros e nas conclusões públicas, e também do hábito de se colocar na questão principal alguma coisa que nada significa porque não pertence à matéria. São muito comuns também, erros de história e geografia.

Segundo o autor, não é necessário saber tudo o que dizem as retóricas para ser orador. Sendo em número de cinco as partes da retórica, são três os seus meios de persuadir. A retórica cuida de procurar estes meios, dispô-los, dizê-los bem, estudá-los de memória e por fim pronunciá-los com as ações que se devem. Os três meios de persuadir são as provas, os costumes e as paixões dos ouvintes.

Qualquer discurso oratório deve ter exórdio, a narração do fato e em seguida deve-se prová-lo e responder aos motivos contrários. Por fim, o discurso deve ter peroração, na qual se faz um epílogo dos motivos e se excita novamente os ânimos dos ouvintes.

Na invenção, a primeira regra é entender a matéria de que se trata. Os portugueses, para Verney, geralmente confundem engenho com juízo, juízo com doutrina e esta com critério. Sendo o engenho a faculdade de unir idéias diferentes que elevem, o juízo é a faculdade de separar uma coisa da outra e conhecer cada uma em si. Para persuadir é preciso uma boa lógica e um juízo claro.

Só a verdade ou “verossimilidade” pode persuadir e ela está ligada à razão. É necessário atenção para persuadir e isto se consegue com “singularidade” e “novidade”, por exemplo, não mostrando de imediato o objeto que se propõe.

Mais quatro pontos são importantes para persuadir, a saber, ganhar a vontade ou insinuar-se no ânimo dos ouvintes; não “ofender” com palavras os seus ouvintes; mostrar a utilidade daquilo que se propõe e, por último, saber excitar as paixões e inspirar aquelas que são próprias para mover o homem.

Luís Antonio Verney falará ainda sobre as orações panegíricas e morais. Segundo o autor, não se pode usar um texto da Escrituras para fazer um panegírico fúnebre. A disposição dos argumentos deve seguir a seguinte ordem: primeiro os bens externos, depois os do corpo e os do ânimo; quanto às ações, elas devem respeitar a ordem dos tempos, ou devem se reduzir aos títulos de virtude.

Para findar a carta Sexta, o autor se dedicará aos conselhos finais aos estudantes portugueses. Estes devem ler e fazer exercícios em português. Ademais, devem ler Cícero, Quintiliano, Aristóteles, Longino e aprender italiano para ler as traduções dos antigos oradores gregos e romanos.

Quanto à sétima carta, Verney a dedica inteiramente à Poética. De um modo geral, Verney só admite que se fale da poesia depois de ter-se passado pela retórica. A poesia é para ele “uma retórica mais florida” e “uma eloquência mais ordenada”, de modo que a retórica é necessária para regular o discurso seja na prosa ou no poema. Em se tratando do poema épico, verificamos que, porque este compreende todas as espécies de poemas narrativos acaba, por poder “empregar tudo o que há de fino na retórica”. É preciso ter engenho, erudição, juízo e um “grandíssimo fundamento de retórica”.

Sendo o panegírico o principal assunto da épica, nele se encontram discursos que podem ser deliberativos, judiciais, acusações, conceitos de doutrina e de erudição. Podem entrar também cartas, epigramas e diálogos e o que “há de melhor na poesia”, o que

torna a épica “a coisa mais dificultosa da arte poética”. Para ele, há um segredo particular na poesia heróica que é o de saber propor o argumento que se escolheu e ressaltar-se o que tenha de extraordinário. O poeta deve inspirar ao leitor a curiosidade de ler o poema do início ao fim, mas para tanto, deve saber arranjá-lo, “não declarando tudo logo” e sabendo fazer nascer uma dificuldade da outra sem nunca perder o argumento principal, conduzindo o leitor ao fim do poema, quando, enfim, é desatado o nó da dificuldade criada.

Tomando os modelos de Virgílio e Tasso, Verney julga que os poetas devem propor de modo breve, o argumento de suas obras. Isto implica que não comecem pelo início da vida do herói, mas por uma ação famosa que este empreendeu no meio da vida, da qual, com artifício particular, fazem recuar o leitor até aos primeiros trabalhos do seu herói. Também julga que só se pode dizer “coisas verossímeis” já que com “falsidades manifestas ninguém se eleva.”

Na Carta VII, há muitas críticas dirigidas ao *Lusíadas* de Luís de Camões. Os defeitos do poema nascem da ausência de “erudição, juízo e discernimento” do poeta, mas, se o texto da epistola desconcerta pela sua tonalidade crítica nada matizada, é justamente pelo que nega que podemos delinear o que faz com que uma epopéia seja perfeita para Luís Antonio Verney.

Como título da obra deve ser usado o nome da pessoa ou o do lugar da ação. A *Odisséia* e a *Eneida* exemplificam o primeiro modo e a *Iliada*, o segundo. O título nunca deve ser usado no plural. Quanto à proposição do poema, ela deve conter uma só ação principal, isto é, nunca se deve incluir todas as partes da fábula. Camões “errou” quando propôs todos os “varões ilustres” de que se compõe a história de Portugal. Deveria o poeta, segundo adverte Verney, sugerir como argumento a “navegação de Vasco da Gama”. Pode-se até acrescentar coisas além da ação, mas com a condição de que fiquem fora da fábula principal e somente apareçam episodicamente.

Outra regra apontada é a que se refere ao caráter do herói. O poeta deve sempre manter a grandeza deste e jamais cometer digressões. Assim, Verney critica o canto VIII dos *Lusíadas*, onde o poeta “reduz o caráter do seu herói”, caindo em “enfadonhas digressões”.

Considera também que não se pode terminar os cantos com exclamações ou introduzir “divindades étnicas” sem alegorizar as “coisas santas”. Censurando o que

considera “excesso de sílabas” nos versos, acusa de “falsas” as rimas que não são consoantes. Expressões ou palavras em latim também não passam pelo crivo do Barbadinho já que “em Portugal há bastantes igualmente boas”. Incisivo, o autor explica que é obscuro usar palavras ou expressões latinas aportuguesadas, que causam confusão em quem lê. Cada estrofe deve ser “dictível, natural, clara, inteligível”.

Não é somente através dos defeitos apontados nos *Lusíadas* que Verney justifica seus argumentos sobre o poema épico. O autor ainda constrói suas afirmações apoiado em breve análise de outros dois autores: Frei Antonio das Chagas, autor do poema “*Filis e Demofonte*” e Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos autor do poema intitulado “*El Afonso*”. É também pelo que Verney julga que estes autores “não fizeram” que podemos considerar o que “deve ser feito” numa epopéia.

O número de estâncias deve estar equilibrado entre os cantos; é uma imperfeição aparecerem cinco estrofes num canto e quinze no seguinte. O poeta nunca deve perder de vista a ação do poema e também não pode imitar “servilmente” aos mestres. Não se imitam digressões ou exclamações: se é para imitar, deve-se imitar o melhor. As comparações também não devem ser muito freqüentes, nem tampouco deve o poeta deixar “espaços de tempo” em que não possamos saber o que fez o herói.

Luis Antonio Verney ainda afirma que a composição de “*Filis e Demofonte*” não tem unidades de ação e de tempo, e que também não possui fábula, já que não tem nem enredo, nem solução. Esta épica ainda ignora completamente o decoro³¹⁹ e caráter dos sujeitos e é composta de “frases afetadas e conceitos pueris”. Em relação ao poema épico “*El afonso*”, também considera suas frases afetadas e obscuras, ainda mais por escrever palavras e frases em outra língua. É vulgar a afetação de parecer erudito.

³¹⁹ Num outro momento da Carta VII, Verney explica que a expressão “*decorum*” é usada segundo os modelos Latinos e que este “*consiste no introduzir cada um a falar segundo o seu caráter.*”