

A retórica do sublime no *Caramuru*: Poema Épico do Descobrimento da Bahia

N

uma leitura da epopéia do *Caramuru* (Durão, 1781) que pretende dar conta dos procedimentos técnicos inseridos na sua escritura, a partir das práticas poéticas e retóricas em voga no Setecentos português, um deles convém reter pela importância e recorrência que toma em toda a epopéia. Trata-se da “retórica do sublime”.

Estamos sob o domínio do estilo sublime quando o que nos deleita não são os engenhos utilizados na imitação, mas justamente quando o efeito é tão gran-

LUCIANA GAMA
é professora de Literatura Brasileira da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

“Há muitas cousas que nos
[metem medo:
Um Dragão nos seria
[aborrecido,
Mas quando está na imagem
[parecido,
Em vez de dar espanto nos
[deleita:
O próprio horror na imitação
[perfeita
Se tira; e ao mesmo tempo
[purga a alma
Na mísera fraqueza e
[impulso amargo
Da aflição, da tristeza ou do
[letargo”
(Francisco de Pina de Sá e
Mello, *Arte Poética*).



de que não há espaço para que se perceba a técnica utilizada. Deleite máximo dessa técnica, é, portanto, estar preso ao efeito que se sobrepõe aos efeitos deleitosos, produzidos pela imitação.

Por isso o termo utilizado para o efeito proposto pela técnica é “arrebamento”. A metáfora para alegorizá-la, como sabemos, é a do raio, do trovão, do corisco. Ao mesmo tempo elocução e metáfora, imagem carregada de som, som carregado de imagem, estrondo da engenhosidade, como é sugerido pelo *Tratado do Sublime*, atribuído a Longino.

Não há dúvidas de que a técnica estava em uso no Setecentos português. Em um poeta como Bocage – como demonstra Alcir Pécora (2001) – a técnica era parte da estratégia retórica para produzir cenas “que concentram poder, força e energia e fazem incidir sobre seus espectadores uma ameaça potencial”. A própria tradução do *Tratado* por Custódio José de Oliveira (1) repercute o projeto de ensino da reforma pombalina, que impunha a introdução do ensino do grego e da retórica nos estudos secundários.

Em 1984, a Casa da Moeda/Imprensa Nacional de Lisboa reeditou a tradução de Custódio de Oliveira com um estudo introdutório de Maria Leonor

1 A tradução portuguesa do *Tratado do Sublime* foi composta por Custódio José de Oliveira, em 1765, e impressa em Lisboa, na régia oficina tipográfica em 1771.

Carvalho Buescu, que sugere que as notas de rodapé introduzidas pelo padre podem ser lidas “como um tratado de retórica portuguesa”. Para a autora, é significativo que o *Tratado do Sublime*, composto no século I, esquecido durante séculos, tenha no século XVIII três traduções em Portugal: a de Custódio José de Oliveira, a de Felinto Elísio e a de Elpino Duriense (2). Sabe-se que a teoria aristotélico-horaciana recomendada nas “Instruções” pombalinas domina o pensamento dos doutrinadores setecentistas, mas para ela é significativo “que um árcaico como Correia Garção” cite na Dissertação Segunda, juntamente com as poéticas de Horácio e de Aristóteles, a retórica de Longino.

Mas não só: ao findar a carta sexta do *Verdadeiro Método de Estudar*, Verney (1991) se dedicará aos conselhos finais aos estudantes portugueses. Estes devem ler e fazer exercícios em português. Ademais, devem ler Cícero, Quintiliano, Aristóteles e Longino. Também encontramos referência ao *Tratado* nas vastas “Advertências Preliminares ao Poema Heróico da Henriqueida” (Menezes, 1741). Nela, Francisco Xavier de Menezes, ao deliberar sobre os preceitos que utiliza para a construção da sua epopéia, argumenta que não só segue Boileau na sua *Arte Poética*, mas que esse “ilustre” crítico francês também o tinha ensinado “na sua tradução e observações do Tratado do Grego do estilo sublime que escreveu Longino”.

Jerônimo Soares Barbosa cita-o, em notas da sua tradução às *Instituições Oraatórias de Quintiliano*, vinte vezes, e Cândido Lusitano (1758) demonstra adesão e apreço na tradução da *Arte Poética* de Horácio quando da nota sobre a questão da unidade e brevidade poéticas:

“Quando pretendemos falar com termos sublimes, é sumamente difícil não cairmos em expressões inchadas; porque a afetação é o vício que está próximo à grandeza do dizer [...] Quem sobre esta matéria quiser larga instrução, leia o estimadíssimo tratado do Sublime que escreveu Longino [...]”.

A técnica retórica do sublime, é inegável, estava no ar. Mas é quase impossível circunscrevê-la nas práticas letradas do Setecentos português sem levar em conta a caracterização dos afetos patéticos que produz. Aqui, os afetos devem ser impetuosos, veementes, agitados, construídos com império e força para produzirem o efeito de perturbar a alma.

Estamos, pois, estritamente usando o termo “sublime” para referir-se a técnicas retóricas e poéticas enfocadas no século XVIII em Portugal e não com vistas às largas, intensas e filosóficas discussões vinculadas à estética do sublime em Kant (3), Hegel (4), Schiller, Vischer, Schopenhauer ou Nietzsche nos séculos XVIII, XIX e XX na Alemanha, sem que com isso deixemos de levar em conta as apreciações do inglês Edmund Burke (5) no século XVIII sobre a técnica do sublime.

Também queremos enfatizar que estamos utilizando a tradução de Custódio José de Oliveira. Logo no início do *Tratado*, em nota, o tradutor vai esclarecer que “o mesmo que Quintiliano diz a respeito da eloquência em geral, atribui Longino ao Sublime”. São cinco, pois, as fontes de sublimidade, sendo que o patético, afeto nobre, sempre concorre para elas:

- 1) certa elevação do espírito que nos faz pensar com abundância e felicidade;
- 2) afeto veemente e cheio de entusiasmo;
- 3) certa disposição das figuras, as quais são de duas espécies: umas pertencem ao modo de pensar, outras ao de dizer;
- 4) a frase nobre, também dividida em duas classes: a escolha dos vocábulos e a dicção elegante;
- 5) causa da grandeza e compreende em si todas as antecedentes: é a composição em toda sua dignidade e elevação.

Como podemos supor, uma fonte do sublime arrebatada e acumula a outra como em uma crescente formação de nuvens com vistas a uma tempestade, o que torna compreensível a aplicação da técnica de acumulação de pormenores, predominante no *Caramuru*.

De ordinário, podemos traçar em poucas linhas o que está condensado na pri-

2 Segundo nota da autora a “tradução de Felinto Elísio foi publicada em Paris, *Obras Completas*, 1819. A de Elpino Duriense é apenas conhecida por alusões indiretas”.

3 Para medir ou pesar em nossas considerações os limites do “sublime” adequado à análise do *Caramuru*, convém observar a apropriação do conceito por Kant, que o modifica e ajusta a uma proposta mais restrita ao sujeito. Segundo Jens Kulenampff, no ensaio “A Estética Kantiana entre Antropologia e Filosofia Transcendente”, a fenomenologia do sublime, que se encontra em Edmund Burke e também em outros teóricos do século XVII, tem suas origens no tratado do sublime atribuído a Longino. O autor salienta que, desde a tradução feita por Boileau em 1674, o tratado passou a fazer parte “dos pontos de referência clássicos”, ao lado da *Arte Poética* de Horácio e da *Poética* de Aristóteles.

4 Um bom estudo introdutório que consultamos sobre a estética do sublime no idealismo alemão pode ser encontrado em: Carchia, 1994.

5 Edmund Burke possivelmente seja o investigador do sublime e do belo que mais influencia a formulação do conceito kantiano do sublime na *Crítica da Faculdade do Juízo*. A primeira edição dessa investigação foi impressa em 1757 e, após dois anos, veio a prelo a segunda edição que, conforme o autor, é “um pouco mais completa e fundamentada que a primeira”. Embora aperfeiçoada, o autor não encontra razões suficientes para mudar a “essência da teoria”, porém julgou necessário “explicá-la, ilustrá-la e reforçá-la em muitas passagens”. Além disso, anexa uma dissertação introdutória sobre o gosto. *Mate* essencial às duas edições foi Burke ter notado que “frequentemente se confundiam as idéias do sublime e do belo e que ambas eram aplicadas indiscriminadamente a coisas muito diferentes e algumas vezes inteiramente opostas”. Remetendo-se a Longino, o autor explanará que, apesar de o tratado do século I ser “extraordinário”, acabou por abrigar sob o nome de sublime coisas extremamente discordantes. O abuso foi ainda maior com a palavra “beleza”, que se tornou universal e para Burke teve consequências bem piores.

meira e segunda fonte do sublime: a natural elevação dos pensamentos que se traduz em pensamentos grandes, ou mesmo demonstração de grandeza de ânimo sem palavras, de onde vem a tópica do silêncio como argumento retórico em mais alto grau. O exemplo do *Tratado* centra-se no Livro XI da *Odisséia*, no silêncio de Ajax quando Ulisses, no inferno, fala às almas de alguns de seus companheiros.

A primeira fonte do sublime é a mais considerável, cuja definição está por todo o *Tratado*. Trata-se do que podemos considerar como o caráter do orador, que em linhas gerais não deve ter espírito humilde e desprezível, já que “não é possível que aqueles que são acostumados a pensar baixa e servilmente e que nisto trabalham toda a sua vida, hajam de produzir coisa admirável e digna de toda a posteridade”. Ao fim do *Tratado*, a questão volta, tratando da esterilidade da eloquência e conseqüentemente do que a fecunda, a liberdade: “nenhum escravo vem a ser Orador; porque neles sobrevém logo o temor de falar e de ser como que encarcerados pelo costume de ver a mão levantada conforme o dito de Homero [...]”.

A medida do sublime não é somente sua altura, mas o seu tempo, sua ação, propriedades vinculadas a seu efeito. O sublime caracteriza-se por sua agilidade, rapidez e vigor, desde que não sejam constantes. A partir do momento em que haja uma constância dessas características alinhadas acima, perde-se o efeito da técnica, ou seja, ela é justamente efetuada a partir da quebra do que pode ser constante: nesse sentido, a quebra do silêncio por um estrondo pode ser sublime, bem como em meio a um alvoroço ou burburinho, um grave silêncio pode ser fatal.

Nesse sentido, é vital explicar que tanto ir para o mais alto dos altos, quanto ao mais baixo dos baixos é técnica que, aliada à engenhosidade, faz com que seja alto uma baixa que atinja sua máxima altura e o contrário também, ou seja, que algo alto possa abaixar-se até as mais densas profundidades: “A distância não é menos que da terra ao céu” na representação contida

no *Tratado*. O sublime não está na extensão, mas na medida do salto. A força da condensação, impulso que eleva.

No entanto, mediano seria o seu constante uso, sua constante demonstração de força. A técnica do sublime exige um exímio conhecimento e ajuste aos lugares apropriados para o seu uso. Naturalmente, diz o *Tratado*, todos aspiram ao sublime. Um dos seus maiores vícios é o elogio. Pueril, quando se quer agradar, dizer coisas “extraordinárias” e “bem trabalhadas” caindo no vício da afetação ridícula. A questão é fundamental e também circula até o fim do *Tratado*:

“Pelo que não vimos a ser mais que uns maravilhosos lisonjeiros [...] ou ‘a lassidão do ânimo gasta e arruína os engenhos de hoje; tirando poucos, vivemos todos sem ter a fadiga que pelo louvor e prazer e nunca jamais pela utilidade que seja digna de honra e emulação”.

É fácil fracassar quando se aspira à técnica da imitação mais elevada da arte poética. Recorrente também é trocar os lugares, não usar o decoro específico para determinada situação discursiva, ou seja, usar de afeto vão e tempestuoso onde não precisa de afetos e, ao contrário, usar de afeto desmedido e forte onde deve haver moderação. O que talvez seja o mesmo que dizer que a liberdade da eloquência é conhecer profundamente as preceptivas que a circunscrevem. A chave está no discurso patético: livre, porém, temerário e metodológico para que se atinja o efeito desejado.

Varonil, a técnica do sublime exige do orador tudo o que também atribui-se, geralmente, às propriedades do herói. O que talvez nos exija ajuizar com algum direito o porquê de o gênero épico, alto, exigir em suas propriedades que, das representações de propriedades e qualidades cabíveis, as mais altas sejam as escolhidas (6).

Fontes do sublime adentro, motivadas pelo ânimo do orador, temos as escolhas. É notório que, sem uma vaga noção de pluralidade que se condense num efeito unívoco, ou numa imagem unívoca onde

6 Como adverte Curtius (1996), a “idéia” do herói relaciona-se com o valor vital da nobreza, cuja virtude fundamental é a nobreza de corpo e alma, sendo que sua virtude específica é seu autocontrole. Também não esquecendo que são os afetos patéticos que colocam em ação o gênero, “sem heróis coléricos ou deus rancoroso, não há epopéia”.

não se percebiam as pluralidades, não podemos equacionar a técnica. Um efeito geral feito de diversas particularidades compõe o sublime, sendo que jamais se chega a este efeito particularizando o particular, mesmo com vistas ao efeito da unicidade. Chega-se ao efeito, mas não o torna torrencial, nem vigoroso. É nesse sentido que as “escolhas das circunstâncias mais principais é causa do sublime”. Sempre plural para fundamentar o efeito. Talvez seja mais simples visualizar com as suas atribuições metafóricas: um raio é produzido pelo choque de duas nuvens, uma tempestade de raios é produzida pelo choque de várias nuvens.

O *Tratado* desenvolve-se, no que concerne ao sublime e suas fontes, passando pela invenção, disposição e elocução necessárias para se compor o efeito. Sem todas essas partes não se tem o efeito. Da escolha das circunstâncias à elocução vamos adentrar, então, o reino das figuras que contribuem também para o sublime, sendo que, aqui também, entra a escolha vocabular, além das já conhecidas: perguntas e interrogações, assíndetos e dissoluções, conjunções, hipérbatos, poliptotos e transgressões, os singulares com aparência do sublime, coisas passadas apresentadas como presentes, a mudança da pessoa gramatical, a passagem de uma pessoa para outra, da perífrase, do idiotismo, da multiplicidade de metáforas, das comparações e metáforas, hipérbolos.

De cima para baixo, do geral para o particular, da invenção e da disposição à elocução necessárias ao efeito sublime, o *Tratado* termina voltando e amarrando todas as partes, sendo que a última e quinta fonte do sublime é a composição, ou melhor, a composição dos membros, a composição de todas as partes, as quais, separadas umas das outras, nada têm em si que seja notável, mas juntas todas entre si e unidas enchem a perfeição do composto, como traduz Custódio José de Oliveira. Composição dos membros, entenda-se, disposição de todas as partes.

Como sabemos, cada um dos gêneros poéticos requer uma narração apropriada à sua natureza e finalidade. No caso da epo-

péia, essa narração deve ser, além de sábia, sublime, ordenada e adornada de episódios nascidos dos mesmos assuntos. No caso de uma epopéia como o *Caramuru*, se é considerável que o gênero comporte de antemão o estilo sublime, não podemos também deixar de considerar que o efeito sublime, em uso nas letras do Setecentos português e recorrente no *Caramuru*, acarreta nuances que comportam, além do gênero, a preceptiva poética da épica e a do próprio Tratado.

Nesse sentido, na totalidade dos cantos do *Caramuru* temos várias circunstâncias e episódios marcados pela duplicidade do arranjo: possuem efeito sublime no próprio canto e ligam-se entre eles para o efeito da sublimidade total da narrativa.

No Canto I, tem-se: a descrição da tempestade que leva ao naufrágio o navio de Diogo Álvares; o encontro dos indígenas e dos naufragos na praia; o episódio lírico do mancebo Fernando que entoa, por sua vez, o sublime episódio do indígena Áureo, cujo corpo, após batismo e morte, é elevado até transformar-se no pontiagudo pico da Ilha do Corvo; e a descrição final dos preparativos para o ritual antropofágico.

No Canto II, tem-se, sobretudo, a sublimidade através do episódio do tiro da espingarda de Diogo Álvares e a descrição do efeito do tiro sobre os indígenas da tribo dos tupinambás; já no Canto III, temos como patéticas a descrição pelo indígena Gupeva do “Anhangá” e do “inferno”, situado entre montanhas, bem como a narração da chegada, ao fim do canto, dos indígenas caetés para atacar os tupinambás.

No Canto IV, por ser um canto somente vinculado ao combate entre os tupinambás e caetés, há várias circunstâncias, descrições patéticas, bem como mais um tiro da espingarda de Diogo Álvares ao fim. O Canto V faz as seguintes sublimidades: prisioneiros caetés – Embiara e Mexira – sendo preparados para os rituais antropofágicos dos tupinambás; defesa violenta do indígena Tojucâne; descrição da morte do indígena Embiara; mais um ataque dos caetés (por mar) aos tupinambás; ataque de Diogo Álvares com toda suas armas e artilharia;

em terra; a patética descrição de Taparica por Jararaca; morte de Jararaca por um tiro da espingarda de Diogo Álvares; o episódio da morte do indígena “Bambu”.

No Canto VI, há o episódio patético da morte da indígena Moema e, na narração de Diogo Álvares ao comandante Du Plessis sobre o descobrimento, temos agentes de sublimidade quando da descrição do encontro dos portugueses com os primeiros indígenas feita por Diogo.

No Canto VII, temos o elemento de sublimidade incidindo quando da chegada de Paraguaçu à França e na descrição de alguns animais típicos para o rei da França: são monstruosos, portanto, cobras e baleias.

No Canto VIII, a sublime visão de Paraguaçu – já Catarina Álvares – cuja narração centrada nas guerras da invasão francesa descreve com rigor os detalhes dos combates entre os tamoios e Mem de Sá contra Villegaignon. No Canto IX, na continuação da narração da visão do sonho de Catarina Álvares, o efeito sublime incide na descrição das guerras entre os portugueses e holandeses no Recife. E, por fim, no Canto X, final, temos o resultado da vasta empresa retórica e poética dos outros nove cantos antecedentes.

Todas essas circunstâncias ou episódios estão ordenados na epopéia do *Caramuru* através de arranjos minuciosos concernentes ao engenho poético. Maximizando, é recorrente que as descrições das figuras patéticas construídas na epopéia incidam, em sua maioria, na representação dos indígenas, nomeadamente, tupinambás, caetés e tamoios. É claro também que há outra sublimidade, assimétrica, pois, que é estabelecida na representação do português Diogo Álvares, herói que adquire valor argumentativo através dos vastos e ordenados arranjos de figuras patéticas configurados nos indígenas.

A ação, bem como o caráter do indígena, é construída na epopéia através de diversos ornatos que fortalecem o patético e conseqüentemente tornam mais valorosas as conquistas de Diogo Álvares. Ornatos que, digase de passagem, são emulados das fontes e reordenados na epopéia com maestria.

A tópica na qual se atribui aos indígenas o gosto por objetos sem valor algum para os portugueses, como cascavéis, manilhas, pentes, espelhos, “cousas para eles as maiores do mundo”, como salienta Simão de Vasconcelos (1663) em sua *Crônica*, aplica-se também no *Caramuru*. No Canto VI, quando da descrição do descobrimento do Brasil feita por Diogo ao comandante Du Plessis, temos já o reflexo dessa emulação com vistas ao patético, dado que os indígenas assustam-se com a própria imagem:

“Talvez os têm co’ a cítara encantados;
Talvez com cascavéis todos suspendem;
Mas o objeto que a vista mais lhe assombra
He ver dentro do espelho a própria sombra:

Extático qualquer notando admira
Dentro ao terso cristal a horrível cara:
Pergunta-lhe quem é, como se ouvira,
E crendo estar no inverso o que enxergara,
De uma parte a outra parte o espelho vira;
E não topando o vulto na luz clara,
Tal há que o vidro quebra, por ver dentro
Se a imagem acha, que observou no centro”
(Canto VI, estrofes LXVII e LXVIII).

Mas não só. Embora tenhamos aqui uma imagem alegórica da construção do indígena na epopéia, a incidência com vistas ao patético, minuciosamente construída, é feita quando se refere aos adornos, que metaforizam o sublime. Haja vista as descrições, pintura nos corpos ou enfeites nos indígenas do *Caramuru*:

[...] A cor vermelha em si, mostram tingida
De outra cor diferente que os afeia,
Pedras e paus de embiras enfiados,
Que na face e nariz trazem furados”
(Canto I, estrofe XIX).

Ainda no Canto I, quando da descrição das indígenas anciãs no ritual antropofágico:

[...] Tão feias são, que a face está pintando
a imagem propiíssima do Diabo
Tinto o corpo em verniz todo amarelo

*Ilustração de
Jean Baptiste
Debret*



Rosto tal, que a Medusa o faz ter belo”
(Canto I, estrofe LXXX).

“[...] Têm no colo as cruéis sacerdotisas
Por conta dos funestos sacrifícios,
Fios de dentes, que lhe são divisas,
De mais ou menos tempo em tais officios”
(Canto I, estrofe LXXXI).

No Canto IV, quando da descrição da gala de valentes “Margates” que vinham com o chefe caeté Jararaca; as pinturas, a cor negra, contribuem para o efeito:

“[...] Dez mil a negra cor trazem no
[aspecto,
Tinta de escura noite a fronte impura;
Negreja-lhe na teste um cinto preto,
Negras as armas são, negras a figura”
(Canto IV, estrofe XIV).

Na descrição do adorno à volta do pescoço de Cupaíba, feroz Margate:

“[...] À roda do pescoço um fio enlaça,
Onde, de quantos come, enfia um dente,
Cordão que em tantas voltas traz cingido,
Que é já mais que cordão longo vestido”
(Canto IV, estrofe XV).

A descrição do modo como Samambaia, indígena que conduzia outra turba, utiliza as plumas como adereço:

“[...] Era de pluma um cinto, que ao redor
[se fecha;
E até grudando as plumas pela cara,
Nova espécie de monstro excogitara”
(Canto IV, estrofe XVIII).

Bem como a pintura concernente a Tojucâne, quando ataca os irmãos caetés Embiara e Mexira:

“[...] Um cinto de plumas sobre a frente,
Manto ao ombro de pluma entretecido:
Tinto de negro todo, a cor somente
Traz natural ao vulto enfurecido;
E por meter no horror maior respeito,
Com o beijo inf’rior varria o peito”
(Canto XV, estrofe XX).

Apenas alguns exemplos. Intrínsecos aos cantos, principalmente nos das descrições de guerras, como os Cantos IV e V, bem como nos Cantos VIII e IX, aumentam, contudo, o seu efeito porque articulados às descrições dos instrumentos utilizados pelos indígenas em ação. O som da trombeta inimiga é referido por Custódio José de Oliveira na sua tradução sobre a sublimidade do horror: Homero pinta a ferida dos deuses, as contendidas, as vinganças, as lágrimas, mas sobretudo a peleja dos deuses. Explorando, em nota, as descrições de Netuno em poetas portugueses, alude aos sons da trombeta inimiga na estrofe XXVIII do Canto IV dos *Lustadas*, embora advirta que em Camões não haja tanta sublimidade quanto há no verso XXVI, Livro XIII, da *Ilíada*. Vejamos o lugar citado em Camões:

“Deu o sinal a trombeta castelhana,
Horrendo, fero, ingente e temeroso;
Ouviu o monte Artabro, e Guadiana
Atrás tornou as ondas de medroso”.

Adequadas à matéria, a articulação bem como a elocução dos instrumentos dos indígenas no *Caramuru* são hiperbólicas e bem dispostas. Imagem e som devem confluir. Dependendo da circunstância, é sublime a exatidão do silêncio além de saber pintar com energia o som das imagens, como o fez Sófocles quando da pintura de Édipo morrendo e enterrando a si mesmo ao som de trovões espantosos. O som movimenta o discurso, está claro. Quando sublime, mover o ouvinte é arrebatá-lo junto.

Ásperas palavras, ásperos sons. Na composição retórica elas enervam a oração para estarem proporcionadas aos assuntos que devem tratar. A composição inclui, necessariamente, ajuntamento, ordem, período e número. Os atributos da oração possuem seus fundamentos nas palavras escolhidas, já sabemos, mas é melhor explicada por Don Gregório Mayans, preceptista espanhol do século XVIII:

“*El ayuntamiento hace que la oración sea por razón de la pronunciación, suave o*

áspera; *por razón de la longura*, grande o pequena; *por razón del sonido*, más o menos sonora. *As palavras Ásperas, son las que con dificultad se pronuncian, i por consiguiente desagradablemente se oyen. Se pronuncian con dificultad o porque tienen letras de sonido áspero, como la R, en horror, terror, e, sirven para causar terror i para significar la misma aspereza o dureza de las cosas* (Mayans y Siscar, 1984).

A construção da representação do indígena no *Caramuru* passa pela aspereza cuja finalidade, sem dúvida, é tornar as ações do herói Diogo Álvares mais grandiosas, que, por sua vez, representa, como sabemos, a tópica do esforço jesuítico/católico no descobrimento, que, por sua vez, é argumento fundamental inserido nas práticas letradas em favor da volta da Companhia de Jesus no Setecentos portugueses. Assim mesmo: sem esta disposição de raciocínio não há elocução que viabilize a leitura da epopéia.

Os epítetos atribuídos às tribos (“povo convulso”, “multidão convulsa”, “multidão fremente”) ressoam com a ajuda das imagens/sons dos instrumentos adequados às cenas patéticas.

No ritual antropofágico do Canto I, preparado para os naufragos da nau de Diogo Álvares, as sacerdotisas, mais feias que a medusa e adornadas com colares dos dentes de sacrificados, tornam-se mais cruéis embaladas por instrumentos:

[...] Gratias ao céu se crêem, de que
[indivisas
Se inculcam por tartáreos malefícios;
E em testemunho do mister nefando,
Nos seus cocos com faca vem tocando”
(Canto I, estrofe LXXXI).

Ao fim do terceiro Canto a conversa teológica entre Diogo e Gupeva é rompida com a chegada dos inimigos Caetés:

[...] Às armas, grita, às armas, e o eco
[horrendo,
Retumbando nas árvores sombrias
Fez que as mães, escutando os murmurinhos

Apertassem no peito os seus filhinhos”
(Canto III, estrofe LXXXVIII).

A questão do som, patético, é também construída através do “marraque”, instrumento musical:

“Pendem os seus marraques por bandeiras
De longas hastes, que pelo ar batiam,
Suprindo nos incônditos rumores
O ruído dos bélicos tambores”
(Canto IV, estrofe XXV).

Segundo a nota que consta na palavra o instrumento “é uma haste, de que pende um cabaço, ou coco cheio de pedras miúdas, que, sacudindo-o, fazem rumor. É insígnia Sacerdotal, e Militar entre estes Bárbaros”. Sobre o uso desse instrumento, encontra-se descrito no dicionário de Martinieri (1726) que:

[...] *ils ont encore dans le mains outre ces ahonai, des calebasses creuses, pleines aussi de petit cailloux. Ils attachent ordinairement ces calebasses au bout d'un baton, & se donnent l'essor à la musique des cailloux. Ce digne instrument s'appelle Maraque*”.

E quando do seu comentário das cerimônias ditas religiosas dos indígenas:

[...] *Enfin une de leurs fetes acheve de persuader qu'ils ont connoissance d'un prince supérieur aux hommes. Ils s'assemblant & font un troupe à laquelle président ces anciens, que j'ai appelés leurs prêtes. Ceux-ci entonnent de certains chansons & dansent au même temps, tenant chacun as Maraque.*[...]

[...] *On se met à danser une danse ronde en se tenant par la main, en pliant un peu le corps, branlant & tirant un peu à foi la jambe droite, tenant la main gauche pendant & la droite sur les fesses. En cette posture ils continuent à danser & à chanter. Ils se divisent alors en trois cercles, & trois ou quatre prette emplumés président à chaque branle, & présentent aux danseurs cette vénérable Maraque, d'où [sic] ils disent que l'esprit leur parle*[...].”

No mesmo Canto, aumenta o horror da narração quando, da chegada das tribos que acompanham o chefe Jararaca,

“Ouve-se rouco som, que o ouvido atroa,
Retumbando com eco a voz horrenda
De um grosseiro instrumento, que a arma
[soa,
Com que se inflama entre eles a contenda:
E quando o horrível som mais desentoa,
Faz que no peito mais furor se acenda;
De retorcidos paus são as cornetas;
De ossos humanos fraturas e trombetas”
(Canto IV, estrofe XXIX).

Metáforas de atribuição, esses instrumentos patéticos, bem como adornos, plumas e colares, adquirem amplo sentido na epopéia, simbólicos, por significarem um conceito por meio de uma figura aparente. Insígnias honrosas.

No entanto, estão simetricamente encadeadas pelos instrumentos usados por Diogo Álvares, a saber, a espingarda e demais material bélico, que se torna mais patético e mais sublime, valorizando, por sua vez, o herói que é capaz de dominar tamanhas “feras” e aumentar a sua empresa, tornando-se um herói épico.

O efeito é construído na representação dos indígenas, sempre feras, para imediatamente formar sua similaridade na representação da personagem do herói. Seja através do nome, Caramuru, que condensa toda a sublimidade do herói, mas também na metáfora que lhe é atribuída também por seus pensamentos, quando percebe que a indígena Paraguaçu pode servir-lhe de intérprete entre os indígenas:

“No raio deste heróico pensamento
Entanto Diogo refletiu consigo,
Ser para a língua um cômodo instrumento
Do céu mandado, na Donzela amigo [...]”
(Canto II, estrofe LXXXIV).

Mas sublimes e valorosas são também as descrições das guerras nas visões de Paraguaçu, já Catarina Álvares, e a metáfora do “raio” enquadra-se também na batalha entre Mem de Sá e os Franceses:

“Destes o luso campo acometido
De dardos, frechas, balas se embaraça,
Em sombra o seio todo escurecido,
As naus ocultam nuvens de fumaça;
E ao eco dos canhões entre o ruído,
Tudo está cego, e surdo em campo e praça;
E no horrível relâmpago das peças
Caem por terra os bustos sem cabeça”
(Canto VIII, estrofe XLII).

A metáfora do raio continua quando da visão da batalha entre Villegaignon e Martim Afonso ajudado pelo tamoio Ararig:

“Araribóia, como um raio ardente
Uns dormindo degola pela areia
Outros sem armas, que rendidos sente,
Prisioneiros com cordas encadeia”
(Canto VIII, estrofe LXX).

Como já observamos acima, os exemplos na epopéia do *Caramuru* sobre a técnica da retórica do sublime são tantos que se tornam torrenciais, o que faz também com que a própria disposição das circunstâncias para o efeito em cada canto corrobore para a unidade da técnica na epopéia. Aqui, elencamos apenas alguns, como, por exemplo, no Canto V, no episódio da morte do indígena caeté Embiara, morto pelo tupinambá Tojucâne e entregue para “pasto”, “moquem” da tribo. Atente-se para a imagem patética que é construída, tal qual a morte de uma cobra, que através do símile efetua a comparação:

“Qual se diz que a Tifeu subjuga um
[monte,
tal a planta cruel Embiara oprime;
E como a cobra faz, se junto à fonte
Toda em nós quebranta se comprime:
Retorcendo em mil voltas cauda e fronte,
Que ergue, vibrando a língua, no ar sublime,
Tal o infeliz morrendo em voltas anda
E o espírito exalado às sombras anda”
(Canto V, estrofe XXVII).

O que também demanda, aqui, relembrarmos a sublimidade da morte do indígena Bambu, no mesmo Canto V. O efeito sublime encontra-se na terrível imagem dos

insetos cobrindo o corpo do indígena ensanguentado, cujo sangue, também negro, escorria, e o indígena, como diz a estrofe, “imóvel”, “insensível no tormento”. Momento ideal para que o herói Diogo Álvares demonstre seu caráter, oferecendo socorro ao inimigo que morre. Contudo, o feroz indígena não aceita tal liberdade, o que surpreende o herói. São valorosos os indígenas, apenas ignorantes, na voz do narrador:

“Impossível parece ao sábio herói
O que vê e o que escuta, e que assim possa,
Quando a carne mortal tanto se dói,
Vencer-se a dor na fantasia nossa:
Magoado interiormente se condói
De ver que no infeliz nada faz moça;
Mostrando na brutal rara constância
Com tal valor tão bárbara ignorância”
(Canto V, estrofe LXVI).

A primeira descrição de um ritual antropofágico – no Canto I – alegoriza toda a argumentação trabalhada na epopéia, quando na voz do poeta, após a descrição dos indígenas comendo Sancho, fidalgo português que naufragou:

“Feras! Mas feras não, que mais
[monstruosos
São da nossa alma os bárbaros efeitos;
E em corrupta razão mais furor cabe,
que tanto um bruto imaginar não sabe”
(Canto I, estrofe XXV).

No *Caramuru* temos na maioria dos cantos o procedimento da descrição amparado nas ações dos indígenas em campo de batalha e não uma descrição mais claramente moral que visa a mostrar as características espirituais do caráter indígena. Procedimento este que nos sugere que a intencionalidade aqui é argumentar em favor da capacidade de organização e, portanto, política, da sociedade indígena, baseada no modo como estes utilizavam seus instrumentos. Por exemplo, no Canto II temos a etopéia, descrição centrada nas qualidades morais de um personagem, e no Canto IV temos a acentuação da descrição prosopográfica, centrada nas qualidades físicas.

Para a compreensão do que é uma “descrição” convém saber o que consta no *Traçado de Retórica* de Gregório Mayans y Siscar, rétor espanhol do século XVIII. Segundo ele, a descrição é uma outra sorte de explicação, que “é um agregamento de atributos ainda que sejam acidentais, que se toma de qualquer tópica ou lugares comuns”, já a definição é “uma oração que breve e claramente explica o ser de uma coisa”.

Estamos a aludir a estes conceitos para melhor delinear o valor argumentativo de uma descrição. Após a definição de descrição de Gregório Mayans y Siscar temos quais são os tipos de descrição possíveis e suas características principais.

Nesse sentido, notamos exemplificadas as descrições dos poetas e também as descrições dos historiadores, assim como as de tempestades, de um cavalo, das plantas, de lugares (região, monte, casa, cidade ou porto), do campo, dos montes, dos rios, do tempo, de luta e de homens ricos.

O rétor adverte que, geralmente, nas descrições das coisas materiais expostas aos sentidos, convém começar por aquilo que naturalmente se oferece à vista ou ao tato para imitar melhor a natureza.

Já nos conceitos de descrição utilizados pelo rétor português Jerônimo Soares Barbosa, há a enumeração de seis espécies de pintura individual (energia), sendo que a hipotipose é a nomeação que se dá à descrição de qualquer ação ou objeto.

Apenas como exemplo, podemos voltar a considerar o Canto IV, que se baseia na descrição chamada hipotipose por estar todo ele vinculado à descrição da ação da guerra que acontece entre os indígenas tupinambás e caetés. No entanto, no Canto IV, ela está inerentemente ligada à retórica do sublime. Todos os instrumentos indígenas, bem como as nações citadas nas estrofes, estão vinculados à pintura dos ritos de guerra ou mesmo da batalha propriamente dita. Levando-se em conta a disposição da narração dos cantos no que concerne à sublimidade, percebe-se que, no Canto IV, os terríveis tupinambás do Canto I tornam-se “bons” em relação às descrições que se referem aos caetés e ao seus aliados.

Temos, portanto, níveis crescentes de sublimidade que são formados pela construção vocabular do terror do Canto I ao Canto IV: no primeiro canto, os indígenas são terríveis até a sublimidade passar para o tiro da espingarda de Diogo Álvares, no segundo canto. No Canto IV o terror passa dos tupinambás e de Diogo Álvares para os caetés e seus aliados, até voltar ao fim do canto para as mãos de Diogo que, mais uma vez, heroicamente, converte com mais um tiro da sua espingarda esses ferozes indígenas.

O que mais se acentua nesse canto é a sublimidade que o acompanha de ponta a ponta não obstante o *locus amoenus* que inicia o canto com o ressonar de Paraguaçu. No que concerne ao efeito da técnica do sublime no *Caramuru* ele sempre é formado ou incide sobre o indígena, sendo que este pode ser considerado tanto agente quanto sujeito desse procedimento retórico que está vinculado ao patético nas práticas letradas do século XVIII.

Nesse sentido, 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, hibéropoles, e acomodar o vocabulário (mesmo que seja ordinário ou baixo) à matéria, mas nunca a baixaza do vocábulo pode estar colocada fora de propósito, ou seja, as palavras ou vozes devem corresponder à dignidade do sujeito para melhor imitar a natureza.

A descrição dos instrumentos utilizados na descrição da ação da batalha no Canto IV está vinculada à enumeração detalhada desses caracteres, associando-se, necessariamente, ao sublime, se levarmos em conta a escolha vocabular e as circunstâncias em que as palavras são utilizadas.

Perceba-se na estrofe abaixo como a descrição da pintura corporal dos caetés é construída através de vocabulário sublime:

“Dez mil a negra cor trazem no aspecto,
Tinta de escura noite a fronte impura,
Negreja-lhe na testa um cinto preto,
Negras armas são, negra a figura.

São os feros Margates, em que Alecto
O Averno pinta sobre a sombra escura;
Por timbre nacional cada pessoa
Rapa no meio do cabelo a coroa”.

E os instrumentos utilizados para a batalha pelos indígenas também possuem forma, som e finalidades terríveis:

“Ouve-se o rouco som que o ouvido atroa,
Retumbando com eco a voz horrenda
De um grosseiro instrumento que a arma

[soa,

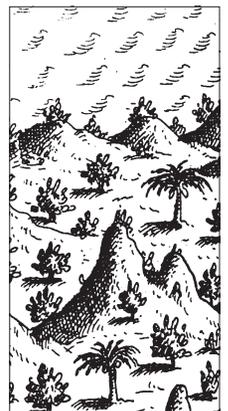
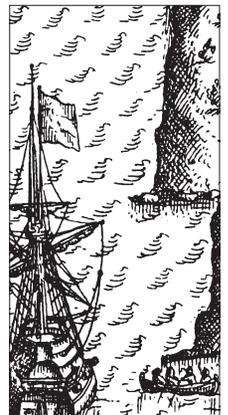
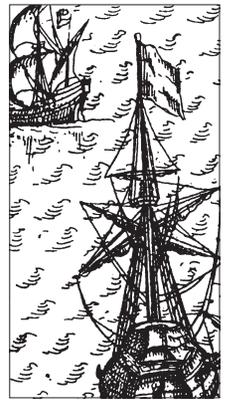
Com que se inflama entre eles a contenda;
E quando o horrível som mais desentoa,
Faz que no peito mais furor se acenda;
De retorcidos paus são as cornetas:
De ossos humanos frutas e trombetas”.

Ou:

“Corresponde o belígero instrumento
Da feral fruta ao bárbaro marraque;
E promulgando a marcha aquelle acento,
Tudo em ordem se pôs ao fero ataque:
Marcham contra Gupeva com intento
De meter nas cabanas tudo a saque;
E porque tudo assombrem com terrores,
Rompem o ar com bélicos clamores”.

Observa-se também nesse canto como as notações ao fim dele – nas palavras escolhidas por Santa Rita Durão –, que denominam os instrumentos de guerra, reforçam o efeito da descrição da estrofe, quando *aclarar* significa, nesse tipo de nota, tornar o obscuro mais obscuro, ou seja, ampliar a imagem através da descrição da sua forma ou utilidade na nota; envolve o sublime em mais sublimidade, como acontece quando da notação das palavras *aipi*, *tacape*, *marraque*, *palmada*, *divina*, *uapis*, e *inúbia*. Pode-se observar que todas as estrofes das palavras notadas estão em circunstâncias que podemos considerar vinculadas à técnica do sublime, ligadas necessariamente ao patético, na epopéia do *Caramuru*.

Em relação aos caetés, pode-se perceber que nesse canto o indígena Gupeva passa a ser mencionado como o “Bom Gupeva”



(estrofe XLV), assim como os antes terríveis e ferozes tupinambás tornam-se mansos em analogia à descrição dos indígenas caetés, o que nos relembra a tópica do esforço da conversão e da dominação tanto pelos jesuítas quanto pelos primeiros povoadores da América Portuguesa. Ou seja, quanto mais terrivelmente são apresentados os selvagens indígenas, mais admirável se torna a dominação portuguesa destes, tendo em vista a disposição argumentativa do Canto IV em relação aos outros cantos.

A descrição da guerra nesse canto caracteriza-se, sobretudo, pela acumulação de pormenores que, pintados em detalhes – os costumes de guerra tanto corporais quanto morais ou religiosos –, compõem a argumentação principal da narrativa do *Caramuru*. O quadro geral é aparentemente tenso: terríveis indígenas com modos igualmente brutos e selvagens que não obstante revelam na violência de seus costumes noções de organização política e vestígios da luz da graça divina.

A tensão se dá quando não se leva em conta a finalidade dessas descrições patéticas, que visam, sobretudo, a argumentar em favor da maestria da colonização portuguesa por estas terras, sendo que a descrição da ferocidade indígena é meio principal para persuadir da eficácia desse trabalho. Ou seja, quanto mais selvagens forem os indígenas, maiores serão as mostras das qualidades e capacidades de conversão dos mesmos pelos jesuítas que, como sabemos, estavam ligados politicamente à monarquia portuguesa no século XVI, tempo em que se passa a narrativa do *Caramuru*.

Na poética a imitação da natureza pressupõe o deleite, artifício que lhe é inerente. Ou seja, o deleite da imitação consiste na própria imitação, na técnica da representação, na causa e no efeito do verossímil. Nesse sentido, a pintura do patético, do terrível e do estranho deleita quando está representada, justamente por ser imitação, e, nesse sentido também, a descrição, quanto mais viva, mais perto do original, mais deleita, se o original não se encontrar diverso do retrato. Para isso, contribuem os ornatos que compõem uma descrição.

O verso há de ser belo, doce, claro, natural ou elevado, nervoso, ardente e cheio na sua dicção, porém as imagens devem ser patéticas, notando os afetos humanos, porque o espanto, o susto, a alegria, a tristeza, a dor devem efetuar, nos ouvintes, a mesma comoção do objeto pintado.

Quando, no Canto IV do *Caramuru*, as notas vinculam-se, como nos referimos acima, à explicação da descrição de palavras do vocabulário tupi-guarani que designam instrumentos de usos e costumes indígenas ou mesmo nome de nações, contribuem na sua explicação para o efeito do patético, ou melhor, do sublime que está em evidência em todo esse canto.

Todos esses procedimentos, a saber: a descrição dos ritos que culmina na descrição da batalha, a descrição dos utensílios e instrumentos utilizados para essas descrições, o uso das notações em palavras que estão inseridas nessa descrição, são emulados de uma fonte geográfica e histórica, ou seja, o *Dicionário* de Martinieri.

Um dicionário geográfico e histórico deve primar pelas descrições de lugar, bem como dos costumes aos quais se referem. Nesse canto do *Caramuru* percebe-se que há o aproveitamento da descrição que se encontra na fonte, porém não na mesma ordem, nem na mesma cena apresentada no *Dicionário*; as cenas apresentadas no *Caramuru* nesse canto, como, por exemplo, o discurso do chefe Jararaca, bem como a pintura negra dos corpos dos indígenas, a descrição de alguns ornatos de guerra como o colar de dentes, e muitas das cenas onde é construída a utilização de instrumentos como o marraque e o tacape, não se encontram no *Dicionário*, embora haja a imitação do lugar do uso e da descrição do objeto imitado, revelando, na sua apropriação para a estrofe, artifício e engenho indispensáveis quando se trata de poética.

O uso dos costumes que devem estar de acordo com o caráter do personagem, preceito que também se evidencia na epopéia do *Caramuru*, tanto no herói Diogo Álvares, quanto nas vozes dos indígenas como Gupeva, através de Paraguaçu e do chefe Jararaca, encontramos na *Arte Poética* de

Francisco de Pina e Mello esse preceito aplicado diretamente com exemplos que incidem também sobre o uso decoroso dos costumes indígenas:

“Deve a Poesia religiosamente sustentar os costumes: a Deidade Há sempre de mostrar-se sem maldade, O herói com fama, o Sábio com doutrina, Com valor o Soldado, com destreza O Engenheiro, o Pastor com singeleza. Há de ser a donzela vergonhosa, Terna a Mãe, a criada cobiçosa: Há de se conhecer pelo desejo, Ou pela propensão o China, o Indio, O Tapuia, o Hotentot, o Troglodita, O Tartaro, o Laponio, o Thrace, o Schyta” (Mello, 1765, p. 22).

Uma das propensões trabalhadas no *Caramuru*, como temos visto, é a da tópica de que os indígenas possuem a luz da graça. Pelo desejo, no aproveitamento dessa tópica jesuítica, temos a descrição de muitos vícios, que são utilizados para argumentar em favor de suas virtudes, ou seja, a tópica de que possuíam, sim, vestígios de fé, lei e rei, argumentação que angaria elementos para persuadir não somente de que faltava aos indígenas apenas a conversão ao catolicismo, mas principalmente que era possível que isso acontecesse. No caso do *Caramuru*, a apropriação e a emulação das fontes utilizadas fornecem elementos ou provas – intrínsecas ou extrínsecas – mas sempre discursivas para persuadir sobre a eficácia do passado e, conseqüentemente, sobre as qualidades da Companhia de Jesus, para fortalecer a argumentação em favor da volta da mesma Companhia em meio ao século XVIII português.

O indígena, nesse sentido, é matéria essencial na epopéia para a ação do poema que se baseia no naufrágio em terras baianas de Diogo Álvares Caramuru. Como se trata de um gênero alto, cujo estilo deve ser da altura do assunto, chama-se também sublime. Ou seja, uma epopéia deve comportar a seguinte regra: “Quer um grande argumento phrases grandes” (Mello, 1765, p. 17). Também sabemos que as característi-

cas de um herói épico são proporcionais e opostas às características dos que vencem ou o impelem para sua ação principal. Ou seja, um herói jamais pode combater ou vencer medíocres, coisa que seria inverossímil. Valoroso, seus feitos e virtudes devem ser proporcionais ao tamanho das matérias dos obstáculos que ultrapassa ou domina. No caso da epopéia do *Caramuru*, cuja ação principal centra-se em tornar Diogo Álvares o herói dessa epopéia, os indígenas são essa matéria.

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. Suas vozes, nesse sentido, não poderiam ser medíocres, o que os torna decorosamente eloqüentes e retóricos. Eloqüência que chega a espantar o retórico herói Diogo Álvares no Canto II, quando da descrição da memória religiosa dos tupinambás feita por Gupeva.

Não há sombra na caracterização dos indígenas no *Caramuru* de um bom selvagem. Contrário a essa concepção, há, por detrás da pintura terrível, monstruosa e patética dos selvagens indígenas, a insistência em favor da argumentação apologética, vigente na época, da eficácia dos procedimentos que se baseiam numa ação católica, construída aqui nessa epopéia através de fontes escritas por padres da Companhia de Jesus ou de historiadores que estavam a serviço de um rei católico, no caso Felipe V, como é o caso do *Dicionário* de Martinieri. Para tanto, o indígena é emulado através das descrições e narrações que constam nessas fontes, que se conjugam perfeitamente com a retórica do sublime vigente na preceptiva poética do Setecentos português.

Eloqüência de eloqüência, no discurso do chefe dos caetés – incitação à guerra aos seus aliados e tribo –, supera toda a sublimidade patética trabalhada pela representação do raio e do trovão que há em Tupã, é superado pelo tiro da espingarda de Diogo Álvares que se torna então Caramuru:

“Mas teme o seu trovão: e tanto oprime
O medo aquele vil que não pondera

Que por este trovão que não reprime,
Há de se ver cheia de trovões a esfera?
Que grande mal será o raio imprime?
Se o mundo por um raio se perdera,
Susto pudera ter, cobrar espanto:
Porém morre de medo que é outro tanto.

Eu só, eu próprio no geral desmaio
Ao relâmpago irei sem mais socorro;
E quando ele dispare o falso raio,
Ou descubro a impostura ou forte morro:
Será de nigromancia um torpe ensaio,
Com que o astuto pretende, ao que
[discorro,
Fazer que a nossa tropa desfaleça
Antes que a causa do terror conheça.

Que se for (que não o creio) o estrondo
[insano
Do sublime Tupã triste ameaça,
Fará como costuma trovejando,
Que matando um ou outro a mais não passa:
Se eu vir que o raio horrível vai vibrando,
A um homem como eu nada embaraça:
Se for mortal quem causa tanto abalo
Por meio ao próprio raio irei matá-lo.

Sú, valentes, Sú, bravos companheiros,
Tomai coragem: que será no extremo?
Embora seja um raio verdadeiro:
Senão é Deus que o lança eu nada temo.
Seja quem for o autor primeiro,
Como não seja o Criador Supremo,
Não há forças criadas que nos domem;
Que sobre tudo o mais domina o Homem”
(Canto IV, estrofes XXXVI a XXXIX).

A construção da sublimidade na epopéia do *Caramuru* ainda não atinge aqui seu ponto mais alto. Embora haja a conotação de que, após tantos momentos sublimes e terríveis que desencadeiam a submissão das tribos dos tupinambás ao fidalgo e herói Diogo Álvares, a ausência de medo do chefe Jararaca é terrificante, tendo em vista toda a construção do patético que foi necessário para que, por contraposição, pudéssemos considerar os valores heróicos de Diogo Álvares Correia.

Nas “Reflexões Prévias e Argumento”, prólogo da epopéia, temos a evidência

discursiva de que o poema foi “maiormente, ordenado a colocar diante dos olhos, aos libertinos, o que a natureza inspirou a homens, que viviam tão remotos das que eles chamam preocupações de espíritos débeis”.

As “Reflexões Prévias e Argumento”, próêmio da épica, são parte primeira e fundamental da epopéia que, além de estar ordenada, disponibiliza através de seu conteúdo textual, como “evidência discursiva”, a justificativa da escritura da epopéia. No entanto, o prólogo não deve ser lido como independente da disposição geral dos dez cantos dessa mesma epopéia. Nesse sentido, é uma *transitio* para a narrativa, onde se deve captar a benevolência do leitor. Assim, possui estrutura retórica também própria, cuja finalidade é persuadir o leitor da argumentação que apresenta. No caso do *Caramuru*, a argumentação tópica que justifica a criação da obra é fundamentada na citação dos títulos os quais o autor usou como fonte para a imitação poética: *A História da América Portuguesa*, de Rocha Pita; *A História da Guerra Brasileira*, de Sebastião de Brito Freire; e *A Crônica da Companhia de Jesus*, do padre Simão de Vasconcelos.

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.

Com efeito, o *Caramuru* não é débil, monstruoso ou bruto. Com critérios de “bom gosto”, que não leva em conta o patético, torna-se difícil deleitar-se com seus propositais barrancos e penhas. Pincelar um episódio aqui e ali, sem percorrer a sua engenhosidade minuciosamente construída e articulada, é talvez julgá-lo demasiadamente ao trancos. Nessa epopéia, é preciso tomar a técnica pelo efeito, o efeito pela técnica.

No entanto, a citação dessas autoridades ao fim do prólogo torna-o verossímil, crível, ao mesmo tempo que torna ainda praticamente indiscutível a ação do poema

que, como sabemos, deve ser uma só na preceptiva épica e, se possível, retirada da história.

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*.

Assim sendo, é lícito admitir que essa epopéia requer estudo em que vigorem todos os seus cantos sem que se recorte, arbitrariamente ou não, qualquer episódio dela. Bem como não se deve admitir que, em um estudo sobre o *Caramuru*, não se

levem em conta os fundamentos argumentativos/retóricos do seu prólogo e das suas notas, intrínsecos à disposição dos seus dez cantos.

Nesse sentido, o *Caramuru* é epopéia que requer leitura integral, levando-se em conta os preceitos poéticos e os preceitos retóricos vigentes nos meados do Setecentos português. Fundamentalmente, está inserida nas práticas letradas do Dezoito português, em favor da volta da Companhia de Jesus no reinado de D. Maria I. Não admitindo, neste viés, na sua materialidade textual em 1781, qualquer referência com vistas a um nacionalismo dito “brasileiro” como ocorrerá quando da sua inserção, a partir do século XIX, na crítica literária.

BIBLIOGRAFIA

- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757.
_____. *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem das Nossas Idéias do Sublime e do Belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. São Paulo, Campinas, Papirus/Unicamp, 1993.
- CARCHIA, Gianni. *Retórica de lo Sublime*. Madrid, Editorial Tecnoc, 1994.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo, Edusp, 1996.
- DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru. Poema Épico do Descobrimento da Bahia, Composto por Fr. José de Santa Rita Durão, da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, Natural da Cata-Preta nas Minas Geraes*. Lisboa, na Regia Officina typographica, ano M.DCC.LXXXI [1781]. Com licença da Real Meza Censoria.
- LONGINO (pseudo-). *Tratado do Sublime*. Lisboa, Regia off. Typographica, 1771.
- LUSITANO, Cândido (Francisco José Freire). *Arte Poética de Q. Horácio Flaco*. Traduzida e ilustrada em português por Lisboa, Oficina Patriarcal de Francisco Luis Ameno, 1758.
- MARTINIERI, Bruzen de la. *Dictionaire Geographique, Historique et Critique*. Haia, 1726.
- MAYANS Y SISCAR, Gregório. “Rhetórica de Don Gregorio Mayans”, in *Obras Completas*. Oliva, Ayuntamiento, 1984, Livro III, cap. XVII.
- MELLO, Francisco de Pina de Sá e. *Arte Poética*. Lisboa Officina de Francisco de Sousa, MDCCLXV [1765], p. 22
- MENEZES, D. Francisco Xavier de. “Advertências Preliminares ao Poema Heróico da Henriqueida”, in *Henriqueida Poema Heróico*. Lisboa Ocidental, Oficina de Antônio Isidoro da Fonseca, 1741.
- OLIVEIRA, Custódio José de. *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*. Introdução e atualização do texto por Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984.
- PÉCORA, Alcir. “Parnaso de Bocage, Rei dos Brejeiros”, in *Máquina de Gêneros*. São Paulo, Edusp, 2001.
- VASCONCELLOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil: e do que orarao seus filhos nesta parte do novo mundo. Tomo primeiro da entrada da companhia de Jesu nas partes do brasil e dos fundamentos que nellas lançaram, e continuaram seus religiosos quando alli trabalhou o Padre Manuel da Nobrega fundador, e primeiro provincial desta provincia, com sua vida, e morte digna de memoria: e algumas noticias antecedentes curiosas, e necessarias das causas daquelle estado*. Lisboa, na officina de Henrique Valente de Oliveira Impressor DelRey, N.S., anno M.DC.LXIII.
- VERNEY, Luis Antônio. *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.
- _____. *Cartas sobre Retórica e Poética*. Lisboa, Presença, 1991.