



Diogo Álvares vs. Moema: Ameríndio e heroicidade na épica de Santa Rita Durão

Olívia Barros de Freitas
Porto Alegre

A crítica literária se debruçou sobre o *Caramuru – poema épico do descobrimento da Bahia* (1781), basicamente, de duas maneiras. A primeira, que corresponderia a leituras feitas pelos primeiros críticos portugueses em seu tempo até algumas tendências de leituras feitas hoje, tecem análises a respeito de como o poema se coloca em relação a fatores históricos, além de concentrar estudos na forma estética usada em sua composição. Um segundo fluxo crítico, atuante desde os primórdios da Independência do Brasil, lê o poema sob a ótica de um ideal romântico, baseado na hermenêutica constitutiva do século XIX, que o compreende como um texto literário originário portador de uma «essência» brasileira, ao entender que seus versos manifestariam elementos da natureza e indianismo, elementos esses que trariam valor à nova nação.

Neste ensaio, pretende-se aproximar as leituras que as duas vertentes de crítica literária fazem do poema, já que historicamente tiveram e têm importância para a compreensão da obra em questão. Ao longo de nossa argumentação, apresentaremos a ideia de que a primeira dessas linhas de entendimento pode ser associada a uma «avocação» da heroicidade presente no texto literário de Santa Rita Durão; a segunda, a uma observação que enseja dar a ver a perspectiva dos ameríndios – portanto por vezes alheia à observação de recursos de composição feita pelo poeta –, que supõe heroicidade nos ameríndios e em suas características de nobre antepassado ideal. Para isso, focalizaremos nas questões de heroicidade do herói do poema, Diogo Álvares, e no antagonismo dialético exercido pela morte da ameríndia Moema.

A partir de um exercício dialético, também teceremos uma breve análise sobre este épico de perspectivas diversas. Não se tem aqui o intuito de des-

velar meandros metafóricos ou estruturais para uma significação apenas interna do texto; tampouco intencionamos situar a produção épica no contexto biográfico de seu autor, montando e refazendo seus passos históricos ou revelando sua inspiração, tendo em vista que trabalhos dessa natureza já foram realizados – e bem realizados – por renomados intelectuais. Buscamos apontar os contrastes entre ideologia e forma literária impressos no próprio poema, vinculando-o ao ideal de Império ou da representação da ambígua situação da América Portuguesa, enquanto terra arrasada e periférica em relação às filosofias e ideais que tomavam conta, ao menos em termos de discurso, da Europa.

Apresentaremos, na sequência, alguns dos pontos que podem ser observados, de forma ilustrativa, em episódios de *O Caramuru*, ao mesmo tempo que apresentamos a ambivalente leitura crítica sobre o texto no séc. XX. Tal opção se vale por encontrarmos em sua forma e em sua fabulação estruturas bastante representativas da dialética de vitória e derrota na história de nossa literatura. Esse poema, ainda que não tivesse oferecido nem de perto um projeto de emancipação de maneira manifesta, carregou consigo a desigualdade e a dominação, e isso pode ser entendido no próprio ato literário. Para que um poema, assim como outro texto de literatura, possa existir, precisa haver aqueles que trabalham para fornecer ao escritor tempo, técnica, erudição, entre outros, para que o trabalho artístico possa ser feito.

No Novo Mundo, conforme podemos perceber pela história do gênero épico, geralmente houve reapropriação de estruturas clássicas fundamentadas como vencedoras (*Eneida*) e vencidas (*Farsália*), conforme estipulado por David Quint em *Epic and empire* (1993). Tal constructo ocorria por uma aproximação de um ideal de liberdade dos homens da terra dominados ao longo da conquista factual e histórica dos europeus no continente americano. Nesses poemas não há, entretanto, uma proporcionalidade, ocorrendo uma propensão ideológica para um dos lados em conflito.

Ao contrário do que se tem em *Os Lusíadas* (1572), em que a resistência de nativos à representação dos povos dominados é transformada em elementos míticos ou da natureza – como é o caso de Adamastor –, nos épicos luso-brasileiros que tematizam a vida na colônia, o conflito é vivo, bem delimitado e nominado, com a apresentação clara dos opositores ao homem branco, como se nota em vários dos poemas do período, como em *Caramuru* e *Vila Rica*.

Composto em dez cantos, estrofes de oito versos (seis versos de rima alternada e os dois últimos de rimas emparelhadas: oitava rima, oitava real ou oitava heróica), assim como *Os Lusíadas* – o grande modelo renascentista para a literatura épica neoclássica – *Caramuru* tematiza os feitos do português Diogo Álvares Correia, após ter sobrevivido a um naufrágio na costa da Bahia. Por estar doente, fora poupado pelos índios tupinambás de sofrer um ritual antropofágico. Diogo, armado com instrumentos que haviam sido retirados do seu navio afundado, dá um tiro de mosquete, passando com tal feito a ganhar certo respeito entre os nativos – que a partir de então o chamam de «Caramuru» ou «O Filho do Trovão». Diogo apoiou os tupinambás no conflito com índios caetés e, em decorrência da vitória, recebeu oferta de união matrimonial com várias índias, aceitando se casar com a índia alva Paraguaçu.

Ainda hoje são feitas interpretações de textos neoclássicos por força de um conceito romântico de originalidade, que os julgam como cópias de outras obras. Santa Rita Durão não escapou desse juízo e foi, então, entendido como um copiadador/plagiador de Camões e seu *Os Lusíadas*. Convém esclarecer que, na realidade, o *Caramuru* realiza transformação de algumas estruturas comuns recontes a toda a uma tradição épica e uma imitação do estilo de um autor, que por considerada sua maestria, é emulado.

O produto de Durão, estruturado com muitas notas de rodapé, demonstra conhecimento de fontes históricas que subvencionaram a criação do tema do poema, tal como relatos e crônicas sobre a colônia desde seu descobrimento, incluindo-se particularidades da flora, fauna e de costumes indígenas. Por isso, o autor também foi equivocadamente acusado de não ter tido grande labor compositivo, pois graças ao contato com uma ampla fonte documentária, o conteúdo histórico teria sido meramente transposto ao verso e à estrutura épica, o que, para seus críticos, seria um indício de sua falta de originalidade e inspiração. Nota-se que noções de originalidade e inspiração também decorrem da moderna aspiração romântica para composição. A obra de Durão, na verdade, vale-se de preceitos de retórica e de poética, que envolvem invenção, disposição e elocução.

Uma orientação crítica que visa a um simples entendimento de um texto conforme uma perspectiva da época em que foi produzido, apesar de ser um exercício muito profícuo ao entendimento estético dessas obras no seu contexto histórico, pode ter seus impactos aí circunscritos, evadindo-se de um debate relativo ao significado de tradição de uma obra no presente e a

compreensão de sua trajetória. Assim, o que nos importa aqui é avaliar como a heroicidade expressa em Diogo Álvares e uma repartição oposta, o pequeno e trágico episódio seletado neste artigo, o afogamento da índia Moema, expressam, por meio da técnica de diegese utilizada, a dialética estrutural que, por sua vez, reflete situação dialética social. Portanto, o contraste da técnica utilizada nesses dois pontos analisados revela o conflito colonizador e o ponto de vista da situação de produção literária.

Diogo Álvares Correia diferencia-se de outros heróis de epopeias ambientadas no Brasil durante o período, pois de fato correspondia a um personagem mitológico na cultura local. Sua história e trajetória, que teria alguma semelhança com a vida de um português que de fato habitou o Brasil no período, é célebre. No artigo «Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil» (2000), Janaína Amado remonta o percurso histórico da criação do mito Diogo, que seria anterior ao período em que viveu Durão, tendo registros de ter sido recontado ainda no século XVI. Tentar resgatar a história de Diogo não é fácil, dado ao grande número de versões e variantes. O caso também foi alvo de atenção de Padre Simão de Vasconcellos, Gabriel Soares de Souza e Francisco Adolfo de Varnhagen. Na literatura colonial, o tema de Diogo-Caramuru não estreou na epopeia aqui analisada. Os poemas satíricos atribuídos a Gregório de Matos e Guerra «Aos Principais da Bahia Chamados os Caramurus» e «A certo fidalgo caramuru» indicam que o termo era usado para se referir a homens brancos casados com índias ou seus descendentes, com tom pejorativo.

A origem etimológica de «epopeia» indica, tanto na sua forma grega *epoipoia*, quanto na latina, *carmem heroicum*, o canto ou a narração de feitos heroicos. A heroicidade é fundamental em textos de cunho épico, no entanto, ela pode variar de acordo com o padrão estético que o guia. Em geral, são geralmente ações de homens ilustres que têm destaque belicoso, religioso e em sua licitude. Apesar de ser um personagem com origens na cultura popular local e também na de Portugal, o herói Diogo-Caramuru não apresenta o molde clássico de composição utilizado nas epopeias homéricas.

Ainda nos cantos I e II do poema, há apresentação de um indivíduo que, ao acaso, dá início a sua aventura. A chegada de sua embarcação à costa da Bahia foi fruto de uma eventualidade, e não da ação de homens com pulsão de conquista. Como se verá a seguir, o cristianismo e a fé serão de crucial importância para transformar o acaso em uma nobre missão divina, conforme apontou Antonio Candido.

O próprio título do texto carrega dialeticidade em relação ao herói: como o termo «caramuru», de expressão pejorativa no mundo colonial, passa a vocábulo grandioso, resplendoroso, digno de título de um poema épico, um estilo tão elevado? Tal questão é respondida estruturalmente pelo próprio texto, que se vale de artifícios retóricos e poéticos para que o rebaixado possa se transformar em elevado. Paralelamente à questão do título, encontra-se a designação de heroicidade do Caramuru. Na narração de seus primeiros contatos com os ameríndios, Diogo aparece como um homem sem força e sem condições de reação imediata àqueles que o colocavam em perigo:

Quando ao partir a turba carniceira,
Se viu Diogo só na praia ingente,
Entre mil pensamentos, mil terrores,
Que a dor faz grandes, e o temor maiores.

[...]

Quisera opor-se à empresa desumana;
Pensa em arbítrios mil, com que o conclua:
Se fugirá? Mas donde? Se os invada?
Porém, enfermo e só, não vale a nada.

(Durão 2008, c. II, e. I-II: 395)

De início, a situação de temor, indecisão, serve na verdade para, por intermédio de um contraste retórico, amplificar ainda mais seus feitos futuros. Mesmo «só» e na condição daquele que «não vale a nada», Diogo resolve encontrar um método de confrontar seus oponentes.

De modo a contornar a falta de atributos de destreza do herói, Durão incluiu no Canto IV um episódio, em meio à guerra com os caetés, no qual Diogo vence uma onça fazendo-se valer de aspectos físicos (salto e corte da cabeça do animal). Vale lembrar que tal feito só é possível mediante um tiro inicial feito por arma de fogo.

Dispara-lhe na frente uma espingarda:
E qual raio da nuvem despedido,
Quando a fera que o ímpeto retarda,
Trêmula ao golpe a vacilar começa,
Salta-lhe em cima, e corta-lhe a cabeça.

(Durão 2008, c. IV, e. LXV: 480)

Assim, a grande qualidade de Diogo Álvares é ter ideias e executá-las, sempre do ponto de vista do homem cristão e ilustrado. A ideia de se armar, sustenta o argumento de que a heroicidade residiria na astúcia para enfren-

tar os índios. Portanto, o poema, especialmente em seu Canto II, destaca as qualidades fundamentais de Diogo: atenção e esperteza.

Nem deixo de esperar que a gente bruta,
Vendo o estrago da espada e do mosquete,
Não se encha de pavor na estranha luta,
E força maior creia que a acomete:
Se tomo as armas, que salvei na gruta,
Escudo, cota, malha e capacete,
Posso esperar que um só me não resista;
E antes que o ferro, mos submeta a vista.
(Durão 2008, c. II, e. VII: 397).

Mas o prudente Diogo, que entendia
Não pouca parte do idioma escuro,
Por alguns meses, em que atento o ouvia,
Elege um posto a combater seguro:
Atento a toda a voz, que ouvir podia,
Por escutar dos seus o caso duro,
Entre esperanças e receio intenso
Sem susto estava, sim, porém suspenso.
(Durão 2008, c. II, e. X: 398).

Nas estrofes VII e VIII do Canto II, a apresentação aos tupinambás da armadura e demais armamentos provenientes do mundo ocidental é um grande ponto de impacto para a respeitabilidade de Diogo, e essa é sua empresa astuta. Convém notar que a assustadora impressão inicial que os índios têm dos apetrechos não é somada no momento da narrativa a qualquer outro tipo de ação que não seja a derivada da astúcia (ainda que associada ao medo de Diogo).

A lógica de dominação do Caramuru funciona por meio de um sistema que parte da visão dos indígenas como atores ativos da engrenagem do sistema. A ideia, ou talvez possamos chamá-la de ação súbita, já que na narrativa a ideia é apresentada de forma um tanto quanto repentina, depende da visão «bárbara» do indígena para funcionar: os sucessos de Diogo nas matas coloniais dependem desse mesmo esquema. A simbologia da arma é vista na perspectiva do ameríndio, mas não na do próprio herói, ou da voz narradora. Estruturalmente, o poema se fecha com esse argumento estético, mas ideologicamente aponta uma guinada social e histórica diversa, pois a força compreendida pelo uso da arma é mais valorada pelo inimigo do que pelo herói:

Por dissipar na gruta a sombra fria,
Toma o férreo fuzil, que o fogo ateia;
E vendo a rude gente que o acendia,
E brilhar de improviso uma candeia;
Notando a pronta luz, que no óleo ardia,
Não acaba de o crer de assombro cheia:
Crêem portanto que o fogo do Céu nasça,
Ou que Diogo nas mãos nascê-lo faça.

(Durão 2008, c. II, e. XXIV: 403).

Ainda, ao apresentar as armas, que não são descritas com detalhes, não há aproximação direta imediata do instrumento de respeitabilidade com o mundo católico; não há menção de seus símbolos cristãos. A lógica de dominação de Diogo funciona por meio de um sistema que parte da visão dos indígenas como atores ativos do sistema.

Assim, a ação heroica de Diogo pode ser resumida pelo seguinte esquema:

Diogo → discurso (retórica e cristianismo) → demais qualidades (astúcia, observação, etc.).

Índios → número, ética da vingança, barbárie → supervalorização das armas ocidentais.

Antonio Candido (2006) indica que o elemento que dá coesão a toda a estrutura complexa de o *Caramuru* é a religião, e é ela o elemento que fornece liga a tais estruturas tão diversificadas, complexas, dialéticas. Estrutura norteadora de sentido na composição do indivíduo heroico, o elemento cristão aparece representado pela piedade e pela compaixão manifestada por Diogo. Os valores cristãos são empreendimentos de valor heroico:

Toma nas mãos (lhe diz), verás que nada
Te hão de fazer de mal; e assim falando,
Põe-lhe na mão a partasana e espada,
E vai-lhe à frente o morrião lançando.
Diminui-se o horror na alma assombrada,
E vai-se pouco a pouco recobrando,
Até que a si tornando reconhece
Donde está, com quem fala e o que lhe oferece.

(Durão 2008, c. II, e. XVII: 400).

Ainda conforme Candido, o cristão-caramuru não cede a um espírito vingativo; ele perdoa, quase sempre. A lógica de vingança, que permeia a valorização heroica da epopeia clássica pagã, no caso da retratação da situação da América Portuguesa, compete apenas ao indígena como elemento díspar ao mundo cristão, o que reforça a plena filiação da epopeia de Durão ao mundo

ilustrado. É o que se pode notar pelo discurso de Gupeva (posteriormente ainda mais inflamado na fala do caeté Jararaca). Tal força discursiva está ausente das falas de Diogo, mesmo frente à morte de seus companheiros portugueses:

Não temas (disse afável), cobra alento;
E suprimo-lhe acenos o idioma,
Dá-lhe a entender que todo esse armamento
Protege amigos, se inimigos doma:
Que os não ofende o bélico instrumento,
Quando de humana carne algum não coma;
Que se a comerdes, tudo em cinza ponho...
E isto dizendo, bate o pé, medonho,
(Durão 2008, c. II, e. XVI: 400).

Assim, Diogo faz uso da arte retórica como força de dominação sobre os indígenas. A retórica é a arma do herói, é a mesma arma da voz narrativa do próprio poema, e é em torno dela que se estrutura. Por meio dela e da fé, consegue o grande êxito catequisador.

Mas desde o Céu a Santa Inteligência
Com doce inspiração mitiga a chama;
Onde a amante paixão ceda à prudência,
E a razão pode mais que a ardente flama:
Em Deus, na natureza e na consciência
Conhece que quer mal quem assim ama;
E que fora sacrílego episódio
Chamar à culpa amor, não chamar-lhe ódio.
(Durão 2008, c. II, e. LXXXIII: 422).

No raio deste heroico pensamento
Em tanto Diogo refletiu consigo,
Ser para a língua um cômodo instrumento
Do Céu mandado na donzela amigo:
E por ser necessário ao santo intento,
Estuda no remédio do perigo,
Que pode ser? Sou fraco: ela é formosa...
Eu livre... ela donzela... será esposa.
(Durão 2008, c. II, e. LXXXIV: 423).

Nestes trechos, a voz narrativa considera heroico o pensamento ilustrado de Diogo Álvares acerca da prudência objetiva como encara o amor. Ou seja, é considerado heroico seu pensamento ilustrado e as escolhas decorrentes dessa filosofia. Além de defender sua proposta no cerne da ação épica, a voz narrativa se vale de justificativas acerca da heroicidade de caractere. Como se viu, zelo não necessário, já que o esclarecimento do português e sua fé cristã são bem apresentados como elementos que fornecem heroicidade a Diogo Álvares. A voz narrativa comenta, então, o recurso narrado, como que de forma «pedagógica».

Para além do mito de Diogo-Caramuru, posterior grande fama ficou com a caractere Moema, cuja aparição é breve ao longo do poema. Moema corresponde a um episódio patético composto no esquema da epopeia ilustrada dos 1700, que é usado como forma de equiparação estética que leva o herói ao sublime. A fala da índia tem destaque no canto XVI com o objetivo, assim como as demais fortes aparições de falas indígenas, como o discurso guerreiro de Jararaca, de prover elementos sobre o local e das personagens envolvidas na ação em desenvolvimento, de modo a substanciar a diegese épica. Moema não é descrita antes do episódio. O leitor apenas pode notar alguns de seus atributos presentes em sua fala.

De todo o conjunto de personagens de o *Caramuru*, foi a Moema que passou a ser representante escolhida com enorme importância no Romantismo brasileiro, presente em várias de suas fases, desde sua abertura, como no poema «Invocação à saudade» em *Suspiros poéticos e saudades* (1836) de Gonçalves de Magalhães até menção em *O Guesa* (1876-1888) de Sousândrade. Além da literatura, a personagem recebeu célebre retratação pictórica feita por Victor Meirelles em 1866, *Moema*,¹ considerada um dos grandes clássicos das artes visuais brasileiras do século XIX, além da escultura² de Rodolfo Bernadelli feita em 1895.

O episódio do afogamento de Moema poder ser aproximado do episódio da morte da rainha Dido representada no canto IV³ da *Eneida* de Virgí-

¹ Meirelles, Victor. *Moema* (1866). Óleo sobre tela, 129 x 190 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo, SP.

² Bernardelli, Rodolfo. *Moema* (1895). Escultura, bronze 25 x 218 x 100 cm. Museu Nacional de Belas Artes – IBRAM/MinC. Rio de Janeiro, RJ.

³ A aproximação entre Moema e Dido advém de uma indicação dada pelo Prof. Dr. Roger Friedlein durante uma aula proferida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no segundo semestre de 2012. Diferentemente do intuito do professor naquela ocasião, que demonstrava o *continuum* histórico de temas e de formas em epopeias, aqui nos valem da comparação para,

lio. Bem como Diogo Álvares, a esquadilha de Eneias sofre muitos danos após uma tempestade. Com a ajuda dos deuses, o troiano consegue escapar, sendo levado até as proximidades de Cartago, onde é acolhido por Dido (ou em algumas traduções portuguesas, Elisa), rainha fundadora da cidade. Ela apaixona-se perdidamente pelo herói troiano, que simboliza no poema de Virgílio o grande ancestral do povo romano. O envolvimento amoroso de Dido e Eneias é interrompido por Mercúrio, que a pedido de Júpiter relembra ao herói os seus objetivos e solicita que retorne às erranças, com vistas a formar uma nova pátria. Decidido, Eneias parte e abandona Dido, que fica enfurecida com o abandono do amado, cometendo suicídio no momento de sua partida. O suicídio da rainha é detalhadamente apresentado por Virgílio: ritual pagão que envolve sacrifício animal e muito sangue, piras e ferimentos feitos por espada.

Dido é apresentada na *Eneida* como uma líder ativa, persuasiva, agitada, orgulhosa e vingativa; a paixão que sentia por Eneias é expressa como carnal e impulsiva, razão do desfecho trágico. Marilyn Desmond em *Reading Dido: gender, textuality, and the medieval Aeneid* demonstra a forte presença da história de Dido no mundo medieval, elencando evolução e mudanças que o mito da rainha cartaginesa sofreu. A potente presença de Dido se deu também ao longo da renascença, sendo representada em outro poema épico que retrata a colonização no novo mundo: em *La Araucana* (1569) de Alonso de Ercilla, há uma pausa na narrativa épica da Guerra de Arauco, para narrar a história da rainha. No texto de *La Araucana*, o herói, Don Alonso, revela a seus soldados uma Dido mais próxima de valores morais cristãos: fiel ao esposo, o rei de Cartago, comete suicídio para defender sua índole e sua nação. Essa Dido (de certa forma, cristianizada) conflita com a descrita por Virgílio, tendo o poeta espanhol o desejo de «superar» a célebre representação latina. Dada a similaridade do naufrágio de Diogo e a perda das naus de Eneias, aliada à fortíssima influência da história de Dido no mundo medieval e renascentista, poder-se-ia aproximar tal narrativa à composição do sacrifício de amor da brasileira Moema, evidentemente mediada pelo aparato estético usado por Durão, bem como desejo de enaltecimento de valores morais cristãos, como um episódio próximo da Dido virgiliana. Portanto, por talvez

dialeticamente, empostar o rearranjo entre o discurso do vencedor e o discurso do perdedor na lógica colonial da América Portuguesa.

ter sido baseada em um episódio também mítico, Moema passou a ter forte influência no Romantismo brasileiro.

Em Virgílio há uma série de confrontações diretas e diálogos entre os personagens, situação inexistente na épica de Durão. Ou seja, além de muito mais espaço, Dido tem muito mais voz e importância no encadeamento dos fatos. A brasileira Moema não tem descrição e apresentação de caráter minuciosa como a rainha cartaginesa de Virgílio. Na *Eneida* a personagem aparece em quatro cantos do poema, enquanto em o *Caramuru*, Moema apenas compõe seis estrofes no Canto VI, em curta aparição. São poucos versos para que o leitor possa captar alguma essência na personagem que seria pagã, vingativa, impulsiva; características mais próximas da Dido virgiliana do que de uma heroína romântica. Convém lembrar que, além da paixão, Moema é movida por sentimento de ira, desconjurando não só Diogo (*bárbaro, tigre, cruel, infame, corisco, traidor*) como também Paraguaçu (*indigna, infame, traidora, néscia, feia*).

Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
posse nefas tacitusque mea decedere terra?

Pérfido ! Então esperavas de mim ocultar essa infâmia,
e às escondidas deixares meus reinos sem nada dizer-me?
(Virgílio 2014, c. IV, v. 305-306: 271).

saepe uocaturum. Sequar atris ignibus absens
et, cum frigida mors anima seduxerit artus,
omnibus umbra locis adero. Dabis, improbe, poenas.
Audiam et haec Manes ueniet mihi fama sub imos.»

Mesmo ausente, hei de os passos seguir-te com atros
fachos, depois que minha alma dos membros a Morte separe.
Sombra terrível, por tudo estarei. Pagar-me-ás, miserável,
essa traição. Hei de ouvir teu clamor desde os Manes profundos
(Virgílio 2014, c. IV, v. 305-306: 50).

Tão dura ingratidão menos sentira,
E esse fado cruel doce me fora,
Se a meu despeito triunfar não vira
Essa indigna, essa infame, essa traidora:
Por serva, por escrava te seguira,
Se não temera de chamar senhora
A vil Paraguaçu, que, sem que o creia,
Sobre ser-me inferior, é néscia, e feia.
(Durão 2008, c. VI, e. XL: 528).

O contraponto com a *Eneida* nos permite compreender o sacrifício de Moema. Assim como Dido, morre por um amor não correspondido, intempestivamente. O episódio não é estendido, ocorrendo de modo rápido, pois fatos ligados ao paganismo, tais como as descrições de rituais antropofágicos, servem para edificar ainda a fé e o ideal de amor católico.

Em sua proposta de herói, Diogo Álvares é triunfante. Sobre a índia apaixonada e suicida, diz a voz narrativa «nem mais lhe lembra o nome de Moema, / Sem que ou amante chore, ou grato gema» (Durão 2008, c. VI, e. XLIII: 529). Moema, enquanto episódio isolado, cumpre seu papel e é terminantemente esquecida, ao contrário da morte da rainha cartaginesa. Aliada à voz narrativa, a situação «bestial» colonial é naturalizada, em um mesmo mecanismo da morte de Lindoia, do outro épico célebre do período, *O Uruguai* (1769). O autoflagelo e o suicídio tiram das mãos dos vencedores a glória. Tais atos podem nos fornecer dois dados: a) os perdedores – no caso, os índios – acham que a desgraça voluntária representa uma heroicidade, caracterizada por uma última luta ao não permitir vitória do oponente, sendo assim uma atitude honrada; ou b) para os vencedores a atitude soa desesperada, sendo um claro sinal da irremediável vitória.

Como dito, a escolha feita nesse estudo de tratar da heroicidade e de um dos episódios indígenas se dá pelo fato de que estes dois módulos analisados podem dar a ver uma revisão crítica do poema. Pode-se, alegoricamente, aproximar a heroicidade de Diogo, fundada na retórica, da crítica literária de cunho «arqueológica», enquanto a morte de Moema e todo o seu legado de influência e inspiração do neoclassicismo brasileiro, relaciona-se com a crítica «genealógica».

Uma recuperação arqueológica do texto de Durão foi feita por Luciana Gama em seu artigo intitulado «A retórica do sublime no *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*» (2003), no qual faz uma análise exaustiva do uso da retórica do sublime na obra (*Retorica do Sublime* de Longino, muito lida em Portugal ao longo da década de 1700). A autora aponta como estruturas técnicas do poema o uso de passagens que remetem a formas do sublime e a formas do patético, tendo como base o entendimento da influência dos textos kantianos, de suas traduções, da poética horaciana e dos textos de Luís Antônio Verney. A autora relaciona a aparição dos indígenas no texto poético como construção patética que estaria ali tecnicamente plantada com o objetivo de amplificar o efeito do sublinhe, amarrado à imagem do herói, entendimento em parte aqui compartilhado, como analisado anteriormente.

Por outro lado, em seu ensaio «Hermenêutica, retórica e poética nas letras da América Portuguesa», de 2003, Ivan Teixeira posiciona-se, contrariamente ao argumento apresentado por Candido, como veremos a seguir, defendendo uma «análise retórico-poética da produção dos séculos XVI, XVII e XVIII», baseada no »esforço de reconstrução das normas de produção de sentido próprias da época dos textos estudados» (Teixeira 2003: 153).

Em *Literatura e sociedade* (2006), Antonio Candido trata de o Caramuru no artigo «Estrutura literária e função histórica», em que demonstra o influxo e método do Romantismo brasileiro firmar raízes e eleger uma tradição cultural que lhe representasse. Candido demonstra como o texto de Durão foi uma espécie de predecessor por excelência da literatura nacional, suprimindo necessidades do «movimento genealógico», de uma aristocracia do Brasil independente que intencionava ter direito ao «heroísmo» e a títulos próprios. Em todo o *Literatura e sociedade*, Candido examina o influxo do meio social sobre a literatura e o reflexo que uma obra literária poderia exercer sobre o meio social. Sendo essas duas as principais leituras feitas pelo autor em seu livro, que causou certo incômodo, e que compõem o argumento desenvolvido em *Formação da literatura brasileira* (1959). O método, por vezes, pode parecer socorrer o argumento romântico para talvez assim, também socorrer às origens do então não tão distante modernismo paulista.

Candido chama a atenção para vestígios que podem ser percebidos na composição do poema, como a mestiçagem e a poligamia revestidas de manto nobre, e no que chama de ambiguidade estrutural de Diogo e Paraguaçu. Candido aponta razões para o aproveitamento «genealógico» feito pelos românticos: ambiguidade estrutural, afirmação do ideário cristão, louvação da cor local brasileira, além de outros tópicos que maquiariam uma tradição local:

No caso do *Caramuru* temos, por exemplo, o choque de culturas. Os portugueses em face dos índios. O cristianismo, que quer submeter o índio com suas crenças primitivas. Isto não é só uma afirmação teórica do poeta, mas enforma todo o poema. O poema inteiro é construído como conflito, choque, como con-traponto. Isso aparece nos versos e na ordenação das estrofes (Candido *apud* Chiapini / Vejmelka 2009: 255).

Como visto na análise dos versos, em *Caramuru*, os índios são duplamente barbarizados. Os termos a eles designados são baixos e seus costumes descritos como *devassos, brutos, infames, bárbaros, de cruel voracidade*, entre

outros adjetivos, constantemente negativos, para justamente gerar o efeito de sublime. Esse uso acaba por justificar a ação violenta da colonização. Ao mesmo tempo, a dignificação do herói sempre acontece numa situação cultural em que se encontra alteridade, em que se encontra o elemento ameríndio. É nessa situação e apenas nela, que se dá por contraste, que o homem branco tem suas ações heroicas lançadas.

O que Candido (2006: 190) chama de um «aproveitamento exaustivo e sistemático», para fins estéticos, da vida do indígena, serve, ao nosso ver, para ampliar a extensão de sua intenção dentro da estética iluminista. Entretanto, o que chama a atenção é que para retratar a realidade colonial esse aparato se faz necessário, visto que o complexo conflito entre exploração e contato de alteridade se fazia presente na realidade da América Portuguesa. Não se pode esquecer do fato de que a literatura traz consigo um poder de auto-questionamento. E esse discurso também pode ser compreendido como integrante de uma história dos enfrentamentos de discursos da modernidade que é, ainda assim, um discurso constituinte de um mundo de contradições sociais. Nessa perspectiva, entende-se que a literatura sempre alcança uma medida política. A literatura produz significados de hegemonia, perpetuando ou questionando estruturas. Não se pode evitar a compreensão de que a leitura «arqueológica» considera o ponto de vista de classe do escritor manifestado na organização textual, o apresenta, o esmiúça, mas nem sempre o problematiza.

Assim, vemos que em *Caramuru* o discurso da realidade colonial está bem posto na estrutura estética e em sua empreitada compositiva. Entretanto, o que tal estrutura escamoteia, e ao mesmo tempo pode revelar, é a representação da condição colonial. O excluído na obra de arte permanece espoliado tal qual ele é na realidade; por meio do texto artístico, essa situação é projetada. O estilo literário de Durão é decorrente de um produto ideológico do autor, e quando um texto é esteticamente bem-sucedido, ele consegue evidenciar as contradições sociais, históricas, políticas e ideológicas. Por não constar no poema o entendimento em sua diegese épica da existência de condição periférica, esta característica não é enfrentada. Mas ela existe e está, há muito, bem posta no cerne de questões de representação da literatura brasileira.

Referências

- Amado, Janaína. «Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil». *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n.º 25, 2000, 1-39.
- Candido, Antonio. «Estrutura literária e função histórica». *Literatura e sociedade*. 9.ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- Chiappini, Ligia / Vejmelka, Marcel. «Antonio Candido na Alemanha». Em: *Literatura e Sociedade*, n.º 12. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009, 240-269.
- Desmond, Marilyn. *Reading Dido: gender, textuality, and the medieval Aeneid*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Durão, José de Santa Rita. *Caramuru*. Em: Ivan Teixeira (org.) *Épicos*. São Paulo: Edusp, 2008, 355-660.
- Galperin, Karina. «The Dido Episode in Ercilla's *La Araucana* and the Critique of Empire». *Hispanic Review* vol. 77, n.º 1, 2009, 31-67.
- Gama, Luciana. «A retórica do sublime no Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia». *Revista USP*, n.º 57, 2003, 122-137.
- Quint, David. *Epic and Empire*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Teixeira, Ivan. «Hermenêutica, Retórica e Poética nas Letras da América Portuguesa». *Revista USP*, n.º 57, 2003, 138-159.
- Virgílio. *Eneida*. João Angelo Oliva Neto (org.). Ed. bilíngue. Trad. Carlos Alberto Nunes. Apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.