

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

***Exegi Monumentum Aere Perennius: Poesia Épica e
Memória no Caramuru de Santa Rita Durão***

Halysson F. Dias Santos

Vitória da Conquista
Dezembro de 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

*Exegi Monumentum Aere Perennius: Poesia Épica e
Memória no Caramuru de Santa Rita Durão*

Halysson F. Dias Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Marcello Moreira

Vitória da Conquista

Dezembro de 2009

Santos, Halysson Frankleynyelly Dias

S237e *Exige monumentum aere perennius*: poesia épica e memória no Caramuru de Santa Rita Durão/ Halysson Frankleynyelly Dias Santos. _ _ Vitória da Conquista: UESB, 2009.

201 f.

Orientador: Marcello Moreira

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

1. Durão, Santa Rita, 1720-1784. 2. Épica. 3. Memória. 4. Retórica-Poética. 5. Teologia-Política. I. Moreira, Marcello. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. III. Título.

Título em inglês: Exegi Monumentum Aere Perennius: Epic Poetry and Memory in Caramuru by Santa Rita Durão.

Palavras-chave em inglês: José Santa Rita; Epic; Memory; Rhetoric-Poetics; Political Theology.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.


Banca examinadora: Prof. Dr. Marcello Moreira (orientador), Profa. Dra. Lúcia Ricotta Vilela Pinto, Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz, Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (suplente), Prof. Dr. Francisco Ferreira de Lima (suplente).

Data da defesa: 18 de dezembro de 2009


Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

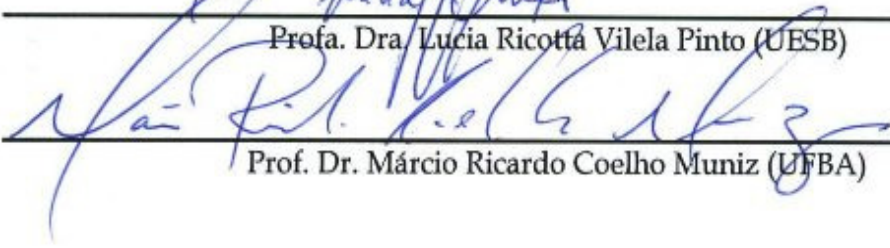
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Marcello Moreira (UESB)
(Orientador)




Profa. Dra. Lucia Ricotta Vilela Pinto (UESB)



Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)

Suplentes



Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (UESB)

Prof. Dr. Francisco Ferreira de Lima (UEFS)

Local e Data da Defesa de Dissertação: Vitória da Conquista, 18/12/2009

Resultado: Aprovada

Para minha família:

Minha esposa Patrícia e meu filho Lucas Caleb

Antônio e Lúcia, meus pais

Aos meus avós (In memoriam):

Maria, Isabel e Salustiano

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Marcello Moreira, pelas observações sempre agudas e precisas e seus conselhos indispensáveis.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pela bolsa concedida, sem a qual essa pesquisa não seria possível.

Às professoras Maria da Conceição Fonseca Silva e Livia Diana Rocha Magalhães, coordenadoras do mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade.

Aos professores Marília Librandi, Ricardo Martins Valle, Lúcia Ricotta, Cássio Borges, Edson Silva de Farias, Ana Palmira Bittencourt, Ana Elizabeth Santos Alves, Maria do Socorro Fernandes de Carvalho e Márcio Ricardo Coelho Muniz, com os quais muito aprendo, pelas sugestões, observações, livros emprestados e indicados.

Aos funcionários do Colegiado do Mestrado, Naiana, Mirian e Guilherme.

Agradeço a toda a minha família, principalmente à minha amada Patrícia, pelo carinho e paciência.

À minha querida amiga Gheu pelo incentivo e ajuda.

A todos os meus colegas de mestrado: Valdinéia, Ricardo, Daniela, Celma, Jorgeval, Geórgia, Edileuza e Veruska

Ao meu irmão Cristiano e sua esposa Elizangela, e meus amigos e irmãos, Pr. Elione da Silva Santos, Thiago Silveira Dias, Jonatas Nogueira e Sebastião Oliveira.

Ao meu caro amigo Aldinei Cândido

Enfim, a todos que, de algum modo, lembrados ou infelizmente esquecidos por minha frágil memória, contribuíram para a conclusão desse texto.

RESUMO

Essa dissertação apresenta os resultados de pesquisa acerca das relações entre epopéia e memória nas letras ditas coloniais, passíveis de serem identificadas no *Caramuru, Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, de Frei José de Santa Rita Durão. Em sua primeira parte, estudamos tais relações mediante o estudo dos preceitos técnicos concernente ao gênero épico encontrados em algumas das inúmeras preceptivas italianas, francesas, espanholas e portuguesas, destinadas a regular a produção poética entre os séculos XVI, XVII e XVIII. Em seguida, propõe-se uma breve discussão sobre as correlações entre gênero épico, preceituação poética e memória no *Caramuru*. Na segunda parte, estudamos as relações entre gênero épico, memória e retórica epidítica no poema. Ademais, temos em vista as relações entre memória e monumentalização, que, no caso da epopéia, se expressa pela celebração dos feitos e dos homens ilustres e, portanto, dignos de serem lembrados pela posteridade.

Palavras-chave

Santa Rita Durão, 1720-1784; Épica; Memória; Retórica e Poética; Teologia-política.

ABSTRACT

This work presents the results of research on the relationship between epic and memory in colonial letters, which can be identified in *Caramuru, Epic Poem of the Discovery of Bahia*, by Frei José de Santa Rita Durão. In its first part, we study these relations through the study of technical precepts concerning the epic genre found in some of the more important Italian, French, Spanish and Portuguese poetic treatises, aimed at regulating the poetry of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries. Then, we propose a brief discussion of the correlations between epic, poetic rules and memory in *Caramuru*. In the second part, we studied the relationship between epic, memory and rhetoric in the poem. In addition, we have in mind the relationship between memory and monumentalization, in the case of the epic, is expressed through the celebration of the achievements and illustrious men, and therefore worthy of being remembered by posterity.

Key-words

Santa Rita Durão, 1720-1784; Epic; Memory; Rhetoric-Poetics; Political Theology.

“At ego, Deus meus et decus meum, etiam hinc tibi dico hymnum et sacrificio laudem sanctificatori meo, quoniam pulchra traiecta per animas in manus artificiosas ab illa pulchritudine veniunt, quae super animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte.”

“Mas eu, meu Deus e minha Glória, também por isto então um hino e ofereço um sacrifício de louvor a ti, que me santificas, porque as coisas belas que passam para a mão do artista através da sua alma provêm daquela beleza que está acima das almas e pela qual suspira, dia e noite, a minha alma.”

Santo Agostinho. Confessionum, libri X, XXXIV, 53

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

Caramuru, Canto I, estrofes 2

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	15
PARTE I - EPOPÉIA: MEMÓRIA, TÉCNICA E TRADIÇÃO.....	22
1 - POESIA ÉPICA E MEMÓRIA NOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII: ENTRE RETÓRICA E POÉTICA	22
1 - POESIA ÉPICA E MEMÓRIA NOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII: ENTRE RETÓRICA E POÉTICA	23
1.1. <i>Épica e preceptiva poética</i>	25
1.2. <i>Preceptiva poética e a constituição de auctoritates</i>	32
1.3. <i>Poética, retórica e cultura letrada nos séculos XVI, XVII e XVIII</i>	43
1.4. <i>Memória, Retórica e Poética: natureza e artifício</i>	50
2 - EPOPÉIA COMO EXERCÍCIO DE MEMÓRIA: TÉCNICA E TRADIÇÃO NO CARAMURU.....	67
2.1. <i>Memória, cultura letrada e educação no Portugal do século XVIII</i>	71
2.2. <i>O Caramuru e a tradição</i>	77
2.3. <i>O problema das fontes do Caramuru</i>	95
2.4. <i>O Caramuru e a preceptiva poética dos séculos XVI, XVII e XVIII</i>	106
PARTE II - ÉPICA, MEMÓRIA E PODER.....	118
3 - POESIA, MEMÓRIA E PODER NOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII	119
3.1. <i>Memória e poder nas letras dos séculos XVI, XVII e XVIII</i>	120
3.2. <i>Exegi monumentum aere perennius: poesia, memória e perenidade</i>	123
3.3. <i>Um canto imortal: memória como matéria épica</i>	125
4 - UM SERMÃO ÉPICO: MEMÓRIA, TEOLOGIA E POLÍTICA NO CARAMURU	128
4.1. <i>Memória, profecia e inspiração poética (Epígrafe)</i>	129
4.2. <i>Uma memória do Mistério (Invocação)</i>	136
4.4. <i>A celebração do exemplo: entre heróis, bárbaros e anátemas</i>	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS	186
REFERÊNCIAS.....	188

APRESENTAÇÃO

A presente dissertação objetiva sistematizar os resultados de pesquisa acerca das relações entre épica e memória no *Caramuru, Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, de Frei José de Santa Rita Durão, desenvolvida, nos últimos dois anos, com financiamento da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), no curso de Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade, sob a orientação do Prof. Dr. Marcello Moreira, do Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários (DELL) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Pesquisa essa que está vinculada ao projeto de pesquisa *Estudos Filológicos e Textuais de Práticas Letradas Coloniais*, coordenado pelo Prof. Dr. Marcello Moreira.

Antes de tudo, importa precisar qual vem a ser o objeto da pesquisa do qual nos ocupamos, a saber: as diferentes interações que se estabelecem entre algumas das modalidades de memória envolvidas na produção poética dos séculos XVI, XVII e, principalmente, do XVIII, e o gênero épico, que são passíveis de serem consideradas a partir do *Caramuru, Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, de Frei José de Santa Rita Durão.

A abordagem de tal objeto pressupõe a incontornável tarefa de apreciar a tradição do gênero épico nas letras dos séculos XVI, XVII e XVIII, com suas propriedades, lugares-comuns e fundamentos retórico-poéticos, o *Caramuru*, em sua singularidade histórica, seus elementos constituintes e sentidos específicos, bem como a memória, no que diz respeito àquelas suas modalidades que interagem com a produção poética do período e com as particularidades do poema estudado.

Assim sendo, buscou-se verificar em que sentidos, como enunciado retórico-poético, produzido com vistas à promoção da razão de Estado do Império Ultramarino Português, sob a rainha D. Maria I, e como membro de uma tradição poética específica, o *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão, pode ser entendido como *locus* de memória, ainda ligado aos padrões artísticos e ao *ethos* do Antigo Regime ibérico. Nosso intento era sustentar as seguintes afirmações em relação ao *Poema épico do descobrimento da Bahia*: 1) O *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão, foi produzido com o emprego de preceitos retórico-poético, mediante o

agenciamento da memória, que envolvem sua invenção, disposição e elocução. 2) O *Caramuru* é discurso poético que retoma, com “ajustes de aplicação”, o modelo dos *Lusíadas*, reconhecendo, deste modo, em Camões, uma *auctoritas* épica digna de emulação, ao lado de Homero e Virgílio, e pertencente, portanto, ao lado de dezenas de outros poemas épicos lusitanos e luso-brasileiros, produzidos ao longo do Seiscentos e do Setecentos, ao que já foi denominado “tradição épica camoniana”, o que redundava em perenização da memória de Camões e dos *Lusíadas*. 3) Embora não haja, no *Caramuru*, qualquer referência direta ao *topos* horaciano da perenidade da poesia (*Carminum Liber Tertius, Ode XXX*), o poema se presta também à monumentalização da própria escrita poética, do mesmo modo que pretende tornar celebre o nome do próprio poeta e de seu épico, na medida em que é oferecido à posteridade, na confiança, em muitos casos frustrada, no poder que tem a poesia de garantir uma memória perpétua. 4) O *Caramuru* é enunciado persuasivo, escrito com fins políticos específicos, como monumento que, por um lado, celebra feitos e indivíduos destacados na sociedade estamental do Estado monárquico português e na expansão ultramarina, constituindo-se, assim, como *exempla* de virtudes a serem imitadas para o bem da *Res publica* e, por outro, imortaliza persuasivamente a memória dos vencidos, representando a sujeição do bárbaro e as derrotas de franceses e holandeses na América Portuguesa.

Para tanto, foi imprescindível desenvolver uma reflexão sobre as interações entre a memória e os procedimentos retórico-poéticos específicos do gênero épico, bem como uma discussão acerca da ligação entre poesia épica, memória social, teologia-política e expansão ultramarina nas letras coloniais, a partir da leitura do *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão. Buscou-se, portanto: 1) Refletir sobre a relação entre memória e produção poética; 2) Identificar as especificidades do gênero épico praticado até o século XVIII e as particularidades do *Caramuru*; 3) Estabelecer a correspondência entre gênero épico e tradição poética, a partir da leitura do *Caramuru*, de José de Santa Rita Durão, em suas relações com a épica camoniana, as epopéias antigas e as poéticas coetâneas; 3) Evidenciar as especificidades das relações entre memória e poesia épica nas letras dos séculos XVI, XVII e XVIII; 5) Discutir as relações entre poesia épica, encômio, memória social e a organização teológico-

política nas letras do Estado monárquico português no Setecentos e como essas relações se estabelecem no *Caramuru*.

Diante da constatação de que os problemas relativos às interações entre poesia épica e memória dizem respeito, nos séculos XVI, XVII e XVIII, envolvem, por um lado, questões de natureza técnica, tais como os fundamentos retórico-poéticos da épica e os meios de comunicação e recepção de poemas heróicos e, por outro, questões relativas aos *topoi* comumente associados ao caráter memorativo da poesia em geral e à epopéia em particular, à dimensão teológico-política da produção poética e ao papel que a memória assume em relação às finalidades utilitárias das letras, optamos por dividir essa dissertação em duas partes, a fim de tornar mais evidentes a distinção entre essas duas ordens de problemas com os quais lidamos no decorrer da pesquisa que ora se apresenta, ressaltando, com isso, as suas peculiaridades.

Sendo desse modo, na primeira parte, intitulada “Epopéia: memória, técnica e tradição”, como o título de antemão nos declara, foram reunidas as discussões concernentes às inter-relações entre memória, técnica e tradição, tendo em vista a necessidade de compreender o papel da memória na cultura letrada dos séculos XVI, XVII e XVIII, da qual o *Caramuru* faz parte. No percurso de pesquisa apresentado nessa primeira parte, tratamos, dentre outras coisas, das apropriações de Aristóteles e Horácio empreendidas na produção dessa preceptiva, bem como da constituição de autoridades do gênero épico. Buscamos demonstrar como os procedimentos artísticos de produção do gênero épico praticado nesses três séculos não são unicamente de caráter poético, mas também de natureza retórica. Tratamos ainda do papel da memória na produção de poemas épicos, tendo em vista os procedimentos retórico-poéticos próprios do gênero em questão. Por fim, nos voltamos para o *Caramuru*, no esforço de demonstrar como essas questões estiveram envolvidas na produção do poema de Santa Rita Durão.

Na segunda parte, “Épica, memória e poder”, por sua vez, relacionamos gênero épico, memória e retórica epidítica, a partir do *topos* horaciano resumido na expressão *exegi monumentum aere perennius*, que se refere ao poder perenizador da poesia, pretendendo observar se e como esse lugar-comum é, de algum modo,

atualizado no *Caramuru*. Ademais, abordamos a relação entre memória e monumentalização, que, no caso da epopéia, se expressa pela celebração dos feitos e dos homens ilustres e, portanto, dignos de serem lembrados pela posteridade.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

(...) pouco se pode falar descritivamente das letras coloniais, se antes não se estabelecer a especificidade histórica da sua normatividade retórico-poética e teológico-política sistematicamente eliminada nos programas estéticos e políticos que se ocupam delas desde o século XIX, para deslocar seu estudo das categorias estéticas, analíticas e valorativas herdadas do contínuo psicologista do século XIX que até agora insistem em confundir “retórica” com discurso de político baiano, “formal” com formalismo, “estrutural” com estruturalismo, quanto generalizam transistoricamente as categorias obviamente também datadas do idealismo alemão transformadas em arquétipo.

João Adolfo Hansen

Quando o *Caramuru* foi escrito, a “morte” do gênero épico estava bem encaminhada. Destino que a epopéia, em suas formas tradicionais, encontraria já no século XVIII (HANSEN, 2005a, p. 176). Seu desaparecimento se processava, portanto, exatamente quando Santa Rita Durão se aventurou naquela que então se julgava a mais árdua – e comumente fadada ao fracasso – das empresas poéticas, a composição de uma epopéia. Assim, o *Caramuru* é, sem sombra de dúvidas, um dos últimos suspiros da epopéia em sua existência efetiva, antes do seu desaparecimento como gênero poético regrado.

Como declara Richard Rutherford: “In the modern world epic as a genre of poetry is no more” (RUTHERFORD, 2005, p. 19)¹. A epopéia, em suas estruturas antigas, não tem lugar no universo literário de hoje, tampouco razão para existir no mundo moderno, como um gênero de poesia efetivamente praticado. Como afirma João Adolfo Hansen, a epopéia teve uma duração histórica específica, que encontrou o seu limite.

Enquanto duraram as instituições do mundo antigo, a epopéia narrou a ação heróica de tipos ilustres, fundamentando-a em princípios absolutos, força guerreira, soberania jurídico-religiosa, virtude fecunda (HANSEN, 2008, p. 17).

¹ “No mundo moderno, a épica como um gênero de poesia não mais existe” (Tradução livre).

A epopéia como um gênero poético deixou de existir a partir da segunda metade do século XVIII, pois, paulatinamente, perdeu o seu lugar na sociedade ocidental, uma vez que os valores que lhe garantiam existência institucional deixaram de fazer sentido. Ou nas palavras de João Adolfo Hansen:

Desde a segunda metade do século XVIII, a universalização do princípio da livre-concorrência burguesa que impôs a mais-valia objetiva a todos e contra todos foi mortal também para ela, pois o heroísmo é improvável e inverossímil quando o dinheiro é o equivalente universal de todos os valores. Desde então, apesar de algumas tentativas românticas de revivê-la nos séculos XIX e XX, é um gênero morto (HANSEN, 2008, p. 17-18).

Por estar extremamente arraigada às estruturas que se sustentaram até o século XVIII, a epopéia perdeu sua razão de ser à medida que esse mundo antigo foi desmoronando. Assim, como sucedeu com a tragédia antiga, ou com o teatro elizabetano, a epopéia sofreu extinção, pois o mundo em que ela tinha sentido pleno sucumbiu na História, passando a ser um objeto de apreciação histórica.

As antigas estruturas da sociedade portuguesa estavam prestes a ruir completamente ante os solavancos que prenunciavam o “terremoto” que implodiria as últimas bases que sustentavam as instituições, práticas e concepções do Antigo Regime ibérico que, ainda nessa altura, persistiam com a Monarquia Portuguesa, mesmo depois da ditadura ilustrada do Marquês de Pombal, deixando sob os escombros as expectativas de posteridade e as ilusões de perpetuidade que se podia nutrir até então.

Com o fim do século XVIII, ruiria também o antigo sistema retórico-poético de matrizes greco-romanas, principalmente pautado nas apropriações de Aristóteles, Horácio e dos retores romanos, do qual sobreviveriam apenas resíduos, presentes em alguns manuais didáticos, produzidos ao longo do século XIX, que se concentravam, quase que exclusivamente, no tratamento dos tropos. Portanto, a “máquina retórica” que percebemos ser posta em movimento na invenção, disposição e elocução do *Poema Épico do Descobrimento da Bahia* estava prestes a cair em desuso. As técnicas mnemônicas de memorização e recuperação de informações de que se valeram os letrados dos séculos XVI, XVII e XVIII, as quais estavam na base dos procedimentos

retóricos de composição dos diferentes discursos, também deixavam de ser empregadas.

Ao longo do século XVIII, ainda vigoraram “ilusões de eternidade”, como diria Pierre Nora (1981, p. 13). A confiança no poder de perpetuação da memória que tem a escrita, pela sua própria capacidade de ser perene, bem como as estruturas sociais que tornavam tal perenidade absolutamente necessária e possível, ainda não haviam se diluído, até deixarem de existir no século XIX. A história ainda ensinava à vida, fornecendo-lhe condutas, ações e idéias exemplares, como discurso colocado “a serviço do necessário encorajamento as carreiras militares, jurídicas, fiscais etc.” (VALLE; SANTOS, 2008, p. 24). Como propõe Reinhart Koselleck (2006, p. 41-60), o *topos* expresso pela fórmula *historia magistra vitae* também tem o seu limite temporal no final do século XVIII. Daí em diante ele perde sua expressividade ante os novos modos de se conceber a natureza e o papel social da história, que passa a ser encarada como uma disciplina e não mais como uma *tekhne*. Se a história deixa de ser a mestra da vida, como acreditavam os antigos, a crença na perenidade, tal qual a concebiam os homens de letras dos séculos XVI, XVII e XVIII, do mesmo modo perdia sua validade, encontrando logo o seu fim. Se a história não é mais concebida como fonte de exemplos a serem emulados pelos vivos, a busca pela memória duradoura perde importância, na medida em que se arrefece o interesse em buscar no passado a exemplaridade para os assuntos presentes.

Como a história, a poesia ainda pretendia garantir memória perene, e do mesmo modo instruir, pelos exemplos “legados” pelos mortos, o caminho dos vivos. Era poesia que, como diz Ricardo Martins Valle (2003, p. 106) “se realizava pela construção da posteridade”, sem se dar conta que essa posteridade poderia não atingir o fim que dela se esperava. Com o poder de memória que lhes era característico, ou atribuído, as belas letras, assim como as belas artes, tinham a “alta finalidade de garantir a perpetuação do corpo político no tempo, produzindo a impressão (obviamente produzida para tal) de um contínuo temporal”, de “um *mesmo*”, nas palavras de Valle, “que entre os séculos XIV e XVIII, se atualiza e se adapta ao particular histórico, produzindo o efeito de imutabilidade que reside, sobretudo, na reposição e encenação das *mesmas* categorias teológicas, políticas,

retóricas, poéticas”. Como orienta Francisco José Freire (1759, p. 27), o Cândido Lusitano, acerca da épica: “Os Poemas heroicos accendem os Capitães, e guerreiros ao amor da gloria, e das empresas illustres, com o exemplo dos heroes, e homens famosos”. Palavras estas que pretendem demonstrar o fim proveitoso da poesia, que, contudo, não deve servir somente ao útil, pois, enquanto “arte imitadora”, “tem por fim o deleitar” (FREIRE, 1759, p. 27), sendo, como no preceito horaciano, ao mesmo tempo útil e deleitável. A *imitatio antiquorum* ou *imitatio veterum* (a imitação dos antigos), portanto, persistia como um preceito válido não somente no âmbito das letras (VALLE, 2004, p. 54).

A epopéia não pôde perpetuar-se, como prática letrada, ante a ruína de todas as estruturas que a sustentavam, e das quais era partícipe (Cf. VALLE, 2003, p. 106). É, portanto, um gênero “terminado”, que, na atualidade, somente pode ser tratado, como o diz Hansen, “arqueologicamente”, por meio da reconstituição parcial dos “preceitos da sua doutrina vigentes no presente da invenção dos poemas” (HANSEN, 2008, p. 18).

Ao lidar com textos antigos devemos nos resguardar de certos perigos e tentações que constantemente se nos apresentam. Um dentre muitos é o perigo do anacronismo. Ou seja, o perigo de atribuir a textos antigos categorias de pensamento que não eram válidas quando de sua escritura. Corremos o risco de julgá-los a partir dos nossos valores estéticos, éticos, políticos, sociais, dos padrões artísticos e culturais hodiernos. Somos, em muitas oportunidades, tentados a ver neles características, noções, condicionamentos que, para nós, são tão normais e tão estabelecidos que parecem nunca terem surgido historicamente, antes, que sempre existiram e que, para muitos, nunca deixarão de existir. Parece impossível, por exemplo, pensar em um mundo sem as noções de “homem”, “ciência”, “loucura” e “autor” ou mesmo as de “infância”, “intimidade”, “privacidade” e “etiqueta”, com as quais convivemos hoje de forma tão naturalizada. Tais noções, no entanto, surgiram historicamente, em um dado momento, e se alteraram paulatinamente ao longo dos últimos duzentos anos, como demonstraram os estudos de Michel Foucault, Phillippe Áries e Norbert Elias. O mesmo se pode dizer das noções de “literatura”, “autor” “valor estético”, “plágio”, “originalidade”, “gênio”, “história”, “ideologia”,

“democracia”, “revolução” e assim por diante. Os anacronismos no que se refere aos estudos literários surgem geralmente da desconsideração simultânea da historicidade das obras estudadas, bem como das possíveis leituras que elas podem suscitar e, portanto, de tudo que essa historicidade implica.

Tanto as obras quanto as suas respectivas leituras são historicamente situadas, determinadas e institucionalmente vinculadas. Deste modo, como temos dito, corremos sempre o risco de ver nos textos antigos noções que são completamente estranhas a eles. Nesse sentido, a historicização tanto da obra quanto da leitura que se pretende empreender dela, aquela de que se vale o pesquisador na abordagem dos textos, é imprescindível para se evitar anacronismos. Como afirma Ricardo Martins Valle, na leitura de textos antigos, “não devemos supor, sem mediação, referentes modernos para velhas *vozes*”, por isso, segue ele dizendo, “a necessidade de reconstruir os dispositivos discursivos que os constituíram” (VALLE, 2003, p. 108). Há mais ou menos quarenta anos, Hans Robert Jauss já insistia na necessidade de se reconstruir o horizonte de expectativa a partir de qual uma dada obra foi produzida e recebida pelos seus destinatários:

a reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra (JAUSS, 1994, p. 35).

Jauss levantou tal postulado porque até então, nos estudos literários, era prática comum que os textos literários fossem tomados quase que exclusivamente a partir do horizonte de expectativa de quem os analisava. Deste modo, para ajuizar uma dada obra, o crítico sempre partia de seus critérios de valor estético – suas concepções de criatividade e originalidade, sua idéia de bom gosto. Contudo, Jauss chamava a atenção para o fato de que as obras são produzidas a partir de um horizonte de expectativa específico que lhes é sincrônico e são lidas de diferentes modos ao longo do tempo, o que implica uma mudança no horizonte de expectativa no que se refere à sua recepção. Tais obras, portanto, são condicionadas por valores, crenças e regras de produção que não podem ser desconsiderados em sua leitura. Do

mesmo modo, os estudos das letras coloniais foram, usualmente, realizados e, em muitos casos, ainda o são, a partir de categorias de pensamento completamente estranhas àquelas que eram válidas na época de sua produção, sendo que muitas das categorias que realmente dizem respeito aos objetos literários estudados são inteiramente descartadas na recepção. Justamente por isso, é que João Adolfo Hansen nos alerta acerca da necessidade de reconstrução “das condições técnicas, materiais e institucionais” em que tais representações foram produzidas, haja vista que:

No caso das letras coloniais dos séculos XVI, XVII e XVIII, os preceitos retóricos próprios de um gênero exercitado em um tempo determinado nos permitem reconstruir o jogo de linguagem do contrato enunciativo do discurso particular e lê-lo segundo o horizonte de expectativa com que ele constitui seu destinatário no estilo (HANSEN, 2005b, p. 20).

A compreensão da épica setecentista, ou mais especificamente do *Caramuru*, pressupõe, portanto, o conhecimento das preceptivas retóricas e poéticas coetâneas, como também as que foram produzidas nos séculos XVI e XVII. Tendo em conta que a produção desse poema se dá, também, a partir de um conjunto de técnicas que são partilhadas por meio dessa preceptiva. Assim sendo, o primeiro passo para o desenvolvimento dessa pesquisa é um estudo dos preceitos que regem a composição do gênero épico, relacionando-os com as técnicas mnemônicas que possibilitam a sua produção, que dizem respeito a todos os procedimentos técnicos a partir dos quais um poema épico, como é o *Caramuru*, é escrito.

**PARTE I - EPOPÉIA: MEMÓRIA, TÉCNICA E
TRADIÇÃO**

1 - POESIA ÉPICA E MEMÓRIA NOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII: ENTRE RETÓRICA E POÉTICA

Como vimos, a epopéia é um gênero extinto em suas antigas estruturas. Por outro lado, se a epopéia é um gênero que desapareceu, as modalidades específicas do mnemônico que atuaram nela, tal como as que estavam envolvidas nas técnicas de sua composição, já não estão mais entre nós do mesmo modo, a não ser em forma de textos, nos vários poemas, prólogos, preceptivas etc., que chegaram até nós. São também ruínas de uma civilização que ficou no passado. Essa alteridade é evidentemente impossível de ser anulada e desconsiderada. Entretanto, aproximações são passíveis de ser empreendidas por meio de uma abordagem que considere a historicidade dos poemas épicos. Sendo compreendido o termo “historicidade” como o reconhecimento de instituições e códigos que tornaram possíveis a invenção desses poemas. Tais aproximações possibilitam-nos recuperar boa parte dos efeitos de sentido próprios do gênero épico praticado até fins do século XVIII. Do mesmo modo permitem compreender o estatuto da memória que se articula aos enunciados épicos.

Sendo um tipo de representação letrada produzida a partir da aplicação historicamente situada de modelos tradicionais de gênero, o *Caramuru* não deve ser estudado unicamente em suas especificidades, ou para ser mais exato, suas especificidades não devem ser consideradas à parte dos vínculos que o poema mantém com outros poemas que compõem a tradição épica lusa desde os *Lusíadas*, e até mesmo poemas estrangeiros, como os de Torquato Tasso, por exemplo, e com os principais meios de partilha social dos preceitos que norteavam a produção de epopéias: as preceptivas poéticas e retóricas.

Para ler a epopéia historicamente, deve saber que, até a segunda metade do século XVIII, os códigos da poesia foram retóricos, imitativos e prescritivos, diferentes dos critérios expressivos e descritivos da estética, da crítica e da história literária então inventadas pela revolução romântica, que subjetivou todas as artes como expressão da consciência infeliz dividida e multiplicada pelo dinheiro (HANSEN, 2008, p. 19).

A própria singularidade do *Caramuru* está determinada pelos preceitos do gênero épico, pelos vários modelos disponíveis. O próprio poeta adere a essa tradição, com todos os seus condicionamentos, conformar seu poema aos modelos tradicionais do gênero e ao eleger os *Lusíadas* como seu principal modelo. A singularidade que caracteriza um novo membro da tradição de gênero já está prevista nessa tradição poética. A emulação sempre foi distinguida da cópia servil e do roubo, para usar uma noção válida nas letras dos séculos XVI, XVII e XVIII (HANSEN, 2008, p. 21). O *Caramuru* é, em sua singularidade, um poema completamente distinto das muitas tentativas épicas empreendidas em Portugal, desde os *Lusíadas*, mas não deixa de ser um poema produzido mediante a observância dos preceitos que regiam a composição de epopéias. É produzido a partir do procedimento da emulação que, como nos observa João Adolfo Hansen (2008, p. 22), é cumulativa, uma vez que “o novo poema alinha-se com os anteriores do mesmo gênero como autoridade a ser imitada em novas emulações”. Nesse sentido, ainda segundo Hansen, “a novidade poética não deve ser entendida como ‘ruptura’ ou ‘superação’, no sentido do ‘universal progressivo’ de Schlegel ou do ‘nouveau au fond de l’inconnu’ de Baudelaire, fragmento e negação da própria originalidade tornada obsoleta na ocorrência”.

É pouco provável que Santa Rita Durão tenha estado diante de todos os tratados dos quais nos valem para descrever as propriedades do gênero épico, do mesmo modo que é praticamente impossível, como veremos posteriormente, reconstituir o conjunto exato de preceptivas com as quais ele teve contato, seja ao longo de sua formação, seja no período de composição do poema. Tendo em vista que a intenção aqui não é em absoluto a de sustentar tal hipótese, ou mesmo fazer esse levantamento exato e exaustivo das fontes do *Caramuru*, mas simplesmente circunscrever os preceitos que descrevem eficazmente a epopéia, concentrando-nos, especialmente, nos que são identificáveis no poema de Durão, nos isentamos de maiores escrúpulos quanto à lista de obras preceptivas aqui utilizadas ou de tentar discriminar quais teriam ou não sido conhecidas pelo poeta. Evidentemente, buscamos trabalhar com tratados ibéricos, ou que, mesmo sendo franceses e italianos, provavelmente foram conhecidos e até circularam em Espanha e Portugal no século

XVIII. Não foram produzidos muitos tratados de poética em Portugal nos séculos XVI e XVII. No século XVIII, apenas duas artes poéticas, afora as considerações e propostas de Verney, apresentadas na sétima carta do *Verdadeiro Método de Estudar*, tem relevância, a de Francisco José Freire (1748 e 1759) e a de Francisco de Pina e Mello (1765). Não nos esqueçamos, ainda, do fato de ter Santa Rita Durão vivido por vários anos em Roma, o que torna verossímil supor que teve contato com preceptivas italianas da época e mesmo anteriores, como as de Minturno, Tasso e Muratori.

1.1. Épica e preceptiva poética

A preceituação referente ao gênero épico concentra-se basicamente em duas ordens de preceptivas: nas artes poéticas, as quais versam sobre todos – ou, ao menos, sobre os principais – gêneros e subgêneros poéticos então praticados, bem como em tratados exclusivamente dedicados ao poema heróico. Entre estes últimos, encontram-se os que são, na verdade, comentários das epopéias antigas, especialmente da *Iliada* de Homero e da *Eneida* de Virgílio, ou mesmo comentários de épicos modernos, como aqueles dedicados aos *Lusíadas* de Camões. Nessas preceptivas, encontra-se um conjunto de preceitos que, ao diferenciar a epopéia de outros gêneros como a tragédia e a comédia, descrevem as propriedades específicas do gênero, as quais deveriam ser observadas quando da composição de um determinado poema heróico. Do grande número de tratados produzidos no período, selecionamos, entre as artes poéticas, a *Arte poetica toscana*, de Antonio Minturno (1563), a *Philosophia Antigua Poetica*, de López Pinciano (1596), as *Tablas Poéticas*, de Francisco de Cascales (1617), *La poetica ó Reglas de la Poesia en Geral y de sus principales espécies*, de Ignacio de Luzán (1737), a *Arte Poética ou Regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico*, de Francisco Joseph Freire (1759). Já entre os tratados que versam unicamente sobre o gênero épico, os *Discursi del poema eroico*, de Torquato Tasso (1594), o *Discurso do poema heróico*, de

Manuel Pires de Almeida², o *Traité du poëme epique*, de Michel De Marrolles (1662) e, finalmente, o *Traité du poëme epique*, de R.P. Le Bossu (1675).

Como já o dissemos anteriormente, tais tratados baseiam-se, principalmente, na *Poética* de Aristóteles, como também na *Epistola ad Pisones*, de Horácio³. Tanto Aristóteles quanto Horácio, mas principalmente o primeiro, serão constituídos autoridades normativas nessa preceptiva poética. Como assevera Adma Muhana (1997, p. 23), no conjunto da preceptiva seiscentista, “Aristóteles é o mestre – juntamente com o de há muito conhecido Horácio”. Destarte, parece-nos indispensável que repassemos as principais considerações de ambos sobre a epopéia.

Não é novidade dizer que, quando nos propomos estudar, sistematicamente, a *Poética* de Aristóteles, no que se refere ao tratamento que ela dá à epopéia, logo notamos que este gênero é menos privilegiado do que a tragédia. Aristóteles dedica a maior parte do seu tratado ao estudo da tragédia. Silenciando-se em relação a alguns aspectos referentes às propriedades do gênero épico que, só posteriormente, seriam postos, ou melhor dizendo, observados por aqueles que ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII traduziram, comentaram e regraram a composição do gênero pela apropriação dessas considerações. Isso talvez ocorra por ele considerar a imitação trágica superior à imitação épica ou simplesmente por que ele deixe bem claro que as mesmas leis que regem a tragédia, incidam sobre o gênero épico, ou ainda, quem sabe, por pretender escrever, posteriormente, ou já tivesse escrito um tratado que versasse prioritariamente sobre a epopéia. Com certeza, essas duas últimas hipóteses são as menos prováveis. Apesar da diferença de tratamento que Aristóteles dispensa à epopéia, é possível apresentar, a partir das suas considerações sobre o gênero e sobre a arte poética em si, um quadro das propriedades de uma epopéia.

A *Poética* tem, portanto, por matéria central a tragédia. Aristóteles se ocupa da epopéia, assim como da comédia, somente devido à necessidade de estabelecer as propriedades do gênero trágico por meio da contraposição com os outros dois

² Embora o manuscrito não apresente datação, segundo Adma Muhana (1997, p. 13), é provável que tenha sido escrito entre os anos de 1630 e 1640, sendo, portanto, incluído no conjunto dos demais escritos de Pires de Almeida sobre a épica, o qual foi escrito nesse período.

³ São basicamente quatro as matrizes do que se convencionou chamar “tradição clássica”: Aristóteles, Horácio, Platão e a retórica, principalmente as retóricas latinas, Cícero, Quintiliano e a anônima *Retorica ad Herennium* (BERRIO; FERNÁNDEZ, 1999, p. 20-32).

gêneros. Entretanto, nesse exercício comparativo, Aristóteles fala muito da epopéia, apresentando, assim, um conjunto de propriedades que lhe são peculiares. Na *Poética*, epopéia é imitação (*mimesis*), como o são, também, a tragédia, a comédia e o ditirambo. Imitação que tem por objeto a ação de homens superiores; homens melhores do que geralmente somos. É também um gênero misto (*meiktous*), em que o dramático (o discurso no qual o poeta dá voz aos personagens), modo de imitação próprio da tragédia e da comédia, se conjuga com o diegético (*diégematikous*, relativo à *diesésis*, i.e., relato do poeta, sem fazer passar-se por outrem, ou por outro *ethos*). Em resumo, é possível dizer que, na *Poética*, epopéia é imitação em versos, que se aproxima da tragédia por ter como objeto uma única ação, que deve ser completa e grave, e se diferencia desta por ser mista quanto ao modo de imitação e uniforme quanto ao metro, no caso o hexâmetro, além de ser bem mais extensa do que o poema trágico. É importante lembrar, ainda, que a epopéia “não pode ser igual às narrativas históricas” (ARISTÓTELES, 1459a21-22, 1987, p. 223).

Na *Epistola ad Pisones*, no que concerne à epopéia, Homero é, tal qual na *Poética*, mencionado como o principal exemplo de excelência. O “excelente Homero”, como diz Horácio, é membro da tradição e sua poesia uma fonte indicada àqueles que buscam matéria para o poetas (HORÁCIO, v. 119-130, 1997, p. 59). Homero é também aquele que dá exemplo quanto ao metro com o qual os feitos heróicos e as guerras devem ser narrados (v. 97-8, p. 57). É ainda aquele que mostrou como se deve iniciar um poema épico; aquele que, sem muito prometer, soube narrar coisas maravilhosas, valendo-se com precisão e arte dos mitos na composição de seu poema; que, no tratamento da matéria, soube mesclar verdade e mentira com uma perícia tal que envolve e ilude o auditório, arrebatando-o; aquele que soube delimitar a matéria com arte e bom senso e a dispôs de modo que “do começo não destoa o meio, nem, do meio, o fim” (v. 140-151, p. 59). Elogio a que Boileau alude no terceiro canto da *Art Poétique* (1674, p. 129; Cf. 1979, p. 50).

Luiz Costa Lima (2002, p. 259) atribui aos alexandrinos e aos romanos o surgimento de uma preceptiva poética propriamente dita: “Enquanto em Platão e em Aristóteles a distinção dos gêneros era feita levando em conta a caracterização da linguagem poética, entre os alexandrinos e os romanos o problema teórico é abafado

e, em seu lugar, é posta a preocupação de diferenciar para bem legislar”. No entender de Costa Lima, na *Epistola ad Pisones*, os gêneros estariam mais rigidamente delimitados em relação à *Poética*. Para Horácio, somente deve ser saudado como poeta aquele que não extrapolar tais limites (Cf. HORÁCIO, 1997, p. 57-58, v. 80-99). No entender de Luiz Costa Lima (2002, p. 259), Aristóteles não se propõe prescrever, embora admita que, em algumas passagens, o texto aristotélico apresenta um inquestionável tom normativo. Porém, para ele, o tratado de Aristóteles só poderia ser tomado como uma preceptiva poética se estas passagens fossem tomadas fora de contexto. À diferença da *Poética* de Aristóteles que, para ele, seria mais uma “reflexão teórica”, a *Epistola ad Pisones* se apresenta como uma poética normativa. Nela, o decoro teria se tornado “o princípio do poeta e do homem culto em geral” (COSTA LIMA, 2002, p. 259).

É possível que a *Poética* de Aristóteles não tenha sido muito difundida em Roma. Segundo Spina (1995, p. 47), até mesmo Horácio, “cuja *Ars Poética* é visivelmente inspirada na do filósofo grego, não demonstra haver conhecido diretamente a *Poética* de Aristóteles, mas através de um peripatético do séc. III, o gramático de Paros, Neoptólemo”. Na Alta Idade Média, paulatinamente, “a influência direta de Platão e Aristóteles vai-se fazendo sentir cada vez com menos destaque, para ganhar força o cânon latino, em grande parte assentado na imitação dos *auctores*” (VIEIRA; MONGELLI, 2003, p. 24). No período que posteriormente passou a ser conhecido como Idade Média, “copiar, ler, reescrever, imitar, comentar” autores latinos são atividades centrais na educação (ZINK, 2006, p. 82). Com isso a *Epistola ad Pisones* passa a ter um lugar central no que concerne à preceituação poética. Horácio, ao lado de Virgílio e Ovídio, foi conhecido e bastante reverenciado na Idade Média. Como observam Vieira e Mongelli (2003), nenhum outro escrito antigo teve a força de penetração da *Epistola ad Pisones* na cultura letrada da Alta Idade Média. Entretanto, Horácio terá lugar de destaque entre as *auctoritates*, ao longo de toda a Idade Média. Horácio é um dos autores didáticos. Figura entre os 21 autores mencionados por Conrado de Hirsau, em documento da primeira metade do século XII, como também na lista de autores presente na *Laborintus*, de Eberhard de Béthune, o Alemão, composta entre 1212 e 1280, a qual conta com 37 *auctores*

(CURTIUS, 1996, p. 86-87). Nestes dois elencos, Aristóteles não é mencionado. Horácio tem importância capital na *Poetria Nova*, de Geoffrey de Vinsauf (escrita provavelmente entre 1208 e 1213), pois esta é escrita como uma “versão atualizada” da *Poetria vetus*, ou seja, da *Epistola ad Pisones* (VIEIRA; MONGELLI, 2003, p. 79; cf. HARDISON; GOLDEN, 1995, p. XV, p. 149).

Diferentemente do que ocorreu com a *Epistola ad Pisones*, que sempre esteve presente na cultura medieval, a *Poética* de Aristóteles permaneceu, durante toda a chamada Idade Média, praticamente no esquecimento. Lembremos, a título de exemplo, que na *Arte de poesia castelhana*, de Juan del Encina, impressa, no final da Idade Média, no *Cancionero de las obras de Juan del Enzina* (1496), não há sequer alusão à *Poética* de Aristóteles. Horácio, por seu turno, é citado juntamente com Cícero, Virgílio, Catão, Quintiliano, Boécio e Santo Agostinho, entre outros. Como nos informa Brandão (2005, p. 2), na Idade Média a *Poética* foi “mal conhecida por meio de compilações siríacas e árabes”. Da tradução para o siríaco no século VI, da qual resta apenas um ínfimo fragmento, a *Poética* foi vertida para o árabe no século XI, provavelmente por Abu Bishr Matta. Conforme Spina (1995, p. 47), “enquanto as idéias de Platão sobre a poesia e a respeito de Homero são freqüentemente mencionadas e discutidas pelos teóricos da Antiguidade, o livro de Aristóteles aparece citado três ou quatro vezes no intervalo de seis séculos”. Não obstante ter sido comentada por Averróes, comentário que, inclusive, circulou em uma versão latina de 1256, e traduzida por Guilherme Moerbecke em 1278 (VIEIRA; MONGELLI, 2003, p. 107), a *Poética* só estaria em evidência a partir do século XVI. Em 1498, é publicada a *Aristotelis Ars Poetica G.V. interprete*, de Georgius Valla (SPINA, 1995, p. 47-48). Depois da tradução de Valla e da primeira publicação do texto grego por Aldo Manuzio (1508), a *Poética* passa, pelas muitas traduções para idiomas vulgares, bem como pelos comentários de Vida, Robortello, Trissino, Castelvetro, Vettori, Maggi, Scaligero, entre outros, a alimentar a preceptiva poética da época, como também aquela que será produzida nos dois séculos seguintes.

Com o seu ressurgimento, a *Poética* de Aristóteles passará a ter primazia em relação à *Epistola ad Pisones*, embora essa última se mantenha como um dos textos mais lidos e traduzidos entre os séculos XVI e XVIII, mais de 50 edições dos escritos

de Horácio podem ser contadas nesse período (HARDISON; GOLDEN, 1995, p. XV). No entanto, conforme Segismundo Spina (1995, p. 48), o prestígio de Aristóteles não se afirmou imediatamente, pois, segundo ele, “na segunda metade do séc. XV e nas primeiras décadas do século XVI domina triunfante a figura de Platão”. É certo que, do esquecimento, a *Poética* é constituída como o referencial primeiro para a definição e preceituação dos gêneros poéticos. Nasce, deste modo, uma tradição preceptística que perduraria até o século XVIII. Para Adma Muhana (1997, p. 21),

A existência da *Poética* impõe para o século XVI o reconhecimento de que, para além dos recursos retóricos (comuns aos discursos históricos, epistolares e panegíricos), a poesia dispõe de uma identidade que regula e autoriza o discernimento entre um poema perfeito e outro imperfeito. A questão que o ressurgimento da *Poética* de Aristóteles coloca para o Quinhentismo é a do aparecimento de uma preceptiva acerca da poesia, que, no trívio medieval, não detinha lugar próprio, oscilando entre os campos da gramática e da retórica.

Como consequência, “os preceptistas quinhentistas adotam plenamente a classificação aristotélica – tragédia, épica, comédia” (MUHANA, 1997, p. 23). Assim, no final do Quinhentos, tendo sido adotada “uma procedência genérica em vez de cronológica; para o exame e juízo das obras poéticas” os preceptistas “estabelecem a filiação da epopéia moderna segundo a identidade com a épica descrita por Aristóteles” (p. 27). A partir de então, a tradição poética “será a do rigor preceptístico” (COSTA LIMA, 2002, p. 260). Entre o século XVI, época dos primeiros comentaristas de Aristóteles, e as artes poéticas produzidas no século XVIII, prevalecerá “o tom preceptístico a que o tratamento dos gêneros se associava” (p. 260).

Do século XVI ao XVIII, a definição do gênero depreendida da *Poética* e as propriedades da epopéia descritas por Aristóteles serão, de um modo geral, reafirmadas com poucas nuances nas preceptivas. Para Tasso (1964, p. 74), por exemplo, epopéia é “imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso”, que tem a finalidade de “muovere gli animi con la meraviglia e di giovare in questa guisa”. Já na *Philosophia Antiqua Poética*, como “imitacion comum

de acción grave, por comum se distingue de la trágica cômica y dithirambica; porque esta es narrativa, y aquellas dos activas” (LOPÉZ PINCIANO, 1998, p. 68). Nas *Tablas Poéticas*, do licenciado Francisco Cascales (1617, p. 219-220), é definida como “imitación de hechos graves y excelentes, de los quales se haze un contexto perfecto y de justa grandeza, con un dezir suave, sin música y sin bayle, ora narrando simplemente, ora introduziendo a otros a hablar”. Ainda no século XVII, Michel De Marroles (1662, p. 3) afirma ser o poema heróico:

Un Ouvrage Poëtique, écrit d’un stile sublime & pur pour un sujet grave & serieux, inventé ou tiré de l’Histoire; orné d’Episodes, de descriptions, & de comparaisons iustes pour diversifier la narration dans unité d’action, instruisant agreablement son Siecle & la Posterité pour faire aimer les vertus & haïr les vices⁴.

Como vemos, mesmo na definição de Marroles que, como sabemos, na famosa *querelle des anciens et modernes*, se posicionou ao lado dos modernos, encontramos a *unité d’action*. Uma das propriedades da epopéia segundo Aristóteles⁵.

Pires de Almeida segue de perto a Aristóteles quando diferencia os gêneros poéticos, citando-o inclusive (2006, fl. 629, p. 1-2; Cf. *Poética*, 1447a13-1448a28, p. 201-203). Entretanto, contrariamente ao Estarigita, considera a epopéia superior aos demais gêneros (fl. 629v, p. 2). Em Minturno (1725, p. 2), além do modelo aristotélico de diferenciação dos gêneros em *meios*, *objetos* e *modos* de imitação, também se conforma à *Poética* de Aristóteles (1448a1-8) quanto à classificação dos caracteres (*ēthos*). Já no século XVIII, Francisco José Freire, o Candido Lusitano, define o gênero nos seguintes termos: “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” (1759, p. 165). Como se pode observar, ao se elaborar, a partir dessas definições e preceitos,

⁴ Uma obra poética, escrita em um estilo sublime e puro, a partir de uma matéria grave e séria, inventada ou retirada da História; ornada de Episódios, de descrições, e de comparações apropriadas, a fim de diversificar a narração na unidade de ação, instruindo agradavelmente seu Século e a Posteridade, para fazer com que as virtudes sejam amadas e os vícios odiados. [Tradução livre]

⁵ Mesmo na definição de Marroles que, como sabemos, na famosa *querelle des anciens et modernes*, se posicionou ao lado dos modernos, encontramos a *unité d’action*. Uma das propriedades da epopéia segundo Aristóteles.

uma lista de propriedades da epopéia, chega-se a um conjunto de características semelhante ao que, na *Poética* de Aristóteles, a distingue dos demais gêneros de *mimesis*. Lembrando que, no caso do verso, este já não é, evidentemente, o hexâmetro, mas o alexandrino, o decassílabo, o endecassílabo (Cf. MUHANA, 1997, p. 279) ou mesmo o verso branco. As propriedades do épico extraídas da *Poética* e da *Epístola ad Pisones* são, portanto, apropriadas e comentadas, legitimadas pelos exemplos, antigos e modernos.

1.2. Preceptiva poética e a constituição de *auctoritates*

A nomeação de *auctoritas* ou *heuretés* é basilar para essa preceptiva. Nelas, os *optimi auctores*, para usar uma expressão de Quintiliano (*Institutiones Oratoriae*, 5, 11, 39), não somente possuem *auctoritas*, mas também podem adjudicar autoridade àqueles que os emulam, desde que estes o façam com eficácia. Os poetas devem, portanto, lastrear seu discurso poético na *auctoritas* e na *virtus* dos *magni auctores*, outra expressão de Quintiliano (Cf. HANSEN, 2006c, p. 1)⁶. Se Aristóteles, por exemplo, é constituído autoridade, os poetas por ele mencionados – como aqueles que melhor praticaram os gêneros por ele descritos na *Poética* –, são igualmente tratados como autoridades.

Nessa preceptiva poética, lembrança e esquecimento se conjugam. A memória dos “bons usos” a que se refere Hansen está lado a lado com uma memória de “maus usos”, mas não somente isso, pois há também um silêncio em relação à grande multidão daqueles que fracassaram na composição de uma epopéia. Silêncio este que serve de fundo à menção que se faz dos poetas excelentes. Os “bons usos” são indicados como modelos aos novos poetas, ao passo que os “maus usos” são também rememorados, mas, ao invés de serem apresentados como *auctoritates*, servem de advertência, realçando, em uma espécie de contra-exemplo, a excelência das autoridades. Como se pode observar, a poesia não é o único *locus* de memória social,

⁶ Texto não publicado; contamos apenas com uma cópia impressa.

também nas preceptivas a memória é fundamental. As preceptivas, porém, quando de sua produção, não eram depósitos de conhecimentos arcaicos sobre a poesia. Essa memória, embora estivesse claramente voltada para o passado (*praeterita*), às vezes recente, servia às práticas presentes. Embora a alteridade entre o passado e o presente esteja claramente posta em seus preceitos – basta lembrar do aconselhamento por parte de muitos preceptistas no sentido de não seguir os antigos no que se refere à representação das divindades gentílicas –, Homero, Virgílio e Lucano são agrupados, ao lado de Tasso, Ariosto e Camões, em uma única e mesma tradição. Por meio desta memória, eram partilhados os preceitos que regulavam a produção poética. A idéia é de uma linhagem mesmo, ou de posteridade (VALLE, 2004, p. 54).

Os poetas antigos, especialmente Virgílio, são estabelecidos como as principais autoridades a serem emuladas pelos poetas que quiserem ser excelentes. Dito isso, lembramos a célebre passagem do Canto IV do *Inferno*, na Divina Comédia de Dante, em que Virgílio leva o poeta à presença de Homero, Horácio, Ovídio e Lucano.

*“O tu ch'onori scienza e arte,
questi chi son c'hanno cotanta onranza,
che dal modo de li altri li diparte?”*

*E quelli a me: L'onrata nominanza
Che di lor suona sí ne la tua vita
Grazia acquista in ciel che sí li avanza”.*

*Intanto voce fu per me udita:
“Onorate l'altissimo poeta:
l'ombra sua torna, ch'era dipartita”.*

*Poi che la voce fu restata e queta,
vidi quattro grand'ombre a noi venire:
sembianz'avevan né trista né lieta.*

*Lo buon maestro cominciò a dire:
“Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire:*

*quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.*

Però che ciascun meco si convene

*nel nome che sonò la voce sola,
fannomi onore, e di ciò fanno bene”.*

*Così vid'ì adunar la bella scola
di quel signor de l'altissimo canto
che sovra li altri com'aquila vola.*

(Divina Comédia, Inferno, Canto IV, v. 73-96, 1998, p. 45-46)⁷

Os poetas são nomeados e qualificados como aqueles que merecem, pelo seu valor, ser distinguidos não somente dos demais homens, como também de todos os outros poetas (v. 73-74). Nessa passagem da *Comédia*, Homero, Horácio, Ovídio e Lucano, sem falar de Virgílio, que tendo sido conclamado, pela sublime voz, a honrar o “poeta soberano”, participa do sublime colóquio, são apresentados como as autoridades superiores da poesia. A própria ordem declarada indica uma hierarquia entre os poetas. Lembremos ainda que ao final do colóquio dos antigos mestres da

⁷ “Mestre”, inquiri, “que honras ciência e arte,
e estes quem são, dos quais tanto aparece
o valor, que dos mais faz que os aparte?”.

*E ele explicou: “Aquele que merece
em sua vida mortal ser distinguido,
graça adquire no céu, que o favorece”*

*Logo um chamado foi por mim ouvido:
“Honrai o nosso poeta eminente!
sua sombra volta, que tinha partido”.*

*Ao final deste apelo veemente,
de quatro grandes sombras vi a chegada;
seu semblante nem triste nem contente*

*parecia; logo ouvi do guia a chamada:
“Olha o que vem à frente qual decano
dos outros três, segurando uma espada;*

*ele é Homero, poeta soberano;
o satírico Horácio junto vem,
terceiro é Ovídio e último Lucano.*

*Desde que cada um deles detém
os mesmos dotes co'os quais fui saudado,
recebo sua honraria como convém”.*

*Assim o belo grupo vi formado
da escola do senhor do excelso canto
cujo vôo, como d'água, é incontestado.*

poesia, Dante é aceito no meio deles, como “*sesto tra cotanto senno*”, passando ele próprio, como poeta novo, a ser uma autoridade entre os grandes poetas:

*Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,
volsersi a me con salutevol cenno,
e 'l mio maestro sorrise di tanto;*

*e più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'e' sì mi fecer de la loro schiera,
sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.*

(*Divina Comédia, Inferno, Canto IV, v. 73-96, 1998, p. 46*)⁸

Tal qual ocorre nessa passagem da *Comédia*, em que Virgílio é um dos três personagens mais importantes, em boa parte das preceptivas poéticas dos séculos XVI, XVII e XVIII, como também em prólogos e poemas, os antigos serão considerados basilares, ao passo que os melhores poetas modernos também são tratados como *auctoritates*. Segundo Jacques Le Goff, “desde o final do século XVI, a superioridade dos verdadeiros antigos, os homens da Antigüidade, abria brecha aqui e ali” (LE GOFF, 2003a, p. 183).

Ao se referir a Homero, Virgílio ou Tasso, contudo, a preceptiva não está considerando subjetividades, mas *auctoritates* que conjuntamente designam o gênero epopéia, como exemplos de excelência do exercício desse gênero específico. Os nomes, portanto, classificam o gênero, não os homens (HANSEN, 2006c, p. 1). É pela constante rememoração desses nomes que a *auctoritas* é perpetuada. Somente essa contínua rememoração é capaz de sustentar a autoridade de um *artifex* ou de um preceptista.

Além de Homero, Virgílio aparece como autoridade nessa preceptiva, em alguns casos com primazia em relação ao poeta grego. Como bem observa Ricardo Martins Valle, os autores gregos anteriores ao século IV a.C., como, por exemplo,

⁸ *Longo foi seu colóquio, e entretanto
Acenavam a mim, e eu vi o prazer
No sorriso do Mestre meu, porquanto*

*o privilégio iriam me conceder
da acolhida na sua comunidade.
E assim fui sexto entre tanto saber.”*

Homero, Píndaro, Ésquilo. Entretanto, embora mencionados nas preceptivas como autoridades, sendo respeitados como os primeiros autores dos gêneros poéticos (*primo inventore*) e apresentados como modelos a ser imitados, não são, na prática, emulados pelos poetas. São preferidos, nesse caso, os poetas alexandrinos e os poetas latinos do tempo de Augusto⁹.

Enquanto arké da épica, da lírica, da invectiva e da tragédia, Homero, Píndaro, Arquíloco, Ésquilo não deixaram de ser mencionados e recomendados como modelos imitáveis; porém, na prática, preferiram-se os modelos dos períodos helenísticos grego e latino – os poetas alexandrinos e augustais (VALLE, 2004, p. 53).

É importante observar, porém, que Homero e Virgílio não são as únicas *auctoritates* nesses tratados (LE BOSSU, 1708, p. 2-3). São também apresentados como autoridades do gênero, os mais excelentes poetas épicos modernos. Como assevera Marcello Moreira (2008, p. 99), “apesar do influxo da épica oriunda da Antiguidade sobre os poetas quinhentistas e seiscentistas, é de notar que muitos poemas heróicos, cuja fatura se deu a partir do século XVI, passaram a ser encarados como modelos a serem emulados, constituindo-se em autoridades no interior da tradição do gênero épico”. Torquato Tasso, por exemplo, é mencionado por Pires de Almeida ao lado dos antigos (2006, fl. 630, p. 3). No prólogo da primeira edição de sua *Poética* (1737), Ignácio de Luzán faz questão de advertir seus leitores de que tudo o que diz em sua obra acerca da poesia e de suas regras está fundado na autoridade de Aristóteles, Horácio e Quintiliano, como também na de “otros muchos célebres escritores antiguos e modernos”, com cujas doutrinas comprova suas opiniões (1789, p. LVIII). No que diz respeito à definição da epopéia, ampara-se tanto no entendimento dos antigos, quanto no juízo dos modernos. Importa lembrar, ainda, que Luzán apresenta duas ordens de autoridades: práticas e normativas (1789, p. 261-268). Os poetas modernos são constituídos autoridades justamente por terem conseguido, com arte e engenho, compor um poema heróico, à semelhança dos antigos.

⁹ Para Ricardo Valle, essa preferência se deu pela “opção por um modelo de *civilização*, em que se entende implicitamente como bem a expansão unilateral de uma *civitas* sobre todo o *orbe*” (VALLE, 2004, p. 53).

Segundo Jacques Le Goff, o Renascimento perturba a “emergência periódica do ‘moderno’ como oposto a ‘antigo’”, que se verifica na Idade Média. Como segue dizendo Le Goff, “só assim, a ‘antiguidade’ adquire de fato e definitivamente o sentido de cultura greco-romana pagã, positivamente conotada. O ‘moderno’ só tem direito de preferência quando imita o ‘antigo’” (LE GOFF, 2003a, p. 182). A autoridade dos antigos será, porém, e por razões políticas, defendida pela Igreja. Os jesuítas, a começar por Inácio de Loyola, no *Constituições da Companhia de Jesus*, legitimarão a crença na superioridade dos antigos, reconhecendo a autoridade destes frente às pretensões dos modernos. Como demonstra Belarmino Fernandes Pereira (2008, p. 97),

As Constituições, a experiência pedagógica, a elaboração da *Ratio studiorum* vem a legitimar a cultura pagã, os *spolia Aegyptii*, erigindo sobre o nihil mutare sine ratione a ortodoxia estética que acabara por integrar definitivamente a cativa estrangeira. Por isso, as novidades de pendor rigorista ou beletrístico, preferem a retórica aristotélico-ciceroniana: a neutralidade moral da arte convinha à retórica militante que não hesitava em tomar as armas do inimigo, como na história de Judite e Holofernes. Santo Inácio aprova um cânone de autores inteiramente pagão e deste ponto de vista está nos antípodas dos que se compraziam em glosar a I Carta aos Coríntios. A velha incomodidade com o poder deceptivo da palavra, que no séc. XVI percorre tanto a parenética católica como a protestante, revivera nalgumas retóricas borromeanas. Aos jesuítas, educados na atenção ao kairós – recorde-se o *noster modus procedendi*, interessaria mais o discurso do Areópago (*Actos*, 17).

Sabemos ter havido, desde o final do século XV, querelas entre aqueles que defendiam a superioridade dos antigos em relação aos modernos e os que sustentavam estarem os modernos em melhores condições que os antigos. Iniciavam-se as famosas querelas entre antigos e modernos, cuja principal sucederá na França da segunda metade do século XVII e início do século XVIII (LE GOFF, 2003a, p. 180-184; Cf. DEJEAN, 2005). Para Belmiro Fernandes Pereira, embora a oposição entre antigos e modernos já tenha alguma relevância na Idade Média,

A Querela dos Antigos e Modernos, que há-de culminar na França dos sécs. XVII e XVIII, como escreveu Fumaroli, verdadeiramente iniciar-se-á no Renascimento, com Petrarca (1304-1374). Para contrapor ou comparar Gregos e Romanos às experiências do

presente, porque o juízo que o qualificativo 'clássico' implica resultava desnecessário, senão incómodo, os humanistas fixaram-se na *antinomia antiqui/moderni* (PEREIRA, 2008, p. 94).

Sempre houve, em alguma medida, uma modalidade de apropriação dos antigos, ainda que com o intuito de reformular seus preceitos. Desde o século XIV, a questão da autoridade dos antigos é debatida com intensa polêmica na chamada querela entre antigos e modernos. Querela que, como chama a atenção Antonio Edmilson Martins Rodrigues, mobilizou “as inteligências europeias desde o Renascimento” (RODRIGUES, 2000, p. 274)¹⁰. O que também ocorrerá no caso da França seiscentista.

Os defensores dos modernos, ao menos segundo a ótica dos partidários dos antigos, que vêem nos modernos, como diz Le Goff, apenas decadência, “ou proclamam a igualdade entre as duas épocas ou fazem beneficiar os modernos da mera acumulação de conhecimento, ou, finalmente, invocam a idéia de um progresso propriamente qualitativo” (LE GOFF, 2003a, p. 183). Entretanto, a despeito dessas querelas, é possível afirmar, sem sombra de dúvida, que a reverência aos antigos, que percebemos naqueles versos da *Divina Comédia*, principalmente no que se refere à figura de Virgílio, se perpetuará até o final do século XVIII.

Se os enunciados doutrinários são importantes para a definição do gênero épico, a exposição dos preceitos que devem ser observados na escritura dos poemas heróicos, do mesmo modo, é imprescindível, no discurso preceptivo, para demonstração prática das propriedades do gênero em questão. Ela se realiza mediante a apresentação de exemplos colhidos nos diversas epopéias produzidas desde Homero. Esse é, portanto, um dos dois principais exercícios pelos quais o discurso preceptivo se constitui. Toda prescrição se ampara nas autoridades, sejam elas poetas ou preceptistas. Como se lê nas seguintes palavras de Le Bossu:

¹⁰ Para mais detalhes sobre as origens e desenvolvimento da querela nos séculos XV e XVI, ler o ensaio completo, “A querela entre antigos e modernos: genealogia da modernidade”, de Antonio Edmilson Martins Rodrigues no livro *Tempos modernos: ensaios de história cultural*, que reúne vários ensaios, seus e de Francisco José Calazans Falcon, sobre o período. Para uma abordagem mais historiográfica e voltada a uma discussão mais ampla sobre a oposição antigo/moderno, ver o ensaio Antigo/Moderno que compõe o *História e Memória*.

La Poétique est de cette nature: quoi-que la raison ait pû lui prescrire; on ne peut nier que l'invention des Poëtes, & le choix qu'il leur a plû de faire, ne lui aient donné sa matiere & la sa forme. C'est donc dans les excellens Ouvrages des Anciens qu'il faut chercher les fondemens de cet Art, & nous devons nous arrêter à ceux à qui tous les autres ont cédé la gloire, ou de l'avoir le plus heureusement pratiqué, ou d'en avoir le plus judicieusement ramassé & prescrit les règles (LE BOSSU, 1708, p. 2)¹¹.

Como podemos perceber, Le Bossu distingue duas ordens de autoridades a partir das quais é possível conhecer as propriedades do épico, que podemos denominar “autoridades normativas” e “autoridades práticas”. Duas tradições aí se conjugam, uma prescritiva e uma modelar, da qual a primeira se serve para exemplificar o “bom emprego” dos preceitos que apresenta.

Les Grecs & les Latines nous ont fourni des exemples de l'un & de l'autre. Aristote & Horace ont laissé des Régles qui les ont fait considérer de tous les Savans, comme les Maîtres de l'Art Poétique; & les Poëmes d'Homère & de Virgile sont, du consentement de tous les siecles, les modèles les plus achevez qui aient jamais paru en ce genre d'écrire (LE BOSSU, 1708, p. 2-3)¹².

Como ele diz, entre os gregos e os romanos há exemplos tanto de autoridades modelares, ou seja, aqueles poetas que melhor praticaram o gênero épico, quanto de autoridades prescritivas, nesse caso, os autores que discorreram teoricamente sobre os fundamentos do mesmo. De um lado, Aristóteles, Horácio, e, do outro, Homero e Virgílio. Se, por um lado, Aristóteles e Horácio “ont laissé des Régles”, Homero e Virgílio deixaram seus poemas que, atravessando os séculos, servem de modelo para os modernos. De um lado, são postos os preceitos, do outro, a boa aplicação destes. Nessa preceptiva, portanto, as autoridades são de duas ordens: práticas e normativas. O que se evidencia também nas seguintes palavras de Ignacio de Luzán: “y si le hemos de entender segun le han entendido los antiguos y los modernos, asi

¹¹ A Poética é desta natureza: embora a razão tenha sido capaz de prescrever, não se pode negar que a invenção dos Poetas, e a escolha que mais lhes agradou, não haviam dado a ela [*poética ou poesia*] sua matéria e sua forma. É nas excelentes Obras dos Antigos que se pode buscar os fundamentos desta Arte, e nós devemos nos deter naqueles a quem todos os outros deram glória, ou que a [*poética ou poesia*] tenham praticado com felicidade, ou tenham mais prudentemente reunido e prescrito as [*suas*] regras. [Tradução livre]

¹² “Os gregos e latinos nos forneceram exemplos de um e de outro. Aristóteles e Horácio deixaram as Regras que foram consideradas de todos os doutos, como os mestres da Arte Poética; e os Poemas de Homero e de Virgílio são, no consenso de todos os séculos, os modelos mais perfeitos que já apareceram neste gênero de escrever” [Tradução livre].

en teórica como en práctica, es cierto que no bastà el solo verso, de qualquier especie que sea, para constituir propriamente una Epopeya” (LUZÁN, 1789, p. 262). Essa passagem é igualmente interessante por nos colocar diante de um outro aspecto relativo à constituição de *auctoritates* nas preceptivas poéticas. Luzán apóia-se não somente no entendimento dos antigos em relação à definição do que vem a ser uma epopéia, mas também no juízo dos modernos acerca do assunto; juízo evidentemente autorizado pela *auctoritas* dos antigos (*Idem*, p. LVIII). Deste modo, os preceptistas modernos são, tal qual se dá com os poetas modernos, aceitos como autoridades. O próprio Le Bossu, por exemplo, é um dos modernos que, juntamente com gregos e latinos, confere *auctoritas* ao que Luzán diz acerca do gênero épico (*Idem*, p. 261-268). São, portanto, as *auctoritates* mencionadas que, conjuntamente, concedem legitimidade ao discurso preceptivo, como adverte o próprio Luzán, no prólogo da primeira edição de sua arte poética, reproduzido na edição de 1789 (LUZÁN, 1789, p. LVIII).

Nessas preceptivas, porém, os poetas épicos, sejam eles antigos ou modernos, são postos geralmente em dois grupos distintos. De um lado, estão aqueles que, por engenho e arte, foram felizes na composição de uma epopéia. Estes são apresentados como *exempla*. A sua excelência é coroada com a monumentalização de seus poemas e, conseqüentemente, de seus próprios nomes. Do outro lado, estão aqueles que, tendo ousado em demasia, ao se proporem realizar tarefa tão elevada quanto a de compor um poema heróico, não foram bem sucedidos em tal empresa, sendo lembrados simplesmente para servirem de aviso aos que pretendem aventurar-se na execução do gênero. Entretanto, há poetas como Camões, por exemplo, que, ocupando o lugar de autoridade, é censurado por alguns preceptistas e comentaristas por ter, segundo eles, incorrido em alguns erros na composição dos *Lusíadas*.

Os poetas são censurados pelos mais diversos motivos: pela escolha do título, pela invocação, pela matéria escolhida (seja no que diz respeito ao distanciamento temporal, Camões, Gabriel Pereira de Castro, seja pela representação de caracteres pagãos, como heróis e divindades), pela falta de unidade de ação etc. Em muitos casos, as censuras se aproximam daquelas feitas por Horácio, na *Epistola ad Pisones*,

que, inclusive, serve como autoridade para advertir os poetas a proporem matéria ao alcance de suas forças e para serem precisos na delimitação da mesma.

Como procedimento retórico, a *emulatio* é dependente da memória – no caso da cultura letrada posterior a 1500, isso deve ser um pouco relativizado, pois se trata de uma cultura do livro, em que o suporte escrito reduz o campo de atuação da memória. A recuperação e aplicação dos modelos via emulação ainda se dá em grande medida pela técnica retórica da memória. A *emulatio* não se resume unicamente ao âmbito da invenção, mas também da disposição e da elocução. Os modelos são, portanto, imitados quanto aos *topoi*, aos metros, às dimensões, divisões e ao estilo da linguagem. Em outras palavras, podemos dizer que, em toda a elaboração de um poema épico, se emprega o procedimento da emulação, tendo como agenciadora desse processo a memória. E isso desde a memorização dos modelos até a sua recordação. Entretanto, tal processo é mais complexo e dinâmico do que parece.

Sustentamos, deste modo, com base no estudo de preceptivas poéticas produzidas entre os séculos XVI e XVIII, que no discurso preceptivo verifica-se o emprego de artifícios próprios do gênero epidítico. A preceptiva se fundamenta na apresentação de exemplos que servem ora como modelos a serem imitados ora como advertência. Nessa apresentação, os poetas ora são elogiados pelo bom exercício do gênero, ora são censurados mediante a exposição de seus vícios.

Podemos supor ainda que os textos dos melhores autores antigos e modernos que serviram de modelo a poetas novos já estivessem, ao menos parcialmente, memorizados, em maior ou menor grau por esses poetas. Com os preceitos e modelos internalizados, os poetas tinham a possibilidade de se valer deles quando quisessem. As preceptivas não são os únicos lugares em que os preceitos do gênero são apresentados. Evidentemente a preceptiva, por seu fim normativo, oferece aos novos poetas um conjunto maior e sistematizado de preceitos, indicações de modelos, entretanto, em prefácios e posfácios de obras também se encontram reflexões sobre a arte poética, principalmente em relação a gêneros específicos (MUHANA, 1997, p. 15). As próprias obras são lugares de norma, na medida que são constituídas em *modelos* autorizados. Pela leitura das mesmas é possível depreender

os preceitos do gênero. Não devemos esquecer ainda que as preceptivas se tornaram cada vez mais *locus* de polêmicas, de censuras e respostas, o que diversificou o repertório de preceitos e modelos apresentados, muitas vezes antagônicos. Como vimos, os preceptistas não eram unânimes em relação a poetas como Lucano e Camões, e mesmo o celebrado Homero esteve sujeito a emendas. Essa falta de unanimidade dos preceptistas em relação a muitos pontos, bem como a própria atitude pouco servil de alguns poetas para com certos preceitos e modelos – tenhamos em conta, por exemplo, os preceitos acerca das *machine* mitológicas –, tornavam a normatização do gênero épico um tanto frouxa, ou, pelo menos, com uma ampla oferta de preceitos discordantes entre si. Muito embora se mantivesse sempre um conjunto nuclear de regras que pouco variavam de preceptista para preceptista e de poema para poema, com tal oferta de preceitos e modelos, os poetas têm a possibilidade de escolherem seus próprios “amigos” e “inimigos”, como diz João Adolfo Hansen (2006d, p. 87), elaborando seus poemas mais de acordo com aquilo que deliberam acerca desses diferentes preceitos e modelos que têm à sua disposição. Cabe ressaltar, porém, que se trata de uma deliberação exercida dentro de limites precisos; os limites dos repertórios previstos e socialmente aceitos em *doxai* reconhecidas e, portanto, investidas de autoridade.

A constituição de autoridades do gênero épico nos discursos de caráter preceptivo produzidos entre os séculos XVI e XVIII é, portanto, basilar na composição de epopéias nesse período. Como procuramos demonstrar, para discutir a relação entre epopéia/memória/preceptiva nessas letras, é necessário refletir acerca de duas tradições que estão imbricadas: a) uma tradição poética, que fornece os modelos de autoridade relativos à prática do gênero épico, os quais podem ser antigos ou modernos; b) uma tradição preceptiva de matriz aristotélico-horaciana, que é a responsável pela constituição de *auctoritates* práticas e normativas, bem como pela apresentação dos preceitos colhidos junto a essas autoridades. Deste modo, tanto essa poesia épica, quanto a preceptiva que regula sua produção são *locus* de memória social.

1.3. Poética, retórica e cultura letrada nos séculos XVI, XVII e XVIII

Há uma estreita relação, nas letras dos séculos XVI, XVII e XVIII, entre retórica e poética. Nos *Discursi dell'arte poetica*, o uso da retórica na produção do discurso poético se evidencia pela naturalidade com que a composição poética é descrita como uma sucessão de operações retóricas, como posteriormente veremos com mais atenção. Mas mesmo antes de Tasso, porém, na *Art Poëtique*, de Jacques Peletier du Mans, publicada pela primeira vez em Lyon, no ano de 1555, por exemplo, a relação entre arte poética e arte retórica já é bastante evidenciada. As *auctoritates* retóricas mostram-se, em muitos casos, tão presentes nas preceptivas dedicadas à arte poética, como as autoridades propriamente poéticas. Na verdade, poderíamos dizer que poesia e retórica sempre estiveram relacionadas. Isso fica claro em certas passagens da *Poética* de Aristóteles, por exemplo, quando ele discorre sobre as partes quantitativas da tragédia, como também nos escritos de Cícero e Quintiliano. A *Eneida* nos prova que, na prática, a poesia era exercício retórico nas letras latinas do tempo de Augusto. Mesmo durante a chamada Idade Média, em que a arte poética não era contada entre as sete artes liberais, e, conseqüentemente, entre as três artes da linguagem que constituíam o *trivium*, não tendo, portanto, como o diz Adma Muhana (1997, p. 21) “lugar próprio, oscilando entre os campos da gramática e da retórica” (CURTIUS, 1996, p. 197-221), essa relação entre retórica e poética, todavia, não deixou de existir. Nesse período, a poética não gozava de uma total autonomia em relação a outras artes, o que torna muito difícil uma separação entre poética e retórica. Estas sempre mantiveram, a despeito de suas relações com as demais artes do *trivium*, uma estreita e importante relação uma com a outra. Na dita Renascença dos séculos XV e XVI, segundo alguns estudiosos, teria havido, ao menos a princípio, e por parte de alguns humanistas, uma “poetização” da retórica. Segundo esse entendimento, seria “típico do Humanismo a passagem da retórica para a poética” (BARILLI, 1985, p. 76).

Entre os séculos XVI e XVIII, a retórica não é uma *tekhné* empregada unicamente na oratória (discursos jurídicos, parlamentares ou em sermões) ou na *ars dictaminis*. Os vários gêneros poéticos então praticados não apenas são produzidos

mediante a aplicação de técnicas retóricas tomadas como que por empréstimo, mas são classificados como gêneros, ou para ser mais exato, sub-gêneros retóricos, que, como o sermão, por exemplo, se enquadram no gênero retórico demonstrativo (epidítico, exornativo), ou seja, aquele que, segundo a *Retórica* de Aristóteles, é destinado ao louvor ou ao vitupério (ARISTÓTELES, I, 3, 1959, p. 32-34, 2006, p. 32-35; Cf. MENANDRO, 1996). Tal classificação, porém, não se aplica somente àquelas espécies do epidítico que são geralmente associadas com a arte retórica, tais como o panegírico, o epitalâmio, o epitáfio, o hino, o epigrama, o epinício, o genetliaco etc. (ALCÁÇAR, 1750), mas a todas as espécies poéticas, à epopéia, à elegia, à ode, ao soneto, à écloga, ao rondó e assim por diante. Os preceitos que regem a produção poética não são, portanto, unicamente de ordem poética, mas retórico-poética. Sendo desse modo, faz-se necessário, ainda que brevemente, evidenciar alguns aspectos relacionados ao modo como a retórica foi apropriada e praticada nas letras desse período, explicitando como essa arte, surgida entre os gregos, e re-elaborada pelos romanos, tem um papel preponderante na composição dos diferentes gêneros poéticos para, finalmente, refletir sobre a origem e natureza retórica das técnicas mnemônicas de que se valem os poetas desse período, e, mais particularmente, devido ao objeto dessa pesquisa, os que praticaram o gênero épico.

Os poemas épicos, como as demais espécies poéticas, são retoricamente elaborados. A composição de um discurso poético constitui, assim, uma *tratactio* (LAUSBERG, 1993, p. 91), ou seja, uma elaboração retórica, cujas etapas são basicamente três: *inventio*, *dispositio* e *elocutio* (VALADÉS, 2003, p. 189). Estas são como caminhos pelos quais se chega aos *topoi*, dimensões, subdivisões, metros e linguagem que constituem o poema. As tópicos disponibilizadas pela tradição são particularizadas e atualizadas na produção do discurso poético, de modo que a invenção do mesmo se dá justamente pelo preenchimento dos lugares¹³. A elocução, por seu turno, é “uma variação elocutiva dos predicados que constituem os lugares”

¹³ Como o define João Adolfo Hansen, “o *topos* (*locus*, lugar) é uma *quaestio infinita* (uma questão indefinida, genérica) que se deve lembrar quando se inventa o discurso. A questão indefinida é definida ou particularizada pela *quaestio finita* (a questão definida). Por exemplo, o lugar-comum qualidade (indefinido) é preenchido por qualidades de um tipo (bom, feio, branco). Da mesma maneira, outras questões indefinidas, como ação, paixão, quantidade, posição, hábito, lugar ameno, lugar horrendo etc.” (HANSEN, 2006a, p. 1).

(HANSEN, 2006c, p. 1). A disposição é a ordenação dos pensamentos e das palavras no discurso. A memória artificial que, na definição de Mayans y Siscar, é memória que se vale de uma arte (MAYANS Y SISCAR, 1752, p. 396), funciona como uma espécie de instrumento de busca. Por ela, se efetivam a eleição e circunscrição da matéria. O discurso retórico se apresenta, portanto, como uma edificação; um edifício de lugares preenchidos. Os preceitos disponibilizados pela tradição são recuperados pela memória artificial e aplicados na composição do discurso (LAUSBERG, 1993, p. 91). A memória artificial fornece, ainda, “a *enarratio auctorum*, ou os *elencha auctorum*”, ou seja, uma lista dos autores que, segundo o gênero, são recomendados para a emulação. A *auctoritas* é, portanto, “um nome que classifica a excelência de uma obra ou de um gênero” (HANSEN, 2006c, p. 1). Como vimos, no caso da epopéia, nomes como Homero, Virgílio, Tasso e Camões.

Ao falarmos de “retórica” em relação às letras dos séculos XVI, XVII e XVIII, não estamos nos referindo propriamente à arte retórica grega e romana – ainda que estes textos circulem nesse período, seja em traduções para os idiomas vulgares e para o latim, no caso dos textos originalmente escritos em grego, seja em edições nas suas línguas correspondentes – até porque é necessário diferenciá-las, pois são singulares e, em alguns pontos, até se opõem. Os textos retóricos de Quintiliano, Cícero e a *Rhetorica ad Herennium*, que, por seu turno, não são também um monólito, como muitas vezes se faz pensar, são bastante distintas da arte retórica de que tratam Platão, em seus *Górgias* e *Fedro*, e Aristóteles, na *Retórica*. Quando falamos de retórica, estamos nos referindo às inúmeras e, às vezes, diferenciadas apropriações de que esses textos foram objetos em tempos outros que não aqueles em que foram postos em circulação por vez primeira.

Independentemente de semelhantes problemas e escrúpulos, é inegável que tais textos, como veremos, serão a base do sistema retórico que se sustentou até a segunda metade do século XVIII. A importância dos escritos retóricos de Aristóteles, Quintiliano, Cícero e da *Rhetorica ad Herennium*, mesmo em meio a muitas polêmicas relacionadas à autoridade dos antigos frente ao conhecimento dos modernos, na cultura letrada dos séculos XVI, XVII e XVIII, é imensa. Gigantes ou não, eles, no decurso desses três séculos, nunca deixaram de ser nomeados, e suas doutrinas sobre

a arte retórica, se não adotadas plenamente, foram adaptadas, ou, na pior das hipóteses, constituíram o ponto de partida para novos modelos retóricos. Entretanto, a importância dada a esses textos nem sempre foi a mesma na produção letrada, bem como na educação. Desde os primeiros anos do Quinhentos, ou, mais precisamente, desde o final do século XV, a penetração desses textos na educação e, em decorrência disso, na cultura letrada, intensificou-se grandemente.

Como se deu com a *Ars Poetica* de Horácio, a poesia de Ovídio e de outros poetas latinos, os escritos de Cícero e Quintiliano e, principalmente, a *Rhetorica ad Herennium*, ainda que em alguns casos superficialmente, nunca deixaram de ser estudados, citados como *auctoritates*, emulados, interpretados, lembrados, nos vários séculos que separam as épocas em que foram escritos e o século XVI. Como uma das sete artes liberais, uma das três do *trivium*, a retórica ocupou lugar de destaque na cultura durante a chamada Idade Média, sendo largamente ensinada e praticada, a partir das autoridades latinas (JOSEPH, 2008). Não é sem razão que Curtius dedica a essa arte um capítulo inteiro do *Literatura Européia e Idade Média Latina* e um outro à sua relação, dela, com a poesia, sem falar dos momentos em que não pode se desviar da retórica ao tratar de outros assuntos. Por exemplo, ao discorrer sobre a relação entre educação e literatura, sobre a tópica, acerca da paisagem ideal e da *ars dictaminis*, e, sempre, alhures. Como diz Curtius, é ela, a retórica, a arte que “introduz-nos, mais profundamente do que a gramática, no mundo cultural da Idade Média” (CURTIUS, 1996, p. 99). Curtius apresenta um panorama do desenvolvimento da retórica desde os gregos até o século XVIII, buscando, evidentemente, demonstrar a continuidade entre a retórica latina e a que se ensinou e praticou na Idade Média (p. 99-119).

Até as reformas pombalinas da instrução pública (1759-1772), a educação e prática retórica estavam pautadas nas determinações dos currículos da Companhia de Jesus, definidos a partir do Concílio de Trento e do *Ratio Studiorum*, portanto, pelo aristotelismo neo-escolástico e pelo ciceronianismo de Cipriano Soares e Possevino. Como se sabe, as críticas ao modelo educacional inaciano são anteriores ao governo de Pombal. Têm início por meio dos chamados “estrangeirados”, no reinado de D. João V (SÉRGIO, 1975, p. 121). Sua formulação mais radical, antes da campanha anti-

jesuíta do Marquês de Pombal, é, sem dúvida, o polêmico *Verdadeiro Método de Estudar* (1746), conjunto de dezesseis cartas escritas por Luis Antônio Verney (1713-1792). Embora não fosse propriamente um inimigo da Companhia de Jesus, como ele próprio faz questão de asseverar, Verney fez críticas contundentes ao método escolástico de instrução, o que incluía, evidentemente, a educação retórica. Críticas estas que renderam muita polêmica no Portugal setecentista. Como afirma Eduardo Teixeira de Carvalho Filho, Verney representou uma “voz dissonante dentro da cultura letrada portuguesa do século XVIII”. Apesar dessa resistência, as idéias de Verney foram bem recebidas por muitos portugueses. Como um “iluminista português estrangeirado”, ele produziu uma obra que “influenciou a Reforma da Universidade de Coimbra e causou grande impacto na comunidade letrada portuguesa” (CARVALHO JUNIOR, 2005, p. 10). No *Verdadeiro Método de Estudar*, o ensino e a prática da retórica são tratados nas cartas V e VI (VERNEY, 1746, p. 124-214). Na primeira delas, como já no índice da obra se adianta, depois de discorrer sobre a utilidade e necessidade da retórica, Verney denuncia os muitos problemas que ele verifica no ensino e na prática da retórica em Portugal. Censura o método de ensino orientado pelo *Ratio Studiorum*, aponta os vícios dos pregadores, os quais, segundo ele, justamente por conta do ensino que recebem, são “totalmente ignorantes em relação de Retorica”. Segue sustentando que, para saber a retórica, é absolutamente necessário abandonar-se o “antigo estilo”. Na sétima carta então, Verney apresenta o que para ele é a “verdadeira Retorica”, para, finalmente, discorrer sobre os métodos que devem ser empregados na prática e no ensino da retórica. Com a publicação e aceitação do *Verdadeiro Método de Estudar*, de Verney, e as reformas da instrução pública, levadas a cabo pelo governo do Marquês de Pombal, portanto, há uma reformulação do ensino de retórica e, conseqüentemente, um redirecionamento do exercício retórico em Portugal.

A retórica ensinada, prescrita e praticada entre os séculos XVI e XVIII, seja antes, depois, dentro ou fora dos domínios tridentinos, também se diferencia das retóricas antiga e medieval, por estar intensamente comprometida com interesses teológico-políticos das monarquias absolutistas, pois é empregada na composição de discursos que promovem a chamada razão de Estado dessas monarquias e que

repõem as hierarquias sociais, ora louvando, ora vituperando, ora justificando a guerra, a sujeição do bárbaro ou a instituição da escravidão. Fato para o qual nos chama a atenção Marcello Moreira (2004, p. 145), por meio das seguintes palavras:

Conquanto Quintiliano, no primeiro livro das *Instituições Oratórias*, chame a atenção para a necessidade de não se desvincular a retórica da ética, é preciso ter em conta que a ética passará, a partir do século XVI, no que diz respeito às relações internacionais interestatais, a identificar-se com a razão de Estado, razão esta que legitimará os usos políticos dos discursos epidícticos de que se valerão os Estados monárquicos europeus para promover seus interesses dinásticos.

Como técnica de produção de discursos, jurídicos, deliberativos, elogiosos ou vituperantes, a retórica está, portanto, a serviço da razão de Estado, expressão que, nos séculos XVI, XVII e XVIII, designa o “imperativo em nome do qual, alegando o interesse público, o poder absoluto transgride o direito”, a “entidade extrínseca e superior ao poder, o ‘bem público’ ou o ‘bem comum’, em nome de que o poder absoluto age” (HANSEN, 1999, p. 136), seja o poder compreendido como um artifício ou uma natureza, que surge “da força e da astúcia, como querem maquiavélicos¹⁴, de um pacto, como afirmam católicos, da vontade imediata de Deus, como pregam luteranos e anglicanos” (p. 135). Como se sabe, nessas letras, boa parte dos letrados dedicou-se a produzir discursos poéticos como “tentativa de negar a validade do aforismo *tempus omnia vincit*”, buscando, deste modo, “domar o tempo pela força do verbo poético” (MOREIRA, 2004, p. 147). Por outro lado, essas letras também, por meio dos chamados gêneros baixos, como é o caso da sátira (lembramos logo de Quevedo, Caviedes e Gregório de Matos), servem ao propósito de regular os excessos e os vícios na sociedade, bem como, incisivamente, expor os indecorosos, dramatizando, como diz Hansen, “as opiniões ou as interpretações institucionais e informais sobre os assuntos do lugar tidas por verdadeiras e mais ou menos previstas na recepção” (HANSEN, 2003, p. 68-85). Como assevera Marcello Moreira (2004, p. 145),

¹⁴ Para a relação entre maquiavelismo e retórica, ver o artigo “Rhetoric and Politics in Italian Humanism”, de Delio Cantimori, traduzido por Frances Yates (CANTIMORI, 1937, p. 83-102).

o engajamento dos letrados nos projetos dinásticos das modernas monarquias absolutas acabará por naturalizar o encômio e o vitupério como categorias políticas, sendo que as preceptivas retóricas e poéticas dos séculos XVI e XVII nada mais farão do que desenvolver e explicitar as implicações políticas dos discursos elogioso e vituperante já presentes em Aristóteles e em outros retores antigos.

Resta-nos dizer que entre os séculos XVI e XVIII, em toda a Europa, não são poucos os tratados escritos sobre a arte retórica, em latim, italiano, alemão, francês, inglês, espanhol, português e holandês (Cf. CONLEY, 1994; KENNEDY, 1980; SPIES, 1999, p. 37-50; BARILLI, 1985, p. 73-117). Tratados que discorrem sobre todas as matérias da retórica, ou unicamente sobre a retórica epidítica ou então sobre a elocução. Em boa parte desses tratados, Aristóteles, Quintiliano e Cícero e a *Rhetorica ad Herennium*, bem como Longino, Demétrio Falereo, Dionísio de Halicarnasso e Hermógenes, entre outros, são apresentados como *auctoritates* da arte e da educação retóricas. Sob o *Ratio Studiorum*, seus preceitos retóricos, lidos neo-escolasticamente, são comentados e repostos como norma para a boa elaboração artística dos diferentes gêneros, oratórios, prosaicos e, também, poéticos, praticados nessas letras. Por conta dos objetivos dessa pesquisa, interessa-nos somente os tratados que, de algum modo, circularam na Península Ibérica e nas cidades italianas.

Como já o assinalamos, esse “sistema” retórico que acabamos de descrever em alguns de seus aspectos – aqueles que mais diretamente nos interessam –, tem como limite histórico de sobrevivência a segunda metade do século XVIII (WELLBERY, 1998, p. 13-28). Após esse período, a retórica praticamente desaparece, deixando no século XIX de ser plenamente ensinada e, conseqüentemente, praticada, restando dela, como diz David E. Wellbery, resíduos “nos currículos secundários dos séculos XIX e XX”. Esse sistema retórico “ruiu”, pois a civilização em que ela fazia sentido de certo modo desapareceu, deixando de suas convenções sociais, de suas instituições políticas, de suas práticas letradas apenas ruínas. Como diz David Wellbery, “a hegemonia cultural da retórica como prática do discurso, como doutrina que codifica essa prática e como veículo da memória cultural, está fundamentada nas estruturas sociais do mundo pré-moderno” (WELLBERY, 1998, p. 15). Para Wellbery (1994, p. 13), esse “fim” teve como principais propulsores o Iluminismo e o Romantismo. Para

outros, porém, a retórica entra em declínio, em meio aos “prenúncios da idade moderna”, como é o caso de Renato Barilli, em meados do século XVI. Há aqueles, porém, que compreendem esse “desaparecimento” como um processo histórico, à semelhança de uma agonia de morte, que se iniciou, sim no século XVI, mas que se arrastou por mais dois séculos, somente tendo seu termo na segunda metade do século XVIII. Assim concebido, esse declínio mostra-se como um processo de desmantelamento progressivo da retórica, que se inicia como o abandono de suas partes materiais, no dizer de Barilli (1985, p. 112), a saber, a *pronunciatio* e a *memoria*. Ou ainda, como prefere Pierre Kuentz, que, na busca por escapar de uma perspectiva negativa, a uma “análise regressiva” – que identifica esse processo com as idéias de decadência, ruína, deslocamento e desmantelamento –, o trata como um processo de desmembramento das partes da retórica (KUENTZ, 1975, p. 114). Não é necessário, porém, nos aprofundarmos nessa questão. A sua importância, posteriormente explorada, é a de evidenciar um período mais ou menos preciso em que essa arte deixou de ser praticada como o fora durante vários séculos e, com isso, demonstrar que, quando o *Caramuru* foi escrito, a retórica ainda era empregada na composição de poemas épicos e o gênero ainda era pensado como gênero retórico-poético. Tal constatação é prioritária nessa pesquisa tendo em vista que o modo como a memória participa da composição desses poemas está diretamente ligado ao papel que ela desempenha na arte retórica.

1.4. Memória, Retórica e Poética: natureza e artifício

A arte da memória, por sua vez, (*mnemotekhné*, *ars memoriae*, *ars memorativa*), cuja invenção atribuiu-se ao poeta grego Simônides de Ceos, teria surgido nas já bastante conhecidas circunstâncias lendárias, contadas, recontadas e sumarizadas, circunstâncias essas presentes em livros como o *De Oratore*, de Cícero, a *Rhetorica ad Herennium* (Livro IV) e o *Institutio Oratoria*, de Quintiliano (Livro XI, cap. II), o que torna desnecessário reproduzi-las aqui (Cf. YATES, 2007, p. 17-18; LEGOFF, 2006, p. 435-436; WEINRICH, 2001, p. 29-30; DRAAISMA, 2005). Entretanto, sua

sistematização não se dará entre os gregos, mas sim entre os romanos, muito embora, como observa Frances Yates (2007, p. 51), Aristóteles tenha certamente conhecido a mnemotécnica e, provavelmente, escrito um tratado, hoje perdido, acerca dessa arte. Apesar de ter sido posteriormente considerado um tratado sobre a arte da memória, no *De memoria et reminiscencia* (ou *Peri mnēmē kai anamnēsis*), que compõe o *Parva Naturalia*, Aristóteles não discorre propriamente sobre uma arte da memória. Nele, inclusive, tanto a memória (*mnēmē*) e reminiscência (*anamnēsis*) são pensadas em relação à temporalidade. A memória em questão no pequeno tratado de Aristóteles é uma memória do passado, que, depois de ser impressa na alma, pode ser recuperada por meio da recordação, como o demonstra Paul Ricoeur (2007, p. 34-40). Como afirma Ricoeur, “a simples lembrança” (*mnēmē*) “sobrevém à maneira de uma afecção”, ao passo que a recordação (*anamnēsis*) consiste numa busca ativa” (p. 37). Tendo restado a nós, portanto, para compreender a mnemotécnica antiga, as já referidas passagens da *Rhetorica ad Herennium*, do *De inventione*, de Cícero, e do *Institutio Oratoria*, de Quintiliano.

Nesses escritos, a memória artificial é pensada como uma das partes da retórica, não tendo, portanto, existência autônoma da *tekhné* retórica. Como adverte Frances Yates, a arte da memória antiga “pertencia à retórica, como uma técnica que permitia ao orador aprimorar sua memória, o que o capacitava a tecer longos discursos de cor, com uma precisão impecável” (YATES, 2007, p. 18). No *De Inventione*, Cícero define as partes da retórica como sendo invenção (*inventio*), disposição (*dispositio*), elocução (*elocutio*), memória (*memoria*) e proclamação (*pronunciatio*) nos seguintes termos:

Invention is the discovery of valid or seemingly valid arguments to render one's cause plausible. Arrangement is the distribution of arguments thus discovered in the proper order. Expression is the fitting of the proper language to the invented matter. Memory is the firm mental grasp of matter and words. Delivery is the control of voice and body in a manner suitable to the dignity of the subject matter and the style (Livro I, VII; 2006, p. 19, 21)¹⁵.

¹⁵ Reproduzo o texto latino a partir da edição bilíngüe de Jeffrey Henderson (Loeb Classical Library, 2006, p. 18, 20) e faço, em seguida, uma tradução livre, e quase literal, do texto latino cotejando-o com a tradução para o inglês feita por H.M. HUBBELL, presente na edição citada, e evidenciando, entre parêntesis, as palavras que julgo essenciais nas definições do texto latino: *Inventio est excogitatio rerum*

Esta memória, contada entre as partes da retórica por Cícero, consiste na retenção, ou percepção, das matérias e palavras inventadas: “firma animi rerum ac verborum perceptio”. Mais de um século depois, no I século d.C., essa mesma lista será apresentada por Quintiliano nas *Institutio Oratoria* (Livro III, cap. III). Segundo Quintiliano,

Todo discurso que explica lo que sentimos, consta por necesidad de dos cosas, de materia y palabras. Y si es breve y reducido a una sola oración, no necesita de más; pero cuando el razonamiento es largo, ha de tener mucho más, pues no solamente importa saber expresar los pensamientos y el modo de proponerlos, sino las circunstancias del lugar. Así es que necesitamos de la *disposición*. Pero no podemos decir cuanto pide el asunto, ni a su tiempo, sino ayudados de la *memoria*. Por lo que ésta constituye la cuarta parte. Y como todo esto lo echa a perder una *pronunciación* desarreglada por la voz y por el ademán, se sigue que ella debe entrar en quinto lugar (QUINTILIANO, 1887, p. 145).

Quintiliano dedica o segundo capítulo do Livro XI ao estudo da memória. Nele, lemos que a memória depende da arte e da natureza (II, 1, 1887, p. 236). Embora tenha origem natural, a memória pode ser aperfeiçoada pelo exercício. Para Quintiliano, todo o conhecimento tem seu fundamento na memória. É mediante a memória que se tem “provisión de ejemplos, leyes, respuestas, dichos y hazañas de las que debe estar bien provisto y tener siempre a la mano un orador” (II, 1, p. 236). Não é sem razão, portanto, como diz Quintiliano, que a memória é chamada de “tesouro da eloquência”.

Antes de Quintiliano, porém, entre 86-82 d.C., na *Rhetorica ad Herennium* (Livro III, 28-39), porém, a importância da memória em relação às demais partes da

verarum aut veri similibus quae causam probabilem reddant; dispositio est rerum inventarum in ordinem distributio; elocutio est idoneorum verborum [et sententiarum] ad inventionem accommodatio; memoria est firma animi rerum ac verborum [ad inventionem] perceptio; pronuntiatio est ex rerum et verborum dignitate vocis et corporis moderatio. TRADUÇÃO: Invenção (*inventio*) é a descoberta (*excongitatio*) de argumentos (*rerum*) válidos ou aparentemente válidos para tornar uma causa plausível [ou verossímil]. Disposição (*dispositio*) é a distribuição (*distributio*), em ordem conveniente, dos argumentos descobertos. Elocução (*elocutio*) é adaptar (*accommodatio*) palavras (*verborum*) adequadas (*idoneorum*) à matéria inventada. A memória (*memoria*) é a firme percepção [ou retenção] mental [ou pela alma] (*animi*) dos argumentos (*rerum*) e das palavras (*verborum*). A proclamação (*pronuntiatio*) é o controle (*moderatio*) da voz e do corpo [de modo adequado] à dignidade da matéria [ou assunto] e das palavras. Cf. com a tradução para o espanhol, de Salvador Nuñez (Madrid: Gredos, 1997, p. 97), e a tradução para o português presente em *A Arte da Memória* (YATES, 2007, p. 25).

arte retórica é ressaltada. Para o anônimo autor do *Ad Herennium*, a retórica é “thesaurum inuentorum atque ad omnium partium rhetoricae custodem”. Como “tesouro da coisas inventadas”, a memória custodia ou guarda todas as demais partes da retórica. Assim sendo, no *Ad Herennium*, a memória é considerada de um modo mais amplo do que no *De Inventione*. Isso se comprova pelo fato de haver nele uma reflexão não somente direcionada à memória como um procedimento técnico. Para seu autor, existem “sunt igitur duae memoriae”. Essas duas memórias, ou mais precisamente duas modalidades de memória, são a memória natural (*naturalis memoria*) e a memória artificial (*artificiosa memoria*). Uma tem origem natural, nasce junto com o pensamento, “cum cogitatione nata”, a outra, por sua vez, é produto de uma arte, é técnica que se consolida pela indução e o método preceptivo, “quam confirmat inductio quaedam et ratio praeceptionis”, como lemos no *Institutio Oratoria*. Como técnica, a memória artificial é constituída de lugares e imagens (*Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus*). Ou como diz Frances Yates: “fundamenta-se em lugares e imagens”. Como ela segue dizendo, essa “definição básica”, que encontramos no *Ad Herennium*, “será seguida no transcorrer do tempo” (YATES, 2007, p. 23). O lugar (*locus*), como nos explica Yates, “é um lugar facilmente apreendido pela memória” (p. 23). É a memória natural que apreende esses lugares. Como lemos no *Ad Herennium* (III, 29, 2005, p. 182-183),

Chamo lugar aquilo que foi encerrado pelo homem ou pela natureza num espaço pequeno inteira e distintivamente, de modo que possamos facilmente percebê-lo e abraçá-lo com a memória natural: como uma casa, um vão entre colunas, um canto, um arco e coisas semelhantes.

Tendo em vista ser possível se valer de um mesmo conjunto de lugares por diversas vezes, logo “a formação dos *loci* é de grande importância”. As imagens, por seu turno,

são determinadas formas, marcas ou simulacros das coisas que desejamos lembrar. Por exemplo, se queremos guardar na memória um cavalo, um leão ou uma águia, será preciso dispor suas imagens em lugares determinados (*Ad Herenium*, III, 29, 2005, p. 182-183).

As imagens depositadas nesses lugares correspondem a “um determinado número de coisas”, que posteriormente podem ser lembradas. Essas imagens, porém, caso não sejam usadas, “enfraquecem e desaparecem” com o tempo (YATES, 2007, p. 23). Apesar disso, como explica Yates, os lugares

permanecem na memória e podem ser utilizados novamente, ao depositarmos neles um novo conjunto de imagens correspondente a um novo conjunto de coisas. Os *loci* são como as tábuas de cera que permanecem, embora tenha sido apagado o que foi escrito sobre elas, e estão prontas para ser usadas novamente (YATES, 2007, p. 24).

Segundo Ricoeur, trata-se, porém, de uma espacialização do espírito. Os lugares, como os compreendiam gregos e romanos, eram “sítios de uma escrita mental” (RICOEUR, 2007, p. 77). Os saberes estavam dispostos nos lugares devidamente associados a imagens. Diferentemente do que ocorre no *Teeteto*, por exemplo, na tradição mnemotécnica inaugurada pelos retores romanos não é mais “o corpo – eventualmente o cérebro – ou a alma unida ao corpo o suporte da impressão”, mas a imaginação, “considerada uma potência da alma” (RICOEUR, 2007, p. 77). Pela mnemotécnica que se aplica a essa imaginação-potência da alma,

Louva a imaginação, da qual a memória se torna o anexo. Ao mesmo tempo, a espacialização oblitera a temporalização. Não a espacialidade do corpo próprio e do mundo que o cerca, mas a do espírito. A noção de lugar expulsou a marca do anterior que, desde o *De memoria et reminiscencia* de Aristóteles, especifica a memória. A lembrança não consiste mais em evocar o passado, mas em efetuar saberes aprendidos, arrumados num espaço mental (RICOEUR, 2007, p. 77).

Ricoeur define essa memória, “em termos bergsonianos”, como memória-hábito que, no entanto, é “uma memória exercitada, cultivada, educada, esculpida” em outros termos (RICOEUR, 2007, p. 77). Como ele segue dizendo, “são verdadeiras proezas que agraciam a memória fabulosa de verdadeiros atletas da memorização” que, como bem lembra Ricoeur, Cícero define como performances “quase divinas” (p. 77). É essa “nova” arte da memória que as civilizações do Ocidente conhecerão e perpetuarão até fins do século XVIII. É acerca dessa memória que boa parte dos tratados de retórica escritos após o século XVI discorreu.

Na Idade Média, a arte da memória também foi praticada e ensinada, o que é bastante natural, tendo em vista a ampla difusão dos textos dos retores latinos nesse período. Segundo Frances Yates (2007, p. 139), há uma escassez de tratados sobre a memória artificial no Medievo. Como demonstra Yates (p. 111-138), a memória artificial é empregada principalmente na formação de um sistema de imagens relacionadas à fé católica. Entretanto, como afirma a historiadora, nesse período “a arte da memória era um criador de sistemas de imagens que, certamente, devem ter brotado e desaguado em obras criativas de arte e literatura” (p. 121); são os casos, por exemplo, da pintura de Giotto e da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Além do *Arte da Memória* que, diga-se de passagem, não tem como tema central a memória medieval, como a própria autora admite (YATES, 2007, p. 138), alguns interessantes estudos sobre a questão da memória na cultura medieval foram publicados nos últimos 20 anos, como resultado de acurada e ampla pesquisa de documentos do período. Destacam-se os trabalhos de Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (1990) e *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200* (1998), assim como a antologia de textos e pinturas medievais relacionados à memória, organizada por ela em parceria com Jan M. Ziolkowski sob o título *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures* (2002). É preciso falar também do livro de Janet Coleman, *Ancient and Medieval Memories: Studies in the Reconstruction of the Past* (1992). Para se compreender a sobrevivência da arte da memória na chamada Idade Média, é indispensável, portanto, ler a produção da estudiosa Mary Carruthers. Ela se dedicou, juntamente com uma equipe de pesquisadores, ao estudo da memória na Idade Média, tendo estudado com mais intensidade e detalhamento as funções que a memória assume principalmente no âmbito da espiritualidade (CARRUTHERS, 1998). Carruthers estudou, também, a relação entre memória e livro na cultura medieval (CARRUTHERS, 1990).

Sabemos que a arte da memória sobreviveu entre os séculos XVI e XVIII até sua agonia definitiva. Entretanto, essa sobrevivência se dá por meio de um processo de transformação muito em decorrência das novas formas de organização do

pensamento e de tratamento do conhecimento acarretado pelo advento da cultura do impresso. Segundo Yates (2007, p. 169), no século XVI,

A arte da memória parece estar em declínio. O livro impresso destrói os velhos hábitos da memória. A transformação medieval que essa arte sofreu, apesar de ainda sobreviver e ser requerida, como atestam os tratados, pode ter comprometido sua antiga força e tê-la feito degenerar em curiosos jogos de memória. Tendências modernas da cultura e da educação humanistas são reservadas ou mesmo hostis em relação a essa arte clássica.

A arte da memória é, ainda, ensinada e exercitada nesse período, embora tenha sido re-elaborada pela escolástica em relação ao modo como fora concebida por gregos e romanos (LE GOFF, 2003, p. 452). O deslocamento das duas últimas “partes” da retórica, que se verifica com mais força a partir do século XVI (*pronunciatio* e *memoria*), como resultado do advento da imprensa (KUENZ, 1975, p. 112) e, portanto, do processo de exteriorização da memória, reduz o interesse pela velha arte da memória. Como diz Yates, “apesar de na época serem populares livros do tipo *“Como Aprimorar sua Memória”* – como ainda hoje o são –, a arte da memória pode estar saindo dos grandes centros nervosos da tradição europeia para se tornar marginal” (YATES, 2007, p. 169).

Embora seja uma das cinco partes da retórica, aquela pela qual o orador memoriza o seu discurso com vistas à sua proclamação (*actio*), a memória não pode ser restringida a uma técnica de memorização do discurso elaborado para o ato retórico da performance. A arte da memória envolve todas as etapas constitutivas do discurso retórico. Como observa Mary Carruthers,

Thus the orator’s “art of memory” was not an art of recitation and reiteration but an art of invention, an art that made it possible for a person to act competently within the “arena” of debate (a favorite commonplace), to respond to interruptions and questions, or to dilate upon the ideas that momentarily occurred to him, without becoming hopelessly distracted, or losing his place in the scheme of his basic speech. That was the elementary good of having an “artificial memory” (CARRUTHERS, 2000, p. 8)¹⁶.

¹⁶ Assim, a “arte da memória” do orador não era uma arte da recitação e da repetição, mas uma arte de invenção, uma arte que tornava possível a uma pessoa agir com competência dentro da “arena” de debate (um lugar-comum predileto), responder interrupções e perguntas, ou para dilatar [alargar] as idéias que momentaneamente lhe ocorriam, sem tornar-se irremediavelmente distraído, ou perder seu lugar no esquema de seu discurso de base. Esse era o bem elementar de [se] ter uma “memória artificial”. [Tradução livre]

A “arte da memória” como “arte de invenção” permite ao orador, como também ao poeta, inventar os textos por meio do acesso aos lugares. Nesse sentido, a memória artificial é importante em todas as etapas da *tratactio*. É o “tesouro das coisas inventadas”, e “guardiã de todas as partes da retórica”, (*Retorica ad Herennium*, III, 28), sendo imprescindível tanto à invenção, quanto à disposição e à elocução. Lembrando que essas três etapas são praticamente simultâneas (BARTHES, 1975, p. 182).

Um poema épico é, por conseguinte, produzido como discurso persuasivo de convenção particular ao gênero. Como “operação particular de recursos de gênero historicamente disponíveis” (PÉCORA, 2001, p. 13), reproduz, “na situação particular de sua ocorrência, uma jurisprudência dos signos partilhada coletivamente como memória social de bons usos” (HANSEN, 2006b, p. 33), sendo, portanto, resultado do recurso à memória artificial. Entretanto, como bem lembra Ricardo Martins Valle “por mais que reponha o conhecido”, um poema,

não deveria ser reduzido a uma mecânica de *topoi*, conjunção de significantes que se podem elencar mecanicamente para o cumprimento de certo *genus*. Nessas práticas havia implícita uma complexa codificação da “natureza das coisas”, estreitamente unida ao “código lingüístico”. O que nos restou gratuitamente daquele tempo foi decerto o “código lingüístico” sobre uma folha que leva impressa um poema velho. Mas o equívoco, o simplismo, o espírito de sistema (que é tudo o mesmo) tende a fazer crer que, no intrínseco do “código lingüístico” – esse engano “universal” do idealismo formalista –, podem-se encontrar verdades em-si: seja “o amor em-si”, seja “o texto em-se”, seja “a realidade em-si” (VALLE, 2005, p. 85).

Assim sendo, sonetos, élogos, odes, madrigais, epopéias, autos, sermões e epístolas e os demais gêneros então praticados não são idênticos, como adverte Alcir Pécora (2001, p. 12), “à aplicação de um conjunto de prescrições encontradas em determinada preceptiva do período”. Como ele segue dizendo: “paráfrases de manuais de retórica não dão conta dos sentidos específicos” dos textos produzidos entre os séculos XVI e XVIII. Na verdade, contrariamente a isso, conquanto sejam produtos de uma convenção, os diferentes gêneros tendem historicamente a

desenvolver “formas mistas”, decorrentes dos “ajustes de aplicação” dos meios discursivos disponibilizados pela tradição “às diferentes circunstâncias de pessoa, tempo, modo e lugar relevantes em cada caso” (PÉCORA, 2001, p. 12).

Em se tratando de poesia, os saberes, aprendidos, “arrumados num espaço mental”, passíveis de serem recuperados quando preciso for, dizem respeito às imagens, aos argumentos, aos metros, dimensões, divisões, aos estilos (alto, médio, baixo), aos tropos e assim por diante. Em outras palavras, à invenção, disposição e elocução dos discursos poéticos. Em se tratando da épica, particularmente, aos preceitos próprios do gênero que se distribuem por esses três âmbitos retóricos; às suas partes quantitativas (título, proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo, e à natureza da invenção própria de cada uma delas) e qualitativas (fábula, costumes, pensamentos e linguagem); enfim, a todas as suas propriedades: unidade da fábula e variedade de episódios, extensão, gravidade, discurso misto, em que se conjuga o diegético e o dramático, unidade quanto ao herói, diversidade quando aos caracteres agentes, os quais devem ser bons ou maus, exemplares, decoros, coerência entre caracteres e pensamentos, ornamentos, estilo sublime, grandiloquente, magnífico, ao metro uniforme, à divisão em estâncias e em cantos ou livros. É memória de coisas (imagens) e palavras; *memoria rerum* e *memoria verborum*. A memória, seja ela natural ou artificial, é basilar nas técnicas de elaboração dos poemas nos âmbitos da invenção, disposição e elocução, a partir dos preceitos socialmente partilhados pelas artes poéticas e tratados sobre o gênero.

O poeta que tem autoridade é o que domina uma arte, sendo, portanto, um *artifex*. Este é artificioso, o que significa dizer que domina “as medidas da produção do *artificium*”, como diz João Adolfo Hansen. O poema pode ser entendido, deste modo, como um artefato que, quando bem forjado, “dá autoridade e serve de exemplo para outros”. A *auctoritas* consiste, portanto, no domínio da medida, da proporção e da razão necessárias ao exercício poético (HANSEN, 2006c, p. 1). Torquato Tasso abre o primeiro dos seus três *Discursi dell'arte poetica* com as seguintes advertências, dirigidas àqueles que pretenderem escrever um poema heróico:

A tre cose deve aver riguardo ciascuno che di scriver poema eroico si prepone: a sceglier materia tale che sia atta a ricever in sé quella più eccellente forma che l'artificio del poeta cercherà d'introdurvi; a darle questa tal forma; e a vestirla ultimamente con que' più esquisite ornamenti ch'alla natura di lei siano convenevoli. Sovra questi tre capi dunque, così distintamente come io gli ho proposti, sarà diviso tutto questo discorso: perochè, cominciando dal giudizio ch'egli deve mostrare nell'elezione della materia, passerò all'arte che se gli richiede servare prima nel disporla e nel formarla, e poi nel vestirla e nell'adornarla (TASSO, 1964, p. 3)¹⁷.

O poeta é, para Tasso, um artífice que deve, obrigatoriamente, ter perícia ao selecionar a matéria apta a receber o tratamento poético, mas não unicamente, pois necessita também e, principalmente, de ter técnica suficiente para viabilizar esse tratamento; “a darle questa tal forma; e a vestirla ultimamente con que' più esquisite ornamenti ch'alla natura di lei siano convenevoli”. As três coisas que deve ter em conta “ciascuno che di scriver poema eroico si prepone”, ou seja, a escolha acertada da matéria, a formatação da mesma e, por fim, a variação elocutiva do poema, que ornamenta estilisticamente o discurso poético, com linguagem adequada, são operações possíveis somente pelo agenciamento da memória, como veremos mais detidamente. Tasso fala de poesia em termos retóricos. O poeta domina a arte retórica, que permite a elaboração do poema heróico como discurso construído em três etapas bem definidas: invenção, disposição e elocução. A eleição, ou invenção, deve ser operada com “*giudicio*”. Apesar de não empregar a palavra memória nessa passagem do seu *Discurso*, ao tratar a elaboração poética como uma elaboração retórica (*trattatio*), Tasso está, conseqüentemente, aludindo a técnicas mnemônicas que possibilitam a realização das operações descritas. “*Elezione*” deve ser entendida aqui como uma operação de busca. Mas não somente isso; é também e, simultaneamente, uma operação de escolha (*sceglie*). Operação que tem como agenciador a memória artificial (mnemotécnica), o instrumento que permite tanto encontrar quanto comparar e escolher entre as muitas opções. Tenhamos em conta o

¹⁷ Três coisas deve ter em conta qualquer um que pretende escrever um poema heróico: escolher matéria tal que seja apta a acolher em si a mais excelente forma que o artífice do poeta buscará introduzir; dar a esta matéria tal forma; e, finalmente, vesti-la com os mais requintados ornamentos que sejam convenientes à sua natureza. Além destes três assuntos, a seguir, tão distintamente como eu o tenho proposto, será dividido todo este discurso: por esta razão, começando do juízo que ele [*o poeta*] deve demonstrar na eleição da matéria, passarei à arte que se lhe requer primeiramente, no dispô-la e no forma-la, e, depois, no vesti-la e no adorná-la. [Tradução livre]

modo como um poeta é treinado na arte da memória. Treinamento que recebeu ao longo de sua formação letrada, que lhe conferiu a erudição e o domínio técnico, bem como amestrou-lhe a memória para valer-se, quando necessário, dos repertórios acumulados. Há muitos assuntos disponíveis ao poeta, recuperáveis pelo agenciamento da memória do poeta; um imenso repertório de matérias passíveis de serem poetizadas. Entretanto, o poeta deve ser sábio na escolha daquela que é adequada ao poema que pretende compor, pois há matérias próprias para cada gênero e sub-gênero poético, há um decoro que deve ser observado para se alcançar a excelência poética. A idéia de eleição, portanto, pressupõe uma operação de busca seletiva. Sem o intermédio da memória, tal operação é evidentemente impraticável. O *giudicio* é precisamente necessário por ser um meio de efetivar essa separação. Por meio dele, consegue-se identificar a matéria adequada e o tratamento pelo qual esta deve passar até tornar-se um poema heróico. Como assevera Maria do Socorro Fernandes de Carvalho,

O juízo engloba a arte e até o gênio, caráter do artífice. Presente nas coisas e nas palavras, o juízo atua em todas as partes do discurso, da invenção à elocução, compondo e por vezes reformando a própria natureza. Todavia, sua ação não é restritiva, é amplificadora (CARVALHO, 2007, 156).

O juízo era considerado de essencial importância para os tratadistas do século XVI, como é possível comprovar pela seguinte passagem da *Arte Poética, e da Pintura, y Simmetrya, com principios de perspectiva*, do português Phillippe Nunes (1615),

Nenhuma coisa há na poesia de tanto momento, nem de maior louvor, nem de mais admiração do que o juízo. Tem em si dificuldade não pequena por apenas o poder ensinar a arte o que nasce de ser dádiva e benefício da natureza. Não é familiar a todos a agudeza do juízo e nem todos os dotados de engenho o possuem. Virgílio e Ovídio foram iguais no engenho, no juízo foi superior Virgílio não só a Ovídio, mas a Homero, e Homero avantajou a Virgílio na bondade de engenho e de natureza (ALMEIDA *apud* CARVALHO, 2007, p. 156).

Tendo encontrado a matéria que, nesse caso, ainda está *nuda*, nos termos de Tasso, ou seja, desprovida de qualquer artifício, o trabalho do poeta segue com as operações de disposição e elocução do poema, mas desde a escolha, como vimos

anteriormente, ele já deve ter em mente o tratamento que deverá dar a ela, em um processo artístico bastante dinâmico e complexo. A matéria é comparada, portanto, ao corpo nu que deve ser devidamente vestido e ornado. Diante da “*materia nuda*” o poeta precisa ter o *giudicio* necessário para vesti-la com perícia. Novamente, a memória se faz necessária, tendo em vista que a formatação e ornamentação da matéria são também feitas a partir de um repertório acessado por meio de *mnemotécnica*. Novamente, por meio de uma enunciação metafórica, Tasso expõe a produção poética como uma *tratactio* (TASSO, 1964, p. 3). A matéria poética é comparada ao ferro e à madeira (*legno*), e o poeta ao “*fabro*” que manipula tais elementos naturais, transformando-os em objetos artísticos, no caso do exemplo em um barco, compreendendo “*arte*” aqui em seu sentido mais amplo, como qualquer técnica. Como há um repertório de formas e estilos com que trabalham aqueles que manipulam o ferro e a madeira, há repertórios dispositivos, de metros, divisões e dimensões, e elocutivos, de estilos, tropos (ornamentos) disponíveis ao poeta em sua alma treinada, sem falar do repertório de matérias acessado quando da busca e escolha da matéria, a invenção. Na alma do poeta estão gravadas, foram gravadas, técnicas e modelos de invenção, disposição e elocução, que quando da composição de um poema são recuperados pela memória treinada para essa tarefa. Tasso põe em relevo apenas a técnica (“*cose deve aver riguardo ciascuno che di scriver poema eroico si prepone*”), entretanto, há de se dizer que nesse processo conjugam-se arte e engenho. Há uma arquitetura do discurso. Em outra passagem, Tasso faz outras comparações, evidenciando outros aspectos do símile proposto entre o ofício do poeta e artes manuais:

Così similmente la medesima forma del sigillo molto meglio fa sue operazioni nella cera che in altra materia più liquida o più densa; e più sarà in pregio una statua di marmo o di oro ch'una di legno o di pietra men nobile, benchè in ambedue parimente s'ammiri l'industria di Fidia o di Prassitele (TASSO, 1964, p. 4)¹⁸.

¹⁸ Assim, semelhantemente ao que se dá com o selo que é mais bem fixado na cera do que em um material mais líquido ou em outro mais denso; e mais se homenageará uma estátua de mármore ou de ouro que uma de madeira ou de alguma pedra menos nobre, embora em ambas se admire o trabalho de um Fídias ou de um Praxíteles. [Tradução livre]

As analogias de Tasso são especialmente interessantes para compreendermos o modo de operação do poeta. O trabalho do poeta é comparado ao trabalho dos *fabri*, que manipulam o ferro e a madeira. Do mesmo modo, antes de se fundir o ferro para transformá-lo em um dado objeto, o *faber* escolhe o material adequado ao que pretende forjar, se um espada, um castiçal, uma colher, matérias adequadas devem ser escolhidas. No caso de um poema épico, escolhe-se uma ação ilustre, preferencialmente retirada da história (TASSO, 1964, p. 4).

Em certo sentido, Tasso aproxima o poeta do orador, o que fica ainda mais patente no momento em que distingue o modo de operação do primeiro daquele que é próprio ao segundo. Tal distinção se faz necessária justamente por ambos se valerem de procedimentos retóricos no exercício de suas artes. Na *Art Poëtique*, de Peletier du Mans, por sua vez, nos deparamos com uma evidente demonstração do imbricamento entre retórica e poética já no século XVI. Du Mans não somente descreve as operações de composição da poesia como procedimentos retóricos, como emprega, para isso, terminologia própria da arte retórica. Como declara o título de um dos capítulos do livro primeiro da *Art Poëtique*, nele discorre-se, o que de fato verifica-se com a sua leitura, sobre “la composition du poeme an [en] general”, ou seja, “de l’Inuancion, Disposicion e Elocucion” (DU MANS, 1555, p. 19), as três primeiras partes da retórica como as apresentam os tratados de retórica romanos, e os inúmeros produzidos entre os séculos XVI e XVIII. Na verdade, para os tratadistas do século XVI, a poesia é arte que se divide em três partes: invenção, disposição e elocução. Deste modo, procedimentos de produção discursiva próprios da retórica são também identificados como operações que dizem respeito à arte poética. A descrição que se faz dessas operações, porém, não se distingue em nada daquelas que são encontradas em tratados de retórica:

Com a invenção buscamos a matéria, qual poderá ser verdadeira ou aparente, e que não contradiga ao entendimento, ainda que seja fingida. Com a disposição se ordena a forma, concertando e dispondo o estilo e a matéria que se tiver já buscada, no verso que melhor parecer e for mais conveniente. Com a elocução se alcança o fim de que forçadamente há de constar qualquer composto (NUNES *apud* CARVALHO, 2007, p. 156).

Segundo Tasso, “La materia nuda viene offerta quasi sempre all'oratore dal caso o dalla necessità, al poeta dall'elezione; e di qui avviene ch'alcune fiatae quel che non è convenevole nel poeta è lodevole nell'oratore” (TASSO, 1964, p.). Nessa diferenciação, Tasso trabalha com oposição entre acaso/necessidade e eleição. Os dois primeiros estariam para o orador e a segunda para o poeta. Nisso, distingue o modo de invenção, uma vez que, no caso do orador, a invenção se daria quando da escolha dos argumentos adequados para defender a causa (a matéria pré-estabelecida), imposta pela necessidade ou pelo acaso. Jacques du Mans também se preocupa em diferenciar os ofícios do poeta e do orador, e também se centra na questão da matéria adequada a cada arte (1555, p. 15-18).

Para Du Mans o poeta se distingue do orador, pois, contrariamente ao que se dá com este último, tem a possibilidade de tratar de qualquer tipo de matéria (DU MANS, 1555, p. 16-17). Ao tratar acerca da matéria (*suget, sujet*) própria da poesia, du Mans argumenta que a cada espécie poética cabe um tipo de assunto específico. Se há gêneros variados “les Epigrammes, Epitres, Elegies, Comedies, Tragedies e euvre [oeuvre] Heroïque”, há, do mesmo modo, diversas matérias, “les Guerres, l'Amour, la Pastoralite e l'Agriculture” (DU MANS, p. 15). Em suas inúmeras espécies, a poesia pertence ao gênero demonstrativo, sendo, portanto, louvor e/ou vitupério, mas é louvor/vitupério de que, de quem, a que, a quem? Sua matéria é específica, de acordo com o gênero poético. Se é epopéia, seu assunto é a guerra, e o seu louvor é destinado às virtudes heróicas; se é écloga, seu assunto é “pastoril”, “rústico”, “bucólico”, se é sátira, visa aos vícios e desvios, o que é digno de riso. Se a pintura tem ornamentos próprios, e “le Peintre peût libremant fantesier sus son ouvrage an ordonnance, na habiz, na qualitez de personnes: a paysages, arbres, fleurs e autres ambilicemans”, a poesia também dispõe dos seus, e o poeta, tal qual o pintor em relação a sua arte, “an disposicion, discours, digressions, e tant de sortes d'ornamens” (DU MANS, p. 15). Se o pintor e o poeta têm a liberdade de tratar de qualquer assunto – não de qualquer modo, como veremos – o orador está limitado pela necessidade. A especificidade quanto às matérias dos gêneros poéticos e o modo pelo qual o poeta opera ao lidar artisticamente com as diferentes matérias do poe-

distinguem sua arte dos gêneros oratórios e, conseqüentemente, distinguem-no do orador.

Importa enfatizar, porém, que nem Tasso, nem Peletier du Mans, sustentam que o orador prescindia em absoluto da busca e da escolha, uma vez que existem pensamentos adequados e inadequados a cada argumentação e tratamentos próprios a cada matéria, os quais precisam ser encontrados e aplicados com perícia¹⁹. Tasso simplesmente demonstra, como já o dissemos, que o orador, diferentemente do poeta, trata uma matéria ante a necessidade de defesa de uma dada causa, matéria esta que não é obtida por sua livre escolha, tendo em vista que o orador, seja no tribunal, seja na assembléia, elabora seu discurso retórico sobre uma causa preestabelecida por circunstâncias pretéritas (no caso do judiciário) ou futuras (no caso do deliberativo), que tornaram necessários o julgamento ou a deliberação.

Por esse motivo, Tasso afirma que o orador labora com matérias oferecidas, quase sempre, “dal caso o dalla necessità”. Isso é evidente no que diz respeito aos gêneros judiciário e deliberativo. É necessário questionar, porém, a plena legitimidade desse preceito no que se refere às espécies oratórias do epidítico. O caso do sermão, por exemplo, parece em alguns casos escapar a essa regra. Estender universalmente tal determinação à parenética pode não ser pertinente, tendo em vista que a matéria de um sermão nem sempre se coloca ao pregador por meio da necessidade, tampouco pelo acaso, a não ser que ampliemos a idéia de necessidade a uma esfera mística ou que substituamos o acaso pela Providência, uma vez que um sermão sempre será útil para a edificação do corpo místico, como resultado da sábia ação da Graça. Poder-se-ia sustentar que, no preceito tassesco, a escolha da matéria seja destituída de necessidade. É preciso, porém, questionar a existência sub-reptícia de uma afirmação como essa no argumento de Tasso. Se concebêssemos a poesia como uma prática completamente destituída de razões políticas, talvez isso fosse

¹⁹ Na *Retórica*, Aristóteles distingue dois tipos fundamentais de provas: as provas que prescindem da arte e as que são dependentes dela. As provas que “independentes da arte” são, a saber, todas aquelas “que não foram fornecidas por nós, mas que já pré-existiam”, ou seja, “os testemunhos, as confissões obtidas pela tortura, as convenções escritas e outras de igual espécie”. As provas dependentes da arte, por seu turno, são “todas as que podem ser fornecidas pelo método e por nossos próprios meios”. Quanto às primeiras, diz Aristóteles, “basta que nos utilizemos delas”, as outras, porém, carecem de ser encontradas (Livro I, 2, 1959, p. 24, cf. 2006, p. 15-16).

possível. Todavia, como sabemos, nas letras de que Tasso é representante, a poesia tem uma destinação sim, sendo a seleção da matéria, por conseguinte, motivada por razões, de Estado, de conveniência. Portanto, a “necessidade” de que fala Tasso diz unicamente respeito ao fato de o orador, na maioria dos casos, não poder escolher a matéria de que trata.

Tasso segue, ao justificar a distinção que faz entre a invenção poética e a oratória, dando o seguinte exemplo:

È ripreso il poeta che faccia nascer la commiserazione sovra persona che abbia volontariamente macchiate le mani nel sangue del padre; ma del medesimo avvenimento trarrebbe la commiserazione con somma sua lode l'oratore: in quello si biasma l'elezione, in questo si scusa la necessità e si loda l'ingegno (TASSO, 1964, p. 3-4)²⁰.

Quanto a essa matéria em particular, segundo Tasso, censura-se sua eleição por parte do poeta, ao passo que o orador, impelido pela necessidade de tratar de semelhante causa, é desculpado, sendo louvado o seu engenho no tratamento da referida matéria. O poeta seria digno de censura por ser indecoroso fazer nascer a comiseração para com alguém que atente voluntariamente contra a vida do próprio pai. Em se tratando do orador - um advogado de defesa, por exemplo - a necessidade não somente o isenta de qualquer recriminação, até por que a matéria de que trata não é fruto de sua escolha. Por outro lado, pelo grau de dificuldade da matéria, que exige grande engenho para ser tratada, o orador se torna digno de elogio. A natureza da matéria não pode ser violentada, ainda que em nome da virtude da arte (TASSO, 1964, p. 4).

É possível depreender da argumentação de Tasso, portanto, que poeta e orador operam de modo semelhante, ainda que com fins e em relação a matérias distintas. A própria existência de uma discussão sobre as diferenças entre o ofício do poeta e o do orador, nos *Discursi* de Tasso, bem como na *Art Poëtique* de Peletier de Mans, por si só, revela muito sobre o caráter retórico da poética desse período. A questão surge justamente da necessidade de diferenciar duas práticas letradas que se

²⁰ É censurado o poeta que faça nascer a comiseração sobre a pessoa que haja, voluntariamente, manchado as mãos com o sangue do próprio pai; mas, do mesmo acontecimento, o orador traria a piedade com grande louvor: naquele [*caso*] se reprova a eleição, neste se perdoa a necessidade e se elogia o engenho. [Tradução livre]

valem de uma mesma *tekhné*. Se a poesia estivesse completamente divorciada da retórica, sendo completamente autônoma em relação a essa outra arte, contando apenas com um conjunto de preceitos poéticos para a sua composição, tal discussão seria absolutamente sem razão. Sua legitimidade, porém, se assenta precisamente sobre o fato de que a poesia e a oratória partilham certos preceitos, são constituídas enquanto discursos regrados, a partir da mesma *tékhne*. Entretanto, poesia e oratória têm suas próprias naturezas, fins e utilidades, bem como preceitos próprios e se ocupam da matéria de modos específicos em conformidade com cada um de seus gêneros. Tanto o poeta, quanto o orador se valem da memória, do juízo e da arte. A memória é faculdade, porém, é também *techné*, é natural, mas também é artificiosa. Ambos contam com um vasto repertório impresso na alma, mediante a memória, que é acessado, com *giudicio*, também por intermédio da memória. O labor poético é, deste modo, labor retórico. Embora, entre os séculos XVI e XVIII, diferentemente daquilo que se deu nos séculos anteriores, no período que se convencionou chamar Idade Média, a arte poética tenha um lugar bem definido nas letras, sabemos que a poesia é pensada como um subgênero retórico, que pertence ao gênero demonstrativo (epidítico), que visa ao louvor e ao vitupério, como está definido no Livro I da *Retórica* de Aristóteles²¹.

²¹ Quando o discurso exige do ouvinte uma decisão sobre uma questão futura, ele recebe nome de deliberativo. Isso por que, como o próprio nome já diz, ele terá que, em sua pronúncia, deliberar sobre algo. Obviamente, só se pode deliberar sobre uma questão futura. Esse discurso é, portanto, dirigido a uma assembléia. Quando, porém, o ouvinte deve se pronunciar em relação a uma questão referente ao passado, ele estará avaliando um fato já ocorrido. Nesse sentido, ele está julgando uma causa. O discurso que exige tal posicionamento de seu ouvinte é o discurso judiciário, que, logicamente, é dirigido a um juiz. Já quando o ouvinte está na condição de um espectador ele terá necessariamente que emitir um juízo de valor. Aristóteles situa os três gêneros a partir dos tempos que lhes servem de objeto: “cada um destes gêneros tem por objeto uma parte do tempo que lhe é próprio: para o gênero deliberativo, é o futuro, pois nele delibera-se sobre o futuro para aconselhar ou desaconselhar; para o gênero judiciário, é o passado, visto que a acusação ou a defesa incide sempre sobre fatos pretéritos; para o gênero demonstrativo, o essencial é o presente, porque para louvar ou censurar apoiamos-nos sempre no estado presente das coisas” (*Retórica*, Livro I, 3, 1959, p. 32, cf. 2006, p. 32-35). Entretanto, no caso do gênero demonstrativo, ou epidítico, geralmente se recorre às lembranças ou se busca presumir o futuro.

2 - EPOPÉIA COMO EXERCÍCIO DE MEMÓRIA: TÉCNICA E TRADIÇÃO NO CARAMURU

Transibo ergo et istam naturae meae, gradibus ascendens ad eum, qui fecit me, et venio in campos et lata praetoria memoriae, ubi sunt thesauri innumerabilium imaginum de cuiusmodi rebus sensis inoectarum.

[Irei também além desta força da minha natureza, ascendendo por degraus até àquele que me criou, e dirijo-me para as planícies e os vastos palácios da memória, onde estão tesouros de inumeráveis imagens veiculadas por toda a espécie de coisas que se sentiram].

Santo Agostinho. Confessionum, libri X, VIII, 12

O *Caramuru*, Poema Épico do Descobrimento da Bahia, foi escrito por José de Santa Rita Durão (1720-1784), um frei da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho. Foi dado a público por vez primeira no ano de 1781, na cidade de Lisboa (Régia Oficina Tipográfica), tendo sido escrito em Coimbra, onde o poeta alcançara uma cátedra de teologia, cuja aula inaugural foi proferida em 1778. Muito provavelmente, o poema foi escrito entre o ano em que o poeta passou a ensinar em Coimbra e pouco antes de ser impresso (cf. VIEGAS, 1914, p. lvi-lvii).

Foi publicado sob o reinado de D. Maria I, como um dos vários textos produzidos na campanha anti-pombalina que caracterizou o seu governo. Por conta dessa campanha, o período passou a ser conhecido como a “Viradeira”, movimento conservador de reação católica a certos princípios e projetos, que se alinhavam com o despotismo esclarecido ilustrado, promovidos pelo governo pombalino (1750-1777). Como sabemos, com a morte de D. José I, em 1777, o Marquês de Pombal perde a sua influência na corte, sendo deposto em pouco tempo (AZEVEDO, 2004). Com isso, vários religiosos e letrados, perseguidos durante o governo do marquês, retornam a Portugal. Entre eles, encontra-se Santa Rita Durão, que passara por volta de 15 anos exilado de Portugal (1762-1777), dos quais 13 passou somente na Itália (Cf. VIEGAS, 1914; BIRON, 1998, p. 34-47; POLITO, 2001, p. xi-xlvi).

O *Caramuru* é dedicado a D. José, Príncipe do Brasil, filho de D. Maria I, o qual estava sendo preparado para ser o futuro rei de Portugal, mas que, por conta de uma enfermidade, acabou por falecer em 1788, sem chegar a subir ao trono. O poema é uma clara apologia ao trabalho missionário da então extinta Companhia de Jesus, com vistas a alcançar a benevolência da coroa para com os inacianos que, em 1768, foram expulsos dos domínios portugueses. O poema é também um ataque às idéias ilustradas, como declara o poeta nas *Reflexões prévias e Argumento*:

Sei que minha profissão exigiria de mim outros estudos; mas estes não são indignos de um religioso, porque o não foram de bispos, e bispos santos; e o que mais é, de santos padres, como S. Gregório Nazianzeno, São Paulino e outros; maiormente, sendo este poema ordenado a pôr diante dos olhos aos libertinos o que a natureza inspirou a homens tão remotos das que eles chamam preocupações de espíritos débeis. 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 aos seus.

Apesar de escrito e publicado no final do século XVIII, o *Caramuru* é um poema que, em toda a sua constituição técnica e em seus resultados semânticos, pode ser historicamente considerado como uma epopéia do século XVI, o que recentemente foi reiterado por João Adolfo Hansen (2008, p. 85).

Vários autores têm observado o claro distanciamento que separa as demais produções épicas da segunda metade do século XVIII do *Caramuru*²². Entretanto, tais observações trataram esse distanciamento como o resultado da tendência passadista de Santa Rita Durão (CANDIDO, 1997), desconsiderando, na maioria dos casos, o fato de haver, no Setecentos ibérico – principalmente no que se refere a Portugal – uma continuidade histórica em relação aos padrões culturais, técnicos (poéticos e retóricos) e teológico-políticos, bem como em relação às instituições do Antigo Regime. Desconsideram ainda que a instrução formal de Santa Rita Durão se deu ainda sob o *Ratio Studiorum* e, portanto, sob o antigo sistema retórico e poético.

²² Sugiro para se ter mais informações sobre a fortuna crítica do *Caramuru* consultar três trabalhos: a dissertação de mestrado de Berty Biron, intitulada *Caramuru: um poema épico da conversão e sua recepção crítica* (1988), bem como sua tese de doutorado *Tradição e renovação no poema épico Caramuru*, além da boa introdução de Ronald Polito na edição do *Caramuru* organizada por ele próprio (2001).

Por essas razões, o *Caramuru* não deve ser contado com outros poemas épicos luso-brasileiros escritos na segunda metade do século XVIII, como o *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa, e o *Uruguai*, de José Basílio da Gama, uma vez que representa uma reação a instituições, idéias e práticas da ilustração. Como adverte João Adolfo Hansen, ocorrem significativas alterações estilísticas na produção do gênero épico nesse período. Como exemplo, ele nos lembra a redução que se verifica nas fábulas de *Vila Rica* e de *O Uruguai* (HANSEN, 2008, p. 85) que, como sabemos, são significativamente sintéticas em relação ao modelo adotado por Durão de uma epopéia de dez cantos, à semelhança dos *Lusíadas* de Camões. Segundo Hansen,

os usos da expressão “Ilustração católica” apontam para a coexistência de práticas e princípios contraditórios, como *inovação* e *tradicionalismo*, *ateísmo* e *religião*, *empirismo* e *escolástica*, *liberdade* e *subordinação absolutista*, sugerindo a impossibilidade de definir unilateralmente a cultura luso-brasileira de então ou de propô-la como totalidade prévia unitária ou positivamente dada (HANSEN, 2008, p. 86).

Por esse motivo, cada poema deve ser estudado a partir de suas particularidades, de seus vínculos institucionais específicos, e dos efeitos de sentido pretendidos em cada um deles. No caso do *Caramuru* – e é o que nos esforçamos por fazer nesta pesquisa –, este será lido como prática poética particular, independentemente de esquemas estilísticos e categorias pré-estabelecidas pela maior parte dos textos que compõem sua recepção crítica e historiográfica nos séculos XIX e XX.

O poema se baseia em matéria histórica, ao menos em parte, como prescreve a maioria das preceptivas poéticas, tanto do século XVIII, quanto dos XVI e XVII. Sua ação é recuada no tempo, pois se passa no século XVI, também de acordo com os preceitos que regram a composição de epopéias, segundo os quais estas devem ser baseadas em acontecimento nem muito antigo, nem muito recente. O poema de Santa Rita Durão está mais de acordo com esse preceito até mesmo quando comparado aos *Lusíadas*, cuja ação era relativamente recente em relação à época em que o poema foi escrito o que, inclusive, tornou-se uma das matérias que constam nos comentários ao poema de Camões que abundaram nos séculos XVII e XVIII.

Uma breve apresentação da disposição do *Caramuru* permite-nos reconhecer nele uma clara conformação com o modelo épico camoniano. As partes do poema obedecem claramente ao esquema dos *Lusíadas*, como já foi observado pelos seus comentaristas.

Suas partes quantitativas, ou seja, aquelas que dizem respeito à materialidade do poema (HANSEN, 2008, p. 45), são:

- a) o *título Caramuru*, em alusão ao seu herói, Diogo Álvares Caramuru;
- b) a *proposição*, que como o próprio nome já indica, antecipa a ação que é desenvolvida ao longo da epopéia;
- c) a *invocação*, dirigida a Jesus Cristo;
- d) a *dedicatória*, dirigida a D. José, Príncipe do Brasil, filho de D. Maria I, cuja finalidade era, provavelmente, a de interceder pela Companhia de Jesus que, a essa altura, não somente havia sido expulsa de Portugal, mas extinta por decisão de Roma;
- e) a *narração*, que se assemelha à da *Ilíada*, pois não é propriamente *in media res* tal como a *Odisséia*, a *Eneida* e *Os Lusíadas*; sua narração é caracterizada pelo emprego de *prolepses*, tal como na *Ilíada*, recurso também empregado nos demais épicos mencionados. Como também era preceito, o *Caramuru* não se ocupa de toda a vida do herói - não dando conta, por exemplo, a não ser pontualmente, por meio de declarações esparsas, da sua origem e das vicissitudes que o conduziram até as terras brasílicas. A *narratio* tem o seu início no naufrágio que Diogo Álvares sofre na costa da Bahia;
- f) o *epílogo* que é, na verdade, um discurso de exaltação do apostolado jesuítico que levava o evangelho e a civilização aos indígenas;
- g) há, também, uma epígrafe que traz uma citação das *Metamorfoses* de Ovídio, retoricamente significativa, pois, como buscamos demonstrar, incide sobre o sentido de todo o poema e está relacionada, particularmente, com a sua invocação;
- h) é imprescindível contar ainda o prólogo intitulado *Reflexões prévias e Argumento*, que também é parte integrante da obra e, como prescreveu, por exemplo, Manuel Pires de Almeida, poderia ser contado, ainda que de modo acessório, como

parte da quantidade do poema heróico (*Discurso do poema heróico*, fl. 633). O prólogo do poema visa à obtenção da *captatio benevolentiae* por parte dos leitores;

i) como era costume entre os épicos setecentistas, encontramos várias notas explicativas, contendo informações sobre os costumes e tradições indígenas, sobre mitologia, sobre doutrinas da fé católica, sobre a fauna e a flora brasileiras, indicações de fontes etc., as quais, do mesmo modo, cooperam na leitura do poema. Essas notas estão dispostas ao final de cada um dos dez cantos do poema;

j) escrito em dez cantos e em oitava rima, o *Caramuru* apresenta estrofação e, como pudemos verificar, uma disposição geral muito semelhante à dos *Lusíadas*. O poema contém 834 estrofes, somando um total de 6.672 versos²³.

Quanto ao texto do *Caramuru* com que trabalhamos na pesquisa, nos valem do fac-símile da sua edição *princeps*, disponibilizado pela Biblioteca Nacional de Portugal (Biblioteca Nacional Digital - <http://purl.pt/13841>), em cotejo com outras edições mais recentes, como, por exemplo, a edição organizada por Ronald Polito em 2000 e a última edição brasileira do poema, no volume *Épicos* da coleção Multiclássicos da EDUSP, organizado por Ivan Teixeira (2008).

2.1. Memória, cultura letrada e educação no Portugal do século XVIII

No esforço em compreender o papel da memória e das técnicas retóricas e poéticas envolvidas na composição de poemas entre os séculos XVI e XVIII, o ofício do poeta precisa ser considerado a partir de diferentes perspectivas. São vários os problemas que surgem quando se faz necessário discutir sobre a habilidade artística e sobre os instrumentos disponíveis para o exercício dessa competência - compreendida aqui não como eficácia, pois nem sempre se alcança o que se pretende, mas como potencialidade que, por sua vez, não pode ser confundida com categorias pós-kantianas, tais como talento e gênio, mas como a acessibilidade a e o domínio, em maior ou menor medida, de técnicas artísticas e erudição que, em consórcio com o engenho natural, são responsáveis pela perícia com que se compõe. Portanto, o

²³ Berty R. R. Biron, em "Luzes, Razão e Fé em *Caramuru*", texto introdutório ao *Caramuru* na coletânea *Épicos*, organizada por Ivan Teixeira (2008), apresenta uma descrição mais detalhada do *Caramuru*, bem como para uma apreciação dos seus detalhes estilísticos. Além disso, a autora faz algumas considerações sobre o manuscrito que está na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

estatuto da atividade poética no âmbito dessas letras, os recursos lingüísticos e bibliográficos disponíveis, as concepções contemporâneas acerca do intelecto humano, do conhecimento, da competência técnica e do engenho e, finalmente, pois subjaz a quase tudo isso, as especificidades da instrução formal que os letrados recebem nesse período são domínios dessa cultura letrada que não podem ser desprezados na busca por compreender como a memória atua na produção poética.

Como é sabido, em Portugal, como em toda a Europa, o século XVIII foi um período de reformas educacionais (MAXWELL, 1996, p. 95-117; Cf. FERREIRA, 2005). Desse modo, seria importante, primeiramente, fazer algumas considerações acerca das mudanças que afetaram a educação institucionalizada no *Setecentos* português. Por outro lado, sabemos também que, por mais que tenham sido antecedidas pela publicação do *Verdadeiro Método de Estudar*, de Antônio Luis Verney (1746), obra que, já na primeira metade do século, questionava a instrução oferecida pela Companhia de Jesus em Portugal, tais reformas somente se efetivaram na segunda metade do século (1759-1772). Como Santa Rita Durão nasceu em 1722 e, até onde consta, concluiu seus estudos acadêmicos em 1756, não tendo alcançado, portanto, as reformas da instrução pública – ao menos não como estudante – estas mudanças não incidiram, diretamente, sobre sua formação colegial e universitária o que, a princípio, não significa dizer que não tenham incidido, de algum outro modo, na sua produção poética. Além disso, em relação ao *Caramuru*, devemos lembrar, como a princípio o explicitamos, que, apesar de ter sido escrito no último quartel do século XVIII, entre 1777 e 1781, e editado em 1781, durante o reinado de D. Maria I e, portanto, no período que ficou conhecido como “Viradeira”, ele é um poema que, em toda a sua constituição retórico-poética, pode ser historicamente considerado como uma epopéia do século XVI. Assim sendo, nos deteremos no modelo de instrução contra-reformista que, em Portugal, se manteve hegemônico desde as resoluções do Concílio de Trento (1545-1564) até a expulsão da Companhia de Jesus dos domínios portugueses, em 1759.

Até o final da década de 50 do século XVIII, como já o assinalamos anteriormente, a educação portuguesa esteve, quase que completamente, sob a tutela da Companhia de Jesus, sendo, portanto, escolásticos os seus métodos de ensino. As

instituições de ensino estavam debaixo das determinações contra-reformistas do Concílio de Trento e das diretrizes do *Ratio Studiorum*, um documento de trinta capítulos escrito no final do século XVI (1586-1599), que retoma e reformula as postulações pedagógicas das *Constituições da Companhia de Jesus*, escritas por Inácio de Loyola.

O *Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu* representa “as bases de um programa formativo de caráter católico que se estende a todos os colégios jesuíticos do mundo” (CAMBI, 1999, p. 261). Era o *Ratio Studiorum*, portanto, que orientava os estudos na Península Ibérica e nas colônias americanas de Espanha e Portugal, bem como em todas as monarquias católicas da Europa.

O *Ratio* era eficaz justamente por funcionar como um “mecanismo” de uniformização da instrução pública. Era um instrumento legislativo que determinava tudo o que dizia respeito à educação administrada pela Companhia, quer no âmbito material, quer no simbólico. Como assevera Franco Cambi (1999, p. 261),

o elemento mais relevante da *Ratio* é constituído por uma rígida norma que abrange toda a organização da vida do colégio e dos estudos: desde as funções dirigentes do provincial e do reitor até as disposições didáticas relativas aos professores e aos estudantes dos vários cursos de estudo e às várias disciplinas ensinadas. Realiza-se desse modo uma orgânica programação das atividades educativas em estrita relação com os fins ético-religiosos da ordem.

Como podemos ver, o *Ratio* traz determinações que diziam respeito não somente aos currículos, aos métodos e às técnicas de instrução, mas aos horários, às hierarquias, responsabilidades e atribuições de alunos e mestres, às determinações de caráter disciplinar, aos graus, matérias e cursos, ou seja, a todo e qualquer âmbito da organização escolar.

Eram previstos seis anos de *studia inferiora*, divididos em cinco cursos (três de gramática, um de humanidades ou poesia, um de retórica); um triênio de *studia superiora* de filosofia (lógica, física, ética), um ano de metafísica, matemática superior, psicologia e fisiologia. Após uma *repetitio generalis* e um período de prática de magistério, passava-se ao estudo da teologia, que durava quatro anos (MANACORDA, 2006, p. 202).

Assim sendo, o alcance e o controle sobre as práticas educativas que o *Ratio* propiciava eram bastante amplos e eficazes. Sua larga abrangência ao mesmo tempo em que permitia uma quase que absoluta uniformidade de práticas pedagógicas e currículos, também viabilizava o controle da formação letrada – não apenas clerical, diga-se de passagem (MANACORDA, 2006, p. 202). Ele determinava, por conseguinte, a produção das representações artísticas, religiosas, políticas e assim por diante, o que significava um efetivo controle da maior parte das práticas simbólicas legítimas. As diversas ordens de representação das sociedades sob o raio de alcance das determinações do Concílio de Trento, os lugares tridentinos, como se diz, são, portanto, modeladas pelos imperativos teológico-políticos que engendram, constituem e são a própria justificativa do *Ratio Studiorum*.

Tanto a educação quanto a produção letrada, resultado direto da formação que os letrados recebiam em poética, retórica, teologia, política e sapiência, estavam sob a orientação jesuítica, lembrando que grande parte dos homens de letras da época eram inicianos ou de uma outra ordem católica, como é o caso de Santa Rita Durão, e aqueles que não mantinham qualquer vínculo direto com a Igreja deviam satisfações ao Santo Ofício. Ademais, todos eles estudavam pelo currículo do *Ratio*. Desse modo, a Companhia de Jesus detinha o monopólio da produção simbólica no Império Ultramarino Português.

Sabemos que os jesuítas deram muito valor à memorização e à recitação como métodos eficazes de instrução. Até as reformas pombalinas da instrução, portanto, a memorização era um dos meios mais empregados na educação. Daí concluímos, naturalmente, que os indivíduos letrados contavam com um domínio apurado de técnicas mnemônicas, pelo contínuo exercício de sua memória no tempo de instrução. Como nos informa João Adolfo Hansen (2002, p. 41),

Desde o colégio à Universidade, os estudos feitos segundo os preceitos do *Ratio studiorum* da Companhia de Jesus previam justamente a memorização e a repetição de saberes tradicionais como fórmulas ético-políticas exemplares em todas as circunstâncias da vida de relação.

Lemos, no *Ratio Studiorum*, os mestres responsáveis pelo ensino de retórica, por exemplo, sendo instruídos acerca de como deveriam dividir o tempo diário investido nos estudos. O exercício de memorização é prescrito como a primeira etapa das atividades diárias, a ser realizada logo na primeira hora da manhã. Após esta distribuição das atividades, se segue a explicitação do modo como deveriam ser conduzidas. A primeira etapa é descrita nos seguintes termos:

Por ser necesario al retórico el ejercicio diario de la memoria y en esta clase las prelecciones se alargan más con frecuencia de lo conveniente para darlas a la memoria: el maestro determinará qué y cuánto ha de aprenderse de coro y cómo debe recitarse si lo quiere exigir. Más aún, sería de utilidad que inmediatamente después alguien desde la tribuna recitara lo que ha aprendido de los mejores autores, para ejercer la memoria y unirla con la acción (*Ratio*, s/d, p. 99).

Se, de fato, o *Ratio* foi rigorosamente obedecido nos colégios da Companhia de Jesus, o que as pesquisas sobre a educação no período vêm comprovando, a memória realmente desempenhou um papel central nas práticas pedagógicas jesuíticas. A memorização é, portanto, empregada como uma ferramenta fundamental de aprendizado. Como afirma João Adolfo Hansen (2003, p. 28),

As várias disciplinas do *Ratio studiorum* adestram a memória, a vontade e a inteligência do padre para moldá-la como tipo apto a desempenhar os interesses da Companhia de Jesus, da Igreja e da Coroa nas coisas do grande teatro do mundo.

Sem o exaustivo exercício da memória, pelas atividades de memorização e recuperação de informações, a erudição, uma das aliadas da prática retórica não seria alcançada e, assim sendo, a própria competência de produção e de comunicação dos discursos oratórios seria inviável. O mestre de Retórica é instruído a conduzir os pupilos no exercício da memória em um tempo, frequência e procedimentos bem delimitados.

No *Ratio*, são apresentadas, além disso, as *auctoritates*, os melhores autores antigos, gregos e romanos, principalmente os romanos, cujos textos deveriam ser memorizados pelos que estão sendo instruídos:

El grado de esta clase no se puede definir fácilmente con ciertos términos: porque dispone a la perfecta elocuencia, que comprende dos facultades principales, la oratoria y la poesía (y de estas dos se tenga siempre como primera parte a la oratoria) y no solamente sirve para utilidad sino que ayuda al ornato.

Se puede decir en general que consta de tres partes principales: los preceptos del hablar, el estilo y la erudición.

Los preceptos se pueden buscar en todas partes y guardar; pero no han de explicarse sino en la prelección diaria, a no ser los libros de la retórica de Cicerón, y de Aristóteles tanto la retórica si pareciere como la poética.

El estilo (aunque se tomen también los historiadores más aprobados y los poetas), ha de tomarse ordinariamente de Cicerón, y ciertamente que todos sus libros son aptísimos para el estilo; pero solamente los discursos han de preleerse, para que se vean expresados los preceptos del arte en ellos.

Ha de añadirse finalmente la erudición de la historia y de las costumbres de los pueblos, de la autoridad de los escritores y de cualquier enseñanza; pero más parcamente al alcance de los oyentes.

De los griegos pertenece a la retórica sobre todo la medida de las sílabas y el mayor conocimiento de los autores y los dialectos. El maestro no explique la suma de la lógica al fin del año de retórica (*Ratio, s/d, p. 98*)

Assim, é por meio do árduo estudo da memorização e dos exercícios de imitação das autoridades gregas e latinas que os letrados são formados nesse período. Como resume João Adolfo Hansen (2003, p. 28):

O programa de ensino da Companhia, formalizado na primeira edição do *Ratio Studiorum*, de 1599, prescreve a educação homogênea dos sacerdotes pelo estudo das autoridades lógicas, dialéticas, teológicas, gramaticais, poéticas, retóricas e prudenciais antigas, principalmente as latinas.

Essa formação teria que ser rigorosa, pois ela preparava os noviços para o desempenho eficaz dos serviços eclesiásticos e civis que tinham, por mister, de realizar:

As várias disciplinas do *Ratio Studiorum* implicam o treinamento da memória, da vontade e da inteligência do noviço com essas autoridades para formar o padre com total aptidão para desempenhar os interesses da Companhia, da Igreja e da Coroa nas coisas do mundo (HANSEN, 2006a, p. 54).

A memória, porém, deve se articular com uma outra dimensão do aprendizado, a *actio* retórica. A recitação aparece como etapa comprobatória do que se aprendeu e como exercício de como proceder na enunciação daquilo que se memorizou. O aluno exercita não somente o seu poder de memorização, mas, de modo dinâmico, simula uma situação efetiva de pronunciamento dos discursos. Processar-se-ia, dessa maneira, uma segunda operação mnemônica: a busca pela informação que acabara de ser guardada na memória. Essas atividades, diariamente repetidas, contribuem para que os letrados desenvolvam uma significativa habilidade mnemônica e acumulem um vasto repertório de autoridades memorizadas. Tome-se como exemplo o Pe. Antonio Vieira que, como afirma João Adolfo Hansen (2006a, p. 54),

atualiza em sua prática a formação recebida no seminário da Companhia de Jesus, cujo programa de ensino, formalizado no *Ratio studiorum*, implica a educação por assim dizer homogênea de todos os sacerdotes por meio da reciclagem maciça das autoridades canônicas da Igreja e das autoridades lógicas, dialéticas, gramaticais, poéticas, históricas e oratórias antigas.

Homens como Vieira e Santa Rita Durão eram, portanto, extremamente preparados, treinados e eruditos, pois a formação técnica que receberam assim os fez. O mesmo se aplica a outros autores do XVI ao XVIII, mesmo àqueles que não seguiam o ministério sacerdotal. Essa preparação intelectual fazia dos letrados do período “artífices politécnicos ou pantécnicos capazes de compor imitando os estilos das autoridades” (HANSEN, 2008, p. 20).

2.2. O *Caramuru* e a tradição

O estudo acerca das relações entre épica e memória nas letras ibéricas dos séculos XVI, XVII e XVIII implica uma série de problemas que precisam ser considerados no percurso da pesquisa. Um deles diz respeito à “tradição”. Sabendo que a relação entre memória e épica se estabelece em uma longa duração, pela

associação entre diversas obras pertencentes a períodos e, até mesmo, a civilizações diferentes, impõe-se a necessidade de uma reflexão sobre os limites específicos da noção de tradição que seja teórica e metodologicamente válida para o estudo dessas letras. Além disso, tendo em vista a especificidade de nosso objeto de pesquisa, será preciso avaliar a bastante assinalada pertença do *Caramuru* a uma tradição épica camoniana.

Já se afirmou que a cultura erudita medieval não teria representado propriamente uma descontinuidade em relação à cultura romana. Tal perspectiva é defendida, por exemplo, por Erich Auerbach em textos como *Dante und Vergil* (publicado, pela primeira vez, em *Das humanistische Gymnasium* no ano de 1931), e que Robert Ernst Curtius buscou demonstrar no *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948). Acerca disso, afirma o primeiro:

Ninguém afirmaria hoje que a tradição antiga entrou em decadência com as migrações bárbaras e só se reergueu por obra dos humanistas: a latinidade clássica do final da República e da era de Augusto já não esgota para nós a Antiguidade, e esforçamo-nos por encontrar outros traços de sua sobrevivência além do latim ciceroniano e do ecletismo filosófico. Ao contrário, a história e a vida espiritual da primeira Idade Média parecem confirmar a influência muitas vezes difusa, mas por fim vitoriosa, de idéias e instituições antigas, sua reelaboração muitas vezes disparatada, mas por isso mesmo profundamente histórica e orgânica (AUERBACH, 2007, p. 97).

Seja pela constante presença das *auctoritates* latinas (CURTIUS, 1996, p. 85-91), seja pelo amplo uso que se fez da língua latina (VERGER, 1999, p. 23-32), seja, ainda, pela importância dada à cultura romana na religião e em outros domínios da cultura e da sociedade, é inegável o significativo grau de penetração da cultura romana na civilização medieval.

O projeto crítico-historiográfico de Curtius, por exemplo, sustenta a existência de uma unidade cultural européia, uma tradição milenar profundamente marcada pela presença da latinidade. A proposta de Curtius está profundamente marcada pelas idéias de conjunto e herança, pressupondo, portanto, as noções de unidade e continuidade. Sua pretensão quanto ao estudo da cultura literária medieval e européia é, antes de tudo, totalizante (TADIÉ, 1992, p. 53-54); é a essa unidade total

que se pode dar o nome de tradição europeia. O próprio Curtius declara tal intento no prefácio à segunda edição alemã de sua obra maior, publicada em 1953:

Meu livro não é o resultado de objetivos meramente científicos, mas da preocupação relativa à preservação da cultura ocidental. Ele busca elucidar, com métodos novos, o conjunto dessa tradição, no espaço e no tempo. Faz-se necessário (e tornou-se possível) demonstrar esse conjunto dentro do caos intelectual do presente (CURTIUS, 1996, p. 27).

A sua ambição é exatamente a de demonstrar a unidade, a continuidade temporal e espacial que, para ele, não é somente passível de ser defendida, mas de ser comprovada pelo estudo sistemático dos documentos ditos medievais. Inclusive, as principais críticas à abordagem de Curtius decorrem exatamente dessa insistência na continuidade (COMPAGNON, 2006, p. 207-208).

Entretanto, levando-se em conta os vários séculos de drásticas mudanças sociais, políticas, culturais, religiosas, lingüísticas, sem falar nas de ordem geográfica e antropológica por que passaram as civilizações do ocidente, essa idéia de continuidade deve ser obrigatoriamente relativizada, sem ser, contudo, negada de forma absoluta (LE GOFF, 2005, p. 19-42; Cf. ANDERSON, 2000). A latinidade “medieval”, especialmente no que diz respeito aos séculos da chamada Baixa Idade Média, é outra em relação àquelas que existiram no tempo de Augusto, no primeiro século d.C., ou mesmo no tempo de Agostinho, pois é outra a civilização. Uma outra cultura letrada e, não letrada, existe e desenvolve-se nesse período (ZINK, 2006, p. 81-83). Não obstante, pensada em termos de apropriação, voluntária ou não, a idéia de continuidade parece, até certos limites, pertinente para o estudo do conceito de tradição.

De antemão, poderíamos dizer que a noção de tradição por nós empregada não é a de “tradição clássica”, tampouco e, por razões óbvias, tradição neo-clássica, seguindo, nesse caso, a orientação de Leon Kossovitch (2006, p. 1), pois como nos adverte,

O clássico nem como jogo de diferenças se configura nos autores gregos e romanos, tão só nos modernos, que opõem a tradição clássica a outras tradições, como a maneirista, que Curtius faz

remontar à Antigüidade, ou a barroca, que circula por toda a história em Wölfflin ou, ainda mais, em D'Ors. Trata-se, aqui, de tradições propostas, não só devido à longa duração de sua vigência, como também à transmissão e recepção, noções que apagam a autoria e a contribuição (KOSSOVITCH, 2006, p. 2).

Poderíamos adiantar, também, que o termo tradição não será empregado como um sinônimo direto de continuidade, repetição, transmissão ou perpetuação, muito embora pressuponha todas essas categorias.

Ao tratar das condições que permitiram que o *topos* ciceroniano da *historia magistra vitae* fosse perpetuado até o século XVIII, por exemplo, Reinhart Koselleck (2006, p. 41-60) sustenta que essa perpetuação somente foi possível, em primeiro lugar, devido à existência de uma “possibilidade ininterrupta de compreensão prévia das possibilidades humanas”, no que ele denomina um “*continuo* histórico de validade geral” (KOSELLECK, 2006, p. 43). Segundo Koselleck, “até o século XVIII”, o emprego do *topos* ciceroniano “permanece como indício inquestionável da constância da natureza humana, cujas histórias são instrumentos recorrentes apropriados para comprovar doutrinas morais, teológicas, jurídicas ou políticas”. No entanto, como ele segue argumentando, a perpetuação do *topos* “aludia”, também, “a uma constância efetiva das premissas e pressupostos, fato que tornava possível uma semelhança potencial entre os eventos terrenos”. Por fim, Koselleck afirma que “quando uma transformação social ocorria, era de modo tão lento e em prazo tão longo, que os exemplos do passado continuavam a ser proveitosos”. Como ele conclui, “a estrutura temporal da história passada delimitava um espaço contínuo no qual acontecia toda a experimentação possível” (KOSELLECK, 2006, p. 43). Em sendo dessa maneira, “devem existir estruturas da história, estruturas formais e de longo prazo, que sempre de novo nos permitem reunir experiências” (KOSELLECK, 2006, p. 327).

Embora não use a palavra tradição, na argumentação que acabamos de sumariar, ao estudar a duração histórica, ou poderíamos dizer as etapas de validade efetiva do *topos* em questão, Koselleck acaba evidenciando as condições que possibilitam a existência de tradições. Se a duração do velho *topos* ciceroniano “perdura quase ilesa até o século XVIII”, é justamente porque – como também

aconteceu com a arte retórica, com as tópicas referentes à efemeridade e à perenidade (ACHCAR, 1994) e com a epopéia – se estabelece uma rede de identificações, voluntárias ou involuntárias, entre as diversas civilizações que mantiveram contato desde a Antiguidade; civilizações em que, e para as quais, esse lugar-comum mantinha-se carregado de sentido e investido de alguma função sócio-cultural atualizável. É essa identificação, portanto, que permite a sobrevivência de um *topos*, de uma arte ou de um gênero por tanto tempo. Sempre como variações, para usar uma expressão de Francisco Achcar, horacianas, aristotélicas, platônicas, e, também, ciceronianas, como também petrarquistas, camonianas, dantescas, tomista, e assim por diante, é que não somente os *topoi*, mas doutrinas, metros, imagens, dimensões, gêneros se mantêm válidos na história. Na verdade, Curtius já havia sustentado que todo o “sistema” antigo da tópica havia se perpetuado até os limites finais do Setecentos (CURTIUS, 1996).

A “tradição” aqui pensada não é, portanto, o que se opõe à inovação ou se diferencia dela, como sugere o título do livro de Peter Burke sobre a Renascença Italiana, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy* (BURKE, 1972), do mesmo modo que, em seu sentido básico aqui empregado não contrapõe continuidade *versus* descontinuidade, mas conjuga-as, pressupondo, desse modo, uma noção de inovação, em que a emulação operada por aqueles que se valem e edificam *traditio* é marcada, em grande medida, pela “traição” em relação aos modelos antigos que imitam. Para Leon Kossovitch (2006, p. 2),

Na tradição como doação, o que surge como contributo torna-se repertório, mas este, como tesouro das tópicas da invenção, não se petrifica em virtude da movência dos acrescentamentos contributivos, do mesmo modo que o autor se expõe como modelo a não ser copiado, mas emulado. Pois toda doação é referência de outras doações, o que desloca “tradição” sobre a qual romanticamente pesa a transmissão, ora como influência que subjuga, ora como apropriação que arrebatava, extremos impraticáveis no campo da contribuição e da autoria.

Quando, por exemplo, Alcir Pécora (2001, p. 13) afirma que as formas, ou seja, os diferentes gêneros, são definidas tradicionalmente, para nós está dizendo que são constituídos mediante uma sucessão de legitimações do mesmo e das variações dele,

ou em torno dele. É por esse motivo que o gênero épico praticado por Virgílio não é o praticado por Camões e Santa Rita Durão. Camões se apropria da *Eneida* a partir da variação inventiva, dispositiva e, principalmente, elocutiva, pois *Os Lusíadas* constituem um outro discurso em relação à *Eneida*. Variações que, diga-se de passagem, ocorrem em graus distintos, pois a invenção e a elocução diferenciam mais *Os Lusíadas* de seu modelo do que a sua disposição, mesmo tendo havido, como todos sabemos, uma mudança métrica considerável do tempo e da língua de Virgílio, para o tempo e a língua de Camões e não haja na *Eneida* uma dedicatória, por exemplo. Do mesmo modo, o gênero épico produzido por Santa Rita Durão não é o mesmo que praticou Camões, embora o seja em um sentido. Não é justamente porque a leitura pelo menos de parte daqueles textos em que se comentou o poema de Camões desde o final do século XVI, principalmente os que viram nele “problemas” técnicos, bem como éticos, fez com que Durão buscasse compor o seu poema adequando invenção, disposição e, às vezes estilo, às emendas que fizeram aos *Lusíadas*.

Por fim, queremos ressaltar que tradição não pressupõe necessariamente unidade ou unanimidade de modelos e opiniões em relação a eles. A querela dos antigos e modernos é exemplo disso, uma vez que, para nós, o posicionamento dos modernos não pode ser compreendido fora de uma concepção tradicionalista de cultura letrada, seja pela confiança na acumulação de conhecimento que os torna mais sábios do que os antigos, seja pela crença em uma superioridade pelo progresso qualitativo, seja ao defenderem a idéia de uma igualdade entre os antigos e os modernos. Além disso, formas mistas e modelos e teorizações concorrentes sempre surgem na construção dessa tradição letrada. Em discursos preceptivos, como nos que se refere à épica nos séculos XVI, XVII e XVIII, que – não só, mas também – são discursos de comentário, como são descritivos, normativos e exemplares, nos quais se comenta os antigos, no caso, Platão, Aristóteles, Horácio, Homero, Virgílio, Lucano etc., e os modernos, Minturno, Scaligero, Castelvetro, Le Bossu, Boileau etc, de um lado, e Ariosto, Boiardo, Tasso, Camões, e assim por diante, do outro, isso parece bastante evidente, pois em relação a muitos pontos se distanciam dos antigos,

como também estabelecem polêmicas entre si, que, muita das vezes, tornam seus posicionamentos inconciliáveis.

Os diferentes discursos – poéticos, religiosos, preceptivos, etc. – produzidos nesse período aderem à tradição, para sermos mais exatos – pois, nesse caso específico, pertencer é, antes de tudo, o resultado de uma adesão, efetuada pela racionalidade técnica, teológico e política dos agentes de sua produção. Assim, as relações que esses discursos mantêm com obras que lhes são contemporâneas e com os vários modelos do passado não estão na ordem da influência, tal como a concebem os modernos; tal como a concebe, por exemplo, Harold Bloom, é adesão, é racional, é intencionalmente imitativa e, por isso, efetivamente inovadora, no sentido específico que tal categoria tem nessas letras.

Em suma, julgamos a categoria tradição pertinente para o estudo das letras produzidas entre os séculos XVI, XVII e XVIII, desde que tradição não seja pensada unicamente como continuidade e perpetuação, ou mesmo como transmissão. Inclusive, como uma noção que não somente é aplicável, mas pertence ao “universo conceitual” dos homens de letras desse período, a categoria está presente, por exemplo, no texto final do Concílio de Trento, em que se distingue “boas e más tradições discursivas”, segundo a tradução setecentista de João Baptista Reycend, *O sacrosanto, e ecumenico Concilio de Trento em latim e portuguez*, de 1781 (SANTOS; VALLE, 2008, p. 19). Tradição é aqui pensada, portanto, como sucessão de continuidades e discontinuidades, de perpetuação, apagamentos e esquecimentos, que é marcada pela apropriação e a re-apropriação, pela recusa, re-orientação, re-configuração, re-significação ou abandono de autoridades, modelos, práticas, concepções, técnicas, enunciados etc., que se delinea da Grécia antiga ao século XVIII. Portanto, nos valem da noção de tradição numa longa duração e não pela oposição de três (ou, em outros casos, oito ou dez) supostas longas e curtas durações. Portanto, entendemos que a tradição, nas letras dos séculos XVI, XVII e XVIII, e talvez além delas, pressupõe, simultaneamente: continuidade/descontinuidade, assim como pressupõe repetição/variação, autoridade/contribuição, transmissão/recepção, às vezes doação, às vezes herança, às vezes apropriação, às vezes o acaso ou a ocasião, sempre por alguma mediação da memória.

É possível sustentar, portanto, que na cultura letrada dos séculos XVI, XVII e XVIII se perpetuou uma tradição poético-retórica que se estabelece em um *contínuo* temporal – ou mais precisamente em uma ilusão de continuidade – pelo preceito da *imitatio veterum* ou *imitatio antiquorum*, a imitação dos antigos, como o declara Ricardo Martins Valle (2004, p. 53-54). Segundo Valle, ainda no século XVIII essa ilusão se mantinha, e o passado ainda era compreendido “como tempo único, sendo avaliado segundo critérios do presente e em função de uma idéia de civilização polida e ilustrada”. Tal observação é feita com base nas seguintes palavras de Luis Antonio Verney (1950, p. 235 *apud* VALLE, 2003, p. 109):

Homero é grande, é natural, tem pensamentos elevadíssimos, e excede nisto a Virgílio; contudo, este, que escreveu depois, ainda que tenha menos natureza mostra mais arte que Homero, pois soube evitar um defeito que freqüentemente se acha em Homero, que é amontoar supérfluos epítetos, e às vezes insulsos, como também as digressões e colóquios insípidos, sem necessidade alguma.

Como se pode observar, para Verney, “o fato de Virgílio ter escrito *depois* lhe dava a possibilidade de corrigir Homero *segundo melhor gosto*, dando à *natureza* melhor *arte*”. Ele os aproxima de tal modo, os põe lado a lado de tal modo que os poetas antigos parecem ser ambos letrados dos Setecentos. Isso se dá porque não pertence a esse tempo “o relativismo histórico que hoje nos impede de comparar qualitativamente Homero e Virgílio” (VALLE, 2003, p. 109).

Como nos lembra João Adolfo Hansen, “as definições do gênero épico pressupõem e sistematizam a prática efetiva dos poetas e os modos de comunicação dos poemas, que são muito variáveis, historicamente, segundo a oposição complementar de *oralidade* e *leitura*” (HANSEN, 2008, p. 25). Assim damos o nome de epopéia a uma série de textos que pertencem a períodos bastante distintos da História, realizados e socialmente partilhados de modos completamente diferentes, como é o caso, por exemplo, dos poemas homéricos, da *Eneida*, de Virgílio, dos *Lusíadas*, de Luís de Camões e do *Caramuru*, de José de Santa Rita Durão.

O percurso da tradição épica na antiguidade é o que nos leva da sociedade grega arcaica aos círculos letrados da Roma do I século a.C. Da poesia oral

posteriormente fixada pela escrita no que conhecemos como *Ilíada* e *Odisséia* a um dos poemas mais “bem elaborados” e planejados poemas da Antigüidade, a *Eneida*, de Virgílio. De uma poesia eminentemente oral, a uma poesia de fundamento retórico. Da poesia que se auto-proclama a voz das musas por meio do *aedo*, para uma poesia que já é canto do poeta, em que se reconhece a participação deste na composição, ao mesmo tempo em que busca o favor das filhas de divindades na celebração dos heróis.

Nesse percurso, o consórcio entre memória e poesia épica muda, na medida em que a própria poesia épica é reinventada em suas estruturas discursivas, meios de produção e transmissão, e em suas funções sociais. Por outro lado, nota-se uma constância no que se refere a certos aspectos relativos ao intercâmbio memória/epopéia que se tornariam elementos peculiares ao gênero épico.

A epopéia moderna, produzida nos séculos XVI, XVII e XVIII, é, sabemos, distinta da que foi produzida na Antiguidade. Isso é verdade principalmente em relação aos poemas homéricos. A tradição épica grega nasce como expressão de uma tradição inteiramente oral (WEST, 2005, p. 11). Os seus procedimentos de composição e transmissão fundam-se, portanto, na oralidade. Os próprios textos homéricos indiciam isso. Essa tradição épica permaneceu, provavelmente por muito tempo, sendo produzida e recebida deste modo (LORD, 2000; NAGY, 1996; 2003; FOLEY, 1988; 1990; JENSEN, 1980; RUBIN, 1997). Algo análogo se deu com a épica produzida durante a chamada Idade Média. Tal qual a épica oral dos *aedos*, a produção poética dos *Minnesängers*, dos *troubadours*, dos *jongleurs* e dos trovadores galego-portugueses geralmente apresentava variações textuais de uma performance para a outra (ZUMTHOR, 1993; 2000).

Epopéias tais como os *Lusíadas* e o *Caramuru*, estão mais próximas da *Eneida* de Virgílio ou da *Farsália* de Lucano, do que da epopéia grega e das canções de gesta (HANSEN, 2008, p. 25-26). Segundo Pierre Grimal, na cultura letrada romana, as composições épicas tendem a se aproximar da eloquência. Essa aproximação é responsável por certos ornamentos que, na *Odisséia*, vêm apenas sobrepostos à narrativa, passarem a ser essenciais na composição épica (GRIMAL, 1982, p. 186).

As descontinuidades em relação à épica antiga, operadas principalmente pelo afastamento ou uso apenas alegórico da mitologia antiga e pela fixação de estruturas preambulares a partir dos modelos antigos, bem como vínculos políticos e normativos concorrentes, promoveram o surgimento de diferentes realizações do épico nos séculos XVI, XVII e XVIII (HANSEN, 2008, p. 85-88).

Não é novidade que o gênero épico praticado a partir do século XVI e até fins do século XVIII, nas letras europeias, sofreu, nos âmbitos da *dispositio* e da *inventio*, certas alterações quando comparado à epopéia antiga. Muitos dos ajustes de aplicação referentes à invenção, que verificamos nos poemas heróicos pertencentes às práticas letradas dos séculos XVI, XVII e XVIII, decorrem da tentativa de se adequar as tópicos colhidas a partir dos dois modelos antigos às exigências do *ethos* cristão-católico. Como observa Alcir Pécora (2001, p. 173), no seu estudo sobre *A Conceição*, poema épico atribuído a Tomás Antônio de Gonzaga, a épica moderna é marcada por um “esvaziamento da emulação dos valores antigos”. Para Alcir Pécora, que toma como exemplo *Os Lusíadas*, em que essa atitude consiste em uma representação dos heróis lusos como superiores não apenas aos heróis épicos gregos e romanos, mas até melhores do que as divindades pagãs, ou como diz Pécora, “os mitos fantasiados” pela imaginação dos antigos, esse esvaziamento é “o sustentáculo da épica moderna”. Camões demonstra esse esvaziamento desde o início do seu poema épico, ao proclamar com grandiloquência a supremacia de seu canto heróico em relação a tudo que fora cantado pela “Musa antiga”:

Cessem do sábio grego e do troiano
 As navegações grandes que fizeram;
 Cale-se de Alexandro e de Trajano
 A fama das vitórias que tiveram,
 Que eu canto o peito ilustre lusitano,
 A quem Netuno e Marte obedeceram:
 Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
 Que outro valor mais alto se alevanta.
 (*Os Lusíadas*, Canto I, estrofe IV).

Esse esvaziamento é claramente percebido, não só em *Os Lusíadas*, mas em grande parte dos poemas épicos que buscaram emulá-lo. Encontramos exemplo disso na *Prosopopéia* de Bento Teixeira:

As délficas irmãs, chamar não quero,
 Que tal invocação é vão estudo;
 Aquele chamo só, de quem espero
 A vida que se espera em fim de tudo.
 Ele fará meu verso tão sincero,
 Quanto fora sem ele tosco e rudo,
 Que per razão negar não deve o menos
 Quem deu o mais, a míseros terrenos.
 (Bento Teixeira. *Prosopopéia*, Canto I, estrofe II)

É possível dizer que esse afastamento dos modelos greco-romanos é reflexo direto da cristianização da cultura – a que hoje tratamos pelo rótulo genérico “ocidental” –, que se intensificou a partir da passagem da Antigüidade à Idade Média (ANDERSON, 2000) e, no final da Baixa Idade Média, já estava completamente consolidado, o que determinaria a constituição cultural das sociedades européias ocidentais do Antigo Regime e do Estado Monárquico. Época em que os valores escolástico-tomistas determinavam a política, a estrutura social, e a produção simbólica nas monarquias absolutistas européias.

Entretanto, esse modo de representação dos heróis não é o único meio pelo qual se dá esse esvaziamento. Tampouco é possível falar em uma uniformidade de prática. Quando se lê algumas das epopéias produzidas entre os séculos XVI e XVIII, logo fica evidente que esse esvaziamento tem significados distintos de poeta para poeta. Além disso, ao se realizar um cruzamento dessas epopéias com tratados poéticos coevos, se evidencia um emaranhado de dissonâncias de opinião quanto aos limites da submissão aos (e/ou liberdade de adoção dos) modelos antigos por parte dos poetas católicos. Por outro lado, se há um afastamento dos modelos antigos e a prescrição de que estes modelos devem ser adequados à situação contemporânea de produção, há por outro lado uma legitimação do emprego dos caracteres mitológicos e da invocação às musas nas epopéias modernas, pelo uso que deles é feito em muitos poemas, pela preceituação de alguns tratadistas, bem como pelas licenças concedidas pela Igreja. Tenhamos em mente o parecer de Frey Bertholameu Ferreira, presente na edição de 1572 de *Os Lusíadas*:

Vi por mandado da santa & geral inquisição estes dez Cantos dos Lusíadas de Luis de Camões, dos valerosos feitos em armas que os Portugueses fizerao em Asia & Europa, e não acheý nelles cousa algua escandalosa, nem contrária â fé & bõs costumes, somente me pareceo que era necessario aduertir os Lectores que o Autor pera escarecer a difficultade da nauegação & entrada dos Portugueses na India, usa de hua ficção dos Deoses dos Gentios. E ainda que sancto Augustinho nas sas Retractações se retracte de ter chamado nos liuros que compos de Ordine, aas Musas Deosas. Toda via como isto he Poesia & fingimento, & o Autor como poeta, não pretende mais que ornar o estilo Poetico não tiuemos por inconueniente yr esta fabula dos Deoses na obra, conhecendoa por tal, & ficando sempre salua a verdade de nossa sancta fe, que todos os Deoses dos Gentios sam Demonios. E por isso me pareceo o liuro digno de se imprimir, & o Autor mostra nelle muito engenho & muita erudição nas sciencias humanas. Em fe do qual assiney aqui.

As epopéias modernas são, em última análise, versões católicas, que se apropriam, seletivamente, dos modelos da épica antiga principalmente da *Eneida* (HANSEN, 2008, p. 32-34). Como sumaria João Adolfo Hansen,

Depois da publicação dos decretos do Concílio de Trento, em 1563, a épica cristã, cavalheresca, *sprezzante*, caprichosa e humorada de Boiardo e Ariosto se afunila, em Camões e Torquato Tasso, como epopéia católica dessa civilização áulica. Mantendo as velhas tópicas da cruzada contra o mundo mulçumano, é poesia moiralizada: quando imita a matéria histórica, pressupõe a definição tridentina da mesma como história sacra, para afirmar contra a “via libertina”, o ateísmo maquiavélico e as religiões reformadas, a intervenção da Providência nos eventos da “vida beata” contra-reformada do herói. Seus exemplos de ação heróica são, por assim dizer, mais virtuosamente nobres, como nobreza cortesã traduzida pelas virtudes dos programas da piedade pós-tridentina. Antes dos decretos do Concílio de Trento, o heroísmo era simplesmente a virtude do herói; depois deles, todas as virtudes católicas são consideradas heróicas, por isso o amor é uma virtude tão heróica quanto a guerra, diz Tasso, tratando de “l’illustre de l’eroico” (HANSEN, 2008, p. 32).

Como veremos com maior cuidado, os preceitos que regem a composição desses poemas são encontrados no conjunto das muitas preceptivas poéticas que foram escritas nesse período, as quais se apropriam das considerações aristotélicas e horacianas sobre a epopéia homérica, do mesmo modo que, com base na apreciação

desses antigos poemas gregos, juntamente com os romanos, oferecem um conjunto de propriedades e decoros do gênero a serem observados pelos poetas novos.

Tal como se dá com a prática dos poetas, as preceptivas poéticas também oferecem, por vezes, teorizações concorrentes em relação aos preceitos que devem ser observados na composição de epopéias. Portanto, essa unidade que somos obrigados a sustentar metodologicamente é, em muitos sentidos, aparente, funcionando tão somente como meio de se identificar as características sistêmicas dessa produção. Entretanto, mesmo escolhendo esse caminho na abordagem do objeto, não nos desviamos da tarefa de reiterar, quando for necessário e possível, essas descontinuidades. Apesar dessa constatação, não podemos negar que as produções poéticas dos séculos XVI, XVII e XVIII mantêm entre si um liame inequívoco, e a existência de práticas, modelos, formas e teorizações concorrentes, bem como a particularidade das obras não devem ser tomados como pretexto de negação dessas relações. Estamos, portanto, lidando com uma tradição poética específica: a tradição épica.

Parece-nos de fato pertinente falar em uma “tradição épica moderna”, cujas principais autoridades são Camões e Tasso. Embora as expressões “épica moderna” e “epopéia moderna” tenham sido empregadas para designar o conjunto de obras escritas no século XX, em que figuram algumas características do gênero épico (SILVA, 1987; 2007, p. 135-141), nesse estudo, tal designação diz respeito, única e exclusivamente, ao conjunto de épicos produzidos entre os séculos XVI e XVIII, isto é, aquelas obras que, atualizando os esquemas dispositivos, as tópicos e os recursos elocutivos da epopéia antiga, prioritariamente Homero e Virgílio, e tendo como precursores, no Quinhentos, poemas como *Os Lusíadas* de Luís de Camões e a *Jerusalém Libertada* de Torquato Tasso, proliferaram ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII e começam a desaparecer rapidamente desde o final do Dezoito. O adjetivo moderno, nesse caso, diz respeito àquela modernidade *lato sensu*, inaugurada a partir do século XVI na Europa Ocidental. Portanto, o termo aqui se aplica às versões cristãs da epopéia, produzidas a partir do século XVI e até a segunda metade do século XVIII, como os *Lusíadas* e o *Caramuru*. Conquanto não possamos negar a complexa rede de descontinuidades que caracteriza tal tradição, entendemos

subsistir entre os vários poemas épicos produzidos, na Península Ibérica, na Itália e nas colônias americanas, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, uma clara identidade.

Podemos falar, do mesmo modo, de uma “tradição épica camoniana” e mesmo de uma “tradição épica luso-brasileira”. Aquilo que denominamos “tradição épica camoniana” englobaria, além de *Os Lusíadas*, poemas como *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, de Jeronymo Corte Real (1574), *Malaca Conquistada*, de Francisco de Sá de Menezes (1634) *Ulisséia ou Lisboa edificada*, de Gabriel Pereira de Castro (1636), *Viriato Trágico*, de Braz Garcia de Mascarenhas (1699), *Henriqueida*, de D. Francisco Xavier de Menezes (1741) e *Conquista de Goa*, de José Xavier de Valladares e Sousa, entre inúmeros outros, bem como os poemas que pertenceriam a uma “tradição épica luso-brasileira”, *Prosopopéia*, de Bento Teixeira (1601), *Uruguay*, de José Basílio da Gama (1769) e também o *Caramuru* (Cf. FIGUEIREDO, 1950).

Alguns já chamaram de “épica colonial” o conjunto de epopéias que tratam de matérias relacionadas à expansão ultramarina e a colonização das Américas. Juan Bautista de Avalle-Acre (2000), por exemplo, reúne sob o título “épica colonial”, obras como *La Araucana*, de Don Alonso de Ercilla y Zúñiga, *Arauco domado*, de Pedro de Omã, *Argentina*, de Martín del Barco Centenera, *Bernardo*, do bispo Bernardo de Balbuena e a *Christiada*, de Fray Diego de Hojeda. Épica que tratam basicamente do avanço espanhol nas terras do Novo Mundo, privilegiando, como ocorre em *La Araucana*, os embates com povos ameríndios. Ele identifica, portanto, uma ligação temática entre esses poemas, que formariam uma tradição épica colonial de língua espanhola.

É possível falar ainda de uma “tradição das conquistas ultramarinas portuguesas”, inaugurada, na épica, por Camões, e atualizada no *Caramuru*, bem como em uma “tradição das cruzadas contra os gentios” – no caso, mouros, índios, africanos, etc., que, embora não sendo exclusividade das epopéias, pois alimentam, no âmbito da *inventio*, a poesia laudatória e as artes históricas dos séculos XVI, XVII e XVIII, recebem, nesse gênero de poesia, especial tratamento. Santa Rita Durão se apropria dessa memória social – da conquista territorial, da sujeição do bárbaro, dos triunfos contra os invasores franceses e holandeses –, e inventa o seu poema de modo

que esse passe a ser membro dessa tradição, como o são *Os Lusíadas* e a *Prosopopéia*. Ressalte-se ainda, no *Caramuru*, a rememoração persuasiva do trabalho missionário jesuíta, na busca por reafirmar em Portugal, frente às idéias iluministas, a ortodoxia católica e, simultaneamente, servir de intercessão, dirigida à rainha D. Maria I, em favor da extinta Companhia de Jesus.

A relação entre o poema de Durão e *Os Lusíadas* também será algo bastante explorado na fortuna crítica do *Caramuru*. A observação da fidelidade de Santa Rita Durão ao modelo camoniano é reiterada pelos críticos e historiadores de literatura, seja no *Oitocentos*, seja no *Novecentos*, quase sempre para desmerecer o *Caramuru*. Para uma boa parte desses críticos, o poema de Durão será um “decalque” da epopéia de Camões. É inclusive um dos traços que o afastariam do *Uruguay*, que seria, para os críticos do século XX, mais original, exatamente por se afastar em muitos aspectos dos modelos clássicos de Camões (Cf. BANDEIRA, 1946, p. 39; VERÍSSIMO, 1998, p. 154; HOLANDA, 1996, p. 614; CAVALCANTI, 1996, p. 427; CANDIDO, 1995; BRANDÃO, 2001, p. 52; CASTELLO, 1999, p. 150-151; SARAIVA; LOPES, 1985, p. 681).

A proximidade entre o *Caramuru* e os *Lusíadas*, porém, é vista geralmente sob uma ótica negativa. Entretanto, houve aqueles que a consideram a partir de uma perspectiva distinta. Eneida Leal Cunha, por exemplo, no ensaio “A fé, o Império e as Terras Viciosas”, avança bastante no sentido de não entender tal relação a partir da categoria anacrônica de plágio.

Anteriormente outro crítico também levaria em conta essa relação, sem tê-la como negativa. Anazildo Vascelos da Silva em seu *Formação Épica da Literatura Brasileira* (1987), explora a relação entre os poemas de Durão e Camões, a partir das noções de “ciclo épico” e “modelo épico”²⁴. Na sua leitura do “Poema Épico do

²⁴ Partindo da definição do que ele entende por modelos épicos clássico, renascentista e moderno, propõe um “percurso épico brasileiro”, no qual, segundo ele, se verifica uma sucessão de ciclos épicos, universais quanto à essência épica do discurso – concepção encontrada, com certas nuances, nas reflexões de teóricos como Emil Staiger e Northrop Frye (STAIGER, 1972; FRYE, 1973; Cf. COSTA LIMA, 2002, p. 253-292) –, mas particularizados pelos usos específicos a partir dos quais cada período estilístico se apropria dessa essência. Assim sendo, ele nos apresenta um Ciclo Épico Camoniano, ao qual pertencem a *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, o *Uruguay*, de Basílio da Gama e o *Caramuru*, de Santa Rita Durão, seguido por um Ciclo Épico Romântico, um Ciclo Épico Moderno e, finalmente, um Ciclo Épico Pós-Moderno. Como vemos, embora não dê destaque à classificação estilística do *Caramuru*, como poema árcade, neoclássico ou pré-romântico, tal qual se dá na maior parte das histórias literárias

Descobrimiento da Bahia”, Vasconcelos da Silva faz uma avaliação que destoa de grande parte dos demais críticos contemporâneos, pois em primeiro lugar não vê como negativa a adoção do modelo camoniano, bem como não avalia negativamente a composição do *Caramuru*, que, para ele, é, pela sua estrutura e assunto, indubitavelmente, um poema épico, embora apresente “extrapolações da matéria épica que ameaçam a qualificação épica do herói”. Destoa também de muitos críticos do poema, quando afirma haver no *Caramuru* uma alienação da brasilidade “pela adoção da ótica cultural do colonizador”, que, para ele, é “conseqüência da opção pela ideologia do civilizador”. A despeito disso, porém, “alinha-se, ao lado de *O Uruguai*, na etapa inicial do percurso épico brasileiro, contribuindo para a formação da tradição épica” (SILVA, 1987, p., 35-37)²⁵ que remete, por exemplo, ao “ciclo épico camoniano” de que fala Fidelino de Figueiredo (FIGUEIREDO, 1950, p. 19-31).

É inegável, entretanto, o fato de ter Santa Rita Durão adotado Camões como o seu modelo épico fundamental. Inegável também, como bem demonstrou Carlos de Assis Pereira (1971, p. 81-84), o fato de que o poeta, muito por conta da censura de Verney a *Os Lusíadas*, afastou-se propositalmente do modelo camoniano em alguns aspectos. Santa Rita Durão tentou emendar Camões naquilo que este foi censurado nos séculos XVII e XVIII, intentando, deste modo, superar o modelo pelo procedimento da emulação. Ainda assim, Camões pode ser considerado o *auctor* de *Santa Rita Durão*, e de todos os poetas luso-brasileiros que escreveram poemas heróicos nos séculos XVII, XVII e XVIII (HANSEN, 2008, p. 32).

Durão inicia o prólogo do *Caramuru* fazendo uma clara referência aos *Lusíadas*: “Os sucessos do Brasil não mereciam menos um poema que os da Índia. Incitou-me a escrever este o amor da pátria”. Referência esta que se depreende da comparação entre os “sucessos do Brasil”, aos quais ele se propõe cantar, e os da Índia, cantados por Camões. Essa correspondência será largamente apontada na fortuna crítica do

do Brasil, persiste uma visão teleológica de história literária, ao propor, como o próprio título de seu ensaio nos adianta, um estudo daquilo que ele denomina “formação épica da literatura brasileira”.

²⁵ Entendemos que não ocorre propriamente uma “alienação da brasilidade” ou “opção ideológica” nesse caso, pois o poeta não contava com a opção de adotar em seu épico um caráter nativista, que expressasse brasilidade, uma vez que tal caráter não existia para ele e seus contemporâneos. Tampouco consideramos o *Caramuru* um poema brasileiro, seja de antecipação ou de inauguração de uma estética brasílica. Dizemos ser o *Caramuru* uma epopéia luso-brasileira não por que ele expresse qualquer forma de nativismo ou nacionalismo, mas simplesmente por se ocupar de matéria relacionada à América Portuguesa.

Caramuru, e geralmente lida como uma inquestionável evidência da suposta brasilidade do poema (Cf. VERÍSSIMO, 1998, p. 154; CASTELLO, 1999, p. 150-151; MOISÉS, 1985, p. 299, 300). Para Eneida Leal Cunha (2006, p. 50), “no plano estritamente histórico”, Índia e Brasil são aproximados como cenários de conquistas portuguesas; “o poeta atualiza o imaginário português, realimentando-o com o elogio da conquista que produz, à sua época, a possível riqueza da metrópole”. Já “em uma perspectiva estritamente literária”, se evidencia uma comparação em que “a formulação metonímica do segundo termo da comparação (as Índias) traz para o poema a referência implícita, mas incontornável, a *Os Lusíadas*”.

As palavras que abrem as “Reflexões Prévias e Argumento” constituem, evidentemente, um enunciado persuasivo que se funda em um procedimento retórico particular pelo qual se estabelece a relação entre a obra que se dá a conhecer e uma obra já consagrada pela tradição letrada: a *emulatio*. Esse procedimento faz com que seja agregado à obra e ao nome do autor aquilo que Pierre Bourdieu denomina capital simbólico²⁶, pois ao atribuir um valor significativo ao poema de Camões, o qual, no enunciado, é implicitamente tido como excelente, na medida em que é digno de ser emulado, o poeta investe o seu poema de valor tão significativo quanto o daquele que se pode mensurar em relação aos *Lusíadas*. Como se pode verificar, o poeta afirma que os feitos portugueses na América Portuguesa são tão grandiosos quanto aqueles que foram realizados na Índia, merecendo, como estes, um poema épico. Nessa declaração o poeta evidencia, também, que o gênero épico deve se ocupar de feitos grandiosos (FREIRE, 1759, p. 169). Ele investe seu poema de um duplo valor, em primeiro lugar, por que o declara como membro de uma tradição de gênero que é reconhecidamente difícil de ser praticado com excelência, em segundo lugar, por igualá-lo a um poema que é dos mais excelentes entre os épicos; na verdade, uma de suas principais autoridades. Portanto, caso o poeta, de fato, consiga realizar aquilo que promete fazer, a *emulatio* redundará em

²⁶ Para Pierre Bourdieu, capital simbólico é “reconhecimento, institucionalizado ou não, que recebem de um grupo”. Segundo ele, “a imposição simbólica, esta espécie de eficácia mágica que a ordem ou a palavra de ordem, mas também o discurso ritual ou a simples injunção, até mesmo a ameaça ou o insulto, pretendem exercer, só pode funcionar enquanto tal quando estiverem reunidas condições sociais inteiramente externas à lógica propriamente lingüística do discurso” (BOURDIEU, p. 59-60).

louvor ao poeta e em grandeza para o poema. A partir disso sim, o *Caramuru* pode ser avaliado como um poema excelente ou não, tendo em vista ser este um critério perfeitamente válido no Dezoito português, como podemos depreender das palavras do Conde de Ericeiras:

Resolvi-me, não sei se com demasiada ousadia, a expor-me ao perigo, em que naufragaram por mais de vinte séculos mais de quatrocentos poetas de todas as nações, que escreveram poemas heróicos; e não sei, se concordarão todos em que dois de cada cento ficaram isentos da crítica justa (MENEZES, 1741, p. d1-d2).

Nesse sentido, a *emulatio* indicada pelo enunciado que abre o prólogo do “Poema Épico do Descobrimento da Bahia” representa bem mais que um simples servilismo para com um modelo pré-estabelecido, como propõem alguns comentaristas do poema. Muito menos pode ser entendida como plágio, como sugerem outros.

A despeito de ter ou não conseguido realizar aquilo a que se propõe nesse enunciado, ao estabelecer relação entre o *Caramuru* e os *Lusíadas*, como já o assinalamos, o poeta intenta inserir a sua obra em uma das tradições mais importantes das representações poéticas que remonta à antiguidade, a tradição épica, bem como busca imitar um poema excelente, o que é perfeitamente aceitável e recomendável. Ao fazê-lo, ele está evidenciando a excelência do seu poema, na medida em que, sendo este emulo de *Os Lusíadas*, pertence a uma tradição excelentíssima. Prova disso é que o autor faz questão de declarar-se emulo de Camões. A *emulatio* é declarada, pois não é indecorosa, mas extremamente aconselhável para quem se propõe a realizar um poema épico. Indecoroso seria não se pautar em qualquer autoridade para a composição. Todos os mais importantes tratados de poética instam os poetas novos a imitar o modelo dos antigos. Suas prescrições sempre passam por uma apresentação daqueles que foram os melhores em cada gênero. Aqui é pertinente lembrar um caso análogo ao de Durão. Nas “Advertências Preliminares das Regras da Poesia Épica”, prólogo que antecede sua *Henriqueida*, D. Francisco Xavier de Menezes, Conde de Ericeiras, gasta doze páginas

discorrendo sobre os modelos que tinha a sua disposição para constituir como objeto de imitação. Como argumenta Luciana Gama (2003, p. 137),

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 incide diretamente sobre a causa e finalidade da escritura do *Caramuru*.

Portanto, ao comparar seu poema com o de Camões, Santa Rita Durão adere à tradição épica dos séculos XVI, XVII e XVIII. Ele reconhece em Camões uma *auctoritas* digna de ser respeitada e emulada. Mas não somente isso, uma vez que reconhece em Camões uma autoridade, ele, automaticamente, reconhece a *auctoritas* de Virgílio e Homero, os quais foram emulados por Camões.

2.3. O problema das fontes do *Caramuru*

Uma apreciação do modo como Santa Rita Durão usou as várias fontes de que se valeu para escrever o *Caramuru* é fundamental para a nossa discussão sobre a participação da memória no processo de elaboração do seu poema, uma vez que essas fontes são empregadas pelo procedimento retórico da invenção, uma daquelas tradicionalmente chamadas partes da retórica. Como vimos anteriormente, a memória está envolvida em todas as operações da *tekhné* retórica, no caso, a invenção, a disposição e a enunciação, memória e ação. Sabendo de antemão que a *inventio* é uma operação mnemônica de busca dos argumentos adequados para a produção dos discursos retóricos, logo percebemos que o processo de elaboração retórica (*tratactio*) do *Caramuru* contou, desde o princípio com o agenciamento da memória.

O *Caramuru* é um poema em que se pode verificar, claramente, as etapas suas de elaboração retórica, inclusive por meio de algumas declarações do próprio poeta, presentes nas “Reflexões prévias e Argumento”. O poeta deixou evidente, ao longo de toda a epopéia, pelas muitas referências e pelo uso direto e indireto das fontes, o

seu trabalho de invenção. O poema obedece a uma disposição rigorosa e bem amarrada, própria ao gênero épico, em suas formas convencionais. Como a elocução e também a disposição dizem respeito à própria materialidade do poema, pois é por meio da primeira que são definidas as palavras, o estilo e os tropos com que se apresenta o argumento inventivo, e mediante a segunda o discurso é ordenado em versos, cantos, partes, etc., pelo conhecimento da retórica, estão sempre diante de nossos olhos (Cf. GAMA, 2004, p. 13-18).

A invenção do *Caramuru* é completamente determinada pelas fontes da História Natural e da História Política da América Portuguesa, das quais se valeu o poeta na composição do poema (Cf. PEREIRA, 1971; GAMA, 2004, p. 4-6). Santa Rita Durão, inclusive, faz questão de deixar isso evidente, ao citar algumas delas, as mais importantes, poderíamos dizer, no final das “Reflexões prévias e Argumento”. É nessas fontes, a saber, a *História da América Portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pita, a *Nova Lusitânia*, de Francisco de Brito Freire, e as *Crônicas da Companhia de Jesus*, de Simão de Vasconcelos, que Santa Rita Durão buscará o fundamento histórico de sua epopéia, conforme é prescrito para o gênero épico na preceptiva poética do período. Nelas, também, encontrará a maior parte dos *loci* necessários para a invenção do poema. Delas, extrai a ação principal, os inúmeros episódios, o herói, muitos dos personagens etc. Antonio Candido descreve da seguinte forma o método pelo qual Santa Rita Durão provavelmente se valeu das fontes que cita no seu prólogo:

Para a parte que se poderia chamar etnográfica, lançou mão principalmente das ‘notícias antecedentes, curiosas e necessárias’ da *Crônica da Companhia de Jesus* do Padre Simão de Vasconcelos (1663). Para os fatos históricos (franceses no Rio, holandeses na Bahia e no Recife), ampara-se na *Nova Lusitânia*, de Francisco de Brito Freire (1675) e na *História da América Portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pita (1730). Nesses mesmos autores encontrou também elementos da história de Diogo Álvares Correia (CANDIDO, 1997. p. 171).

De fato, o poeta fez uso das fontes de forma precisa, tendo em conta as exigências inventivas do trabalho retórico de composição do poema. Como argumenta Luciana Gama (2009, p. 7), “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”. Tanto no que concerne à

composição dos personagens, quanto em relação à disposição dos episódios, as fontes incidem sobre a constituição do poema, muito embora, como veremos, este não deva ser tomado como uma mera metrificção de discursos históricos, como muito se afirmou.

Além dessas autoridades históricas citadas no prólogo do poema, nas muitas notas ao final de cada Canto (na edição *princeps*), também são indicadas outras fontes de que se serviu o poeta. É o caso, por exemplo, das várias referências ao *Dictionnaire Géographique, Historique et Critique* (Haia, 1726, 10 v.; Paris, 1768, 6 v.), de Brulen de La Martinière. Como demonstrou Luciana Gama (2004, p. 267), em sua dissertação de mestrado acerca do uso argumentativo fontes do poema de Durão, do total de oitenta e sete notas que acompanham as estrofes do *Caramuru*, em dezessete o poeta emprega o “argumento direto de autoridade”.

Devemos fazer ainda referência ainda às chamadas fontes indiretas do *Caramuru*, ou seja, as que não são diretamente citadas por Santa Rita Durão. Como esclarece Luciana Gama, essas fontes “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 o *Caramuru* e outras obras. Luciana Gama levantou as cinco fontes indiretas mais referidas pela recepção crítica do *Caramuru*: *Frutas do Brasil Numa Nova e Ascética Monarquia*, de Frei Antonio do Rosário. O poema *Descrição da Ilha de Itaparica, de Manuel de Santa Maria Itaparica, o Novo Orbe Seráfico Brasilico ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil*, do frei franciscano António de Santa Maria Jaboatão. Os *Lusíadas* e a *Eneida*, de Virgílio. Não temos a pretensão de avaliar se o estabelecimento dessas relações são ou não válidos, até porque esse não é o objetivo dessa pesquisa, o que nos interessa quanto a essas fontes indiretas são exatamente essas “reminiscências de leituras”, que entendemos serem marcas que ficaram do trabalho de invenção retórico-poética, mediado pela memória. Além o mais, como destaca Luciana Gama

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 próprios (GAMA, 2004, p. 11).

Há, portanto, um conjunto bem delimitado de obras discriminadas por Santa Rita Durão, que forneceram os dados fundamentais para a invenção do poema, embora saibamos que muitas outras não declaradas pelo poeta subsidiaram a invenção do épico. As que nortearam a composição de forma prescritiva, como fontes dos preceitos retórico-poéticos, por exemplo, não são apontadas por Santa Rita Durão, ainda que seja possível enxergar a aplicação de preceitos específicos, que remetem a uma obra em particular, como é o caso do *Verdadeiro Método de Estudar* e da *Arte Poética*, de Cândido Lusitano (Cf., p.ex. PEREIRA, 1971, GAMA, 2004, p. 8-12; BIRON, 2008, p. 322-324).

É inquestionável que a tradição cronística e historiográfica sobre a América Portuguesa, produzida desde o fim do século XVI, é retomada completamente por Durão; como dissemos, ele próprio o denuncia. Entretanto, ao nos referir a qualquer constituição de memória no “Poema Épico do Descobrimento da Bahia”, estamos obrigatoriamente nos referindo a um processo de apropriação e acomodação enunciativa de diferentes discursos oriundos de uma mesma tradição letrada; uma memória discursiva comum, mas de tradições de gênero distintas. Nesse sentido, a adequação é um procedimento indispensável, pois o empreendimento de Durão demanda um tratamento específico da matéria. De fato, ele encontrou muito da invenção e disposição do poema praticamente pronto nessas fontes. Não obstante, metrificar o que ele encontrara nas crônicas e histórias não era suficiente para se ter um poema épico. Era preciso submeter a matéria histórica, por exemplo, “a um *tratamento* que encerra uma concepção de herói e heroísmo” (PEREIRA, 1971, p. 17-18). Mas não somente isso. Era necessário, retórica e poeticamente, selecionar, ajustar, ornar e ordenar de modo adequado a matéria aos inúmeros preceitos do gênero. Adequação que significa, entre outras coisas: a reordenação retórica dos enunciados em uma *tratactio* que estivesse em conformidade com a extensão e as divisões tradicionais de um poema heróico; a ordenação apropriada da ação em uma *ordo artificialis*, em uma seqüência causal e interdependente das partes, necessária à

unidade e verossimilhança do poema; a conformação das informações ao discurso próprio do gênero épico; a busca por imprimir nos enunciados a grandiloquência de linguagem e conceitos que o decoro do gênero exige; a pintura dos personagens com caracteres, pensamentos e ações convenientes à matéria épica; a inclusão de elementos próprios da *narratio* de uma epopéia, como o episódio lírico, diálogos miméticos, a inserção do maravilhoso como constituinte indispensável da fábula. Tais procedimentos, entre outros, somente são passíveis de serem efetivados pelo prévio conhecimento e o domínio técnico dos preceitos que regulam o gênero. Sendo desse modo, o poeta tinha evidentemente de dispor do conhecimento dos preceitos. Indubitavelmente, ainda que não seja com perfeição, o *Caramuru* se adéqua a esses preceitos. Cabe diferenciar, entretanto, conhecimento de domínio técnico, por representarem modos distintos de apropriação do discurso preceptivo. Até onde podemos perceber, Santa Rita Durão demonstra competência técnica, embora deixe a desejar em muitos aspectos. Não obstante, a extração e seleção do que foi utilizado na composição do poema nos domínios da *inventio*, da *dispositio* e da *elocutio*, foram processos realizados pelo autor com perícia. Luciana Gama vê, nos ornatos que figuram na construção da ação e dos personagens do *Caramuru*, uma reordenação levada a cabo com maestria (GAMA, 2003, p. 127). Embora possamos, sem dúvida, questionar os limites dessa “maestria”, parece-nos temerário reduzir o poema de Durão a uma crônica em verso, até porque não estamos falando simplesmente da imitação de uma obra por outra, mas de um trabalho retórico-poético que ajusta, pelas variações dispositivas e elocutivas, matérias extraídas de diversas obras, inclusive de gêneros distintos, como *Os Lusíadas* e a *História da América Portuguesa*, sem falar da mediação preceptiva à qual se refere Luciana Gama.

Essa mediação é não somente responsável pela adequação da matéria histórica ao gênero épico, mas também por particularizar o tipo de discurso épico que é o *Caramuru*, pois a sua especificidade reside, em grande medida, na proposta de aperfeiçoamento em relação ao épico de Camões. Santa Rita Durão teve à sua disposição toda a tradição “crítica” dos *Lusíadas* que proliferou desde o final do XVI (PIRES, 1982).

A memória discursiva presente no poema de Santa Rita Durão é memória partilhada, constituída historicamente em uma tradição que transcende os limites do gênero épico, mas que, no discurso épico do *Caramuru*, ganha novos contornos, novos arranjos, para atender a propósitos específicos por meio de uma argumentação particular. As inúmeras tópicas que se referem aos indígenas reproduzem o modo como foram vistos a partir dos olhos dos jesuítas e dos cronistas e naturalistas do Império. Entretanto, sua argumentação visa a fins diversos.

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 da representação dos indígenas, eloqüentemente demarcados pelas fontes jesuíticas para exaltar os feitos e os esforços da ação católica no século XVI (GAMA, Luciana, 2003, p. 136).

No *Caramuru* ocorre um cruzamento retórico dos vários enunciados produzidos sobre o indígena, sobre a expansão marítima de Portugal e sobre a fauna, a flora e a geografia da América Portuguesa nos séculos XVI, XVII e XVIII. O poema compreende “em vários episódios a história do Brasil, os ritos, tradições, milícias dos seus indígenas, como também a natural, e política das colônias” (Reflexões Prévias e Argumento).

Nas fontes citadas no prólogo, as tipologias sociais que se encontram nos caracteres que compõem o *Caramuru* já estão, de certa forma, dadas. Dessas obras, o poeta se apropria do mito de Diogo Álvares Caramuru, que também figura em outras crônicas da descoberta, produzidas nos séculos XVI e XVII. Nesse mito, já encontramos uma imagem estereotipada, tanto do europeu, tratado enquanto herói e pai da nobreza brasílica, como do indígena, apresentado como o selvagem terrível e indócil, que é amansado, pela extrema sagacidade do herói conquistador, mas também pela sua própria falta de civilização e ignorância. Não obstante essa representação dos indígenas, encontramos no *Caramuru*, o mesmo tipo de representação respeitosa e honrosa de Catarina Paraguaçu, como matriarca dos *Caramuru* da Bahia, tal qual lemos na seguinte passagem da *História da América Portuguesa*:

Não passará em silêncio a notícia de uma notável matrona deste país (que sendo por nascimento primeira entre os naturais, pudera não ser segunda 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 cabeça do Estado (PITA, *Livro I*, 94, 1965, p. 43).

O encômio a Catarina está geralmente associado a dois fatores, que se convertem em argumentação persuasiva que justifica o modo pelo qual a matriarca é apresentada, em primeiro lugar, o ter ela, embora nascida entre os selvagens, sendo, portanto, também ela selvagem, escolhido tornar-se, “por amor”, cristã, sendo assim, ela passa a ser digna do louvor, em segundo, a sua participação direta na transferência pacífica da posse das terras da Bahia ao domínio lusitano.

Portanto, as tipologias específicas que o poeta se valerá para preencher as categorias genéricas *melhores do que somos/piiores do que somos*, oriundas do esquema aristotélico da *Poética*, escolhidos para a invenção do poema, são fornecidas por essa tradição “historiográfica” lusa. Para Luciana Gama, “a citação dessas autoridades ao fim do Prólogo torna-o verossímil, crível, ao mesmo tempo que torna ainda mais praticamente indiscutível a ação do poema que, como sabemos, deve ser uma só na preceptiva épica e, se possível, retirada da história” (GAMA, 2003, p. 136-137).

É corrente entre muitos dos que escreveram sobre o *Caramuru* sustentar-se que, dentre as fontes que Santa Rita Durão tinha à sua disposição, *História da América Portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pita, é aquela que conta com a narrativa mais próxima da que encontramos no prólogo do poema e que é usada na composição da fábula (Cf., p. ex., VERÍSSIMO, 1998, p. 154; CASTELLO, 1999, p. 123; BOSI, 1994, p. 69). Se, por um lado, na seqüência lógica e eventos referidos, Santa Rita Durão segue de perto Pita, há alguns aspectos em que eles destoam significativamente.

Essa reordenação se faz evidente, por exemplo, no que se refere ao modo como Santa Rita Durão apresenta Diogo Álvares Caramuru. Se compararmos a narrativa de *História da América Portuguesa* com a de Durão, logo perceberemos que, na primeira, o foco da narrativa não está em Diogo Álvares, mas sim em Catarina Paraguaçu. Prova disso, é que, na tábua de matéria presente no início do Livro

Primeiro, Sebastião da Rocha Pita intitula a narrativa de “Sucessos de Catarina e Diogo Álvares”. Ela é, portanto, a matéria do discurso laudatório que esse título indicia. Quando inicia a sua narrativa, é acerca dela que Rocha Pita se propõe discorrer, não de Diogo Álvares: “não passará em silêncio a notícia de uma notável matrona deste país” (PITA, *Livro I*, 94, 1965, p. 43). E é exatamente o que ele faz ao longo de toda a sua narrativa, tratando sempre a matrona, que, como ele diz, “obrou ações de heroína” (*Livro I*, 100, 1965, p. 43), como personagem central, mantendo o foco narrativo nela, e relegando Diogo Álvares a um papel meramente coadjuvante. É a ascendência dela que é colocada em primeiro plano (*Livro I*, 95, 1965, p. 44). A ação está de tal modo centrada nela, que as referências aos feitos de Diogo Álvares não lembram, em absoluto, a preponderância que Santa Rita Durão dá a eles. É um feito seu, o episódio da descoberta da imagem da Virgem Maria entre os selvagens, que assume o primeiro plano na narrativa de Rocha Pita (*Livro I*, 95, 1965, p. 44). Santa Rita Durão se aproxima mais do relato de Simão de Vasconcelos, que apresenta Diogo Álvares como figura central de sua narrativa: “Não deixarei, contudo, de referir aqui ao breve a história notável do celebrado Diogo Álvares; por que são dignas de ser sabidas suas circunstâncias” (VASCONCELOS, *Livro I*, 35, 1977, p. 192). De certo modo, já encontramos, na narrativa de Vasconcelos, em forma primitiva e incompleta, a fábula exposta nas “Reflexões Prévias e Argumento” por Santa Rita Durão, pois é possível entrever a unidade do herói, a unidade de ação; o argumento central do poema. A diferença evidente está na elocução histórico/informativo próprio da crônica e nos arranjos retórico-poéticos, tanto no âmbito da *dispositio*, quanto no âmbito da *inventio* que particularizam os efeitos de sentido do *Caramuru*.

De fato, as fontes que lhe serviram de base para a construção da fábula já trazem bem delineados os caracteres e as ações dos personagens. Toda a tipologia que se vê no *Caramuru* já se encontra mais ou menos definida nas fontes que são utilizadas na composição do épico. Como argumenta Luciana Gama, independentemente de estarem os tipos sociais bem definidos desde as fontes, o poeta imprimiu neles a conveniência épica. E o fez a partir da seleção inventiva, a reordenação dispositiva e o ornato elocutivo.

Segundo Candido, a invenção estaria em uma relação de tensão com a carga informativa do texto poético. Nesse sentido, no *Caramuru* haveria um defeito de produção, uma vez que a invenção presente no poema “é insuficiente para se libertar dos quadros” da informação (CANDIDO, 1997, p. 171). Com essa declaração, Candido diz ser o *Caramuru* uma obra mais próxima da crônica histórica do que do texto ficcional. Essa tese é também sustentada por José Aderaldo Castello. Acerca disso este afirma que, no *Caramuru*, “o índio voltaria a ser visto como objeto da história e da etnografia: contatos e conflitos com o colonizador, descrição de hábitos, costumes, espírito guerreiro, em suma, os aspectos de sua vida e organização, à maneira dos cronistas” (CASTELLO, 1999, p. 150). Para Castello (1999, p. 150-151), Santa Rita Durão “continua a ser um cronista que escreve em verso, embora tenha tido a ambição de escrever os feitos portugueses no Brasil considerados não menos dignos de louvor que aqueles celebrados por Camões”. A idéia de que Santa Rita Durão teve por objetivo transpor em versos a obra de Rocha Pita é sustentada também por Massaud Moisés (MOISÉS, 1985, p. 300).

No parecer de Antonio Cândido (1997, p. 171), o poeta não foi hábil o suficiente em sua *tekhné* para equilibrar invenção e informação, parecendo, para usar as suas próprias palavras, “incapaz de superar as fontes históricas”. Como justificativa para tal afirmação, Candido nos apresenta a seguinte argumentação:

Notemos a este propósito que obtém coerência e síntese quando encontra textos que lhe sirvam de paradigma, oferecendo-lhe uma seqüência elaborada, que transpõe ao verso; quando narra baseado apenas na imaginação, descamba freqüentemente para a prolixidade, como ocorre no Canto X (CANDIDO, 1997, p. 171).

Tais afirmações de Antônio Cândido seriam razoáveis se julgamos o *Caramuru* a partir dos critérios românticos ou modernos de valor literário. Se consideramos o poema de Durão a partir dos conceitos de criatividade e originalidade, sem dúvidas ele parecerá pouco inventivo. Se, contudo, levamos em conta que, no antigo sistema retórico, a invenção não dizia respeito propriamente à criatividade, logo reconheceremos a perícia do poeta. Não podemos julgar o poema de Santa Rita Durão a partir de tais critérios que se mostram anacrônicos em relação à época da

escritura da obra. Falar que o *Caramuru* é um plágio, ou uma obra pouco inventiva, é falar que praticamente todos os “objetos literários” que se pode estudar nos séculos XVI, XVII e XVIII também o são.

Portanto, no que tange às tópicas da invenção, o poeta indica a fonte das mesmas, tendo em vista que para ele, como para todos os letrados formados sob o antigo sistema retórico, não é concebido outro modo de se obter os assuntos aptos para a elaboração de uma dada obra senão pela busca mnemônica desses mesmos assuntos nas inúmeras tópicas disponíveis. No prólogo, portanto, Santa Rita Durão nos apresenta duas condições de sua obra. Se de um lado, no caso da relação que estabelece entre o *Caramuru* e a tradição épica, percebe-se o claro intento do poeta em demonstrar a excelência de seu poema épico, tornando notória a sua condição de emulo dos melhores, do outro, na indicação das fontes histórico-etnográficas, a partir das quais obteve os preenchimentos específicos das categorias gerais que a tradição épica disponibiliza, o poeta além de demonstrar o inusitado de seu argumento, torna patente a adequação de seu épico a uma das propriedades prescritas para o gênero: o abalçamento da fábula épica na “verdade da história” (Cf. FREIRE, 1759, p. 169). Essa emulação de modo algum pode ser entendida como plágio, na medida em que tal categoria não é válida para os letrados ibéricos formados até meados do século XVIII, entre os quais, indubitavelmente, Santa Rita Durão está inserido. A idéia de que o *Caramuru* é esteticamente inferior e pouco inventivo, como defende Antônio Cândido e José Aderaldo Castello, por ter se apegado aos discursos histórico-etnográficos de Rocha Pita, Simão de Vasconcelos e Brito Freire, não procede, na medida em que aquilo que o poeta entendia como invenção está fundado na base do procedimento retórico da *inventio* e não na idéia idealista de expressividade, bem como as concepções de originalidade e excelência poética partilhadas por ele não correspondem às categoria estética de originalidade e valor estético entendidas a partir dos postulados românticos sobre a arte. Como observa João Adolfo Hansen (2006, p. 1),

nas preceptivas retóricas do século XVII, por exemplo, é rotineiro a distinção entre *piratear*, *imitar* e *emular*. Geralmente, as distinções são feitas falando-se do proveito decorrente do seu conhecimento para não se incorrer no título desonroso de *ladrão* ou de *imitador servil*.

Pressupõe-se, então, que o conhecimento e a aplicação regrada das distinções entre *piratear*, *imitar* e *emular* são fundamentais para se obter a fama gloriosa de “emulador”.

Como ele segue dizendo, “*roubar* e *piratear* só se aplica nos casos em que alguém dá como sendo sua uma composição que é de outro”, o que, como sabemos, não é o caso do *Caramuru*:

Todos os poetas que se exercitam num gênero específico, como o épico, aplicam os mesmos preceitos que o regulam; é principalmente a variação elocutiva – o modo diverso de aplicar as palavras à fábula – produzindo diferenças proporcionadas – que permite distinguir *emulação* de *roubo* e *imitação servil*, como se lê na *emulação* da *Ilíada* e da *Odisséia* pela *Eneida*, desta por *Os Lusíadas* e, destes, por *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, ou *Caramuru*, de Santa Rita Durão (HANSEN, 2008, p. 21).

Como demonstra João Adolfo Hansen, ao comentar a *Arte dello Stile Insegnativo* de Sforza Pallavicino (1644), “a imitação louvável é especificada como *emulação*”. Nesse sentido, “a *emulação* visa a produzir, por outros modos e por outros meios, um prazer semelhante ou superior ao da obra imitada” (HANSEN, 2006a, p. 1).

Luciana Gama vê no modo como Santa Rita Durão extraiu, selecionou e ordenou sua matéria como que um “propulsor” do efeito sublime, prescrito pelo pseudo Longino, no épico de Durão:

Queremos salientar que também são propulsores do efeito sublime a perícia da invenção, a ordem e disposição da matéria; bem como a escolha das circunstâncias, a escolha das palavras, o que é fora do comum e extraordinário, hipérboles, e acomodar o vocabulário (mesmo que seja ordinário e baixo) à matéria, mas nunca a baixeza do vocabulário pode estar colocada fora de propósito, ou seja, as palavras ou vozes devem corresponder à dignidade do sujeito para melhor imitar a natureza (GAMA, 2003, p. 133).

Como argumenta a autora, o poeta, longe de ter sido impreciso e descuidado na invenção e na disposição da matéria, bem como na elocução, foi preciso e hábil ao fazê-lo, a ponto de obter o efeito do sublime na sua epopéia, coisa que não era tão

simples de se conseguir. A autora demonstra em seu artigo como em várias passagens do *Caramuru* o poeta alcançou o efeito sublime.

O prólogo do *Caramuru*, por exemplo, evidencia, “metalinguisticamente”, um trabalho de seleção e adequação retórico-poética da matéria colhida por seu autor nas obras de Simão de Vasconcelos, Francisco de Brito Freire e Sebastião da Rocha Pita. Santa Rita Durão não somente se apropria das crônicas que cita no prólogo para a composição do seu poema, como identifica em linhas gerais, pela suma que faz do argumento, o que é mais importante, o que é menos importante e o que é dispensável daquilo que as fontes lhe forneceram, bem como um trabalho de reordenação pelo qual se chegou a uma ordem apropriada ao gênero épico, que atendesse às prescrições específicas quanto às suas propriedades. Em outras palavras, no processo de elaboração do *Caramuru*, depois de se apropriar das tópicas referentes aos feitos de Diogo Álvares Correia, o poeta faz uma seleção do que é necessário e decoroso para o seu épico e, paralelamente a isso, uma ordenação que conforma o que fora selecionado aos limites prescritivos do gênero épico, sendo importante lembrar que tais etapas de elaboração são praticamente indissociáveis e inseparáveis. Deste modo, em uma leitura histórica do *Caramuru*, não é possível desconsiderar essas operações que caracterizam o processo de escritura do poema. Somente quando isso é feito, é possível afirmar que o *Caramuru* não passa de uma cópia versificada das suas fontes. É preciso reiterar ainda que não é adequado identificar esse processo à categoria romântica “influência”.

2.4. O *Caramuru* e a preceptiva poética dos séculos XVI, XVII e XVIII

Não é possível reconstituir, com plena segurança, todas as fontes preceptivas que ecoam no *Caramuru*. Portanto, tal estudo se torna um tanto movediço, tendo em vista que, como já o dissemos, não encontramos qualquer referência direta a preceptivas poéticas ou retóricas, seja no prólogo, seja nas notas que acompanham seus dez cantos, ou em qualquer outra parte da epopéia. Não encontramos nomes de preceptistas, tão pouco de títulos de tratados. Não há nas “Reflexões Prévias e Argumento” uma exposição propriamente dita de preceitos retórico-poéticos, como

se dá nas “Advertências preliminares” da *Henriqueida*, por exemplo. Assim sendo, nosso trabalho será o de perceber o que, no *Caramuru*, remete aos preceitos que balizam a composição épica, tanto no XVIII, quanto nos dois séculos que o antecedem.

É possível evidentemente identificar, no *Caramuru*, a aplicação de certos preceitos que nos remetem imediatamente a uma ou outra obra e é bem provável que Santa Rita Durão teve contato com algumas das preceptivas apresentadas nesse trabalho. Por exemplo, o esforço em manter o poema livre da mitologia antiga, tanto na invocação, quanto na narrativa parece ser uma tentativa de se adequar aos preceitos poéticos propalados por certos tratadistas, principalmente aqueles que censuraram Camões, acusando falhas na composição dos *Lusíadas*, como é o caso de Manuel Pires de Almeida, no XVII, e Luís Antonio Verney, no XVIII. Como sabemos, na tradição poética dos séculos XVI, XVII e XVIII, duas concepções distintas acerca do emprego da mitologia greco-romana concorreram desde o fim do século XVI, como podemos verificar pelas polêmicas em torno da invenção dos *Lusíadas*, do *Orlando Furioso*, de Ariosto e da *Gerusalemme Liberata* de Tasso: por um lado, havia uma permissividade quanto ao emprego do *deus ex machina* e da invocação às musas, os quais eram entendidos como meras ficções, lembremos, a título de exemplo, o parecer de Bartolomeo Ferreira sobre tais empregos nos *Lusíadas*, por outro, há uma resistência quanto a esses usos por parte de muitos preceptistas e poetas, que consideram impróprio a um cristão lançar mão de tais recursos, tendo em vista serem os deuses invenções daqueles que não partilharam da luz da Graça. No *Caramuru*, as musas não são invocadas como nos *Lusíadas*, em lugar disso, como já o dissemos, invoca-se a Jesus Cristo; tampouco as divindades pagãs são representadas na ação do poema e são raramente lembradas, mesmo de forma alegórica.

A despeito do silêncio em relação aos tratados, parece-nos, sem sombra de dúvidas, cabível demonstrar as relações entre o *Caramuru* e a preceptiva poética dos séculos XVI, XVII e XVIII, mediante uma avaliação dos preceitos poéticos que foram observados na sua composição. Além disso, seria plausível supor que ao menos algumas daquelas preceptivas das quais tratamos anteriormente, possam ter sido

conhecidas por Durão em algum momento de sua vida, principalmente quando temos em conta seus anos de exílio na Itália.

Consideremos, portanto, de que modo julgamos ter Santa Rita Durão buscado conformar seu poema épico aos preceitos retórico-poéticos que regulavam a produção da epopéia na época da sua escritura. Nessa dissertação, nos ateremos principalmente àquelas propriedades épicas passíveis de serem identificadas nas “Reflexões Prévias e Argumento”, prólogo que funciona como discurso “metalingüístico” que remete aos dez cantos do poema.

No trecho em que, nas “Reflexões Prévias e Argumento”, apresenta-se o argumento principal do *Caramuru*, identificamos pelo menos cinco das sete propriedades da fábula épica que, em meados do XVIII, são apresentadas por Francisco Joseph Freire, o Candido Lusitano: “grande, única, de duração determinada, de exito feliz, fundada na verdade da história, acompanhada da verdadeira Religião, e não muito moderna, nem demasiadamente antiga” (FREIRE, 1759, p. 169). Vejamos, pois, como tais referências são feitas no prólogo do *Caramuru*. Para melhor evidenciá-las, segmentamos o trecho analisado em duas partes.

Na primeira parte, são estabelecidos os limites da ação central: “o descobrimento da Bahia, feito quase no meio do século XVI por Diogo Álvares Correia, nobre vianês”. Com essa delimitação, o poeta expressa a necessidade de que poema épico tenha unidade quanto à ação central. É indicada, na declaração do argumento, a unidade quanto à categoria “melhores do que somos”, ou seja, a ação principal da fábula é a ação de um único herói, Diogo Álvares Correia, que é investido de uma ascendência nobre, como é exigido a um herói épico, que é imitação de homens superiores, os quais devem constituir-se em *exempla*. A referência à nobreza e à origem do herói já é indicativa do modo como Santa Rita Durão opera na construção de seus personagens épicos a partir dos preceitos fornecidos pelas preceptivas poéticas. Os predicados “nobre” e “vianês” são caracterizações laudatórias que, como se pode verificar na preceptiva poética, são feitas a partir de vários critérios como “condição de vida” e “origem” (cf. MESNARDIÈRE, 1639., p. 119-25). Como sabemos, essa composição dos caracteres heróicos corrobora para a gravidade da fábula épica. Deste modo, Santa Rita Durão

evidencia que o herói a que pretende celebrar não é digno de louvor somente pelo que fez, mas pelo que é. Como sabemos, Diogo Álvares será representado como superior, inclusive, aos seus companheiros de naufrágio, caracterizados como inconstantes e ingênuos, ao passo que o herói sempre mantém a coerência, a sobriedade e a solenidade diante das circunstâncias adversas (Cf. Canto I, estrofe LXIX a LXXIV).

Nessa primeira parte se destaca, também, o recuo temporal, geralmente prescrito nas preceptivas poéticas. Esse recuo é expresso mediante a datação do feito de Diogo Álvares. Na verdade, há uma dupla referência a propriedades da fábula épica nessa datação: em primeiro lugar, a já referida indicação do exigido recuo no tempo e, em segundo, uma sugestão de que o poema mantém certa “referencialidade” em relação à história. Em outras palavras, a datação da ação central do poema serve como prova de a fábula trata de um evento nem muito antigo, nem muito recente e, ao mesmo tempo, se fundamenta na verdadeira história, exigências prescritas para as epopéias modernas. Portanto, não é aleatória ou despreziosa a referência à época em que teria ocorrido o descobrimento da Bahia. Além da intenção ideológica de demarcar, cronologicamente, a ação do *Caramuru*, nos limites temporais da atuação jesuítica, com vistas a argumentar em favor de seu retorno no século XVIII (GAMA, 2003, p. 139), essa referência serve como indicador de que o poema se coaduna com as prescrições poéticas que estabelecem as características fundamentais da fábula épica.

Na segunda parte, “compreendendo em vários episódios a história do Brasil, os ritos, tradições, milícias dos seus indígenas, como também a natural, e política da colônia”, estão expressas a multiplicidade de episódios, responsável por tornar a epopéia extensa, ao ampliar a sua fábula, e a variedade de caracteres que tornarão a fábula exemplar, deleitosa e, portanto, grave. Por meio do que é dito no prólogo do *Caramuru* acerca do seu argumento principal, entendemos que Santa Rita Durão busca demonstrar que seu poema é dotado de ação una e extensa, grave, e que apresenta recuo histórico adequado. Elementos necessários para perfeição do poema épico.

O que se segue à declaração do argumento central é uma síntese narrativa da fábula do *Caramuru*, que considera os episódios colhidos e selecionados das fontes de que o poeta se serviu, os quais aparecem ordenados na mesma seqüência em que aparecerão dispostos nos dez cantos do poema. As propriedades que acabaram de ser mencionadas também se encontram explicitadas nessa síntese narrativa que, contudo, trará à tona outras particularidades da fábula do *Caramuru*. Passemos então ao relato de Santa Rita Durão.

Naquilo que, no poema, corresponderá aos seus primeiros cantos, encontramos um encadeamento de ações episódicas que estão ordenadas de acordo com a necessidade. Embora em muitos momentos haja correspondência entre a ordem encontrada nas fontes e aquela que encontramos no relato de Santa Rita Durão, é possível demonstrar que o poeta soube dar uma disposição que primasse pela ordem poética, no sentido de estabelecer uma relação de causalidade entre todos os episódios.

Diogo Álvares 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 servir-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 bárbaras. 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 seguiram a nau francesa a nado, por acompanhá-lo, até que uma se afogou; e intimidadas as outras, se retiraram.

No primeiro episódio, Diogo Álvares sofre o naufrágio, é capturado pelos indígenas, é poupado por estar enfermo, recolhe armas e munição dos destroços. O episódio que se segue é resultado do primeiro, na medida em que o tiro de espingarda só é possível pela sucessão de eventos providenciais, que permitiram a Diogo Álvares escapar da morte e se armar. O episódio seguinte, em que se dá a batalha contra os índios tapuias, só é possível por ter o herói conquistado a confiança

dos tupinambás. Como se pode ver, há uma evidente relação de causa e, portanto, de necessidade que torna verossímil a fábula do *Caramuru*. Se essa disposição segue mais ou menos de perto a ordem que caracteriza os relatos presentes nas fontes, isso não pode ser imputado ao autor como imperícia ou falta de criatividade. Lembrado, como já foi dito, que não havia a pretensão em Santa Rita Durão de ser criativo, no sentido romântico, até por que a noção retórica de invenção, como sabemos, não se refere a isso.

Os diversos episódios, as digressões, as descrições de modo algum comprometem a ação central do *Caramuru*, que têm início, meio e fim, completude exigida para a fábula épica perfeita. Mesmo a viagem que o herói fez, com Paraguaçu, para a Europa, aquilo que talvez possa ser o que mais colocaria em risco a unidade do poema, acaba colaborando para a sua unidade diversificada. Há uma função épica em todos esses recursos. E é exatamente assim que tais artifícios utilizados pelo autor devem ser entendidos, como recursos que contribuem para a expansão do poema.

Tanto em Aristóteles como nas preceptivas produzidas a partir do Quinhentos, serão esses recursos que deverão ser empregados pelos poetas a fim de tornar a sua epopéia ao mesmo tempo una e extensa. Aristóteles, assim como as preceptivas já mencionadas, nunca prescreveram que a unidade da ação deveria ser destituída de diversidade quanto aos episódios. Antes, a extensão obtida por meio dos vários episódios é, ao lado da unidade, e indissociável dessa, uma das propriedades da fábula épica. Como demonstra Adma Muhana (1997, p. 192-230), nas preceptivas do XVI e do XVII, a epopéia deve ser, ao mesmo tempo, una e extensa.

A ordem de que o poema, seja épico, trágico ou cômico, não pode prescindir, para que continue sendo poesia, é uma ordem que não é a mesma da história. O que, no caso do *Caramuru*, é notório, tendo em vista que o poeta deu ao poema um novo arranjo para as ações episódicas, desprezando tudo aquilo que não colaborava para a unidade de ação e para a verossimilhança. Como afirma Adma Muhana:

No relacionamento entre a ação principal e os episódios no poema revela-se então a distinção entre a poesia e a história, no âmbito da

inventio, como posta a descoberto no capítulo IX da *Poética*: enquanto a história ocupa-se apenas dos acontecimentos, a poesia trata das possibilidades do acontecer (MUHANA, 1997, p. 194).

Se na história há a preocupação em abarcar tudo aquilo que tiver acontecido, “independentemente de sua narração deleitar, instruir ou horrorizar os leitores”, tendo em vista que a história “depende das ocorrências”, sendo que “a omissão de eventos acarreta sua falsidade, suprema imperfeição da *tekhné* histórica”, na poesia “há de se saber selecionar da história o que for capaz de prover a obra de inteireza, tornando-a verossímil” (MUHANA, 1997, p. 194). Não são todos os eventos referentes à vida de uma pessoa, à história de um povo, de uma nação, de uma época ou guerra que interessam à poesia.

sendo o poema microcosmo feito perfeito, tudo o que na multiplicidade dos episódios – coligidos da história ou da natureza – possa nas narrações históricas aparecer como desordenado e dissociado, na fábula ou será eliminado, ou deverá ser, ao seu termo, conglobados (MUHANA, 1997, p. 194).

Como destaca Adma Muhana (1997, p. 194), há dois motivos pelos quais deve haver seleção de eventos na poesia: “nem tudo lhe convém não só porque não é de sua essência imitar a totalidade e a infinita diversidade das ações humanas (ofício historiográfico), como também porque somente aquelas que se prestam a ser combinadas proporcionalmente são passíveis de provocar os efeitos e afetos pretendidos”.

Assim sendo, não eram todos os eventos que diziam respeito à descoberta da Bahia, à história do Brasil ou à vida de Diogo Álvares que interessava na composição do *Caramuru*, mas somente aqueles que, mantendo relação com a ação principal, fossem passíveis de serem ordenados em relação de causalidade.

com sua ênfase na verossimilhança das ações, o ser a fábula una e extensa é, assim, a primeira distinção, relativa à *dispositio*, que a poética aristotélica estabelece entre a ação na história e a ação na poesia: a ação histórica obedece a uma ordem cronológica desprovida de conexão causal, enquanto a ordem poética, sendo a da razão, implica conjunção entre uma ação principal e outras episódicas, que

aparecem como partes, ora como dependências, ora como ornatos seus (MUHANA, 1997, p. 193-194).

Aqueles que pudessem ser arranjados de modo a tornar o poema verossímil. Aquelas ações que, no *Caramuru*, extrapolam os limites da ação principal a que o poeta se propôs cantar, como é o caso de todos aqueles eventos que sucederam na história do Brasil, como as campanhas contra os franceses e os holandeses, Santa Rita Durão os inseriu como prolepses que as apresenta como eventos futuros revelados de forma miraculosa a Paraguaçu por meio de um sonho. Esse artifício demonstra mais uma vez que o poeta estava preocupado em manter a unidade da ação.

No capítulo XVII da *Poética*, ao discorrer sobre os episódios na tragédia e na epopéia, Aristóteles afirma que, na epopéia, os episódios devem ser mais longos do que na tragédia, isso porque é por meio deles que as epopéias “adquirem maior extensão”. Como argumenta Aristóteles, no poema homérico o argumento é bastante breve, sendo, portanto, os episódios que o tornam longo. E o argumento não deve ser breve por acaso. A sua brevidade é elemento necessário para a unidade épica. Em sintonia com Aristóteles, Pinciano afirma:

Estrecho ha de ser el argumento y más las partes dél, que son la historia y la ficción; y largo es el tiempo que la épica consiente y admite en su obra, la cual no se estrecha en tiempo cierto; mas éste se debe gastar en fábula y argumento que sea breve, como es dicho, y episodios que sean largos (PINCIANO, 1998, p. 464).

Reiterando o que fora dito por Aristóteles, Horácio também prescreverá essa necessidade de unidade para a fábula: “o que quer que pretendas seja, ao mesmo tempo, simples e uno” (*Ars Poetica*, v. 23). Porém, como se depreende das palavras iniciais da *Epistola ad Pisones*, Horácio exige não que o poema seja destituído de variedade – o que na epopéia seria algo completamente inconcebível –, mas que todas as partes que compõem o poema apresentem coesão entre si.

Se um pintor quisesse ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e aplicar pena variegadas sobre os elementos tomados de diversas partes, de tal modo que uma mulher formosa na parte

superior terminasse em peixe horrendamente negro, admitidos a contemplar isso, contereíeis o riso, ó amigos? (*Ars Poetica*, v. 1-5)

O que Horácio censura nessa passagem não é a variedade, mas a variedade desconexa. A falta de coesão entre as partes de um poema.

Para os preceptistas do Seiscentos, como López Pinciano:

Una debe ser la acción en la fábula épica necesariamente y, si della pueden salir más que una tragedia, es de la manera que de un brazo de una estatua se puede hacer otra estatua, de manera que la materia del brazo de la estatua puede ser hecha una estatua de por sí y, apartado lo que antes era parte que compunía a la estatua primeira, queda todo en la segunda (PINCIANO, 1998, p. 453).

No Setecentos, nessa mesma direção, segue outro espanhol, Francisco de Cascales que, nas sua *Tablas Poéticas*, por meio do interlocutor Castalio, prescreve: “todo poema, para que sea uno, conviene que tenga un entero y perfecto contexto de cosas imitadas, el qual se llama fábula” (CASCALES, *Tabla primera*, 1617). O mesmo acontece, nesse mesmo século, no *Traité du poëme epique* (1662), do francês Michel De Marroles. No século XVIII, Francisco Joseph Freire, o Cândido Lusitano, reafirma o mesmo: “o que é preciso para a perfeição [do poema] da unidade da Fábula...” (FREIRE, 1759, p. 170). Como se percebe, para todos eles, é ponto pacífico que a fábula épica deve ser una. E essa simplicidade de argumento é exigida, como condição inalienável para a perfeição do poema heróico. Como expressam as palavras de Tasso: “l’unità porta in natura perfezione”, presentes tanto no *Discursi dell’arte poética* e *Discursi del poema eroico*.

Tendo em muito maior consideração do que a Poética a epopéia, as preceptivas dos séculos XVI e do XVII também têm em melhor conceito os episódios e, ao contrário de Aristóteles, convertem-se em superioridade da fábula épica a multiplicidade deles na ação principal (MUHANA, 1997, p. 196).

Seguindo a esteira de Aristóteles e Horácio, os preceptistas do XVI, XVII e XVIII prescrevem que a epopéia deve ter apenas uma ação central, mas que também deve ser dotada de variedade no que se refere aos episódios. Como assevera Adma

Muhana (1997, p. 201), “fazendo de ambos os preceitos, o aristotélico e o horaciano, um”, os preceptistas, a partir do XVI, “defendem que a necessidade do poema, realizada em suas partes elementares e quantitativas, é aquela que, unindo *dispositio*, *inventio* e *elocutio*, conduz a que, no decurso da ação principal, as ações episódicas se ordenem de um modo que não poderia ser outro”.

É certo que as ações episódicas devem cooperar juntamente para a unidade da fábula épica (MARROLES, 1662, p. 19). Como é dito na *Philosophia Antigua Poética*: “en la épica todas las acciones (agora de la fábula, agora de los episodios) deben concernir a esta unidad de acción, la cual pretende el poeta” (PINCIANO, 1998, p. 453). As ações episódicas devem, portanto, estar de tal modo relacionadas com a ação principal: “los episodios han de estar pegados con el argumento de manera que si nacieran juntos, y se han de despegar de manera que si nunca lo hubieran estado” (PINCIANO, 1998, p. 465). Em Cascales, o mesmo é afirmado ao se comentar as palavras de Horácio:

Y si bien se forma este cuerpo de muchas partes, todas deven tirar a un blanco y estar entre sí tan admirablemente unidas, que de la una, verisímil o necessariamente, se siga la otra. Y en suma, aquello que está compuesto de varias cosas ha de estar tan unido en ellas, que quitando o mudando alguna parte, quede el todo imperfecto y manco. Será entero, si consta de principio, medio y fin. Será de justa grandeza, siendo tan larga la fábula, que el entendimiento de los lectores la pueda comprehender firmemente y reduzir a la memoria sin fatiga (CASCALES, 1617).

Embora preceptistas como Candido Lusitano acusem Homero e Virgílio de terem incluído em suas fábulas episódios que eles julgam desnecessários, nenhum deles os acusou de ter comprometido a unidade da ação em seus poemas, pois o que determina a unidade de ação não é necessariamente o que é acessório na epopéia. Logicamente, era exigido o bom senso por parte do poeta na composição de sua fábula de modo que ela não viesse a se tornar extensa demais e perdesse a sua inteireza. Portanto, ao contrário do que se afirma, Santa Rita Durão se preocupou em manter a unidade da ação épica.

Se pensarmos, por exemplo, que a ação de conquista da Bahia, iniciada logo após o naufrágio, se processou por meio do encadeamento de todas as circunstâncias

que contribuíram para fazer com que Diogo Álvares passasse de uma situação desprivilegiada, na qual ele era pintado como o náufrago desditoso, a uma situação que permitisse a ele se tornar realmente o feliz conquistador da Bahia, ação somente concluída de fato na entrega do domínio dos indígenas para Tomé de Sousa, ao final da epopéia no Canto X, notamos que a ação épica se concentra em torno de uma única e mesma ação, a conquista da Bahia. Essa conquista não se dá completamente de modo bélico, pois não era esse o caráter que Santa Rita Durão queria dar ao seu herói, tendo em vista o seu claro interesse em identificá-lo com o jesuíta. É um herói cristianizador, que usa a força, quando necessária, para propagar a fé. Como prescreve Aristóteles, o poema de Santa Rita Durão apresenta início, meio e fim, sendo, portanto, inteiro e verossímil. Sua ação não começa nem termina ao acaso; ele não é particular, desordenado e inverossímil, como afirmam alguns autores. Santa Rita Durão soube extrair da história sua fábula e coser os episódios que pinçou do mito tradicional sobre Diogo Álvares Caramuru em uma relação de necessidade.

Para que esses preceitos fossem respeitados em seu poema, Santa Rita Durão não poderia tratar indiscriminadamente todas as ações que diziam respeito ao descobrimento da Bahia, ou mesmo todas as ações atribuídas a Diogo Álvares Correia. Era necessário selecionar aquelas ações adequadas para se obter a verossimilhança. Para alcançar essa unidade, não bastava a ele poetar sobre um único herói. Embora celebre os feitos de um único herói, para se adequar à prescrição aristotélica, ele necessitava concentrar-se em uma única ação. Sendo assim, ele circunscreve a sua matéria, definindo que irá tratar no poema tão somente dos eventos que caracterizaram os esforços de conquista e colonização da Bahia por parte de Diogo Álvares. Mesmo as ações de Diogo Álvares referentes à conquista e à colonização não foram totalmente aproveitadas pelo poeta.

O recorte da matéria é condição *sine qua non* para se obter a perfeição no poema. A imitação épica excelente só é possível a partir de uma seleção acertada. A exigência da seleção está claramente prescrita em Aristóteles e em Horácio e também nas preceptivas dos Seiscentos e Setecentos. A escolha da matéria de acordo com as suas forças e a escolha do que seria necessário e decoroso para a imitação, portanto, não eram postas como opcionais ao poeta, mas como exigências prescritivas. No

entanto, não somente foi necessário selecionar as ações adequadas ao poema, mas, também, reordená-las de modo que elas estivessem dispostas em uma ordem poética. Ao compararmos as narrativas das fontes citadas por Santa Rita Durão e a ordem narrativa do *Caramuru*, logo percebemos as diferenças entre a narrativa histórica e a narrativa épica.

PARTE II - ÉPICA, MEMÓRIA E PODER

3 – POESIA, MEMÓRIA E PODER NOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII

*Dos ilustres antigos que deixaram
tal nome, que igualou fama à memória,
ficou por luz do tempo a larga história
dos feitos em que mais se assinalaram.*

*Se se com cousas destes cotejaram
mil vossas, cada ùa tão notória,
vencera a menor delas a mor glória
que eles em tantos anos alcançaram.*

*A glória sua foi; ninguém lha tome.
Seguindo cada um vários caminhos,
estátuas levantando no seu Templo.*

*Vós, honra portuguesa e dos Coutinhos,
ilustre Dom João, com melhor nome
a vós encheis de glória e a nós de exemplo.*

Luis de Camões

Se na primeira parte dessa dissertação nos movemos exclusivamente nos domínios da técnica e da tradição, uma vez que os objetivos que conduziram a sua escrita diziam respeito a uma pergunta fundamental acerca de como a memória – compreendida ora como uma técnica, ora como uma das faculdades do intelecto humano – teria agenciado a elaboração do *Caramuru*, como um enunciado produzido a partir da aplicação de regras de gênero específico, no caso, o épico, as quais são tanto de ordem poética, quanto retórica, nessa segunda parte nos deteremos nos produtos dessa elaboração, ou seja, nos efeitos de sentido do “Poema épico do descobrimento da Bahia”, buscando responder a uma outra pergunta que diz respeito à memória que é tomada, na epopéia, como matéria do poetar e como finalidade da poesia épica. Memória que está diretamente associada ao fim utilitário das epopéias escritas entre os séculos XVI, XVII e XVIII, entre elas o *Caramuru*.

Trataremos, a princípio, das interações entre retórica epidítica e poesia épica no *Caramuru*, na busca por compreender as relações que o caráter memorativo da poesia mantém com a política e a teologia. Nesse tocante, nos concentraremos na citação do

Livro XV das *Metamorfoses* de Ovídio que constitui a epígrafe do *Caramuru*, na invocação a nosso Senhor Jesus Cristo e na dedicatória ao príncipe D. José.

3.1. Memória e poder nas letras dos séculos XVI, XVII e XVIII

Na Europa tridentina dos séculos XVI, XVII e XVIII, em que as epopéias antigas são bastante influentes, os mais eminentes poetas também praticam o gênero épico como poesia para a memória. Na *Gierusalémme Liberata* e nos *Lusíadas*, por exemplo, e nos inúmeros poemas heróicos que emularam esses dois poemas ao longo dos séculos XVII e XVIII, são comemoradas ações ilustres que contribuíram para a expansão do *orbis christianus*, na cruzada contra os infiéis e na expansão ultramarina. As preceptivas italianas, espanholas e portuguesas que regulam a composição do gênero épico entre os séculos XVI e XVIII definem a epopéia como poema de celebração – é assim para Tasso, Minturno, Pinciano, Pires de Almeida, Cascales, Gravina, Luzán, Muratori, Francisco José Freire, entre outros. –, devendo ser, preferencialmente, baseada em uma ação pretérita, fundada na verdade da história e na verdadeira religião, ou seja, a católica (CASCALES, 1617, p. 261), que não pode ser muito moderna, tampouco demasiado antiga (FREIRE, 1759, p. 169), pois, para boa parte desses tratadistas, “tiene más perfección la épica fundada en historia que no en ficción pura” (PINCIANO, 1998, p. 461-462). Embora não seja “assolutamente necessario, che il Poeta si vaglia d’un tal fondamento” (MURATORI, 1748, p. 80). Não é simplesmente por se basear em eventos históricos, porém, que a poesia épica pode ser considerada *locus* de memória social. Sendo o mito elemento constitutivo da memória coletiva, a poesia épica pautada em mitologias é igualmente lugar de memória social.

Nessas letras, o discurso poético atende a fins utilitários, o que se verifica pela determinação dos seus destinatários e das prerrogativas daqueles que poderiam ser ou não louvados por meio da poesia. Como diz João Adolfo Hansen (2006b, p. 34), os diferentes estilos das representações luso-brasileiras do período,

formalizam posições hierarquizadas a partir dos quais os efeitos se tornam adequados aos temas tratados e circunstâncias contemporâneas do seu consumo, podendo-se afirmar que o decoro

retórico-poético que as regula também é decoro ético-político que ordena as posições hierarquizadas representadas e suas recepções.

Essas letras têm, portanto, um caráter político que não pode ser desconsiderado no seu estudo. Como bem observa Marcello Moreira (2004, p. 145), “o engajamento dos letrados nos projetos dinásticos das modernas monarquias absolutas acabará por naturalizar o encômio e o vitupério como categorias políticas”. O poeta é uma espécie de guardião da memória a serviço da Razão de Estado: “É justamente o reconhecimento do poder de perpetuação da palavra poética que levou e leva os governantes a protegerem os poetas, pois são os grandes que mais têm a perder com a ausência de talentos que lhes perenizem os feitos e a vida”. Ainda segundo Marcello Moreira “O caráter imperecedouro da poesia e a associação entre reis e poetas é narrada em quase todas as poéticas e retóricas quinhentistas” (MOREIRA, 2008, p. 104). Em Portugal, essa situação não se alterou pelo menos até fins do século XVIII.

Os principais lugares-comuns associados ao tema da memória oriundos da poesia antiga são encontrados, em formas adaptadas, nas letras dos séculos XVI, XVII e XVIII, sendo utilizados na promoção da razão de Estado pela celebração dos indivíduos destacados dessa sociedade extremamente hierarquizada. Eles serão largamente empregados pelos poetas épicos.

Havia, como em qualquer outra representação letrada desse período, um rigoroso decoro quanto às representações poéticas. Como explicita João Adolfo Hansen

os letrados coloniais compõem “eus” de enunciação como representações incluídas num “corpo místico” que falam para um público também ordenado como representações subordinadas como representações de um “corpo místico”, ou seja, como totalidade do corpo político do Estado português subordinada ao “bem comum” no qual os destinatários particulares devem receber, como tipos sociais subordinados segundo representações específicas dos vários decoros hierárquicos, as representações efetuadas²⁷.

²⁷ MOREIRA, Marcello & ROCHA, Marília Librandi (ORG.). In: “Questões para João Adolfo Hansen”. In: *Floema*. Caderno de Teoria e História Literária. Ano I, n. 1, jan./jun. 2005, p. 11-25. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2005., p. 20.

No *Caramuru*, por exemplo, o poeta Santa Rita Durão e seus destinatários, no caso, D. José, Príncipe do Brasil, D. Maria I, sua mãe, e todos os demais letrados da corte portuguesa, “aparecem formalizados como tipos hierarquizados, que emitem e recebem discursos polêmicos e cerimoniais, visando a produzir efeitos de adequação a fins particulares da colonização”, no caso, o retorno da Companhia de Jesus (HANSEN, 2006b, p. 38). Atender às exigências desse decoro na construção dos caracteres agentes é condição sem a qual o discurso poético não é crível pelo auditório universal ao qual ele é destinado. E, para isso, poetas e auditório precisam conhecer “os preceitos que regram a imitação que se quer verossímil” (MOREIRA, 2004, p. 136).

Reis, príncipes e o restante da nobreza devem ser representados com pensamentos, ações e predicados que condigam com a sua condição de monarca, futuro monarca ou membro de alta posição na hierarquia social. No caso do *Caramuru*, como veremos, os predicados estão perfeitamente de acordo com a condição daqueles a quem é dirigido o discurso poético. Os epítetos elogiosos (predicados) dados ao personagem também devem ser decoros. Não é adequado, deste modo, direcionar uma qualidade própria de um rei a qualquer outra pessoa, por mais destacada e honrada que esta seja. Como afirma Marcello Moreira,

O louvor age de forma especular, pois se é garantia de constituição de uma memória que se quer duradoura e que vença a voracidade do tempo, - o louvor é a tentativa de negar a validade do aforismo *tempus omnia vincit*, de domar o tempo pela força do verbo poético -, por outro lado essa voz que vivifica os feitos, o fastígio dos grandes, na medida mesma em que os representa, cinzelando-os no papel, monumentalizando-os, partilha do poder do Estado, ao erigir-se em porta-voa autorizado dos *gesta* e dos homens cuja memória Aquele objetiva perpetuar e promove consequentemente o louvor dos poetas partícipes da promoção da razão do Estado. (MOREIRA, 2004 , p. 147)

3.2. *Exegi monumentum aere perennius: poesia, memória e perenidade*

Conforme Fernando Bouza (2004, p. 1), sustentar que a escrita é poderosa para triunfar sobre os efeitos devastadores da passagem do tempo – a sua cruel ferocidade – é um dos argumentos mais proferidos na defesa da palavra escrita nos séculos XVI e XVII. O mesmo parece evidente, e ainda mais representativo para o século XVIII, ao menos no que se refere à Península Ibérica. De fato, a necessidade de memória figura como uma das principais razões para se escrever. Estabelece-se, desta maneira, uma relação direta entre a escrita e a memória. Segundo Bouza (2004, p. 1), “forjar uma memória de coisas, idéias e de pessoas por meio da transmissão de conhecimento de suas ações, sentimentos e paixões foi um dos principais objetivos da escrita nos séculos XVI e XVII”. A memória é, portanto, bem mais que apenas mnemotécnica, o que já fora observado por Frances Yates. Nas palavras de Bouza, a memória é “more than a simple artifice for the purpose of recollection” [mais do que um simples artifício, que tem por finalidade a recordação]. Contrariamente a isso, a memória “was raised to the category of a true art that enabled one’s own access to knowledge and permitted its transmission to others” [foi elevada à categoria de uma verdadeira arte, que possibilitou o acesso próprio ao conhecimento e permitiu sua transmissão a outros] (BOUZA ALVAREZ, 2004, p. 2). Para Bouza (2004, p. 2), poucos assuntos foram alvo de tanto interesse nessa época como a memória, tendo em vista ser ela um aspecto essencial da condição humana. O esquecimento é entendido como sendo “uma conseqüência inescapável da fragilidade humana”, em pé de igualdade, portanto, com a morte. Sendo assim, “the possibility of creating memory offered a potentially perfect manifestation of the extraordinary natural capacities of humankind” [a possibilidade de criar memória ofereceu uma manifestação potencialmente perfeita das extraordinárias capacidades naturais da humanidade] (BOUZA ALVAREZ, 2004, p. 2).

No âmbito da poesia, o *topos* da imortalidade, como nos informa Francisco Achcar (1994, p. 156), já está presente “na poesia grega, desde Safo, Pindaro, Simônides e Teógnis até os mais recentes epigramatistas da *Antologia Palatina*, é insistente a idéia do poder perenizador da poesia”. Entretanto, os romanos talvez

tenham sido os que mais desenvolvem, na antiguidade, os *topoi* concernentes à relação memória/poesia. Para os romanos do tempo de Virgílio, poesia é monumento. A palavra *monumentum*, inclusive, referia-se tanto a uma obra feita em pedra ou bronze, quanto às obras, em prosa e verso, “na materialidade de sua redação escrita” (ACHCAR, 1994, p. 163).

Na tradição lírica de matriz pindárica, Horácio, na conhecida Ode XXX, do *Carminum Liber Tertius*, ajuíza sobre o poder perenizador da poesia, concebendo-a como monumento mais duradouro que o bronze, capaz de imortalizar, por sua própria perenidade, a memória do poeta:

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo inpotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.*

[Um monumento mais que o broze eterno
E que reais pirâmides mais alto
Arrematei, que nem voraz dilúvio,
Áquilo iroso ou sério imensa de anos
Nem dos tempos a fuga estragar possa.]

Curtius, porém, faz questão de diferenciar o *topos* horaciano, daquela imortalidade prometida aos heróis na *Ilíada*, acerca do que falaremos em seguida. O argumento horaciano diz respeito mais propriamente à perenidade da própria poesia e da “asseveração de que o poeta conquistará glória imortal para si com seu canto” (CURTIUS, 1957, p. 507). Conquanto sejam efetivamente distintos, ambos os lugares-comuns dizem claramente respeito à relação entre poesia e memória e ao poder atribuído à poesia de ser imortal e de imortalizar por meio da palavra.

3.3. Um canto imortal: memória como matéria épica

Ao lermos a *Ilíada* de Homero, nos deparamos com um lugar-comum central no argumento do poema e que será atualizado posteriormente em praticamente todas as versões da epopéia que, direta ou indiretamente, tem na *Ilíada* um modelo: a perspectiva da imortalidade. Não necessariamente a imortalidade de fato, tal como na busca de Gilgamesh, rei de Uruk, da epopéia babilônica, mas a perenidade que se alcança depois da morte, *in memoriam*, pelos feitos gloriosos ou mediante a morte honrosa no campo de batalha. A heroicidade de que trata a *Ilíada* está enraizada na promessa de perpetuação do nome daqueles que são, por seus feitos e valores, considerados dignos de memória perene, bem como na própria consciência que os heróis demonstram ter desse poder perenizador do canto épico, capaz de conceder eterna memória aos heróis que celebra.

Para os gregos antigos, a épica é discurso de evocação. Nessa poesia, como diz Le Goff, versejar parece ser realmente o mesmo que lembrar (LE GOFF, 2003b, p. 434). Nas epopéias atribuídas a Homero, invoca-se a deusa Memória, na *Ilíada*, e a Musa, na *Odisséia*, que por seu turno é filha da Memória. Tidas como entidades inspiradoras da poesia, as musas são filhas de Zeus (ou de Apolo) e *Mnemosýne*, que, por sua vez, é concebida como uma potência de evocação (HARTOG, 2001, p. 34); divindade que “lembra aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos” (LE GOFF, 2003b, p. 433).

Na sociedade grega arcaica, o *aedo* é uma espécie de *médium*; nas palavras de François Hartog, um “simples *médium*, presente enquanto dura sua performance, é um *eu* vazio, sem nome e sem autoridade próprios” (HARTOG, 2001, p. 36). Ele é possuído pelas Musas a fim de torna-se “o intérprete de *Mnemosyne*”, tal qual o profeta, que, por sua vez, é inspirado por Apolo (VERNANT, 1990, p. 107-111). Pierre Vernant demonstra como a memória é alçada à condição de divindade no discurso mítico grego. Entre os gregos, a memória tem um nome próprio, *Mnemosyne*; uma Deusa titã, mãe das Musas, irmã de Cronos e de Okeanós e potência que preside a função poética. (VERNANT, 1990, p. 107-108). O *aedo* é um homem da verdade. Ao

identificar-se com a memória, a poesia faz dela uma sabedoria (LE GOFF, 2003b, p. 434).

Como observa Curtius, na *Ilíada*, a poesia é vista como meio de conceder “glória eterna aos que celebra” (CURTIUS, 1957, p. 507), como explicitam as seguintes palavras postas na boca de Heitor: “Triste destino Zeus grande nos deu, para que nos celebrem,/nas gerações porvindoiras, os cantos excelsos dos vates” (*Ilíada*, VI, 359). Ao destacar os heróis da multidão dos comuns, a poesia épica antiga celebrá-os como “homens superiores”, dignos de serem lembrados através dos séculos por meio do canto dos *aedos*.

No tema da bela morte, por exemplo, do qual tratou Pierre Vernant, está posto claramente o preço que se paga por essa imortalidade. Na *Ilíada*, a “glória imorredoura”, custará aos heróis a sua própria vida. Os dois destinos postos diante de Aquiles, o da vida breve e o da vida longa, redundam, respectivamente, na memória perene ou no esquecimento e, este último é o destino da maioria dos homens (VERNANT, 1979, p. 32). Para Robert Aubreton, “Aquiles alteia-se, acima de todos” justamente por aceitar e enfrentar a morte tão temida dos homens (AUBRETON, 1968, p. 242). O mundo de Homero não é qualquer mundo. É certo que é um mundo em que há morte e esquecimento. Todavia, é um mundo de heróis que não são como os homens mortais que conhecemos (FOX, 2008, p. 16). A morte traga a todos, mas o significado que esta morte pode representar é muito distinto de homem para homem, de morte para morte. O significado da memória nesse caso também é distinto. Aquiles não tem propriamente a esperança da perenização de sua memória. Antes tem a garantia divina de que será lembrado por incontáveis séculos. Isso é o que o move a ir a Tróia, caso contrário não haveria vantagem em escolher a morte a uma vida longa e tranqüila, cheia de prazeres e realizações. Para Seth L. Schein (1985, p. 84), a *Ilíada* é um poema que sintetiza a tensão entre vida e morte, ou seja, um poema sobre a mortalidade. Mortalidade que se contrapõe à possibilidade de se alcançar memória imortal à custa da própria vida. A necessidade de memória nasce justamente da consciência que se tem acerca da brevidade da vida.

Uma confiança análoga a essa caracteriza a épica produzida nos séculos XVI, XVII e XVIII. Ante a voracidade do tempo, a fugacidade da vida e do completo

esquecimento, a poesia promete a imortalidade, pretende garantir memória perene aos que sabem que terão um fim certo. Na *épica lusa*, houve sempre uma relação estreita entre poesia e memória. Na *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, como observou Marcello Moreira, ela está presente por todo o poema (MOREIRA, 2008, p. 104), o que também se verifica nos *Lusíadas*, como lemos nessa passagem da sua proposição:

As armas e os Barões assinalados
Que da Ocidental praia Lusitana
Por mares nunca de antes navegados
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando,
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando,
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

O *topos* homérico, em formas adaptadas, é verdade, sempre se manteve na base da invenção das epopéias modernas, como uma marca do próprio gênero épico. Épica na verdade é, antes de tudo, celebração de ações ilustres, de homens ilustres. Comemoração dos grandes heróis do passado em seus feitos dignos da glória eterna prometida por meio da palavra poética.

4 - UM SERMÃO ÉPICO: MEMÓRIA, TEOLOGIA E POLÍTICA NO CARAMURU

At ego, Deus meus et decus meum, etiam hinc tibi dico hymnum et sacrifico laudem sanctificatori meo, quoniam pulchra traiecta per animas in manus artificiosas ab illa pulchritudine veniunt, quae super animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte.

[Mas eu, meu Deus e minha Glória, também por isto entôo um hino e ofereço um sacrifício de louvor a ti, que me santificas, porque as coisas belas que passam para a mão do artista através da sua alma provêm daquela beleza que está acima das almas e pela qual suspira, dia e noite, a minha alma.]

Santo Agostinho. Confessionum, libri X, XXXIV, 53

Depois de tratarmos brevemente da monumentalidade épica em si e de como ela se perpetua na tradição das epopéias, pretendemos, nesse último capítulo, demonstrar como tal monumentalidade tem a sua variação no *Caramuru*. Em outras palavras, como essa monumentalidade, que é peculiar ao gênero poético de cuja tradição, pela *emulatio* - entendida como uma adesão racional por parte do poeta -, o poema de Santa Rita Durão se torna membro, se particulariza, ao mesmo tempo em que mantém uma inegável, direta, estreita e proposital relação com os modelos e preceitos tradicionais do gênero e com os principais *topoi* que, na tradição épica, se associam com a memória.

Na busca por compreender as relações entre memória e poesia épica no *Caramuru*, nos parece cogente principiar pela compreensão que se tem acerca da inspiração na época em que o poema foi escrito, tendo em vista que, como vimos a pouco, a idéia de inspiração e certas concepções de memória (principalmente aquelas pertencentes às dimensões do mito e da religião) estão imbricadas na tradição épica, desde suas formas mais arcaicas.

Podemos adiantar que, no *Caramuru*, a noção de inspiração está diretamente relacionada a uma compreensão teológica do mundo e da natureza e constituição do ser homem; a uma compreensão teológica do intelecto humano; e, por conseguinte, a uma compreensão teológica da memória. Se nos poemas homéricos é a mitologia que

explica a inspiração e, na *Eneida*, tal explicação, que pode ser em certa medida retórica, tem também a sua conotação mítica, no *Caramuru*, ela está fundada, como acontece em praticamente toda a tradição épica dos séculos XVI, XVII, XVIII, em doutrinas teológicas, que tem sua fundamentação na Bíblia e em sua tradição hermenêutica católica.

Em duas das unidades textuais que constituem a *dispositio* do épico isso está muito evidente: na epígrafe extraída das *Metamorfoses* de Ovídio (XV, 143-144) e na invocação a Jesus Cristo (*Caramuru*, Canto I, 2). De fato, não é apenas nesses dois lugares que se verifica tal determinação teológica da inspiração e da memória. Ao longo de todo o poema, ela se mostra presente e atuante, pois a inspiração transcendental e a memória, que para Santa Rita Durão tem sua origem em Deus, causa última de todas as coisas, é também um *topoi* tomado como matéria do poema. Podemos dizer que a epígrafe e a invocação do *Caramuru* incidem retoricamente sobre os enunciados que se seguem a elas, o que se confirma na leitura dos cantos VIII, IX e X do *Caramuru* (no episódio do sonho profético de Catarina Paraguaçu), mas também antes disso nas “Reflexões prévias e Argumento”, na altura em que o poeta justifica a escritura do poema heróico. Não obstante, por ora, nos concentraremos apenas nessas duas unidades textuais, para discutir as relações entre memória e teologia no *Caramuru*. Essas duas unidades serão aqui compreendidas como repositório de doutrinas teológicas que abarcam o caso específico da inspiração poética e que, por sua vez, anunciam, indiciam e condensam todas as determinações teológicas que governam a invenção do poema.

4.1. Memória, profecia e inspiração poética (Epígrafe)

A epígrafe com a citação de Ovídio é o primeiro enunciado – depois do título e das demais informações que constam da portada – que lemos na edição de 1781 de *Caramuru*. Vejamos a citação:

*Et quoniam Deus ora movet, sequar ora
moventem.
Rite Deum.*

[E já que um Deus move a minha boca, seguirei ritualmente ao Deus que a minha boca move].

Ronald Polito, na edição de 2000, oferece-nos uma tradução literal do texto da epígrafe: “E porque Deus fala pela minha boca, eu vou seguir sua inspiração” (DURÃO, 2001, p. 321). Essa tradução se aproxima mais do sentido que Santa Rita Durão provavelmente quis dar ao texto.

Sabe-se que, entre o final do século XVII até o final XVIII, diversas edições completas do poema de Ovídio foram impressas, principalmente em latim, em vários lugares da Europa, sem contar as inúmeras edições publicadas desde o início do século XV, seja em antologias, seja em separado, as quais ainda no Setecentos estavam disponíveis. Houve, também, traduções para mais de uma língua vulgar, inclusive para o espanhol. Em 1645, por exemplo, imprimiu-se *Las Metamorfoses, o Transformacione de Ovidio: en quinze libros buelto en castellano*, traduzidas por Juan de Valdés; em 1589, *Las transformaciones de Ouidio traduzidas del verso Latino, en tercetos, y octauas rimas por el Licenciado Viana en lengua vulgar castellana*; e, finalmente, em 1595, na Bélgica, sob os cuidados de Pierre Bolléro, foram impressas *Las transformaciones de Ouidio en lengua española repartidas en quinze libros, con las allegorias al fin dellos, y sus figuras para prouecho de los artifices*, traduzidas por Jorge de Bustamante. As *Metamorfoses* não foram completamente traduzidas para o português até a segunda metade do século XVIII, quando, em 1771, Francisco José Freire, o Candido Lusitano, as traduziu, sem, contudo, tê-las publicado, permaneceram assim em seus manuscritos²⁸ e, até hoje, inéditas (OLIVA NETO, 2007, p. 12). A tradução de excertos feita por Bocage no final da década de 1790, a mais completa publicada em Portugal antes do século XX, veio a público, portanto, quase vinte anos após a publicação do *Caramuru*, e a mais de quinze da morte de Durão. Temos praticamente por certo que Santa Rita Durão tenha lido Ovídio apenas em latim. É patente o conhecimento que o poeta tinha da língua do Lácio, o que se verifica pelo fato de ter ele escrito muito nessa língua (VIEGAS, 1914).

²⁸ Edição do Manuscrito e Estudo das *Metamorfoses* de Ovídio, traduzidas por Francisco José Freire (1771). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, USP, 2007. Dissertação de mestrado redigida sob a orientação de João Ângelo Oliva Neto.

Ovídio foi um dos poetas antigos mais influentes na Renascença. Ele é o poeta mais imitado nesse período (BURROW, 2002, p. 301). Sua poesia era largamente utilizada em exercícios escolares de tradução, no intuito de se aprender a língua latina. Na Inglaterra, por exemplo, “as crianças eram encorajadas a aprender o modo latino de compor versos traduzindo versos de Ovídio para o vernáculo ou vertendo-os para prosa latina” (cf. BURROW, 2002, p. 304; SKINNER, 1999, p. 49). É possível afirmar que em Portugal a coisa não era tão diferente. Em Portugal e Espanha, Ovídio foi um dos poetas mais imitados e traduzidos nos exercícios de composição poética praticados por aqueles que estavam aprendendo a versejar, bem como no próprio aprendizado da língua latina, ainda que muitas vezes precariamente, segundo o parecer de Luís Antonio Verney (VERNEY, 1746, p. 84-85). No *Ratio Studiorum*, há recomendações nesse sentido para os professores de Gramática das classes superior e média (*Ratio*, 1603, p. 129, 134).

As traduções de Candido Lusitano e Bocage nos fazem crer que, ainda no século XVIII, sua importância era grande para os letrados portugueses. Lembremos as referências de Cláudio Manuel da Costa a Ovídio, nas *Obras* de 1768, no “Prólogo ao Leitor” e no epigrama em latim, intitulado *Ad Lectorem* (p. XVII, XVIII). Se recuamos algumas décadas, lembramos que, bem no início do século XVIII, Ovídio é mencionado por Manuel Botelho de Oliveira no prólogo que serve também de dedicatória e invocação no *Musica do Parnasso* (1705). Conquanto não haja menção a Ovídio na sua *Arte Poética* (1765), Francisco de Pina e Mello, em carta escrita a Manuel de Figueiredo (28 de Maio de 1759), declara sua admiração por Ovídio, considerando-o o segundo maior dos poetas latinos, depois apenas de Virgílio (JOAQUIM, 2005, p. 78). Além destes, como nos lembra João Ângelo Oliva Neto (2007, p. 20), “António Dinis (1731-1799) imita Ovídio nas suas doze *Metamorfoses* em versos brancos; enquanto para o poeta Curvo Semedo (1766-1838) “*metamorfoses*” são um dos gêneros ou espécies de suas *Composições poéticas* (1803)”.

Verney e Francisco José Freire indicaram Ovídio como um poeta a ser lido e emulado. Verney o indica para auxiliar na compreensão da mitologia dos antigos, sendo útil na preparação para a leitura dos poetas antigos (1746, p. 103-104). Para Verney, Ovídio foi um poeta de risível puerilidade, que “caiu em muitos defeitos, e

escreveu com mais facilidade que reflexão” (1991, p. 131). A despeito de tais censuras, Ovídio não deixa de comparecer como leitura recomendada e recomendável, mesmo que seja em uma leitura utilitarista, tendo em vista poetas maiores ou mais edificantes. Mas Verney não deixa de apresentar Ovídio como *auctoritas* de gênero (cf. p. 142). Ele o considera um dos melhores entre os poetas antigos (1746, p. 85). Para Candido Lusitano (1759, t. II, p. 274-275) Ovídio foi “um poeta de merecida fama, e tão conhecido em todos os séculos”... Embora sempre tenha pesado sobre ele a acusação de ser um poeta lascivo e, portanto, muitas vezes alvo de censura, Ovídio permaneceu sendo bastante lido. Candido Lusitano, em sua tradução dos doze livros das *Metamorfoses*, feita em decassílabos brancos, que permaneceu sem publicação, expurgou tudo aquilo que julgava obsceno (OLIVA NETO, 2007, p. 20).

Importa concluir aqui que, uma vez que as *Metamorfoses* de Ovídio, por razões didáticas, como em Verney, ou poéticas, como em Freire, foram prescritas como paradigma, respectivamente, de leitura ou imitação, dispunham-se elas às três instâncias – tradução, re-elaboração, imitação – para ser traduzidas às letras portuguesas (OLIVA NETO, 2007, p. 20).

A escolha por Ovídio pode indicar uma predileção pelos poetas latinos, o que não seria de estranhar pela educação formal que Durão provavelmente recebeu na primeira metade do século XVIII, sabidamente norteadas pelas diretrizes do *Ratio*.

Não há qualquer evocação épica na epígrafe. Embora as *Metamorfoses* não sejam propriamente um poema épico, e Ovídio um poeta épico, – com efeito, as *Metamorfoses* se aproximam mais da *Teogonia*, de Hesíodo, que dos poemas homéricos ou da *Eneida*²⁹ –, a citação está plenamente de acordo com a invenção do

²⁹ [Após reafirmar a autoridade dos antigos, nomeadamente, Aristóteles, e Horácio, Homero e Virgílio, e a necessidade de que na fábula haja apenas uma perfeita ação central, e que seja de justa grandeza, contra as novas idéias acerca da arte poética (p. 81-87), Castalio responde ao questionamento de Pierio] PIERIO. - No por contradézir a vuestro parecer (cuyas razones me parecen concluyentes), mas para mayor claridad desse precepto os pregunto: ¿Cómo la regla de la unidad que en esto dio Aristóteles, y Horacio confirmó es verdadera, si el que escribió la *Heracleida*, y el que compuso la *Theseida*, y Ovidio que contó las transformaciones de los dioses, de los hombres y otras cosas, de todos son ya tenidos por poetas?

CASTALIO.- Lo que yo acerca dessos escriptores os concedo es que escribieron historia en verso, y Ovidio en sus transmutaciones hizo una historia fabulosa, porque juntó todas las fábulas, texiendo las

Caramuru e, podemos ir além, com a especificidade do teor épico do poema. Ao invés, porém, de ressaltar a vinculação a uma tradição de gênero, a epígrafe do *Caramuru* parece ter mais uma função teológica.

Em tom jocoso afirma Verney (1991, p. 139; 1746, p. 232): “Com graça disse um homem douto que toda a ciência de muitos modernos poetas não passava das *Metamorfoses* de Ovídio”. Referia-se com isso ao apego que os poetas modernos tinham em relação à mitologia dos antigos. É curioso que Durão tenha escolhido uma citação de Ovídio, e justamente das *Metamorfoses*, para epígrafe de um poema em que não se emprega praticamente mitologia antiga.

Verificamos, na citação, um artifício bastante empregado por poetas e teólogos católicos desde a Idade Média. Se, por exemplo, São Tomas de Aquino se apropriou da filosofia de Aristóteles naquilo que convinha e a aplicou à teologia bíblica, identificando o motor imóvel aristotélico com o Deus da Bíblia, Santa Rita Durão usa do mesmo expediente para sugerir que o deus ao qual se refere Ovídio é o Deus acerca do qual tratam as Sagradas Escrituras.

O uso da maiúscula mesmo em referência aos deuses pagãos era comum, como podemos constatar em certas passagens de Bíblias editadas no período. No Novo Testamento, traduzido pelo ainda padre João Ferreira de Almeida, publicado em 1681, em Amsterdã, lemos no oitavo capítulo da *Primeira Epístola do Apostolo S. Paulo aos Corinthios*:

unas con las otras en su narración con orden maravillosa y más discretamente que lo avían hecho entre los griegos los que las escribieron en prosa. Y assí como aquéllos no fueron reputados en ello por poetas, assí también estotro no merece tal nombre, como no se le deve de aver escrito los *Fastos*, a causa de aver comprehendido tantas y tan diferentes acciones en la una y en la otra parte. Por donde affirmo que en las dichas obras no ay épica poesía.

PIERIO.- Pues ¿porqué los llaman poetas?

CASTALIO.- Yo os lo diré: por dos cosas. La una, porque el vulgo atribuye tal nombre a todos aquellos que escriben en verso, o traten de agricultura, como Virgilio y Hesíodo; o de astrología, como Arato, Manilio y Pontano; o de medicina, como Nicandro; o de hechos de guerra, como Silio Itálico y Lucano. La otra es porque adornaron sus obras de colores poéticos y fingieron algunas cosas, como lo hizo Virgilio en la *Geórgica*, narrando la fábula de Aristeo. De manera que los que enseñaron essas artes no son poetas, pues no tienen hechos ni costumbres de personas que poder imitar, porque de la imitación se cobra el nombre de poeta, no del verso. Essotros que escribieron guerras y fábulas, tampoco son dignos deste nombre, porque no hizieron elección de una sola persona a quien imitar y celebrar por excelencia más que a las otras que en el contexto del poema acompañan a ésta. (1617, p. 87-90; cf. Minturno, 1563; 1725, p. 33-34)

“Porque ainda que haja [alguns] que se chamam Deuses, seja no Ceo, seja na terra: (Como há muitos Deuses, e muitos Senhores.) Todavia nós não temos mais que hum só Deus, o Pai, do qual [são] todas as cousas, e nós outros para ele: E hum só Senhor Jesu Christo, pelo qual [são] todas as cousas, e nós por ele” (v. 5-6).

Ou em Atos dos Apóstolos (17, 16-24), em que também a maiúscula é empregada em ambos os casos. Tanto em relação ao “Deus que fez o mundo, e todas as cousas que nelle ha” e aos “estranhos Deuses” acerca dos quais alguns dos filósofos estóicos e epicureos julgavam pregar o apóstolo S. Paulo.

A forma do texto da epígrafe de Santa Rita Durão é o mesmo de edições latinas das *Metamorfoses*, como, por exemplo, a de Petrus Burmannus (*Pieter Burman*, o velho), impressa em Amsterdã no ano de 1727, em que *Deus* e *Deum* são grafados com maiúsculas.

Na *Septuaginta*, a tradução predileta de Agostinho, que inclusive a considerava inspirada³⁰, *Theos* (θεός) é empregado para traduzir as palavras hebraicas *Elohim* e *Javé* (YHWH), os dois nomes mais usados em referência ao Deus de Israel nos livros do cânon Hebraico, o *Tanach*, ou seja, *Torah* (a Lei ou Ensinamentos), *Neviim* (Profetas) e *Ketuvim* (Escritos), mas que, ao mesmo tempo, são usados em relação a aos deuses em geral, *Baal*, por exemplo³¹. Mas, provavelmente, tenha sido a *Vulgata* a base que autoriza a alteração. Santa Rita Durão deve ter estabelecido um paralelo entre o texto ovidiano e as formas do nome de Deus oriundas da *Vulgata*, versão da Bíblia com o qual ele certamente mais lidou em sua prática sacerdotal e em seus estudos.

In principio creavit Deus cælum, et terram. 2 Terra autem erat inanis et vacua, et tenebræ erant super faciem abyssi : et spiritus Dei ferebatur super aquas (Liber Genesis, 1, 1-2).

[No princípio, criou Deus o Céu e a Terra. A terra, porém, estava vazia e nua, e as trevas cobriam a face do abismo, e o Espírito de Deus era levado por sima das águas].

Já nessa outra passagem do *Gênesis*, temos uma tradução de YHWH:

³⁰ Para agostinianos como Santa Rita Durão era significativo.

³¹ Cf. LXX, Reis III, 18, 22-24

Istæ sunt generationes cæli et terræ, quando creata sunt, in die quo fecit Dominus Deus cælum et terram (Liber Genesis, 2, 4).

[Tal foi a origem do Céu e da Terra, e assim é que eles foram criados no dia que o Senhor os criou]

No Livro dos Reis, capítulo 18 verso 24, Jerônimo traduz as palavras *elohim* e *YHWH* com *Deus*:

22 *Et ait rursus Elias ad populum : Ego remansi propheta Domini solus : prophetæ autem Baal quadringenti et quinquaginta viri sunt.*
23 *Dentur nobis duo boves, et illi eligant sibi bovem unum, et in frustra cædentes ponant super ligna, ignem autem non supponant : et ego faciam bovem alterum, et imponam super ligna, ignem autem non supponam.* 24 *Invocate nomina deorum vestrorum, et ego invocabo nomen Domini mei: et Deus qui exaudierit per ignem, ipse sit Deus. Respondens omnis populus ait: Optima propositio (Vulg., Regum III, 18, 22-24).*

[Tornou a dizer Elias ao povo: Eu sou o único que fiquei dos Profetas do Senhor, ao mesmo tempo que os Profetas de Baal chegam a quatrocentos e cinquenta. Dem-se-nos dois bois, eles escolam para si um, tendo-o feito em quartos o ponham sobre a lenha, sem lhe meter fogo por baixo; e eu tomarei o outro boi, e pondo-o também sobre a lenha não lhe meterei fogo por baixo. Invocai vós os nomes dos vossos Deuses, e eu invocarei o nome do meu Deus; e o Deus que declarar pelo fogo que ele ouviu, esse seja reconhecido por Deus. Todo o povo respondeu: A proposição é justíssima.]

Como logo fica manifesto pela leitura dos versos 144 e 145 do livro XV das *Metamorfoses*, o texto se refere a Apolo:

*...Delphosque meos ipsumque recludam
aethera et augustae reserabo oracula mentis:*

[e os meus Delfos e o próprio éter abrirá e desvendará os oráculos de uma augusta mente.]

A epígrafe escolhida por Durão está completamente de acordo com os propósitos do *Caramuru*. A epígrafe enuncia um fim profético. Retoricamente pinçada do contexto original das *Metamorfoses* de Ovídio, a epígrafe antecipa o caráter profético do épico que se seguirá. Interessante é que o seu significado não é completamente violentado, uma vez que, embora sua aplicação represente uma

variação semântica em relação ao significado original, as palavras de Ovídio não deixam de estar associadas ao oráculo. Não tratam da mesma divindade, não tratam do mesmo tipo de inspiração, não se referem à mesma atividade oracular, é verdade, mas mantêm seu núcleo significativo intacto, embora haja, como dissemos, um deslocamento semântico no sentido de adequar os versos ao universo teológico católico. Na verdade, o emprego somente é possível pela homologia que há entre os dois contextos.

Apolo era, para os gregos arcaicos, a divindade que concedia ao profeta o dom profético (cf. *Ilíada*, I, 68-73).

Se no Livro XV das *Metamorfoses* essas palavras se referem ao oráculo de Delfos, a Apolo e ao profeta, a instituição, a divindade que inspira e o instrumento profético mudam no *Caramuru*, pois agora temos como envolvidos nessa declaração o magistério profético da Igreja, Deus, Pai de nosso Senhor Jesus Cristo, como o Ser que inspira, e o poeta, que é pregador do evangelho, e isso em primeiro lugar, como instrumento. A mensagem é uma mensagem profética, ou seja, uma mensagem que é “revelação”, que é, portanto, desvelamento daquilo que está encoberto para os homens sem o auxílio da luz da Graça; as palavras não são meramente palavras de homens, mas palavras divinas. Nesse sentido, o véu que encobre os mistérios do divino é retirado, pois ao profeta é dado conhecer, mesmo que em parte, os desígnios divinos (I *Epístola de São Paulo aos Coríntios* 13, 8-13). Igreja, que nesse caso não é um *locus* de pedra, mas o templo vivo de Deus, o corpo místico. Delfos é o lugar da profecia, assim como é a *ekklesia* o lugar para a mensagem de Deus.

4.2. Uma memória do Mistério (Invocação)

Que a invocação do *Caramuru* apresenta um conjunto de tópicos da invenção que se baseiam na tradição teológica cristão-católica, não é uma afirmação muito difícil de sustentar, uma vez que isso está bem explícito em cada um dos versos que a constituem. Além disso, como se sabe, esse caráter cristão-católico da invocação do poema épico de Santa Rita Durão não é algo desprezado pela crítica que dele tem se ocupado desde o século XIX. Tome-se, como exemplo, o brevíssimo comentário de

Manuel Bandeira no *Apresentação da poesia* (BANDEIRA, 1946, p. 39). Manuel Bandeira diz que a invocação do *Caramuru* “é toda cristã”. Esse é o único comentário que é feito sobre ela – que é seguido pela transcrição por inteiro do trecho –, além da indicação de sua localização entre as partes que compõem os dez cantos do poema épico. Poderíamos citar, ainda, dois estudos mais recentes em que tal aspecto do poema de Santa Rita Durão é destacado. Refiro-me ao comentário feito sobre o *Caramuru* por Vânia Pinheiro no seu *O Uruguay e a Fundação da Literatura Brasileira* (CHAVES, 1997., p. 102.) e ao comentário presente num dos mais instigantes ensaios já consagrados ao poema épico de Frei Santa Rita Durão, “A fé, o Império e as Terras Viciosas”, e que serve de capítulo à tese de doutoramento de Eneida Leal Cunha, recentemente publicada em forma de livro (CUNHA, 2006.). Logo, o que nos move no presente artigo não é o desejo de demonstrar aquilo que, por si só, é evidente. Tampouco, é o de simplesmente reiterar uma constatação que já figura na referida tradição crítica. É certo, obviamente, que, ao empreender uma descrição da *invocatio* do *Caramuru* – algo que está em nosso itinerário –, teremos, obrigatoriamente, que evidenciar os *topoi* nela presentes e, por conseguinte, reafirmar e demonstrar que estes remetem à ortodoxia católica. Entretanto, descrição, reafirmação e demonstração não terão aqui um fim em si mesmas; antes, nos valeremos delas como meio que nos permita evidenciar os procedimentos técnicos que foram empregados na elaboração da *invocatio* do *Caramuru*, na busca, não somente, da adequação aos preceitos poéticos próprios do gênero épico, mas também para a obtenção, por meio do enunciado deprecatório, de efeitos de sentido, verossímeis e decorosos, que satisfizessem os desígnios apologéticos do épico, seja no que se refere à campanha em favor do retorno da Companhia de Jesus, promovida durante o reinado de D. Maria I – que, no *Caramuru*, se expressa por meio do louvor à obra missionário jesuítica (Canto X) –, seja no que diz respeito à exaltação do ideário de expansão do Império Ultramarino Português e do catolicismo romano, ou, ainda, no que tange à reafirmação dos valores da ortodoxia católica frente aos discursos considerados heterodoxos que, no século XVIII, estavam vinculados à ilustração e, ainda, aos protestantes. Para tanto, nos pautamos em preceptivas que regularam a composição de poemas heróicos do século XVI ao XVIII, a fim de explicitar o caráter convencional

e racional do discurso invocatório por meio do inventário dos fundamentos retórico-poéticos estabelecidos nessas preceptivas para essa parte quantitativa da epopéia, do mesmo modo que repassamos os procedimentos próprios da poesia encomiástica que são utilizados na invocação do *Caramuru*. Além disso, procuramos refazer o percurso inventivo da invocação do “Poema épico do descobrimento da Bahia”, chamando a atenção para as possíveis fontes dos *topoi* nele atualizados. Isso será feito, cabe reforçar, não com um fim meramente classificatório ou descritivo, uma vez que os pensamentos, elocutivamente dispostos na invocação do *Caramuru*, estão ajustados a circunstâncias históricas e bibliográficas específicas que impedem uma análise que se restrinja à semantização desses pensamentos apenas nos limites textuais da *invocatio*. Portanto, avançando a um terreno que extrapola, necessariamente, os limites da descrição e do levantamento de tópicos, buscamos verificar de que modo a invocação assume, quando relacionada às demais partes do discurso épico, uma função retórico-política bastante peculiar, a qual exige de Frei Santa Rita Durão, por exemplo, o afastamento do modelo camoniano³², assumidamente elegido como *auctoritas* que é emulada em sua epopéia.

A invocação (*invocatio*) é uma unidade discursiva, retoricamente regrada, que pertence ao universo dos discursos preambulares. Ela está, na maioria dos casos, associada ao gênero épico. Entretanto, como acontece com o exórdio, em sua totalidade esquemática, que, no epidítico, está fixado e prescrito, de modo consideravelmente rígido, para a epopéia, é “passível de adaptar-se a outras produções elevadas”, bem como aos chamados gêneros baixos (PÉCORA, 2001, p. 221), a *invocatio* também é empregada em outros gêneros. Tal ocorrência se dá, por exemplo, nas *Geórgicas*³³ de Virgílio. Um outro interessante exemplo dessa adaptação

³² Como se sabe, as relações intertextuais entre o *Caramuru* e o épico de Luís de Camões é assunto bastante explorado pela fortuna crítica do poema épico do descobrimento da Bahia. Para muitos, a emulação dos *Lusíadas* representa um aspecto negativo do *Caramuru*. Para outros, porém, é um fator que torna o poema épico escrito por Frei Santa Rita Durão ainda mais analiticamente instigante. Certo é que, a despeito das inegáveis mudanças que começaram a ocorrer no campo artístico-cultural, nas letras ibéricas, na segunda metade do século XVIII, a emulação dos modelos consagrados ainda não é considerado plágio e sim um procedimento adequado e aconselhável para a produção poética. Para saber em que consistia a emulação nas letras do Antigo Regime e do Estado Monárquico (HANSEN, 2006a).

³³ É de se considerar que as *Geórgicas*, embora pertençam a um gênero outro, guarda certas semelhanças com a épica.

é *Música do Parnasso*, de Manuel Botelho de Oliveira, obra na qual o prólogo, além servir como apresentação do conjunto de poemas reunidos no volume, faz vezes de dedicatória e invocação³⁴.

Como sabemos, a finalidade primordial do exórdio é a obtenção da *captatio benevolentiae* junto ao leitor/ouvinte, atraindo a sua atenção para o discurso que este introduz. Nesse sentido, a invocação opera, juntamente com a *propositio* e a *dedicatio*, como um recurso para se alcançar esse objetivo. A invocação é uma espécie de *oratio* dirigida a uma determinada divindade, tendo como objetivo pedir auxílio para ser bem-sucedido na tarefa de cantar os feitos heróicos, com a perícia e a sublimidade de que estes são dignos. Ou, como diz Alcir Pécora (2001, p. 221), se trata de uma “convocação das musas que devem dotar o poeta da fúria adequada ao perfeito desempenho de seu engenho e arte”³⁵. Um dos exemplos que mais bem expressam essa destinação é, sem dúvida, a invocação de *Os Lusíadas*. Nela, o poeta conclama as musas do Tejo a conceder-lhe “um som alto e sublimado” e “um estilo grandíloquo e corrente”. Mas não somente isso, pois ele necessita de uma fúria que condiga com a tamanha grandiosidade dos feitos a que se propõe celebrar que, de tão sublimes, talvez nem sejam passíveis de serem cantados em uma epopéia:

Dai-me uma fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou frauta ruda,
Mas de tuba canora e belicosa,
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;
Dai-me igual canto aos feitos da famosa
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;
Que se espalhe e se cante no universo,
Se tão sublime preço cabe em verso
(Canto I, estrofe 4).

³⁴ Marcello Moreira realizou um interessante estudo sobre a invocação do livro de Manuel Botelho de Oliveira, que se intitula *Ad Parnasum: Expansão, Colonização e empresa Civilizatória Lusa em Música do Parnasso*.

³⁵ É bem verdade que tal definição não é extensiva à totalidade das epopéias modernas, devido ao afastamento dos modelos antigos no que se refere às tópicas empregadas na invenção, passível de ser verificado na épica produzida a partir do XVI. Entretanto, é inegável que, no caso específico da invocação, como também em relação ao uso das *machina*, se pode perceber, em muitos épicos modernos, inclusive nos *Lusíadas* a atualização de tópicas e tipos oriundos das mitologias grega e romana.

Na epopéia em verso, a invocação quase sempre vem inserida no conjunto dos cantos ou livros que encerram a totalidade de seus versos, compondo o exórdio épico, o qual ocupa os primeiros versos e/ou estrofes de um poema heróico, embora, em alguns casos, possa ser encontrado como discurso em prosa que antecede os versos da epopéia. No gênero épico, há, quase sempre, apenas duas possibilidades dispositivas para a invocação: logo após a proposição, como ocorre na *Eneida* e na maioria das epopéias modernas, ou então fundida a esta, como nos dois poemas homéricos³⁶. Embora, seja digno de nota, que alguns preceptistas admitam a possibilidade de que a *invocatio* seja retomada ao longo da *narratio*, todas as vezes em que isso se fizer necessário; quando, por exemplo, de uma passagem importante e difícil do poema³⁷.

De fato, Homero e Virgílio são considerados as duas maiores autoridades a serem emuladas na composição da invocação épica, ao menos no que se refere à sua localização na *dispositio* da epopéia. Como veremos mais detidamente, no âmbito da invenção, há importantes preceptivas, principalmente as posteriores ao século XVI, que prescrevem a adequação das tópicas inventivas da *invocatio* ao universo cultural em que a epopéia é escrita, ou, mesmo, afirmam não ser conveniente a poetas católicos invocar, em suas epopéias, as musas ou quaisquer outras deidades pagãs. Mas há os que não remontam a eles, mas sim a Tasso como *autorictas* digna de ser emulada nesse tocante.

A invocação se enquadra, evidentemente, no gênero epidítico; um dos três gêneros retóricos propostos por Aristóteles no Livro I da *Arte Retórica*. Não somente

³⁶ Deter-nos-emos com maior cuidado na *dispositio* dos poemas heróicos antigos no próximo capítulo.

³⁷ No proêmio do Livro IV das *Instituições Oratórias*, Quintiliano faz menção ao emprego da invocação no meio do poema: “Y si nadie extraña que los más grandes poetas invoquen la asistencia de las musas, no solamente al principio de sus obras, sino en medio de ellas, cuando ocurre algún pasaje dificultoso, donde de nuevo se repiten sus invocaciones, también a mí se me podrá disimular ejaecute ahora lo que no hice al principio, invocando la asistencia de todos los dioses, y principalmente la de aquel mismo que es el dios más benigno y que más fomenta las letras, para que me comunique tanto ingenio, cuantas son las esperanzas que de mí concibió; para que me sea propicio y favorable, y sea yo tal, cual es el concepto que formó de mí”. Embora essa passagem não seja propriamente uma prescrição acerca da *invocatio*, mas tão somente um argumento para legitimar o emprego que o retor faz da invocação no referido livro do seu tratado, segundo Curtius, Quintiliano é o *locus classicus* do uso de uma “segunda ou mesmo múltipla *invocatio*”. Curtius está se referindo evidentemente a um *locus* preceptivo e não poético, uma vez que, como ele próprio observa, tal emprego já se verifica nos poemas homéricos, bem como na *Eneida*. Ibid. Idem, (CURTIUS, 1957, p. 237, 240). Essa prescrição não é difícil de ser encontrada em preceptistas mais modernos.

por estar inserida em uma epopéia, mas também por suas particularidades. Como se sabe, o gênero epidítico (ou demonstrativo) se ocupa do louvor ou do vitupério (ARISTÓTELES, 1959, p. 32; Livro I, capítulo III, 1). Tendo em vista que, sendo a destinação primordial da *invocatio* alcançar o favor de uma determinada divindade, a invocação é um gênero discursivo que tem, ao menos em parte, um fim encomiástico, uma vez que, nela, se louva as virtudes e se reconhece a potestade e o senhorio de quem se invoca, dando ao objeto da invocação um lugar de primazia, que demonstre a dependência que o autor da deprecação tem em relação àquele que ele invoca. A invocação traz, em si, certos elementos da *petitio*; um das muitas sub-espécies do gênero exornativo, conforme elenco presente no *Das espécies, Invençam, e disposiçam das oraçens que pertencem ao genero exornativo* de Bartholomeo Alcaçar. Segundo Alcaçar, a petição é uma oração, “na qual pedimos a Deus, ou aos homens coisa de algum consideração, ou como devida, e justa; ou como indevida” (ALCAÇAR, 1750, p. 51). Embora, devido a suas exíguas dimensões, que não permitem o pleno desenvolvimento de todos os elementos que, segundo a prescrição de Alcaçar (1750, p. 51-52), constituem a *petitio*, a saber: exórdio, confirmação e peroração, não estando, portanto, de acordo com a *dispositio* proposta para esse gênero, na invocação épica estão presentes muitas das tópicos comuns em uma *petitio*. Certamente, a ausência de todos os elementos que são prescritos para a *petitio* não se deve unicamente à exigüidade da invocação. Essa ausência se deve também, e em grande parte, ao fato de que a *invocatio* épica, enquanto unidade textual retoricamente subordinada a um todo, em primeira instância ao proêmio épico, e em última, num nível macro-textual, à epopéia, tem suas particularidades e se enquadra nos preceitos próprios que regem a produção do gênero épico, fornecidos pelas inúmeras artes poéticas ou tratados sobre a épica escritos desde o século XVI, bem como pelos elencos oriundos dos épicos, antigos (Homero e Virgílio) e modernos (quase sempre Camões e Tasso), tomados como *auctoritates*, passíveis de serem emulados. Além disso, fica patente que a invocação épica guarda uma particularidade que a diferencia, no que concerne ao objeto da súplica. A preceituação geral quanto a esse objeto nos tratados sobre a épica e nas artes poéticas é a de que a *invocatio* deve ser dirigida a uma entidade divinal, o que não acontece com a *petitio*, que, como prescreve Alcaçar, pode ser

dirigida a Deus ou aos homens. Deste modo, a invenção, nas invocações épicas, se processa a partir das tópicas recorrentes nas invocações das epopéias consagradas, podendo também ser encontrados na tratadística poética, que, por sua vez, também se baseiam nesses mesmos modelos para a sua preceituação. Deste modo, não é, de modo algum impróprio, afirmar que os fundamentos retóricos da *petitio* são empregados na elaboração da *invocatio*, que, em última análise, pode ser considerada toda ela uma petição. A *invocatio* se constitui, em última análise, como uma das possibilidades de realização da *petitio*; em outras palavras, é uma petição dirigida a uma divindade.

A invocação conta com um conjunto de tópicas que remetem, necessariamente, a algum tipo de tradição religiosa ou mítica, uma vez que a sua invenção, de um modo geral, remete a um universo metafísico. Pensando nos gregos e nos romanos, por exemplo, as tópicas da invenção do discurso invocatório que caracteriza a *invocatio* épica são extraídas dos mitos referentes aos deuses; especialmente as musas e Apolo. Já no catolicismo, essas tópicas serão obtidas a partir do repertório disponibilizado pela tradição teológica, eclesiástica e devocional da Igreja, bem como pelas Escrituras, que são empregadas no ensino acerca de Deus, Causa Primeira, segundo a definição tomista, e das demais dignidades espirituais reconhecidas pela ortodoxia católica, no caso, os anjos e os santos, principalmente a Virgem Maria, bem como no louvor e na exaltação dessas mesmas dignidades.

Juntamente com a proposição, a *invocatio* é um dos mais antigos elementos constituintes dos poemas heróicos. Encontrada nas mais antigas epopéias gregas conhecidas, tanto na *Ilíada*, quanto na *Odisséia*, diferentemente do que se verifica na maior parte dos épicos modernos, assim como em Virgílio, a invocação confunde-se com a proposição épica (TEIXEIRA, 1996, p. 110). Tome-se como exemplo os seguintes versos da *Ilíada*:

A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles,
O irado desvario, que aos Aqueus tantas penas
Trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades
De valentes, de heróis, espólio para os cães,
Pasto de aves rapaces: fez-se a lei de Zeus;
Desde que por primeiro a discórdia apartou
O Atreide, chefe de homens, e o divino Aquiles

(*Ilíada*, Canto I, versos 1-7).

Aí estão amalgamadas a conclamação da divindade para a celebração dos feitos heróicos e a proposição da ação heróica que será cantada, em uma apresentação sumária das circunstâncias específicas em que a ira de Aquiles será celebrizada. Invocação e proposição, porém, não estão simplesmente justapostas ou entrelaçadas; não guardam qualquer individualidade. Elas são uma única e mesma coisa. Como se pode notar, nos hexâmetros iniciais da *Ilíada*, ao menos aparentemente³⁸, o *aedo* não roga à divindade no sentido de contar com a sua ajuda para celebrar a ira “do Peleio Aquiles”. Ao menos isso não é está explícito, muito embora, como já o dissemos, se possa deduzir que Horácio tenha compreendido tais palavras como uma *propositio poetae*. O *aedo* homérico declara abertamente que o canto não é propriamente seu. Quem celebra (seria, talvez, mais adequado dizer “quem pode celebrar”)³⁹ a ira de Aquiles é a deusa invocada. Deste modo, é a divindade que conduz o *αοιδόν*, tornando conhecida, por meio dele, a ira do herói. O mesmo se dá com a *Odisséia*:

Canta, ó Musa, o varão que astucioso,
Rasa Ílion santa, errou de clima em clima,
Viu de muitas nações costumes vários.
Mil transeis padeceu no equóreo ponto,
Por segurar a vida e aos seus a volta;
(*Odisséia*, Livro I, 1-5).

Comentando esta passagem da *Odisséia*, François Hartog afirma que “o prólogo épico é partilhado entre a primeira pessoa e a segunda. O *eu* do *aedo* (*moi*, no

³⁸ Horácio, ao comentar essa passagem da *Ilíada*, ressalta-a como *propositio* do poeta. Em seu elogio ao modo sábio pelo qual Homero propõe sua fábula, Horácio afirma que a promessa de cantar a ira de Aquiles é do próprio poeta. Deste modo, ele não dá muita ênfase ao rogo pelo auxílio sobrenatural, muito embora se possa perceber, de forma implícita, que o argumento utilizado por Horácio para o encômio ao modelo homérico de proposição se funda também no elogio pela escolha da *propositio* processada mediante uma *invocatio*. Ao que parece, portanto, Horácio via na invocação às musas um artifício do poeta para propor com engenho a matéria épica.

³⁹ Esse modo de propor pode ser entendido como uma declaração de que a tarefa de tornar célebre a ação de heróis como Aquiles é tão elevada, além das condições e forças do *aedo*, que somente a divindade, conhecedora do presente, do passado e do futuro, é capaz de empreendê-la, reconhecimento este que, se for compreendido como um artifício – se é que isso é possível em se tratando de um escrito tão antigo – serve para amplificar ainda mais a sublimidade da ação cantada.

dativo) acolhe e transmite a palavra divina”. Para ele, porém, este “eu” é um “simples *médium*, presente enquanto dura sua performance”. Nesse sentido, ele é “um *eu* vazio, sem nome e sem autoridade próprios” (HARTOG, 2001, p. 35-36). Autoridade que Horácio, por sua vez, não somente reconhece como também louva.

Como se pode observar, tanto na *Iliada*, quanto na *Odisséia*, as palavras do *aedo* tomam a aparência de uma descomunal “passividade” em relação à tarefa de tornar memoráveis os feitos heróicos. Algo que não se constata em outros épicos, mesmo na Antigüidade, como é o caso da *Eneida*. O *aedo* virgiliano anuncia ser ele aquele que canta os feitos do herói Enéias:

Armas canto, e o varão que, lá de Tróia
Prófugo, à Itália e de Lavino às praias
Trouxe-o primeiro o fado. Em mar e em terra
Muito o agitou violenta mão suprema,
E o lembrado rancor da seva Juno;
Muito em guerras sofreu, na Ausónia quando
Funda a cidade e lhe introduz os deuses:
Donde a nação latina e albanos padres,
E os muros vêm da sublimada Roma
(*Eneida*, Livro I, versos 6-14).

Não obstante a declarada ajuda da musa, a quem é pedida a revelação das causas da ira divina, que impôs ao herói tantas adversidades:

Musa, as causas me aponta, o ofenso nume,
Ou por que mágoa a soberana deia
Compeliu na piedade o herói famoso
A lances tais passar, volver tais casos.
Pois tantas iras em celestes peitos!
(Livro I, versos 15-19).

O poeta continua devedor da musa, pois não pode cantar aquilo que não conhece. Ele depende da musa para efetuar a celebração do feito a que se propôs cantar. A diferença está no fato de que o “eu” constituído por Virgílio não se apresenta como um *médium* que tão somente é transmissor do canto efetivado pelas musas.

Nota-se, portanto, uma cisão entre *propositio* e *invocatio*, cisão esta que será reproduzida na maioria dos épicos modernos, principalmente, por conta da adoção

camoniana e tassetesca do modelo de Virgílio. Há, contudo, épicos modernos em que o modelo homérico é observado⁴⁰, do mesmo modo que há preceptistas que o prescrevem. Ele roga à musa que o habilite para o canto. É perceptível na *Eneida*, portanto, uma, se é que podemos dizer nesses termos, maior autonomia do poeta em relação à influência das musas. Ele declara-se poeta, no sentido mais aristotélico e horaciano do termo. A invocação, nesse sentido, parece soar menos como a declaração de uma teologia natural, como ocorre na *Odisséia*, que como um procedimento técnico. Embora tal dedução nos pareça demasiado simplificadora e movediça, ela se mostra, ao menos, coerente.

Na invocação do *Caramuru*, encontramos expressa uma teologia eminentemente cristã. No *Caramuru* o esvaziamento dos modelos antigos ao qual já nos referimos está fortemente expresso. É possível dizer que, no épico de Santa Rita Durão, esse afastamento é bem mais radical que em outros poemas épicos neoclássicos. Neles, percebemos com muita clareza uma tendência ao hibridismo entre as tópicas pagãs, oriundas da épica antiga, e as tópicas cristãs, extraídas dos textos canônicos e das tradições católicas.

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

⁴⁰ Um caso interessante de ser destacado é o de *O Uruguay*, pois, embora Teixeira afirme que Basílio da Gama segue o modelo homérico em sua proposição, com a diferença por ele assinalada do verbo empregado, que no caso do *Uruguay* é “honrar”, o que nos parece mais exato afirmar é que, no *Uruguay*, encontramos uma forma mista, pois, se atentamos bem para o modo como Basílio conjuga o verbo “honrar” em sua proposição, é possível perceber que o “eu” poético por ele instituído não mostra toda aquela passividade à qual nos referimos quanto ao aedo homérico. Ele não é o médium que transmite o canto das musas, mas um co-autor do canto que honra o herói celebrado. Ele conclama as musas a acompanhá-lo na tarefa de honrar o herói, ou seja, para auxiliá-lo. Há, assim, uma proposição, que mesmo aglutinada com a invocação, se mantém, de certo modo, emancipada desta. Deste modo, parece-nos razoável afirmar que Basílio da Gama adota uma outra fórmula que não é propriamente a de Homero, tampouco é a de Virgílio, embora guarde características de ambas (TEIXEIRA, 1996, p. 110).

A invocação é direcionada a nosso Senhor Jesus Cristo, o “Santo esplendor”, que procede “do grão-Padre”, que se torna filho de uma virgem na sua encarnação: “Ao seio intacto de uma Virgem bela”⁴¹. Nesse trecho, portanto, se percebe uma clara alusão ao ensino joanino acerca da encarnação do *Verbum Dei* – presente no primeiro capítulo do Evangelho Segundo S. João – que, sendo igual a Deus, conforme o *Evangelho Segundo S. João*, (Capítulo 1, versos 1 a 3), se fez carne: “In principio erat Verbum,/Et Verbum erat apud Deum,/Et Deus erat Verbum./Hoc erat in principio apud Deum./Omnia per ipsum facta sunt:/Et sine ipso factum est nihil, quod factum est”. O que é reforçado nos dois versos seguintes: “Se da enchente de luzes Soberanas/Tudo dispensas pela Mãe Donzela”. Ou seja, se da glória eterna e divinal (da presença de Deus Pai e da condição de Deus Filho), Jesus Cristo se manifestou em carne⁴², logo ele é quem pode revelar “a pura luz”, em uma provável referência aos versos 4, 5 e 9 do primeiro capítulo do Evangelho de S. João⁴³. Nestes versos de Santa Rita Durão, ecoam também as palavras de S. Paulo, no segundo capítulo da *Epistola aos Filipenses*, acerca de Jesus Cristo: “qui cum in forma Dei esset, non rapinam arbitratus est esse se aequalem Deo; sed semetipsum exinanivit formam servi accipiens, in similitudinem hominum factus, et habitu inventus ut homo”.

Se da enchente de luzes Soberanas
Tudo dispensas pela Mãe Donzela;
Rompendo as sombras de ilusões humanas,
Tu do grão caso! a pura luz revela
Faze que em ti comece, e em ti conclua
Esta grande Obra, que por fim foi tua

⁴¹ Na edição organizada por Ronald Polito, este verso está de acordo com a edição *princeps*: “Tu do grão caso a pura luz revela”. Como assevera Polito, Hernâni Cidade, que usou a edição de 1878, diante do verso de onze sílabas, propõe a seguinte leitura: (*Rompendo as sombras de ilusões humanas,/Tudo – grão caso! – a pura luz revela*), e anexa a nota seguinte: “Creio que os dois versos que ponho entre parênteses são incisivos; interrompem a invocação do poema, com a observação de que, apesar das ilusões humanas, tudo revela (grão caso!) que é virgindade de Maria antes e depois do parto”. Também poderia ser, admitindo uma rima imperfeita – que seria a única do poema: Tu do grão caso a pura luz revelas.” p. 322 Mas, como comenta Ronald Polito, H. Cidade usou a edição de 1878 que, como ocorre em todas as edições do *Caramuru*, excetuando apenas a de 1845, lê-se: “Tudo do grão caso a pura luz revela” (POLITO, 2001, p. 321-322).

⁴² Et Verbum caro factum est,/Et habitavit in nobis:/Et vidimus gloriam eius, /Gloriam quasi unigeniti a Patre /Plenum gratiae et veritatis.

⁴³ Em João 1: 4, 5, Jesus é tratado como a luz que se manifestou nas trevas: In ipso vita lux hominum:/Et lux in tenebris lucet,/Et tenebrae eam non comprehenderunt. No verso 9, como a verdadeira luz, que alumia a todo homem: Erat lux vera, quae illuminat omnem hominem.

Nesses versos, Cristo é apresentado, concomitantemente, como aquele que revelado por Deus, revela Deus aos homens, rompendo, assim, “as sombras de ilusões humanas”. Jesus traz iluminação aos homens, pois procede da “enchente de luzes Soberanas”, por isso é o único que pode iluminar o poeta na sua composição: Faze que em ti comece, e em ti conclua/Esta grande Obra, que por fim foi tua. O poeta, por meio de uma *petitio*, clama a Deus que o auxilie em sua obra. Como revelador da “pura luz”, é aquele que pode conceder ao poeta a possibilidade de levar a termo sua empresa, principalmente, tendo em vista o seu caráter apologético, evidenciado nas *Reflexões prévias*. Deste modo, Santa Rita Durão, seguindo as preceptivas, submete o seu livre-arbítrio de poeta à soberania de Deus. Se na *propositio* o poeta diz “cantarei”, aqui ele atribui a Deus e mais, especificamente, a Jesus Cristo, a composição de sua obra.

Três doutrinas originadas nas Escrituras e reafirmadas pela igreja de Irineu a Inácio de Loyola são especialmente destacadas na invocação do *Caramuru*, a doutrina da procedência divina de Jesus Cristo, a doutrina da encarnação do *Verbum Dei* e a doutrina segundo a qual todas as coisas foram criadas, são sustentadas e convergem para Cristo, encontradas nos escritos de S. João e de S. Paulo dentre outros.

Em suma, a *invocatio* representa, no *Caramuru*, um rogo pelo qual a *persona* poética rende a nosso Senhor Jesus Cristo honra e atribui a ele os louros de sua composição: “Faze que em ti comece, e em ti conclua/Esta grande Obra, que por fim foi tua”.

Na invocação do *Caramuru*, as tópicas remontam à dicotomia que, em vários graus, será retomada ao longo do restante do poema: à oposição *lux/tenebrae*. Como se sabe, *lux* é metáfora para o bem, enquanto *tenebrae* refere-se ao mal. Nessa invocação, essa oposição não somente é expressa em termos de um simples contraste que evidencia a existência tanto do mal, *tenebrae*, quanto do bem, *lux*, mas pela afirmação de que a luz se opõe ativamente às trevas. Deste modo, as sombras são dissipadas pela presença da luz. Nesse sentido, fica patente que *lux* e *tenebrae* não são forças que se anulam. Nesse enfrentamento, a luz sempre há de prevalecer sobre as trevas. As sombras referidas não são quaisquer *tenebrae*. Não são trevas, em um sentido filosófico e amplo do termo; antes, são as trevas do pecado, às “ilusões

humanas”, na quais os homens estão mergulhados desde a Queda e que somente a manifestação do Verbo pode anular.

O vocativo “Santo Esplendor” parece referir-se mais a uma pessoa que a uma manifestação do poder de Deus. Assim sendo, a passagem parece apontar para o Cristo, nascido de uma virgem imaculada, e não para o Espírito Santo, ou para o mistério da virgindade de Maria.

Revelado, “do grão caso”, pela pura luz. A expressão “grão caso” talvez possa ser entendida como referência a um lugar. Talvez a *lux* inacessível da qual Deus veio para assumir a condição de homem em Jesus Cristo. Grão caso (nascimento virginal de Jesus);

“Faze que em ti comece e em ti conclua
Esta obra que por fim é tua”.

Ainda uma outra consideração deve ser feita em relação ao lugar retórico da *invocatio*. Como parte constitutiva do proêmio, a invocação deve também corroborar para a *captatio benevolentiae*. É preciso destacar, portanto, o seu caráter político. Se, a princípio, a invocação se mostra como um discurso devocional, ele também se mostra como um discurso persuasivo. Embora a invocação seja dirigida a uma divindade, não se pode ignorar que ela tenha também uma destinação outra. Ela se destina também ao auditório universal, segundo a terminologia de Perelman, principalmente no que concerne às epopéias modernas, completamente arraigadas na concepção absolutista e católica de mundo. Nas sociedades ibéricas do Antigo Regime e do Estado Monárquico, teologia e política não representavam universos separados. A teologia acompanhava a política, do mesmo modo que a política se fundava em uma teologia; em uma metafísica. Assim sendo, os discursos religiosos e os discursos políticos estão imbricados, sendo, é possível dizer, uma mesma realidade discursiva. Se na epopéia moderna, diferentemente da antiga (ao menos da tradição homérica), a invocação tem *topoi* e limites dispositivos peculiares, que a distinguem dos demais discursos constitutivos do proêmio épico, ela também está semanticamente subordinada a uma unidade textual maior. Tal subordinação faz com que a *invocatio*,

ainda que apresentando um caráter devocional, esteja imbuída de uma dualidade quanto à sua recepção. Embora discursivamente ela se dirija a uma divindade, retoricamente ela se dirige a um “público”. A invocação não pode ser entendida meramente como um discurso aos deuses inspiradores. Ainda que dirigida à *potestas* divina, a invocação é recurso persuasivo. A semantização do discurso invocatório se dá em dois sentidos: um que diz respeito aos limites da unidade discursiva *invocatio*, e outro que diz respeito a uma relação – que poderíamos dizer, intertextual – entre a invocação e o exórdio épico de que esta faz parte. Sem falar de um terceiro nível de semantização que subordina a *invocatio* ao todo da obra. Isso se torna bastante patente quando lemos as advertências feitas por preceptistas coevos ou anteriores no sentido de que a invocação atenda a um certo decoro religioso. A invocação traz, em si, uma semântica religiosa, cujo emprego por si só já está imbuído de uma significação política. Além disso, o discurso invocatório está determinado pela função retórica do proêmio, unidade discursiva de que esta é tão somente um elemento. Deste modo, a invocação não pode ser lida como uma unidade discursiva independente, ainda que com limites e sentidos distintivos. Tampouco deve ser lida como discurso que expressa religiosidade. Ela é a parte de um todo que tem por finalidade atrair a atenção do leitor/ouvinte e, por fim, conseguir a sua adesão ao discurso. A devoção própria do discurso invocatório é retórica. É efeito retórico e, assim sendo, visa à persuasão.

E por isso somos obrigados a discordar que no *Caramuru* haja a expressão de um sentimento religioso por parte de Santa Rita Durão. Sem querer de modo algum sustentar a tese de que os sentidos de cunho religioso que figuram no *Caramuru* sejam fruto de uma espécie de cinismo retórico, é necessário lembrar que o condicionamento retórico ainda extensivo às epopéias setecentistas e, por conseguinte, às invocações nelas presentes, bem como o relativismo histórico, nos impedem de aplicar a textos tais como o *Caramuru* categorias de pensamento como “expressão de sentimento”. Os diferentes elementos religiosos que caracterizam o *Caramuru* não são necessariamente expressões de sentimento religioso. A *pietas* pode ser pautada numa racionalidade doutrinária, que não pressupõe expressão de emoções pessoais. O *Caramuru* foi escrito com vistas a reafirmar a ortodoxia católico-

romana diante do avanço da secularização das idéias e do mundo empreendida pela ilustração, como se pode verificar a partir de seu prólogo. O fim pragmático de reafirmar a proeminência política da Igreja Romana em Portugal após a chamada era pombalina.

4.3. Épica e retórica epidítica no *Caramuru*: a perpetuação da memória de um futuro monarca (Dedicatória)

A dedicatória como é um dos elementos da disposição quantitativa de uma epopéia, bem como um dos subgêneros do discurso exornativo. Na Antiguidade, como se verifica nas duas epopéias homéricas e na *Eneida* de Virgílio, a dedicatória não foi adotada na disposição dos poemas épicos, observação esta que está presente em preceptivas que, produzidas a partir do século XVI, regerão a produção desse gênero poético até o final do século XVIII. Porém, o seu uso pode ser comprovado, entre os poetas antigos, em outras espécies poéticas (TEIXEIRA, 1996, p. 116).

Como comprovam grande parte das epopéias, produzidas até a segunda metade do século XVIII, a dedicatória passou a integrar, com grande regularidade, as partes quantitativas do poema épico. Para Ivan Teixeira, “enquanto componente do estilo épico”, a dedicatória “parece ter sido inventada pelos poetas do Renascimento, época em que teve dilatado e abusivo uso”. Como ele segue dizendo, “depois do Renascimento, a dedicatória tornou-se imprescindível à epopéia, circunstância que a confunde com a poesia encomiástica” (TEIXEIRA, 1996, p. 115-116). Mas, ao que parece, no século I, há indícios de que esta prática já poderia estar presente entre os épicos. Há, por exemplo, o caso de Lucano, rememorado na *Philosophía Antigua Poetica* que, como informa López Pinciano, teria dedicado ao imperador Nero a sua *Farsália* (1998, p. 473.).

Essa adoção é verificada nos principais épicos produzidos desde o Quinhentos, sendo que o seu uso recebe preceituação em muitas das poéticas que tratam do gênero épico entre os séculos XVI e XVIII. Minturno, Pinciano, Cascales, Luzán e Cândido Lusitano apresentam a dedicatória como um dos componentes da disposição do poema épico, nenhum deles, porém, fornece muitos detalhes acerca

das suas subdivisões e das tópicas que, nela, devem figurar (a não ser no que se refere ao seu decoro religioso). Destes três, somente Cascales determina, a seu modo, aquilo que deve fazer parte da *dispositio* interna à dedicatória, bem como da sua *inventio*, muito embora, reiteramos, ele não diga isso explicitamente. As únicas prescrições que podemos ser depreendidas, como síntese, daquilo que é dito acerca da dedicação nesses preceptistas são as seguintes, portanto: 1) a dedicatória pode ser incluída entre as partes da quantidade do poema épico (diferentemente da proposição e da invocação, porém, é dispensável); 2) quando empregada deve vir após a apresentação do argumento principal e a invocação; 3) têm um caráter encomiástico, tendo por finalidade obter a benevolência, o favor e a proteção por parte daquele que louva e para quem se recomenda a obra; 4) deve ser sóbria, moderada, primando pela gravidade, que é própria do gênero épico; 5) não deve se assemelhar a uma invocação. 6) deve ser breve.

Nos poemas épicos em verso, a dedicatória está geralmente entre a invocação e a narração. Essa disposição é atribuída aos modernos, por exemplo, por Candido Lusitano, sem fazer referência a qualquer polêmica sobre a sua localização no exórdio (FREIRE, 1759, p. 204). É comum, portanto, que nos poemas épicos a dedicatória venha incluída no conjunto dos versos que compõem os cantos do poema. Há, porém, exemplos de poemas épicos em que a dedicatória não compõe o conjunto dos versos, não estando, portanto, entre as partes da quantidade do poema, mas não deixando, entretanto, por isso de fazer parte da obra. Nesses poemas ela vem logo no início, antecedendo os seus cantos.

O padre jesuíta Bartholomeo Alcaçar, em seu *Das espécies, Invençam e Disposiçam das Oraçens que Pertencem ao Genero Exornativo* (1750)⁴⁴, é detalhado em suas prescrições referentes à dedicatória. Alcaçar discorre sobre a dedicatória ao tratar das orações que visão ao elogio, definindo-a, portanto, como obra pertencente ao subgênero laudatório do epidítico, a conceitua e apresenta seus elementos internos no que diz respeito à *inventio* e à *dispositio* (p. 59-60).

Como conceitua Bartholomeo Alcaçar (1750, p. 59), a dedicatória é aquilo “com que consagramos, ou mandamos a alguém a nossa obra literária, ou de outro

⁴⁴ Nas citações do texto de Alcaçar, optei por fazer certas atualizações ortográficas do texto.

qualquer gênero”. Uma dedicatória deve ser composta de quatro partes: exórdio, proposição, confirmação e conclusão. Como já foi dito, Bartholomeo Alcaçar inclui a dedicatória entre as orações que pertencem ao gênero exornativo. Assim sendo, como obra do gênero epidítico (que, na retórica aristotélica, visa ao louvor ou à censura), em seu subgênero encomiástico, a dedicatória tem por função louvar as virtudes daquele a que uma obra é recomendada, com o fim de se obter, por parte do encomiado, patrocínio e proteção. Como o prólogo, a dedicatória visa à *captatio benevolentiae*.

Ocupando seis das oito estâncias que contém o exórdio do poema, pode-se dizer que a dedicatória do *Caramuru* é um tanto longa, porém, não tão longa quanto a de *Os Lusíadas*, que ocupa treze oitavas do poema. É formada por três blocos textuais bem estanques que correspondem a uma introdução (exórdio), uma espécie de proposição que apresenta o poema, bem como outros detalhes de sua fábula ao encomiado, e, por fim, uma conclusão, na qual o poeta recomenda a sua obra e pede o favor do Príncipe.

Por estar versificada e incluída entre as demais estrofes do poema, na epopéia não há, geralmente, a apresentação do encomiado com todos os seus nomes e títulos logo no início da dedicatória, como é comum a dedicatórias que antecedem obras de outros gêneros (Cf. *Música do Parnaso*, Manuel Botelho de Oliveira; e o *Dom Quixote de la Mancha*). No caso do *Caramuru*, o nome de D. José só aparecerá na sexta estrofe do poema, quarta da dedicatória. Nela também e logo de início, o encomiado é tratado pelo epíteto “Príncipe do Brasil”, o que por si só representa uma clara identificação daquele que é louvado:

E vós, Príncipe excelso, do Céu dado
 Para base imortal do Luso Trono;
 Vós, que do Áureo Brasil no Principado
 Da Real sucessão sois alto abono:
 Enquanto o Império tendes descansado
 Sobre o seio da paz com doce sono,
 Não queirais dedignar-vos no meu metro
 De pôr os olhos, e admiti-lo ao cetro
 (Canto I, estrofes III).

Como se pode perceber, nesta primeira das seis oitavas que correspondem à dedicatória do poema (estrofe III, Canto I), encontra-se o que está entre uma *confirmatio* e um exórdio, uma vez que é nele que D. José é mais densamente encomiado, o que é próprio de uma confirmação, como prescreve Bartholomeo Alcaçar. Segundo o preceptista português, “a *Confirmação* mostrará quanto nós lhe devamos, onde se mencionará o nosso amor, piedade, obsequio para com ele, ou o desejo de lhe ser grato; e pregoará os merecimentos, e louvores dele mesmo” (1750, p. 59). Paralelamente, nessa estância, há, também, uma espécie de *transitio* (na qual o poeta se vale dos próprios elogios que dirige ao príncipe) que conduz a uma apresentação do poema, desenvolvido nas quatro estrofes seguintes.

Após fazer desfilar as predicas do herdeiro ao trono português, metaforizando-o como dádiva do Altíssimo, dada a Portugal para ser sustentáculo do Império, destacado entre os príncipes portugueses, o poeta, roga-lhe que este não desdenhe de seus versos, mas antes que os considere dignos de benevolente atenção, por parte de um Príncipe tão sublime: “Não queirais dedignar-vos no meu metro/De pôr os olhos, e admiti-lo ao cetro”. O cetro, ao mesmo tempo em que é metáfora para o próprio príncipe, metaforiza também o poder que logo estará em suas mãos. Como se sabe era com a imposição simbólica do cetro que, geralmente, os reis outorgavam alguma benesse ou conferiam algum título ou posição. O cetro é símbolo do poder monárquico e, por conseguinte, de tudo aquilo que ele pode proporcionar.

Ao exaltar sobremodo o príncipe, o poeta indiretamente exalta o seu poema, pois se este for realmente acolhido por aquele a quem é dedicado, o futuro rei de Portugal, logo ficará provado que este o considerou digno de sua elevadíssima atenção. Deste modo, ao tecer um discurso altamente elogioso em relação ao encomiado, o poeta do mesmo modo valoriza sua composição, associando o valor do poema ao capital simbólico do encomiado, ou seja, o reconhecimento que ele por parte do corpo social (BOURDIEU, 1998, p. 59).

Como sabemos, a publicação de uma obra era, de certo modo, prova de sua aceitação por parte daquele a quem ela era dedicada, pois se essa aceitação não existisse, dificilmente tal publicação se realizaria, principalmente, em se tratando de um rei ou um príncipe, futuro rei. Como observa Marcello Moreira (2004, p. 134),

no que diz respeito à relação entre caracteres agentes e espécies poéticas do subgênero laudatório, verifica-se, na Europa dos séculos XVI e XVII, uma interseção entre poética e política, já que as preceptivas estabelecem como matéria do louvor apenas aquelas pessoas cuja condição de vida se ajuíza apropriada ao encômio.

Ao dirigir o poema ao Príncipe D. José, Santa Rita Durão reconhece a sua autoridade, o seu valor social e, ao mesmo tempo, repõe a hierarquia ao confiar no reconhecimento que este tem na sociedade portuguesa do final do XVIII, em que a palavra da realeza tem poder. Segundo Marcello Moreira (2004, p. 134). A poesia laudatória colabora “à naturalização da relação desigual, hierarquizada, entre os membros de uma sociedade corporativa que exercem funções também elas hierarquizadas, embora essenciais ao Bem comum”. Nesse sentido, como segue dizendo Moreira, embora o discurso poético encomiástico não tenha caráter performativo, este “age sobre o real ao agir sobre a representação do real”.

os encômios multiplicam de maneira duradoura o valor das pessoas – compreendidas como tipos sociais, na poesia, pertencentes a estados e que exercem *officia*, ou seja, o rei, o capitão, o letrado – ‘ao multiplicar a extensão e a intencionalidade da crença em seu valor (MOREIRA, 2004, p. 134).

Os epítetos são decorosos e o Príncipe é colocado na condição de Príncipe, futuro rei. É justamente por esse motivo que na sexta estrofe do seu poema Santa Rita Durão roga ao Príncipe que interceda junta à rainha, não pedindo diretamente a ele que altere a condição da Companhia de Jesus.

Já nessa estrofe IV, como se pode verificar, principia uma exposição das causas, da utilidade e dos procedimentos empregados pelo poeta, em uma apresentação sumária, por exemplo, do que se pode encontrar em matéria de imagens ao longo do poema, o que será feitos nas três seguintes.

Nele vereis Nações desconhecidas,
Que em meio dos Sertões a Fé não doma;
E que puderam ser-vos convertidas
Maior Império, que houve em Grécia, ou Roma:
Gentes vereis, e Terras escondidas,
Onde se um raio da verdade assoma,
Amansando-as, tereis na turba imensa

Outro Reino maior que a Europa extensa
(Canto I, estrofes IV).

Há uma correspondência entre os versos e a apresentação do argumento que encontramos no prólogo do poema. Novamente ele chama a atenção para a variedade de caracteres. O exótico é usado como atrativo para a leitura do poema, recurso usado, por exemplo, pelos cronistas do XVI, que escreveram sobre o Novo Mundo. Como ocorre no prólogo, a variedade é apresentada como uma virtude do poema. Pensamos nas propriedades da épica, podemos falar que o poeta está se referindo à variedade quanto aos caracteres e às ações. Deste modo, a fábula é apresentada como deleitosa e instrutiva; que ao mesmo tempo agrada pela variedade e ensina pela gravidade da ação, que faz desfilar diante do leitor exemplos virtuosos e reprováveis.

As imagens aqui evocadas, como *índex* daquilo que vai ser mostrado no poema, evidenciam a numerosidade, a diversidade e a estranheza de costumes, a braveza e o paganismo do selvagem, bem como o isolamento dos indígenas que são representados no seu poema. Longinquidade e a natureza inexplorada que emolduram as ações dos personagens. Deste modo, imensidão, diversidade, estranheza, desconhecimento são explorados pelo autor de modo a ressaltar o grau de dificuldade que torna a ação do herói extremamente louvável e digna de atenção por parte do encomiado. Essa profusão de caracteres e imagens é o que torna a obra atraente. O poeta apresenta o poema como pintura de cores fortes e variadas. Santa Rita Durão trabalha com algumas imagens afetivas que tem por função mover o leitor/ouvinte de modo a despertar nele o terror e a piedade, como é próprio à ação épica (estando, ao menos segundo a *Poética* de Aristóteles em conformidade com a ação trágica), como também para propiciar o deleite e o ensino que conduza ao louvor das virtudes e o desprezo pelos vícios.

Como no prólogo e na proposição, o autor busca a *captatio benevolentiae*, porém, nesse caso, o destinatário é específico e, portanto, há interesses específicos a serem considerados. Ele se vale de uma argumentação ética e patética, para despertar o interesse do interlocutor pela obra. Deste modo, a variedade de caracteres extremamente valorizada pelo poeta é apresentada como uma das virtudes da

composição de seu poema heróico. Cabe destacar o uso da expressão “vereis”. Tal expressão é triplamente marcada. Ela funciona, ao mesmo tempo, como um convite ao Príncipe D. José ao deleite por meio da profusão de imagens exóticas e exuberantes, como um prenúncio do terror que desfilará diante do leitor, bem como um convite para a instrução, pois além de conhecer o que se encontra em terras tão longínquas (sem falar da questão do recuo temporal), o seu interlocutor estará diante de uma ação extrema virtuosidade, de um herói de grande piedade e coragem.

A metáfora “raio da verdade”, que se refere a Diogo Álvares Correia, funde dois aspectos importantes da composição do herói do épico. São metaforizados aqui caráter guerreiro (do conquistador europeu) e o caráter missionário (do jesuíta) do personagem. A força em favor da propagação da mensagem católica é legitimada, como será em todo o transcurso do poema. Durão argumenta em favor da Companhia de Jesus, na medida em que, usando a metáfora “raio da verdade”, destaca o caráter religioso do seu herói. Isso é afirmado de modo direto desde o terceiro verso da estrofe. Fé e poder caminham juntos. Isso ficará bem claro na conclusão da dedicatória. A propagação da fé católica redundou em propagação do Império Ultramarino Português. Na verdade, se cruzamos o quarto e o oitavo versos, temos essa afirmação um pouco mais ampliada: assim como a propagação da fé católica redundou no passado em expansão política, do mesmo modo sucederá no presente e no futuro.

O poeta afirma, em uma hiperbólica comparação, que a conquista do Brasil fará com que o Império Lusitano seja maior que os dois maiores Impérios do Ocidente antigo, o que constitui um lugar-comum na poesia épica e nos discursos elogiosos. Como afirma Marcello Moreira,

a caracterização ou personificação que se dá no elogio é operada por meio do preenchimento de lugares-comuns retóricos aplicados para construir o caráter virtuoso, ou seja, os argumentos genéricos próprios do subgênero encomiástico são preenchidos por formulações particulares respeitantes à pessoa encomiada (*loci a persona*) (MOREIRA, 2004, p. 135).

Afirma, assim, que as conquistas de homens como Vasco da Gama e Diogo Álvares Caramuru são mais significativas do que aquelas que foram

alcançadas por Alexandre e todos os grandes generais e imperadores gregos e romanos. Essa comparação não somente exalta a grandeza territorial, bélica e política do Império Português, mas serve também como recurso para a *amplificatio* da ação do herói, pois, se a sua ação redonda em maior em um “maior Império, que houve em Grécia e Roma”, logo ele é tratado como mais valoroso que Alexandre, por exemplo. Nesse ponto há um esvaziamento dos modelos greco-romanos, pois nessa comparação estaria incluída a vitória sobre tróia, de que se ocupa a *Iliada* e, assim sendo, Diogo Álvares, seria superior a Aquiles, Ulisses e Agamenon. Tal esvaziamento é característico, como vimos, nos *Lusíadas*, como também nos poemas de tradição camoniana como a *Prosopopéia*, de Bento Teixeira (MOREIRA, 2008, p. 99; PÉCORA, 2001, p. 173).

Como prescreve Bartholomeo Alcaçar, na proposição que compõe uma dedicatória, devem ser apresentadas as razões que motivaram a escrita da obra então oferecida, e não somente isso, mas também a sua utilidade e a sua necessidade (ALCAÇAR, 1750, p. 59). Deste modo, o que encontramos nas estrofes de V a VII, é justamente essa apresentação das razões, da utilidade e da necessidade da obra para o Império Português. Na quinta e sexta estrofes, Santa Rita Durão expressa a crença de que a tutela dos indígenas deve ser confiada aos religiosos, que realmente se preocupam com seu bem estar e que, no passado, intentando defendê-lo, haviam lutado contra os abusos dos colonos. Como prova disso, o perfil do herói, caracteres e pensamentos, as referências feitas ao trabalho missionário dos irmãos jesuítas ao final do poema. Como confirmam as seguintes estrofes do epílogo do poema:

De Varões Apostólicos um bando
 Tem de inocentes o Esquadrão disposto,
 Que iam na Santa Fé disciplinando,
 Todos assistem com modesto rosto:
 O Catecismo em cântico entoando,
 No idioma Brasília composto
 Do Exército, que Inácio à Igreja alista,
 Para empreender a bárbara conquista
 (Canto X, estrofes LIII).

Sentiu da Pátria o público proveito
 O Monarca piíssimo, que impera;
 E estes Varões famosos tinha eleito

A instruir o Brasil na Fé sincera:
 Eles toda a conquista houveram feito,
 E o imenso Gentio à Fé viera,
 Se cuidasse fervente o santo zelo,
 Sem humano interesse em convertê-lo
 (Canto X, estrofes LIV).

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 seta,
 Todo o vasto Sertão tem penetrado,
 E a Fé com mil trabalhos propagado
 (Canto X, estrofes LV).

As estrofes V e VI do Canto I devem ser lidas em conjunto, pois, estão diretamente relacionadas. Na quinta estância, o poeta chama a atenção de D. José para a situação em que se encontram os indígenas naquele momento, rogando-lhe que contemplasse, “com reflexão clemente”, sua miserável condição. Enquanto que na sexta, ele dirige uma *petitio* ao rei em favor dos indígenas, mas como veremos adiante, esta representa mais uma argumentação em favor do retorno da Companhia de Jesus às atividades missionárias na América Portuguesa:

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
 (Canto I, estrofe V).

Príncipe do Brasil, futuro dono,
 À Mãe da Pátria, que administra o mando,
 Ponde, excelso Senhor, aos pés do Trono
 As desgraças do Povo miserando:
 Para tanta esperança é o justo abono,
 Vosso título, e nome, que invocando,
 Chamará, como a outro o Egípcio Povo,
 D. José Salvador de um Mundo novo
 (Canto I, estrofe VI).

Há aqui, como em outras passagens (Cf. estrofe VIII, Canto I), a clara identificação entre expansão da fé católica e expansão política (CUNHA, 2006, p. 74). A conversão do indígena e, a conseqüente expansão dos domínios da Igreja Católica, redundaria na expansão dos domínios do Império Ultramarino Português e, portanto, dos domínios do futuro rei, que se tornaria “Monarca de outro Mundo”.

O poeta está se referindo à situação em que os indígenas se encontram depois da expulsão dos jesuítas, portanto, a uma questão presente, passível de ser alterada pelo futuro monarca do Brasil. Nesse caso, essas duas estrofes poderiam ser compreendidas como uma espécie de *petitio*, pela qual o poeta roga, de modo indireto, ao príncipe que advogue em prol da causa jesuítica junto à rainha D. Maria I. Assim sendo, ao expor ao Príncipe a situação do indígena; situação de escravidão, ameaça do completo extermínio, de expropriação, o poeta busca contrastar três temporalidades, uma passada, uma presente e uma futura, aquela para a qual a ação do poema remete, aquela que ele hora expõe ao Príncipe do Brasil e aquela que poderá vir a ser caso D. José decida interceder pelo retorno dos jesuítas. A primeira representa o tempo em que os indígenas estavam sob a tutela dos jesuítas – o tempo de sua intensa atividade missionária –, a segunda representa a época que se seguiu à expulsão dos mesmos das terras portuguesas pelo decreto do Marquês de Pombal (1759) e, por fim, a terceira, que projeta os resultados benéficos do retorno da Companhia, tanto para os indígenas, quanto para o Estado e a Igreja. Portanto, ao apresentar ao Príncipe do Brasil “as desgraças do Povo miserando”, o poeta está argumentando em favor da volta do trabalho missionário da Companhia de Jesus e não expressando qualquer crença na bondade do índio.

O real interesse de Durão fica patente nos quatro últimos versos da quinta estrofe. Neles, o poeta pede ao Príncipe que preste atenção à situação dos indígenas, pois, se o Príncipe o fizer e for benevolente para com eles – benevolência que se expressaria pela intercessão favorável à entrega dos mesmos novamente à tutela da Companhia de Jesus – não somente livraria a “infeliz mísera gente” da perdição, mas também lucraria com a expansão de seus domínios, vindo a se tornar rei sobre um outro mundo, de um Portugal renascido em glória: “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”. O poeta argumenta que a atitude do príncipe será um ato de libertação dos indígenas. Nos últimos quatro versos da VI estrofe, novamente o poeta compara o rei com um remidor. Nesses versos, é interessante também a comparação do Príncipe, ao que parece, com José, filho de Jacó, que como se sabe é tomado como uma das várias tipologias, presentes no Antigo Testamento, que prefiguram o Cristo⁴⁵. Poderíamos conjecturar que, para não comparar o monarca ao Cristo diretamente, o poeta busca uma das figuras que lhe servem de tipo no Antigo Testamento, para estabelecer a comparação entre D. José e o remidor da humanidade. O último verso da estrofe VI, torna ainda mais evidente a identificação do futuro monarca com um dos títulos do Cristo, uma vez que se este é o Salvador do mundo, aquele pode vir a se tornar o “salvador de um Mundo novo”. Estabelece-se, deste modo, indiretamente, uma outra comparação, pois tendo em vista que Cristo é mediador junto a Deus em favor da humanidade, miserável e destituída da glória de Deus por conta do pecado original, D. José é o mediador junto a D. Maria I. A *figura ficta* do monarca, potência absoluta entre os poderes terrenos, é aproximada metaforicamente da potência absoluta, que é Deus sobre todos os poderes terrenos e celestiais.

A relação entre poesia e memória está presente ao longo de toda a dedicatória. O poeta explicita ao futuro rei do Brasil, as vantagens de voltar-se para a “gente miseranda”, o que cremos significar esforçar-se pelo retorno da Companhia de Jesus junto à rainha D. Maria I, sua mãe. E, se de fato, como é possível, a dedicatória represente um apelo indireto à própria rainha, logo podemos afirmar que o poeta estaria mostrando a ela o quanto seria vantajoso ao filho que a sucederia, que os índios fossem novamente confiados aos cuidados da ordem jesuíta. A sua memória será preservada, pois ao realizar os feitos aos quais o poeta se refere o príncipe terá a sua memória perpetuada, ficando conhecido e sendo celebrado pela posteridade.

⁴⁵ Na narrativa bíblica que toma o capítulo 41 do *Gênesis*, após interpretar, por meio de revelação divina, os sonhos de Faraó sobre as vacas gordas e as magras e sobre as espigas boas e as mirradas, que representavam sete anos de fartura seguidos de sete anos de escassez e fome, José é colocado como governador do Egito e responsável por administrar os estoques de Faraó durante os dois períodos, de modo que não houvesse desperdício no tempo da bonança, para que o Egito pudesse se manter durante os anos de escassez. Assim, José salva o Egito da miséria e garante também a sobrevivência da casa de Israel (Jacó), seu pai e patriarca do povo escolhido de Deus (Cf. Gn. 39-47).

Caso o Príncipe de fato interceda em favor da Companhia de Jesus, “aos pés do trono”, os infortúnios que sobrevieram sobre os povos indígenas após a extinção da ordem, conseguindo, por meio dessa intercessão, convencer “a mãe da Pátria, que administra o mando”, acerca da urgência do retorno desta a suas atividades missionárias, o império será expandido e o seu nome glorificado e, em decorrência disso, imortalizado. Deste modo, o rei será monarca de um Reino Português nunca antes visto, verdadeiro “monarca de outro mundo”. Tornando-se maior que D. Maria I; maior que D. José I (que Pombal, caso se entenda aqui mais uma desqualificação ao marquês) e de todos os reis que lhe antecederão como monarca. Assim sendo, perpetuará, no futuro, sua memória como o mais importante dos reis lusitanos e não somente isso, mas também como o piedosíssimo salvador dos índios, mediante o serviço da restaurada Companhia de Jesus. Deste modo, ao invés de concentrar-se no passado, Durão, artificialmente, concentra seu argumento naquilo que poderá vir a ser se o príncipe fizer o que lhe é solicitado. Santa Rita Durão chama a atenção de D. José para o fato de que ele, caso assim proceda, será conhecido, ou seja, terá sua memória imortalizada em outras representações que serão feitas dele.

Na sétima estrofe, por seu turno, o poeta lança mão de um outro argumento para recomendar a sua obra, que diz respeito à sua utilidade para o bem da *Res publica*. Segundo o que podemos depreender dos dois primeiros versos, o poeta busca demonstrar ao Príncipe que o poema é útil como prova da existência de heróis portugueses:

Nem podereis temer, que ao santo intento
 Não se nutram Heróis no Luso Povo,
 Que o antigo Portugal vos apresento
 No Brasil renascido, como em novo.
 Vereis do domador do Índico assento
 Nas guerras do Brasil alto renovo,
 E que os seguem nas bélicas idéias
 Os Vieiras, Barretos, e os Correias
 (Canto I, estrofes VII).

O futuro rei não precisaria temer, portanto, a acusação de que “não se nutram Heróis no Luso Povo”. Em Diogo Álvares se vê renascido o heroísmo que outrora se viu nas navegações. Nesse ponto, o poeta volta a se referir aos *Lusíadas*, como já

fizera no prólogo: “Os sucessos do Brasil não mereciam menos um poema que os da Índia. Incitou-me a escrever este o amor da pátria”. Há um claro paralelismo entre a passagem do prólogo e o terceiro e quarto versos dessa estrofe: “Que o antigo Portugal vos apresento/No Brasil renascido, como novo”. Ou seja, os sucessos galgados por Portugal nas terras brasílicas são tão dignos de serem cantados em um poema épico quanto aqueles que sucederam na Índia, pois eles também contribuíram para a expansão e fortalecimento do Império. No *Caramuru*, será apresentado o antigo Portugal; a nação gloriosa cantada por Camões. Aqui é novamente provado que o poeta não nutre quaisquer sentimentos patrióticos em relação ao Brasil, mas em relação à única “nação” que ele conhece: o Império Ultramarino Português. Deste modo, Diogo Álvares Caramuru é apresentado como um herói luso, o “domador do Índico assento” e, de modo algum, como um homem em busca do *fugere urbem*, ou mesmo um herói brasílico, como já se sugeriu. Essa atitude de exaltar o esplendor e a grandeza do Império Português, mesmo depois de sua derrocada é comum entre os poetas do final do XVII e os do XVIII, como exemplo, lembremos Manuel Botelho de Oliveira que na dedicatória de *Música do Parnaso*, faz uma “compensação poética para a crueza da realidade que deve ser arrostada em princípios de Setecentos” ao estabelecer uma comparação entre o Império Português e o globo terrestre, como bem destaca Marcello Moreira⁴⁶.

Na última estrofe que compõe a dedicatória do *Caramuru*, a VIII estrofe do Canto I, temos a conclusão da mesma. Seguindo as prescrições, o poeta faz a recomendação da obra ao encomiado, solicitando dele auxílio para que sua obra pudesse ser concluída. Como vemos o poeta intenta a obtenção da benevolência do Príncipe, pedindo proteção e patrocínio para que a obra circule.

Dai, 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 enquanto o Povo do Brasil convulso
Em nova lira canto, em novo pletro;
Fazei que fidelíssimo se veja

⁴⁶ Ad Parnasum – Expansão, Colonização e Empresa Civilizatória Lusa em Música do Parnasso. Cópia mimeografada. O texto foi publicado na Revista Usp (Seção Textos, n. 70, pp. 141-51, jun.-ago./2006).

O vosso Trono em propagar-se a Igreja
(Canto I, estrofe VIII).

Roberto de Oliveira Brandão (2001, p. 202) interpreta a expressão “novo pectro”, presente nessa última estrofe, como sendo uma referência ao desejo de Durão de produzir uma obra que superasse as que o antecederam. Para ele elas significam nova inspiração. Chamando a atenção para o lugar-comum por elas expresso, o qual, segundo ele, é recorrente desde a Antigüidade, mas que, com certeza, é largamente empregado na epopeia moderna desde o épico de Camões.

Com se pode perceber, na conclusão, mais uma vez, como anteriormente foi referido, há uma clara identificação entre expansão do Império com a expansão do catolicismo, como se pode verificar no quarto verso em cruzamento com os dois últimos. O poeta encerra a sua dedicatória deixando transparecer a dependência que a realeza tem em relação às representações públicas que agregam valor simbólico aos capitais de que eles já são detentores. Segundo Norbert Elias Para (2001, p. 148), o rei, “a demonstração pública e a representação simbólica do poder tornam-se valores por si mesmas”. Como “símbolos de poder”, elas ganham vida própria “passando a ter o caráter de fetiches de prestígio”. Nesse sentido, a noção de *gloire* à qual se refere Norbert Elias, assume o posto de “fetichismo de prestígio” primordial. Aquele que “melhor expressa o caráter de valor autêntico da existência do rei”.

Ampliando-lhes a glória e, conseqüentemente, o poder: “Fazei que fidelíssimo se veja/O vosso Trono em propagar-se a Igreja”. Se o trono for favorável para com a igreja, ajudando a propagar-se, logo será visto como piedoso e fiel.

Em fins do século XVIII, o Antigo Regime já havia ou estava em vias de ruir completamente em quase toda a Europa, porém, ao menos no que diz respeito à mentalidade (VALLE, 2003, p. 105-106), a sociedade portuguesa de fins do século XVIII ainda é profundamente marcada por muitos de seus padrões de etiqueta e cerimonial. Na verdade, em muitos lugares ele já nem mais existia. Muito embora, como observa Norbert Elias (2001, p. 97), em relação à situação francesa, “o ‘monde’ do século XVIII” ser, “em comparação com as relações sociais de hoje em dia, uma formação social extraordinariamente rígida e coerente. Por outro lado, era bem mais flexível em relação ao ‘monde’ do século XVII”, podemos afirmar que, apesar das

significativas alterações ocorridas em Portugal, por conta das influências iluministas e mais especificamente daquilo que se denominou despotismo esclarecido, a sociedade do final do século XVIII ainda é uma sociedade muito afetada pelos padrões éticos, morais, religiosos e estéticos que caracterizaram as sociedades do Antigo Regime. Se os portugueses do final da segunda metade do século XVIII, não viveram sob o Antigo Regime, ainda viviam e, viveriam por algumas décadas, sob muitos dos seus padrões.

Entendida por Norbert Elias como “figuração de indivíduos” a Corte ainda é um modelo social presente na aristocracia portuguesa do final do século XVIII. Mesmo com todas as medidas adotadas por Pombal no sentido de diminuir e, se possível, extinguir os privilégios da nobreza. A centralização do poder com Pombal traz uma outra condição favorável para o fortalecimento do mecenato e do patronato. Essa centralização faz com que o Estado concentre muito poder, fazendo com que as pessoas e os grupos fiquem ainda mais dependentes dele. O rei e, no caso específico de Portugal, o seu ministro (bem como os seus parentes), passam a ser o alvo de uma literatura encomiástica que tem por fim obter algum benefício por parte dos mesmos. Como afirma Peter Burke referindo-se a Luis XIV, aquele que mais bem representou o ideal de um soberano absolutista

Tanto em poesia como em prosa, a imagem do rei era mergulhada em retórica triunfalista. O panegírico, ou o discurso em louvor de determinado indivíduo em várias ocasiões (de aniversários a funerais), era um gênero tão em voga na França do século XVII como na Antigüidade clássica” (BURKE, 1994, p. 35).

Como ele segue dizendo, a “glorificação literária do rei”, na corte de Luís XIV, por exemplo, era institucionalizada; ao ponto de haver conselheiro que auxiliavam o governo nessa tarefa.

Norbert Elias, tomando como exemplo a Luiz XIV apresenta o rei característico do Antigo Regime como um “prisioneiro da etiqueta e das chances de prestígio”. Segundo Elias, “para o rei, a etiqueta não é apenas um instrumento de distanciamento, mas também um instrumento de dominação”. Esta não é tão somente uma mera cerimônia, “mas de um instrumento de dominação dos súditos”.

Como ele segue dizendo, “o povo não acredita em um poder que, embora existisse de fato, não apareça explicitamente na figura de seu possuidor” (ELIAS, 2001, p. 132-133). Como afirma Elias (2001, p. 134), “o rei se encontra em uma situação única dentro da corte”, isso porque, “qualquer outro indivíduo está submetido a uma pressão vinda de baixo, dos lados e de cima. Apenas o rei não experimenta pressão alguma vinda de cima”. No entanto, embora não sofresse pressão vinda de cima o rei não estava em uma situação confortável nas sociedades de cortes, pois sofria forte pressão exercida por aqueles que estão nos escalões inferiores:

a pressão dos que ocupam um nível abaixo do seu certamente não é insignificante. Ela seria insuportável, reduzi-lo-ia a nada num instante, caso todos os grupos sociais, ou mesmo todos os grupos de corte abaixo dele, agissem na mesma direção, qual seja, contra ele (ELIAS, 2001, p. 134).

Deste modo, era imprescindível ao rei, fazer propaganda de si mesmo. Para ele era indispensável ser alvo de encômios; ser objeto de poemas e patrono declarado de muitas obras de arte.

Nessa ânsia ou necessidade de destaque e de ser prestigiado o rei acabava obrigado a ser benevolente com muitas pessoas. Os escritores, com regularidade, se valiam dessa situação, usando do expediente do encômio e da dedicação, para obter benefícios e solicitar proteção por parte do monarca. Mover o rei poderia significar mover inúmeras outras pessoas em seu favor, alterar situações estabelecidas, influir na mobilidade social em seu favor ou em favor de outro (ELIAS, 2001, p. 134). Essa necessidade não é exclusiva do rei. Na hierarquia do Antigo Regime, todos aqueles que exerciam poder eram também escravos da etiqueta e das chances de prestígio, por isso o grande número de obras dedicadas a pessoas que não o rei. A estrutura de interdependências à qual Norbert Elias se refere ainda está presente com força na sociedade portuguesa do final do século XVIII (Cf. APOSTOLIDÈS, 1993).

Ao se tornar alvo de uma dedicação, o rei ou qualquer outra autoridade estava, de certo modo, obrigado a atender à petição daquele que lhe dirigiu a dedicatória. Se não o fizesse, ao invés de lhe ser favorável, como louvor à sua benevolência e à sua generosidade, a dedicação poderia se converter em um atestado

de sua falta de magnificência. Negar-se a atender a uma petição, seria o mesmo que dizer que não se é digno da honraria que lhe foi dispensada. Logicamente, nenhum monarca, autoridade ou nobre gostaria de ser tido como avarento e impiedoso. Batholomeo Alcaçar, por exemplo, antecipa qual será a resposta daquele que é encomiado por meio de uma dedicatória: “compreenderá a tua gratidão, e louvores, assim da obra dedicada, como também do Varão que a dedica; e excita-lo-as veementemente, para que continue a servir à utilidade pública” (ALCAÇAR, 1750, p. 60). Esse comentário evidencia a existência de uma espécie de contrato social que obriga, em certo sentido, o encomiado a dar uma resposta favorável ao encômio recebido, pelos motivos que anteriormente foram destacados.

Como se dá em relação aos padrões retórico-poéticos e a organização social, a condição do autor, em Portugal, principalmente no que se refere à Colônia, pouco se alteraria até o começo do século XIX. Os textos produzidos no final do XVIII em Portugal, em sua grande maioria, ainda seguiam os ditames do antigo sistema retórico. Em relação à condição do autor, pouco havia se alterado também daquilo que se verificava em fins do século XVII e começo do XVIII. O mecenato, tal qual se praticou no XVI e XVII (HANSEN, 2006b, p. 51), ainda era uma prática corrente nas letras portuguesas no século XVIII, situação que persistiu mesmo durante o período pombalino, como se pode comprovar na rede de clientela e proteção sustentada pelo Marquês de Pombal (TEIXEIRA, 1999). Segundo Roger Chartier (1999, p. 47-50), “a nova realidade de uma situação baseada na remuneração exclusiva da escrita emerge com dificuldade no seio de uma mentalidade do Antigo Regime”. A difusão impressa do livro não acarretou necessariamente o fim do mecenato e do patronato. Contrariamente a isso, “o sistema tradicional de patronato, longe de ser desmantelado pela difusão do livro impresso, acaba por conciliar-se com a nova técnica de reprodução de textos, de acordo com a lógica de mercado que essa técnica instituiu”. Ainda segundo Chartier, esta relação domina a atividade literária até meados do século XVIII, não por que esta tenha deixado de existir a partir daí, mas porque ela passou a dividir espaço com a autonomia de alguns autores, que viviam daquilo que conseguiam com a venda de seus livros, como ele evidencia posteriormente. Na França, por exemplo, no final do século XVIII, “os dois antigos

modelos da condição do autor continuam dominantes”, assim sendo, “ou o escritor goza de uma independência econômica que lhe é assegurada por seu nascimento ou sua profissão, ou ele se beneficia de gratificações e sinecuras do patronato”. Na Península Ibérica, a coisa não era muito diferente. Talvez, possamos dizer que em Portugal e Espanha, “os antigos modelos da condição do autor”, como diz Chartier, ainda eram mais resistentes que no restante da Europa. Mesmo quando, no final do século XVIII, o livro começava definitivamente a se consolidar como um artigo comercial e quando começou a se reproduzir socialmente a idéia de liberdade de expressão, o mecenato e a patronagem não perdeu o seu lugar. Como enfatiza Roger Chartier, “a liberdade (de idéias ou de comércio) e a proteção da autoridade (a começar pelo rei, distribuidor de graças e lugares) não parecem contraditórias” (CHARTIER, 1999, p. 50).

Ao longo do século XVIII, o mecenato e o patronato eram práticas comuns entre os escritores portugueses. Tomando como exemplo o caso de Manuel Botelho de Oliveira que, como demonstrou Marcello Moreira (2006) ao estudar a dedicatória de *Música do Parnaso*, obra publicada em 1705, busca a proteção e auxílio junto ao Senhor D. Nunes Álvares Pereira de Melo, Duque do Cadaval, por meio do texto encomiástico que antecede e recomenda o conjunto de seus poemas, constatamos que a prática do mecenato está presente no início do XVIII, ainda sob a égide do Antigo Regime. Se considerarmos os casos de Basílio da Gama, Silva Alvarenga e Santa Rita Durão, logo perceberemos que o mecenato, e/ou a busca pelo favor dos reis e dos demais homens influentes, se manteve presente nas letras portuguesas durante todo o século XVIII. Como sabemos, Silva Alvarenga inclusive serviu, com sua arte, tanto ao Marquês de Pombal, como a D. Maria I.

A escolha de Santa Rita Durão não é, como sabemos, desprezível. Tampouco consistiu-se em um mero discurso interesseiro. Ela é um artifício retórico para obter a benevolência por parte do destinatário do discurso elogioso. Para o compreendermos em seu significado histórico, é necessário compreender, em primeiro lugar, como o discurso laudatório é compreendido e empregado pelos letrados e pela sociedade coevas. Deste modo, a dedicatória do Caramuru se adequa

perfeitamente àquilo que era previsto e praticado no que se concerne a um discurso encomiástico.

4.4. A celebração do exemplo: entre heróis, bárbaros e anátemas

Estaremos nos voltando agora à celebração dos feitos e dos homens ilustres, das virtudes guerreiras e religiosas que, na poesia épica, figuraram como *exempla*, oferecidos aos homens do presente e à posteridade para emulação, à monumentalização das conquistas bélicas e das ações piedosas, e à exposição persuasiva dos vencidos, representados em seu opróbrio, monumentalizados em suas derrotas, expostos como troféus que valorizam e trazem à memória o triunfo dos vencedores, bem como dos vícios, apresentados não para serem admirados e imitados, mas para promoverem a moralização.

O que nos interessa prioritariamente nessa derradeira parte do texto são as *quaestiones finitae*, ou seja, as particularidades que, no *Caramuru*, preenchem os lugares-comuns indefinidos que são próprios da epopéia. É, portanto, a invenção do poema o que nos ocupa prioritariamente nas seções que se seguem, sem, contudo, deixar de, aqui e ali, nos reportarmos à elocução e à disposição, principalmente esta última. Assim, estaremos envolvidos em questões concernentes à ação, à paixão, à quantidade, à qualidade, à posição, ao hábito etc. Lugares preenchidos com particularidades históricas e ficcionais, representadas de modo a dar verossimilhança e beleza à fábula, servindo assim ao deleite e à instrução. Nesse sentido, trataremos de questões relacionadas à composição dos personagens, à pintura dos caracteres agentes, ao heroísmo de Diogo Álvares Caramuru, à brutalidade dos indígenas, à obstinação dos inimigos, e à piedade de Paraguaçu; às ações e situações em que agem os “homens em ação” na fábula do *Caramuru*, sempre tendo em vista o tema da memória, na busca por explicitar como ela permeia completamente o poema heróico de Santa Rita Durão. Por fim, nos voltamos para o longo episódio sobre o sonho profético de Catarina Paraguaçu (Canto VIII a X), buscado relacionar teologia, história e memória.

No *Caramuru* os personagens foram constituídos a partir de tipologias bem específicas, que dizem respeito aos modelos tradicionalmente disponíveis para o gênero épico. São as mesmas tipologias aristotelicamente definidas (melhores do que somos/piiores do que somos) que, ajustadas em sua aplicação, são preenchidas por tipos sociais coerentes com o argumento específico do épico. Essas tipologias pertencem a uma tradição mais recente que reproduz os modelos estereotipados de representação do indígena, por exemplo, já presentes na epistolografia jesuítica e nos cronistas dos séculos XVI e XVII. Uma tradição da descoberta e da conquista. Os indígenas que figuram no *Caramuru*, longe de representarem a realidade efetiva, como supunham alguns leitores românticos do poema de Durão, são tipos convencionais pré-estabelecidos tradicionalmente. As imagens, pensamentos, os caracteres e as ações associadas aos indígenas no poema se constituíram historicamente nos vários tratados sobre os gentios, na correspondência jesuítica, nas crônicas e representações pictóricas dos viajantes dos séculos XVI e XVII. A própria possibilidade de um selvagem ter acesso à luz da Graça é resultado da visão que se passou a ter dos mesmos a partir dos debates teológicos sobre a natureza do índio. Como observa João Adolfo Hansen,

ao capturar as sociedades indígenas nas formulas teológico-políticas que regulam a expansão colonial, os textos quinhentistas as inscrevem numa memória europeia, com duração, espaço e características específicas da ‘política católica’ ibérica. (...) as discussões quinhentistas sobre os indígenas não são antropológicas, mas teológica: Deus é o fundamento metafísico do direito, da política e da ética que regula a invasão e a conquista das novas terras (HANSEN, 1998, p. 348).

Por meio da aplicação da categoria aristotélica “melhores do que somos”, o poema celebra os feitos de indivíduos que se destacaram na expansão ultramarina do Império Monárquico Português, constituindo-se *exempla* de virtudes guerreiras e religiosas a serem imitadas para o bem da *Res publica* (Diogo Álvares, Catarina Paraguaçu, índios domesticados, que iluminados pela luz da Graça escolhem obedecer ao domínio português).

Mediante a categoria também aristotélica “piores do que somos”, o poema representa tipos sociais (selvagens, invasores franceses e holandeses), que figuram, simultaneamente, como exemplos de vícios que devem ser combatidos em nome do “bem comum” e de inimigos que, tendo desafiado o poderio do Império Ultramarino Português e a fé católica, foram exemplarmente derrotados.

Diogo Álvares Caramuru é um herói misto de guerreiro e homem piedoso, prudente, sábio, como na síntese do herói virgiliano, sábio e belicoso; mas que é sábio como Ulisses, valoroso na guerra como Aquiles, sem, contudo, incorrer em sua cólera desmedida, o que não estaria de acordo com a perspectiva católica.

Os indígenas são divididos em dois grupos: a) De um lado, os índios que, iluminados pela luz da graça, entendem a mensagem do Evangelho, se cristianizam, abandonam seus vícios, o canibalismo, por exemplo, e colaboram com o português (Catarina Paraguaçu, Guaçu, Gupeva) b) Do outro, os índios que resistem à colonização, contra os quais o português se vê obrigado a realizar a “guerra justa”; índios que insistem em viver em seus vícios. São terríveis, valentes e obstinados. Guerreiros belicosos e apavorantes em suas feições. Como Heitor se mostrou um valoroso oponente para Aquiles, os caetés, Embira, Jararaca, Bambu são pintados com certa dignidade que amplifica as qualidades do herói que os derrota.

Manuel Pires de Almeida no seu *Discurso sobre o poema heróico* afirma: “há uns poetas, que imitam aos bons, melhores do que foram, como os Épicos, nas imitações de heróis gravíssimos” (*apud*, MUHANA, 1997, p. 132). López Pinciano afirma ser a épica “imitacion comum de accion grave” (PINCIANO, p. 68). Já nas *Tablas Poéticas* de Cascales, respondendo ao questionamento de Pierio sobre o que seria uma epopéia, Castalio responde que epopéia é “imitación de hechos graves y excelentes” (CASCALES). No século XVIII, Francisco Joseph Freire define a epopéia nos seguintes termos, “é 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” (FREIRE, p. 165). Como destaca Muhana, “os personagens agentes da epopéia apresentam um caráter diverso do dos personagens trágicos”. Pois, diferente do que acontece na tragédia, os personagens épicos “não aparecem como virtuosos (ou

viciosos) medianamente, mas ao extremo” (MUHANA, 1997, p. 146). Cabe destacar ainda, nesse segundo capítulo da *Poética*, a primazia da ação em relação aos caracteres. A poesia e, por conseguinte, a épica é imitação de ações e não de caracteres. Como afirma Adma Muhana, “em Aristóteles, tanto da tragédia como da epopéia é própria apenas essa imitação, a das ações, sendo os caracteres de segunda importância...” (MUHANA, 1997, p. 111).

Nesse aspecto, os preceptistas dos séculos XVI, XVII, XVIII, também reafirmam os postulados aristotélicos. Para eles, sem dúvida, o objeto da imitação poética são as ações. Cascales, por exemplo, afirma que a epopéia é imitação de “hechos graves y excelentes” (CASCALES), em consonância com as seguintes palavras de Aristóteles: “Num certo sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de caráter elevado; e, noutro sentido, é a mesma de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e obram diretamente” (*Poética*, III, 10).

Esta ação imitada na epopéia, em sendo heróica, se distingue da tragédia e da comédia. Como afirma Joseph Freire,

Esta ação como heróica distingue-se da Tragédia, porque a Tragédia só imita uma ação, que seja ilustre, a Comédia uma ordinária, e a Lyrica ainda que algumas vezes imite ações heróicas, contudo é com outro fim, e em outra casta de verso (FREIRE, p. 165).

A épica, porém, imita ações ilustres e ordinárias, representadas de modo que “excite os ânimos a amar as virtudes”, mas, concomitantemente, excite-os a aborrecer os vícios. Segundo, por exemplo, definição do padre Rapin, “la Poësie heröique propose l'exemple des grands vertus, & des grands vices, pour exciter les hommes à aymer les unes, & à fûir les autres. (RAPIN, 1674, p. 21)”. O que se confirma pelas seguintes palavras de Joseph Freire: “por essa diferença que há, não aprovamos as definições daqueles que disseram ser a Epopéia a imitação de uma ação ilustre”. Na epopéia, portanto, ficamos diante da imitação de vícios e virtudes, que nos são apresentadas por meio dos caracteres agentes (FREIRE, 1759, p. 165-166). A ação que

é imitada no poema épico “só é própria daqueles homens, que pelas suas singulares virtudes alcançaram o nome de heróis”.

Cândido Lusitano usa como exemplo a fábula de Os Lusíadas. Nela, ele destaca as conseqüências que decorrem dessa ação. Se a ação é grandiosa, logo aquilo que dela resulta é a prova de sua grandiosidade, pois é algo grandioso. Da ação central dos *Lusíadas*, como assevera Freire, resultou “um novo Reino, e a introdução da verdadeira Fé, conseguindo-se tudo, por se exporem os Portugueses a mares nunca d’antes navegados” (FREIRE, 1759, p. 169).

Já na proposição do poema, nota-se a contraposição das duas memórias: a memória dos vencedores e a memória dos vencidos:

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

Nessa primeira estrofe do *Caramuru*, somos colocados diante da proposição do poema. Nela, nos é adiantado que o poema tratará dos feitos daquele que foi denominado “Filho do Travão”; das tribulações e dos trabalhos de Diogo Álvares, apelidado Caramuru, desde que naufragou nas proximidades da Bahia ao seu retorno ao Velho Continente. Ele é o varão “em mil casos agitado”. O argumento poético deixa claro que, na epopéia, estaremos diante da luta do herói português no sentido de domar “a fera gente”. São esses feitos realizados na adversidade, que tornam Diogo Álvares um herói e, nesse caso, digno de ser cantado por meio de uma epopéia. Na proposição poética, Diogo Álvares é apresentado como um desbravador; o descobridor do “recôncavo afamado da capital brasílica potente”, em referência à cidade de Salvador.

Os heróis devem ser cantados na tribulação, pois são as circunstâncias de extrema adversidade que revelam o seu valor. Os heróis dos poemas épicos da Antigüidade se mostraram fortes nas mais adversas circunstâncias. É o caso de Aquiles, na batalha contra os troianos e diante da oposição do deus Apolo. É o caso

de Ulisses, diante das dificuldades que Possêidon lhe impõe. É também o caso de Enéias, diante da necessidade de fuga de sua cidade de *Tróia*, destruída pelos gregos e que enfrenta adversidades no mar. Caramuru é colocado lado a lado com estes outros heróis na medida em que ele opera os seus feitos na adversidade. Nisso também o poema de Santa Rita Durão segue o modelo camoniano.

No *Literatura Européia e Idade Média Latina*, Curtius busca apresentar um perfil do herói épico por meio das tópicas que se desenvolveram e cristalizaram desde a Antigüidade. No capítulo intitulado *Heróis e Soberanos*, ele trata das características fundamentais do heroísmo, traçando uma linha histórica do desenvolvimento das tópicas referentes à figura do herói desde a Antigüidade até a Idade Média. Nesse esforço por delinear a trajetória de construção dos *topoi* referentes à figura do herói épico, Curtius faz uma análise do perfil dos heróis homéricos e dos caracteres do Enéias de Virgílio. Ele demonstra como há uma mudança significativa, de Homero para Virgílio, no modo como o heroísmo épico é encarado. Para Curtius “a idéia do herói relaciona-se com o valor vital da nobreza”. Nesse sentido, o herói “é o tipo de pessoa ideal, com o centro de seu ser fixado na nobreza e suas realizações, portanto em valores vitais ‘puros’ e não técnicos, e cuja virtude fundamental é, naturalmente, a nobreza do corpo e da alma” (CURTIUS, 1957, p. 174).

Segundo Curtius (1957, p. 174), “o herói distingue-se pela abundância de sua vontade espiritual e por sua concentração em face da vida instintiva”. Como ele segue dizendo, essa sua abundância volitiva “é o que faz a sua grandeza de caráter”. Nesse sentido, “a virtude específica do herói é o domínio sobre si mesmo”. Mas, para além desse domínio próprio, a vontade do herói tem outros alvos. Ela “visa ainda ao poder, à responsabilidade, à audácia”. Assim sendo, o herói pode “aparecer como estadista e general, como nos tempos antigos se apresentava como guerreiro”. Em outras palavras, é possível dizer que o herói é aquele que apresenta predicados que o tornam diferente dos homens comuns.

Diogo Álvares é o herói astuto que faz lembrar Ulisses. Que, ao se ver em uma situação extremamente adversa, logo se propõe a ajudar os índios no transporte dos despojos, conquistando assim a sua confiança. Quando se apercebe de que os índios não têm conhecimento do poder da pólvora e da utilidade dos mosquetes, usa de

ardil para ser respeitado por eles. Desde o argumento, o poeta evidencia a astúcia e a habilidade do herói “que o peito domar soube a fera gente” (Canto I: 1).

Aqui temos uma clara polarização que coloca de um lado o herói português e do outro a fera gente. O civilizado versus o selvagem. O que necessita ser domado, pois é selvagem e feroz, é posto diante daquele que é capaz de coquistá-lo, quer pela força, quer pela astúcia. Nesse caso, são exaltadas as virtudes do conquistador, que, com sagacidade, engenho e força conseguiu superar a situação que lhe era contrária e conquistar o inimigo.

Diogo Álvares arma-se contra os selvagens e, ao mesmo tempo, ganha a sua simpatia pelo serviço prestado. Posteriormente, ele viria a ganhar o seu respeito, temor e admiração, quando do episódio do tiro de espingarda. Caramuru se mostra servil aos tupinambás, a fim de ter ocasião contra eles, aproveitando-se da sua falta de conhecimento em relação aos armamentos que ele, Diogo, recolhia dentre os destroços. Diogo se vale ainda, como expediente contra os gentios, da sua condição enferma e, com argúcia, faz de uma espingarda uma muleta.

Forte, sim, mas de temprá delicada,
 Aguda febre traz a tormenta;
 Pálido o rosto e a cor toda mudada,
 A carne sobre os ossos macilenta;
 Mas foi-lhe aquela doença afortunada,
 Porque a gente cruel guardá-lo intenta,
 Até que sendo a si restituído,
 Como os mais vão comer, seja comido
 (Canto I, estrofe XXVIII).

Sendo herói católico, Caramuru pode contar também com o favor da Providência, que o auxilia de várias maneiras, como no caso da referida enfermidade que, ao invés de deixá-lo sem qualquer esperança, como seria de se esperar, lhe é ao fim favorável. Já na estrofe seguinte, ele é favorecido pelos efeitos da febre que o acometia, uma vez que, ao percebê-lo enfermo, os indígenas decidem-se poupá-lo até que ele tenha a sua saúde restabelecida.

Assim, como os gregos usaram de astúcia para superarem os troianos, Diogo mostra-se sagaz ao sobrepujar os gentios. São exaltados, assim, a perspicácia, o

raciocínio rápido, a sagacidade, a engenhosidade e astúcia do herói, que são contrastados com a ignorância, a primitividade e a condição selvagem dos gentios.

Diogo então, que à gente miseranda,
 Por ser de nobre sangue precedia,
 Vendo que nada entende a turba infanda,
 Nem do férreo mosquete usar sabia,
 Da rota nau, que se descobre à banda,
 Pólvora e bala em cópia recolhia;
 E como enfermo, que no passo tarda,
 Servia-se por bastão de uma espingarda
 (Canto I, estrofe XXVII).

É interessante notar que o elemento escolhido para sobrepujar o selvagem é um artefato que demonstra a superioridade bélica do colonizador. Nesse caso, não somente a sagacidade individual de Diogo é exaltada, mas a engenhosidade dos europeus. Ao empregar a tecnologia bélica, presente no mosquete e na pólvora, o poeta ressalta a idéia de que o europeu, em todos os sentidos, é superior ao indígena, pois é civilizado e avançado em seus armamentos. A tecnologia bélica européia é, por diversas vezes, ressaltada, e colocada em franco contraste com a primitividade dos indígenas. Por exemplo, quando, no Canto II, Diogo pensa consigo que, se estivesse em plenas condições físicas, com o poderio bélico que estava diante dele, poderia derrotar ele só a multidão de índios (estâncias I a VIII). A idéia da ignorância do indígena não é contrastada tão somente à civilidade e tecnologia. Na estrofe LXVI do Canto V, o “sábio herói” se vê diante da “bárbara ignorância” do indígena Bambu, que prefere morrer a se render ao inimigo. Entretanto, aqui, a ignorância diz respeito, considerando todo o episódio que narra a morte do indígena, a uma dureza de espírito, brutalidade, contrastada com a misericórdia de Diogo Álvares que se apieda em face do destino brutal do selvagem. A resistência de Bambu, mesmo em meio a tanta dor, a “brutal tão rara constância” do infeliz selvagem a quem “nada traz moessa”, parece aos olhos de Diogo Álvares, uma concomitante expressão de quão valorosos são os guerreiros indígenas (GAMA, 2003, p. 131-132).

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 da fantasia nossa:

Magoado inteiramente se condói
 De ver que no infeliz nada traz moça,
 Mostrando na brutal rara constância,
 Como tal valor tão bárbara ignorância.

Por ser um épico de fundo cristianizador, o *Caramuru* não evidencia a ação de nenhuma divindade em oposição ao herói. Na verdade, o que percebemos é uma clara referência à Providência divina, uma vez que os infortúnios de Diogo Álvares e de seus companheiros redundam, sob o ponto de vista católico, em algo benéfico para ele, Diogo, para o Reino português, para a Igreja e para os selvagens. Nesse caso, o infortúnio do naufrágio e o infortúnio de terem sido encontrados pelos indígenas antropófagos servem de caminho para o grande e piedoso resultado, a conquista dos indígenas e, posteriormente, da Bahia.

Quanto à representação dos indígenas, podemos afirmar que esta está diretamente relacionada à representação de Diogo Álvares. Na verdade, estão entrelaçadas; engenhosamente justapostas, a fim de que, pelo contraste, se produza o efeito de sentido esperado, a saber, a amplificação do valor dos feitos e do caráter do herói.

O valor atribuído ao indígena serve, tão somente, como recurso retórico que torna a vitória do herói branco ainda mais significativa. Sua ferocidade e crueldade valorizam o feito de Diogo Álvares. Segundo Luciana Gama (2003, p. 130), “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”. Tanto a ação, quanto o caráter do indígena representado no *Caramuru* são construídos mediante o emprego de “diversos ornatos que fortalecem o patético e conseqüentemente tornam mais valorosas as conquistas de Diogo Álvares” (GAMA, 2003, p. 127). Superar inimigos tão ferozes, cruéis e fortes, faz de Diogo Álvares ainda mais forte e valoroso. Como afirma Luciana Gama (2003, p. 135), “as características de um herói épico são proporcionais e opostas às características dos que vencem ou impelem para sua ação principal”. Em outras palavras, se pode dizer que “um herói jamais pode combater ou vencer medíocres, coisa que seria inverossímil”. Tomemos como exemplo a *Ilíada*. Nela, os gregos combatem inimigos extremamente valorosos, os troianos. A grande síntese disso é o belíssimo episódio

do confronto entre Aquiles e Heitor e da morte do segundo (Livro XXII). Na *Ilíada*, vemos o mais valoroso entre os aqueus sobrepujando o mais valoroso entre os troianos. Por ser o herói épico extremamente valoroso, “seus feitos e virtudes devem ser proporcionais ao tamanho das matérias dos obstáculos que ultrapassa ou domina” (GAMA, 2003, p. 135).

Digno de nota é o emprego dos adjetivos e substantivos na caracterização dos selvagens: gente miseranda e bruta, fera gente, turba americana, gente insana, bárbara multidão, turba infanda, gente cruel, feras tragadoras, entre outros, servem para ilustrar o modo como o indígena é visto a partir do olhar do europeu. Como destaca Gama (2003, p. 135), “Toda a caracterização que há nos indígenas do *Caramuru* é construída na altura do gênero: altamente bravos, ferozes e indóceis. Quando dominados ou vencidos, correspondem à altura do mando”. Para ela, “não há sombra na caracterização dos indígenas no *Caramuru* de um bom selvagem. Contrário a isso, há, por detrás da pintura terrível, monstruosa e patética dos selvagens indígenas, a insistência em favor da argumentação apologética, vigente na época, de eficácia dos procedimentos que se baseiam numa ação católica” (GAMA, 2003, p. 135).

Como o feroz e impiedoso Ciclope, que devora as carnes dos companheiros de Ulisses, mas que ao final é enganado e vencido pela astúcia do herói, os Cícones que oferecem resistência atroz e incessante às hostes dos aqueus que aportaram em seu país, ou mesmo os Lestrigões, que impuseram à frota de Ulisses inúmeros sofrimentos e baixas, os indígenas causaram terror em Diogo Álvares e seus companheiros, como se pode verificar nas seguinte estrofes em que os índios são descritos como vorazes, famélicos, glutões:

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

Que horror da humanidade! Ver tragada

Da própria espécie a carne já corrupta!
 Quanto não deve a Europa abençoada
 À fé do Redentor, que humilde escuta?
 Não era aquela infâmia praticada
 Só dessa gente miseranda e bruta;
 Roma e Cartago o sabe no noturno,
 Horrível sacrifício de Saturno.

Os sete, enquanto, 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 deferente, que os afeia;
 Pedras e paus de embiras enfiados,
 Que na face e nariz trazem furados.

Na boca em carne humana ensangüentada
 Anda o beijo inferior todo caído;
 Porque a têm toda em roda esburacada
 E o ladro de vis pedras embutido:
 Os dentes (que é beleza que lhe agrada)
 Um sobre outro desponta recrescido;
 Nem se lhe vê nascer na barba o pêlo,
 Chata a cara e nariz, rijo o cabelo
 (Canto I, estrofes de XVII-XX).

Embora figure, no *Caramuru*, a representação de índios que são considerados “bons”, devido à sua colaboração com a empresa colonial, é de salientar que esses não deixam de ser considerados como sub-espécie do humano. Em certo ponto, como diz Pécora (1994, p. 425), o indígena é “incluído na ‘lei natural da potência humana análoga a Deus’ – capaz, portanto, de pertencer ao grêmio da Igreja, submeter-se ao Império de Cristo e ganhar a bem-aventurança”. Segundo Pécora, “a condução do gentio ao corpo místico da Igreja, através de sua prática cristã, conhecimento da doutrina e recepção dos sacramentos, representa a mais alta finalidade do descobrimento.” Essa *pertença* “define-se, por sua vez, no interior de uma tripla condição”, que se relaciona tanto ao indígena quanto aos colonos e que se constitui como uma espécie de regulamentação da “graça recebida”. Sendo assim, a primeira condição assevera que essa *pertença* “não se pode ser entendida fora da relação hierárquica que ordena o grêmio”. A segunda aponta para a existência de “um conjunto de direitos adquiridos através dela, que os colonizadores devem

reconhecer". E, finalmente, a terceira, "de que existe, da mesma forma, um direito natural a ser reconhecido pelos índios sob pena da justa causa à guerra que lhe movesse o conquistador" (PÉCORA, 1994, p. 425). As "guerras justas" não eram somente empreendidas para o extermínio dos índios bravos. Havia também o interesse econômico, tendo em vista que a captura de indígenas para a escravidão significava fonte de lucro para aqueles que as empreendiam. Segundo Schwartz (1999, p. 391), "a participação nessas ações patrocinadas pelo governo era particularmente atraente porque eram consideradas 'guerras justas', e assim os índios capturados nelas podiam ser legalmente vendidos como escravos" (SCHWARTZ, 1999, p. 391).

Os modos de representação do índio no *Caramuru* remetem, enquanto tópica, a todo um conjunto de estereótipos que se desenvolveram a partir do século XVI, desde os primeiros contatos que se sucederam entre o europeu e o Novo Mundo. Segundo Hansen (1998, p. 347), "essa visão do indígena enquanto representação se torna tópica recorrente em vários textos produzidos não somente no Setecentos, mas desde o século XVI." No que se refere aos textos quinhentistas que tratam da matéria, Hansen (1998, p. 348) esclarece que, "ao capturar as sociedades indígenas nas fórmulas teológico-políticas que regulam a expansão colonial, os textos quinhentistas as inscrevem numa memória europeia, com duração, espaço e características específicas da 'política católica' ibérica." Nesse sentido, fica evidente que a idéia de nativismo que passou a vigorar, a partir da recepção oitocentista dos textos produzidos nos séculos XVI, XVII e XVIII, representa uma leitura de uma época que, contudo, não se baseia em critérios histórico-sociais que levem em conta as categorias de pensamento vigentes nesses séculos. Essas representações legitimam o extermínio e a escravidão dos chamados índios bravos, bem como a catequese e a tutela, mesmo à força, dos demais.

A argumentação do *Caramuru* o aproxima de um sermão. Sermão que visa à persuasão dos fiéis, à advertência dos infiéis e incautos, bem como à denúncia profética quanto aos perigos que ameaçavam a fé católica em seu tempo: a "insanidade" das novas idéias filosóficas que a muitos seduziram e seduziam a muitos em Portugal e por toda a Europa, ou seja, as idéias ilustradas e atéias. Santa

Rita Durão se porta na argumentação de seu poema como um pastor que apascenta o rebanho, ora alimentando-o e consolando, ora advertindo-o e defendendo dos ataques dos “lobos vorazes” que os espreita. As muitas declarações teológicas, o louvor das virtudes, a censura dos vícios e das idéias viciosas, as lições morais, que abundam ao longo do *Caramuru*, nos convencem de tal analogia. O domínio que Santa Rita Durão tem da parenética é atestado, inclusive, por outros escritos seus. Sendo dessa forma, o que há de épico no *Caramuru* deve ser lido a partir dos imperativos de um discurso construído com vistas a persuadir acerca das verdades católicas.

O deleite está presente no *Caramuru*; não há o que se discutir. Este é também um alvo, como algumas declarações feitas na Dedicatória do poema e a justificativa comprovam. Santa Rita Durão considera e, nesse caso, devemos considerar também, a diferença entre a poesia e as composições que estão mais de acordo com o ofício de um pregador do Evangelho. Ele as distingue claramente ao se justificar, nas *Reflexões prévias e Argumento*, o ter se aventurado no labor poético. Justificando-se, provavelmente, de uma posição que via na arte poética uma atividade frívola relativamente, por exemplo, às exposições teológicas e à pregação. Mas é a gravidade dos itens de fé, expostos poeticamente, que prevalece. Santa Rita Durão, inclusive, levou tal determinação até as últimas conseqüências e em praticamente todos os aspectos do poema, o argumento central, a composição dos personagens, as *prolepsis* etc. Nem sempre conveniente à gravidade épica, mas a gravidade indispensável a um sermão. Beirando, para certos comentaristas, à inverossimilhança, quando não se atirando completamente em sua direção. Falou-se, nos séculos XIX e XX, desse aspecto do *Caramuru*, tomando-o como um dos seus principais defeitos.

Infelizmente o modo, imposto pelo seu estado de frade, e frade de bons costumes, por que tratou o drama amoroso, e que serve de núcleo ao seu poema, privou-o de dar-lhe a emoção que nos poderia ainda comover. Gravíssima falta de senso estético foi o fazer de Diogo Álvares e Paraguaçu, o aventureiro português e a índia sua namorada e depois sua mulher, um casal de castos amantes. É uma situação contra a natureza, contra os fatos, contra a verossimilhança, e mais que tudo inestética. Não se imagina um rude aventureiro português do século XVI, ardente e voluptuoso, quais se mostraram na conquista, na situação singular, e como quer que seja esquerda,

descrita por Durão, com uma formosa índia, moça e amorosa, em meio desta natureza excitante e dos fáceis costumes indígenas, e sem nenhum estorvo social, comportando-se qual se comportou o seu, isto é, como um santo ou um lendário cavaleiro cristão, e a reservando, num milagre de continência, para sua esposa segundo a Santa Madre Igreja e ainda em cima doutrinando-a que nem um missionário profissional sobre as excelências da castidade. Não obstante o seu profundo catolicismo, Camões não caiu neste erro, e ao contrário enalteceu o seu poema com os conhecidos passos de uma tão artística voluptuosidade (VERÍSSIMO, 1998, p. 156-157).

Quanto à acusação de inverossimilhança, podemos questioná-la valendo-nos de um argumento semelhante ao que Veríssimo recorreu para defender seu ponto de vista. Ele afirma, por exemplo, que é contra a natureza que um aventureiro português e uma índia formosa permanecessem castos na situação em que se encontravam. Também soa bastante inverossímil que Diogo Álvares discorra sobre a castidade como somente um clérigo o faria. Não obstante, se consideramos o preceito da coerência, apresentado por Horácio na *Epistola ad Pisones*, um personagem se não repete um caráter já consagrado pela tradição, deve ser coerente consigo mesmo ao longo de toda a narrativa. Levando-se em conta a destinação que Santa Rita Durão dá ao seu épico, o personagem é perfeitamente coerente com o argumento.

4.5. Memória, profecia e poder no Caramuru: O sonho profético de Paraguaçu e a exaltação das conquistas na América Portuguesa

O episódio do sonho profético de Catarina Paraguaçu se estende por três cantos do poema: Cantos VIII-IX. A longa períclope tem início no Canto VIII (estrofe XIII) e termina com as primeiras estrofes do Canto X, mais exatamente na décima quarta estrofe. Nele, depois de ter uma espécie de transe, Catarina começa a narrar a Diogo Álvares Caramuru, e aos demais presentes, o que vira durante o êxtase. Na primeira parte do relato, narra as batalhas contra os franceses que, tendo em vista a localização temporal da ação do poema, se desenrolariam anos depois, na segunda metade do século XVI, das quais Portugal sai vencedor (BRITTO, 2002; FRAGOSO, 2004; MARIZ, 2005; 2007). Depois de uma terrível tempestade que interrompe o relato, Catarina segue, já no Canto IX, narrando a guerra contra os holandeses (séc. XVII) que também acaba com o triunfo português (VARNHAGEN, 2002; MELLO,

2007). Por fim, ela fala da visão de características epifânicas que teve da Virgem Maria, na qual esta pede a Catariana que resgate uma imagem sua que havia sido roubada por um selvagem (Canto X).

Sabemos que a ação do *Caramuru* ocorre no século XVI, como o próprio poeta declara no prólogo do poema:

A ação do poema é o descobrimento da Bahia, feito quase no meio do século XVI por Diogo Álvares Correia, nobre vianês, compreendendo em vários episódios a história do Brasil, os ritos, tradições, milícias dos seus indígenas, como também a natural, e política da colônia.

Entretanto, o poema foi escrito no final do século XVIII. Santa Rita Durão tinha, portanto, todo um passado relacionado à conquista do Brasil com o qual trabalhar que não poderia ser incluído na ação central do poema, a saber, o descobrimento da Bahia por Diogo Álvares Correia. Evidentemente, essa matéria não poderia entrar no poema como parte da ação, uma vez que, como vimos anteriormente, havia uma orientação preceptiva que limitava o tempo da narrativa épica há, no máximo, dois anos. Santa Rita Durão então usa um artifício retórico para incluir toda essa matéria na narrativa do poema.

Podemos ver, nessa escolha, uma escolha política e também teológica que se coaduna com a destinação teológico-política do poema, uma vez que, além de legitimar as vitórias portuguesas na América Portuguesa por meio da atribuição de um caráter providencial a esses triunfos, reafirma, contra as mentes incrédulas, as crenças católicas na Providência de Deus na História.

O episódio, porém, não é de modo algum inverossímil e desnecessário, como já se disse, uma vez que, além de ser uma crença na possibilidade de Deus e os santos intervirem providencialmente na história não somente por meio de revelações, mas também pela ação direta nos negócios humanos, o que está de pleno acordo com a teologia católica ortodoxa. Reafirma-se também a crença na onisciência de Deus, que sabe tudo que diz respeito ao presente, ao passado e ao futuro e concederia isso a seus santos também saber acerca do futuro.

Rocha Pita, na *História da América Portuguesa*, já relata o misterioso sonho de Catarina Paraguaçu. A narração de Pita, porém, é muito sintética e trata apenas do apelo da Virgem para que Catarina encontrasse a imagem⁴⁷:

Essa matrona, que depois obrou acções de heroína, já chamada Catarina Álvares, tomando da rainha de França o nome, e do esposo o apelido, como senhora destes gentios fez que com 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 Álvares Correia a socorrê-la e a recolher os naufragos, que levou consigo e proveu de todo o necessário (Livro I, 100, PITA, 1965, p. 46).

Notamos que as “ações de heroína” realizadas por Catarina ocorrem somente depois que ela havia sido batizada na corte dos cristianíssimos Henrique II de Valois e Catarina de Médicis, como relata Pita em passagem anterior a essa. Tal referência ao batismo de Paraguaçu é decisiva, pois indica que havia uma correlação entre a condição cristã e seu heroísmo, como já o assinalamos anteriormente. Não obstante, ainda que o sonho tivesse se dado antes do batismo da índia, isso não o tornaria inverossímil, tendo em vista as afirmações doutrinárias relacionadas à crença de que os índios eram dotados de alma, tese defendidas com afincos pelos teólogos jesuítas, o que, portanto, tornava possível aos mesmos não somente ter conhecimento de Deus por meio da natureza criada, a luz natural, mas receber sonhos e visões que posteriormente, pela pregação providencial do Evangelho, os conduzissem a fé católica e à luz d Graça. No próprio *Caramuru*, essa doutrina é apresentada, quando no canto entoado pelo mancebo Fernando, ao qual nos serefimos a pouco, o indígena Guaçu, após ouvir a mensagem evangélica pregada pelo missionário Auréu, declara já ter ouvido tal pregação anteriormante em sonho.

Nas “Reflexões prévias e Argumento”, na passagem que sumaria toda a invenção do poema, o poeta já faz referência ao episódio do sonho de Paraguaçu:

⁴⁷ O mesmo ocorre na *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*, de Simão de Vasconcelos (Livro I, 40; VASCONCELLOS, 1864, p. 27).

Teve Catarina Álvares 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 Álvares com exclamações de júbilo se lançou a abraçá-la, clamando ser aquela a imagem mesma que lhe aparecera: foi colocada com o título de Virgem Santíssima da Graça em uma Igreja, que é o Mosteiro de S. Bento, célebre por esta tradição.

Vemos que o episódio é apresentado tal qual aparece nas fontes citadas por Durão, ou seja, referindo-se apenas à descoberta da imagem da Virgem Maria. É justamente nessa perícopé do prólogo que o poeta apresenta as principais autoridades históricas que serviram de fontes para a composição da fábula do *Caramuru*.

Portanto, Santa Durão valendo-se de artifício semelhante ao que Homero e Virgílio empregam na *Ilíada* e na *Eneida* (GENETTE, s/d, p. 65), respectivamente, se apropria das narrativas históricas sobre as guerras brasílicas que extrai das fontes e as dispõe, de modo que elas passem a ser, em relação ao presente da narrativa, eventos futuros. Assim, Santa Rita Durão converte retoricamente o passado das glórias portuguesas e suas vitórias sobre os invasores estrangeiros, franceses e holandeses (hereges, diga-se de passagem) que historicamente estão no passado, em glórias já previstas pelos oráculos entregues a Catarina Paraguaçu pela Virgem Maria. Os eventos, ao invés de serem tratados como eventos decorridos, são retoricamente apresentados como previsões divinamente inspiradas das glórias futuras de Portugal na América Portuguesa. As vitórias contra os invasores são amplificadas, pois não representariam meramente um desenrolar da história dos homens retomado pelo poeta épico, mas seriam o resultado da vontade e atuação da Presciência e Providência Divina em favor dos portugueses.

Se no episódio lírico que trata do canto entoado pelo jovem Fernando sobre a lenda da estátua profética da Ilha do Corvo que apontava para o Brasil (Canto I), a memória, necessária para entoar o canto lírico, se volta para o passado, no caso do sonho de Catarina Paraguaçu (Cantos VIII-IX), o deslocamento temporal é para o futuro. Isso porque não é a memória finita do homem, pela qual se recordar apenas as coisas do passado, que está em questão, mas a possibilidade da onisciência divina.

Destacam-se, portanto, dois aspectos interessantes da construção da fábula do *Caramuru*: em primeiro lugar, a forma providencial como os eventos são apresentados ao longo do poema e, em segundo, a conversão do discurso “historiográfico” em discurso profético nessa passagem que estudamos.

Lembrar os feitos das conquistas na América Portuguesa e a atuação missionária dos jesuítas (no epílogo do poema, por exemplo, canto X), celebradas conjuntamente, no herói forjado de piedade e bravura guerreira, é soterrar sobre o merecido esquecimento o período sombrio do governo pombalino. O advento de D. Maria I, com sua reação carola à ilustração portuguesa, é apresentada também como um ato da Providência, que subverte o poderio dos adversários da fé, no caso, os ilustrados, triunfando deles e os expondo ao opróbrio. A história é concebida providencialmente, pois tudo converge para a vitória da fé católica e do Antigo Regime monárquico sobre os seus adversários. Os inimigos são expostos derrota e à vergonha da derrota, sejam eles protestantes, selvagens ou filósofos ímpios e blasfemadores. Tais exemplos são contrapostos a exemplos de piedade, como monumentos da fidelidade às verdades preservadas pela Igreja. Evidentemente, como já chamamos a atenção, segundo um modelo dos épicos antigos e modernos, os inimigos são pintados como valorosos, pois, como observa Luciana Gama, a amplificação do valor do herói se dá justamente por este ter vencido circunstâncias terríveis e adversários valorosos (GAMA, 2003).

Verifica-se, no *Caramuru*, portanto, uma monumentalidade que põe em evidência os triunfos alcançados pelos portugueses contra os vários inimigos que ameaçaram a colonização lusa na América Portuguesa, celebrando os feitos gloriosos e os ilustres que atuaram na conquista da América Portuguesa e na evangelização do selvagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como geralmente ocorre, ao final dessa pesquisa, constatamos que várias questões levantadas ao longo do trabalho ficaram em aberto ou não eram passíveis de serem tratadas mais detidamente no tempo disponível. Questões que dizem respeito, por exemplo, às diferentes relações entre a tradição épica moderna e as várias modalidades de memória, como também às relações entre memória e cultura letrada nos séculos XVI, XVII e XVIII.

Com certeza, muitas coisas ficaram por ser ditas e algumas das que foram ditas são passíveis de questionamento e de maior reflexão e aprofundamento. Alguns objetivos a princípio estabelecidos foram completamente abandonados. Entretanto, inúmeras outras questões relevantes e interessantes foram levantadas, entre elas, algumas que não pudemos desenvolver. Várias possibilidades de abordagem do fenômeno mnemônico, no domínio da cultura escrita e da produção poética, particularmente, se apresentaram no percurso da pesquisa, à medida que nos dedicávamos às leituras, à reflexão e ao estabelecimento de uma metodologia de abordagem adequada ao objeto.

Caberia também um tratamento mais acurado de algumas das questões desenvolvidas no trabalho. Entre elas, os procedimentos de composição de poemas épicos e a relação entre o *Caramuru* e a preceptiva poética dos séculos XVI, XVII e XVIII, sem falar em um estudo mais amplo da noção de tradição épica nessas letras.

Além disso, nos concentramos muito nos discursos preambulares do *Caramuru*, buscando sempre que possível estabelecer relações com o restante do poema. Sendo assim, reconheço ser necessário trabalhar mais com todo o poema. Seria preciso, portanto, estudar com mais cuidado as técnicas de produção envolvidas na produção do *Caramuru*, passíveis de serem apreendidas pelo estudo sistemático de todo o poema e da relação o mesmo mantém com os demais épicos produzidos no século XVIII e nos dois séculos anteriores.

Com o objetivo de demonstrar as diferentes modalidades de memória envolvidas na escritura do Poema Épico do Descobrimento da Bahia, bem como o caráter monumental da épica em si, tal como este se apresentava no *Caramuru*, nosso

interesse se concentrou na delimitação do que julgamos ser os três problemas fundamentais envolvidos na relação entre memória e gênero épico: a tradição, a técnica e a busca pela perpetuação da memória. Pois se, por um lado, como buscamos demonstrar, uma epopéia é lugar de memória, por ser produzida a partir de um agenciamento mnemônico que caracteriza sua produção técnica, mediante a aplicação de peceitos retóricos e poéticos, por outro, o é, por servir como meio de perpetuação da memória dos homens ilustres, dos feitos gloriosos e das virtudes, bem como dos poetas e da própria poesia.

Essa dissertação talvez sirva fundamentalmente como uma apresentação de problemas que extrapolam os limites de tempo e os objetivos de um curso de mestrado e, talvez, até de um doutorado. Portanto, entendemos que, como já se observou, há muitos aspectos, discussões e problemas relativos à épica, à tradição e à relação entre epopéia e memória que são passíveis de serem desenvolvidos posteriormente.

Como nos adverte, com certa solenidade, Pierre Nora, “a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais” (NORA, 1981, p. 9). Ao longo dessa dissertação, pudemos verificar que as relações que procuramos reconstituir não existem mais, a não ser como indícios deixados pela elaboração, ou como assunto, de um velho poema.

As restrições que impõem o estatuto provisório às possíveis respostas para os nossos questionamentos, as limitações que caracterizam as categorias analíticas com as quais trabalhamos (HANSEN, 2007, p. 254) e as inevitáveis lacunas na reconstrução histórica de práticas de produção letrada, há muito, acessíveis apenas por meio de um exame sempre, e em vários sentidos, parcial dos seus produtos que, na sua materialidade linguística e bibliográfica e nas suas inter-relações, não nos permitem, e jamais permitirão, galgar abordagens definitivas e sempre satisfatórias.

Como lugar de memória, o *Caramuru*, compreendido material, simbólica e funcionalmente pela mediação da história, testemunha de uma outra era (NORA, 1981, p. 13; 21-22), de um mundo, de práticas e instituições, de expectativas e ilusões há muito desaparecidos; um tempo em que ainda se acreditava que a memória poética podia conceder imortalidade.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EDUSP, 1994.

ALCAÇAR, Bartholomeo. “Das espécies, Invençam e Disposiçam das Oraçens, que Pertencem ao Genero Exornativo”. Do Padre Bartholomeo Alcaçar da Companhia de Jesus no seu Trat. De Rhetorica. In: **Delicioso Jardim da Rhetorica, Tripartido em Elegantes Estâncias, e adornado de Toda a casta de Flores da Eloquência, ao qual se ajuntam os Opusculos do Modo de Compor, e Amplificar as Sentenças, e da Airosa Colocaçam, e Estrutura das Partes da Oraçam. Segunda edição, mas correcta, e augmentada ultimamente com o Opusculos Das espécies, Invençam e Disposiçam das Oraçens, que Pertencem ao Genero Exornativo**. Lisboa. Na Officina de Manuel Coelho Amado, na Rua das esteiras e à sua custa impresso. M.CC.L. pp. 42-74.

ALMEIDA, Manuel Pires de. Discurso sobre o poema heróico. In: **REEL - Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, ano 2, n. 2, 2006. Disponível em: <<http://www.ufes.br/~mlb/reel2/AdmaMuhana.pdf>>. Acesso em: 21 de junho de 2008.

AMORA, Antônio A. Soares. **Manuel Pires de Almeida - um crítico inédito de Camões**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Boletim n.º 201, 1955.

ANDERSON, Perry. **Passagens da Antiguidade ao Feudalismo**. São Paulo: Brasiliense. 2000.

ANÔNIMO. **Retórica a Herênio**. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. **O rei-máquina**: espetáculo e política no tempo de Luís XIV. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: Edunb, 1993.

ARISTÓTELES. Arte Poética. In: _____. **Textos selecionados**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).

_____. Arte Retórica. In: **Arte Retórica e Arte Poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

_____. **Poética de Aristóteles**. Edição trilingue por Valentin García Yebra. Madrid: Editorial Gredos. (Biblioteca Románica Hispánica, 8)

_____. **Art of Rhetoric**. Translated by John Henry Freese. Cambridge/London: Harvard University Press, 2006. (Loeb Classical Library, 193).

AUBRETON, Robert. **Introdução a Homero**. São Paulo: Edusp/Difel, 1968.

AUERBACH, Erich. Dante e Virgílio. In: _____. **Ensaio de Literatura Ocidental**: filologia e crítica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. **La épica colonial**. Pamplona: Eunsa, 2000.

AZEVEDO, João Lúcio de. **O Marquês de Pombal a sua Época**. São Paulo: Alameda, 2004.

BANDEIRA, Manuel [1946]. **Apresentação da Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

BARILLI, Renato. **Retórica**. Lisboa: Presença, 1985.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean et al. **Pesquisas de retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975.

BERRIO, Antonio García e FERNÁNDEZ, Teresa Hernandez. **Poética: Tradição e modernidade**. São Paulo: Littera Mundi, 1999.

BERRIO, Antonio García. **Introducción a la poética clasicista**. Comentario a las “Tablas Poéticas” de Cascales. Madrid: Cátedra, 2006.

BIBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista e ampliada. 4ª impressão. São Paulo: Paulus, 2006.

BIBLIA SACRA JUXTA VULGATAM CLEMENTINAM. *Editio Electronica*. Plurimis Consultis Editionibus Diligenter Præparata a Michaele Tvveedale, et alia. Londini (Londres), MMV (2005).

BIRON, Berty Ruth Rothstein. A Aula Inaugural de Frei José de Santa Rita Durão. In: **Real Gabinete Português de Leitura**, Rio de Janeiro, abr. 2006. Atas do 3º Colóquio do PPRLB sobre relações luso-brasileiras. Disponível em:

<http://www.realgabinete.com.br/coloquio/3_coloquio_outubro/paginas/4.htm>.

Acesso em: 18 de fevereiro de 2010.

_____. **Caramuru: um poema épico da conversão e sua recepção crítica** (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 1988.

_____. **Tradição e Renovação no Poema Épico Caramuru** (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 1998.

BLUTEAU, Rafael. **Dicionário da língua portuguesa composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado, por Antonio de Moraes Silva, Natural do Rio de Janeiro**. Tomo Segundo (L-Z). Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira. MDCCCLXXXIX.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. “L’Art Poétique en vers”. In: **Oeuvres diverses du Sieur D***** [...] Denys Thierry. Paris, 1674.

_____. **Arte Poética**. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BOSI, Alfredo [1970]. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOTO, Carlota. “Iluminismo e educação em Portugal: o legado do século XVIII ao XIX”. In: STEPHANOU, Maria & BASTOS, Maria Helena Câmara (Org). **História e memórias da educação no Brasil**. v. I – Séculos XVI-XVIII. p. 158-178. Petrópolis/RJ: Vozes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas lingüísticas**. 2 ed., São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. **Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire**. Paris: Éditions du Seuil, 1998. (Points/Essais).

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BOUZA ALVAREZ, Fernando J. **Communication, knowledge, and memory in early modern Spain**. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2004.

BOXER, Charles R. **A Igreja Militante e a Expansão Ibérica, 1440-1770**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **O Império Marítimo Português, 1415-1825**. Lisboa: Edições 70, 2001.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. As fontes da poesia. In: _____. **Poética e poesia no Brasil (Colônia)**. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001., p. 47-63.

_____. Três momentos da Poética Antiga. In: _____. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRITTO, Chermont de. **Villegagnon, o rei do Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. **Tradition and innovation in Renaissance Italy**. London: Fontana, 1974.

BURROW, Colin. Virgils, from Dante to Milton. In: MERTINDALE, Charles (Ed.). **The Cambridge Companion to Virgil**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 79-90.

CAMBI, Franco. **História da Pedagogia**. São Paulo: UNESP, 1999.

CANDIDO, Antônio. "Estrutura literária e função histórica". In: **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

_____. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. v. 1 (1750-1836). Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Itálica, 1997.

CANTIMORI, Delio; YATES, Frances. Rhetoric and Politics in Italian Humanism. In: **Journal of the Warburg Institute**. vol. 1, n. 2, Oct., 1937, pp. 83-102.

CARRUTHERS, Mary. **The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

_____. **The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

CARRUTHERS, Mary; ZIOLKOWSKI, Jan M. (Ed.). **The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures**. University of Pennsylvania Press, 2004.

CARVALHO JUNIOR, Eduardo Teixeira de. **Verney e a questão do Iluminismo em Portugal**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2005. (Dissertação de

Mestrado)

<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/1884/2609/1/educarvalho.pdf>.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo: EDUSP, 2007.

CASCALES, Francisco. **Tablas poéticas**. Murcia: Luis Beros, 1617.

CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura Brasileira: Manifestações Literárias da Colônia (1500-1808/1836)**. v. I. São Paulo: Cultrix, 1969.

_____. **A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500-1960)**. v. 1; São Paulo: Edusp, 1999.

CAVALCANTI, Povina [1928]. "Relendo o *Caramuru* e o *Uruguay*". In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Obras poéticas de Basílio da Gama**. São Paulo: Edusp, 1996., p. 427-433.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. Brasília: UNB, 1999.

CHAUNU, Pierre. **A Civilização da Europa da Luzes**. Lisboa: Estampa, 1995.

CHAVES, Vania Pinheiro. "A Intuição Setecentista da Brasilidade de *O Uruguai*". In: _____. **O Uruguai e a Fundação da Literatura Brasileira**: Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997., p. 75-114.

CICERO. **On invention, Best kind of orator, Topics**. Translated by H. M. Hubell. Cambridge/London: Harvard University Press, 2006. (Loeb Classical Library, 386)

_____. **La invención retórica**. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Editorial Gredos. (Biblioteca Clásica Gredos, 245)

CIDADE, Hernâni. "Apresentação". In: DURÃO, José de Santa Rita. **Caramuru, poema épico do descobrimento da Bahia**. Rio de Janeiro: Agir, 1957. Coleção Nossos Clássicos.

COLEMAN, Janet. **Ancient and Medieval Memories: Studies in the Reconstruction of the Past**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Edição Original: 1998.

CONLEY, Thomas M. **Rhetoric in the European tradition**. Chicago/US: University of Chicago Press, 1994.

COSTA LIMA, Luiz. A questão dos gêneros. In: _____. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**, v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 253-292.

CUNHA, Eneida Leal. "A fé, o Império e as Terras Viciosas". In: _____. **Estampas do imaginário: literatura, cultura, história e identidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina**, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

_____. **Literatura européia e Idade Média Latina**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.

DEJEAN, Joan. **Antigos contra Modernos: as guerras culturais e a construção de um *fin de siècle***. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DENIS, Ferdinand [1825]. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino (sel. E apres.). **Historiadores e críticos do romantismo**. 1. A contribuição europeia: crítica e história literária. São Paulo: Edusp, 1978, p. 47-57.

DENIS, Ferdinand. **Brésil**. Paris: Firmin Didot Frères, 1837.

DRAAISMA, Douwe. **Metáforas da memória: uma história das idéias sobre a mente**. Bauru, SP: Edusc, 2005.

DU MANS, Peletier. **L'Art poetique de Iaques Peletier du Mans**. Lyon: Ian de Tounes e Guil Gazean, 1555.

DURÃO, José de Santa Rita [1781]. **Caramuru**. Poema épico do descobrimento da Bahia. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **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 Real Meza Censoria.

_____. **Caramuru**. Poema épico do descobrimento da Bahia. Por Hernani Cidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

_____. **Caramuru**. Poema épico do descobrimento da Bahia. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2008, p. 354-660 (Multiclássicos)

DUTRA, Waltensir. "O Arcadismo na Poesia Lírica, Épica e Satírica". In: ALFRÂNIO COUTINHO (ORG.). **A Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968. p. 119-161.

ELIA, Hamilton. **Camões e a Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: MEC - Departamento de Assuntos Culturais; UFF-FCRB, 1973.

FALCON, Francisco José Calazans. Saber, cultura e modernidade: um ensaio sobre a produção do conhecimento no Renascimento europeu. In: RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins e FALCON, Francisco José Calazans. **Tempos modernos: ensaios de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, pp. 49-125.

FERREIRA, António Gomes. A Educação no Portugal Barroco: século XVI a XVIII. In: STEPHANOU, Maria & BASTOS, Maria Helena Câmara (ORG.). **História e memórias da educação no Brasil**. v. I - Séculos XVI-XVIII. p. 56-76. Petrópolis/RJ: Vozes, 2005.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **A Épica Portuguesa no Século XVI**. São Paulo: Faculdade de filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, Boletim n.º 6, 1950.

FOLEY, John Miles. **The theory of oral composition: history and methodology**. Indiana University Press, 1988.

_____. **Traditional Oral Epic. The Odissey, Beowulf and the Serbo-Croatian Return Song**. Los Angeles: University of California Press, 1990.

FOX, Robin Lane. **The Classical World: an epic history from Homer to Handrian**. New York, Basic Books, 2006.

FRAGOSO, Augusto Tasso. **Os franceses no Rio de Janeiro**. 3 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Ed., 2004.

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** [1748]. Lisboa: Oficina de Francisco Luiz Ameno, 1759.

_____. **Diccionario Poético para uso dos que principião a exercitarse na Poesia Portugueza**: Obra igualmente útil ao orador principiante. Tomo II. Lisboa: officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, MDCCLXV.

FREYRE, Francisco de Britto. **Nova Lusitânia - História da Guerra Brasílica**. Lisboa: Oficina de Joam Galram, 1675.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

FURETIÈRE, Antoine. **Dictionaire Universel. Contenant generalement tous les Mots François, tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts: Divisé en trios Tomes**. La Haye: Arnout et Reinier Leers, 1690.

GAMA, Luciana. "A retórica do sublime no Caramuru: Poema Épico do Descobrimento da Bahia". In: **Revista USP**, São Paulo: USP - n. 57, p. 122-137, março/maio 2003.

_____. **O Uso Argumentativo das Fontes Citadas no Prefácio e nas Notas de O Caramuru, de Frei Santa Rita Durão**. Campinas/SP: Universidade Estadual de Campinas, 2001.

GARRET, Almeida [1826]. "A restauração das letras, em Portugal e Brasil, em meados do século XVIII". In: CÉSAR, Guilhermino (sel. e apres.). **Historiadores e críticos do romantismo**. 1. A contribuição européia: crítica e história literária. São Paulo: Edusp, 1978.

GARRETT, João Baptista Leitão de Almeida. "Bosquejo da História da Poesia e Lingua Portugueza". In: **Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos Auctores Portuguezes Antigos e Modernos Precedido de uma Historia Abreviada da Lingua e da Poesia Portugueza**. Tomo I., p. VIII-LXVII. Paris: Aillaud, 1826.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa, Veja, s.d.

GRIMAL, Pierre. **Virgílio ou O segundo nascimento de Roma**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GUTIÉRREZ, Jesús. Tradición y actualidad en la *Rhetórica* de Mayans. In: MAYANS Y SISCAR, Gregorio. **Retorica. Obras Completas**, v. III; Edición preparada por Antonio Mestre Sanchís Oliva: Ayuntamiento. Valencia: Diputación, 198-1986. 5 v., pp. vii-xxv.

HANSEN, João Adolfo Hansen. "Autor". In: JOBIM, José Luis (org). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**, Rio de Janeiro, Imago, 1992, pp.11-43.

_____. A máquina do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a, p. 157-197.

_____. Agudezas seiscentistas. In: **Floema. Caderno de Teoria e História Literária**, Vitória da Conquista: Edições Uesb, ano 2, n. 2, pp. 15-84, out., 2006a.

_____. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: **Floema. Caderno de Teoria e História Literária**, Vitória da Conquista: Edições Uesb, ano 2, n. 2, pp. 15-84, out., 2006b.

_____. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2008, p. 17-91 (Multiclássicos).

_____. Para uma história dos conceitos das letras coloniais luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII. In: FERES JÚNIOR, João; JASMIN, Marcelo (Org.). **História dos conceitos: diálogos transatlânticos**. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Ed. Loyola: IUPERI, 2007.

_____. Política católica e representações coloniais. In: **Anais do II Colóquio de Relações Luso-Brasileiras**. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2004.

_____. Questões para João Adolfo Hansen. In: **Floema. Caderno de Teoria e História Literária**. Ano I, n. 1, jan./jun. 2005, p. 11-25. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2005b.

_____. Razão de Estado. In: NOVAES, Adauto (Org.). **A Crise da Razão**. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1999.

_____. Texto do Workshop "Autor, obra e público nas letras luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII, XVIII". **2º SETHIL (Seminário de Teoria e História Literária) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)**, 02 a 05 de outubro de 2006c.

HARDISON JR, O. B.; GOLDEN, Leon (Org.). **Horace for Students of Literature: The "Ars Poetica" and Its Tradition**. Gainesville, FL: University Press of Florida, 1995.

HARTOG, François (orgs.). **A História de Homero a Santo Agostinho**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 35.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos da literatura colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

HORÁCIO. Arte Poética. In: **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação à Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática, 1994.

JENSEN, Minna Skafté. **The Homeric question and the oral-formulaic theory**. Museum Tusculanum Press, 1980.

JOAQUIM, Antonio Manuel Esteves. Estudo Introdutório. In: MELLO, Francisco de Pina. **Arte Poética [1765]**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

JOSEPH, Mirian. **O Trivium. As artes liberais da Lógica, Gramática e Retórica: entendendo a natureza e função da linguagem**. São Paulo: É Realizações, 2008.

JUAN del Enzina. **Cancionero de las obras de Juan del Enzina**. Reproducción del facsímil da Salamanca, 1496. Reproducida en facsímile por la Real Academia

Española en Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928; reimp. Madrid: Arco/Libros, 1989.

KENNEDY, George A. **Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition**. From Ancient to Modern Times. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1980.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC/RIO, 2006.

KOSSOVITCH, Leon. **Tradição Clássica**. Texto apresentando no *Colóquio Poesia e Memória*, no dia 03 de outubro de 2006, durante o II Seminário de Teoria e História Literária, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, em Vitória da Conquista, BA, Brasil. Disponível em: <http://www.sethil.com.br/noticias.asp>

KRAUSZ, Luis S. *As Musas: Poesia e Divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.

KUENTZ, Pierre. O “retórico” ou o distanciamento. In: COHEN, Jean et al. **Pesquisas de retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975.

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

LE BOSSU, R. P. **Traité du poëme epique par le R. P. Le Bossu, chanoine Regulier de Sainte Genevieve**. Nouvelle Edition revûë & corrigée. Paris: Jean-Geoffroy Nyon, 1708.

LE GOFF, Jacques. Antigo/Moderno. In: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003a. pp. 173-206.

_____. Memória. In: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003b. pp. 419-476.

_____. **A Civilização do Ocidente Medieval**. Bauru/SP: EDUSC, 2005.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía antigua poética* [1596]. In: _____. **Obras completas**. José Rico Verdú (ed. lit.). Madrid: Fundación José Antônio de Castro, 1998. v. 1.

LORD, Albert B. **The Singer of Tales**. Stephen Mitchell, Gregory Nagy (ed.). London: Harvard University Press, 2000.

LUZÁN, Ignacio de. **La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales espécies** [1737]. Madrid: Antonio Sancha, 1789. 2 tomos.

MANACORDA, Mario Alighiero. A educação do Setecentos. In: _____. **História da Educação**. São Paulo: Cortez Editora, 2006. p. 227-268.

MARIZ, Vasco; Lucien Provençal. **La Ravardièrre e a França Equinocial**. Os franceses no Maranhão (1612-1615). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. **Villegagnon e a França Antártica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARROLES, Michel de. **Traité du Poëma Epique**. Paris: Chez Guillaume de Luyne, 1662.

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

MAYANS Y SISCAR, Gregório. **Retórica**. Valencia: Herederos de Gerónimo Conejos, 1757.

MELLO, Evaldo Cabral de. **Olinda Restaurada: guerra e açúcar no Nordeste, 1630, 1654**. São Paulo, Editora 34, 2007.

MELLO, Francisco de Pina. **Arte Poética** [1765]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

_____. 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.

MENANDRO. **Dos tratados de retórica epidíctica**. Traducción y notas de Manuel García y Joaquim Gutiérrez Calderón. Madrid: Editorial Gredos. (Biblioteca Clásica Gredos, 225)

MESNARDIÈRE, Jules de la. **La poetique**. Paris: Antoine de Sommaville, M.DC.XXXIX (1639).

MENEZES, D. Francisco Xavier. Advertências preliminares das regras da Poesia Épica. In: _____. **Heriqueida: poema épico com advertências preliminares das regras da Poesia Épica, argumento e notas**. Lisboa: Oficina de Antônio Isidoro da Fonseca, 1741.

MINTURNO, Antonio. **L'arte poetica** [1563]. Napoli: Nella Stamperia di Gennaro Muzio MCCXXV, 1725.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: poesia**. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. **História da Literatura Brasileira: Origens, Barroco, Arcadismo**. São Paulo: Cultrix, 1985.

MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi (Org.). **A estética medieval**. Cotia/SP: Íbis, 2003.

MORAGA, Consuelo Martínez. La retórica global de Gregorio Mayans y Siscar. In: **Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación**. Año III, nº 5, Diciembre 2003, pp. 175-180.

MOREIRA, Marcello. "Ad Parnasum - Expansão, Colonização e Empresa Civilizatória Lusa em Música do Parnasso". **Revista Usp**. Seção Textos, n. 70, pp. 141-51, jun.-ago./2006.

_____. "As armas e os barões assinalados: Poesia Laudatória e Política em Camões". In: **Revista Camoneana**. 3ª série - Vol. 16 - Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004, p. 129-164.

_____. "As armas e os barões assinalados: Poesia Laudatória e Política em Camões". In: **Revista Camoneana**. 3ª série - Vol. 17 - Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005, p. 77-104.

_____. Louvor e História em Prosopopéia. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2008, p. 95-116 (Multiclássicos).

MUHANA, Adma. **A Epopéia em Prosa Seiscentista**: uma definição de gênero. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

MURATORI, Lodovico Antonio. **Della Perfetta Poesia Italiana spiegata, e dimostrata com varie osservazioni da Lodovico Antonio Muratori**. Biblioteca del sereniss, sig. Duca di Modena. Tomo I. Venezia, MDCCXLVIII (1748).

NAGY, Gregory. Oral Poetics and Homeric Poetry. In: **Oral Tradition**. Columbia/USA: Center for Studies in Oral Tradition - University of Missouri. v. 18, n. 1, March 2003, p. 73-75. http://muse.jhu.edu/demo/oral_tradition/

_____. **Poetry as Performance**: Homer and Beyond. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. n. 10, dez. São Paulo: PUC, 1993.

OLIVA NETO, João Angelo. Bocage e a sua tradução poética no século XVIII. In: OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Manuel Maria Barbosa du Bocage. São Paulo, Hedra, 2007., p. 9-33.

PÉCORA, Alcir. À guisa de um manifesto. In: _____. **Máquina de gêneros**. São Paulo: Edusp, 2001, pp. 11-16.

_____. Vieira, o índio e o corpo místico. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 423-461.

PEREIRA, Belmiro Fernandes. A edição conimbricense da *Rhetorica* de Joachim Ringelberg. In: **Península. Revista de Estudos Ibéricos**, n. 1, 2004, pp. 201-213. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo13021.pdf>; Acesso em: 08 de abril de 2009.

_____. Antigos e Modernos: o humanismo norte-europeu nas retóricas peninsulares do sec. XVI. In: **Península. Revista de Estudos Ibéricos**, n. 5, 2008, pp. 93-10. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4708.pdf>; Acesso em: 08 de abril de 2009.

PEREIRA, Carlos de Assis. **As fontes do Caramuru**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1971.

PINHEIRO, Cônego Fernandes [1862]. **Curso de Literatura Nacional**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves. **A Crítica Camoniana no Século XVII**. Biblioteca Breve; Série Literatura, V. 64. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e das Universidades. Livraria Bertrand, 1982.

PITTA, Sebastião da Rocha [1730]. **História da América Portuguesa**. Rio de Janeiro - São Paulo - Porto Alegre: W. M. Jackson, 1965.

_____. **História da América Portuguesa desde o Anno de Mil e Quinhentos do seu Descobrimento até o de Mil e Setecentos e Vinte e Quatro**. Lisboa: Francisco Arthur da Silva, [1ª edição 1730], 1880, 2ª edição.

POLITO, Ronaldo. "Introdução". In: DURÃO, José de Santa Rita. **Caramuru**: poema épico do descobrimento do Brasil; São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. XI-XXXVIII.

POSSEVINO, Antonio. **BIBLIOTHECA SELECTA DE RATIONE STUDIORUM In Historia, In Disciplinis, in salute omnium procuranda**. Cum Diplomate CLEMENTIS VIII. PONT. MAX. Romae: Ex Typographia Apostolica Vatican, M.D.XCIII (1693).

QUINTILIANO, Marco Fabio. **Instituciones oratorias; traducción directa del latín por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier**. Madrid: Libreria de La Viuda de Hernando Y. C.^a, 1887. Tomo I.

_____. **Instituições oratorias de M. Fabio Quintiliano escolhidas dos seus XII livros. Traduzidas em linguagem, e ilustradas com notas Criticas, Historicas, e Rhetoricas, para uso dos que aprendem por Jeronymo Soares Barboza**. Coimbra: Imprensa Real da Universidade, 1790. v. 2.

RAPIN, René. **Reflexions sur la poetique d'Aristote, et Sur les ouvrages des poetes anciens & modernes**. Paris: Chez François Muguet & de M. L'Archevesque, 1674.

RATIO ATQUE INSTITUTIO STUDIORUM SOCIETATIS JESU. AUCTORITATE SEPTIMAE CONGREGATIONIS GENERALIS AUCTA. Antverpiae apud Joan. Meursium, 1635, en 8°. Reedición de la publicada en Roma en 1616. Traducción: Gustavo Amigó. Versión Revisada por el Dr. Daniel Álvarez, S.J. Disponível em: www.puj.edu.co/.../Documentos_Corporativos_Compania_Jesus.pdf Acesso em: 18 de fevereiro de 2010.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. A querela entre antigos e modernos: genealogia da modernidade. In: RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins e FALCON, Francisco José Calazans. **Tempos modernos**: ensaios de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000b, pp. 241-255.

ROMERO, Sílvio [1888]. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro, Imago; Aracajú, SE: Universidade Estadual de Sergipe, 2001.

RUBIN, David C. **Memory in oral traditions**: the cognitive psychology of epic, ballads, and counting-out rhymes. Oxford University Press US, 1997.

RUTHERFORD, Richard B. **Classical literature: a concise history**. Oxford-UK: Blackwell Publishing. 2005.

SALVADOR, Frei Vicente do. **História do Brasil: 1500-1627**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1982.

SCHEIN, Seth. **The Mortal Hero**: an introduction to Homer's Iliad. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 1985.

- SÉRGIO, António. **Breve interpretação da História de Portugal**. Lisboa: Sá da Costa, 1975.
- SCHWARTZ, Stuart. O Brasil Colonial, c.1580-1750: as grandes lavouras e as periferias. In: BETHEL, L. **História da América Latina: a América Latina Colonial**. São Paulo: Edusp, 1999.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação Épica da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da Epopéia Brasileira: Teoria, Crítica e Percurso**. v. 1. Rio de Janeiro: Garamon Universitária, 2007.
- SKINNER, Quentin. **Razão e retórica na filosofia de Hobbes**. São Paulo: UNESP, 1997.
- SPIES, Marijke. **Rhetoric, Rhetoricians and Poets: Studies in Renaissance Poetry and Poetics**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.
- SPINA, Segismundo. **Introdução à poética clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- TADIÉ, Jean-Yves. **A Crítica Literária no Século XX**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- TASSO, Torquato. **Discorsi dell'arte poética e del poema eroico**. A cura de Luigi Poma (Scrittori D'Italia). Bari: Gius. Laterza & Figli, Tipografi-editori-librai, 1964.
- TEIXEIRA, Ivan. Hermenêutica, retórica e poética nas letras da América Portuguesa. In: **Revista USP**, São Paulo, n. 57, p. 138-159, março/maio, 2003.
- _____. **Mecenato pombalino e Poesia Neoclássica: Basílio da Gama e a Poética do Encômio**. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1999.
- _____. Para uma leitura sincrônica de O Uruguay. In: **Obras poéticas de Basílio da Gama**. São Paulo: Edusp, 1996.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Camões e a poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Casa Rui Barbosa/MEC-DAC, 1973.
- TESTAMENTO VELHO TRADUZIDO EM PORTUGUEZ SEGUNDO A VULGATA LATINA, ILLUSTRADO DE PREFERÊNCIAS, NOTAS, E LIÇÕES VARIANTES**. por Antonio Pereira de Figueiredo, Deputado Ordinário da Real Meza Censoria. Tomo I que contém o Gênesis. Lisboa, Regia Officina Typografica, M.DCC.LXXXIII (1783). [Trata-se da 2ª edição]
- THOMPSON, Diane P. **The Trojan War: Literature and Legends from the Bronze Age to the Present**. 1 ed. Jefferson, NC: McFarland, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: Paidós, 2000. Edição Original: 1983.
- VAINFAS, Ronaldo. **Ideologia & Escravidão: os letrados e a sociedade escravista no Brasil Colonial**. Petrópolis/RJ:Vozes, 1986.

VALADÉS, Fray Diego. **Retórica Cristiana** [1579]. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

VALLE, Ricardo Martins. A máscara do gênero: a constituição de *personae* e *auctoritas* na poesia de Cláudio Manuel da Costa. **Oficina do Inconfidência**, Ouro Preto/MG, n. 3, pp. 49-79, dez. 2004.

_____. A construção da posteridade ou a gênese como ruína (um ensaio sobre Cláudio Manuel da Costa). **Revista USP**, São Paulo: USP, n. 57, pp. 104-121, mar./maio 2003.

_____. A ordem dos afetos. A bucólica de Cláudio Manuel da Costa. In: **Floema: Caderno de Teoria e História Literária**. Vitória da Conquista/BA: Edições Uesb. Ano I, n.1, jan./jun. 2005, pp. 71-88.

VALLE, Ricardo Martins; SANTOS, Clara Carolina Souza. Introdução. In: GANDAVO, Pero de Magalhães. **História da Província de Santa Cruz**. São Paulo: Hedra, 2008.

VARNHAGEN, Francisco A. **História das lutas com os holandeses no Brasil**. Desde 1624 até 1654. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 2002.

VASCONCELLOS, Simão de. **Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil e do que obraram seus filhos n'esta parte do Novo Mundo. Em que se trata da entrada da Companhia de Jesu nas Partes do Brasil, dos Fundamentos que n'ellas lançaram e continuaram seus religiosos, e algumas notícias antecedentes, curiosas e necessárias das cousas daquele Estado**. Lisboa: A.J. Fernandes Lopes [1ª edição: 1663), 1865, 2ª edição.

VASCONCELOS, Simão de. **Crônicas da Companhia de Jesus**. v. 1. Petrópolis: Vozes; Brasília INL, 1977.

VELOZO, Mariza; MADEIRA, Angélica. Século XIX: Paisagens do Brasil. In: _____. **Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1999.

VERGER, Jacques. **Homens e saber na Idade Média**. Bauru/SP: EDUSC, 1999.

VERÍSSIMO, José [1916]. **História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre. A Bela Morte e o Cadáver Ultrajado. **Discurso - Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP**, n. 9, nov. 1979, p. 31-62.

_____. Aspectos míticos da memória. In: **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNEY, Luis Antônio. **Cartas sobre retórica e poética**. Lisboa, Presença, 1991.

_____. **Verdadeiro Método de Estudar, para ser útil à república 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.

VIEGAS, A. **O Poeta Santa Rita Durão: revelações históricas de sua vida e do seu século**. Bruxelas: Gaudio, 1914.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WELLBERY, David E. Retoricidade: sobre o retorno moderno da retórica. In: COSTA LIMA, Luiz; KRETSCHMER, Johannes. **Neo-retórica e desconstrução**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998, pp. 11-47.

WEST, Martin L. Homero: a transição da oralidade à escrita. In: **Letras Clássicas**. São Paulo: FFLCH/USP, n. 5, p. 11-28, 2001.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ZINK, Michel. Literatura(s). In: LE GOFF, J.; SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial do Estado, 2002. v. 2.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a voz**. A "Literatura" Medieval. Companhia das Letras, 1993.

_____. **Essai de poétique médiévale**. Paris: Éditions du Seuil, 2000. (Points/Essais).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)