

OLÍVIA BARROS DE FREITAS

**Dialética e Historicidade do Gênero Épico no Processo de Formação da Literatura
Brasileira**

**PORTO ALEGRE
2016**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS LITERÁRIOS
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA E LUSO-AFRICANAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA

**Dialética e Historicidade do Gênero Épico no Processo de Formação da
Literatura Brasileira**

OLÍVIA BARROS DE FREITAS

Orientador: Prof. Dr. Luís Augusto Fischer
Coorientador: Prof. Dr. Enrique Rodrigues-Moura

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira
apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor.

PORTO ALEGRE

2016

CIP - Catalogação na Publicação

FREITAS, Olívia Barros de
Dialética e Historicidade do Gênero Épico no
Processo de Formação da Literatura Brasileira / Olívia
Barros de FREITAS. -- 2016.
212 f.

Orientador: Luís Augusto FISCHER.
Coorientador: Enrique RODRIGUES-MOURA.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Poesia épica. 2. Dialética entre forma
literária e processo social. 3. Literatura
brasileira nos séculos XVIII e XIX. 4. Formação da
literatura brasileira. I. FISCHER, Luís Augusto,
orient. II. RODRIGUES-MOURA, Enrique, coorient. III.
Título.

Para meu avô, Frederico Barros

AGRADECIMENTOS

Esta tese, bem como qualquer trabalho intelectual, traz a expressão individual de acúmulos críticos coletivos. Por isso, gostaria de prestar meus agradecimentos às variadas colaborações recebidas, sem as quais este trabalho não existiria:

Ao Prof. Dr. Luís Augusto Fischer, pela orientação amiga e pela confiança intelectual. Em meados de 2011, o professor Fischer aceitou o desafio de orientar uma forasteira, apresentando-a culturalmente à cidade e à Universidade, colocando-se sempre disponível para compartilhar ideias e debatê-las. Professor, foi um grande privilégio poder contar com sua interlocução.

À Fundação CAPES, pela bolsa de estudos concedida no Brasil e também pela bolsa de estudos concedida pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior.

Ao Prof. Dr. Enrique Rodrigues-Moura, pela coorientação, pela disponibilidade e por toda a ajuda em meu estágio doutoral em Bamberg, e por permitir uma amplitude internacional a esta pesquisa.

À Universidade de Bamberg, por toda a estrutura fornecida, sem a qual um dos pilares fundamentais desta tese não teria sido fixado. Estendo meu agradecimento à Alexandra Wolf, por todo o apoio logístico ao longo de minha estadia na Alemanha.

À Profa. Dra. Vânia Chaves, por me receber de forma tão fraternal e por possibilitar pesquisas em seu acervo pessoal e no Centro de Investigação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. À Profa. Dra. Beatriz Weigert e à Profa. Dra. Laura Areias pela acolhida em Portugal e pelos ensinamentos.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela excepcional acolhida e por todas as oportunidades que me foram dadas. A José Canísio Sher e aos demais servidores da Secretária do PPG.

Ao grupo de pesquisa Literatura Brasileira em Dinâmica Desigual e Combinada no Ocidente da UFRGS. Aos bambus, Prof. Dr. Homero Araújo, Mariana Klafke, Juliane Welter, Tiago Schiffner, Giovani Orlandini e Octavio Reis, pela fraterna troca intelectual, pelo ânimo, pela amizade, pelos “quarupes”, pelo incentivo, pelo apoio acadêmico, festivo e psicológico, compartilhando as dificuldades e as alegrias da pesquisa na área de literatura. O agradecimento à Juliane Welter é duplo, já que revisou esta tese.

Ao grupo de trabalho e estudos em literatura russa da UFRGS, e, em especial, à Profa. Dra. Denise Sales, por todo o conhecimento compartilhado, por sempre instigar meu ânimo em novos projetos e por permitir a expansão de meu horizonte cultural.

A todos os colegas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – dentre os quais destaco Gisélle Razera e Heloísa Netto, companheiras na representatividade discente.

À Universidade de Brasília, a seus professores, ao grupo Literatura e Modernidade Periférica e aos amigos que lá fiz, por terem decisiva importância na formação de minha educação superior, permitindo meu amadurecimento intelectual e político. Agradeço em especial a Hermenegildo José Bastos, Ana Laura dos Reis Corrêa, Tatiana Rossela, Eiliko Pfeifer e Marina Mendes.

Por prestarem sempre irrestrito apoio, meu muito obrigada às minhas amigas Bárbara Jacoby, Daniela de Campos, Isadora Farias, Maria Cláudia Leite, Marina Segalla e Natália Guerra.

Aos meus familiares que, mesmo a distância, sempre deram suporte e força: Letícia, Joyce, Deonice, Rodrigo, Deta, Norberto. Aos meus “novos” familiares, pelo acolhimento e carinho: Dejanira, Belinda, Sarita, Jacques, Ulysses, Gabriel.

Agradeço a meu pai, Paulo. Sua ajuda, estímulo e exigência fizeram com que eu fosse tão longe. A minha mãe, Geny, pelo apoio total nos momentos bons e nos difíceis – não só hoje, mas sempre. Ao Fred, pelo carinho e ombro de irmão. Agradeço-lhes pela compreensão de minhas ausências.

Por fim, agradeço ao meu maior apoiador, Eduardo Monteiro, pelo amor incondicional, por estar sempre do meu lado. Obrigada por, com muita compreensão e muito companheirismo, conviver com meus interesses, minhas paixões e minhas obsessões.

RESUMO

A presente tese de doutorado realiza uma revisão e uma reinterpretação de textos épicos e suas variantes híbridas no Brasil, desde as tendências neoclássicas, do séc. XVIII, às românticas, do século XIX, que correspondem aos “momentos decisivos” da *formação* da literatura brasileira segundo Antonio Candido. É feita, ao mesmo tempo, uma releitura da crítica literária brasileira, tendo como foco principal a observação, em nova perspectiva, da *Formação da Literatura Brasileira* (1959), de modo a repensar os índices de formação nesses textos e, também, a sua relação com a formação do Brasil-nação. Compreende-se que a literatura encarna e expõe impasses, reelaborando-os, findando por aliar forma literária e processo histórico-social; nesse sentido, o argumento do presente trabalho é orientado por base nas discussões sobre literatura brasileira feitas por Candido e Roberto Schwarz, aliando conceitos que propiciem tracejar uma perspectiva das relações entre a literatura e o processo histórico no que concerne à *formação* da poesia heroica no Brasil. Para tal, a pesquisa presta-se à análise em dois âmbitos: de uma releitura da fortuna crítica relacionada ao gênero ao longo do século XIX, seguida de uma leitura de poetas modernistas comparados ao texto de Candido; por fim, uma leitura de índices de composição estética/estrutural interna inerente ao gênero (tais como proêmio, diegese, heroicidade), ligada ao campo de interpretação formativo (tais como voz narradora, antagonismo/protagonismo de elementos ou caracteres – principalmente dos ameríndios –, relação da forma literária, social e histórica do Brasil colônia e do Brasil independente), relacionando-os a índices de vitória e derrota em tais poemas com base na teoria de David Quint. A pesquisa envolve breves observações de tais índices na poesia, em especial em *O Uruguai*, *O Caramuru*, *A Confederação dos Tamoios* e *I-Juca Pirama*. Investiga-se sobre a mediação feita pela literatura do período no que diz respeito à escolha da temática heroica e sua forma, compreendendo a poesia heroica narrativa como parte de um processo literário próprio, tomando por base textos da crítica materialista no Brasil – em que vale o conceito de nação periférica –, além de questionar acerca da *formação* da literatura brasileira (e da nação) e suas forças na estrutura literária e no processo social. Ainda, faz-se análise e crítica materialista do fundamento dessa literatura e do empenho da aplicação do gênero estético aqui estudado, bem como a avaliação estético-social e histórico-estrutural.

Palavras-chave: Poesia épica. Dialética entre forma literária e processo social. Literatura brasileira nos séculos XVIII e XIX. *Formação da literatura brasileira*.

ABSTRACT

This PhD thesis makes a revision and a reinterpretation of epic texts and their hybrid variants in Brazil, from the neoclassical tendencies of the 18th century to the romantic tendencies of the 19th century, which correspond to the “decisive moments” of Brazilian literature’s formation according to Antonio Candido. At the same time, we do a reinterpretation of the Brazilian literary critique, focusing mainly on the observation, under a new perspective, of *Formação da Literatura Brasileira* (1959), Candido’s book, in a way to rethink the traces of formation in these texts and their relation with the formation of Brazil as a nation. We understand that literature embodies and exposes impasses, reformulating them, ultimately allying literary form and social-historical process. In this sense, the argument of the present work follows Brazilian literature discussions made by Candido and Schwarz, bringing concepts to define the relations between literature and the historical process regarding the formation of the heroic poetry in Brazil. To this end, two ambits were analyzed: first, we reread the critical fortune related to the genre along the 19th century, and compare the modernist poets’ point of view to Candido’s text; secondly, we search for traces of internal aesthetical/structural composition inherent to the genre (such as proem, diegesis, heroicity). We aim to connect those points to the formative field of interpretation, which includes narrative voice and antagonism/protagonism of elements or characters – specially the Amerindians. Besides that, we seek for the relation between social, historical and literary form in Brazil (both Colonial and Independent) and the traces of victory and defeat in Brazilian epic poetry, based in David Quint’s theory. The research involves short observations of that theory in *O Uruguai*, *O Caramuru*, *A Confederação dos Tamoios e I-Juca Pirama*. We investigate the mediation made by the literature of the 18th and 19th centuries regarding the heroic theme and its form, comprehending the narrative as part of a specific literary process, based on the texts of the materialist critique in Brazil – in which the concept of peripheral nation is used. We inquire about the formation of Brazil as a nation, as well as its literature, while looking for the literary structures and social process. Furthermore, we make a materialist critique and analysis of the foundation of this literature and of the effort in the application of the aesthetical genre here studied, as well as a social-aesthetical and structural-historical evaluation.

Keywords: Epic poetry. Dialectics between literary form and social process. Brazilian literature in the 18th and 19th centuries. *Formação da literatura brasileira*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – UMA HISTORIOGRAFIA DA ÉPICA NO BRASIL	27
1.1 O início da crítica	29
1.2 Após os esforços de compilação	36
1.3 A <i>Confederação</i> resulta em peleja	38
1.4 O pós-polêmica	50
1.5 Os naturalistas	62
1.6 Legado.....	72
CAPÍTULO 2 – OS ÉPICOS NA <i>FORMAÇÃO</i>	77
2.1 O fôlego heroico da <i>Formação</i>	77
2.2 Nação em formação.....	87
2.3 Um ponto de partida modernista	98
2.4 Candido e modernistas alinhados	102
2.5 É do cantor do exílio que eles gostam mais	116
CAPÍTULO 3 – O IMPÉRIO NA ÉPICA BRASILEIRA	124
3.1 Épica, ingenuidade e razão burguesa	124
3.2 Forma e império	137
3.3 Vencedores e perdedores.....	142
3.4 A poética da derrota na América portuguesa	146
3.5 Um monarca nos épicos	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
APÊNDICES.....	183
Apêndice I – Nominata de épicos escritos por luso-brasileiros, brasileiros ou sobre o Brasil	184
Apêndice II - Nominata de épicos portugueses.....	188
Apêndice III - Fluxo temporal da crítica selecionada dos épicos do Brasil Colônia e do Brasil Independente.....	193
Apêndice IV – Quadro comparativo do posicionamento predominante sobre poemas épicos na <i>Formação</i> e nos críticos modernistas Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira e Mário de Andrade.....	194
Apêndice V – Plano dos eventuais elementos estruturais da poesia épica, das antigas epopeias às variantes híbridas	199
REFERÊNCIAS	200
Referências literárias	200
Referências teóricas.....	201

INTRODUÇÃO

Ao longo de 2015 muitas foram as notícias nacionais e internacionais sobre o foco em incentivos e insumos governamentais, tanto para ensino médio ou técnico como para ensino superior, especificamente em áreas de ciências aplicadas. Os mesmos investimentos não se equiparam às áreas de humanidades e artes. Alguns países propuseram realizar redução do número de horas de ensino de línguas, artes, ciências sociais, geografia e história para privilegiar novas ciências que urgem, como é o caso da tecnologia da informação. Se todas as áreas de humanidades sofrem com o fenômeno, a área de estudos de literatura também é ameaçada pela perspectiva de educação que entende que aplicação do conhecimento deve servir de imediato para apresentar solução de problemas práticos. Com essa situação, é de se presumir que os estudos de literatura cooperem timidamente na tão necessária formação básica e cultural dos indivíduos.

Se o contexto de trabalho e estudos hoje na área de literatura já reflete essa questão e outras dificuldades, trabalhar com textos não-contemporâneos e não mais familiares a um grande público implica também encarar vários processos desafiadores. A poesia de cunho épico¹ referente à colônia portuguesa e ao Brasil nos séculos XVIII e XIX encontra-se hoje, em sua grande maioria, nesse quadro de desafio, haja vista seu esquecimento ou sua posição fixa de cânone intocável, tendo poucas aproximações de releituras críticas. Como se sabe, os poemas épicos apresentam certa dificuldade para leitores não especializados, o que leva os textos mais consagrados a serem submetidos a uma série de adaptações em prosa, de modo a se tornarem mais palatáveis. No que diz respeito à cultura em sentido amplo, nota-se que o gênero hoje não está no gosto popular, mesmo quando constantes em repertórios de leituras obrigatórias de

¹ Neste trabalho são utilizados os termos “epopeia” e “épico”. Nossa opção terminológica para referência aos poemas feitos no Brasil é “épico”, entendendo-os conforme o preconizado em diversas poéticas e pela síntese dos conceitos hegelianos: “aquele portador do espírito da epopeia, que tenta imitá-la, apesar da impossibilidade de sua reaplicação”. O termo “epopeia” é compreendido pela autora desta tese como o conceito de *epopeia propriamente dita* de Hegel, restringindo-o aos poemas homéricos. Não se pretende adentrar na discussão a respeito da denominação dos textos épicos latinos e renascentistas, por ser um assunto de outra ordem. “Poemeto épico”, denominação sugerida por Massaud Moisés, não é aqui utilizado, pois compreendemos que variações épicas modernas podem incorporar, por natureza, alterações em sua extensão. No que diz respeito aos textos críticos aqui apresentados, vemos que há enorme maleabilidade terminológica, que nem sempre se encontram definidas historicamente, o que implica dizer que, em alguns casos, “épico” e “epopeia” encontram-se mesclados ou confundidos.

escolas e de provas de seleção. Arcaísmo, sintaxe e estética datados, além do despreparo do leitor para a poesia, poderiam fundamentar o desprestígio da épica. Apesar disso, é preciso lembrar o crescimento do universo livresco, em importância e relevância, no Brasil das últimas décadas, tendo os clássicos (no sentido de canônicos) da poesia épica brasileira recebido novas edições e até versões de livros de bolso com boa tiragem, voltadas a acadêmicos de Letras ou vestibulandos.

É nessa conjuntura que o presente trabalho busca fôlego renovador para o estudo de tais textos, sendo boa parte desprezados pela crítica de nossos dias, apesar da substancial importância para a literatura brasileira e para a cultura nacional, porque, afinal, os poemas heroicos de cunho épico foram escritos no período de formação da literatura em nosso país e desempenharam papel de grande relevo. Ao deparar-se com textos que apresentam tanta diferença em relação a nossos dias, faz-se necessário compreender o que eles representavam em sua contemporaneidade e o que passaram a representar culturalmente para momentos posteriores.

Corroborando essa situação de distanciamento, nota-se também que o Neoclassicismo e o Romantismo hoje se fazem raros nas pesquisas de programas de pós-graduação brasileiros; mais raros ainda são estudos que focalizam a poesia heroica de forma exclusiva, apesar de ser peça importantíssima para a definição de identidade nacional, como afirmamos anteriormente. Esse fenômeno ocorre de modo acentuado pelo menos nos últimos 30 anos. Cabe-nos refletir por que tal desinteresse tem ocorrido. Teria a ver com os modismos na área de crítica literária? Ou seria devido aos constantes ataques de críticos que o gênero sofre desde o século XIX, principalmente no que diz respeito a uma suposta incompetência técnica para a confecção de um grande épico? Ou seria ainda uma certa desconfiança própria de nossa leitura pós-moderna em relação a textos cuja mensagem encharca amplamente os seus códigos? Seria a ausência de leitores? E, se esse for o caso, a ausência de leitores seria causa ou consequência do fenômeno?

Essas questões são elementos de fundo para o trabalho que aqui se apresenta. Em síntese, propomos realizar uma revisão e uma reinterpretção de textos épicos, desde as tendências neoclássicas, do século XVIII, às românticas, do século XIX, que correspondem aos “momentos decisivos” da *formação*² da literatura brasileira, na acepção de Antonio Candido. Fazemos, ao mesmo tempo, uma releitura da crítica literária brasileira, tendo como foco

² Nesta tese faremos uso do termo “formação” em três acepções: a) “*Formação*”, em itálico e com inicial maiúscula, ao se referir à obra de Antonio Candido *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*; b) “*formação*”, em itálico e com inicial minúscula, ao remeter-se à teoria de Antonio Candido do processo sistemático de consolidação histórico da literatura brasileira, a partir do ponto de vista da “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura; c) “formação”, sem itálico e com inicial minúscula, utilizado na acepção denotativa do termo.

principal a observação, em nova perspectiva, da *Formação da Literatura Brasileira* (1959), de modo a repensar os índices de formação naqueles textos e, também, a relação destes com a formação do Brasil-nação.

Para tal, a pesquisa prestou-se à análise em dois âmbitos: de uma releitura da fortuna crítica relacionada ao gênero ao longo do século XIX, seguida de uma leitura de poetas modernistas comparados ao texto de Candido; por fim, uma leitura de índices de composição estética/estrutural interna inerente ao gênero (tais como proêmio, diegese, heroicidade), ligada ao campo de interpretação formativo (tais como intertextualidade, voz narradora, antagonismo/protagonismo de elementos ou personas do sertão – principalmente dos ameríndios –, relação da forma literária, social e histórica do Brasil colônia e do Brasil independente), relacionando-os a índices de vitória e derrota em tais poemas com base na teoria de David Quint.

O *corpus* literário³ das breves análises que faremos nesta pesquisa inclui os textos de cunho épico produzidos no Brasil durante os períodos neoclássico e romântico, descritos na *Formação: O Uruguai* (1769), *O Caramuru* (1781), *I-Juca Pirama* (1851) e *A Confederação dos Tamoios* (1856).

O trabalho que se apresentará nas páginas seguintes parte do pressuposto de que a literatura é um processo social, o que nos leva a focar a discussão na relação entre literatura e história, relação que se torna íntima e peculiar quando observadas as formações de literaturas que, como a brasileira, foram consolidadas em uma sociedade de condição periférica no contexto da colonização mercantil europeia. Compreende-se que a literatura encarna e expõe impasses, reelaborando-os, findando por aliar forma literária e processo histórico-social; nesse sentido, o argumento do presente trabalho é orientado pelas discussões sobre literatura brasileira e formação feitas por, além de Candido, Roberto Schwarz, valendo-se de conceitos que propiciem tracejar uma perspectiva das relações entre a literatura e o processo histórico no que concerne à *formação* da poesia heroica e, mais amplamente, de toda a literatura no Brasil.

Investiga-se nesta tese a mediação feita pela literatura do período no que diz respeito à escolha da temática heroica e sua forma, compreendendo a poesia épica como parte de um processo literário próprio, ou seja, que compõe uma tradição específica dentro do processo geral da literatura. Como método, tomamos por base textos da crítica materialista no Brasil – em que

³ Tendo em vista que ao longo desta tese são citados textos que foram originalmente escritos em língua portuguesa em diversas convenções ortográficas ao longo da história, optamos por uniformizar todas as citações, seja dos textos literários ou seja dos textos críticos, transpondo sua ortografia para o acordo ortográfico hoje em vigor, de modo a tornar a leitura mais fluente.

vale o conceito de nação periférica –, além da proposição de questionamentos acerca da *formação* da literatura brasileira (e da nação) verificando como suas forças atuam na forma literária e no processo social. Ainda, fazemos análise e crítica materialista do fundamento dessa literatura e do empenho da aplicação do gênero estético aqui estudado, bem como sua avaliação estético-social e histórico-estrutural.

Politicamente, o presente trabalho fornece acesso aprofundado a um dos objetos estéticos que mais marcaram a história de nossa cultura – a literatura, historicamente a primeira forma artística ocidental sistematizada estabelecida no país –, e, em espectro específico, questiona uma política acadêmica nacional de estudos literários, que deixou de dar espaço em seus estudos ao gênero épico, e talvez ainda por colocar em xeque a forma como se costumou divisar a história literária no Brasil. Tais textos possuem ampla fortuna crítica, sendo grande parte dela de cunho estruturalista ou historicista. Essa situação talvez signifique para muitos que os textos épicos sejam assunto superado, já que teriam toda uma tradição crítica já canonizada, ou por estarem imersos historicamente em uma tradição discursiva “datada”, relacionada a uma necessidade de competência linguística plena e sofisticada para seu entendimento, o que faz com que a sua leitura se torne restrita a um grupo social culturalmente e educacionalmente privilegiado.

No que tange aos interesses da academia hoje, vale lembrar que boa parte de suas produções versam sobre o romance e produções modernas ou contemporâneas, dando a impressão de que a discussão sobre a matéria épica se encontra unânime e encerrada, ou serve apenas para leitura historicizante. Ainda nesse sentido, o apoio dado à releitura dos épicos e à crítica de forma inovadora está respaldada pelo orientador deste projeto, Luís Augusto Fischer, autor de publicações que trazem a reflexão da formação da literatura nacional, e também sobre releitura da poesia épica, como se configura na edição anotada com texto original e versão em prosa de *O Uruguai* (cf. FISCHER, 2009).

Parecem-nos redutoras algumas interpretações que consideram o gênero épico como forma superada com a justificativa assegurada pelo discurso de que o romance foi vitorioso por melhor se adaptar à modernidade. Tais teorias normalmente relacionam *passado x futuro* como um divisor de águas, que assim marcaria um sepultamento do gênero já derrotado. Também redutora pode ser uma atitude crítica que busque meramente “atualizar” e dar novos contornos ao gênero, tomando como base uma literatura cujo *locus* de ação está predominantemente centrado na prosa urbana ou na lírica breve, sendo os referenciais para a base de uma conceituação que é expandida até mesmo às telenovelas. Em contraste, partiu-se aqui da premissa de que a poesia épica não se configura como uma simples encarnação de práticas

classicizantes com fundo do pitoresco, do fantasioso ou até mesmo do inverossímil, ou como reletras transposição de uma espécie de “estética de justificativa de nacionalidade”, e hoje nem teria vestígios e resquícios em outros gêneros. O gênero abarca outras questões e aqui buscamos revelá-las. A épica tem em sua gênese relações de acúmulo literário, seja ele o realizado nas epopeias clássicas por meio da emulação, seja em formas modernas por meio de intertextualidade e de inspiração. Esses sistemas internos fazem com que ações, temas e recortes sejam apropriados pela estrutura interna da obra, revelando o mundo externo a ela: ideologia, história e sociedade.

Nesse sentido, o texto épico, por tematizar litígio, conflito ou jornada grandiosa e emancipadora, traz em seu âmago a colocação de vencedores e perdedores: para um ter sucesso, outros devem sucumbir. Tal lógica consiste na observação de como a dedicatória (ou, como nomeia Quint, a propaganda apologética) elencada pelo autor para enaltecer um lado vencedor/perdedor mediante a dedicação a uma figura de poder (a um indivíduo digno da honra da composição de um tão elevado poema) que passa a existir com força principalmente durante e depois da composição das epopeias romanas, transpunha a história de sua contemporaneidade e os conflitos a ela inerentes a ações épicas ocorridas num passado mítico ou em regiões estrangeiras. Dessa feita, o épico pode projetar num outro momento histórico e num outro caractere de classe questões do presente histórico em que foi concebido, articulando forças de dominação. As formas contraditórias dos épicos brasileiros encarnariam assim um programa ideológico. A partir dessa dialética inerente à forma da literatura épica, pretendemos revelar sua materialidade histórica⁴.

Em lugar de percorrer caminhos já antes transitados pela crítica literária brasileira, apresenta-se neste trabalho visão ampla, abrangendo o processo de composição que circunda intertextualmente toda a produção épica dos períodos equivalentes ao Neoclassicismo e ao Romantismo brasileiros. Na visão que adotamos, entendemos que focar apenas nas obras individuais ou em estilos de época poderia significar conservação e retenção de aspirações ainda vivas do Romantismo em seu segundo fôlego, o modernista⁵. Além disso, ao realizar este trabalho não se pretendeu traçar um panorama exaustivo, tampouco apresentar um catálogo dos poemas heroicos. Focalizamos aspectos, avaliamos casos significativos, revelamos amostras. O leitor encontrará nas páginas a seguir não uma história da produção épica no Brasil, mas sim

⁴Essa leitura é realizada no capítulo 3 deste trabalho.

⁵Tal perspectiva é desenvolvida no capítulo 2 desta tese.

uma apresentação crítica de seus traços em relação à problemática dialética de sua composição em relação a um país ou à colônia portuguesa em situação periférica.

A autora da tese inicialmente intencionava fazer um recorte mais amplo, desde as primeiras manifestações literárias coloniais, que incluíam os determinantes poemas do Padre José Anchieta, indo até o século XX, como por exemplo ao *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, o que permitiria uma interessante visada panorâmica sobre o gênero, e uma observação de como o Modernismo resolveu esteticamente várias questões acerca da matéria. Todavia, tal intenção não se concretizou em razão da magnitude de tempo e de recursos necessários para tamanho empreendimento, fora do alcance de uma pesquisa de doutorado. Fazer um trabalho crítico que abrangesse todos esses textos do gênero, conforme percebeu a autora, é uma tarefa para uma equipe de pesquisadores ou para um pesquisador que dedicasse anos de trabalho exclusivo ao tema. Por isso, são apenas estudados os poemas que historicamente se estendem desde o século XVIII ao século XIX, aqueles que, como dito antes, são mencionados explicitamente por Candido no texto de sua *Formação*.

A apresentação sucinta apresentada anteriormente ajuda-nos a compreender as razões pela preferência de tais objetos para a pesquisa. De modo a sumarizar os passos dados, comentar-se-á brevemente o trabalho antecessor da autora desta tese, sua dissertação de mestrado defendida em 2008 na Universidade de Brasília, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa, intitulada *O Guesa empenhado: nação, continuidade e inovação do sistema literário brasileiro*, nos marcos da *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, de Antonio Candido. Naquele trabalho foi examinada a dialética continuidade/ruptura na poética de *O Guesa* (1876, 1877, 1902) de Joaquim Manuel de Sousaândrade. Durante as pesquisas, percebeu-se que na tensão entre tradição e transgressão morava a evidência do ideal de nação que Sousaândrade tentou solidificar em sua obra (cf. FREITAS, 2008). Outro ponto crucial, que mostrou forças antagônicas em textos épicos nas pesquisas daquele trabalho, foram as tensões problemáticas do empenho no projeto de criação e desenvolvimento social de um ideal de Brasil. A análise dialética da matéria do texto elucidou momentos de transgressão e de manutenção da forma estética, que é também histórica, ideológica e social; discutiu-se até que ponto houve, de fato, ruptura estética naquele poema com os modelos que formam o sistema literário brasileiro a partir do tipo de consciência latente na obra no que diz respeito ao atraso e ao subdesenvolvimento do país. Verificou-se também que o processo de produção de um imaginário nacional está relacionado com o sistema literário brasileiro, e que, de forma ampla, as questões dialéticas nele envolvidas não eram questões exclusivas de *O Guesa*. Após a defesa da dissertação e com base em suas conclusões, a autora

imersu em uma s3rie de reflex3es sobre como *O Guesa* se relacionava, enquanto obra intertextual (como todo poema 3pico o 3), com os demais poemas heroicos do Romantismo⁶. A partir disso, surgiu ent3o a presun33o de que se poderia ampliar tais observa33es a outros poemas de cunho 3pico em nossa literatura, transpondo suas peculiaridades formativas.

Tem-se consci3ncia de que se trata aqui de autores que dispensam apresenta33es, por um lado, mas de outro tratamos de problemas nada 3bvios que ocorrem no per3odo da chamada forma33o do “Brasil liter3rio” e seu sistema de cultura. Intenta-se aqui oferecer uma nova leitura para essa produ33o partindo da premissa de sua rela33o com a sociedade. Veremos como tais textos podem ser tradicionalistas e transformadores, simultaneamente.

Al3m disso, sabemos que, quando tratamos de literatura colonial, n3o podemos excluir a metr3pole e a 3ntima liga33o que ela tem com a arte produzida na col3nia, t3pico que n3o pode ser restringido, portanto, apenas aos limites territoriais atuais do Brasil. N3o se pode tamb3m esquecer que a literatura colonial pertenceu a um fen3meno civilizat3rio – uma esp3cie de etapa inicial de globaliza33o – que envolvia a cultura letrada de outros pa3ses europeus, ligados a uma esp3cie de rede cultural sem fronteiras (fronteiras essas que nem mesmo existiam do ponto de vista assumido hoje como estado-na33o).

Para edificar a argumenta33o pretendida, ser3o analisadas conjunturas hist3ricas que v3o desde a col3nia e a for3a de Minas no s3culo XVIII at3 a Independ3ncia, o Primeiro e o Segundo Reinado no Brasil, associando-as 3 s3rie de conceitos que permitem compreender o processo que culmina nos poemas aqui considerados, apanhando sinais materiais que possibilitem interpretar a literatura e sua mat3ria hist3rica. Assim, compreender as caracter3sticas de conflitos hist3ricos do modo como se d3o na escrita do texto liter3rio auxiliam o entendimento do sentido dessa arte sobre a sociedade brasileira, t3o desigual e espoliada.

O poema heroico pode tecer um questionamento da pr3pria escrita e de seu estilo, pois 3 capaz de dar forma 3 crise em que o antigo e o arcaico (marcados por viol3ncias como a escravid3o e a espolia33o) coexistem com um mundo de ideais iluminados e progressistas. Apresentamos tal disparidade: por meio de uma est3tica consagrada e elevada, universal, 3 que

⁶ O debate realizado na referida disserta33o gerou, al3m da presente tese, artigos publicados em per3iodicos e apresenta33es orais em semin3rios, simp3sios e comunica33es. Dentre esses trabalhos, destacamos: “Po3ticas e metr3poles desvairadas de Sous3ndrade e M3rio de Andrade” (2012); “Dial3tica e coloniza33o no mundo do Taturema” (2012); “Voltaire 3pico - *Essai sur la Poesie 3pique*” (2013); “Hegel e o g3nero 3pico” (2013); “A trajet3ria 3pica em *O Guesa*” (2013); “O g3nero 3pico nas po3ticas cl3ssicas e na *Paideia*” (2013); “S3ntese: dial3tica e historicidade do g3nero 3pico no processo de forma33o da literatura brasileira” (2013); “Antipastoralismo” (FREITAS, O. B. Antipastoralismo. *Revista de Estudos de Cultura*, v. 3, p. 85-94, 2016); “Diogo 3lvares vs. Moema: o amer3ndio e a heroicidade na 3pica de Santa Rita Dur3o” (apresentado no Simp3sio Internacional Letras na Am3rica Portuguesa em 2014, em Bamberg, Alemanha – ser3 publicado em livro em 2016).

a épica evoca um mundo novo num país periférico, atrasado, habitado por homens rústicos e “incivilizados” para os padrões europeus.

O épico tem um fator dialético importante em sua constituição: o caráter coletivo, e, ao mesmo tempo, a condição de obra individual. As epopeias primitivas eram frutos da construção coletiva em que se cantava o bem cultural comum a uma comunidade. Tais epopeias reúnem canções e relatos populares de origem obscura, é o caso das obras atribuídas a Homero, a *Iliada* e a *Odisseia*. Nessas obras há a predominância de um espírito comunitário, porém o ato organizador de um artista parece ser primordial para sua constituição e acabamento. O espírito coletivo de oralidade, no entanto, já não é marca determinante da épica produzida a partir de Virgílio.

Esta tese, ao discorrer e repensar sobre a aplicação de conceitos essenciais relacionados à trajetória da poesia épica no país, de modo a introduzir a questão – que dialoga com a tradição de sua compreensão na cultura ocidental –, não assumiu tarefa de apresentar mera historiografia do gênero ou de sua crítica. No entanto, compreendeu-se que a introdução de conceitos é um passo necessário para engendrar o pensamento crítico materialista que elucide a representação de forças sociais e históricas de nossa literatura.

Em termos introdutórios, no capítulo 1, intitulado “Uma historiografia da épica no Brasil”, procederemos a um trabalho de definição e de historização do conceito de gênero épico na literatura e na crítica brasileira, tecendo um breve panorama da crítica literária brasileira a respeito dos épicos realizada por Francisco Adolfo de Varnhagen, José de Alencar, Machado de Assis, Sílvio Romero, José Veríssimo, entre outros. De início apresentamos alguns dos primeiros comentários críticos feitos sobre os textos épicos produzidos no Brasil ou produzidos no exterior por brasileiros. Tais comentários, cujo berço ocorre ao longo do século XIX, estavam inseridos num primeiro momento na emergência de compilação e notas para que os textos literários não se perdessem ou que tivessem circulação. Posteriormente, apresentamos a virada crítica ocorrida a partir da metade do século, quando críticos e historiadores, como Varnhagen, passaram a fazer ensaios que expressavam valorização e crítica mais contundente sobre os textos épicos. Na sequência, abordamos brevemente a polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios* protagonizada por José de Alencar na imprensa fluminense, dando enfoque aos comentários que debatiam a pertinência da escrita de um texto épico no Brasil e os problemas que o uso do gênero imputava à poesia de Gonçalves de Magalhães. Nos subcapítulos seguintes apresentamos como a crítica literária encarou os textos épicos ao longo da segunda metade do século XIX, destacando as definições que eram dadas às epopeias e às suas variantes híbridas.

Ao fim do capítulo, apresentamos uma síntese de constatações que o estudo da crítica do período revelou sobre a problemática do gênero épico no Brasil aqui estudada.

O capítulo 2 discorre sobre a teoria de *formação* da literatura no Brasil com base no postulado por Antonio Candido. O crítico, ao apresentar o processo de *Formação da Literatura Brasileira*, vale-se de dialética, dando a ver as forças opostas de uma tradição literária europeia e as condições de produção locais, resultando numa produção que não apenas teria imitado produções estrangeiras, mas também as superado.

Para Candido, a ideia de *sistema* tem dimensões sincrônica e diacrônica. A visão localista (ou, em alguns casos, nacionalista) interna se opõe a uma releitura da tradição importada. Candido perguntou-se num primeiro momento se a literatura em terras tupiniquins se ocupou de imitar formas estrangeiras e de que modo internamente passou a haver aclimação da forma copiada. Obteve como resposta o complexo sistema literário de formação, conforme mencionado anteriormente. Suas postulações, contudo, não consideraram que um processo formativo também poderia ter ocorrido frente a um gênero específico, composto por particulares e recorrentes estruturas intertextuais.

Dada a conceituação candidiana, nesta tese averiguamos de que forma o processo de formação ocorre quando encarado a partir de um gênero específico. Nos moldes de Candido, visamos compreender o procedimento de criação das obras de literatura de cunho épico, averiguando como se dá a internalização dos mecanismos de concepção e produção – pensado de forma reversa à mera cópia de modelos já assentes (clássicos ou de escolas). Problematizamos e investigamos esse processo, que culminou, cremos, num sistema de tradição interna do gênero. Vamos postular e discutir esse “sistema épico” no que diz respeito à interação dos autores, suas obras e a relação de circulação de tais textos entre o público leitor no país.

Por nos valer dos pressupostos candidianos, é necessário ressaltar que a retomada crítica da teoria de *Formação* de Candido é sempre salutar, tendo em vista ser ela um passo importante na compreensão de como se formou nosso país, marcando um avanço expressivo frente à historiografia de pensamento do Brasil e de crítica literária anterior ou contemporânea a ele (por exemplo, a *Literatura no Brasil* de Afrânio Coutinho), a ponto de continuar oferecendo chaves para novas interpretações. Manter-se apenas em deferências e louvores, entretanto, pode gerar um resultado oposto ao esperado, já que traz a possibilidade de anulação e limitação do próprio pensamento desenvolvido por Candido, por, de certa forma, acarretar em certa estagnação nas inovações do pensamento crítico sobre o Brasil. Desse modo, é feita uma avaliação crítica de sua teoria, não somente recuperando sua estrutura, mas ampliando-a ao

evidenciar pontos não imediatamente visíveis ou cegos em seus nexos no que diz respeito à interpretação do sistema literário a partir da sólida tradição de poesia épica no Brasil.

Candido, em boa parte de sua obra, expõe sua visão acerca de textos épicos, e ela parece ser um tanto quanto negativa. Talvez por essa razão o crítico não tenha se detido a examinar tais poemas com mais rigor, ou talvez por julgar que não seria necessário, na medida em que eles já tinham sido debatidos (e de certa forma impugnados) por gerações anteriores da crítica e da história literária. Pensando como ele, apenas restaria a conclusão de que as inúmeras produções épicas no país não teriam qualidade. Mas, a ser assim, como conseguiram criar uma tradição complexa de intertextualidade, uma rede de influências, não só entre o gênero épico, mas também entre outros gêneros literários?

Para exemplificar tal posicionamento, serão apresentadas ao longo do capítulo 2 desta tese menções às obras literárias presentes no conjunto de obra crítica de Candido num apanhado detalhado de suas considerações sobre os poemas. Nota-se que uma exceção da crítica “negativa” de Candido é *I-Juca Pirama* e, em parte, *O Uruguai*. O poema de Gonçalves é elogiadíssimo. Não desprezados a qualidade e os índices inovadores do texto de Dias, procuraremos revelar no presente estudo que nesse elogio se pode ver o gosto modernista, que chamuscou a crítica no século XX. Ressalta-se que Candido constrói a *Formação* a partir de um então jovem, forte e predominante centro de cultura do Brasil: São Paulo.

Ao longo de todo o capítulo 2 é demonstrada a lógica própria da produção dessa literatura no Brasil nos poemas épicos que fazem parte do *corpus* analisado, resumindo-os, detalhando-os e dando luz a passagens que evidenciam o jogo de forças da lógica do vencedor e do perdedor – como sugere a iluminadora teoria de Quint –, aproximados do texto da *Formação*, além de examinar o discurso e a intencionalidade autoral; são apresentadas especificidades do épico para dar a ver a complexidade histórica em que tais textos estão imersos.

A obra de Candido é nacional sem ser necessariamente nacionalista. Nela há o argumento de que a questão nacional existiu e existe, sendo ela parte integrante da questão formativa – ainda que não impeça a realização de uma crítica de viés internacionalista sobre nossa literatura. Não se pode deixar de lembrar que o crítico pretendeu tratar historicamente de questões latentes à época que circundavam o seu meio intelectual, sendo essa condição um ponto crucial para a compreensão dos textos épicos; o nacional, dentro ou fora do âmbito candidiano, ainda é uma dimensão aberta e viva, e não encerrada. Hoje, parte da crítica literária ignora o embate entre forças locais e universais como princípios norteadores da composição estética, e para essa crítica a questão de nacionalidade é um problema já superado. A autora

desta tese entende que não se pode esquecer do plano nacional, nem da celebração dos povos, de uma região ou de um grupo, quando se estuda um texto épico, que é o texto que circunstancia e projeta a vitória/derrota de um grupo.

Pensando em questões de nacionalidade em nossa literatura épica, ao longo dos séculos XVIII e XIX, tem-se textos basicamente produzidos em cidades litorâneas, ou até mesmo em grandes centros fora do Brasil, como Lisboa. Muitas vezes o escritor nem mesmo tem o mais remoto contato com o espaço literário em que a narração do poema ocorre. O ambiente desses poemas, em sua maioria, são terras sertanejas, matas, brenhas, em um tempo histórico que remete a um período anterior à colonização, à colonização propriamente dita ou a períodos muito próximos da contemporaneidade do escritor. Segundo os dados apresentados por Jorge Caldeira em *A nação mercantilista* (1999), a maior parte da população brasileira – os leitores potenciais – estava no local onde se produzia literatura, cidades litorâneas ou relativamente próximas da costa do país. O valor cultural e visão de mundo da literatura do litoral é urbanocêntrica e grafocêntrica, enquanto o mundo à parte disso é uma espécie de outro nacional. O mundo do sertão apresentado nesses poemas é ágrafo. Quando a obra de arte tematiza tais elementos, ainda que de modo alegórico ou pitoresco, é necessário levar em conta qual mundo será seu interlocutor e seu meio de circulação: o mundo litorâneo, que era alheio a esse outro universo tematizado⁷.

Luís Augusto Fischer tem insistido recentemente em seus ensaios “A Formação vista desde o sertão” (2011) e “Reféns da modernistolatria” (2013) que a teoria da *formação* teria uma específica base, um centro ideológico marcado pelas circunstâncias de sua elaboração – o mundo do litoral, pelo que pode ser depreendido pela teoria presente no conjunto de revisão da história de Jorge Caldeira. Esse centro, que também é a morada de nossa crítica literária, intencionou ver o todo nacional e literário descrevendo-o a partir dessa posição; entretanto, sendo esse mesmo centro o produtor do cânone, é ele que serve como referência para a explicação de um todo que, na verdade, não corresponde a uma representação realista de Brasil. Para Fischer, essa crítica, canonizada academicamente, tem o Modernismo como orientador histórico. Não há menção de um “outro” Brasil, distante desse centro (localizado nas grandes

⁷ Poder-se-ia indagar qual seria a lógica de mundo presente no contexto dos textos épicos árcades mineiros. Entendemos que a lógica operada em Minas Gerais daquela altura, especificamente em Vila Rica, refletia diretamente todo um sistema de pensamento típico do mundo litorâneo, o mundo das “ideias fora do lugar”, apesar de a cidade se encontrar geograficamente mais distante da costa brasileira que as outras grandes cidades do século XVIII. Vale lembrar que o caráter histórico do crescimento do polo político e cultural das Minas Gerais e da aproximação das bandeiras ao interior se deu pela prosperidade de extração do ouro, regida pela superexploração do trabalho escravo.

capitais litorâneas) – aquele do sertão. Assim, vê-se que a geografia acaba por atuar na imposição de um cânone.

O Brasil de hoje reproduz uma compreensão modernista dos fatos no que diz respeito a seu desenvolvimento, subsidiada pela voz do “vencedor”, sustentando até nossos dias um discurso conciliador sobre produções que ensejaram tratar do “mundo da brenha”; é ela, portanto, que escamoteia a questão que aqui tanto nos interessa. Revisamos e repensamos questões que parecem estar excluídas da reivindicação conciliadora dos mantenedores do então Modernismo e da crítica de hoje. A literatura, de algum modo, ainda que seja por subtração ou por tematização de forma torta, evidencia e problematiza essa situação ao supormos que ela escreveu a fala desse outro mundo.

Se observada toda a conjuntura política, social, histórica que envolve tais textos, faz-se necessário pensar, com base na própria teoria proposta por Candido, em como os escritores flagraram ao longo do tempo um mundo tematicamente desvinculado dos centros urbanos. No caso da épica, tal mundo foi retratado desde o início das manifestações literárias na colônia portuguesa na América com ares de boas letras, com tentativas frustradas de sofisticação e com o enaltecimento de heróis que apresentam conflitos de ações e de heroicidade. Em nossos épicos, o real sertão constitui um problema estético, já que a intenção de trabalho épico acaba por ser a da validação do mundo do litoral. A poesia épica brasileira, mergulhada em um terreno denso, pantanoso e esquecido, dá conta de revelar, então, índices da impossibilidade da inserção do Brasil num projeto de mercado e de desenvolvimento pleno, aos moldes das potências europeias.

O discurso construído pelo poeta branco, de origem europeia e esclarecido, já foi interpretado pela historiografia crítica da literatura como revelador de equívocos, anacronismos e eventuais “falhas estéticas”; em nosso trabalho, buscamos, em lugar disso, compreender as singularidades e generalidades desse conjunto de textos poéticos, como se mostram, e, ir além, ao verificar em seus discursos latentes omissões que vão ao encontro de uma interpretação histórica de sociólogos e historiadores, *pensadores do Brasil*, que também contém subtrações em seu conteúdo manifesto; ou seja, há neles ausência de análise e interpretação de fatos que se mostram hoje pertinentes, como a já referida subtração do mundo alheio ao litoral, que podem oferecer base para uma compreensão positiva dessa supressão se compreendermos a representação social e histórica da relação do mundo do sertão (mundo da ação épica) e do mundo do litoral (mundo cultural do produtor de literatura), realizada pela análise dessas “vozes do contraditório”. Trata-se de mundos em choque.

O discurso no mundo colonial e no Brasil independente é marcado por ocorrências de construções ideológicas suscitadas pela alteridade – ponto determinante na constituição das manifestações literárias no Brasil. O ameríndio foi eleito ao longo da trajetória da criação de textos épicos como pilar de sustentação temática. Sua aparição, quase sempre como antagonista ou como herói, ou ainda num misto não bem resolvido dos dois, indica uma escolha complexa. O índio está inserido no mundo que a poesia épica desbrava, o mundo do sertão (que mesmo se próximo ao litoral, como em o *Caramuru*, corresponde, em seu tempo histórico, à narrativa de um sertão, um território de selvas, de um mundo não sabido); o índio, então, é o elemento do “mato” que será designado como uma espécie de representante do mundo da alteridade. No Romantismo, esse representante é eleito inclusive para a função de herói nacional, símbolo máximo da representação imagética de uma unidade. Tal fato implica dois problemas: a) a impossibilidade de representação realista étnica do ameríndio, b) a impossibilidade de representação realista do sertão e de seu mundo de relações sociais nesses textos.

Por fim, são tratadas questões de empenho dos escritores em realizar uma produção poética épica, observando os preceitos candidianos presentes na *Formação da literatura brasileira*. O relacionamento dos autores de poesia épica com seu público é compreendido pela existência de uma sociabilidade muito específica, em que o grupo de leitores é formado, em grande parte, por um grupo de escritores, que age ao mesmo tempo como produtor e consumidor (CANDIDO, 2000a, v.1, p. 73-74). Essa tendência, já observada por Antonio Candido nos momentos decisivos da *formação* da literatura brasileira para vários gêneros, é ainda mais acentuada no caso da poesia de teor épico.

Mediante a construção da forma estética, não intencionavam se dirigir ao leitor comum. Não haveria direta relação da obra com qualquer mediação pública, em especial no que diz respeito a algumas poucas produções do século XIX, não tendo nem de perto a abrangência de público leitor que o romance teve ou, mais timidamente, a poesia lírica conseguiu. Reflexo disso é que seus versos não tiveram leitores fora do círculo de “produtores que são leitores” ou críticos. Essa situação enseja um problema em relação à própria definição de sistema literário abordado por Antonio Candido. Com base em observação de índices estruturais da composição, presentes em dedicatórias, invocações e na escolha de herói e ação épica, há força de tensão em relação ao prestígio, ocorrendo ambivalência entre produto cultural e mercadoria; o valor parece ser menos mercadológico, parecendo mais um aparato de sustentação de honra e reconhecimento de escritor como tal: a partir dessa produção, ele teria a oportunidade de se firmar no panteão literário. Investigou-se, então, por qual razão, mesmo após a instalação do mercado livreiro ou da impressão, num sistema em consolidação de sua formação, ainda houve

escritores que levantaram a bandeira da épica, o que se configurava, de certa forma, uma postura regressiva. Examinamos como se revelou na forma a questão do cânone que circunda uma série de índices postos nos próprios poemas, tais como dedicatórias, solicitações lamuriasas de mecenato, que são de praxe e massivas nos poemas brasileiros, conforme vimos anteriormente – além do valor político dos mecenatos expressos nos próprios poemas. Esses índices de análise, vistos caso a caso, dão materialidade a interpretações ainda não exploradas pela crítica sobre o tema. Apresentamos também os momentos históricos em que ocorreram a busca pela canonização nos textos épicos, sendo eles: o cânone pré-mercado de letras (que compreende o mundo colonial); cânone com a chegada do mercado, haja vista a força do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, das antologias, das posições de listagem, do teatro e crítica (1840-1870); cânone épico que apresenta formas poéticas mais breves e mais acessíveis (a partir de 1870 – 1920), cujo grande parâmetro de composição é *I-Juca Pirama* (1851), distanciando-se da poética clássica.

No capítulo 3, tendo por base os *Cursos de estética* de Hegel – texto que empreendeu uma grande sistematização teórica sobre a natureza da obra de arte, seus percursos históricos de suas formas, que discorreu amplamente sobre literatura e, em especial, sobre a poesia épica –, entendemos que a digressão teórica sobre os efeitos estéticos da épica é um importante norte para a compreensão de seu “sistema” próprio. Hegel realiza um apanhado da evolução do gênero épico, centrado em três fases distintas. No que diz respeito à trajetória da épica na história da literatura, o pensador alemão apresenta-nos que a modificação na vida e nos costumes na era moderna exigira temas e formas mais recorrentes à forma lírica ou à forma dramática:

Se procurarmos na época recente por exposições verdadeiramente épicas, temos de nos dirigir para um outro círculo do que o da epopeia propriamente dita. Pois todo o estado de mundo atual assumiu uma forma que em sua ordem prosaica se coloca diretamente contra as exigências que nós consideramos indispensáveis para a autêntica epopeia, ao passo que as revoluções, às quais estiveram submetidas as relações efetivas dos Estados e dos povos, ainda estão demasiadamente presentes na recordação como vivências efetivas para poderem suportar a Forma artística épica (HEGEL, 2004, p. 154).

Hegel observa que o povo, ao despertar de sua “ingenuidade”, tem a necessidade de sustentar artisticamente um mundo que lhe seja próprio – sustentação essa essencial à epopeia. Para ele, então, mesmo fora do mundo clássico, o épico não deve fazer a separação entre sentimento e ação realizada, entre motivação interior e acontecimentos, mantendo sempre uma unidade que é típica dos primórdios da vida nacional.

Também no capítulo 3 serão discutidas as premissas teóricas de Adorno acerca da estrutura épica. Adorno discorda da crítica que, como Hegel, compreende esteticamente o esvaziamento da voz narradora como mero ganho, tendo em vista que o que essa voz sustenta, para ele, é uma dialética típica da forma (ADORNO, 2003, p.49). No entanto, aproxima-se do pensamento hegeliano ao concordar que a ingenuidade da narrativa épica seria a residência da crítica à razão burguesa.

A postulação de Adorno sobre a capacidade de autocorreção do discurso narrativo épico e seu diálogo com os fundamentos hegelianos é importante para o estudo do caso da literatura brasileira aqui realizado, e, nesse sentido, procuramos demonstrar ao longo desta tese como a precisão objetiva desses épicos – ou mais especificamente, a imprecisão – atua de forma dialética em relação a uma inverdade histórica do que se propõe a narrar. Em seu ensaio “Sobre a ingenuidade épica”, Adorno realiza um debate especificamente sobre o “narrador épico”⁸ no qual expõe situação contraditória em que se encontra a epopeia clássica (convém lembrar que há restrição de sua análise a esse tipo específico de texto, exemplificado pela *Odisseia* de Homero), que faz uso de uma narrativa objetiva, supostamente “impermeável”, mas cuja meta é fixa, com vistas a poetizar matéria mítica, maravilhosa e inconfundível. Para ele, o “narrador” fixa-se formalmente no ato narrativo e, de modo a lançar mão da narrativa de algo concreto, material e ainda diferente do que já existe, acaba pelo seu impacto estético despertar o ser para autoconsciência. “A epopeia deseja retratar algo digno de ser retratado, algo que não se equipara a todo o resto” (ADORNO, 2003. p.48). A teoria sobre a ingenuidade épica de Adorno e os apontamentos de Hegel revelam-nos então que o fato histórico apenas se condensa em matéria épica à medida que, por sua grandiosidade, o fato transcende a realidade, sendo sua compreensão dependente da interpretação mítica.

Ainda no capítulo 3, além da apresentação das teorias de Hegel e Adorno, para sinalizarmos a importância estrutural que estudos sobre poesia épica têm em nossa tradição ocidental, fazemos uma compreensão formal e histórica de outros dois grandes estudiosos de literatura no ocidente, György Lukács e Mikhail Bakhtin, que ofertaram interpretações do papel da poesia épica e sua força social na consolidação da literatura. Quando apontadas

⁸ De modo a não incorrer em anacronismo, não faremos aqui uso do termo “narrador épico” como utilizado na tradução em língua portuguesa do ensaio “A ingenuidade épica” de Adorno; tal termo moderno usado para análise da narração em romances não traduz especificidades típicas dos textos épicos em geral ou do corpus literário aqui elencados. Far-se-á uso da expressão “voz narradora épica” ou “voz narrativa”, terminologia também usada nas poéticas clássicas e por Hegel, por compreendermos que “narrador” exclui uma série de características, tais como distanciamento e objetividade – premissas clássicas da forma de narração heroica.

aproximações e distanciamentos em relação às teorias de Hegel e Adorno, tais interpretações oferecem grande esclarecimento sobre o desprestígio do gênero no século XX e XXI.

Discutimos também qual o significado da representação da vitória/derrota da épica num país do Novo Mundo. Há vitória, no sentido que os épicos brasileiros foram produzidos em considerável quantidade, geraram sólidas relações intertextuais entre poemas de diversos períodos, e tinham amplo espaço na crítica do século XIX, o que fez com que esses textos assumissem importante papel na formação de nossa literatura. Há derrota devido ao fato de os épicos ensejarem dar conta de uma representação literária em uma forma que se mostrou ao longo dos séculos XVIII e XIX problemática de modo geral, por sua natureza objetiva e elevada implicar um aparente distanciamento da cultura e da história da modernidade; tal situação é amplificada se observamos a história do Brasil, atrelada à modernidade periférica. A esse quadro podemos somar, como se vê no que é abordado no capítulo 1 desta tese, um progressivo desmerecimento crítico desses textos (que culminou em seu esquecimento na atualidade).

Realizado o trabalho de conceituação e enfoque dialético, compreendendo que o gênero épico encarna um sistema de crenças que de várias formas reflete a política, a moral e a ideologia, ainda no capítulo 3 apresentamos a épica brasileira sob a perspectiva do perdedor e do vencedor, aproximando-a da teoria de David Quint presente em *Epic and Empire* (1992), conforme já adiantamos. Será discutida a dialética presente na situação histórica e social da poesia heroica, dialética que incita o pertinente questionamento “quem é o vencedor na estrutura de acumulação num país periférico?”. As contradições, além disso, esclarecem como se dá a emulação da vitória clássica num texto que representa, em termos históricos – além de sua forma e conteúdo, mas a partir deles –, derrota e barbárie. O autor apresenta a poesia épica sob um viés político, no qual a tradição típica da poesia épica divide-se em poemas compostos de modo a dar conhecimento de impérios/heróis vencedores e em poemas estruturados a partir da visão daqueles que perderam. Os perdedores e sua grandiosa resistência, para Quint – tendo como base o acúmulo na história da literatura ocidental –, acabariam por se transmutar modernamente no embrião de ideais políticos de confronto ao estado monárquico. Ao observar questões de continuidade e sistema tão próprias da épica, a análise dos poemas épicos brasileiros é aproximada da teoria de Quint, de modo a revelar, caso a caso, a situação da estética da vitória e da derrota no *corpus* analisado neste trabalho.

Assim, esta tese almeja novidade na interpretação que permita avanços em estudos na área de Literatura Brasileira e História da Literatura de modo geral, aliando teoria e análise poética, delineando-as de tal forma que a interpretação dos poemas pudesse se sobressair. Portanto, não se pensou dividir em capítulos puramente teóricos ou puramente metodológicos

e outros de análise textual, mas sim se procurou dar forma a discussões desenvolvidas a partir dos poemas ao longo de toda a argumentação. São feitas na conclusão deste estudo algumas indicações para futuros debates que poderão indicar novas leituras e guinadas críticas.

Tentamos dar aos textos o direito à existência tal como foram concebidos, bem como o direito a uma reavaliação. Entendemos que os poemas épicos brasileiros não podem ser excluídos de estudo por, em algum momento, terem parecido ser menos interessantes ou não fazerem sentido. Podem parecer anacrônicos ou equivocados, mas cabe à crítica revelar suas contradições, não podendo isso servir de único parâmetro no julgamento de importância. Esta tese consiste não só em uma defesa acadêmica, porque também invoca, como resultado, uma defesa material dos próprios textos, que existem e que tão importantes foram para a formação da literatura no Brasil.

CAPÍTULO 1 – UMA HISTORIOGRAFIA DA ÉPICA NO BRASIL

“Uma querela épica?” - A força e o descrédito de um gênero formativo ou a historiografia crítica dos épicos brasileiros

Sua voz como um eco imortal repercute por toda a parte, e diz: em tal época, debaixo de tal constelação e sobre tal ponto da Terra um povo existia, cujo nome eu só conservo, cujos heróis eu só conheço; vós porém se pretendeis também conhecê-lo, consultai-me, porque eu sou o espírito desse povo e uma sombra viva do que ele foi.

Gonçalves de Magalhães

Sabemos que o literário tem força histórica; sabemos também que pode a história ver-se representada na literatura. Neste capítulo será apresentada uma historiografia crítica do gênero épico no Brasil ao longo do século XIX. Levantar panorama da crítica justifica-se por proporcionar uma recuperação do papel e da trajetória nesses poemas como projeto fundador da nossa literatura, além de desvelar o lugar que a épica ocupava nos contextos em que foram lidos e resenhados. Historiografar movimentos literários e sua crítica permite organizar autores, obras e, porque não, gêneros. Assim, apresentaremos um *continuum* crítico sobre os poemas épicos que compõem o *corpus* analisado neste trabalho e também poemas épicos adjacentes – como é o caso de vários dos poemas escritos no século XVIII –, que revelam importância em sua menção por realçar ou acrescentar sentido aos poemas estudados. Tais ensaios e estudos foram publicados com as mais variadas intenções e em diversas mídias: livros, revistas, jornais e em textos didáticos. Dada à dimensão do material disponível, coube a autora desta tese realizar recorte que levasse em consideração a amplitude significativa da crítica no cenário ou sua importância em cenários específicos, não se tratando de uma compilação naturalizada ou de uma seleção totalizante.

Vale ressaltar que esta historiografia provavelmente não se faz completa devido ao grande número de textos a esse respeito, principalmente do século XIX, que se encontram apenas em seu original, sem edições recentes ou de difícil acesso. Ainda, estudiosos têm trazido à tona novos textos e ensaios em periódicos ou em epístolas com certa frequência e novidade, o que impossibilitaria a certeza de uma abrangência completa.

De modo a organizar referências interiores e exteriores do texto literário, depreendeu-se um padrão primário que legitimava a realização de uma nova perspectiva de leitura da

história da literatura em relação ao gênero épico, que revela a importância de uma compreensão crítica sobre a poesia épica dos momentos decisivos da formação da literatura brasileira.

A literatura quando vista como uma instituição, inclui em seu campo, além de autores, “organizadores literários e comentaristas, bem como as academias” (EAGLETON, 2003, p. 122). Tal situação faz com que um grande e complexo mecanismo de organização e seleção de textos de literatura envolva, em suas análises práticas, normas, convenções, gostos, círculos pessoais, que legislam sobre o distanciamento ou aproximação de textos literários quando vistos em conjunto. Com base nisso, podemos nos lembrar de uma característica dialética da própria literatura: fazer-se existir isoladamente, tendo um contexto particular que lhe é próprio, tendo simultaneamente uma fundamentação contextual, formulações que lhes são externas e das quais inevitavelmente não está isolada.

As obras literárias não são fruto de uma inspiração misteriosa nem são explicáveis simplesmente em função da psicologia dos seus autores. São formas de percepção, maneiras determinadas de ver o mundo, e como tal têm relações com a forma dominante de ver o mundo que é a “mentalidade social” ou ideologia de uma época. Essa ideologia é, por sua vez, produto das relações sociais concretas que os homens estabelecem entre si num tempo e lugar determinados; é o modo como as relações de classe são sentidas, legitimadas e perpetuadas (EAGLETON, 1976, p. 18).

Os críticos, ao realizarem a análise da literatura, refletiam, ainda que instintivamente, as condições históricas intrínsecas vivas no momento de sua produção, e as ideologias (propósitos, valores, inspirações, ânimos) que desvelam a consciência sobre a sociedade em que viviam e suas estruturas de poder.

Graças a uma intenção enciclopedista e de organização, nomeadamente a do século XVIII, houve a tendência em todo o mundo ocidental de caracterizar ou reunir textos literários a partir de uma observação diacrônica de seus acontecimentos, além de sua subdivisão em escolas de estilo. A seção que aqui se faz dos textos estudados, como apresentamos na introdução deste trabalho, é sincrônica e também diacrônica: o sincronismo da seleção será fundido a uma exposição histórica cuja apresentação em sua prevalência é diacrônica, de modo a facilitar o entendimento do gênero ao que se propõe no texto; é sincrônica, pois tem o épico como objeto em diferentes momentos históricos. A reapresentação crítica dos textos épicos brasileiros colabora com a constatação de sua relevância ou exclusão no pensamento crítico formativo a partir da segunda metade do século XX, além de possibilitar alargamentos de compreensão dos textos literários e aclarar significados sincrônicos que se façam possíveis.

A divisão tradicional diacrônica da literatura colonial, literatura aqui também em questão, abarca a problemática de filiação brasileira ou não desses textos. Esse assunto

certamente não está esgotado e a literatura colonial foi alvo de embates teóricos desde o século XIX, tendo perguntas como “quando principiou a literatura brasileira?” muitos desdobramentos. Nesse sentido, percebemos que o entendimento que considera a literatura na América portuguesa simultaneamente como um capítulo na história da literatura de Portugal e, também, como força incipiente formadora da literatura brasileira, não é de todo errado, mas tem conseguido, por vezes, um efeito inverso: pode isolar tal literatura na compreensão dicotômica de “textos de todos” ou “textos de ninguém”, como se vê em reflexões sobre os textos barrocos e neoclássicos, que geram juízos críticos distintos por comporem simultaneamente sistemas diversos, tendo importância dissímil em cada um deles. Não intencionamos reapresentar outro caminho de história da literatura brasileira com vistas a “reanonizar” a leitura dos textos épicos ou de desvalorizar o foco de importância formativa dado a outros gêneros, pois entendemos que a literatura fez e faz uso de formas artísticas que melhor se ajustam a sua realidade histórica.

A maneira com o que esses críticos divisaram a história da literatura é tema já muito bem levantado, esquematizado e abordado pela crítica atual⁹. Esses estudos, já realizados por outros críticos, não constituem o foco aqui analisado.

1.1 O início da crítica

Uma das primeiras e influentes reflexões sobre as letras portuguesas do ultramar e do Brasil recém independente vieram de Portugal. No “Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa”, texto de abertura do *Parnaso lusitano*, cuja primeira edição é de 1826, **Almeida Garrett** apresenta em seu conjunto de ensaios linhas de análise das letras portuguesas e brasileiras, tendo o seu recorte diacrônico pautado em fases distintas. Esses ensaios do escritor português terão grande influência nos estudos de literatura posteriormente feitos no Brasil, como se verá a seguir. Neles o ensaísta dá atenção substancial aos textos épicos ao longo do *Parnaso*, sendo o primeiro tomo da compilação inteiramente dedicado à épica.

⁹ Alguns estudos dessa ordem:

CANDIDO, Antonio. Sílvio Romero: crítico e historiador da literatura. In: ROMERO, Sílvio; BARRETO, Luiz Antônio (Org.). *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju: Editora UFS, 2001. Edição comemorativa. t. I. p. 13-34.

ZILBERMAN, Regina. Ferdinand Denis e os paradigmas da história da literatura. *Revista Desenredo*, Passo Fundo, v. 2, n. 1, p. 137-147, 2006.

ZILBERMAN, Regina. Entre duas histórias: de Sílvio Romero a José Veríssimo. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UERJ/ Topbooks/ UniverCidade, 2003. p. 871-881.

Os dois maiores épicos brasileiros do século XVIII, *O Uruguai* e *Caramuru*, estão inseridos no que Garrett chama de “quinta época”, período que compreende a segunda metade do século XVIII em que ocorreu a “restauração das letras em Portugal”, inferindo que no período de composição de tais textos a “tuba épica estava entre nós silenciosa” (GARRETT, 1998, p. 57). Provavelmente o comentário do escritor diz respeito à qualidade de épicos compostos em Portugal e não à sua quantidade, já que uma pesquisa feita pela autora desta tese na Biblioteca Nacional de Portugal revelou que sua criação era forte tendência nas letras portuguesas do período. Assim, Garrett termina por colocar os dois épicos brasileiros em uma posição de destaque, fixando-os na extensão ultramarina. Apesar disso, o escritor faz julgamento de valor e gosto sobre as obras, na qual apresenta destaques de qualidades e faz algumas censuras, como o que se apresenta sobre o *Caramuru*:

O assunto não era verdadeiramente heroico, mas abundava em riquíssimos e variados quadros, era vastíssimo campo sobretudo para a poesia descritiva. O autor atinou com muitos dos tons que deveriam naturalmente combinar-se para formar a harmonia de seu canto; mas de leve o fez: só se estendeu nos menos poéticos; e daí esfriou muito do grande interesse que a novidade do assunto e a variedade das cenas prometia. Notarei por exemplo o episódio de Moema, que é um dos mais gabados, para demonstração do que assevero. Que belíssimas coisas da situação da amante brasileira, da do herói, do lugar, do tempo não pudera tirar o autor, se tão de leve não houvera desenhado este, assim como outros painéis? O estilo é ainda por vezes afetado: lá surgem aqui e ali seus *gongorismos*; mas onde o poeta se contentou com a natureza e com a simples expressão da verdade, há oitavas belíssimas, ainda sublimes (GARRETT, 1998, p. 57).

O posicionamento de Garrett sobre o épico de Durão reside basicamente na dualidade de acertos e erros. Como acerto, são destacadas qualidades descritivas e poéticas, impressão de cenas e sua “novidade” temática. Seus defeitos sobretudo estariam na forma, no alongamento de passagens não “inspiradas” e dimensão equivocada de certos trechos (episódios que eram considerados por Garrett muito produtivos sob a ótica romântica, para ele tinham extensão reduzida em relação a outros episódios menos interessantes, esteticamente mais distantes do gosto romântico), e a ausência de heroicidade relevante. Esta última, como veremos nos próximos subcapítulos, é queixa reiterada dos críticos a praticamente todos os poemas épicos de Portugal ultramarino ou do Brasil independente.

Mais louros teve o épico de Basílio da Gama, considerado por Garrett um poema “nacional” brasileiro, que teria como qualidades sua modernidade. Além disso, teria

Cenas naturais mui bem pintadas, de grande e bela execução descritiva; frase pura e sem afetação, versos naturais sem ser prosaicos, e quando cumpre sublimes sem ser guindados; não são qualidades comuns. Os brasileiros principalmente lhe devem a melhor coroa de sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional, e legítima americana. Mágoa é que tão distinto poeta não lhe limasse mais o seu poema, lhe não

desse mais amplidão, e quadro tão magnífico o acanhasse tanto. Se houvera tomado esse trabalho, desapareceriam algumas incorreções de estilo, algumas repetições, e um certo desalinho geral, que muitas vezes é beleza, mas continuado e constante em um poema longo, é defeito (GARRETT, 1998, p. 58).

As imperfeições de Basílio são menores e a crítica mais sutil, tal como o entendimento de que o autor devesse ter feito de *O Uruguai* um poema mais amplo. Os vícios de forma, generalizados como incorreções de estilo, têm seus efeitos suavizados justamente por se tratar de um poema curto. Resta a dúvida se a “modernidade” elogiada por Garrett dizia respeito ao tema e sua aproximação temporal à contemporaneidade do escrito, se dizia respeito aos elementos americanos de sua composição ou se ainda se referia à métrica. Não comenta a aproximação ou afastamento do poema a preceitos típicos de poesia épica, tais como a heroicidade ou o desenvolvimento da ação nos cantos.

A primeira grande empreitada no Brasil no sentido de colecionar e divulgar a literatura brasileira foi a de **Januário da Cunha Barbosa** em seu *Parnaso Brasileiro*, publicado em livretos separados de 1826 a 1832. Com temor de que muitos dos textos produzidos no Brasil Colônia se perdessem, Januário os publica com intuito de conservar a cultura literária, ao mesmo tempo em que imputava caráter formador a um nacionalismo romântico iminente. Com base nesse ponto de vista, Barbosa fez simultaneamente uma seleção e uma leitura das obras já consagradas.

(...) o Brasil gozando a dita de ter visto nascer no seu solo poetas ilustres, que os mais belos tempos da Grécia e do Lácio se não dedignariam de contar por seus poetas, aos quais exatamente compete o *mens diviniior, adque os magna sonaturum* do grande lírico romano; talvez porque no meio das suas desaventuras nunca teve ócio sobejo para lhes levantar padrões, que os tirasse do pó do esquecimento (...) (BARBOSA, 1998, p. 87).

Esse primeiro grande fôlego de crítica nacionalista no jovem Brasil trouxe excertos dos épicos a seguir em suas páginas: *Quitúbia* (1791) de Basílio da Gama, *Estolaida* (1807) de João Pereira da Silva, *Caramuru* de Santa Rita Durão, além de traduções de clássicos épicos. Em sua maior parte, a edição conta com a apresentação de sonetos, poesia de fácil compilação.

O crítico e historiador francês **Ferdinand Denis**, que morou no Brasil entre 1816 e 1819, já havia aguçado o interesse dos leitores franceses (e, por consequência, também de leitores de língua francesa no Brasil e em Portugal) com as particularidades da América e do Brasil no que diz respeito a seu clima, vegetação e cenários próprios (cf. DENIS, 1824). A crítica do estudioso francês, bem como a de outros europeus, como Garrett, tiveram relevante protagonismo nos caminhos críticos de nosso Romantismo:

são os críticos estrangeiros que, ao se preocuparem com a produção literária das nações colonizadoras, acabam por formular sugestões autonomistas ao fenômeno literário nascente nas regiões colonizadas. Os intelectuais brasileiros, por sua vez, ao refletirem sobre as questões propostas, endossam os preceitos provenientes dos representantes do continente com o qual desejam romper os liames (MOREIRA, 1991, p. 193).

Em 1826 Denis publica em um *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivie du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, no qual trata da embrionária literatura brasileira – já diferenciada da portuguesa, por força da recente Independência, preconizando que o novo paradigma de influência cultural deveria ser o exercido pela França. Além disso, expõe a necessidade de elevação do índio (herói em sua natureza, que pode ser equiparado aos gregos e aos cavaleiros medievais) do cenário pré-colonial e da importância da mestiçagem (DENIS, 1826, p. 524).

O Brasil, que sentiu a necessidade de adotar diferentes influências daquelas que tinham sido impostas pela Europa, já sente a necessidade de extrair suas inspirações poéticas de uma fonte que realmente lhe pertença (...)
O maravilhoso, se necessário à poesia, encontrar-se-á nos antigos costumes desses povos (Denis, 1826, p. 517, tradução nossa¹⁰).

No capítulo II, no qual Denis ensaia sobre os poemas do século XVII e XVIII, é dado destaque aos poemas *Prosopopeia* (1601), *Cesárea* [circa 1671-1747], *Orpheus Brasilicus* (1737), *Brasileia* [circa 172-], e é argumentado que tais produções, dentre outras líricas e dramáticas que menciona, não poderiam ser consideradas como da mais alta qualidade literária, mas tinham importância por atestarem os primeiros passos de uma literatura própria do Brasil.

Na sequência, dedica todo um capítulo para análise de o *Caramuru*, remarcando que o poema – que já gozava de certa notoriedade, ainda que não conhecido na Europa até então¹¹, far-se-ia muito interessante devido à sua global *teinte locale* (DENIS, 1826, p. 535), característica muito exaltada ao longo do texto, principalmente nas descrições pitorescas dos indígenas e seus costumes, da flora e da fauna. Esse é o maior ensaio em extensão e em destaque, presente em todo o *Résumé*. Os poucos defeitos do poema na opinião do crítico

¹⁰ Original : “Le Brésil, qui a senti la nécessité d'adopter des institutions différentes de celles qui lui avaient été imposées par l'Europe, le Brésil éprouve déjà le besoin d'aller puiser ses inspirations poétiques à une source qui lui appartienne véritablement (...)

Le merveilleux, si nécessaire à la poésie, se trouvera dans les antiques coutumes de ces peuples ».

¹¹ Após o comentário de Garrett e de Ferdinand Denis, o *Caramuru* passou a ter notas na França, dentre eles as de Eugène Garay de Monglave em 1829, em sua tradução e adaptação *Caramurú ou la Découverte de Bahia, roman-poème brésilien, par José de Santa Rira Durão* (Paris: Eugène Renduel) e, em 1830, a de Daniel Gavet e Philippe Boucher, *Jakaré-Ouassou ou Les Tupinambas – Chronique brésilienne* (Paris: Timothée Dehay).

francês residiriam no uso insuficiente da inspiração local, considerando a longa fala de Paraguaçu como enfadonha e com tom europeu, além da descrição exageradamente grotesca das cenas de antropofagia. Ainda que alguns versos não lograssem de redação ótima, proveriam “algo de *dantesco*, pela terrível imagem que elas lembram” (DENIS, 1826, p. 547, grifo do autor, tradução nossa¹²). Denis concluiu que a obra de Durão, mesmo que contivesse certa irregularidade, seria nacional, pois foi o poema responsável por apresentar novos rumos para a poesia nas Américas. Com base nesse argumento, não se pode concluir, como o faz Antonio Candido, que a análise de Denis avaliava o *Caramuru*, em sua totalidade, como de “qualidade secundária, esteticamente falando” (CANDIDO, 2006, p. 191).

A notoriedade à época que faltava ao *Caramuru*, para Denis, era dada a *O Uruguai*. O tema das guerras jesuítas, para ele, era muitíssimo pertinente, e o poema “não se destaca, seja pela originalidade da concepção ou pela correção do estilo” (DENIS, 1826, p. 555, tradução nossa¹³). As cenas de guerra proporcionariam ao leitor um espetáculo, e Denis atribui heroicidade não apenas a Gomes Freire de Andrade, mas também a Cacambo, “o herói indígena”. O interesse no pitoresco domina a leitura de Denis, dando a impressão que a leitura de juízo técnico, antes presente no artigo sobre o *Caramuru*, não se fez necessária ou interessante, mantendo o foco de análise na ação épica ou nos motivos que fariam com que os jesuítas rechassem o livro.

Os excertos dos épicos brasileiros utilizados por Denis foram pelo autor traduzidos para o francês e na forma de prosa. A leitura dos poemas acima, para ele, é que proporcionariam novo fôlego para a produção de novos textos no Brasil independente. As indicações dadas por Denis foram seguidas à risca por boa parte dos autores do movimento romântico brasileiro; assim se fizeram, não só no que diz respeito à escolha frequente da temática ameríndia e à aproximação do grotesco e pitoresco, mas também em relação à previsão da fixação de obras francesas como nova vereda inspiradora.

Eis o início da contradição em que se pôs os poemas épicos: primeiramente, como indicado por Candido em seu ensaio “Estrutura literária e função histórica” ([1961] 2006), tem-se a dialética posição de nosso Romantismo ante a grande necessidade de busca por um passado e pela formação de um novo; esse passado não só foi composto pelos poetas luso-brasileiros da Colônia, mas pelas mãos dos escritores românticos que o reinventavam, configurando “o orgulho de ser criador de algo novo, e o desejo de uma velha prosápia”. (CANDIDO, 2006, p.

¹² Original: “quelque chose de *Dantesque* par l'image terrible qu'elles rappellent”.

¹³ Original: “ne brille pas autant par l'originalité de la conception que par la correction du style”.

178). O conflito ideológico romântico – de ter de criar um passado e, ao mesmo tempo, “ser” esse mesmo passado que pretendia criar –, gerou um outro: a necessidade de eleição de um gênero que pudesse melhor recepcionar a forma literária que proveria a gênese da nação, recorrendo a formas esteticamente vistas como superadas pela nova geração, mas que possuíam o símbolo de formação mítica e histórica de um povo desde a antiguidade.

Ainda no contexto das incipientes pesquisas e levantamentos de literatura colonial e de literatura pós-Independência, **Joaquim Norberto de Sousa Silva** publica em 1841 o “Bosquejo da história da poesia brasileira”, em *Modulações poéticas*, em que reforça o enaltecimento do indígena e sua função heroica, enquanto, de forma acentuadamente nacionalista, enaltece as qualidades da pátria – que considerava únicas e legitimamente nacionais:

os selvagens brasileiros (...) cujo templo eram as majestosas florestas, elevavam-se acima dos povos americanos pela sua imaginação ardente e poética. (...) Os tamoiós, que habitavam o Rio de Janeiro, os tupinambás que em costumes a eles se assemelhavam, e os famosos caetés, (...) recebiam inspirações de valor e de constância pelos cânticos de guerra que celebravam seus Tirteus ao som de suas muremurés, e quando a vitória lhes era propícia, canções de glória lhes voavam dentre os lábios (SILVA[a], 1998, p. 102).

Na sequência, Joaquim Norberto de Sousa Silva indica que, em relação aos índios, os primeiros escritores no Brasil Colônia “não os souberam cantar”, tecendo fortes críticas ao “fascínio” classicista barroco e arcádico que excluía descrições da natureza e elementos idealizados de cor local. Para o autor a cor local, centrada no indígena, deveria ter dado o fôlego capital às artes nas terras brasileiras (SILVA[a], 1998, p. 103); para ele, os poetas de qualidade foram aqueles que manifestavam, de algum modo, essa característica e o amor à pátria.

É com esse ânimo que Sousa Silva faz seu estudo sobre a história da literatura no Brasil. Após mencionar brevemente a arte jesuítica, o autor considera Bento Teixeira o “primeiro de nossos literatos” (SILVA[a], 1841, p. 108), mencionando o épico *Prosopopeia* (1601), cuja publicação Souza Silva não teve acesso, bem como o *Cristiados* (1754) de João Mendes da Silva. No que considera uma “segunda época” da literatura nacional, Souza Silva menciona como grandes poemas heroicos hoje inéditos, *Cesárea* de João Brito de Lima e *Brasileia* (chamado no texto de “*Brasília*”) de Gonçalo Soares da Franca. A autora desta tese não teve conhecimento de publicação ou qualquer tipo de informação sobre os manuscritos dos mesmos, que, segundo informações do próprio Souza Silva, teriam se perdido.

Ao tratar do século XVIII, o ensaísta apresenta suas impressões de alguns poemas épicos brasileiros. Sobre *Vila Rica* (1773) de Cláudio Manuel da Costa, diz se tratar de um

“poema frio e um tanto insípido e em geral escrito em versos frouxos em prosaicos, e – ainda mal! – rimados dois a dois” (SILVA[a], 1998, p. 118). Algumas críticas se seguem ao *O Uruguai* (1769), mas seguida de elogios: “é a melhor de suas produções; o estilo é correto, a dicção, ainda que pobre, adequada e os versos ora simples, hora sublimes e sempre apropriados a objetos de que tratam. (...) tão bela epopeia (...)” (SILVA[a], 1998, p. 118-119). No que diz respeito ao poema *O desertor* (1774) de Silva Alvarenga, elogia os episódios acertados e sua expressão elegante. Os cenários da natureza brasileira e os episódios cheios de romantismo não teriam sido bem aproveitados no *Caramuru* de Durão, que em versos predominantemente ruins se encontrariam alguns belos; enaltece de forma romântica o episódio que narra a morte de Moema, cujas qualidades iam ao encontro do afã temático romântico.

No que diz respeito aos épicos do século XIX, Souza Silva festeja poemas hoje pouco conhecidos como *Estolaida* (1807) do cônego João Pereira da Silva e *Assunção* (1819) do Frei Francisco de São Carlos, tendo este último, no seu entendimento, versos de superioridade em relação ao *Paraíso perdido* (1667) de John Milton. A *Confederação dos Tamoios*, que não se encontrava ainda integralmente publicado, é descrito como um “belo poema” no que concerne aos quatro primeiros cantos aos quais Souza e Silva teve acesso.

Na compilação *Modulações poéticas* (1844) organizada por Joaquim Norberto de Sousa e Silva em conjunto com o francês Carlos Emílio Adet, há um importante ensaio, “Introdução histórica sobre a literatura brasileira”, que aponta o que seriam características próprias da literatura brasileira. Apesar de não trazer integralmente nenhum poema épico, o texto menciona vários épicos, mas sua abordagem crítica sobre eles é bastante similar às críticas anteriormente realizadas pelo Cônego Januário da Cunha Barbosa, que fora tutor de Sousa e Silva. São mencionados: *Prosopopeia*, *Brasileia (ou Brasília)*, *O Uruguai*, *O desertor*, *Caramuru*, *Assunção*, *Estolaida*, *O reino da estupidez*, *Paraguaçu* e a *Confederação dos Tamoios*. Além deles, há uma série de apontamentos sobre vários épicos clássicos traduzidos para o português.

O *Parnaso* de Januário teve um sucessor: em 1843 **João Manuel Pereira da Silva** publica o primeiro volume de um outro *Parnaso Brasileiro*, que assumia como motivo para a nova publicação homônima a raridade dos exemplares da antecessora e seu difícil acesso, além de imputar a ela um caráter omisso quanto a alguns textos ou a estrutura desorganizada. Compunham a nova compilação longos trechos dos épicos *Caramuru*, *Assunção* e *O Uruguai*. Na abertura da edição intitulada “Uma introdução histórica e biográfica sobre literatura brasileira”, menciona brevemente a *Prosopopeia* de Bento Teixeira e *Brasileia* de Gonçalo Soares da Franca. A crítica de Manuel Pereira já apresenta reflexão acerca da singularidade ou

da fidelidade imprópria a Portugal. De modo anacrônico, o autor imputa ao Brasil colonial – que era, na verdade, Portugal até a sua Independência – posicionamento típico do século XIX, exigindo daquela produção literária o fornecimento de musas próprias à posterioridade.

No caso de *Caramuru*, por exemplo, aponta a lealdade aos moldes clássicos e às regras estabelecidas e confiáveis. Salienta, no entanto, que “escapadas” ou falhas de Durão a essas regras seriam responsáveis pelo grande trunfo do poema: “como lhe escapou às vezes inspiração divina da pátria (Portugal), e malgrado seu, embelezou sua obra e hoje lhe dá superior relevo” (SILVA[b], 1998, p. 171). Como um todo, o *Caramuru* é elogiado por ser muito “elegante” e ainda ressalta o prestígio internacional que o texto gozaria naquela altura. Pereira da Silva ovaciona o poema *Assunção*, do Frei Francisco de São Carlos, e *Vila Rica* de Cláudio Manuel da Costa, enquanto *O Uruguai* de Basílio da Gama seria o “mais nacional” dentre os épicos comentados.

1.2 Após os esforços de compilação

Findos os esforços de união, compilação e coletânea de textos na primeira metade do século XIX, a crítica partia para ensaios de valores propriamente ditos. Sem dúvidas foi o historiador **Francisco Adolfo de Varnhagen** um nome decisivo na consolidação crítica de nossa literatura. Sua trajetória de pesquisas e interesses sobre literatura no Brasil tem início justamente pela publicação de *Épicos brasileiros*, de 1845, livro em que apresenta *O Uruguai* e *Caramuru* acrescidos de notas. A edição exclui o soneto de dedicação ao Conde de Oeiras da abertura do poema de Basílio e, ao apresentar os cantos de cada poema, faz uma breve síntese das ações que se passam. Tal recurso permitia mais facilidade à leitura, como se observa na síntese do Canto III de o *Caramuru*: “O herói inquire Gupeva, servindo-lhe Paraguaçu de intérprete sobre as crenças, usos e leis do gentio – Gupeva é avisado de que o inimigo se aproxima – O herói aconselha-o, e lhe promete o socorro da sua espingarda” (VARNHAGEN, 1845, p. 142). A edição conta ainda com dois ensaios ao final da apresentação dos dois poemas. O primeiro deles, “Notícia de José Basílio da Gama” apresenta biografia de Basílio da Gama e cita a recepção do poema em Portugal. Já em “Notícia de Santa Rita Durão”, além de apresentar biografia do autor, indica discussão de tópico atual na crítica romântica: a fidelização e compromisso com temáticas nacionais. Para ele, Minas Gerais seria o berço da literatura e o ambiente mais propício para a sua criação, por entender que localidades do centro do país (as mais afastadas do litoral) poderiam garantir traços legitimamente brasileiros às futuras produções:

Qual dará mais garantia de futuras feições nacionais, uma cidade no coração do estado, ou outra marítima sempre desnacionalizada pelo contínuo aparecimento de vasos com bandeiras diferentes e pronúncia de línguas estrangeiras? – Onde haverá mais especialidade de um caráter próprio, nos campos e matos sem iguais, ou ao pé da água salgada que vai lambar as praias de todo o mundo? – No sertanejo de ponche e bota mineira, ou no *dandy* vestido à inglesa (...)? (VARNHAGEN, 1845, p. 406).

Ainda nesta edição consta um fragmento do ensaio “O Caramuru perante a história” posteriormente publicado na *Revista Trimestral de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* em 1848, no qual situa historicamente o mito do Caramuru, ou Diogo Álvares Correia. O “homem do trovão” chamou tanta a atenção de Varnhagen que no ano seguinte é compilado um romance histórico de sua autoria, *O Caramuru (Romance histórico brasileiro)*, publicado em 1861.

Em *Florilégio da poesia brasileira*, de 1847, tendo seus tomos publicados em anos e imprensas diferentes, Varnhagen em seu “Prólogo” indica que a coletânea priorizou versos que fossem muito bem acabados ou poemas que, não dispendo de técnica perfeita, trouxessem em sua forma matéria local brasileira, sendo esta uma diferenciação dos *Parnasos* anteriores (que deles se distingue o título por distanciamento com qualquer ideal mitológico ou neoclassicista), o que evidencia a concepção romântica de escritor.

Varnhagen problematiza a divisão entre literatura portuguesa e literatura brasileira, julgando que, apesar de muitos de seus contemporâneos terem acreditado ser improvável o desmembramento, isso poderia ser possível com alguns cuidados, como a diferenciação do idioma (diferenças linguísticas, especialmente fonéticas, para ele faziam a diferença nas composições poéticas dos dois países) e a classificação de autores brasileiros ou que escreveram em português ou outras línguas. Varnhagen ainda se preocupava em cessar com os comentários de uma crítica portuguesa que ridicularizava a produção brasileira.

Em seu “Ensaio histórico sobre as letras no Brasil”, Varnhagen tem a preocupação de tratar de diversos épicos ao longo do percurso da história da literatura nas Américas, dando, ao longo do texto, destaque a vários poemas. Atribui elogios a *Eustáquidos* [circa 1767], de Manuel de Santa Maria Itaparica, estendendo-os a *O Uruguai*, de Basílio, que seria uma epopeia “das modernas e de mais merecimento”, contendo “harmonia imaginativa, pelo mecanismo da linguagem, sabendo sempre adaptar os sons às imagens”. Faz comentários que parece defender o poema de críticas quanto ao ritmo da versificação, esclarecendo que “Às vezes faz correr os versos fluidos e naturais; outras, como nas falas de Cacambo, demora no verso de propósito, porque deseja representar distância, sossego ou brandura” (VARNHAGEN, 1998, p. 253-254).

A grande afeição que o historiador tem pelo mito do Caramuru refletiu-se na sua crítica ao poema, pois o coloca em posição de superioridade em relação ao poema de Basílio, por ter melhor acabamento rítmico e de metrificação, além de prolação mais fluida. Atribui como genial a manobra de Durão de fazer Diogo Álvares Correia como legítimo herói, haja vista que a história indicaria que não o foi. Fez ainda uma previsão: o poema ganharia cada vez mais leitores no Brasil.

Melhor que os dois poemas, para Varnhagen, só mesmo a *Assunção* (1819) do Frei Francisco de São Carlos, ao qual atribui inúmeras qualidades estéticas de versificação e do uso de recursos e figuras de linguagem. Em mais uma de suas previsões, o historiador acreditava que esse épico, por ser o mais bem trabalhado, comporia o cânone nacional, marcando a grande “glória” de seu poeta.

Se os louvores são muitos aos poemas anteriores, o mesmo não ocorreu em relação ao *Vila Rica*; o crítico afirmou que Cláudio Manuel da Costa “não acertou bem com a embocadura da trombeta épica” (VARNHAGEN, 1998, p. 254).

A partir da década de 1850 nota-se gradual ausência da poesia épica nas compilações lançadas, como em *Harmonias brasileiras*, de 1858, de Antônio Joaquim de Macedo Soares, e na *Lírica nacional*, de 1862, de Quintino Bocaiúva. Nessas publicações, apesar de indicarem interesses em poesias, já se tem uma predominância de poemas líricos e fragmentos/críticas a romances. O fenômeno talvez tenha ocorrido em razão da relevante presença dos épicos nas críticas anteriores, como nos Parnasos e no *Florilégio*, ou graças ao conflito dialético entre a forma literária e a adequação estética do Romantismo estrito.

1.3 A Confederação resulta em peleja

Como observado anteriormente pela constante presença de Gonçalves de Magalhães em textos críticos após a publicação de *Suspiros poéticos e saudades* (1836), compreende-se que o poeta já gozava de fama em 1856, ano da publicação de *A Confederação dos Tamoios*. Resta claro o desejo de Magalhães no panteão dos notáveis poetas, tendo em vista que manifestava o seu desejo de compor um texto que pudesse edificar alicerces nacionalistas para a literatura brasileira.

Era explícita a intenção de Magalhães de construir um berço, uma genealogia para a literatura da nação recém independente:

Há mister reunir todos os títulos de sua existência para tomar o posto que justamente lhe compete na grande liga social, como o nobre recolhe todos os pergaminhos da sua genealogia, para em face do Rei fazer-se credo de uma nova graça” (MAGALHÃES, 1836, p. 144).

A propaganda em torno do poema era substancial antes mesmo de sua publicação, conforme observa Maria Eunice Moreira:

Elaborado com cuidado e vagarosamente, o poema foi sendo construído e aguardado com expectativa. A imprensa acompanhava sua elaboração e distribuía pequenas notas sobre o andamento da obra, colaborando para aguçar a curiosidade do público. Em 1852, a revista *Guanabara*, do Rio de Janeiro, anunciou que o autor já havia redigido sete cantos da epopeia; mais tarde, informou aos leitores que o poema estava quase concluído (MOREIRA, 2007, p. vi).

O poema era frequentemente mencionado em várias revistas e periódicos, até de fora do país, mesmo antes de seu lançamento. Os versos, que contaram com o fomento de d. Pedro II – e ao monarca eram dedicados –, assegurou a Magalhães uma espécie de posto de “poeta oficial” do Império brasileiro, aclamado por boa parte da crítica e por outros escritores, principalmente antes de sua publicação integral.

A tão esperada publicação do poema épico gerou reações nos leitores, positivas, como se viu em algumas revistas e em ensaios, e negativas, tendo elas se iniciado com a condenação do poema feita pelo jovem **José de Alencar**. Jornalista e escritor em início de carreira, Alencar havia até então publicado em folhetins o seu primeiro romance, *Cinco minutos* (1856) – que tinha considerável interesse do público, mas críticas pouco expressivas em periódicos. Alencar via várias inadequações no poema de Magalhães e passa a publicar seus posicionamentos no *Diário do Rio de Janeiro*, dando início a divergências de grandes proporções que culminaram no envolvimento direto de d. Pedro II no caso, episódio que se tornou uma das maiores polêmicas da literatura brasileira do século XIX. Assinando as cartas publicadas como “Ig”, Alencar questionava *A Confederação* tecnicamente, tematicamente e estruturalmente. Muito além de questões de gosto, estilo e poeticidade, a forma do épico estava em jogo nas discussões das cartas publicadas nos periódicos. De modo geral, o conteúdo das críticas girava em torno do entendimento de que o poema não poderia ser um texto representativo da epopeia nacional e, em virtude disso, tampouco poderia o seu autor ser considerado como patriarca-representante da literatura brasileira.

A primeira geração romântica buscava trilhar caminhos para o desenvolvimento de um grande texto heroico que possibilitasse sumarizar a história brasileira em grandes dimensões, que sustentasse valores para uma literatura que recém tinha consciência (ou vontade) de trilhar

caminhos próprios, insubordinados aos vínculos com a antiga metrópole. Gonçalves de Magalhães refere-se a esse ideal e sua intenção na elaboração de um poema edificante na *Carta ao meu amigo Dr. Cândido Borges Monteiro* (1864). Ou seja, estava em questão a busca de um texto fundador, a busca por um cânone nacional e a adequação de um texto épico que se fundamentasse em ideais românticos, para além das epopeias árcades. Esse papel não poderia ser dos épicos do Brasil enquanto colônia, em razão da filiação portuguesa e da estética neoclássica.

Tanto Magalhães quanto Alencar investiram em tal empreitada, mas adotaram gêneros diversos. O primeiro, enquanto poeta, buscou na forma clássica de poesia e na forma consagrada de metrificação sua inspiração. A estrutura da poesia épica clássica é discretamente modificada por Magalhães, que opta por abolir em sua estrutura a mitologia tal como se tinha na estética clássica, mas também se manteve distante estruturalmente de poemas heroicos de tom lírico ou satírico em voga na primeira metade do século XIX, como *Childe Harold Pilgrimage* (1812-1818) e *Don Juan*, (1819-1823) de Byron, que ainda não desfrutavam no Brasil da abrangente popularidade que tinham na Europa. *A Confederação*, além da representação nacional, tinha o intuito de tratar da formação do Rio de Janeiro em especial, de modo a fundar literariamente a capital do país, adequando a versificação em decassílabos sem rigidez e estrofes livres. Diversos personagens históricos compõem a obra, além de apresentar como herói um índio, Aimbire, chefe dos indígenas confederados.

Já Alencar, optou por representar a gênese nacional fazendo uso do romance indianista. O artifício de Alencar de atribuir um nacionalismo equivocado e de apontar problemas estéticos no poema de Guimarães serviu, intencionalmente, para justificar *O Guarani* (1857), que se encontrava às vésperas de lançamento, que poderia assumir o título de verdadeira “epopeia nacional”, afora a escolha para sua realização em prosa. Pouco a pouco, enquanto a polêmica se desenrolava, Alencar apresentou o que, sob o seu ponto de vista, seria a metodologia ideal para construção de uma fórmula de criação do texto fundador para a nação. Com as publicações de suas críticas nos jornais, provavelmente pretendia criar no público a expectativa da chegada de um texto que desse conta da empreitada.

O biógrafo Lira Neto indica-nos, inclusive, que José de Alencar não era afeto do círculo literário acadêmico de São Paulo, cuja principal produção era poesias ultrarromânticas, preferindo sempre manter a distância (NETO, 2006, p. 71-85). A trajetória pessoal de Alencar foi marcada pelo amplo contato com romances e novelas, desde sua juventude e de seus primeiros contatos com a literatura, seja como leitor ou como escritor. Já a poesia a ele foi um

gênero mais distante ao menos em termos de autocrítica de sua produção (NETO, 2006, p. 47-49).

Nas palavras do próprio Alencar, seus versos iniciais eram “arrebetados à força de os esticar”, seguidos de “De charadas e versos, nem lembrança. Estas flores efêmeras das primeiras águas tinham passado com elas” (1960, p. 108); “O romance, como eu agora o admirava, poema da vida real, me aparecia na altura dessas criações sublimes”; mais tarde, apesar das tentativas produção de versos à moda byroniana, Alencar diz que “não me sentia o menor jeito para essa transfusão” (1960, p. 111). Apesar disso, a cadência poética fora observada em sua produção romanesca, principalmente em *Iracema*, chamada por Machado de Assis de “poema em prosa”.

Ao longo da polêmica, tinha-se de um lado Magalhães e seus amigos defensores, e de outro, Alencar – que buscava se afirmar, além de romancista, como crítico – e partícipes anônimos¹⁴. O monarca, que usava o pseudônimo de “O Outro Amigo do Poeta” nas publicações sobre a polêmica, contou com posicionamentos negativos de outros intelectuais que foram chamados para a discussão por d. Pedro II, por meio de correspondência. Gonçalves Dias, Varnhagen e Alexandre Herculano não socorreram aos anseios do Imperador e não tomaram partido na defesa de Magalhães (MOREIRA, 2007 p. IX). Após a publicação de toda a polêmica e suas respostas, Alencar fez uma coletânea com apenas as suas cartas e a publicou em livro sob o título de *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* ainda em 1856, de modo a certificar que o certame se fixasse na posterioridade.

Em síntese, a crítica afiada de Alencar na primeira carta se baseava em acusações de falta de entusiasmo na invocação do poema – feita ao sol brasileiro –, a considerou como sem emoção e rebaixada; ou que “a poesia (tenho medo de dizê-lo) não está na altura do assunto (descrição das belezas do Brasil)” (ALENCAR, 2007, p. XV). Alencar entendia que deveria vir do indígena a inspiração para a realização de um poema heroico “um poeta épico, que procura elevar a grandeza e a majestade de seus heróis” (ALENCAR, 2007, p. xvii), mas que, no texto de Guimarães, “a pintura dos índios não tem (...) a menor beleza” (ALENCAR, 2007, p. xvi), a despeito do que ocorreria em outras epopeias, cujos autores davam atenção especial à caracterização do herói e da heroicidade.

Ainda tratando dos indígenas, Alencar critica a descrição de Iguazu no início do poema, que seria muito inferior à importância que tem no desenvolvimento do poema. O quadro de abertura do poema no Canto I não seria impressionante como em outros poemas do gênero;

¹⁴ A influência do legado de Ferdinand Denis era comum às duas partes da discussão.

a morte de Comocim não é algo suficientemente grandioso, sendo, já que historicamente representaria, na perspectiva de Alencar, um fato trivial muito ocorrido ao longo do período pré-colonial.

Foi feita também por “Ig” crítica a questões de uso da língua portuguesa no poema. Afirma que o poeta “descuidou-se inteiramente da forma”, atribuindo a isso uma influente leitura de textos estrangeiros, além de creditar à metrificação cacofonia, e “abuso de hiatos e desalinho de frases” (ALENCAR, 2007, p. xviii). Na “Última carta” dedica-se mais a isso e apresenta um detalhado estudo em notas de todas as inadequações ou experimentalismos gramaticais ou de relação linguísticas que haveria no poema.

Fora os pontos mencionados anteriormente, Alencar diz de modo reiterado que o poema não está de acordo com as “regras da epopeia”; nada obstante, não apresenta de forma clara quais seriam essas regras. Alencar não usa termos técnicos da composição épica em seu ensaio; não solicita, por exemplo, que no lugar do episódio inicial da morte do filho de Pindobuçú pudesse estar outro, valendo-se de *in medias res*, por exemplo, apesar de sugerir que uma ação do Canto II devesse abrir o poema. As primeiras cartas foram escritas quando Alencar ainda não havia feito a leitura de todo o texto de Magalhães (na primeira cita apenas o canto I e II), como o próprio autor deixa claro, o que por si só poderia colocar em questão vários dos argumentos defendidos.

Na “Segunda carta”, Ig, ou Alencar, segue alegando que o poema seria um épico grosseiro devido à ausência de uma cena marcante, compreendendo que “um poeta épico deve ser autor e ator” (ALENCAR, 2007, p. xxii), de modo que, como autor, criasse uma cena e um cenário e, enquanto ator, desse às palavras um estilo elevado e efeitos cênicos – elementos fundamentais para o gênero.

Dando a ver seus intuitos por trás da polêmica, o romancista, em empresa retórica, apresenta a situação em que se coloca como escritor: aquele que critica, precisaria necessariamente fazer melhor que o criticado, destacando ainda que críticos e escritores têm papéis distintos no ato de criação. Assim, caberia a ele, o crítico, conceber enquanto escritor uma obra de arte que superasse o texto alvo de ataques. Para tanto, Alencar deixa claro que o gênero épico não é adequado à sua empresa: a forma deve ser nova (ALENCAR, 2007, p. xxviii). Curiosamente, ao tratar de novos estilos, o romancista rotula o poema de Byron, *Childe Harold Pilgrimage*, como uma epopeia.

O conteúdo crítico da terceira carta de Alencar acusa Magalhães de não dar conta de expressar a natureza brasileira de forma grandiosa – no caso, a lua e a beleza das mulheres. A

descrição da índia Iguazu é para ele a descrição de uma mulher trivial, sem qualquer elemento distintivo de sua proeminente importância nos fatos narrados. (ALENCAR, 2007, p. xxx).

Ainda no que diz respeito às descrições, à formação dos caracteres¹⁵ e às ações dos indígenas, Alencar compara os versos de *A Confederação* que lidam sobre a habilidade de um índio com a seta com a poesia de Durão e Silva Alvarenga sobre o mesmo tema, mostrando a superioridade desses últimos. Ao aproximar o poema de Guimarães a *O Uruguai*, Alencar lembra que Basílio não era um “verdadeiro” escritor brasileiro e que não escreveu uma epopeia, mas um “poemeto” – mas ainda assim superior ao que propunha o poeta romântico, pois apesar de vinculado a uma estética clássica, ofereceria uma melhor compreensão do universo indígena. Posteriormente, acusa-o também de ter feito versos copiados das estrofes de *O Caramuru*.

Alencar na “Terceira carta” passa a analisar versos individualmente, enumerando repetições e estruturas que causariam cansaço aos leitores, presentes no terceiro e no quarto cantos da obra de Magalhães. Em atitude contraditória, ao mesmo tempo em que caça as qualidades do texto e exige originalidade – mais inspiração e o uso de novas fórmulas –, Alencar asseverava que Magalhães deveria ter copiado fórmulas já consagradas de epopeias: “quem não é Homero deve ao menos procurar imitar os mestres” (ALENCAR, 2007, p. xxxii). Para ele, um grande defeito da obra de Magalhães é não ser nem clássica e nem verdadeiramente moderna.

A intenção do autor de *O Guarani* de enaltecer a forma romance fica bastante clara quando afirma, por exemplo, que a fabulação de Magalhães, apesar de suas falas, poderia dar um exímio romance: “se Walter Scott (...) fizesse desse poema um romance, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigariam o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade” (ALENCAR, 2007, p. xxxii).

Na “Quarta carta”, Alencar menciona uma resistência crítica de alguns em relação à poesia que se ocupa de temas indígenas, provavelmente se referindo a Gonçalves de Magalhães e a Gonçalves Dias como ‘poetastros’ estudiosos de dicionários indígenas; no entanto, o futuro autor de *O Guarani* condena os que defendem a inteira dissolução do tema indianista da literatura:

Mas o que não partilho, e o que acho fatal, é que essa reação se exceda: em vez de condenar o abuso, combata a coisa em si; que em lugar de estigmatizar alguns poetastros que perdem seu tempo a estudar o dicionário indígena, procure (sic) lançar

¹⁵ Não utilizaremos o termo “personagem” para nos referir à figura humana representada na poesia épica; preferimos “caractere”, já que o uso do termo “personagem” nas poéticas clássicas volta-se à figuração humana cênica. Além disso, a ideia de *persona* está originalmente ausente na poesia épica.

o ridículo e a zombaria sobre a verdadeira poesia nacional (ALENCAR, 2007, p. xxxix).

No tocante à religião, diz que há grande contradição no poema: a crença dos índios, mal explorada no texto, foi capaz de produzir um milagre, como se apresenta com força no poema de Guimarães, enquanto o catolicismo nada teria criado, apenas permitindo um sonho de Jaganhoaro, constituindo assim uma contradição ideológica. Outro contrassenso ocorre, para Alencar, no que concerne à heroicidade de Aimbire, posta em questão devido ao fato de o caractere apresentar momentos de vacilação e de fraqueza dentro do poema.

Manuel Araújo Porto-Alegre, com a alcunha de “Amigo do Poeta”, em uma carta publicada no *Correio da Tarde* em julho daquele mesmo ano, apresenta como argumento de defesa de Guimarães o fato de *A Confederação* não ter pretendido ser uma epopeia, mas sim apenas mais um poema: “no plano de sua obra não entraram as dimensões colossais do poema épico, mas sim aquelas que são consentâneas com o fragmento da história pátria” (PORTO-ALEGRE, 2007, p. li); ou seja, na tentativa ingênua de defender o colega, acaba por rebaixá-lo. Afirma que “Ig” é demasiadamente presunçoso ao afirmar que

Se o poeta que intenta escrever uma epopeia não se sente com forças de levar ao cabo essa obra difícil; se não tem bastante imaginação para fazer reviver aquilo que já não existe, deve antes deixar dormir no esquecimento os fastos de sua pátria (PORTO-ALEGRE, 2007, p. xlv).

Ou seja, Porto-Alegre entende como absurda a sugestão de que se a poesia não se equiparasse aos clássicos épicos gregos e latinos deveria quebrar sua pena e não mais escrever. Defende que o sistema usado pelo poeta na sua composição tinha a intenção de sempre manter a clareza e a simplicidade no metro e no verso, com o objetivo de oferecer uma maior e mais popular abrangência de leitura.

Dois pseudônimos de identidades desconhecidas, o primeiro deles, “o Boquiaberto”, e o segundo, “Sr. Ômega”, manifestaram-se logo na sequência sobre a discórdia, apimentando-as dias depois em mais uma publicação no *Correio da Tarde*. O “Sr. Ômega” julga que a crítica apresentada nas cartas seria justa, corrobora-a, e afirma que, na realidade, “Ig” nada mais era que “um representante da opinião pública”. Essa colocação reforça a decepção que a tão aguardada *A Confederação* teria causado a muitos: “não pedíamos ao Sr. Magalhães uma *Odisseia* ou uma *Eneida*” (ÔMEGA, 2007, p. lxvi).

D. Pedro II, usando o codinome “Outro Amigo do Poeta”, participou da discussão a partir de agosto de 1856, rebatendo com minúcias às cartas de “Ig”, principalmente no que diz

respeito às descrições e às cenas narradas. Quanto a problemas de metrificação, o Imperador assume que o texto os teria, não os considerando versos errados.

Alencar responde ao artigo, definindo que o Monarca seria o único e verdadeiro amigo do poeta, já que considerava que as defesas feitas por Porto-Alegre teriam um tom mais pessoal que literário. Tem-se a impressão, pela redação da carta de Alencar, que já se conhecia a identidade dos dois “amigos do poeta”. Nessa publicação, Alencar volta a atacar pontualmente o gênero épico usado por Guimarães, insistindo que a invocação do poema seria uma “contravenção das regras da epopeia”. Perpassa a sensação de que nessas respostas Alencar passou a questões de gênero e tem um cuidado maior de linguagem, talvez por não pretender criar uma indisposição maior com a corte. Em resposta, Porto-Alegre, no dia 11 de agosto do mesmo ano, defendia que “*A Confederação dos Tamoios* não é uma epopeia, porque a epopeia tem outras proporções”. Não esclarece, contudo, quais seriam essas proporções.

Em réplica, d. Pedro II, contrariando Porto-Alegre, assegura que em seu entendimento *A Confederação* seria um poema épico (PEDRO II, 2007, p. cxxiii). Por exclusão e contraste com outros poemas, o Imperador apresentou seu conceito de épico: um poema narrativo longo como o *Childe Harold Pilgrimage* deveria ser considerado como lírico, apenas (contrapondo o entendimento de Alencar); *A Confederação* não poderia ser considerada um poema didático ou histórico por conter elementos do maravilhoso e do sublime, então típicos da épica. Argumentou que “Não há pois a menor dúvida que o sr. Magalhães fez uma epopeia” (PEDRO II, 2007, p. cxxiv).

No mesmo periódico em que se manifestaram “os amigos do poeta”, Frei Francisco de Monte Alverne publica em dezembro de 1856 uma crítica detalhada, canto a canto, do poema. Em geral generosa com o poeta, ainda assim aponta falhas consideradas graves, principalmente no que diz respeito à métrica, à adequação da linguagem e ao uso que se fez do gênero. De forma conservadora, critica o afastamento de *A Confederação* de uma poética canonizada: “Poderia o autor antecipar a ação sem atacar as regras comuns da epopeia? (...) Qual a natureza desta epopeia? Qual é o seu objeto e o seu fim principal?” (MONTE ALVERNE, 2007, p. clxiv). Respondendo ele mesmo às indagações, conclui que o polêmico poema, justamente por não seguir tais regras, principalmente no que diz respeito à invocação (o sol), não faria jus ao tema e acabaria por rebaixar o texto e por desmerecer o poema a quem é dedicado.

Frente à complexidade e às proporções que o embate intelectual levava, d. Pedro II recorre, por meio de pedido em missivas, a pareceres de Gonçalves Dias (que se encontrava na Europa no período) e Alexandre Herculano (MOREIRA, 2007, p. vii). Herculano o responde em uma carta em dezembro de 1856 e contraria a expectativa de retorno que tinha o Monarca,

argumentando, principalmente no que dizia respeito ao gênero, ver impropriedades: “Duvido, e muito, de que nesta nossa época o poema épico seja possível na Europa, e ainda mais que o seja na América”. Ao longo da disputa intelectual sobre *A Confederação*, definitivamente é na carta de Herculano onde se encontra uma preocupação em definir mais precisamente o que seria um texto épico: “a epopeia é o cântico do heroísmo: daí o seu nome tão vulgar de poema heroico” (HERCULANO, 2007, p. cxlviii).

O escritor português didaticamente ensina que o heroísmo e a estrutura moral do herói são determinantes para o gênero, elementos que não podem ser esquecidos. Para ele, a poesia épica necessitaria o gosto pelo heroico e a confiança no sobrenatural, no mítico. Explicou que havia dificuldades em sua contemporaneidade de se encontrar as duas características épicas, seja na produção dos escritores ou no horizonte cultural de seus leitores. Desse modo, à medida que a civilização avança, o impacto e as características necessárias para a construção de um épico tão grandioso quanto os primitivos e clássicos se esvaziam. Herculano tampouco considerou os poemas de seu colega Garrett e os de Byron como epopeias, afirmando que nenhum dos maiores escritores da época teria se arriscado a navegar pelas águas da epopeia.

Ao fim de sua carta, argumenta que os épicos de formação do Brasil devem ser os mesmos de Portugal, por darem conta da gênese do país, já que os “brasileiros são europeus na América” (HERCULANO, 2007, p. cli). A colonização não seria assunto elevado o bastante, além de o país não contar com homens distintos dignos de serem intitulados como grandes heróis épicos. O escritor concorda que qualidades heroicas seriam mais facilmente encontradas nos indígenas que nos colonizadores, mas lembra que não havia público leitor para poemas desse gênero nem mesmo em Portugal e que achava difícil qualquer tentativa desse tipo pudesse gozar de sucesso no Brasil.

O escritor português acreditava que gêneros mistos da épica, como o que intitula de “poema-romance” ou “poema-dramático” – e também a lírica – dariam conta de expressar o tema pretendido com mais modernidade, assegurando-lhes melhor adequação ao século XIX. Magalhães teria cometido os mesmos pecados de muitos poetas que tentaram trilhar os rumos da poesia heroica: foi “enganando-se quanto ao assunto e ao gênero épico que adotou” (HERCULANO, 2007, p. clii), reforçando que mesmo se excluindo a questão de dificuldade de criação de épicos no mundo moderno, *A Confederação* não poderia ser considerada uma epopeia propriamente dita, por ter defeitos que fazem transparecer uma certa acepção cética das cenas que narra, além do uso de coloquialismo, desvios gramaticais, ambiguidades e o metro impreciso. Em acréscimo a sua explanação crítica tão bem fundamentada, o escritor português dizia ver potencial em muitos dos versos do poema.

Herculano sugeriu na carta que os brasileiros devessem concentrar seus esforços no registro e na escrita de poemas que salvaguardassem as tradições e a arte dos primeiros habitantes da América, por mais que o tema indígena pudesse parecer banal no Brasil. Nesse sentido, destacou ao Imperador os trabalhos de Gonçalves Dias, e lembrou que, por realizar tais registros, tinham expressivo destaque internacional.

O tão aguardado e polemizado poema de Magalhães teve críticos também na América Latina, como se vê no ensaio “Um poema brasileiro”, de Juan María Gutierrez, publicado no jornal *El Orden* em janeiro de 1857, apresentado na íntegra na edição de *A Confederação dos Tamoios* organizada por Maria Eunice Moreira e André Bueno (2007). Pelo que se pode deduzir do texto, Gutierrez não tinha conhecimento da polêmica que tomou conta da imprensa carioca e fez uma atenta leitura do poema, introduzindo ao leitor portenho uma série de dados sobre a literatura brasileira e literatura sul-americana em geral. Instruiu os leitores ao elencar os poemas narrativos anteriores, focando em como se deu a representação indígena desde os tempos coloniais, para depois introduzir Gonçalves de Magalhães, fazendo resumo da obra e dando notícia sobre os índios no Brasil. Gutierrez interpreta como justa a dedicatória feita ao Imperador do Brasil, a quem atribui uma série de medidas de desenvolvimento salutares no âmbito da cultura.

Ao elogiar o assunto do poema, afirmou que a escolha do tema indígena era sublime, capaz de proporcionar muito interesse aos leitores. As cenas, para o escritor argentino, eram dotadas de “propriedade” e de “naturalidade”. Entretanto, fez crítica à metrificacão, a qual julgou que devesse ter se assemelhado à de *Caramuru*. Afirmou ainda que versos que tratam de paixão poderiam ser mais sensíveis e amplos, também aos moldes do poema de Durão (GUTIERREZ, 2007, p. cxcv – cxcvi), dentre outras sugestões de estilo, tendo sempre um posicionamento muito ponderado e discreto. Concluindo e sintetizando sua crítica, nos diz:

O Senhor Magalhães fez com seu poema um serviço às letras americanas, dando uma prova a mais, entre as pouquíssimas que existem, da possibilidade que há de estimular o sentimento e a imaginação com nossas crônicas primitivas, dando-lhes por fundo as particularidades de nossa esplêndida natureza (...).

Sob estes dois aspectos recomendamos também sua leitura à geração jovem de Buenos Aires que hoje se prepara para ilustrá-lo em um dia próximo com as produções de seu espírito privilegiado (GUTIERREZ, 2007, p. cxcvii- cxcviii).

Logo após essa publicação, Gonçalves de Magalhães, que se manteve em silêncio ao longo da querela ocorrida no Rio de Janeiro, escreveu breve carta pessoal a Gutierrez, em agradecimento pela publicação da positiva crítica.

E ao que tudo indica, a ideia de “fazer melhor” foi uma obstinação de Alencar. Antes de sua tentativa de sucesso no gênero prosa com *O Guarani*, o escritor também intencionou responder a Magalhães escrevendo em versos heroicos: começou a trabalhar em uma epopeia indianista, provisoriamente intitulada de *Os filhos de Tupã*, da qual se teve quatro cantos divulgados em 1863, que nunca fora acabada. Alencar desistiu de seu projeto, como o próprio autor nos diz no texto em formato de missiva “Carta ao Dr. Jaguaribe”, datada de 1865, presente no posfácio de Iracema:

Cometi a imprudência quando escrevi algumas cartas sobre *A Confederação dos Tamoios* de dizer: ‘as tradições dos indígenas dão matéria para um grande poema que talvez um dia apresente sem ruído nem aparato, com modesto fruto de suas vigílias’. Tanto bastou para que supusessem que o escritor se referia a si, e tinha já em mão o poema; várias pessoas perguntaram-me por ele. Meteu-me isto é brios literários; sem calcular das forças mínimas para empresa tão grande que assoberbou dois ilustres poetas, tracei o plano da obra, e a comecei com quase tal vigor que a levei de um fôlego ao quarto canto.

Esse fôlego susteve-se cerca de cinco meses, mas amorteceu; e vou lhe confessar o motivo. (...).

Mais tarde, discernindo melhor as cousas, lia as produções que se publicavam sobre o tema indígena; não realizavam elas a poesia nacional (...)

Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; ninguém lhe disputa na opulência da imaginação, no fino labor do verso, no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens. Em suas poesias americanas aproveitou muitas das mais lindas tradições dos indígenas; e em seu poema não concluído dos *Timbiras*, propôs-se a descrever a epopeia brasileira.

Entretanto, os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica, (...) eles exprimem ideias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza (ALENCAR, 1965, p. 140-141).

Ironicamente, dentre as razões para o abandono do projeto, Alencar elenca a dificuldade de dar voz ao indígena valendo-se da culta língua portuguesa, como feito por outros poetas indianistas, de modo que um amplo conhecimento da língua indígena ou seu próprio uso seriam soluções plausíveis para a composição de um “verdadeiro poema nacional”. Ele queixou-se do trabalho laborioso de investigação linguística necessário para realização do poema, que careceria de exímio cuidado para se fazer entender pelos leitores, sendo essa uma grande preocupação: “Que fazer? Encher o livro de grifos que o tornariam mais contuso e de notas que ninguém lê?” (ALENCAR, 1965, p. 142). Como se viu anteriormente, Alencar na sua “Quarta carta” usava esse mesmo argumento como crítica para denominar, indiretamente, Dias e Magalhães como ‘poetastros’, indivíduos que se lançam em dicionários e gramáticas de línguas indígenas, distanciando-se de acuidade poética.

Por fim, Alencar acrescentou que a prosa então venceria como gênero mais adequado e possível, o método e forma de composição que queria criar:

Em um desses voveres do espírito à obra começada, lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão que entretanto não vai mal à prosa mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas. Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa (ALENCAR, 1965, p. 143).

A tese de José Aderaldo Castello é de que *Os filhos de Tupã*, ou ao menos boa parte da pesquisa realizada por Alencar para seu desenvolvimento, teria propiciado a execução, mais tarde, do romance *Ubirajara* (1874), em que o romancista opera uma

síntese de valores e aspirações coletivas ou de um povo ou de uma nação. No quadro da natureza selvagem e primitiva se projetam elementos novos, a saber, valores e ideais do invasor ainda preso aos remanescentes de uma tradição cavalheiresca. É o flagrante imaginário de duas culturas que se somam ou se fundem para uma civilização nova. Mais uma vez reconhecemos a dupla visão lírica e épica, na realização do herói e da heroína que sobrevivem (CASTELLO, 1965, p. 277).

Ou seja, um ideário mais próximo do *epos* que o presente em seus romances indianistas anteriores. Em contrapartida, Maria Aparecida Ribeiro credita ao exercício de ensaio de poesia épica em Alencar como resultado *O Guarani e Iracema*, especialmente este segundo, que teria servido como “uma espécie de rascunho de Iracema” (RIBEIRO, 2011, p. 192).

Os resultados da polêmica, além do grande impacto crítico e da ampla movimentação dos intelectuais em torno do tema, geraram, então, impactos na criação literária. Paulo Franchetti acredita que a decisão de Gonçalves Dias de publicar logo na sequência o texto de *Os Timbiras*, ainda que incompleto, deveu-se à gravidade e à amplitude que a polêmica havia tomado (FRANCHETTI, 2007 p. 53), o que de fato é percebido nas palavras do próprio poeta em uma correspondência a Guilherme Schüch:

Se a coisa não tem de merecer aceitação, não vale a pena gastar a minha vida preocupado com essa ideia: assim, publico em folheto, para dar continuação depois. Se for aceito, cobrarei alma nova para a continuação; se não, tomo naturalmente outro caminho (DIAS, apud BANDEIRA, 1958, p. 730).

Apesar de algumas críticas positivas como as últimas após o embate na imprensa do Rio de Janeiro, compreende-se que, pouco a pouco, o argumento crítico das *Cartas* de Alencar prevaleceu, e com ele seu projeto estético e nacionalista, o carro-chefe da disputa. O juízo de valor de “Ig” sobre a obra de Magalhães apresenta como foco questões de nacionalismo. Em seus argumentos, entendemos que o autor fiel à pátria não pode se abster de fazer representação grandiosa em um novo gênero. O jogo retórico de Alencar indica-nos que a produção de

Magalhães seria indigna de representar a nação; indo além, poderíamos inferir que **a partir de então surge o raciocínio de que o gênero épico seria ineficiente para representar os valores nacionais – ao menos nos moldes de Magalhães**, por apresentar uma série de dificuldades. A polêmica das cartas e sua construção – quando longe de um atento olhar crítico de sua significação – é tida como uma leitura introdutória e elucidativa do poema de Magalhães.

Desse modo, vê-se que o posicionamento de Alencar foi o vencedor no ponto de vista histórico, – seus apontamentos foram saudados por outros, tido como o mais popular naquela altura; esteticamente, os romances de Alencar tiveram mais sobrevida no público leitor em períodos posteriores que os poemas de força épica de Magalhães, como se observa em âmbito acadêmico até hoje. Essa disputa sobre *A Confederação dos Tamoios* marca o ápice de discussões públicas dos letrados sobre o épico e o seu papel, sendo crucial na história de nossa crítica literária.

1.4 O pós-polêmica

Na *Revista Brasileira*, em sua primeira edição de 1857, logo após o calor da polêmica, José Soares de Azevedo, professor do Ginásio Provincial (Ginásio Pernambucano) e amigo do escritor Almeida Garrett, publica um ensaio detalhado, com mais de 50 páginas, sobre a *Confederação dos Tamoios*. Na introdução do texto, Azevedo confronta um entendimento crítico em vigor que condenava a forma épica, sob a justificativa de que o século XIX não comportaria mais historicamente sentido ou compreensão da forma:

Depois do que tantos e tão bons engenhos têm escrito sobre a inconveniência das epopeias nos séculos em que as luzes parecem haver enfraquecido o vigor das crenças, e com ele a exaltação dos sentimentos, e a variedade e a força dos caracteres, será permitido ao homem inspirado, a que o mundo costuma chamar poeta, lançar ao regaço da sociedade contemporânea um grande brado de amor nacional sob a forma de uma epopeia? Estará ainda o povo do Brasil na sua simplicidade primitiva, e será ainda tão infante que se enfeitice com o maravilhoso de uma narração heroica, sem pedir nenhuma explicação à ciência, sem discutir o mérito de semelhante trabalho pela crítica? E resolvidas essas duas importantes questões, qual será a forma por que a arte se deve hoje manifestar no Brasil? (AZEVEDO, 1857, p. 59).

A resposta do professor sobre a possibilidade de criação e leitura de poemas épicos é favorável, pois, em seu ponto de vista, a poesia poderia ser criada e apreciada em qualquer estágio das sociedades humanas. Fez um resumo criterioso sobre o poema de Magalhães, comentando-o canto a canto, e apresentando pormenores do texto. O crítico tinha posicionamento como um todo favorável ao poema, apesar de fazer algumas ressalvas técnicas:

E afinal, todos esses raros defeitos e inexatidões ficam totalmente ofuscados pelas inumeráveis belezas do poema, que não tem semelhante em nenhum dos publicados até hoje na América do Sul (...). A cor local, que o sr. Magalhães espalhou em todo o drama, constitui o principal mérito de sua epopeia (AZEVEDO, 1857, p. 113).

Outro crítico que tratou dos épicos após a polêmica sobre *A Confederação* foi **Ferdinand Wolf**. Dedicou o seu trabalho como ensaísta a Pedro II, lembrando frequentemente em seus textos a influência que o Monarca exercia para a expansão do conhecimento na área das artes. Wolf dividiu sua história da literatura em períodos, cuja predominância divisória é de estilos de época. Todos os capítulos são muito detalhados, contendo um número considerável de obras e escritores descritos.

Wolf dá um tratamento destacado aos épicos em *O Brasil literário. História da literatura brasileira* (1863), desde o período colonial, considerando um poema daquela altura, *A Prosopopeia*, o texto inaugurador da literatura brasileira, antecipando dessa maneira o debate caloroso sobre qual seria o texto fundador da literatura no Brasil travado mais tarde por Sílvio Romero e José Veríssimo. Wolf não se aprofunda em realizar juízos de valor sobre o poema de Bento Teixeira, destacando mais suas condições de produção e o estilo, as quais entende como simples e natural (WOLF, 1863, p. 10).

O austríaco adota uma divisão e classificação um tanto quanto similar à de Sousa e Silva no que diz respeito aos épicos do século XVIII, diferenciando-se dela apenas no que concerne os textos produzidos em um momento cronológico mais próximo à contemporaneidade do crítico. Wolf atribui aos indígenas uma cultura propícia para a produção de uma forma específica de épico, já que os ameríndios brasileiros teriam, em sua opinião, toda uma tradição guerreira, o que resultaria numa fácil aproximação da estrutura de cantos da epopeia: “Os indígenas, com efeito, jamais tiveram uma cultura literária propriamente dita. A esse respeito, apenas poderíamos assinalar alguns poemas a vez épicos (...) por onde davam a vazão a seus instintos poéticos e musicais” (WOLF, 1955, p. 7).

Sobre *Eustáquidos*, comenta brevemente que o poema faz parte de um movimento de devoção ao Santo Eustáquio, temática de poesia sacra e heroica frequente na segunda metade do séc. XVII, tendo obras com certa notoriedade na França e na Espanha¹⁶, e, portanto, não seria um poema tão original, apesar de sucessos na versificação e habilidade na escolha

¹⁶ Petri L'Abbé, *Eustachius, seu Placidus, heros christianus poema epicum ex legibus antiquis et novis* (1672) e Antonio Montiel, *Eustaquio ó la religion laureada* (1796).

temática. Algo a se remarcar é que Wolf vê nas descrições das belezas naturais do Brasil desse poema sacro verdadeiros sentimentos patrióticos.

O mesmo ocorre com *A descrição da Ilha de Itaparica* (1769), que tinha, segundo ele, a vantagem de ter incluído o elemento indígena, crucial para o desenvolvimento da literatura brasileira. Além disso, identifica em *A descrição* possível influência dos versos de outro escritor da literatura colonial no Brasil, Manuel Botelho de Oliveira, o que constituiria uma espécie de rede incipiente de influências no mundo colonial brasileiro.

Sempre com preocupação de enquadramento histórico, Wolf apresenta a literatura da segunda metade do séc. XVIII com explicação da história daquele momento, dedicando um capítulo exclusivamente para tratar dos épicos de Durão e Basílio. Ao focar seus estudos sobre os dois épicos árcades, apresenta o contexto histórico de produção e do assunto de *O Uruguai*, enxergando, a despeito dos que viam a opção temática de Basílio como inadequada ao gênero, que

É possível que, tratando esta matéria, José Basílio tenha atendido à sua aversão pelos jesuítas e seu desejo de agradar a Pombal, mas não é menos importante observar que havia escolhido um assunto patriótico e soube encontrar em seu país os elementos de uma epopeia (WOLF, 1955, p. 90).

Apesar de enaltecer a vitória das tropas da aliança decorrente do Tratado de Madri, Basílio já pensava localmente e transpassava uma brasilidade, já que celebraria os elementos locais de forma muito efetiva, tendo deixado legado de difusão da prática: Basílio “contribuiu razoavelmente para o livre surto do sentimento nacional” (WOLF, 1955, p. 90). Contrastando a crítica feita por Pereira da Silva, argumenta que o estilo do poema é “peculiar” devido à proximidade temporal do autor e a forma de disposição dos cantos, mas não o desmerece, e inclusive apresenta certos episódios louváveis devido à articulação dos episódios. No entanto, via o Canto V como o mais fraco, pois descreveria as práticas jesuíticas de maneira ambígua.

Além de *O Uruguai*, o *Caramuru* seria revestido de patriotismo para Wolf. Demonstrando acúmulo crítico, retomou o tratado de Rocha Pita sobre o mito de Diogo Álvares e entendendo que o mito não seria matéria suficientemente grandiosa para execução de uma epopeia, o que se justificaria pela ausência de conflitos bélicos de um povo civilizado (branco), de um herói reconhecido ou de uma grandiosa descoberta. Por essa razão, indica que a escrita do mesmo tema em outro gênero seria uma escolha mais feliz, como o romance picaresco à moda espanhola ou outras formas. Diego Álvares seria indigno do papel de herói por ser um branco “atirado” no meio aos indígenas, tendo peculiaridades heroicas apenas do ponto de vista

daquele grupo, incompatíveis com o esplendor e *phatos* heroico clássico da cultura europeia. Ou ainda, o tema teria sido menos prejudicado caso Durão tivesse utilizado uma forma poética de estrutura mais simples e breve, como fez Basílio:

Todos sabem como se deve, numa epopeia, evitar o trato de acontecimentos recentes e paixões ainda mal sopladas. Este gênero exige do poeta que se coloque acima destas mesmas paixões e que jamais suas ondas venham alterar sua ingênua imparcialidade. A história literária do Brasil fornece-nos numerosas provas desta verdade. Basta que recordemos a este propósito *Paraguassu* de Ladislau dos Santos Titara e citar ainda *A Independência do Brasil*, poema épico em XII Cantos (WOLF, 1955, p. 219-220).

Wolf é mais um dos críticos que vê como qualidades de Durão a descrição minuciosa de detalhes e a forma precisa em que apresenta seus episódios, considerando-o sempre elegante, e em versificação notável. Para ele, o que faz do poema original é a apresentação pormenorizada dos índios e de seus costumes, apesar de achar que Durão equivocadamente atribuiu aos índios sentimentos e valores próprios da civilização.

Ao mesmo tempo em que incumbe aos poemas “patriotismo”, diz que tal sentimento era “abafado” pela relação com Portugal. Por essa razão, em seu ponto de vista, os indígenas não puderam ocupar o papel central das obras, mas foram os responsáveis por preparar o terreno e indicar o caminho aos literatos que buscavam uma literatura nacional após a Independência; assim, os indígenas exerceram um papel central no que chamou de “desenvolvimento” da literatura brasileira (WOLF, 1955, p. 99). Os dois épicos arcádicos que tematizam o índio, os quais Wolf remarca por anteriores a escritores consagrados como Cooper e Longfellow, teriam feitos caracteres base para toda uma produção posterior. Wolf também relembra a popularidade dos dois poemas na Europa, sobretudo a de *Caramuru*, que já contava em 1855 com duas edições traduzidas para o francês.

No que diz respeito a Cláudio Manuel da Costa e seu *Vila Rica*, Wolf não dispõe de ensaio sobre o poema, e parece tampouco considerá-lo forma épica, mas sim lírica, entendendo que Cláudio “se revela poeta brasileiro, enquanto nas outras o elemento português e italiano sufocaram (sic) por completo o nacional” (WOLF, 1955, p. 105).

Rapidamente menciona o híbrido *O reino da estupidez* de Francisco de Melo Franco, que, segundo ele, teve como coautor José Bonifácio de Andrada e Silva, tratando-o mais como um texto português que brasileiro, apesar de destacar a grande repercussão na ocasião de sua primeira distribuição.

Sobre a *Assunção* de Francisco de São Carlos, retoma a exaltação de críticos predecessores, tratando exclusivamente do poema por algumas páginas, afirmando se tratar de

um poema que “reveste os êxtases místicos da devoção de todo o encanto dos coloridos mais vivos, em seu quadro” (WOLF, 1955, p. 139). Também destaca a descrição e a presença de cor local como fortes do poema, que teriam deixado legado e exercido influência nas gerações futuras. Como censura, identifica que a *Assunção* teria sua forma épica por “acaso”, já que o tema nada teria a ver com épica e, portanto, indica que não deveria ser rotulado como tal, pois “a composição é monótona, rebuscada, artificial e privada de ação, enfim, os episódios tem um nexos muito frágil” (WOLF, 1955, p. 143-144).

Wolf identifica Portugal como o berço da inclinação de gosto pela épica no Brasil. Esse gosto imputaria ao país a resolução da dialética da colonização no âmbito da forma literária:

Os brasileiros herdaram de Portugal uma predileção pela epopeia e procuraram, como eles, exprimir os seus sentimentos sob forma épica, através dos cantos heroicos. Mas tinham em relação a mãe pátria grande desvantagem. Sem heróis indígenas e sem épica verdadeiramente popular, só podiam atribuir suas façanhas aos colonizadores portugueses e seus descendentes. É por isto que Basílio da Gama e Santa Rita Durão, obrigados pela história a celebrarem os portugueses como vencedores, nem por isto deixaram de fazer incidir sobre os indígenas uma luz favorável e fazê-los centro do interesse principal (WOLF, 1955, p. 219-220).

Essa tendência nativista dos brasileiros, que já se havia entremostrado nos tempos da colônia, fortificou-se naturalmente depois da proclamação da Independência do país, como se nota nos poemas do primeiro grupo romântico. Wolf atribui à publicação de *A Confederação dos Tamoios* parte da grande popularidade que Gonçalves de Magalhães tinha devido a sua forma “corretíssima”. Seus decassílabos brancos teriam parte de responsabilidade nessa popularidade. O escritor austríaco elogia a decisão de Gonçalves de Magalhães ao tematizar acontecimentos anteriores e referentes à pré-colonização, tomando decisão acertada frente ao equívoco da escolha de Basílio da Gama. Para ele, o poema sobre os tamoios tem como atributos a essência puramente épica, o heroísmo indígena e a presença do maravilhoso ligado à natureza, “Assunto eminentemente patriótico e do maior alcance!” (WOLF, 1955, p. 223). O crítico realizou grande ensaio demonstrando as virtudes do poema, canto a canto, passagem a passagem, certamente a obra mais analisada e sintetizada de todo o livro. Sumariza inclusive os elogios e as resenhas positivas que o poema obteve na imprensa nacional, além de destacar o gosto e a dedicatória de d. Pedro II. Wolf ignorou em seu texto ou desconheceu a polêmica orquestrada por Alencar sobre *A Confederação*.

Sobre Porto-Alegre, Wolf afirmou que o escritor não teria papel menos que o de Guimarães; *Colombo* é virtuoso por trazer em cena toda uma diversidade das belezas das

Américas. Até a ocasião da publicação de *O Brasil literário*, o poema tinha publicação ainda incompleta, apenas disponíveis trechos publicados nas revistas *Guanabara* e *Revista Brasil*. Apesar disso, arriscou a fazer uma crítica antecipada pelos trechos que tinha à mão – muitíssimo positiva – ao observar vários aspectos, como técnica, escolha do tema, descrições, versificação, mito, heroicidade, imagens etc. Dentre tantos elogios, Wolf faz reflexão sobre a adequação temática do poema à estrutura objetiva da lente épica:

Como num assunto que se prestava tanto, um pintor de tanta imaginação teria resistido à tentação de favorecer o pitoresco às expensas da sobriedade épica? Em todo o caso, este poema denota um gênio inventivo pouco comum e um dom de exposição notável (WOLF, 1955, p. 260).

Gonçalves Dias tem, para o crítico austríaco, poesia autêntica, de verdadeira inspiração. Ao contrário do que fizera em relação ao poema de Porto-Alegre, dizia-se impedido de tratar sobre *Os Timbiras* em virtude de sua publicação parcial, mas adiantava “que a escolha de um assunto assim limitado, nos parece perigoso e constitui uma inferioridade” (WOLF, 1955, p. 266), se comparado à produção poética anterior de seus colegas tão elogiados por não escolher acontecimento histórico relevante. Um bom poema heroico indianista, para Wolf, é aquele que estabelece uma relação do indígena com o homem branco, representando os contrastes (qualidades e defeitos) da colonização; Dias deixaria a desejar por imergir apenas no mundo do indígena, excluindo o branco como caractere ou tema. Com base no quadro apresentado, podemos entender que a proximidade de Wolf a d. Pedro II transparece em sua crítica, cercando de considerações positivas os poemas épicos de autores de alguma forma ligados à Corte, como é o caso de Guimarães e Porto-Alegre. Gonçalves Dias, apesar de ter reconhecimento internacional e certa aproximação do Monarca, ainda que menor que seus colegas, foi alvo de censuras. Por desconhecermos as condições de redação, incluindo aí o período em que trabalhou, não se pode afirmar certamente se Wolf ignorou o posicionamento de Alencar, se o desconhecia, ou se simplesmente se opôs a ele; tal situação também pode ser estendida ao posicionamento de Francisco Sotero dos Reis.

Francisco Sotero dos Reis publica em 1868 o seu extenso *Curso de literatura portuguesa e brasileira*, livro com fins didáticos que apresenta um panorama literário da língua portuguesa, incluindo os textos escritos no Brasil. Ao tratar dos escritores brasileiros, destaca os textos épicos na publicação e dedica um capítulo inteiro de sua obra para Santa Rita Durão, posto pelo ensaísta entre os mais célebres escritores da língua portuguesa, ao lado de Camões, Alexandre de Gusmão e Almeida Garrett. Para Reis, a grande astúcia de Durão teria sido a

introdução de cor local ao poema; contudo, identifica que o *Caramuru* não teria materialidade histórica heroica, de modo que se fez necessário recorrer a vários outros quadros descritivos para dar conta de seu tema. O acréscimo desses quadros faria com que o leitor se distanciasse da narrativa heroica, e, portanto, acabaria por configurar tal texto em uma literatura de segunda ordem, já que um poema de primeira seria como *Os Lusíadas*. Ademais, o *Caramuru*, teria metrifcação e estrutura rítmica excelentes, configurando assim versos harmoniosos e opulentos.

Já o outro épico arcádico, *O Uruguai*, é definido como demasiadamente curto, feito de forma apressada em virtude de, pelo que julgava Reis, pressa na finalização. Acreditava que quanto à escolha temática, o poema “indianista” de Basílio caracterizaria um índio com maior propensão poética que o de Durão, devido ao fato de tratar-se de um indígena contemporâneo ao autor, que se encontrava culturalmente mais próximo da “civilização”. A aparição do indígena subjugado à cultura e à civilização, como prática indigenista, é crucial no desenvolvimento do entendimento dos épicos, no entendimento de Reis; é a sujeição cultural que traria verossimilhança do indígena enquanto herói.

Para Reis, Gonçalves Dias teria grande qualidade por concentrar um grande conhecimento da estrutura linguística do português e de línguas indígenas, conhecimentos que fizeram com que o poeta habilmente soubesse profundamente manipulá-los na cadência e ritmo de seus versos, ordenados com muita beleza, como em *I-Juca Pirama* e em *Os Timbiras*.

Reis deixa claro ao leitor que **havia uma expectativa geral no mundo lusitano de que um ótimo poeta devesse compor ao menos uma poesia épica**. Um poeta neoclássico, por exemplo, poderia enfrentar críticas caso não tivesse produzido epopeias, fato questionado pelo crítico, já que não seria uma tarefa necessariamente para todos e nem significaria ausência de talento: “Censurá-lo, como fazem alguns, por que durante a sua longa vida não se deu a composições desta natureza (épicas), seria o mesmo que censurar a Horácio porque não compôs um poema como a *Eneida*” (REIS, 1868, t. IV p. 63). No entanto, ao longo de seu texto didático, Reis instruiu a seus leitores de que uma “boa epopeia é um dos maiores esforços do espírito humano” (REIS, 1868, t. IV, p. 181) e que o esforço da literatura portuguesa e brasileira na confecção desse tipo de texto é louvável e seria a literatura mais moderna, mais profunda e mais fecunda. Isso explicaria a grande empresa de Magalhães e Porto-Alegre na criação de epopeias.

Como se pretendeu fazer neste capítulo, até aqui foi possível organizar temporalmente a crítica literária sobre o épico brasileiro. No entanto, uma exceção será feita ao tratarmos da crítica feita por **Machado de Assis**; faz-se necessário agrupar seus ensaios para melhor compreensão da evolução de pensamento de nosso maior escritor sobre o tema.

Em um de seus primeiros ensaios cumprindo o papel de crítico literário, o jovem Machado de Assis escreveu “O futuro, o presente e o passado da literatura”, publicado na revista *A Marmota* em abril de 1858, passados dois anos desde o caloroso debate sobre *A Confederação dos Tamoios*. Nele trata de questões de política e literatura, ao discorrer sobre a independência das letras brasileiras em relação a Portugal. Nesse ensaio, Machado escreve a partir do ponto de vista de que a literatura arcádica, por exemplo, não possuiria estilo próprio, era antes uma arte “escravizada” que apenas poderia ser “sacudida por uma revolução intelectual” (ASSIS, 1959, v.3, p. 799). Excetuou desse conjunto *O Uruguai*, por ter distanciado de temas usuais do neoclassicismo na América portuguesa:

Gama escreveu um poema, se não puramente nacional, ao menos nada europeu. Não era nacional porque era indígena, e a poesia indígena, bárbara, a poesia do *boré* e do *tupã*, não é poesia nacional. O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país, se os seus costumes não são a face característica de nossa sociedade? (ASSIS, 1959, p. 799, grifo do autor).

Na sequência, apresentou suas impressões de gosto sobre os versos de Basílio, compreendendo-os como inspirados, elevados, suaves, mas censurou-os pela extensão curta. O grande romancista brasileiro não discorreu profundamente pelos setecentos, passando logo a tratar de textos de seu século e da revolução romântica no Brasil, argumentando que, para ele, a melhor maneira de haver independência literária seria a partir de uma socialização do escritor com seu meio, não realizada com base em construções artificiosas meramente pautadas em interesses de literatos.

Sobre a predominância de até então estudos sobre poesia, Machado comenta “Raros, bem raros, se têm dado ao estudo de uma forma tão importante como o romance; apesar mesmo da conveniência [sic] perniciosa com os romances franceses” (ASSIS, 1959, p. 802). Favorável a um desenvolvimento e avanço literário que, ao que se depreende de seu ensaio, realizar-se-ia por uma atualização de gêneros e, principalmente, de forma, conclamou: “as antigas ideias, os cultos inveterados, vão caindo à proporção que a reforma se realiza” (ASSIS, 1959, p. 803).

Em 1866, Machado de Assis, já mais maduro, escreveu um artigo especialmente sobre *Colombo* de Porto-Alegre, poema impresso integralmente no mesmo ano. Machado trata do sucesso que o épico teve antes de sua primeira edição alemã, visto que havia trechos lidos em saraus ou publicados na imprensa local. Segundo Machado, esses fragmentos causavam expectativa por sua qualidade e inspiração, e via a escolha temática com bons olhos, considerando que seria um texto engenhoso e de originalidade. No entanto, Machado assume,

com muito trato e respeito ao colega, que tais impressões primeiras não se aplicam ao resultado final do poema quando avaliado na íntegra.

Em meio a sua crítica sobre *Colombo*, Machado apresenta-nos seu ponto de vista acerca da abrangência em geral de um texto épico no Brasil daquele momento:

Um poema épico, no meio desta prosa atual em que vivemos, é uma fortuna miraculosa. **Pretendem alguns que o poema épico não é do nosso tempo, e há quem já cavasse uma vasta sepultura para a epopeia** e para a tragédia, as duas belas formas da arte antiga. **Não fazemos parte do cortejo fúnebre de Eurípedes e Homero.** As formas poéticas podem modificar-se com o tempo, e é essa a natureza das manifestações da arte (...).

Findou a idade heroica, mas os heróis não foram todos na voragem do tempo. Como fachos esparsos no vasto oceano da história atraem os olhos da humanidade, e inspiram os arrojos da musa moderna. **Casar a lição antiga ao caráter do tempo, eis a missão do poeta épico.** Os estudos e o talento do Sr. Porto-Alegre revelam uma índole apropriada para uma obra semelhante (ASSIS, 1959, p. 902, grifo nosso).

Sem dúvidas, o texto crítico mais célebre de Machado de Assis em que há comentários sobre a produção da poética heroica é “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de Nacionalidade” (1873), em que examinou o anseio de escritores românticos pela marca da nacionalidade em seus textos. Nesse sentido, retomou o debate iniciado em “O futuro, o presente e o passado da literatura”. Machado viu como gênese desse movimento Durão e Basílio, posteriormente seguidos por Gonçalves de Magalhães, Porto-Alegre e Gonçalves Dias, que seriam escritores ainda em voga no momento de elaboração de seu ensaio, em 1873. Uma eficaz e atenta leitura dos textos épicos arcádicos pelos seus seguidores românticos é posta em questão por Machado, já que a juventude saberia apenas ver nacionalidade nos dois poemas, mas não poderiam vê-la, sem o forte indianismo em voga, em outros poemas, como por exemplo, nas líras de Gonzaga.

A grande influência que tivera Gonçalves Dias, que inflamava o círculo literário, principalmente por seu indianismo “puro”, foi contestada, o que parecia um equívoco aos olhos de Machado:

Entrou a prevalecer a opinião de que não estava toda a poesia nos costumes semibárbaros anteriores à nossa civilização, o que era verdade, – e não tardou o conceito de que nada tinha a poesia com a existência da raça extinta, tão diferente da raça triunfante, – o que parece um erro (ASSIS, 1959, p. 816).

Machado defendia que o pensamento brasileiro em nada estaria atrelado à cultura indígena, não devendo, portanto, os escritores irem necessariamente buscar inspiração naqueles povos; incorreto seria acreditar que os usos de tais elementos seriam restritos à identidade

brasileira. Ao tratar de ferrenhas críticas que o indianismo sofrera após o seu *frisson* inicial, afirma que estudiosos não deveriam desconsiderar as produções indianistas já realizadas, em virtude de sua importância enquanto realização artística.

Ao que parece, gênero e indianismo estão associados no ensaio. Quando o gênero é o épico, o posicionamento de Machado sempre o une à representação de um indígena idealizado; conquanto, ao se tratar de prosa, o tom da crítica muda, como, por exemplo, na observação da influência de Gonçalves Dias nos romances de José de Alencar um “fecundo e brilhante escritor” (ASSIS, 1959, p. 816). A prosa seria capaz de reunir o que Machado pretende: a união de um legado universal e de costumes ou cores locais. Poemas indianistas como os de Gonçalves Dias seriam desnecessários para que o autor fosse reconhecido – Dias já o era, em virtude de seu talento e da força agregadora de elementos universais e locais neles presentes, e não pela mera escolha temática.

Machado via a crítica como importante meio auxiliar do desenvolvimento da literatura, por elencar pontos para observação de questões de nacionalidade. Nosso maior escritor destacava que o Brasil naquela altura não dispunha de uma forte crítica, que fosse atuante e doutrinária, capaz de apontar erros e acertos das produções literárias. O pequeno meio letrado brasileiro muitas vezes viu de início o romance com certa desconfiança ou certo rebaixamento, situação que mudou progressivamente ao longo do século. O autor de *Quincas Borba* comenta que o romance naquele momento já era o gênero de preferência de seu trabalho enquanto artista, e, junto da poesia lírica, se fazia popular entre os leitores:

De todas as formas várias as mais cultivadas atualmente no Brasil são o romance e a poesia lírica (...) O romance pode-se dizer que domina quase exclusivamente. Não há nisto motivo de admiração ou de censura, tratando-se de um país que apenas entra na primeira mocidade, e está ainda não nutrida de sólidos estudos. Isto não é desmerecer o romance, obra d’arte como qualquer outra, e que exige parte do escritor qualidades de boa nota (ASSIS, 1959, p. 817-818).

Quando parte para a análise dos gêneros contemporâneos, Machado apenas elenca a poesia lírica e, mesmo ela, não se aproximaria em relevância, ao menos no que se pode relevar pelos adjetivos utilizados por Machado, ao romance. Não há menção se o épico estaria dentro do “certíssimo futuro” da literatura brasileira, posição um tanto distante do que afirmou no texto sobre *Colombo* de 1866.

Muitíssimo admirador do poeta Fagundes Varela, Machado dedica-lhe dois ensaios: um, quando o autor dos “Cânticos do calvário” ainda vivia, em 1866, intitulado “Fagundes Varela: cantos e fantasias”, em que o objeto de análise é a poesia lírica, e um outro – mais

vinculado ao tema aqui debatido –, alguns meses após a morte do poeta, em 1875, na revista *A Crença*, em que abordou novamente a arte do poeta fluminense, sempre com muitos louvores. Neste último, o ensaísta trata da lírica do pouco que Machado conheceu do poema épico-sacro *Anchieta ou o Evangelho nas selvas* – até então não publicado, visto que Varela não teve tempo em vida de revisá-lo e finalizá-lo.

Novamente, Machado expressa não ter medo do gênero e elogia uma das últimas aparições de poesia épica no século XIX:

Ouvi um canto do *Evangelho nas selvas*, e imagino por ele que serão os outros. O assunto era tão vasto, elevado, poético; tinha muito por onde seduzir a imaginação do autor das *Vozes da América*. A figura de Anchieta, a Paixão de Jesus, a vida selvagem e a natureza brasileira, tais eram os elementos com que ele tinha que lutar e devia forçosamente vencer (...). O *Evangelho nas selvas* será certamente a obra capital de Varela; virá colocar-se entre outros filhos da mesma família, o *Uruguai* e *Os Timbiras*, entre os *Tamoios* e o *Caramuru* (ASSIS, 1959, p. 912-913).

Paralelamente às suas líricas indianistas e nativistas, o próprio Machado de Assis escreve um poema épico-cômico intitulado *O Almada*, publicado em 1879 nas revistas *Brasileira* e *A Estação*. Machado assume como modelo o poema *O hissope* (1768) de Antônio Dinis, (que gozou de certa popularidade no Brasil), e o *Le Lutrin* (1683) de Boileau. Sem recepção calorosa, Machado assumiu que o gênero lhe era “difícil”:

Agora direi que não é sem acanhamento que publico este livro. Do gênero dele há, principalmente, duas composições célebres que me serviram de modelo, mas que não são verdadeiramente inimitáveis, o *Lutrin* e o *Hissope*. Um pouco de ambição me levou, contudo, a meter mãos à obra e perseverar nela (ASSIS, 1959, p. 244).

No ensaio “A nova geração”, publicado em 1879 no Diário do Rio de Janeiro, Machado trata transversalmente do tema. O ensaio analisa o novo fôlego de poesia romântica da segunda metade do século XIX, principalmente a lírica subjetiva, a que chama de melancólica. A literatura da década de 1840 e 1850 é vista por Machado como essencialmente francesa, com a única novidade do indianismo, que teria acabado por gerar tentativas férteis de elaboração de literatura – tentativas essas que tinham o mérito de terem causado a solidificação temática e a inspiração em outros escritores posteriormente –, nada obstante os posicionamentos ideológicos precários nelas contidos.

Nesse artigo Machado elogia Basílio da Gama e seu épico ao tratar de estilo em especial, curiosamente comparando-o às líras de Gonzaga. Afirma que o verso branco e a melodia de Basílio seriam seus trunfos, além da imaginação ser “grandemente superior”. Apesar disso, nota que Gonzaga é, na contemporaneidade do ensaísta, muito mais conhecido que

Basílio, autor não “absolutamente popular” que teria fama apenas entre o meio dos literatos. Machado não apresenta, ou não identifica, ao menos, quaisquer indicativos das razões da impopularidade do texto de Basílio que poderiam estar relacionados ao gênero de poesia em que foi escrito; acredita, em vez disso, que o uso dos versos rimados seria mais relevante para a popularidade da poesia. A esse gosto popular se refere como uma “crítica ingênua” – e para demonstrar essa tese, exemplifica a popularidade da “Canção do exílio” sobre *Os Timbiras*.

Se Machado não se manifestou de modo direto no calor da polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios*, como poderia tê-lo feito após 1856, irá apenas mencionar a questão em 1866, dez anos mais tarde, no ensaio sobre a publicação do romance *Iracema* de José de Alencar, encarando de forma mais sóbria o que apresentaria em sobre o indianismo em “Instinto de Nacionalidade”:

A escola poética, chamada de escola americana, sempre teve adversários, o que importa dizer que não houvesse controvérsia pública. A discussão literária no nosso país é uma espécie de *steeple-chase*, que se organiza de quando em quando; fora isso, a discussão tratava-se na rua, e nas salas. Não passa daí. (...) muita gente viu na escola americana uma aberração selvagem, uma distração sem graça. Até certo ponto tinha razão: muitos poetas, entendendo mal a musa de Gonçalves Dias, e não podendo entrar no fundo do sentimento e das ideias, limitaram-se a tirar os seus elementos poéticos do vocabulário indígena; rimaram as palavras, e não passaram adiante; os adversários, assustados com a poesia desses tais, confundiram no mesmo desdém os criadores e os imitadores, e cuidaram desacreditar a ideia fulminando os intérpretes incapazes. Erravam decerto: se a história e os costumes indianos inspiraram poetas como José Basílio, Gonçalves Dias, e Magalhães, é que se podia tirar dali criações originais, inspirações novas (ASSIS, 1959, p. 859-860).

Machado dispõe então de uma visão sóbria sobre os poemas épicos, tendo ele, enquanto autor, sido influenciado por épicos, como se vê em suas *Americanas* (1875), a influência de Basílio da Gama¹⁷. Para Machado, o indianismo heroico presente nesses poemas foi a grande contribuição que o “morto” Romantismo pode oferecer à literatura brasileira.

Apesar de expressiva, conclui-se que **a suposta inadequação do gênero épico à representação da nação não foi uma discussão imediatamente abraçada pela crítica** após a polêmica travada por José de Alencar. Seus ecos estavam claros na crítica de Machado de Assis, que não concordou de todo com as represálias que o gênero épico sofreu, rebatendo-as. Ferdinand Wolf e Sotero dos Reis, como se viu, pareceram ignorar ou se afastaram do posicionamento de que a poesia épica não poderia em sua forma dar conta de ser a legítima literatura nacional.

¹⁷ NAVARRO, Eduardo de Almeida. As influências de O Uruguai de Basílio da Gama na poesia indianista de Machado de Assis. Revista USP, nº. 73, p. 105-111, março/maio 2007.

1.5 Os naturalistas

É na segunda metade do século XIX que a história da literatura passa a tomar a função de síntese de desenvolvimento de uma nação. Filólogos e historiadores daquele século, sob influência de historicismo ligado à consolidação de línguas “nacionais” na Europa e dos Estados, passaram a encarar a história literária como um organismo complexo, fundamentado em fatores intrínsecos e extrínsecos e buscavam evidenciar singularidades locais a partir da observação e aprovação de grandes obras canônicas que dessem conta de fixar não só a literatura, mas um processo de *continuum* literário em um país.

Em traço comum à crítica romântica, o esforço naturalista buscava apresentar uma origem da literatura brasileira e a fixar obras no cânone. Como inovação apresentava questões de raça e natureza de forma objetiva, ligadas a um determinismo estético valorativo, o qual entendia que a obra de arte resultava de condições próprias da natureza e da sociedade. Os conceitos de literatura e cultura eram aproximados ao longo da trajetória desse pensamento crítico. Os ensaístas naturalistas entendiam que seria incumbência e papel do crítico cultural prover a consolidação do que seria um espírito “nacional brasileiro”.

Na “Carta sobre a literatura brasílica”, publicada no *Correio Pernambucano* em julho de 1869 e posteriormente editada e reimpressa no Rio de Janeiro, **Araripe Júnior** sumarizou seu projeto de entendimento da literatura brasileira, no qual analisa e discorre sobre a literatura indianista. Araripe dá grande relevo à impressão de cor local ou tematização completa de tópicos que considerava nacionais. Assim, teriam sucesso estéticas que fizessem uso de regionalismo, sertanismo, indianismo ou demais símbolos que remetessem ao Brasil afastado de suas amarras coloniais.

Nos índios via tamanha poeticidade que, por terem espírito livre e indomável, poderiam ser equiparados aos heróis da antiguidade, e suas lutas seriam “capazes de rivalizar com os combates dos heróis homéricos, se um dos nossos poetas nacionais, verdadeiramente compenetrado em sua magnitude, se encarregasse de descrevê-las” (ARARIPE JR., 1958, p. 36).

No que diz respeito à crítica literária anterior, Araripe compreendia que o ideal romântico devesse dar lugar para interpretações literárias mais metódicas e cientificamente organizadas em compasso com a crítica realista presente na Europa, sendo examinadas a partir da dicotomia homem – meio (natureza). O clima brasileiro teria fundamental importância e influência na cultura brasileira, tendo afetado desde os primeiros colonizadores que na América

chegaram. Com base nisso, a literatura colonial foi valorizada em sua ensaística, na qual tenta encontrar as origens do nativismo no Brasil – teoria que mais tarde o próprio Araripe reveria, tendo em vista estudos sobre a subjetividade de interpretações de algumas obras estudadas.

Ao longo do ensaio, Araripe traça um histórico da aparição do indígena nas letras coloniais, e nele mencionou alguns dos poemas épicos. Elogiou o desenvolvimento dos caracteres ameríndios em Basílio e Durão, vendo Cacambo inclusive como herói de *O Uruguai* (ARARIPE JR., 1958, p. 39). Gonçalves Dias é equiparado a James Fenimore Cooper, mas Araripe Júnior não apresenta detalhamento das razões.

Em 1877, o tradutor e crítico maranhense **José Antônio de Freitas** escreveu *Estudos críticos sobre a literatura do Brasil - O lirismo brasileiro*, texto em que rebateu os postulados de Ferdinand Wolf e elaborou uma “fórmula” da literatura brasileira, e apresentou tendências literárias e panorama histórico. Buscando isenção dos acontecimentos políticos que, segundo o autor, interfeririam substancialmente no julgamento da literatura na primeira metade do séc. XIX, buscou encontrar a “causa remota” da literatura brasileira (FREITAS, 1877, p. 23). Para tal empreitada, fez-se necessário arquitetar seu pensamento com base no entendimento naturalista da “origem” dos colonizadores, pautado em explicações naturalistas e científicas. A literatura colonial tem grande importância para sua hipótese; por isso, traça um perfil das principais tribos brasileiras, recorrendo muitas vezes aos relatos de Gonçalves Dias ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – relatos depois muito retomados pela crítica em apropriação ou debate, como o fez Sílvio Romero. Freitas assume que haveria ligação direta com os cantos dos índios, forma mais latente de sua cultura literária, e o desenvolvimento da poesia no país. Um argumento de Romero, publicado dois anos antes em “Etnologias selvagens” (uma de suas publicações inaugurais, de 1875), solicitava ao leitor que

Procurai nos séculos XVI e XVII manifestações sérias da inteligência colonial e as não achareis. A totalidade da população, sem saber, sem grandeza, sem glória, nem sequer estava nesse período de bárbara fecundidade, em que os povos inteligentes amalgamam os elementos de suas vastas epopeias. Procurai portanto uma poesia popular brasileira, que de longe mereça este nome, e ainda hoje correis atrás do absurdo (ROMERO *apud* FREITAS, 1877, p. 46-47).

Freitas replica a colocação de Sílvio Romero sobre o caso, afirmando que “Isto porém, que com verdade se afirma dos cantos de caráter épico, por nenhuma forma se toma extensivo aos cantos líricos” (FREITAS, 1877, p. 47). Os textos épicos encontravam-se então em uma situação de xeque: por demasiadamente europeus, nada tinham em comum com a realidade brasileira, ao contrário do que afirmava Wolf e outros críticos.

Segundo Freitas, a literatura em Portugal encontrava-se decadente ao longo do século XVIII, sendo as letras brasileiras as responsáveis por aflorar novidades, tanto na lírica quanto na épica. Freitas transparece em sua crítica a situação dialética dos textos épicos brasileiros: achava que o gênero era artificioso no Brasil Colônia, apesar de assumir em outras passagens do texto como “nobre aspiração que provocou e realizou a independência nacional”. Ou seja, de acordo com o autor, veio da força épica, primariamente, a força emancipadora de fato da literatura. Freitas não desenvolve mais sobre o assunto, no entanto indica que intencionava dedicar um ensaio exclusivamente para a questão do gênero épico do Brasil. A autora desta tese não teve contato com esse texto, tampouco pôde confirmar se o intuito de Freitas se concretizou.

É nesse espírito que a crítica da segunda metade do século XIX no Brasil se embasa. O crítico **Sílvio Romero** escreveu num momento em que a crítica literária se distanciava da crítica das décadas anteriores, passando a incorporar metodologia cientificista – de tom naturalista e cientificista e laica – na leitura das obras: “A crítica moderna não é a antiga crítica literária; é uma disciplina científica” (ROMERO, 1882 p. 15). Foi ele o grande entusiasta da tentativa de inserir o pensamento letrado brasileiro num panorama mundial de pensamento.

Boa parte dos textos presentes na *História da literatura brasileira* (1888) de Sílvio Romero já haviam sido publicados anos antes, como na *Introdução da literatura brasileira* de 1882 e em outras publicações; as ideias sumarizadas pelo crítico em 1888 já tinham relativa circulação ao longo de toda a década de 1880. Relata o autor em seu “Prólogo” que a *História* foi concluída ao som dos festejos da abolição da escravatura.

A relação da política e da história com a literatura é uma das chaves de leitura do crítico e historiador, que desmerecia o trabalho crítico realizado por escritores: “Ao crítico e ao historiador é que compete indagar das condições de nosso nacionalismo. Os poetas não se devem meter nisso” (ROMERO, 1954, t. II, p. 455), pregando a apartação da estética da crítica e da história.

Sílvio Romero afirma que até então apenas estrangeiros, como Ferdinand Wolf em sua obra *O Brasil literário*, ocuparam-se a criar um estudo crítico e historiográfico da literatura brasileira: “O escritor austríaco foi o primeiro a fazer um quadro mais ou menos inteiro de nossa literatura, quadro pálido e incorreto, é certo, mas que se impõe, por estar no singular” (ROMERO, 1954, t. II, p. 342). Romero desconsidera a atuação dos críticos brasileiros anteriores, por acreditar que não abarcavam um panorama necessário, tendo características de “parcos” esboços.

O naturalista sumariza a história da literatura brasileira nos seguintes períodos: 1) primeira época ou período de formação, 2) segunda época ou período de desenvolvimento

autônômico, 3) terceira época ou período de transição romântica, 4) período de reação crítico naturalista. Tinha o intuito de escrever uma crítica literária imparcial e não aprovava os “alistasmentos de escritores” (ROMERO, 1954, t. II, p. 431) realizado por críticos românticos que realizaram compilações de produções literárias da era colonial. Considera que a crítica de gosto, sem metodologia, e o ajuntamento de textos não poderiam escrever a história da consolidação da literatura nacional: “A quem percorre, é certo, uma dessas antologias de nossos poetas, um desses parnasos aí publicados, se depara o ainda incerto valor de nossas produções” (ROMERO, 1954, t. III, p. 773). Romero defendia também uma descentralização de produção literária – nacionalizando-a a todos os cantos do país–, por considerar que a diversidade de locais de produção proporcionaria uma produção mais original e promoveria a consolidação da literatura nacional.

Radical, Romero afirmou em sua *História* que escritores menores deveriam permanecer na “escuridão do esquecimento”, pois seriam a “mediocridade praticando versos”. Por essa razão, não trata ou menciona uma grande série de escritores. Por exemplo, logo no início de sua *História*, ao tratar das letras coloniais, afirmou que Manuel de Santa Maria Itaparica deveria ser lembrado somente por apresentar nativismo e por ter caracteres índios, apesar das ações do poema parecerem ser compostas a partir de um olhar exterior, um olhar de um homem distante da realidade daquele povo e desconhecedor da natureza brasileira.

Chamando de “momento decisivo” o período de 1768, devido à publicação das *Obras poéticas* de Cláudio Manuel da Costa, até 1836, em razão da publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, Romero refere-se à época como uma fase de ensaio de um pensamento independente e autônomo em reação a Portugal, marcado pelo “espetáculo” da miscigenação.

Seguindo o mesmo raciocínio, os dois épicos árcades tiveram a função de substituir toda uma história de literatura fundadora ulterior que não existia no Brasil como havia na Europa: a literatura clássica, as cantigas da Idade Média, os contos cavalheirescos e os poemas renascentistas. Para ele, os poemas de Basílio da Gama e Durão forneceram não só um passado literário em que os românticos pudessem se apoiar – davam base histórica, no sentido de inspirar um ideal de passado histórico para o jovem país. Explicava ainda que esse fenômeno é análogo ao que a Inconfidência Mineira viria representar posteriormente na esfera política na segunda metade dos oitocentos.

Romero via os dois autores épicos árcades como autenticamente brasileiros e desvinculados da metrópole, já que a literatura em Portugal “era então quase nula; nossos poetas nada tinham ali a imitar” (ROMERO, 1954, p. 460, t. II). O gênero épico era, em seu ponto de

vista, o responsável por poemas fastidiosos, ordinários, de difícil leitura e popularidade. A lírica corresponderia ao gênero poético do gosto brasileiro, e, por tanto, “não têm e não podem ser voos para a epopeia” no Brasil. Apenas *O Uruguai* e o *Caramuru* escapariam da falácia épica por terem sido compostos em um momento histórico oportuno, em que a Colônia – por meio de sua elite local – passara a reivindicar sua força própria. Ao primeiro, por exemplo via como defeito o desconhecimento de conceitos de raças e dos Estados Nacionais – conceitos que Romero não reconhece como próprios do séc. XVIII. O retrato do indígena nesses poemas teria ocorrido em razão de uma tradição predecessora ou por mero acaso, não contendo elementos para tratar de outra raça, já que não a entendia; a raça ali pintada seria apenas ornada “epicamente”, o que culminou em uma literatura de características ambíguas, cujo trunfo adveio do não ter seguimento de moldes épicos à risca (ROMERO, 1954 t. II, p. 465).

O poema épico é hoje uma forma literária condenada. Na evolução das letras e das artes há fenômenos destes; há formas que desaparecem; há outras novas que surgem. Além desta razão geral contra nossos poemas épicos, existe outra especial e igualmente peremptória: o Brasil é uma nação de ontem; não tem um passado mítico ou sequer um passado heroico; **é uma nação de formação recente e burguesa: não tem elementos para epopeia** (ROMERO, 1954, t. II, p. 463, grifo nosso).

Comparando os dois célebres poemas árcades, Romero creditava mais méritos ao poema de Durão, superior pelo seu tema, mas inferior no que diz respeito às escolhas formais. O *Caramuru* teria como vantagem conter em sua abrangência temática os três tipos raciais brasileiros e a desvantagem de ser pobre em termos de expressão e cenas descoloridas, além de ter passagens prosaicas. Em contrapartida, acreditava ainda que o assunto e o período histórico em que se desenvolve o texto de Durão se adequariam bem ao gênero épico.

Romero comentou os ensaístas antecessores e a comparação inevitável do estilo dos épicos arcádicos:

Tinha-se censurado, entre os românticos, a Durão ter usado a oitava rima, e muito se gabava a Basílio por ter escrito o seu poema em versos brancos. Hoje é o contrário que acontece; leva-se bem a oitava rima do *Caramuru* e censuram-se os versos soltos do *Uruguai*. Confesso que não compreendo estas críticas e elogios contraditórios (ROMERO, 1954, t. II, p. 471).

Ao comentar *Vila Rica*, Romero é duríssimo: “chato, prosaico, duro, inútil”, literatura de poesia “quase nula” (ROMERO, 1954, t. II, p. 473-474). O mérito do poema de Cláudio Manuel da Costa seria o tratamento de assunto brasileiro por uso de cor local.

A Independência do Brasil de Teixeira e Souza foi visto por Romero como enfadonho e descuidado, responsável pelo comprometimento da integridade de seu autor. Em curta resenha

formal e contraditória, disse que o poema teria como mérito a pouca utilização das rimas, sendo uma lástima ter sido majoritariamente composto por versos brancos.

Sobre a produção de Gonçalves de Magalhães, Romero colocou o autor no que considera um patamar menos injusto em termos de crítica se comparado à forma com que fora tratado anteriormente, provavelmente se referindo às discussões ocorridas após a polêmica sobre *A Confederação*. Ressalta que enquanto escrevia, Magalhães foi exageradamente louvado, mas que após a sua morte, teria sido injustamente esquecido, tendo um público leitor praticamente inexistente à época. Considerava a polêmica em torno de *A Confederação dos Tamoios* como um fato muito produtivo em termos do desenvolvimento da crítica e da fixação de novos rumos para a literatura. O naturalista acreditava que Magalhães saiu derrotado da liça, já que nem mesmo se aventurou em defesa própria: “Alencar ficara triunfante. Desde então o cetro literário passou às suas mãos”. (ROMERO, 1954, t. III, p. 878). *A Confederação* em geral é vista com maus olhos por Romero, exceto por alguns fragmentos. Acentua que o texto é “muito pouco épico”, e, portanto, deu mais ênfase na análise em pormenores da produção lírica do escritor.

No que diz respeito a *Colombo*, acreditava Romero que o poema não teria sido bem estudado pela crítica e, portanto, seria alvo de comentários e elogios descabidos. Ao assumir que não se trata de uma leitura fácil, dizia que o poema, provavelmente o mais longo em língua portuguesa, seria, apesar de maçante, inconstante, e com vários problemas de forma – como a heroicidade, “enredo” –, a disposição do maravilhoso e do mítico comporiam a maior fragilidade. Em contrapartida, os versos seriam “vigorosos”, “sonoros”, e as passagens “elevadas”, “eloquentes” e “fortes” e teriam como mérito os amplos estudos por parte de Porto-Alegre, que o embasou historicamente para a confecção do poema. O crítico tomou mais páginas à análise de estrofes de *Colombo* que as dadas ao curto comentário sobre o poema de Magalhães. Seus argumentos implicam que Porto-Alegre fora mais feliz na empreitada épica que Magalhães.

Bem como decorrera Machado de Assis em “Instinto de nacionalidade”, Romero entendia que o uso de tema indígena, africano ou o uso da cor local por si só não fazem um texto ser nacional. O nacional numa obra de arte seria construído por inspiração e poderia nortear tanto temas universais quanto temas locais, desde que espontâneos e não afetados.

Os mais importantes escritores do indianismo brasileiro eram, para Sílvio Romero, Gonçalves Dias e José de Alencar, ambos são muito saudados pelas qualidades individuais, além do bem-sucedido exercício do nacionalismo e do indianismo.

O indianismo, segundo Romero, foi uma forma capaz de unir a literatura brasileira e de lhe fornecer um norte de independência das letras, sendo esta a sua serventia maior. Dias seria um “genuíno brasileiro” pelo seu engenho letrado e nacionalista e por ter descendência das três raças presentes no Brasil, pois “*Meio, raça e momento* são a trindade portentosa do crítico contemporâneo; servem para solver todas as dificuldades” (ROMERO, 1954, t. IV, p. 1235, grifo do autor). A preocupação com uma representação de tipos raciais era tão grande para Romero que ele chega a lamentar a ausência do negro no poema de Basílio da Gama. Dias foi elogiado por ter uma percepção histórica e étnica do Brasil considerada mais aguda que a de seus antecessores. Numa postura um tanto quanto conservadora, Romero qualificou *Os Timbiras* como versos que “não passam eles de um fragmento de poema sem caráter épico, donde se colhem apenas alguns pedaços líricos” (ROMERO, 1954, t. III, p. 1010); nada tratou sobre *I-Juca Pirama*.

Sílvio Romero é um dos primeiros críticos a apresentar estudo sobre o então “quase desconhecido” Joaquim Manuel de Sousa Andrade, referenciado pela crítica do período pelo sobrenome de batismo, Sousa Andrade. O poeta, cujo estilo era considerado por muitos como demasiadamente excêntrico e impróprio, foi, para o ensaísta, digno de atenção. A abordagem de um indianismo que ia além dos limites do território nacional, constituía uma novidade louvável, mas imersa em vários “poréns”. As críticas giraram em torno do estilo e da forma utilizada por Sousa Andrade em seu *O Guesa*: o estilo, de influência de métrica em língua inglesa, não tão comum no país, e por desconhecido, parecia estranho, “rude e quase ininteligível”, além de que “Não possuía a destreza e a habilidade da forma; de longe em longe ou às vezes de perto em perto aparece algum verso, alguma estrofe excelente, ou até admirável, e depois sucedem-se pedaços e pedaços muito menos felizes (ROMERO, 1954, t. IV, p. 1225).

Acreditava que Sousa Andrade, caso se esmerasse mais na forma, poderia chegar a um poeta de primeira ordem. Romero via-se, enquanto crítico, como um tutor que tinha o papel de indicar o caminho do sucesso ao poeta resenhado. Destacamos que Sousa Andrade faleceu em 1902, e, em 1888, estava muito atento às publicações sobre literatura no Brasil e no exterior. Ou seja, Romero tinha a intenção de ser lido e ter suas lições aplicadas pelo escritor maranhense.

Fagundes Varela era para Romero um poeta singular, por unir características do *spleen* e do ultrarromantismo com traços de regionalismo sertanejo e condoreirismo. À época do crítico, Varela era muito conhecido, tinha público (o grande número de notas na imprensa sobre o poeta comprova tal fato), no entanto, era pouco estudado. Sobre o seu épico-sacro, Romero disse apenas que são nas descrições da natureza que se concentram suas melhores passagens.

Em parte se aproximando de Romero, os estudos sobre literatura de **José Veríssimo** buscavam compreender a literatura brasileira a partir, principalmente, da ação do “meio” sobre os escritores e sua conseqüente herança para a literatura brasileira. O apego que os luso-brasileiros e os brasileiros passam a ter pela terra, oportunizado pelo contato com o ambiente característico do Brasil, teriam norteado os rumos da produção literária. O meio físico, a fauna, a flora e o clima dos trópicos teriam causado impacto nos homens brancos desde a aurora da colonização, o que fez com que a história, a língua e os rumos do país se distanciassem dos de Portugal.

Além desses traços naturalistas, na *História da literatura brasileira* José Veríssimo compreende a estética literária como um conjunto de aptidões e recursos e técnicas que se manifestam na “arte da escrita”; trata-se de uma visão belo-letrista, tão similar às críticas do século XVIII e XIX, rompendo em parte com a crítica naturalista de Romero. Remarcava o crítico que o texto literário era independente de seu contexto social e histórico, seja ele o relativo ao autor ou relativo ao leitor.

Machado de Assis é elemento central e de convergência no rol literário apresentado por Veríssimo, rol esse cujas escolhas, apesar da apresentação de seu método, eram mais guiadas por traços de continuidade – fluência da linguagem, distante de experimentação, além de demonstração de erudição e bases clássicas que os escritores tivessem. A ordenação da intelectualidade de Veríssimo promove a própria crítica ao papel de gênero, tendo, ao lado da literatura, papel fundamental para a construção do pensamento no Brasil.

Veríssimo não só historiciza diacronicamente a literatura, mas via no *corpus* que escolhia certa progressão na representação de uma literatura nacional autônoma que promovesse o distanciamento das amarras de poder cultural da antiga metrópole, observadas as colocações de destaque que certas obras teriam em relação ao todo: “A literatura que se escreve no Brasil é já a expressão de um pensamento e sentimento que não se confundem mais com o português” (VERÍSSIMO, 1963, p. 3).

O mérito de escritores-chave é o que traçaria os caminhos da história literária. Escritores que não puderam exercer influência na cultura não poderiam gozar de espaço nesse rol. Concluía Veríssimo que a literatura brasileira é composta por “pencas” de escritores insignificantes e por obras literárias que ocupam espaço apenas em estantes. Também não poderiam ser compostas por escritores que, apesar de terem celebração regional, não obtiveram reconhecimento por todo o país. Veríssimo não se ocupou de escritores que nasceram em Portugal, mas que no Brasil escreveram.

A língua portuguesa, por ter características regionais fortes ao longo do território do Brasil, foi, para ele, o elemento balizador no desenvolvimento de um padrão de pensamento local. As obras de destaque, para ele, são aquelas que possuem qualidades de gosto e de linguagem. Veríssimo abriu o seu texto no capítulo “Primeiras manifestações literárias” tratando do poema *Prosopopeia*, o qual é mencionado unicamente por seu autor ser brasileiro, já que o texto não teria qualquer atributo positivo. Remarca o fato de que no universo colonial tais poemas terem popularidade – ao menos no que diz respeito à confecção deles: “Poemas como a *Prosopopeia* (...) eram frequentíssimos e superabundavam a bibliografia da época”, relacionando tal opulência ao fato de que “Em todos os tempos poetas e literatos foram inclinadíssimos à bajulação dos poderosos” (VERÍSSIMO, 1963, p. 32). Veríssimo criticava severamente a prática do apadrinhamento intelectual ou da busca de mecenato por poetas, seja como modo de subsistência ou de simples propaganda para que se visse publicado, atribuindo a Portugal a origem do costume, o qual considera nefasto. Com o passar dos anos, o mecenato teria se modificado, ganhando novas características e novas sutilezas, mas que seguia presente na contemporaneidade do ensaísta. A literatura brasileira, então, teria nascido de poemas épicos áulicos e adutores.

A poesia lírica de Cláudio Manuel da Costa foi valorizada por Veríssimo, mas ele considerava *Vila Rica* um poema “mediocre”, indigno. O bucolismo seria responsável por tal mediocridade, aliado a uma falta de paixão e à ausência da figura impactante da mulher, que deveria ter sido cantada como nas das líras de Gonzaga.

Veríssimo dedicou um subcapítulo todo para os épicos do período da “plêiade árcade mineira”. Acreditava que os poemas de Durão e Basílio da Gama estariam bem alinhados com épicos portugueses da época, não devendo a eles em termos de qualidade, dando a entender que nenhum deles seria, de fato, bom (VERÍSSIMO, 1963, p. 109). Definido como uma epopeia por Veríssimo, *O Uruguai* sofreu também as mesmas críticas reiteradas que já haviam sido imputadas ao longo de todo o século XIX, conforme tratamos nos subitens anteriores deste capítulo, devido ao fato de os acontecimentos narrados no poema terem ocorridos quase que simultaneamente ao período de sua elaboração, não configurando assim assunto grande o bastante para o gênero épico. Essa característica de proximidade temporal do autor das ações narradas, teria, para Veríssimo, feito com que Basílio da Gama recorresse a uma grande “imaginação” e a uma forma mais curta de épico, suprimindo uma invocação propriamente dita e adentrando retineamente na ação. A afeição dada ao ameríndio, os versos brancos e simples, e a exclusão da mitologia clássica fariam do poema um texto pioneiramente romântico e

indianista. Veríssimo considerou que *O Uruguai* foi lido, e por ter inovações e por ter impulsionado a literatura brasileira, faz-se digno de comentários em sua *História*.

Durão também foi alvo de apreciação semelhante: seu assunto seria infundamentado e insuficiente para uma epopeia. O mito de Diogo Álvares Correia, por ter sido, em boa parte, desmistificado pelas pesquisas históricas de Varnhagen, não configuraria um mito real. Veríssimo lembra que o *Caramuru* foi encarado, como muitas vezes após a segunda metade do século XIX, como uma cópia do poema de Camões, sendo esquecida a estética clássica da emulação. Entretanto, faltava-lhe originalidade; o amor casto entre Paraguaçu era inverossímil, sem inspiração.

Os dois poemas árcades teriam suma importância no quadro historiográfico levantado, principalmente por serem pioneiros numa representação mais polida do gentio. Mas, divergindo dos ensaístas românticos, atribuiu a *Assunção* a característica de poesia aborrecida, longe de ser representante do espírito nacional. A respeito dessa crítica, afirma que era laudatória e bajuladora, cujos ecos ainda estariam sendo usados se não fosse a rígida aplicação de um “método” por parte da nova crítica.

Veríssimo encarou a polêmica gerada pelas cartas de Alencar sobre *A Confederação dos Tamoios* como um verdadeiro acontecimento literário brasileiro, e argumentou que o julgamento de Alencar seria razoável se a história não tivesse mostrado-o como ambíguo: Alencar criticava o poema por ter inspiração meramente patriótica, mas, tempos mais tarde, ele mesmo usaria similar argumento para defender seus romances dos juízos públicos sobre elas (VERÍSSIMO, 1963, p. 154). Para Veríssimo, a inspiração de *A Confederação* não vai além do que era expresso em seus antecessores árcades. Ainda sobre o tópico, acreditava que a defesa feita no caso por Porto-Alegre expressava “um consenso geral dos contemporâneos do papel principal de Gonçalves de Magalhães no advento do Romantismo” (VERÍSSIMO, 1963, p. 157). Veríssimo optou por relativizar o prelo e ajustar a situação à metodologia adotada em sua *História* para historicizar a literatura no Brasil, avaliando e recolocando Magalhães no panteão dos grandes, por ter sido um inspirador de gerações que se sucederam, independentemente de essa inspiração ter sido positiva, ou, por contraste, negativa.

Porto-Alegre é referenciado por Veríssimo como um poeta dotado de mais amplitude, mais completo e de índole mais romântica quando comparado ao amigo Magalhães. O crítico dá a entender que inclusive *Colombo* seria superior a *A Confederação dos Tamoios*, sendo o poema de Porto-Alegre sua “obra capital”, composta com “abundância e vigor das ideias, movimento colorido do estilo, e brilho da forma”, sendo amplamente celebrado (VERÍSSIMO, 1963, p. 158). Ademais, justamente por conter essas características, teria acabado caindo em

um estilo afetado, além de se fazer no gênero épico que tinha “anacronicamente” uma estrutura mais ligada ao mito que a história propriamente dita. Portanto, o defeito do poema de Porto-Alegre seria a tentativa de realizar uma literatura cuja estrutura maior se baseava no mito, em conformidade aos clássicos e a uma estrutura mais restrita à de uma epopeia propriamente dita.

Gonçalves Dias seria um escritor revolucionário para Veríssimo por ter delegado ao indígena protagonismo factual das ações épicas, não o restringindo a antagonista ou caractere secundário, ao contrário de como os seus antecessores haviam pintado os índios. Considerava *I-Juca Pirama* uma obra-prima da literatura brasileira e remarcou o sucesso internacional do poema. Sobre *Os Timbiras*, acreditava que seus versos “cediam ao preconceito do poema épico da tradição portuguesa, continuada aqui desde os começos da nossa poesia”, sendo a forma épica um “equivoco” que não teria sido cometido pelos escritores do segundo fôlego de nosso Romantismo (VERÍSSIMO, 1963, p. 241); salientou também a influência de Basílio da Gama no poeta, o que marcaria a continuidade da tradição poética épica no Brasil: “/No espaço azul onde não chega o raio/ (Basílio da Gama) (...) /E sob audaz onde não chega o raio/ (Gonçalves de Magalhães)” (VERÍSSIMO, 1963, p. 181). Veríssimo elegeu Gonçalves Dias como verdadeiro escritor indianista brasileiro de talento, enquanto Alencar, apesar de seus méritos, não teria construído seus romances indianistas por vocação e sentimento, mas sim por resolução e estudos.

Num último comentário sobre os épicos no Brasil presentes na *História da Literatura Brasileira*, o ensaísta diz brevemente que *O evangelho nas selvas* de Varela seria um dos últimos poemas indianistas “aceitáveis” (VERÍSSIMO, 1963, p. 310).

1.6 Legado

Da Independência do Brasil até 1870 a crítica literária era feita por críticos e escritores que se valiam das belas letras, de questões de gosto, de panoramas estritamente historicistas e da ausência de método como parâmetros.

Ao longo do período inicial, um primeiro grupo de analistas teve de dar conta de demandas “urgentes”, como salvaguardar textos literários que poderiam se perder, criando compilações e antologias, em que a acumulação letrada e a virtuosidade validavam os passos dados pela cultura do país recém independente, tecendo paralelamente, por vezes, classificações sobre

as características brasileiras presentes nas obras literárias, baseando-se em padrões românticos europeus.

A literatura até então era vista de modo indissociado da história e, posteriormente, de outras artes, como a música popular (principalmente no conceito tomado por Sílvio Romero, na segunda metade do século). Nesse sentido, os primeiros críticos trataram dessa associação e buscavam explicar a literatura a partir dela.

Os institutos de pesquisa sobre patrimônio, academias e o aumento da imprensa durante o reinado de d. Pedro II favoreceram pouco a pouco essa busca pelo desenvolvimento de um conceito de Brasil, bem orientado, vale-se dizer, com as premissas históricas e políticas vigentes na época. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838, tinha diretrizes de consolidação e “invenção” de estruturas culturais e históricas que criassem essência nacional para a jovem nação. Posteriormente, o trabalho dos românticos de recolha e publicação de literatura brasileira seria reaproveitado por críticos influenciados por ideais positivistas e naturalistas que se inspiravam em novas teorias provenientes da Europa.

A crítica do século XIX (principalmente as sombras dos debates levantados por Sílvio Romero e José Veríssimo) de certa forma perduraria em muitas instâncias nas primeiras décadas do século XX, sustentando-se então nos seguintes pontos de observação básica: desempenho formal, acúmulo, nacionalismo, cor local e originalidade.

A história da literatura antes do século XX via o passado literário de modo cumulativo. E esse passado era o que deveria carregar a função de legitimar o país culturalmente, com base em uma tradição de uma entidade. A linearidade em que esse passado era posto muitas vezes não identifica as impressões e as implicações que determinada obra tinha em seu contexto e fora dele, distanciando os textos literários da discussão a que se prestavam no momento de sua concepção.

Apesar das polêmicas e divergências acerca da literatura épica colonial, principalmente no que diz respeito ao seu papel de embrião para o nascimento da literatura brasileira ou sobre as acusações anacrônicas de que tais produções estariam meramente filiadas a uma tradição literária portuguesa, não restavam dúvidas, em nenhuma instância, de que era o Romantismo literário e crítico que firmara a expressão de “brasilidade”, marcando um pensamento e consciência nacional *a priori*. Os críticos da virada do século se reapropriaram do conjunto de textos canonizados pelos românticos e lhes aplicaram metodologia científica para lhes reordenar e lhes reatribuir valorização. Essa geração “pós-70” era mais cosmopolita e aberta aos ideais evolucionistas e republicanos.

A partir de José Veríssimo na virada do século XX é que passa haver uma delimitação do que é a literatura, isolando-a de outras artes, como o teatro e a música. Além disso, propunha-se, como vimos, um cânone mais enxuto, com base em critério de “sobrevivência” do texto literário como influência a outros autores e como textos lidos pela sociedade. Passa-se então de um conjunto canônico que num primeiro momento era quantitativo e para um movimento que, desde Veríssimo, seria marcado pela importância da obra para a “herança” ou “acúmulo” literário posterior.

O exercício crítico incorre na avaliação de idoneidade do texto literário com base em questões de gosto ou por parâmetros determinados por ele ou pelas infusões históricas. A crítica de gosto, como se viu, presente com maior ou menor força nas críticas de épicos aqui apresentadas, compromete-se profundamente com a subjetividade, questões ideológicas e políticas. Já a crítica que estabeleceu critérios é essencialmente histórica, variando de acordo com situações políticas, ideológicas ou modismos de análise de arte advindos de forma centrípeta dos grandes centros de cultura – majoritariamente internacionais, no caso do século XIX.

Critérios para análise literária existem desde a antiguidade clássica e foram variando de acordo com os interesses culturais e ideológicos. Mesmo eles, devido à dificuldade de objetividade sobre os atributos de uma obra, tornam difícil a compreensão das razões da elevação de algumas obras em detrimento de outras.

Como visto, desde os primórdios da crítica literária brasileira até a segunda metade do século XIX, o ato de revisitar o processo de colonização e de criar um projeto de independência cultural eram os principais focos da elite letrada no Brasil, situação que gerava reflexos no argumento crítico. Os cenários políticos variados, da Independência à Proclamação da República, tinham em comum o sempre presente cuidado em estabelecer e determinar princípios de nacionalidade opostos a Portugal ou a literatura do período colonial – e é nesse contexto que o indianismo e o nativismo se apresentaram de modo sólido, aliados à defesa, ou – dependendo do autor, à crítica – da língua portuguesa falada no Brasil. Graças a esses fatores, **a poesia épica serviu como sustentação para a formação de um cânone**, tanto no que diz respeito a um prestígio da forma e também a um conjunto histórico de acúmulo de temas que abrangiam o elemento nacional desde o período colonial.

Vemos na crítica do *corpus* aqui elencado um crescente movimento dialético quanto à manutenção/transgressão da forma, ou sobre a necessidade/desnecessidade de apresentação de cor local e de elementos nacionais nos textos. A crítica comentarista típica de periódicos,

ensaios ou resenhas no século XIX se desenvolveu em torno da própria imprensa e tinha como objetivo divulgação literária ou da fomentação de um quadro editorial.

O apanhado crítico levantado aqui mostra-nos que ocorreu um complexo movimento crítico ao longo do século XIX ao tratar da poesia épica. Em uma tentativa de organização, da conjuntura desses movimentos, conforme se apresentou na historiografia, tem-se o seguinte quadro:

- a) identificação de substancial número de criações (ou tentativas de criações) épicas no Brasil Colônia e no Brasil independente;
- b) constatação de que o gênero épico, apesar de também abundante em Portugal, não teria gerado lá poemas que tivessem sido relevantes na solidificação ou amplificação de ideais nacionais na segunda metade do século XVIII, prevalecendo o entendimento de que as produções coloniais brasileiras seriam mais relevantes nesse recorte histórico, tendo essencial importância no desenvolvimento de uma lógica própria de produção literária no Brasil;
- c) presença de movimentos contínuos de revelação/apagamento de poemas épicos, como se viu com o ocorrido com a *Assunção* – poesia aclamada/revelada por uns, criticada/ignorada por outros, muitas vezes por questões de gosto, com pouca empresa metodológica, sobretudo antes da crítica naturalista;
- d) identificação de um sistema interno de referência entre poemas, gerando um quadro de influências próprio do gênero. Exemplo disso são as comparações, quase sempre feitas entre dois ou mais poemas brasileiros, como se viu com frequência nos casos de *O Uruguai*, *Caramuru*, *Confederação dos Tamoios* e *Os Timbiras*;
- e) movimento progressivo crítico de apagamento ou inviabilidade do gênero no país, pautado numa impossibilidade de fixação devido à distanciamento histórico de um conjunto de cultura clássica e às condições brasileiras de história, produção e cultura atrelada ao desenvolvimento do capitalismo no ocidente.

A história da literatura brasileira não se estrutura de forma linear, mas é sim composta por ciclos ininterruptos que são complexos, e, certas vezes, reversos. Os ainda que lentos avanços de metodologia e de abrangência da crítica literária corresponderam a uma evolução na compreensão da história e sua materialidade no Brasil. Na acumulação e emulação dos épicos se vê uma junção crítica entre forma literária, passado literário e sua acumulação. A

análise da história da crítica acaba por colocar em interlocução momentos históricos diversos, que, ao serem aproximados, dão a ver inevitavelmente questões estruturais e sistêmicas de nossa literatura.

CAPÍTULO 2 – OS ÉPICOS NA *FORMAÇÃO*

Obras desse tipo são geralmente lidas de carreira, ou mal folheadas.

Antonio Candido (2000a, v. 2, p. 56).

2.1 O fôlego heroico da *Formação*

O conceito de *formação* de Antonio Candido (1918) é um divisor de águas nos estudos de cultura brasileira por apresentar uma teoria original sobre a condição histórica e sociológica da literatura no Brasil. Antes de iniciar a composição de sua obra capital, Candido, ainda um jovem pesquisador, estudou com afincos críticos anteriores, demonstrando referências e acúmulo em sua bagagem intelectual.

No seu sistemático exame feito na tese “Introdução ao método crítico de Sílvio Romero”, de 1945, recupera a origem teórica de Romero, a quem atribui filiação a Villemann e a Sotero dos Reis. Candido entende que o crítico naturalista apresentava certas novidades teóricas e aponta seus méritos metodológicos e suas infrutíferas análises literárias – questões geradas pela ausência de um mergulho estrutural no texto literário, já que era lido apenas como reflexo. Para Candido, o entendimento da raça e do meio como fatores determinantes para a consolidação da literatura, teoria tão aclamada entre os naturalistas, é essencialmente estéril. No entanto, permitiu que Romero, enquanto intelectual, projetasse questões amplas sobre a literatura no Brasil e sobre o papel do país na qualidade de gerador de cultura, apresentando-os de forma mais detalhada que seus antecessores. Romero teria também como mérito a percepção aguda do difícil papel do crítico num país cujo desenvolvimento cultural é repleto de complexidades. Em síntese, Candido compreende que Romero

se aparenta a Euclides da Cunha, a Manuel Bonfim, a Miguel Pereira, a Lima Barreto, contrastando com certo grã-finismo reinante em seu tempo, com o esnobismo que, a pretexto de estética, escorregava para um pobre esteticismo e chegava, em crítica, a ponto de ressaltar a postura elegante do escritor, o seu êxito mundano e até suas gravatas. (...)

(...) o que se tira de Sílvio Romero com uma das mãos, é preciso dar de volta com a outra (CANDIDO, 2001, p. 33-34).

O estudo feito sobre Romero iluminou os ganhos e as limitações da frequentemente contraditória teoria romeriana e permitiu a Candido uma ampla reflexão a respeito da metodologia crítica de compreensão da literatura, fazendo com que pouco a pouco se firmasse sua própria concepção metodológica.

Uma grande amplitude de crítica anterior a Romero também foi estudada por Candido, que observou a evolução das formas com que a literatura foi lida. Candido, por intelectual hábil e sempre atualizado que demonstra ser, teve amplo contato também com a crítica feita na primeira metade do século XX. Vale notar que os estudos de literatura no Brasil que precederam Sílvio Romero davam ao termo “crítica” significados bem diversos daqueles que empregamos hoje: faziam história literária, associando a obra literária a um período histórico determinado ou a traços autorais; faziam teoria da literatura, apresentando a produção de literatura como parte de fenômeno; e faziam crítica no sentido estrito, realizando releituras ou explicações sobre as obras (PRADO, 2003, p. 417-418).

Candido rompe com o aspecto etnocrático da leitura naturalista da consolidação da literatura no Brasil, e opta por uma apresentação de textos literários fruto de uma seleção que deriva do aporte cultural que a obra traz ao *sistema*. Diferenciar e contrastar obras já era práxis antiga na crítica brasileira; o que muda na *Formação* é a observação e escolha dos contrastes e análises a serem evidenciados, que têm sempre como objetivo primordial esclarecer um todo.

Sem dúvidas, além do olhar dialético sobre o estudo de Sílvio Romero, a compreensão de Candido acerca das ideias de José Veríssimo gerou nítidos reflexos na teoria candidiana. O surgimento da ideia embrionária de um sistema na *História da literatura brasileira* de José Veríssimo e sua influência no pensamento de Candido já são bastante estudados. A continuidade do trabalho de José Veríssimo é destacada por Roberto Schwarz em seu ensaio “Os sete fôlegos de um livro”, de 1999:

Nada mais educativo que ver em conjunto os capítulos de José Veríssimo sobre o Arcadismo, na *História da literatura brasileira*, e os de Antonio Candido, na *Formação...*: o leitor notará que as observações do primeiro são retomadas uma a uma pelo segundo, formuladas com maior amplitude ou equilíbrio, combinadas a informações novas, corrigidas pelo ponto de vista atual, *mas sempre aproveitadas* (SCHWARZ, 1999, p. 82, grifo do autor).

Um grande acúmulo de leituras permitiu que Candido, em seu método, pudesse condensar, reordenar e realizar um fluxo de continuidade em relação à crítica anterior. Como se viu no capítulo 1 desta tese, podemos elencar de forma sintética quatro aspectos abordados como fundamentais na *História* de Veríssimo que foram relidos e reapropriados por Antonio Candido: a importância da cor local na evolução e fixação da literatura no Brasil; o entendimento de que o texto literário possui independência de seu contexto social e histórico; a observação de que uma obra de arte passa a ser fundamentalmente importante quando vive na inspiração que causou no público ou em outros escritores, deixando uma espécie de “legado”;

e, por fim, a constatação de que Machado de Assis foi um ponto maduro da “convergência” do acúmulo literário no Brasil.

Antonio Candido trabalhou ao longo de toda a década de 1950 para compor a *Formação da literatura brasileira*, e essa década foi muito frutífera nacionalmente e internacionalmente. No Brasil, anos antes de Candido iniciar a empreitada de escrita de seu texto, Sérgio Buarque de Holanda escreveria críticas culturais e literárias em coluna própria em periódicos como o *Diário de Notícias* e outros. A presença de Sérgio Buarque de Holanda é marcante na obra de Candido, e o provável contato com suas acepções teóricas norteou caminhos trilhados na *Formação*. Os ensaios do historiador tinham como base a forma da literatura, mas não excluía elementos externos ao texto em suas análises. Além disso, atualizavam o meio crítico ao apresentar e reposicionar pensadores ainda pouco estudados no Brasil, como era o caso de Staiger, Empson, entre outros.

Para Candido, faz parte do ato crítico basear-se na intuição e na imprecisão como chaves de leitura, fato que permite com que o leitor avance em seu entendimento e tenha mais respostas sobre o texto literário analisado: “Confesso que inclusive nos meus trabalhos mais sistemáticos, sempre procurei manter essa liberdade de impressão, que empenha a opinião do crítico e desperta a ressonância do leitor” (CANDIDO, 2000b, p. 14, tradução nossa). Assim, o crítico é que deveria ser levado a suas suposições pela força do próprio texto literário, e não o contrário. Candido afirma que a forma crítica rigorosamente metodológica se mostrou para ele inviável e limitada, consciência que teria adquirido após estudar profundamente a obra de Sílvio Romero, fadada à limitação pela redução da literatura a fatores externos à obra (CANDIDO, 2000b, p. 13). A partir dessa premissa, Candido entende que qualquer tipo de análise literária deveria estar pautada na organização do discurso e que não deveria encarar o texto de forma dogmática. Ao longo do tempo, sua produção crítica buscou integrar mais de um ponto de vista que desse conta de explicar/analisar uma grande pluralidade de estilos e obras de literatura.

Candido comenta que num primeiro momento de análise da literatura no Brasil se buscou o valor da obra literária na forma como ela dava a ver determinados aspectos da realidade, aspectos esses fundamentais para a obra. Em seguida, a historiografia teria tomado o rumo oposto – a realidade material era considerada de importância secundária, com operações formais atribuídas a particularidades, tendo independência em relação a influências externas, fossem elas sociais ou históricas:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que

explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2006, p. 12-13).

Conforme posto em seu artigo “Crítica e sociologia”, de 1965, podemos entender que o método candidiano de análise literária não possui fórmula, mas antes uma “contrafórmula”: não há solução geral para compreensão/explicação da literatura. Cada obra tem característica própria, cada autor utiliza formas de desenvolver sua arte, podendo tais formas variarem até mesmo dentro de uma mesma obra, revelando estruturas complexas. Nesse entendimento, Candido apresenta-nos que a matéria social e histórica, chamada por ele de elemento *externo*, tem suma importância por ser um componente que exerce papel constituinte da estrutura do texto literário, sendo, por conseguinte, um elemento *interno* à obra. A sociedade, então, não é meramente um elemento externo ou contexto ou um provedor de matérias e assuntos, mas sim um constituinte próprio da edificação literária. Portanto, é um elemento que não pode ser dispensável de análise pela crítica; o valor estético depende de forma decisiva de sua observação enquanto elemento interno.

Não se trata, para Candido, de traçar um caminho com traços determinantes, estanques e absolutos, mas sim de propor dinâmica, dialética – a dialética, enquanto entendimento da contradição como substância essencial na vida, seja em seu surgimento e desenvolvimento, ou em suas transformações e dissoluções:

tanto a partir da Sociologia acadêmica, quanto a partir do Marxismo, eu fiquei com duas obsessões. A primeira obsessão é explicar o aparente pelo oculto, e a segunda é raciocinar em função dos contrários. Tudo o que eu escrevo, pode-se notar mais visível ou menos visível, é sempre feito em função dos contrários, eu só penso em função dos contrários, é o processo dialético; é e não é, pode e não pode, era e não era (CANDIDO, 2013, p. 41).

Antonio Candido denomina de *redução estrutural* o processo criativo em que se “reduz” a realidade externa ao texto literário (referindo-se à realidade do mundo e do ser), de modo a interiorizar e transformar essa matéria real no texto ficcional (CANDIDO, 2010, p. 9-14), transformando-se assim em uma estrutura literária, que pode ser analisada apenas no âmbito textual, autonomamente.

De posse dessa síntese sobre a visão crítica de Candido, podemos refletir sobre seu livro mais abrangente no sentido historiográfico. O primeiro volume de *Formação da literatura brasileira* discorre sobre o Arcadismo/Ilustração, enquanto o segundo, sobre o Romantismo.

Nos dois, Candido demonstra que o cenário histórico (a transição de uma colônia para uma nação independente) coincide com a constituição de uma rede de cultura e pensamento que propiciou a formação da literatura brasileira como um sistema. Metodologicamente, apresenta o modo pelo qual a matéria histórico-cultural e o trabalho estético seriam capazes de se fundir, resultando em integração. Tal percepção possibilitou que o autor realizasse leituras completas dos textos literários do período em questão, de um lado admitindo a particularidade e a autonomia dos objetos; submersos, de outro lado, em um processo histórico e social. Tudo isso conflui numa visão sistêmica: para Candido, “trata-se então (...) de averiguar quando e como se definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação” (CANDIDO, 2000a. v. 1, p. 24,).

O grande passo por Candido foi conceber a ideia de que a literatura não se conceituaria como tal apenas por pertencer a uma determinada categoria, como “nação”, ou ter um suposto “caráter” literário *per se*, deixando de se identificar apenas com características e processos internos ao texto literário. Assim, constrói a noção de um *sistema literário*, que vai de fato definir o que é e o que não é *literatura propriamente dita*.

No centro de sua *Formação*, Candido desenvolve, como vemos, o conceito de *sistema literário*. Para compreendermos esse conceito, faz-se necessária uma distinção apresentada pelo crítico, alvo de muitas polêmicas: *literatura propriamente dita* é, para ele, diferente de *manifestações literárias*. A *literatura propriamente dita* tem integração entre suas características próprias enquanto texto literário (língua, discurso, forma, imagens, sons, etc.) e sua conexão com contextos externos ao texto, tais como denominadores subjetivos, históricos e sociais. *Manifestações literárias*, contudo, designam a situação anterior ao sistema, isto é, à “literatura propriamente dita”: elas são conjuntos de obras que nem em si, nem entre si, realizam a mencionada integração.

Uma outra dimensão é apresentada por Candido para dar contorno ao que qualifica como *sistema literário*, que só existe no tempo que ele chamou de *literatura propriamente dita*. Para que tal sistema exista, são necessários três fatores: um grupo de escritores que produzam literatura e tenham relativa consciência de seu papel como produtores; um conjunto de receptores (público), sem o qual não haveria sentido para a obra “viver”; e uma forma de transmissão dos textos literários, capaz de ligar enunciador e receptor.

Um ano depois do lançamento da obra capital de Candido, a diferenciação entre *manifestação* e *literatura* já havia adentrado na historiografia; José Aderaldo Castello faz uso da expressão *manifestação literária* ao longo de todo o argumento de seu *Manifestações*

literárias da era colonial (1960), tendo como base a consolidação de um sistema próprio para literatura no Brasil. Essa tese, porém, não foi de todo aceita por alguns intelectuais.

A proposição candidiana de que a formação da literatura brasileira ocorreu nos meados do século XVIII, levando em conta que a literatura se constitui como um *sistema* que pressupõe que obras não ligadas por denominadores comuns são “manifestações” isoladas e não uma literatura em conjunto, foi questionada sobretudo por estudiosos cujo objeto de pesquisa são a literatura barroca e árcade.

A ausência do Barroco ou também do legado literário português como parte do processo formativo formulado por Candido gerou acusações diversas. Tais juízos, na maioria dos casos, desconsideraram a dialética como cerne da questão candidiana.

Haroldo de Campos foi um dos opositores de destaque (autoidentificado como opositor, acima de tudo) em seu *O sequestro do Barroco* (1989), trabalho em que questiona a ausência do Barroco como eixo formador da literatura nacional, baseando-se em uma concepção de história derridiana, alinhada ao modelo estrutural das funções de linguagem de Jakobson. Um de seus argumentos principais, ao questionar o esquema *autor-obra-público* é a demonstração de que tal sistema existiria no Barroco da Colônia Portuguesa. Campos não conferiria a denominação de *manifestação literária* ao período, já que nossa literatura do século XVII teria, para ele, um público “denso, concorde e integrado”:

há tradição oral, há os apógrafos, há a atestação de um público e das reações que junto a este suscitou a língua ferina do “Boca do Inferno”; há, sobretudo, o próprio Barroco, que, como grande código universal da literatura do tempo, dominou nossa cena literária desde Camões e se prolongou em nítidos traços barroquizantes na poesia dos próprios árcades. (CAMPOS, 1989, p. 42)

No caso de Gregório de Mattos (...), como pode inexistir em “perspectiva histórica” um autor que é fonte dessa mesma história? (CAMPOS, 1989, p. 43).

Tal argumento parece desconsiderar observação presente no próprio texto da *Formação*, que remarca que há um acúmulo de manifestações literárias ou de tradição importada da metrópole (modas e escolas de época), que são internalizadas no processo formativo a partir do ponto de vista da sua retomada ou antecipação sob a forma do empenho romântico de se construir uma literatura nacional. O exemplo de internalização de barroquismo nos árcades poderia ser questionado, por exemplo, por justamente fazerem de mais fontes europeias – e não só fontes, aqueles autores, de certa forma, eram parte do próprio sistema lusitano. O exemplo dado por Campos como acúmulo barroco na poesia romântica, o caso de Sousândrade (CAMPOS, 2002, p. 32), não se sustentaria isoladamente se considerada a

influência da literatura universal e de formas poéticas oriundas de uma tradição inglesa/norte-americana de metrificacão e ritmo em sua construçãõ satírica (cf. WILLIAMS, 1971).

Outra crítica contundente partiu de João Adolfo Hansen, que renega a relação *autor-obra-público* como essencial, por ser a poesia neoclássica, como ele argumenta, uma entidade supra-histórica, ligada a uma tradição não-nacional (HANSEN, 2006b, p. 99). Hansen difere-se de Campos ao, de certa forma, deter-se de forma mais aguda na análise do conceito de *manifestaçãõ literária* que Candido e Castello utilizam, creditando-lhes precisãõ no que concerne às circunstâncias institucionais limitadoras para a criaçãõ de arte da Colônia ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, e os diminutos meios e oportunidades de divulgaçãõ e circulaçãõ:

Quero dizer, com isso, que as letras coloniais só podem ser consideradas “manifestações” quando sãõ apropriadas da perspectiva do cânone literário nacional como elementos excluídos (ou não) da *Bildung* ou formaçãõ, generalizando-se transitoriamente as definições de “autor-obra-público” da sociologia (HANSEN, 2006b, p. 35).

Entretanto, Hansen ressalta que formas literárias veiculadas à retórica e à moda lusitana, mesmo em Portugal, não poderiam ser definidas a partir do entendimento *autor-obra-público*, o que incorreria, para ele, em uma espécie de anacronismo:

Sendo produtos de práticas fundamentadas na metafísica escolástica, as letras coloniais não conhecem a divisãõ dos regimes discursivos posterior ao Iluminismo. Assim, os elementos do trio *autor-obra-público* têm outra conceituaçãõ, que sempre supõe a “política católica”. Para começar, a poesia e a prosa não sãõ produzidas como “literatura”, não sãõ definidas como “classicismo”, “maneirismo” ou “baroco”, não pressupõem a autonomia crítica dos autores e a contemplaçãõ estética desinteressada de seus públicos. “Público”, no caso, é a totalidade do “corpo místico” figurada nas representações como “bem comum” do Estado. (...) Nesse tempo, o tipo capacitado intelectualmente a aplicar e interpretar tais artifícios é doutrinado como *discreto* (HANSEN, 2006b, p. 27-28).

Os autores citados acima, sobretudo Campos, não consideraram o que está implícito no texto candidiano: a privaçãõ intencional da análise do período barroco não se trata de mera ausência ou de esquecimento. Na realidade, Antonio Candido e José Aderaldo Castello, ao intitular a toda a literatura produzida no Brasil Colônia, com exceçãõ do Neoclassicismo, de *manifestações literárias*, não atribuem imediatamente valoraçãõ inferior àquela arte, tampouco desmerecem sua funçãõ histórica. Essa literatura colonial não deixa de ser literatura, isso é claro, ela apenas tem outra funçãõ no processo formativo da literatura no Brasil.

Devido às críticas geradas e antecipando as que estariam por vir, Candido reforçou a definição ainda no prefácio de sua segunda edição. “Sendo assim, a literatura não *nasce*, é claro, mas *se configura* no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo, que vinha antes e continuou depois” (CANDIDO, 2000a, v. 1, p. 16).

A ideia da incorporação de uma herança literária na fundação da nação, caminho trilhado já pelos nossos românticos ao se apropriarem dos textos coloniais como seu passado fundador, é o foco de sua interpretação. A literatura não teria “nascido” no Brasil Colônia, mas lá teria dado base à formação de um grupo sólido de escritores e de textos, permitindo a agregação daqueles textos literários anteriores. Candido defende também a tese que a gênese do sistema literário brasileiro ocorreu nos meados do século XVIII, quando se tinha uma base estética de cunho neoclassicista, tendo se firmado no século XIX, período norteador pelo pensamento romântico. Esses períodos, respectivamente, correspondem e compreendem à análise de época e de textos literários abrangidos na *Formação*.

Antonio Candido nos lembra que o Arcadismo significava para os românticos, em grande parte, uma literatura de sujeição à cultura portuguesa, e pensar em sujeitar-se à metrópole era um pensamento denegado após a Independência. Dialeticamente, esse mesmo arcadismo rejeitado e acusado de subserviente, diz Candido muito originalmente, era o germe e fonte única de manifestações literárias no país, servindo de inspiração a esses próprios românticos, acabando por funcionar como produto positivo por marcar a existência de produção local, com vínculos com todo o Ocidente. O orgulho da existência de uma manifestação predecessora, portanto, entrava em choque com o fato de os textos árcades terem sido compostos em uma situação colonial, num país que ainda não existia administrativamente como independente, e, pior ainda, seguia uma estética que nada valorizava o elemento local.

O conceito de Candido é muito frutífero até os dias de hoje, pois permite uma aguda reflexão sobre a formação de nossa literatura tantas vezes discutida ao longo da historiografia do século XIX. Reapropriar-se hoje do conceito de sistema significa propor, ao método de Candido, expansivas e mais detalhadas leituras da *Formação*, num país em que a literatura fora transplantada da mesma forma repentina com que os colonizadores tomaram para si as terras americanas. Aqui a continuidade de leitura e de produção de literatura está sempre ameaçada pelas condições de vida, principalmente no que concerne a uma grande massa de leitores desprovidos de contato com a literatura ou de competências linguísticas que façam o texto literário inteligível.

O trabalho formativo não vê as obras de modo isolado, mas sim em uma constante interação das obras, dos leitores e dos autores, os quais, aliás, teriam noção de pertencimento

ao processo. Nessa visão, os textos literários têm articulação e geram influências entre si, o que consolida assim uma tradição nacional, mas fica perdida a perspectiva de cada obra em seu tempo, já que as obras não são lidas isoladamente de forma profunda.

Essa conceituação, traz, no entanto, um risco, uma desvantagem. Esse risco, ao qual outros críticos e acadêmicos também não estão imunes, seria uma espécie de desvio de propósito ao tratar secundariamente, ou até mesmo não tratar, dos valores particulares e internos da obra e do momento em que foram compostas, dando mais ênfase à arquitetura metodológica usada ou a valores externos postos por questões ideológicas intrínsecas à contemporaneidade do crítico, o que pode acarretar em uma espécie de anacronismo.

Em 1997 Candido retoma o conceito de *formação* e de *sistema* no livro *Iniciação à literatura brasileira*. Pensado como um quadro sintético de literatura brasileira para leitores estrangeiros, o livro havia sido encomendado para fazer parte de uma coletânea sobre o Brasil a ser editada na Itália, que acabou não vingando. Devido à limitação de extensão, Candido optou por tratar do menor número de autores possível. Nesse caso, Candido dividiu a literatura brasileira da seguinte maneira: a) período de *manifestações literárias*, o que corresponde das primeiras letras em terras brasileiras até o século XVIII; b) período de configuração ou de *formação do sistema literário*, que corresponde ao século XVIII até a segunda metade do século XIX; c) *sistema literário consolidado*, ou seja, literatura plenamente formada, da segunda metade do século XIX até hoje. A literatura brasileira já formada, de acordo com o que nos propõe Candido, deu-se graças à urbanização das cidades, que permitiu maior aproximação de indivíduos (formando assim grupos de letrados escritores e leitores), dividindo o mesmo ambiente físico e social.

Conforme nos lembra Paulo Arantes em “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo” (1997, p. 11), são recorrentes no Brasil tentativas de traçar um quadro evolutivo do caminho nacional rumo a uma consolidação no mundo democrático ou na dissolução de suas mazelas. Ensaios como *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior, *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro* (1958), de Raymundo Faoro, *Formação econômica do Brasil*, de Celso Furtado (1959), *Formação política do Brasil* (1967), de Paula Beiguelman, dentre outros, tentaram dar conta de traçar a gênese do quadro social complexo e explicá-lo. Comentando essa lembrança de Arantes, Roberto Schwarz em “Notas do debatedor” (1992, p. 262-263) diferencia os intuítos da formação dos pensadores do Brasil em relação à *Formação* de Candido. O livro de Candido, por ter um outro objeto, um objeto mais específico – a literatura – se comparado aos objetos dos demais ensaístas formativos, em que o entendimento de formação é jogado para uma perspectiva futura e sua

impossibilidade de realização é averiguada no passado. Por isso, tais ensaios, conforme coloca Schwarz, teriam um ponto de fuga “impregnado de valor, positivo ou negativo, e diz respeito à atualidade vivida pelos autores” (1999, p. 18). A *Formação* não teria uma perspectiva, já que olha o processo formativo do ponto de vista passado, já findo, já consolidado. Candido teria compreendido, então, a formação com mais sobriedade e mais isenção que os demais pensadores, por ser descrita “de fora, nos limites de seu desempenho real”. Cabe ainda lembrar que, como vimos na historiografia apresentada no capítulo 1 desta tese, Machado de Assis já apresentava em seu “Instinto de nacionalidade” (1873), ainda que de forma incipiente, uma visão da literatura próxima de uma ideia de formação, já que preconiza que uma organicidade nacional não se formaria de súbito, mas, sim, progressivamente. Em contrapartida, Fischer lembra-nos de que “o pensamento formativo é sempre empenhado: interpreta o passado porque quer intervir no presente com vistas ao futuro” (2011, p. 47).

Questionamos, em parte, a colocação de Schwarz. **A observação de Candido do passado literário**, por mais isenta que fosse em relação às demais “formações” e projeções futuras, ainda assim **está impregnada de valores oriundos do acúmulo intelectual e do momento histórico em que o crítico literário vivia**, o que não pode ser esquecido. **Tal fato pode ser revelado** não somente nos conceitos de literatura *propriamente dita, sistema* ou *formação*, como Candido foi acusado por seus opositores, mas também **na análise restrita que faz das obras elencadas na Formação**. Perpassa ao método de Candido uma interposição de juízo crítico às impressões de gosto sobre suas escolhas, como se vê ao comparar inequívocos dados de que determinado poema teve relevância formativa sob a metodologia candidiana, mas não aparece, ou aparece pouco, ou ainda é menosprezado na leitura de impressão individual.

A historiografia de formação do Brasil, não obstante as visões de formação da historiografia da crítica literária, indica-nos que a formação do Brasil estaria projetada para um futuro, já que o legado colonial impede que o país avance para sua formação enquanto nação e rume ao desenvolvimento. Os pilares basilares do atraso prosseguem, dada a subordinação do Brasil ao crédito internacional, ao controle da terra nas mãos de poucos, à miséria, à exploração, etc. (SCHWARZ, 1999, p. 91). Há dialética nesse entendimento. **De um lado, temos uma literatura formada, independente. De outro, um país cuja modernidade é periférica, cuja formação, atrelada ao desenvolvimento, não chega a se consolidar** – ao menos na perspectiva de Caio Prado Júnior, Sérgio Buarque de Holanda e Celso Furtado. Nesse sentido, entende-se que a literatura formada não pode gerar ou sequer acompanhar o desenvolvimento paralelo à nação. A literatura, cujos produtores e leitores até o século XX faziam parte de uma elite, foi capaz de acumular tradição e conhecimento e de relacioná-los:

Para lhe perceber a irradiação moderada, basta lembrar que, já “formado”, o nosso sistema literário coexistia com a escravidão e com outras “anomalias”, traços de uma sociedade nacional que até hoje não se completou sobre o aspecto da cidadania, e talvez não venha a se completar, o que certamente faz refletir sobre a natureza mesma daquele movimento de formação nacional (SCHWARZ, 1992, p. 264).

Como saída para o impasse da formação na nação não concretizada, Schwarz apresenta três caminhos nada prósperos. Em uma primeira hipótese, parte da nação se formaria mediante a separação da população em dois blocos: um deles, correspondente a uma elite inserida no capitalismo internacional que goza de seus benefícios, participaria dessa formação, abandonando uma segunda parte da população, não formada, atrelada ao subdesenvolvimento. Uma segunda suposição, mais idealista, seria a de que a cultura (aí inclusa a literatura), dada a sua organicidade, poderia atuar como ferramenta de revelação e de oposição e à não formação da nação, ainda que a cultura siga, por princípio, os caminhos da economia. Numa terceira prognose, o projeto de uma economia mais igualitária passa a não ter qualquer protagonismo, e, portanto, o projeto de formação deixa de ter sentido; ainda que isso viesse a ocorrer, a questão da formação nacional não seria de todo desfeita, pois ainda seria parte integrante da história e poderia ter o papel de símbolo útil ao comércio internacional de cultura. **Pensar e repensar sobre os caminhos da formação literária e da formação nacional, apesar da desesperança quanto à realização dessa última, não é um ato inócuo, é ainda necessário e de efeitos positivos**, já que “A contemplação da perda de uma força civilizatória não deixa de ser civilizatória, a seu modo” (SCHWARZ, 1999, p. 95).

2.2 Nação em formação

A crítica sobre o nacionalismo literário tecida por Antonio Candido, que gira em torno da ideia base de *sistema literário*, que se baseia na suposição de existência efetiva de um público leitor, de um conjunto de autores produtores reunidos sob interesses mais ou menos afins e a realização sistemática de obras literárias, subsidiaria o que se pode chamar de *tradição*; essa tradição, em seu ponto de vista é local – ou seja, nacional.

Pelo fato de a formação de uma identidade nacional ser um princípio não-objetivo e relativo, a conceituação e as variações por ela geradas foram assentadas e justificadas pela arte, que tinha o intuito de sustentar o sentimento de pertencimento a uma comunidade comum aos brasileiros. Coube então à literatura, muito além das outras artes, ficcionalizar e registrar a

expressão de uma suposição de compartilhamento de um ideal de nação uno, ou do desejo desse compartilhamento de unificação – ou ainda, a da *construção* de uma identidade.

De forma a repensar a origem do nacionalismo e do sentimento de pertencimento comunitário, Benedict Anderson publica em 1983¹⁸ *Comunidades imaginadas*, em que traça debates e redefinições funcionais acerca da origem dos nacionalismos. O autor encara as comunidades nacionais como um resultado decurso de ações políticas, históricas, sociais e culturais na geração de um vínculo imaginário entre indivíduos.

Anderson discorre sobre o significado cultural de gênese do nacionalismo ao apontar sua origem partindo de um ponto de vista da fenomenologia cultural. O autor expõe que a identificação nacional advém da necessidade humana de uma continuidade na qual a transformação da fatalidade se conserva. Tal carência tem como base o caminho religioso, que foi seguido (e/ou substituído) historicamente pela política de reino dinástico – política que conflita com ideais modernos de política e filosofia.

Um nacionalismo incipiente, ou o nacionalismo *per se*, tem origens nas sociedades modernas em marcos específicos, variando de acordo com as causas sociais e históricas, dependendo de acontecimentos ocorridos em um local ou em outro. Dentre tais ocorrências, Anderson menciona a alteração no entendimento do tempo, a perda de força da religião e de impérios ou na prosperidade em língua vernácula da circulação da cultura de massas. No caso das Américas, indica que, de modo geral, ao contrário do caso europeu, uma elite crioula foi a responsável de forma mais efetiva pelo desenvolvimento de uma consciência nacional.

Admite-se normalmente que os estados nacionais são “novos” e “históricos”, ao passo que as nações a que eles dão expressão política sempre assomam de um passado imemorial, e, ainda mais importante, seguem rumo a um futuro ilimitado (ANDERSON, 2008. p. 38-39).

A comunidade imaginada é composta por um grupo indistinto, ainda que limitado, de pessoas falantes de uma mesma língua que se sentem pertencentes a um mesmo contexto cultural. Entretanto, a língua foi um quesito diferenciador para o nacionalismo em nações subjogadas pelo colonialismo, já que nas colônias a língua utilizada era a mesma que a da metrópole. O ímpeto nacionalista de perspectiva anticolonial teria, então, base na administração colonial feita por europeus, mas ainda realizada também por homens nascidos na colônia, o que oportunizou o surgimento de homens letrados capazes de “transitar entre mundos”, ainda que

¹⁸ Publicado no Brasil pela primeira vez em 1989.

de forma limitada, mas aptos para absorver, ornamentar e alterar modelos nacionalistas estrangeiros. Como se verá a seguir, tal modelo não se ajusta integralmente ao caso brasileiro.

No que concerne uma unificação linguística, até a segunda metade do século XVIII no Brasil ainda se tinha um uso expressivo da *língua geral*. Na metade daquele século, o ímpeto por uma reforma educacional e política pautada em valores iluministas fez com que o Império Português agisse para impedir o uso da *língua geral* nas escolas e no cotidiano, adotando uma política de línguas que tornasse o português a língua mais falada do Brasil: estabeleceu-se a Lei do Diretório dos Índios, conhecida também como “Édito dos Índios”, de 1757, que por iniciativa do Marquês de Pombal, então ministro de Dom José I, proibia o uso da *língua geral* na colônia (cf. MARIANI, 2004). A partir da chegada da Corte ao Brasil em 1808, a língua portuguesa institucionalizada progressivamente venceu a concorrente.

A ideia de *comunidade imaginada*, além de questões linguísticas, também se baseia na premissa de que, com o auxílio da expansão da cultura pelo livro e por materiais impressos que circulassem com certa frequência, uma grande parcela da população poderia ter acesso ao mesmo tipo de histórias e de mitos, o que geraria então um sistema de “imaginação” coletiva, possibilitando com que um grupo se visse como um todo, uma nação (ANDERSON, 2008, p. 58-62).

Benedict Anderson propõe uma leitura – além da que tradicionalmente imputa ao nacionalismo literário a movimentação política da segunda metade do século XIX – na qual os primórdios da condição nacional são percebidos como diretamente relacionados ao que chama de “capitalismo editorial”: uma produção massiva e protuberante de objetos de literatura e de cultura que se tornariam produtos acessíveis a um grande número de pessoas, em uma vernácula corrente e atualizada, e que permitissem ampla comunicação (ANDERSON, 2008, p. 69-70).

A Impressão Régia (1808), que mais tarde se transformaria na Imprensa Nacional, apenas após a fuga de D. João VI para o Brasil passou a ter a incumbência de imprimir não somente periódicos, mas livros, almanaques, revistas, e variado material informativo e de passatempo. Duas livrarias foram abertas no Rio de Janeiro, a Tipografia Universal (conhecida popularmente como Laemmert), de 1838, e a B. L. Garnier, de 1844. Apesar da fixação dessas casas de impressão, em virtude da incipiência e do árduo acesso ao maquinário e a sua manutenção, o mercado livreiro ainda dependia massivamente de importações, sobretudo de Lisboa e de Paris (cf. PAIXÃO, 1998). Somente a partir da segunda metade do século XIX é que se passou a imprimir um número maior de livros e jornais, quando a identificação feita mediante circulação de papel impresso passa a se tornar uma realidade; antes disso, apesar de já se dispor de um escasso número de impressões, não se tinha circulação suficiente.

Anderson argumenta que já no século XVII se compreendia uma ideia de simultaneidade nos moldes apresentados por Walter Benjamin, a noção de um “tempo vazio e homogêneo” (ANDERSON, 2008, p. 54). Junto dessa ideia, duas formas básicas de criação do imaginário passam a se desenvolver: o romance e o jornal. Benedict Anderson afirma que o romance teve uma importante função na criação de mercado em nações em formação, mas não dá devido espaço em seu texto à literatura clássica e a suas formas antigas anteriores ao romance (como a épica), que, em nosso entendimento, de certa forma, também contiveram papel formativo na criação do imaginário nacional anterior à criação de estados nacionais, mas ainda assim muito influentes no mundo moderno.

O gênero em prosa apenas se consolida como força literária no Brasil a partir da segunda metade do século XIX, acompanhando o crescimento da imprensa. A forma da épica no Brasil – se a assumirmos como base do gênero que historicamente explorou e elevou a formação de um povo – é mais antiga e revela o impasse na formação da nação quando observada a maneira com que a forma literária faz mediação objetivada da cultura, da economia e da sociedade. Isso se dá pois o escritor procura compor o mundo dando ao modo de sua forma de sua experiência, em que a forma é caucionada pelo material observado e os movimentos da superestrutura correspondem a movimentos da infraestrutura social.

A experiência épica, ainda que matriz balizadora do pensamento nacional, criada para e a partir disso, não permitia, tal como permitiu posteriormente o romance, que todo um grupo de indivíduos: a) tivesse acesso de forma simultânea e frequente a seu texto; b) que as ações, sensações e descrições pudessem ser compreendidas por um largo número de leitores/ouvintes; c) um uso vernáculo mais acessível. A literatura épica do Brasil, apesar de ter influenciado, chegava, quando chegava, às massas por força do grande número de trechos e excertos¹⁹, pela crítica ou por interações intertextuais com o romance e a poesia lírica.

Ainda, o sentimento nacionalista deve, de acordo com Anderson, importante papel às viagens e às jornadas, fundamentais nos processos de formação nacionais. As andanças pelo interior, a busca por descobertas e a migração, ao difundirem uma língua comum e ao darem algum senso de ligação entre pessoas de diversas localidades, mesmo antes do advento/fixação/popularização da imprensa, são elementos constituintes de uma “comunidade imaginária”, ainda veiculada à religião e ao Estado Imperial, realizados pela padronização linguística: “A intercambialidade dos documentos, que reforçava a intercambialidade dos

¹⁹ Recorte limitador que conferia, forçosamente, uma estrutura próxima da poesia lírica.

homens, foi alimentada pelo desenvolvimento de uma língua oficial padronizada” (ANDERSON, 2008, p. 95).

A migração de homens do estado, funcionários públicos e outros representantes da força do império plantariam, de acordo com Anderson, sementes de um sentimento nacional, sedimentadas por uma unificação linguística. Não deve ser coincidência que quase a totalidade dos poemas épicos brasileiros narrem histórias de desbravamento, de viagens, e da busca de descobertas. Aliadas à tradição de literatura sobre os descobrimentos marítimos portugueses, as diegeses épicas brasileiras, desde os primórdios da colonização, discorrem sobre mitos e aventuras de homens nobres desbravadores ocorridas basicamente em terra, sendo esse o caso de *Prosopopeia*, *O Uruguai*, *Caramuru*, *A Confederação dos Tamoios*, *Colombo*, *Anchieta ou o Evangelho nas selvas*.

Ao longo da história, a representação da identidade nacional (ou o vazio de sua ausência discursiva) incitou privilégios e vários tipos de interesses, já que o nacionalismo acaba por engendrar diversos poderes sobre a vida social e representa, ainda, uma hegemonia que se apoderou de um conjunto de forças históricas. Fundamentalmente, a estrutura do Estado é a maior beneficiada pelo poder do nacionalismo exercido através da cultura, tendo muitas vezes cativado e incitado artistas em trabalhos de criação ou reiteração do sentimento nacionalista, como nos lembra Hobsbawm:

qualquer que fosse a relação do nacionalismo com a modernização dos Estados no século XIX, o Estado confrontava o nacionalismo como uma força política separada, bastante distinta do “patriotismo estatal” e com o qual ele era obrigado a se entender. No entanto, o nacionalismo poderia se tornar um instrumento enormemente poderoso para o governo, caso conseguisse ser integrado no patriotismo estatal para tornar-se seu componente emocional central. (...) Os Estados e regimes tinham todas as razões para reforçar, se pudessem, o patriotismo estatal com os sentimentos e símbolos da comunidade imaginária, onde e como eles se originassem, e concentrá-los sobre si mesmos (HOBSBAWM, 1991, p. 110-111).

Anderson nos apresenta quatro formas significativas de nacionalismo adequadas ao ocidente a partir do século XIX, mas ele próprio aponta dificuldades em situar o Brasil em alguma dessas formas, descrevendo-o como uma “exceção”. Pôr em paralelo a criação da identidade nacional brasileira a sistemas ou compará-la ao nacionalismo de outras nações não é tarefa fácil. Benedict Anderson ressalva a dificuldade, fundada, principalmente, em virtude do quadro político assumido após a Independência:

Não há nada que confirme melhor essa “revolução cultural” do que o republicanismo que perpassava as novas comunidades independentes. Em nenhum lugar houve qualquer tentativa séria de recriar o princípio dinástico nas Américas, com exceção

do Brasil; e mesmo nesse caso, provavelmente isso não teria ocorrido sem a migração do próprio imperador português, em 1808 (ANDERSON, 2008, p. 89).

O Brasil independente ainda manteve seus laços com Portugal: a casa Bragança continuava no poder. d. Pedro I buscou com afinco o reconhecimento internacional da Independência brasileira. Apesar disso, é apenas posteriormente, no período regencial e no Segundo Império, que se passa a ter um desejo de identidade que fosse propriamente contraposto à identidade portuguesa. As insurreições e ameaças que movimentos separatistas significariam na primeira metade do século XIX fizeram com que o processo de invenção de tradições tomasse curso.

No Brasil houve uma massiva influência institucional do Estado em questões de nacionalidade, que imputava uma série de limitações no trabalho – de funcionários públicos a comerciantes – que se transformavam em uma espécie de microidentidade coletiva atuante primeiramente como apoio do ideal e imperial e, posteriormente, contra ele. A ideia de um nacionalismo oficial arguida por Anderson é a que mais se aproxima do caso brasileiro e é a que pode melhor iluminar as relações da poesia épica. O Império provia de forma prática uma “fusão deliberada entre a nação e o império dinástico” (ANDERSON, 2008, p. 131), ocorrendo após a segunda metade do século XIX e valendo-se de formas, ideias e roupagem romântica para se legitimar²⁰.

A chave para situar o “nacionalismo oficial” – a fusão deliberada entre nação e império dinástico – é lembrar que ele se desenvolveu *depois, e em relação* aos movimentos nacionais populares que se proliferaram na Europa desde os anos 1820. Se esses nacionalismos tinham se modulado pelas histórias americana e francesa, agora eles se tornavam modulares. Bastava um certo truque ilusionista para que o império se tornasse um travesti nacional atraente (ANDERSON, 2008, p. 131).

Em síntese, a nação, segundo o apresentado por Anderson, seria: 1) imaginada, no sentido de que sua noção é uma abstração compartilhada por um grande grupo de indivíduos que não se conhecem em todo; 2) limitada, pelo grupo participante e por questões políticas, tais quais as fronteiras; 3) soberana, ou seja, plural e livre; 4) comunitária, pois traria sentimento fraterno entre os indivíduos “pertencentes” à nação. Ao observarmos esses índices básicos da nação, podemos, ao focarmos na questão da soberania e da comunidade problematizar o sentimento “nacional” das produções épicas brasileiras do século XIX. Como se viu, naquela altura no Brasil a escravidão coexistia com um ideário nacionalista, que, logicamente, excluía

²⁰ Ver-se-á no capítulo 3 as formas de como o Império dos Bragança no Brasil aparece legitimado em produções épicas.

boa parte da população do ideal nacional; além disso, não se pode dizer que o Estado nacional fosse plenamente soberano e comunitário dada à característica política excepcional de um império monárquico nas Américas que não instituiu plena liberdade para si e para os habitantes do Brasil.

O nacionalismo literário brasileiro vincula-se primariamente ao Romantismo. O movimento romântico alemão, precursor da escola de época, respondia de forma direta a uma visão e identificação de nação, cujas matrizes eram socioculturais e produtos do expansionismo de Bonaparte; entretanto, geograficamente, os territórios não tinham fronteiras definidas e não marcavam um país propriamente dito. A Inglaterra e a França, também expoentes do estilo detinham unidade política e cultural marcadas. Processo inverso ocorreu no Brasil: após a Independência, passou a existir “autonomamente” como um Império politicamente assegurado e geograficamente delimitado, porém não se configurou plenamente como nação, o que nos reitera a conclusão de que um modelo de nacionalismo típico das Américas não poderia ser transplantado para o caso brasileiro, já que após a Independência não houve república, mas sim um império monárquico.

Assim, se pensarmos na fixação da matéria nacional nas terras do Novo Mundo como um mero reimplante aos moldes das ocorrências europeias, poderemos incorrer em um debate artificial, tendo em vista que uma determinante de estado de um grupo verdadeiramente unificado inexistia.

Esse nacionalismo brasileiro de caráter de exceção em relação às demais independências na América, que carregou uma herança sólida de sua antiga metrópole, pode nos dar a ver, no mínimo, uma situação contraditória. O nacionalismo literário do século XIX externa uma questão dialética fundamental que pode revelar questões históricas de grande relevância, pois enalteceu uma independência meramente administrativa²¹ e, ainda que de forma grosseira, acarretou na réplica de um modelo de governo anterior, mantendo como imperador um herdeiro direto da antiga metrópole. Isso se deu, inclusive, por as cartas da Independência terem sido dadas predominantemente por comerciantes de escravos:

A consciência nacional foi-se definindo na medida em que setores da sociedade da Colônia passaram a ter interesses distintos da Metrópole ou a identificar nela a fonte de seus problemas. Longe de constituir um grupo homogêneo, esses setores abrangiam

²¹ Não podemos deixar de lembrar que o nacionalismo literário presente na geração romântica condoreira teve posicionamento engajado com as causas republicana e abolicionista, mas, ainda assim, não fugiu à “cegueira” em relação à Independência e à inserção dos espoliados na modernidade, já que não propôs efetivamente uma real quebra e mudança na forma como se encarava o Brasil socialmente; de modo geral, a alteração do Regime assegurava a manutenção dos interesses de uma mesma classe dominante no poder: seriam os mesmos agentes políticos com outra roupagem (*cf.* CARVALHO, 1996).

desde grandes proprietários rurais, de um lado, até artesãos ou soldados mal pagos, de outro, passando pelos bacharéis e letrados. (...) Mas os setores dominantes tratavam de limitá-las, sendo muito prudentes, por exemplo, no tocante ao tema da abolição da escravatura, que viria ferir seus interesses (FAUSTO, 2012, p. 63).

A cultura europeia, ao longo dos séculos XVIII e XIX refletia em um largo aspecto a corporificação dos estados nacionais europeus e apresentava a temática do nacionalismo e da expressão identitária nacional como tópicos recorrentes. Nosso Romantismo manteve-se fiel a tal constructo cultural, mas o Brasil recém independente e jovem assumiu para si uma questão nacional que não necessariamente era sua. O índio retratado em nossa literatura nacionalista romântica não é o real indígena do sertão²²; tratava-se do índio bom, do índio imaginado, do índio impossível – que suprimiu o índio real e o sertão real de representação.

Na *Formação* de Candido, à medida que a literatura produzida no Brasil para de se reportar a Portugal e começa a se reportar a outras obras brasileiras e estrangeiras, tem-se um discernimento formativo. O discernimento e os índices de formação iniciais são muito substanciais na poesia épica, talvez mais que em outros gêneros, como a poesia lírica, por exemplo, conforme fundamentado pelas colocações feitas pela historiografia crítica e pelo que se lê na estrutura não manifesta do texto de Candido.

O papel do leitor e a forma da leitura também substanciaram crítica ao conceito de *sistema literário*. De um lado, o conceito candidiano não apresentava naquele momento as diferenças entre leituras feitas em mídias diversas ou em edições (ou momentos históricos) diferentes.

Como se viu anteriormente, Candido prega o respeito à unidade da obra e, ao mesmo tempo, uma fuga ou desnaturalização, que pode ocorrer ao aplicar sobre elas modelos abstratos que escamoteiam ou negam as condições básicas de sua produção. Essa assunção, conforme se verá adiante, parece ter sido um risco que o autor assumiu na *Formação*: no esforço de aplicar sua teoria de *sistema*, deixou em plano secundário as especificidades de produção, de releitura e de forma básica dos textos épicos no Brasil. A metodologia usada compreendia que o ponto de partida para a análise literária é a junção de vários elementos que deem a ver a organicidade da literatura brasileira enquanto processo, buscando ver a literatura brasileira enquanto um sistema próprio. No entanto, esse método de “armação” orgânica, aliado aos comentários setorizados, podem gerar conflitos, imprecisões ou omissões de entendimento do método, atuando de forma díspar em relação às análises individuais de obras literárias presentes no texto.

²² Uma exceção seria o intuito de representação, de tendência indigenista, de Sousândrade, como se vê no episódio da “Dança do Taturema”, Canto II de *O Guesa*.

Se o texto e seu contexto são partes fundamentais que integram a obra literária, o social, o *externo*, por meio de observação de partes estruturais e internas da obra incorporam o meio externo, sendo “fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo”. (CANDIDO, 2006, p. 16). Candido nos diz que o conjunto de textos da formação no Brasil, de forma aguda e como poucos no mundo, tinha noção do seu papel histórico. Aqui entendemos, que tal papel ocorreu de forma ainda mais profunda quando se observa em princípio os textos épicos.

O épico foi a produção literária de ingresso nas terras da colônia portuguesa na América, almejada por muitos autores e produzida em vasto número ao longo da história, aliada à percepção de um suposto “poder” que teria para elevação do autor à condição de grande escritor, grande homem das letras, expressivo intelectual, digno de apadrinhamento em forma de proteção, mecenato, favor ou em forma do reconhecimento dentro de um determinado círculo intelectual ou da elite. Esses fatos, aliados à repetição de elementos de fabulação (como episódios de conflitos com tamoios, a expulsão dos franceses no século XVI, a extinção de determinado grupo indígena e as aventuras de sacerdotes, índios, mestiços e andarilhos rumo às selvas e ao sertão) devem ser considerados.

Quando nos remetemos aos textos épicos de nossa literatura, parece-nos que o tripé sociológico montado por Candido que dá conta de tratar sobre autor-público-obra carece de reflexão, mas não nos termos de Campos e Hansen. Conforme informações apresentadas pela própria crítica do século XIX, o gênero épico tinha pouquíssimo ou nenhum público, se comparado à lírica, a despeito da grande importância que os textos gozavam no meio intelectual. Esse dado, por si só nos chama a atenção e ele já demonstra uma especificidade. A poesia épica participou de forma ativa na formação e no trabalho dos homens letrados no Brasil, mas não conseguia completamente atingir um público leitor externo ao dos círculos de escritores mesmo no século XIX. Dessa maneira, a épica tem situação especial no processo: foi extremamente formativa por influenciar gerações; gozava de prestígio e estava segura no cânone (ao menos até a metade do século XIX), os textos eram respeitados publicamente, ainda que não lidos.

Após a década de 1870, havia já um corpo de mercado livreiro e de leitores (que requererem a existência de um cânone abstrato). Nesse momento tem-se um embrião da consolidação de uma academia que versava sobre a canonização predecessora, e tem-se também uma cultura de acúmulo de entendimento do prestígio da poesia épica (provavelmente influente); entretanto, o produto épico não dialogava com o público. E não era apenas o épico que padecia com tal fato, apesar de ser descrito pela historiografia como o caso mais grave: “No Brasil do século XIX quase não se lia. A salvação da Literatura, foi o discurso, o comício, o

recitativo, a modinha” (CANDIDO, 2013, p. 58). Mercado e academia são duas forças em tensão. Mesmo após a instalação de mercado livreiro ou de impressão, num sistema em processo de consolidação, ainda havia escritores que levantam a bandeira da épica, o que poderia configurar, pelo menos no ângulo técnico e estético, uma postura regressiva.

É essencial entender como se revela na trajetória épica brasileira a questão do cânone. O caminho para esse entendimento circundaria, com base em uma série de índices postos nos próprios poemas, tais como dedicatórias, solicitações lamuriosas de mecenato, que são de praxe e massivas nos poemas brasileiros.

Parece-nos possível postular, com base que os dados coletados nos textos da crítica do século XIX, conforme apresentamos no capítulo 1, que são três os momentos que dizem respeito à busca pela canonização nos textos épicos:

- a) Cânone pré-mercado;
- b) Cânone com a chegada do mercado; maior força do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; criação de antologias e resgate de literatura; expansão do teatro e da crítica literária (1840-1870).
- c) Cânone (1870 – 1920) com a expansão de um mercado livreiro e da imprensa; formas ainda mais breves e acessíveis, cujo grande parâmetro de composição épica é *I-Juca Pirama* (1851).

De forma a sintetizar o já exposto, podemos observar que há, em relação à tradição de literatura épica, uma forma característica de interação da poesia com seu público, com a situação cultural do país e com o cânone. Primeiramente, tem-se a intenção de filiação a uma *tradição* de composições épicas universais; essa tradição, principalmente no que diz respeito aos séculos XVII e XVIII, mas ainda com práticas no século XIX, é acrescida de interesse de *mecenato* e de intenção de assegurar a obra e, automaticamente, o escritor, a um panteão de artistas elevados, o que corresponde a uma *intenção canonizante*. Em contrapartida, o público leitor de poesia épica é escasso. O gênero é distante da situação cultural da maioria da população; como vimos, esse público corresponderia a homens cultos, em grande parte, também produtores de literatura ou “figurões” da época (o que não nos garante que eram de fato leitores desses textos), ou seja, o *público leitor* é ainda mais *limitado* se comparado aos demais gêneros. No século XIX, pouco a pouco, passamos a ter uma base de *mercado livreiro* e de divulgação em imprensa, cujo surgimento histórico se dá quase simultaneamente com a criação de *academias* de letras. A criação das academias em conjunto com o crescente número de

publicações e a divulgação de poesia lírica, contos e romances em meios de comunicações impressos (revistas e jornais) impulsiona a fixação de uma *crítica tradicionalista*, bem representada por José Veríssimo e Sílvio Romero. Meia década depois, a esforços de *revisão* dessa *crítica tradicionalista*, grupo de críticos em que se encontrou Antonio Candido, cujo fôlego, veremos a seguir, é modernista. Essa complexa situação poderia ser examinada com base na seguinte fórmula fluxogramática: *tradição* → *tradição* + *mecenato* + *intenção canonizante* → *público leitor limitado para o gênero* → *mercado livreiro* + *academia* → *crítica tradicionalista* → *revisão da crítica tradicionalista sob o véu do Modernismo*. Como argui Fischer (2011), esse último ponto da fórmula colaborou, por fim, em efetivar a canonização de determinadas obras, e é com base em suas análises que a crítica de literatura brasileira ainda hoje se norteia.

A *Formação da literatura brasileira* é um livro canônico e canonizante por si só, pois indica as obras e os artistas que formaram um sistema, apesar de apontar a importância para o processo dos que não formam. O escritor que produz literatura com claros fins de canonização de sua obra está enraizado historicamente.

No caso da literatura épica brasileira, o percurso histórico – uma espécie de formação do gênero dentro da formação da literatura – de sua produção parece ter sido fundamental para que a literatura absorvesse em sua forma estética um posicionamento de empenho de produção no que tange à independência da metrópole e na consolidação como nação.

Obras de arte eruditas, que recorrem ao canônico e ao rebuscamento, inseridas no contexto histórico do Brasil no século XVIII, como *O Uruguai*, *Caramuru* e *Vila Rica*, e no século XIX, como *A Confederação dos Tamoios* e *O Guesa*, trazem à tona uma séria questão: por que tais gêneros eram escolhidos em um país onde a barbárie da exploração humana, sob a forma de escravidão e esgotamento dos livres, pobres e andarilhos, ocorria? O Brasil não teve um grande herói nobre como antepassado ou uma grande guerra para retificar seu caráter formador nos moldes instituídos pela cultura europeia, antes eram homens abastados ou seus parentes, não tendo nem remotamente ato que poderia ser considerado verdadeiramente heroico, ganharam louvores, o que indica – como veremos adiante – desejo de mecenato ou favores, como se observa pelo nome dos supostos heróis ou mecenas: Mem de Sá, Jorge de Albuquerque Coelho, Diogo Álvares Correia, Gomes Freire de Andrade, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, Sebastião José de Carvalho e Melo, Paulo Antônio de Carvalho e Mendonça, José Francisco de Bragança, José Antônio Freire de Andrada, Dom Pedro II, entre outros. A nação nem mesmo se constituía completamente e tentava se formar à sombra do genocídio, do acultramento e da exploração, tópicos que se fazem presentes apenas no

conteúdo latente das obras. Tais questões se inserem na **dialética da busca pela forma literária elevada em uma nação em situação rebaixada, que, presente em toda obra literária do Arcadismo e Romantismo, se relaciona com a impossibilidade de sucesso da nação – impossibilidade que só mais tarde é formulada esteticamente pela literatura brasileira**. Por isso, deve ser observada a subtração do entendimento da poesia épica no que diz respeito à *Formação da Literatura Brasileira*, à luz de questões importantes da historiografia do Brasil e da relação de literatura e sociedade.

Nos épicos, a experiência concreta e viva da sociedade pode não se dar em seu plano manifesto. A estética primordial da epopeia, em termos clássicos, é tomar por encargo a conversão de um passado histórico em um tempo sempre presente, mediante a objetividade da voz narradora, o encaminhamento das ações em ampla engenhosidade de apresentação temporal (*in medias res*), a ação grandiosa de um herói, a elevação da linguagem, etc. A épica brasileira de fato descortina um passado que sempre dura, mas não nos termos da estética clássica. O desajuste da vitória “torta” dos colonizadores sobre inimigos que belicamente e moralmente não estariam “à altura” – tema recorrente na maioria de nossos épicos –, encena problemas de sustentação técnica e temática fundamentais; a conferência de heroicidade a indivíduos que historicamente não teriam realizado tamanho feito e nem mesmo gozavam de popularidade ao ponto de terem suas ações mitificadas. O “passado que sempre dura”, nesse caso, é um passado que se tenta habilmente escamotear com a mais alta das composições literárias. Não se pode afirmar que esse momento histórico anterior é “convertido” em presente, pois, na qualidade de matéria já escamoteada, tem-se a conversão da vida concreta já surrupiada. A supressão da conversão ou da apresentação de elementos históricos perpassa àquele passado histórico, dilui-se completamente ou segue inteiramente presente. Se os elementos elencados para fins de heroicidade e a objetividade dos épicos nacionais encarnam questões tão dialéticas, parece-nos claro que há algo “pifado” no esquema.

2.3 Um ponto de partida modernista

Um viés modernista, ainda que não expressamente manifesto, presente na *Formação* ou em outros textos de Candido, já foi objeto de estudo de pesquisadores. O próprio Candido, em entrevistas, assume a força do pensamento oriundo do Modernismo em sua produção intelectual: “Sou um homem dependente do decênio de 1930, foi o decênio no qual eu

implantei, defini minhas raízes; um decênio extremamente participante” (CANDIDO, 2013, p. 38). A ênfase que o crítico deu em sua teoria sobre a importância de obras menores e das médias no *sistema*, por exemplo, celebra o pensamento que Mário de Andrade demonstrava a esse respeito no âmbito cultural e demonstra sua influência em seu método e em suas convicções:

Então, como dizia Mário de Andrade, o importante numa Literatura é a média, porque o gênio surge até no deserto do Saara, num oásis pode surgir um Homero e fazer uma *Odisseia*. O gênio é uma coisa, a Literatura é outra coisa. A Literatura é um processo histórico, de natureza estética, que se define pela inter-relação das pessoas que a praticam (CANDIDO, 2013, p. 45).

O crítico teatral e amigo de Candido, Décio de Almeida Prado, reforça a importância que o Modernismo tinha na formação intelectual de Candido e de outros estudiosos do período:

O triunfo do Modernismo nas letras, já incontestável, permitia-lhe evitar controvérsias, ataques ao passado, inflamadas profissões de fé, bem como a opção entre o primeiro e o segundo Modernismos. Antonio Candido admitia tanto um quanto o outro, com preferência, contudo, se não estou enganado, pela década de 1920 (PRADO, 1999, p. 35).

(...) as projeções estavam maduras para o surgimento da *Formação*, se pensarmos nos frutos já abundantes que Sérgio Buarque de Holanda e Antonio Candido irão acrescentar ao complexo arte-crítica-pesquisa, em expansão a partir do legado de Mário de Andrade (PRADO, 2003, p. 427).

Célia Pedrosa em seu livro *Antonio Candido: palavra empenhada* dedica um capítulo todo a situar Candido em sua formação intelectual, vinculando-a ao momento histórico amplamente impregnado por forças de pensamento modernistas. A autora associa o pensamento de Mário de Andrade ao de Candido: “Mário de Andrade – paulistano, escritor e professor –, outra referência fundamental para Candido dentre os intelectuais de 22” (PEDROSA, 1994, p. 49), ainda acrescentando que

Mário foi o único a manifestar, em seu tempo, a consciência angustiada do dilema moderno. Com o silêncio respeitoso que lhe dedica, Candido resgata, paradoxalmente, a intensidade dessa angústia e nos leva a perguntar sobre o valor de sua opção hoje, no nosso tempo (PEDROSA, 1994, p. 81).

Em variados momentos da história do Brasil, por diversas vezes, os homens letrados intencionaram criar, construir, reconstruir ou, simplesmente, reler a identidade nacional por meio da elaboração artística e cultural, e findaram por promover o apagamento de algo que existia na matéria histórica, no que se assemelha por uma obsessão cíclica pela construção de algo novo. Em muitas dessas construções do novo teve-se a subtração, como se viu no

Romantismo, da espoliação de grande parte da população e de práticas de violência – a violência da colonização. Tais movimentos supunham criar um novo que fosse positivo em relação ao passado histórico e à estética a ele vinculada. A poesia épica brasileira por conter em sua estrutura dorsal componentes e estruturas cuja eficiência estética é contraditória no mundo moderno, conforme se verá no capítulo seguinte, representou conflitos humanos de modo incontornável e inaceitável a diversas leituras realizadas a partir de um ponto de vista particularista e homogêneo.

De modo a completar essas impressões de Schwarz, conforme visto no subcapítulo anterior, sobre o ponto de partida assumido por Candido para traçar a formação da literatura, é necessário que façamos então a seguinte reflexão: qual então, se não o fixado no presente, é o ponto de partida de Candido? Compreendemos que esse vértice está fixado ao fim do Romantismo, momento em que se teria o *sistema* formado. O crítico fixou-se naquele momento pelo motivo, em princípio, diretamente relacionado à metodologia utilizada e à perspectiva de unidade e coesão. No entanto **o Romantismo também foi o ponto de partida para a desconstrução/construção do sentimento de integração nacional do Modernismo**. O Modernismo se afasta das produções culturais naturalistas ou de fôlego classicistas (parnasianas) próprias do fim do século XIX e se aproxima “dos independentes”. A interpretação de autores modernistas de textos literários, e até mesmo sua “redescoberta” de textos coloniais, como é o caso do período barroco e parte do período neoclássico, tinham em parte esse mesmo intuito, de consolidar a formação do Brasil. O Modernismo consolida-se como uma nova fonte de poder literário, não apenas no de criação, mas também de ampla influência crítica.

A história de empenho na formação da nação se repetia, mas a partir da desconstrução: a antropofagia modernista devorava e se apropriava dos textos antigos, dando-lhes novo contexto (desta vez, diferente do Romantismo, como parte da ciência de que o fazia), como se observa na obra poética de Oswald de Andrade, e acabava, para tanto, também os destituindo de seu papel inicial – da sua forma e do contexto em que foram compostos.

A qualidade de um escritor é entendida sob novos parâmetros de leitura. Assim, se a leitura realizada pelos românticos atribuía uma série de características não necessariamente próprias dos textos literários coloniais, o novo fôlego de leitura no século XX acabaria por repetir o fenômeno.

Estruturalmente, assumindo o ponto de vista romântico, o texto da *Formação* mantém como arcabouço a cronologia e sucessão de estilos (próprios da crítica do séc. XIX), enquanto demonstra sociologicamente e dialeticamente o processo de solidificação. Assim, o foco de sua

análise não se restringe a uma mera observação de episódios, mas sim uma paciente apresentação de um todo orgânico articulado, que parte da premissa modernista da apresentação de um circuito sincrônico cujo eixo é diacrônico.

Logo, o ponto de partida da *Formação* tem caráter duplo: a) é romântico, por caráter metodológico e por influxo de forças externas ao momento em que Candido produzia seu texto; e b) é modernista, dada a proximidade intelectual do crítico com o mundo do Modernismo.

Luís Augusto Fischer, em seu ensaio “A *Formação* vista desde o sertão” (2011), apresenta-nos um quadro de aproximação do texto de Candido ao Modernismo. Para ele, a *Formação*, ainda que apresente discordância a alguns entendimentos dos modernistas, como, por exemplo, a atribuição do neoclassicismo a um espírito quase que exclusivamente português, tem em seu conteúdo latente amplos traços de concepções modernistas (FISCHER, 2011, p. 52):

vale a pena notar que tal identificação entre Modernismo e Romantismo não decorre imediatamente de toda e qualquer posição vanguardista do começo do século XX, e não decorre em todas as partes, nem mesmo aqui na América. Tal identificação ocorrerá restritamente às vanguardas marcadas de nacionalismo e consistentemente conectadas a interesses políticos, como se poderá ver no caso hegemônico de São Paulo (FISCHER, 2011, p. 53).

A poesia heroica de cunho épico – insistentemente produzida ao longo da historiografia da literatura brasileira –, como se viu, foi decisiva para a afirmação do Romantismo brasileiro e para, ao longo do século XIX, a constituição de espírito de nacionalidade. Lida pelos modernistas, tal poesia foi, com frequência, alvo de críticas por sua forma, tema ou por sua proximidade com métodos de composição fixos (classicistas). Nesse contexto, faz-se importante observar os reflexos dos poemas épicos e de seus gêneros híbridos para o pensamento crítico modernista, com foco nas leituras de Mário de Andrade, Ronald de Carvalho e Manuel Bandeira, além de observar como tais leituras se aproximam ou se afastam do proposto por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira* (1955). Essa leitura proposta revelará uma compreensão de como a poesia heroica foi acolhida enquanto produção de valor estético e crítico pela leitura candidiana em um dos manuais de literatura mais importantes produzidos no último século. Investigar a filiação cognitiva de *Formação da literatura brasileira* em relação aos escritores e críticos modernistas possibilita dar continuidade à discussão sociológica sobre influxos culturais e interpretações do Brasil.

2.4 Candido e modernistas alinhados

Candido, em boa parte de sua obra, reprocha a escrita de manifestações de textos épicos, e parece ter deles uma visão um tanto quanto negativa. Candido não os examinou em conjunto enquanto gênero, provavelmente por julgar que tal divisão não pertenceria à visão de conjunto por ele proposta.

Em linhas gerais, o entendimento de Antonio Candido sobre os épicos do século XVIII era fundamentado sob a seguinte premissa:

As tentativas épicas foram a debilidade e o anacronismo mais flagrante do século XVIII, não obstante tão aferrado ao senso das proporções e culto das formas naturais. Fraqueza a que não escapou o próprio Voltaire e alastrou o século por uma produção abundante e medíocre (CANDIDO, 2000a, v.1, p. 169).

Um texto épico foi escolhido por Candido para ilustrar questões deixadas em aberto sobre a *Formação*, em que faz uma leitura de *Caramuru* em “Estrutura literária e função histórica”, publicado primeiramente em 1961, em que é retomada a ideia da genealogia da literatura brasileira. No texto, Candido nos apresenta um mapeamento de como o poema de Durão serviu como “precursor” de um “protonacionalismo” que configurou uma linhagem de literatura para os escritores românticos, empenhados num processo de construção de uma tradição literária. No ensaio, Candido demonstra os motivos pelos quais o poema foi aproveitado para esse fim, dentre eles estrutura ambígua, apresentação idílica da natureza, presença do elemento mítico-religioso cristão, encontro de civilizações e apresentação – ainda que de forma embrionária – de alguma mestiçagem.

Posteriormente, ao organizar os escritos de *Capítulos de literatura colonial* (1991) de Sérgio Buarque de Holanda, Candido observa a grande abrangência que a poesia épica tem nos estudos apresentados e em sua “Introdução”, que constituem cerca de um terço da publicação. O comentário de Candido sobre tal fato é breve, e não demonstra muito entusiasmo:

No primeiro capítulo, “O ideal heroico”, é interessante ver como consegue fazer render um material escasso, mostrando a existência de certa tradição épica a partir de raros e pobres elementos restantes, começando pela *Prosopopeia* (CANDIDO, 1991, p. 14).

Certamente, a escassez a que Candido se refere não trata do número de produções, as quais ele conhecia; a escassez talvez fosse de literariedade, de talento, ou outro atributo que não

resta claro. Dá-nos a sensação de que o material, do ponto de vista de Candido, teria “engrossado” um bom argumento, cujo mérito é todo de Holanda, por fazê-lo “render”. Esse, entre outros comentários do ensaio, demonstra uma certa descrença de Candido no gênero. A incredibilidade pode ter origens na sua formação acadêmica e no contexto histórico e ideológico do qual fez parte.

De modo a compreender melhor um contexto crítico significativo proposto por intelectuais/escritores modernistas que circundaram o pensamento de Candido, pode-se observar as opiniões – ou a ausência delas – em três dos mais influentes nomes do Modernismo na crítica da história da literatura: Manuel Bandeira (1886-1968), Ronald de Carvalho (1893-1935) e Mário de Andrade (1893-1945). Os três escritores colaboraram direta e indiretamente para os estudos de Candido, tendo sido muitas vezes mencionados no corpo do texto de vários ensaios do crítico, além de, com frequência, comporem o debate crítico presente na *Formação*, quase sempre de modo a reafirmá-los.

Ronald de Carvalho teve complexa inserção no mundo modernista, sendo seu papel enquanto intelectual do período minimizado por pensadores relevantes da época, como Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto. Foi louvado como artista e depreciado como crítico por Mário de Andrade. Ronald era associado pelos seus colegas modernistas a uma tradição crítica anterior, um pouco clássica, além de “concorrer” com a vertente de pensamento paulista do período (cf. GOMES, 1999; BOTELHO, 2005; BOTELHO, 2011). Entretanto, à época do seu lançamento, a *Pequena história da literatura brasileira* (1919) tinha boa recepção, tendo sido adotada como material didático para ensino de literatura por um longo período. Hoje os estudos e a relevância da *Pequena história* não são tão debatidos, dada a vitória da vertente de pensamento paulista e sua massiva influência na cultura. A *Pequena história* é um “livro de feição aparentemente pouco modernista, mas que, justamente por isso, pode mostrar-se instigante para pensar o Modernismo em suas complexas relações com a tradição intelectual brasileira” (BOTELHO, 2011, p. 135).

Com clara influência do pensamento crítico de Sílvio Romero e de José Veríssimo, a *Pequena história* de Ronald, apesar do certo distanciamento que tinha pelos padrões críticos de seus companheiros, acabou por ser integradora do Modernismo, tendo muita relevância no papel formador de artistas e estudiosos. Ronald não teceu análises de textos literários a partir de elementos externos, como fez Romero, mas sim de elementos internos inerentes à própria literatura, o que o aproximaria do entendimento de Veríssimo. De forma prática, o autor acreditava que poucas obras literárias brasileiras poderiam ser analisadas por um crivo exclusivamente estético, por muitas vezes carecerem de qualidade. Ronald indagava qual seria

a fragilidade dessas obras, atrelando questionamento à observação da relação do meio social e das questões de época à literatura (cf. CARVALHO, 1937).

A seleção dos textos analisados e a escolha de quais deles possuíam qualidade para consolidação de um cânone nacional baseavam-se na retificação e ratificação de textos já tidos como canônicos por estudiosos anteriores e na inclusão de autores da predileção pessoal de Ronald, classificando a literatura em três fases distintas:

- 1.º — Período de formação, quando era absoluto o predomínio do pensamento português (1500-1750);
- 2.º — Período de transformação, quando os poetas da escola mineira começaram a neutralizar, ainda que palidamente, os efeitos da influência lusitana (1750-1830);
- 3.º — Período autônômico, quando os românticos e os naturalistas trouxeram para a nossa literatura novas correntes europeias (1830 em diante) (CARVALHO, 1937, p. 51).

De modo sintético, pode-se dizer que Ronald imputava à literatura uma formação com traços de “brasilidade” desde Gregório de Mattos, assumindo o Barroco uma escola em importante posição para a consolidação da literatura nacional, enquanto Machado de Assis representaria o ápice desse processo. A *Pequena história* apresenta a história da literatura de forma binária, em que há uma valoração positiva e negativa (por vezes cercadas por períodos de transição), em um procedimento que dependia do quão “progressista” era determinada obra ao se afastar de fórmulas de composição e do pensamento portugueses ou ao se aproximar de um sentimento nacional pleno. Nesse quadro, o gênero épico saiu desfavorecido na crítica de Ronald: a fórmula clássica do gênero está atrelada a uma tradição lusitana e europeia, ainda que se tentasse dar forma a histórias e a elementos locais.

A importância que a *Pequena história* de Ronald de Carvalho tem para o firmamento do pensamento de Candido fica clara ao longo do texto da *Formação*, pois o modernista é mencionado, sua leitura é ratificada ou lembrada em vários trechos do texto, sobretudo quando o assunto analisado é o Romantismo (CANDIDO, 2000a, v.2, p. 133,142, 230). Candido inclusive faz uma sucinta resenha do livro na *Formação*: “obra acessível, agradável e bem escrita, com uma inútil digressão prévia. O seu mérito foi haver reduzido quase ao essencial o elenco dos autores e apresentado a matéria com um gosto e amenidade até então desconhecidos (CANDIDO, 2000a, v.2, p. 350)”.

Após sua *Pequena história da literatura brasileira*, Ronald de Carvalho, com intuito de tecer uma interpretação cultural do Brasil mais ampla e de modo a estabelecer uma rede de comunicação entre as especificidades local e sua amplitude na cultura ocidental, continua os seus projetos de investigação ao lançar uma série de *Estudos brasileiros* (1924). Neles, Ronald

compila quatro ensaios, “Bases da nacionalidade brasileira”, “Literatura brasileira”, “Arte brasileira” e “A psique brasileira”, sendo esses dois primeiros ensaios que nos interessam, sobretudo por externarem uma crítica que contempla sua interpretação da formação da nacionalidade e da cultura brasileira, incluindo a leitura de poemas épicos.

Em boa parte do texto “Bases da nacionalidade brasileira”, por exemplo, Ronald realiza um apanhado histórico do Brasil desde sua descoberta. Podemos adiantar que chama a atenção o dado apresentado pelo escritor sobre o ciclo da conquista do interior do país, na qual, sem qualquer reavaliação crítica, coloca o bandeirante como um herói nacional genuíno:

O bandeirante é um herói sem compromissos. As mais das vezes, enfrenta com os próprios recursos a natureza semeada de espantos, vencendo todos os perigos e dificuldades que lhe deparam os precipícios e os boqueirões, as selvas povoadas de selvícolas vingativos, os lagos e os mangues cheios de miasmas e febres perniciosas. (...)
o bandeirante é o tipo histórico de mais excelência e que mais orgulhece (sic) o coração brasileiro. Formamos o nosso espírito na lenda maravilhosa e na realidade, mais incrível que a fantasia, dos seus feitos de bravura inexcedível (CARVALHO, 1976, p. 21).

Baseado em estudos históricos de Rocha Pombo e Robert Southey, tal entendimento que colocava o homem das bandeiras como “forte e altivo pela consciência de seu valor, pelo sentimento das condições, pela ufania da sua forma” (POMBO *apud* CARVALHO, 1976, p. 21), destacando o sofrimento, as dificuldades e a bravura daqueles que, como indica Jorge Caldeira, iniciaram um processo de economia nos sertões do Brasil (*cf.* CALDEIRA, 2009), seguido por mineiros, caçadores de esmeraldas²³.

Em geral, o discurso apresentado por Ronald de Carvalho em *Estudos brasileiros* é mais brando que em seus textos críticos anteriores, especialmente no que diz respeito aos épicos aqui examinados. Explicações plausíveis para esse fato seriam a distância progressiva da época de criação de *Estudos brasileiros* da Semana de Arte Moderna de 1922 e o objetivo geral do estudo, mais focado num amplo estudo cultural de representação do Brasil que de crítica literária propriamente dita.

Carvalho, na parte em que discute o que chama de literatura brasileira, sem ponderar o papel da Colônia ainda como parte do Império português, destaca, a título de exemplo, a

²³ A mitologia do desengano de Fernão Dias Pais Leme é um assunto histórico recorrente na poesia épica brasileira, que teve início no poema perdido *Descobrimento das esmeraldas* (1629) de Diogo Grasson Tinoco, mencionado por Cláudio Manuel da Costa em *Vila Rica*, cuja matéria é recuperada posteriormente por Olavo Bilac no seu lírico-épico *O caçador de esmeraldas* (1893).

poesia épica de *Eustáquidos*, de Santa Maria de Itaparica, como “de tom enfadonho (...) onde o mau gosto corre parselhas com a inófia do engenho” (CARVALHO, 1976, p. 38).

Manuel Bandeira criou *Apresentação da poesia brasileira*, publicada em 1951, em razão de encomenda pela editora Fondo de Cultura Económica, do México. O objetivo era elaborar um texto que apresentasse a leitores estrangeiros não familiarizados à literatura brasileira a nossa poesia de forma panorâmica, dos textos coloniais ao Modernismo. Bandeira fez então ensaios críticos sucedidos de seleção de poemas, seguindo ordem cronológica, mas não raro fazendo comparações entre a literatura de diferentes períodos e de diferentes contextos. No Brasil a obra foi publicada mais tarde em mais três edições, entre 1951 a 1957, tendo sofrido algumas alterações e inclusões feitas pelo próprio autor. Bandeira foi convidado para trabalhar em diversas antologias, dentre elas *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica* (1937); *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana* (1938); *Antologia dos poetas brasileiros bissexto contemporâneos* (1946), e a já mencionada *Apresentação da poesia brasileira* (1946).

Em suas seleções, Bandeira deixa claro que as suas opções de antologia e de ensaios derivam de seu entendimento de que se deve apresentar os poetas de modo quantitativo, abrangendo panoramicamente as produções, mas sempre os destacando qualitativamente em face a seu gosto pessoal. Há diferença, no entanto, no método utilizado para *Introdução da literatura* em seus ensaios e em suas antologias: os poetas e as escolas de época norteiam os ensaios críticos, na medida em que nas antologias Bandeira parte dos poemas para contextualização.

Antonio Candido, no artigo “Crítica de poeta”, texto anterior à *Formação*, publicado 1946 no Diário de São Paulo, assume a importância na crítica literária feita por literatos e na força que elas geram no “cemitério da literatura”. No texto, Candido apresenta a análise feita por Bandeira em sua coletânea destinada a leitores estrangeiros:

Conversando não faz muito com um dos nossos maiores poetas, dizia-lhe eu entre outras coisas que a melhor crítica literária, a mais iluminadora e durável, não é feita pelos críticos profissionais, mas pelos próprios artistas criadores. (...) os conceitos mais brilhantes, as ideias mais reveladoras sobre a nossa literatura são encontrados sob a pena de Machado de Assis, Mário de Andrade, Carlos Drummond, Manuel Bandeira (...) demonstram geralmente acuidade maior que a dos críticos profissionais (CANDIDO, 2002a, p. 303).

Candido lembra-nos que a crítica realizada por ensaístas profissionais, ao contrário da feita por artistas – a quem chama de críticos ocasionais –, tem como característica própria uma certa dose de estagnação, uma “limitação por suficiência”, que findam por deslindar obras, e não as revelar. Nesse contexto, Manuel Bandeira se destaca como um revelador e um crítico

com poder de imersão, escapando à limitação do profissionalismo, ainda que escolhesse em suas análises obras mais aceitas pelo grande público.

A partir da década de 1930 há avanços no mercado de livros com fins didáticos graças às reestruturações realizadas por Getúlio Vargas na educação, na qual o ensino autônomo e registrado da disciplina de literatura passa a fazer parte do ensino secundário. Tal fato permitiu fôlego aos manuais de literatura e à criação dos cursos de letras no Brasil. É nesse contexto que Manuel Bandeira publica em 1940 *Noções de história das literaturas*.

Bandeira escreve o “Prefácio da Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica”, presente na terceira edição da publicação, de 1949, após reapresentar a forma em que Romero e Veríssimo dispõem da literatura romântica, notando, por exemplo, que Veríssimo “foi mais discreto do que Sílvio Romero na fixação dos valores românticos” (BANDEIRA, 1958, p. 915), apresentando incompletudes de suas análises. Para ele, o trabalho desenvolvido por Ronald de Carvalho teria sido mais efetivo na apresentação da poesia do período:

Ronald de Carvalho, muito mais moço que Romero e Veríssimo, contemporâneo ainda dos últimos dos românticos, mais sensível do que os dois à essência e à técnica da poesia, pode apresentar em sua *Pequena história da literatura brasileira* (...) um balanço mais claro do nosso movimento romântico. (...) O critério a que obedeci na organização desta antologia coincide sensivelmente com **o juízo de Ronald**, que é, creio, **o consenso da atualidade**. Os nossos grandes poetas da fase romântica são **Gonçalves Dias**²⁴, Castro Alves, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu e Fagundes Varela (BANDEIRA, 1958, p. 916-917, grifo nosso).

No prefácio, Bandeira justifica reiteradamente o motivo da exclusão de Porto-Alegre da antologia, que, para ele, apesar de ser um autor que fez um correto uso de linguagem e de métrica, carecia de objetividade. Além disso, Bandeira assume que, assim como Ronald, as opções de Porto-Alegre para a composição e disposição dos poemas foi “demasiadamente pessoal, deixando-se levar por suas preferências” (BANDEIRA, 1958, p. 923).

Para definir o indianismo, Bandeira utilizou as palavras de Capistrano de Abreu:

O indianismo é um dos primeiros pródromos visíveis do movimento que enfim culminou na independência: o sentimento de superioridade a Portugal (...). A verdadeira significação do indianismo é dada pelos contos populares. (ABREU [1875], *apud* BANDEIRA, 1958, p. 920).

Ou seja, o indianismo foi muito importante, e mais importante foi o legado popular a que abriu portas para as tendências modernistas e regionalistas:

²⁴ Grifamos esta passagem por ela avigorar a argumentação presente no final deste capítulo.

A idealização do índio correspondia perfeitamente ao sentimento nacional: ela é anterior ao romantismo e não desapareceu com ele. Será, se quiserem, um erro nacional. O que me parece inadmissível é querer filiar o indianismo romântico à simples influência de Chateaubriand e Fenimore Cooper (BANDEIRA, 1958, p. 921).

A crítica de Manuel Bandeira compreendia que o indígena contribuiu com a literatura brasileira, ainda que nos passos iniciais de nossa literatura tivesse participação resumida à temática ou a uma representação pitoresca: “A contribuição indígena começou desde os primeiros tempos da colonização, por intermédio dos padres catequistas e dos aventureiros que se embrenhavam nas selvas” (BANDEIRA, 1969, p. 291).

Bandeira em suas crônicas inéditas, recentemente recolhidas por Júlio Castañon Guimarães (2009), não apresenta quaisquer outras impressões sobre os poemas épicos; os poetas, quando mencionados, serviam apenas de parâmetro comparativo ou informativo em relação a algum fato recente ou sobre a leitura de algum outro escritor, como, por exemplo, a influência da Gonçalves Dias na poesia de Machado de Assis (BANDEIRA, 2009, p. 214).

A participação e influência do pensamento de Mário de Andrade na cultura brasileira dispensa apresentações. Seus estudos versaram sobre todo tipo de artes e elementos culturais. Em nossa análise faremos uso sobretudo de um texto que Mário de Andrade publicou em 1943, *Aspectos da literatura brasileira*, obra em que traz uma série de ensaios de crítica literária, que, conforme o próprio autor foram “escritos mais ou menos ao léu das circunstâncias e do meu prazer” (ANDRADE, 1972, p. 3).

Na realidade, a compreensão do pensamento de Mário sobre a poesia épica brasileira perpassa muito mais que sua rápida análise por sua ausência: o autor pouco escreveu criticamente sobre tais textos diretamente. Como se verá nos estudos que se sucederão, ao contrário dos outros colegas modernistas, Mário não se dedicou explicitamente à análise de tais textos, mas, quando o faz, percebe-se que “É mesmo certo que se por vezes sou um bocado áspero em minhas censuras aos artistas isso provem de uma desilusão. A desilusão de não terem eles me proporcionado, de arte, o quanto eu sinto poderiam me dar” (ANDRADE, 1972, p. 3). É no pensamento crítico de Antonio Candido que Mário de Andrade exerce influência, como vimos, e essas ausências do modernista paulista refletem-se sobremaneira nos apontamentos de Candido.

Apresentar-se-á a seguir algumas menções aos épicos presentes no texto de *Formação*, de modo a demonstrar matizes e contribuições de leitura que tais obras deram ao juízo crítico candidiano. As explanações abaixo compilam o posicionamento predominante a respeito de

textos épicos na *Formação da literatura brasileira* e dos pensadores modernistas investigados. Os posicionamentos são emparelhados, de modo a identificar em linhas gerais a evolução de pensamento sobre os épicos do Modernismo à crítica materialista da metade do século XX, ao apresentarmos as menções aos poetas referentes aos objetos de estudo deste trabalho, mais ou menos colocando-os na ordem em que foram publicados, exceto o caso de Gonçalves Dias, que averiguaremos por último, por se tratar de um caso emblemático.

***O Uruguai*, de Basílio da Gama (1769)**

Em geral, *O Uruguai* tem maior apreciação por parte dos modernistas e também por Antonio Candido. Ronald de Carvalho indica uma série de características positivas em *O Uruguai*, dentre elas, a de mostrar o Brasil com suas belezas naturais com opulência, considerando-o o grande antecessor dos românticos. “Tudo respira naturalidade, graça e elegância finíssima” (CARVALHO, 1937, p. 156). Defendendo o poema de Basílio da Gama de críticas, aponta que

A articulação das cesuras é puríssima, o jogo dos ritmos de grande efeito, a composição é, enfim, de uma riqueza vária e sutil, e completamente diversa de tudo quanto se havia observado anteriormente, até em *Camões* (CARVALHO, 1937, p. 156-157).

Mais tarde, Ronald não abrandou o discurso de louvor ao poema: “Pela originalidade do estro e do feitio, assim como pela força da expressão, o *Uruguai*, de Basílio da Gama, é o mais perfeito e melhor poema surgido no Brasil em todo o período colonial” (CARVALHO, 1976, p. 39). Vale ressaltar que o Basílio da Gama foi o único poema árcade que recebeu espaço significativo no texto de *Estudos brasileiros*.

De modo diverso, Manuel Bandeira ao examinar *O Uruguai* encarou a morte de Lindóia como “o único episódio emocionante do poema”, mas ressalta a beleza de seu verso final, uma releitura petrarquiana”. Mais duro que Ronald, acrescenta ainda que “Não há beleza de inspiração no *Uruguai*: os seus méritos residem na beleza das paisagens, correção e brilho da forma no episódio da morte de Lindóia”, enquanto assume que “não se pode negar também a evidente originalidade” técnica (BANDEIRA, 1958, p. 1022-1023).

Bandeira suaviza a crítica sobre o épico de Basílio anos mais tarde. Em *Noções de história da literatura*, Bandeira é mais generoso para com *O Uruguai*, determinando que o poema tem qualidades como a adoção dos versos brancos, a não submissão ao maravilhoso

pagão e nem cristão, e a fuga a fórmulas já batidas pela arcádia. Ao elogiá-lo, parafraseia sua própria adjetivação utilizada no texto anterior, porém a faz um pouco mais ampla: “Ao lado desses méritos possui numerosos outros: beleza das paisagens, correção e brilho da forma, fino sentimento no belo episódio da morte de Lindóia” (BANDEIRA, 1969, p. 291).

Por fim, Antonio Candido traz-nos a ideia de que Basílio é um “poeta, livre dum máximo de não-poesia, pode abandonar-se às aventuras líricas que lhe são caras” e que sua obra se trata de um “poemeto algo mal construído, cheio de quebras na sequência, mas leve e brilhante”. As críticas de Antonio Candido sucedem-se com uma linguagem mais dura em relação a dos modernistas, mas ainda assim traz uma série de cumprimentos no que toca à sensibilidade plástica e inscrição do espírito da época (CANDIDO, 2000a, v.1, p. 121-122)²⁵.

Vila Rica, de Cláudio Manuel da Costa (1773)

O poema de Cláudio Manuel da Costa é pouco comentado. Antonio Candido na *Formação* o retrata como um “poema fastidioso e medíocre, abaixo de tudo quanto o [Cláudio Manuel da Costa] fez, antes e depois” (CANDIDO, 2000a, v. I, p. 99), adicionando ainda em seu exame que o autor

confiou na epopeia nativista, discreta e natural, para forçar a admiração dos contemporâneos, sentindo-se projetar no futuro através da celebração da pátria (...) Felizmente para sua glória, havia títulos maiores que permitiram o cumprimento do desejo (CANDIDO, 2000a, v. 1, p. 101).

De forma similar, Ronald de Carvalho também expressa censuras à criação de Cláudio Manuel da Costa, tratando-o como maçante:

A ação do poema é pouco movimentada e sem colorido, os versos são frios (...). A lenda do Itamonte, assim como certos episódios referentes às bandeiras e à descoberta das minas são tratados com certa graça, porém monótonos, na generalidade (CARVALHO, 1937, p. 165).

²⁵ Apresentamos aqui apenas as posições de Antonio Candido tomadas na *Formação da literatura brasileira*. Entretanto, conhecemos a importância de outros textos do crítico sobre os poemas em questão, como, por exemplo, “A dois séculos d’*O Uruguai*” (1977). Tal ensaio que permeará o desenvolvimento de nossa breve explanação sobre o poema de Basílio da Gama no capítulo a seguir.

Manuel Bandeira segue similar raciocínio crítico, afirmando que Cláudio Manuel da Costa não foi capaz de transmitir aos leitores qualquer sentimento de pertencimento ou identificação com a cidade de Vila Rica:

No Vila Rica não conseguiu o poeta pôr a emoção que porventura lhe despertava a terra natal. O poema arrasta-se através de narrativas e descrições insípidas, onde é raro um ou outro movimento de verdadeira inspiração (BANDEIRA, 1958, p.1015).

Dessa feita, vê-se que o poema de Cláudio Manuel da Costa não contou com o apreço tanto por parte dos modernistas quando por parte de Candido, que partilharam assim um posicionamento comum.

O Caramuru, de Santa Rita Durão (1781)

O caso de *O Caramuru* é peculiar para Antonio Candido²⁶. Na *Formação*, ao examiná-lo, aponta que “a estrutura revela conflito fundamental entre invenção e informação (...) o poeta não sabe equilibrar uma e outra”; além disso, Candido nos indica que o poema tem sérios “erros de composição”, “Durão não possui a primeira [o maior número possível de elementos no menor número de versos] e raro denota a segunda [imagem expressiva e seleção de traços essenciais]”. Em suma, a crítica tanto macro quanto micro estética perpassam uma sensação de desastre: “Não emendava a composição e nem voltava atrás, limitando-se a correções de pormenor”, “propiciara desleixo e defeitos” (CANDIDO, 2000a, v. 1, p. 171,).

Já a crítica de Ronald é centrada na comparação de *O Caramuru* com seu antecessor, *O Uruguai*, e coloca que falta originalidade ao poema, principalmente devido a sua filiação camoniana. Indica que lhe falta sensibilidade, apesar de sua ampla “virtuose”. É descrito como monótono (CARVALHO, 1937, p. 161):

Durão tem sobre Basílio da Gama a superioridade da cultura; é um verdadeiro humanista, não um puro ‘virtuose’. Falta-lhe, porém, um pouco mais de sensibilidade. Ele contempla o mundo com os olhos de objetivista (...) A meticulosidade das suas pinturas é, realmente, notável (CARVALHO, 1937, p. 161).

Já Manuel Bandeira, também partindo de comparações entre os dois mais célebres poemas arcádicos para fazer seu apontamento, diz-nos que *O Caramuru* configuraria um poema

²⁶ Anos depois da publicação de suas impressões sobre o *Caramuru* na *Formação*, Candido volta a tratar dele em outro ensaio, aqui já mencionado, “Estrutura literária e função histórica”, de 1961.

“mais nosso” devido ao tema, porém seria menos original que *O Uruguai*. Em comentário cujo julgamento é ambíguo, Bandeira coloca que “Pela correção da linguagem figura Durão entre os clássicos do nosso idioma” (BANDEIRA, 1969, p. 292-293).

A Confederação dos Tamoios, Gonçalves de Magalhães (1856)

A leitura de gosto de Candido sobre o poema de Magalhães é minuciosa, mas, ainda assim, rígida em seu julgamento crítico. Candido, apesar disso, julgava ser capaz de ver mais qualidade no poema que outros críticos, indiretamente se referindo à polêmica em torno de *A Confederação dos Tamoios* e, diretamente, a Alcântara Machado, ao afirmar que a “opinião dos literatos o tornou pior do que ele é”, já que não tomaram a leitura da poesia épica devidamente, gênero que deveria ser entendido em sua totalidade, e não por trechos, como fizeram muitos dos censores de Magalhães (CANDIDO, 2000a, v. 2, p. 57).

Como problema inicial, Candido via a indecisão no ponto de vista da perspectiva de composição unitária, voltada ao todo – elementar a uma epopeia. A indecisão presente no poema teria sido esteticamente prejudicial, dado o gênero proposto para composição, passível de questionamento, já que apresenta uma ambiguidade no objeto épico na escolha de Tibiriçá, um índio convertido, para o papel de herói, enquanto simultaneamente elenca-se características seletivas, heroicas ou desprezíveis, ao conjunto de homens portugueses que compõem o poema. Como um todo, para o crítico o poema é

é uma maquinaria pesada e desgraciosa, sem a elevação indispensável ao gênero, cujos traços peculiares ficam parecendo defeitos: as longas falas, prolixidade; as previsões e retrospectos, inclusões artificiais; o tom expositivo, retórica prosaica. Se pusermos em ordem corrida grande número de trechos, não os distinguiremos da prosa comum (...). Mas uma epopeia vale pelo conjunto; esta, apesar de medíocre e mesmo ruim, tem certa categoria na largueza da concepção, coerência do desenvolvimento, nobreza de muitas sequências e alguns bons trechos (CANDIDO, 2000a, v. 2, p. 56).

Conquanto a heroicidade conferida a Tibiriçá estivesse envolta na referida ambivalência, ao comparar *A Confederação* a *Colombo*, Candido, numa atitude um tanto quanto paradoxal, imputa a Magalhães mais sucesso que o seu colega Porto-Alegre, já que “deu ao protagonista certa estrutura épica e humana” (CANDIDO, 2000a, v. 2, p. 64).

Ronald de Carvalho e Manuel Bandeira fizeram julgamento também negativo, mas com alguma brandura. Ronald afirma que o poema de Gonçalves de Magalhães teria com influência disfarçada de Gonçalves Dias, que foi o “verdadeiro criador do indianismo” (CARVALHO, 1937, p. 218); enquanto para Bandeira, ainda que não tivesse apresentado

detalhadas impressões sobre *A Confederação dos Tamoios*, o poeta “estava longe de ser o gênio que julgavam ver alguns de seus contemporâneos” (BANDEIRA, 1958, p. 1029).

Colombo, Manuel de Araújo Porto-Alegre (1866)

As críticas sobre o poema épico de Porto-Alegre são pesadíssimas. Ao contrário do quadro que se via no século XIX, quando *Colombo* contava com ânimos de um considerável grupo de letrados, apesar de naquela época ter encontrado também alguns opositores, a crítica feita pelo Modernismo ao poema é severa, sobretudo no que diz respeito ao uso de linguagem e à extensão do poema.

Em duas análises feitas por Ronald de Carvalho encontramos leituras que tentam mostrar certa ambivalência de juízo: por um lado, a linguagem e metrificacão parecem adequados, bem como a temática. No entanto, a extensão do poema e a mesma linguagem que gera certa “elegância” acabariam por ser responsáveis por seu infortúnio:

a ênfase de mau gosto corre de par com o desenho de muitos quadros pitorescos e de agradável leitura. A eloquência vazia, o exagero e a superabundância de imagens e tropos prejudicam-lhe sensivelmente a sobriedade e elegância da linguagem. Não se lhe pode negar, entretanto, uma forte imaginação (CARVALHO, 1937, p. 220).

Sua poesia, nimiamente objetiva, cansa a atenção, e não proporciona ao leitor **aquela intimidade de confiança carinhosa ou dolente, que é o segredo de Gonçalves Dias**. (...) Porto-Alegre, ainda mais do que Magalhães, era um temperamento exuberante; suas melancolias não tinham existência real, eram fruto da imaginação colorida e alentada, que não sabia traduzir as suas dores fantásticas sem o estridor e o ribombo de um palavreado impertinente e espetaculoso (CARVALHO, 1937, p. 221, grifo nosso).

Desse modo, a objetividade presente nos versos de Porto-Alegre desviaria a atenção e causaria cansaço. Anos mais tarde, suaviza as críticas, assumindo que no poema há algumas partes que contêm certa “beleza” (CARVALHO, 1976, p. 44). Podemos notar mais uma comparação com Gonçalves Dias, que, como se vê, de forma paulatina se fixou como um modelo a ser seguido na épica nacional.

Com sua linguagem suave e tom apaziguador, Bandeira também não deixa escapar as incorreções do texto de Porto-Alegre, criticando-o de forma sutil e mencionando de forma positiva alguns de seus atributos. Para ele, Porto-Alegre teria méritos como um homem das artes plásticas, mas sua poesia seria menor em *Apresentação da poesia brasileira*:

Pode-se admirar no poema *Colombo* o seu rigor descritivo, o seu domínio da língua e da métrica. Poucos escritores nossos usaram de tão rico vocabulário. Mas essa mesma

riqueza está constantemente a prejudicar a clareza dos seus quadros ou a emoção que nos pretende comunicar (BANDEIRA, 1958, p. 1033).

Colombo é o poema mais atacado na obra capital de Candido: há três páginas a ele dedicadas na *Formação*, nas quais a narrativa é sumarizada e o percurso do poema de Porto-Alegre é evidenciado com certo tom de ironia, principalmente ao tratar de sua extensão e da falta de assunto em grande parte de seus cantos. Ao contrário de Bandeira, Candido critica-o sem tanto trato na linguagem, a ele imputando uma “falta de necessidade em quase todas as partes; inexistência do protagonista”; chegando ao ponto de afirmar que o “seu poema é exemplo perfeito de vanilóquio” (CANDIDO, 2000a, v. 2, p. 63-64.).

Nessa crítica Candido observa o acúmulo épico presente em *Colombo*, que teve empréstimos de versificação de Durão e a influência que o poema *Assunção*, cuja analogia ao poema de Francisco de São Carlos dar-se-ia, na verdade, pela “falta de assunto real”. Porto-Alegre é chamado de vazio e sua falta de inspiração temática é o principal elemento elencado pelo crítico: “o mais extenso poema da nossa literatura, o terrível *Colombo*, paquiderme de quarenta cantos, obra principal onde se compendiam os seus muitos defeitos e poucas qualidades” (CANDIDO, 2000a, v. 2, p. 63).

No entanto, ao término de sua análise, Candido salienta uma passagem do Canto XVII de *Colombo*, que considera a melhor do poema: o trecho (estruturado em torno de uma homenagem a Gonçalves de Magalhães) em que a narração é suspensa e versos cantam os insucessos e as tristezas dos artistas no Brasil, cujas trajetórias eram, segundo a voz narrativa, desprovidas de incentivos para a poesia. Essa passagem para Candido é interessante pois tratar-se-ia de um princípio “humano, sincero e profundo, traçado com emocionada e sóbria dignidade, constituindo, paradoxalmente, a melhor parte duma obra a que não pertence de modo orgânico e cuja sequência interrompe” (CANDIDO, 2000a, v. 2, p. 65).

Anchieta ou o Evangelho nas selvas, Fagundes Varela (1875)

Apesar da ausência de análise individual de muitos poemas épicos, um dos últimos poemas épicos do Romantismo brasileiro foi surpreendentemente digno de comentários por Mário de Andrade. No texto “Amor e medo” (1935), Mário censura a estética da qual se valeu Fagundes Varela em seu poema heroico-cristão *Anchieta ou o Evangelho nas selvas*, em virtude de o autor romântico optar por confundir imagens de mulheres a de crianças ao longo de seus versos (ANDRADE, 1972, p. 201), comparando essa escolha estética à disparidade com que o poeta representou a mulher em suas demais produções poéticas. Vale ressaltar que Mário de

Andrade, ao longo de sua análise, não observa a diferença de tema e forma da lírica à épica de Varela. Para ele, Gonçalves Dias seria superior, pois apresenta o amor e a imagem feminina com “destemor”.

Ronald elogia Fagundes Varela enquanto poeta, em geral. Menciona *O Evangelho*, mas não o analisa, detendo-se a comentários gerais sobre o escritor:

Há no seu estro uma tal versatilidade de sentimento e expressão, como só encontraremos, depois, entre os parnasianos e naturalistas. Infelizmente o poeta do *Evangelho nas Selvas* não teve, ainda, o seu lugar devidamente marcado na história da nossa literatura. (...) Fagundes Varela não é unicamente um dos nossos bons liristas, mas também, e principalmente, um dos nossos melhores poetas descritivos (CARVALHO, 1937, p. 238).

A poesia épica de Varela, para Manuel Bandeira, “soa bastante falsa porque o Poeta a pôs na boca de José de Anchieta falando aos selvagens do Brasil numa linguagem difícil que eles jamais entenderiam” (BANDEIRA, 1958, p. 1051). Curiosamente, esse mesmo argumento não foi utilizado por Bandeira ao tratar dos demais épicos indianistas. Apesar disso, indica que

Salvam-se no poema algumas invocações em que o Poeta dá largas ao seu fluxo lírico, algumas belas paisagens a que o sentimento da natureza, que era forte em Varela, empresta certo calor, os episódios de caráter mais profano, como a dança de Salomé e o processo perante Pilatos e Herodes, onde há realmente ação com movimento dramático (BANDEIRA, 1958, p. 1052).

O texto da *Formação* é ainda mais duro – nota-se que tal elaboração de Candido sobre os épicos é uma constante –, expressando a falta de inventividade e criatividade, tendo um tom morno; assim parece-lhe entediante, fastidioso:

Na parte referente aos índios e Anchieta, a falta de inspiração é flagrante, transformando-a num grande nariz-de-cera. Varela recorre a um verso mais austero, simples e fluido, mas sem força. Nem um momento temos a impressão de alta poesia, embora surjam trechos belos (CANDIDO, 2000a, v. 2, p. 239).

Assim, o levantamento acima faz-nos observar uma tendência, em geral de crítica aos épicos brasileiros. Como um todo, podemos observar que um movimento foi frequente, tanto para Candido quanto para os demais modernistas relacionados: ou os textos têm uma apreciação inteiramente negativa, ou sofrem quase completamente censuras, salvando-se algumas partes do todo, que teriam “alguma qualidade estética” ou “alguns belos versos”.

Pode-se entender a partir disso que a poesia épica – enquanto uma articulação homogênea que une o feito histórico a uma conglutinação mítica, capaz de apropriar um fato

histórico de modo integrado, “desfazendo-o”, de modo a monumentalizá-lo impressivamente como unidade –, na visão de seus perscrutadores, não foi capaz de exercer esteticamente o seu papel na literatura produzida na América portuguesa e no Brasil independente.

2.5 É do cantor do exílio que eles gostam mais

Como se viu, a análise estética de Candido, salvo o que consta sobre *I-Juca Pirama* e, em parte, sobre *O Uruguai*, é essencialmente negativa. Não faltam acusações de falta de inspiração, de falhas estéticas e de temas “enfadonhos”. Candido não nos oferece sua posição a respeito de um número considerável de produções poéticas épicas na *Formação*, dentre elas *O Guesa* de Sousândrade, digno apenas de uma curta menção, bem como *Riachuelo* de Luiz José Pereira da Silva, figurado como “mastodonte em cinco cantos e oitava rima” (CANDIDO, 2000a, v.2, p. 223).

O Uruguai e, especialmente, *I-Juca Pirama* figuram de modo especial no gosto e na crítica feita por Antonio Candido. Esses poemas, a despeito dos demais, não somente fizeram parte do *sistema*, como conseguiram em sua composição e estrutura terem sido considerados meritórios, não só por Candido, mas por todos os modernistas aqui estudados.

Haveria, para Candido, em *I-Juca Pirama* um

heroico deslumbramento, com um poder quase mágico, de enfeixar, em admirável malabarismo de ritmos, aqueles sentimentos padronizados que definem a concepção comum do heroísmo e generosidade e, por isso mesmo, nos comprazem quase sempre. O poeta inventou um recurso inesperado e excelente (CANDIDO, 2000a, v. 2, p. 75).

A celebração de Gonçalves Dias é incontestável. Ronald de Carvalho foi um dos grandes entusiastas ao apresentar a importância de Dias para a formação nacional, além de sua plena adequação a quaisquer que fossem os gêneros literários:

Gonçalves Dias foi, sem dúvida, a primeira voz definitiva da nossa poesia, aquele que nos integrou na própria consciência nacional, que nos deu a oportunidade venturosa de olharmos, rosto a rosto, o deslumbramento dos nossos cenários. Nesse homem pouco vulgar palpita com inigualável intensidade a luz dos nossos horizontes, a limpidez de nossos céus, e o sonoro fragor dos nossos rios. Ninguém, até ele, mostrara em tão elevado grau essa compreensão da natureza, esse conhecimento profundo e claro do seu papel na poesia. Há por toda a sua obra, acompanhando as notas de bucolismo, ou as religiosas, ou as puramente descritivas, um idílio permanente com a natureza, de que era ele enamorado, singular. Não se lhe percebem as ruidosas proclamações patrióticas dos românticos da primeira hora (...). É como poeta da

natureza que deve Gonçalves Dias ser estudado, sem o que não conseguiremos apanhar-lhe a fisionomia interior. O indianismo não foi mais que um resultado dos seus pendores, pois, ele se aproveitou da vida selvagem para poder mostrar, em toda a sua pujança, a luxuriante e colorida terra brasileira (CARVALHO, 1976, p. 42-43).

Em vários momentos de sua obra crítica, Bandeira aponta Gonçalves Dias como “estrela de primeira grandeza” (BANDEIRA, 1958, p. 919). O modernista tinha muita intimidade com o poeta maranhense, imputando-lhe o título de “maior poeta romântico brasileiro”, figurando dentre os maiores da língua portuguesa. Bandeira chegou a defendê-lo de críticas, como as feitas por Bernardo Guimarães e dedicou-lhe dois trabalhos completos: *Gonçalves Dias: esboço biográfico*, publicado em 1952 pela imprensa Pongetti; e *Poesia e vida de Gonçalves Dias* em 1962 pela Editora das Américas. Nos dois trabalhos Bandeira faz a biografia do poeta, acompanhada de poemas que ilustravam o movimento psicológico do escritor e sua técnica, que, diferente das biografias anteriores (as quais Bandeira elogia), pretendia “escrever esta narrativa quase linear da atormentada existência do nosso grande romântico” (BANDEIRA, 1958, p. 363). Em uma de suas breves críticas, o modernista indica que *I-Juca-Pirama* “é o maior poema indianista de Gonçalves Dias, tanto pelo conteúdo épico-dramático, como pelo sustentado vigor da linguagem” (BANDEIRA, 1962, p. 84).

Mário de Andrade também segue pelo mesmo trilha crítico ao enaltecer Gonçalves Dias e seu *I-Juca Pirama*. Num texto sobre “Castro Alves”, publicado pela primeira vez em 1939, indica que há formalmente um trunfo, já que “a real vontade de organização que torna Gonçalves Dias, sobre todos, exemplar” (ANDRADE, 1972, p. 123).

Quando o poema analisado é *Os Timbiras*, cuja estrutura é mais vinculada à forma épica propriamente dita se comparado a *I-Juca Pirama*, o tom da crítica tão positiva abrandava. O tratamento e as observações que Antonio Candido faz sobre o texto de Dias vão ao encontro, em notável semelhança, dos feitos aos demais épicos nacionais: “poesia dura, pouco inspirada”; “poema (...) confuso, prolixo, inferior ao *Caramuru* e o *Uruguai*”; “as cenas são longas e redundantes; retóricos e afetados os tipos; o verso não raro desarmonioso e prosaico, havendo alguns inconcebíveis” (CANDIDO, 2000b, p. 82, v. II).

Assim, vemos que o problema da composição seria justamente seu caráter épico, estando aí concentradas as imperfeições e imprecisões do poema. Se lírico, ao seu ver, poderia ter dado uma peça de arte muito mais bem acabada:

A análise indica, porém, tratar-se mais de um malogro épico, no sentido estrito, que um malogro poético, de modo geral, pois as partes líricas, marginais à narrativa, são frequentemente admiráveis (...) Seria injusto, porém, deixar a impressão de que

malogra sempre no corpo narrativo do poema. Há certo movimento e relevo em cenas e em evocações de combate (CANDIDO, 2000a, v. 2, p. 83-84).

Os Timbiras ganharam muitos elogios de Manuel Bandeira no texto em “Poesia Brasileira”. O modernista louva a forma como o autor trabalhou o indianismo na epopeia não terminada de Gonçalves Dias, sendo a “mais inspirada tentativa do gênero dentro da nossa poesia” (BANDEIRA, 1958, p. 1040):

soube, todavia, como ninguém antes ou depois dele, insuflar vida no tema tão caro ao sentimento nacional da época. Idealizou-o (o índio), é verdade, não por desconhecimento da psicologia própria do índio, mas em parte por simpatia, em parte obedecendo aos cânones (...) sem prejuízo da emoção que palpita, bela e convincente (BANDEIRA, 1958, p. 1038).

Poder-se-ia, para fins de comparação, aproximar a visão modernista sobre Dias da de Castro Alves – autor que apesar de ter tentado em seus últimos dias de vida desenvolver um poema épico, segundo seu biógrafo Alberto Costa e Silva (*cf.* SILVA, 2006) marcou-se como o grande nacionalista mediante à oratória exercitada pessoalmente pelo poeta e expressa incontestavelmente em seus versos. Para Ronald de Carvalho, o nacionalismo na poética de Castro Alves, apesar de elogiado, teria “raízes no caráter grandiloquente e enfático” e por ser “amado” por seu público, foi o “genuíno representante do nosso pendor para o excessivo, até para o extravagante” (CARVALHO, 1976, p. 44). Ou seja, o condoreiro, em paralelo a Dias, dosava menos poeticamente questões nacionalistas, sendo sua pompa exagerada “quente e arrebatada”.

Anteriormente vimos como o discurso de José Alencar perante a criação épica de Gonçalves de Magalhães ao longo da história saiu como vencedor. O dono da polêmica, em uma de suas cartas de ataque à epopeia de Magalhães, também preconizou a síntese do trabalho indianista a Gonçalves Dias, apenas imputando-lhe a ausência da publicação de uma verdadeira epopeia (até aquela altura os cantos de *Os Timbiras* ainda não haviam ido a público):

O autor dos *Últimos cantos*, do *I-Juca Pirama* e dos *Cantos guerreiros* dos índios está criando os elementos de uma nova escola de poesia nacional, de que ele se tornará o fundador quando der à luz alguma obra de mais vasta composição (ALENCAR, 2007, p. civ).

Tais ideias reforçam que Gonçalves Dias, com o aclamadíssimo *I-Juca Pirama* – que contou com um “amém” de José de Alencar –, influenciou de forma significativa gerações posteriores, aí inclusas as produções parnasianas e, em destaque, as modernistas. Não desprezados a qualidade e os índices inovadores do texto de Dias, pode-se supor que o gosto

modernista e também sua ampla notoriedade internacional²⁷ tenham chamuscado a crítica no século XX, que pensava sob o sol do Modernismo, situação que pode ser percebida principalmente no juízo crítico-estético de obras quando analisadas individualmente.

Paralelamente a isso, como vimos, os épicos no século XIX pareciam apresentar certa dificuldade em conseguir leitores, gerando um impacto negativo de vendas, até mesmo de um poeta tão benquisto na sociedade da época, como Gonçalves Dias. Bandeira lembra-nos do sucesso de vendas da coletânea de líricos *Cantos*, de 1857: “Os *Cantos* tiveram grande saída no Brasil e bastante aceitação no estrangeiro” (BANDEIRA, 1958, p. 730), e, apenas em 1857 teve uma tiragem de 2.000 exemplares. Já *Os Timbiras* não teve a mesma sorte: apesar de ter contado com incentivos do Império e ter um preço facilitado, o livro, que teve uma tiragem de apenas 500 cópias, não vendia. Havia rumores que o insucesso se devia pelo fato de o público saber que o poema não estava completo, escusa que Dias não aceitava: “Conheço a nossa gente, e sei que eles estão procurando pretexto para não lerem. O não estar a cousa completa será para eles boa desculpa” (DIAS, *apud* BANDEIRA, 1958, p. 730). Mas, com seu *I-Juca Pirama*, um poema bem “completo”, o autor teve um outro destino.

Com base na apreciação de Candido e dos escritores modernistas, nos restaria a conclusão de que as inúmeras produções épicas no país não teriam qualidade. Se elas não a têm, há um quadro paradoxal: como então conseguiram criar uma tradição complexa de intertextualidade, uma rede de influências?

Como se viu, uma resposta que esta pesquisa e a seleção de juízos recortada nos apresenta é a preferência dentre todos os críticos participantes do Modernismo pela poética de Gonçalves Dias e o louvor da forma e tema de *I-Juca Pirama* em especial, provavelmente por ser sintético e ter uma forma mais breve e acessível que trazia consigo um projeto de elaboração da identidade nacional que excluía da temática o homem branco ou um conflito de alteridade (conflito esse que não deixa de existir ao observamos a escolha de subtração de Dias). Essas aproximações podem revelar a consciência da apreciação da fórmula do poeta – acompanhada por uma persistente preocupação formal –, que sugerem que esse olhar e percepção estética fora aproveitado como valor estético pelo Modernismo.

Os três ensaístas modernistas incluíam, uns mais e outros menos, a formação da nação no ideário que compunham sua crítica. No entanto, notamos que o julgamento de todos perpassa por uma lógica formativa paralela à de Antonio Candido: os poemas épicos, de certo, tiveram importante papel na formação da literatura, e por esse motivo são elencados em seus textos. No

²⁷ A crítica internacional tinha Gonçalves Dias como o poeta brasileiro “modelo” (*cf.* MOREIRA, 2010).

entanto, esse papel fica restrito à sua importância histórica, tendo esses poemas desconsiderados, com exceção, em grande parte, de *O Uruguai* e dos poemas de Gonçalves Dias.

Perguntou-se aqui, indiretamente, o que a poesia épica pode nos contar sobre a história da literatura no Brasil. Essa pergunta, por mais simples que pareça, é na realidade muito complexa. Num primeiro momento, podemos imaginar meramente que a épica se aproximou (ou tentou incessantemente se aproximar) da história do Brasil, por ser o primeiro esforço narrativo em sua representação literária e, seguramente, em decorrência disso, foi, como vimos anteriormente, foco robusto das primeiras coletâneas e dos primeiros estudos sobre literatura brasileira. Superficialmente, o gênero parece de imediato ter caráter nacional.

Nesse sentido, a crítica do século XX, em seu intuito de repensar a “brasilidade”, seguindo mais ou menos o que propôs fortemente o Modernismo, disponha de um cenário de busca de crítica cultural legitimamente brasileira que fora ensaiado pelos pensadores naturalistas. A épica, apesar do esforço em tratar de questões nacionais e de assegurar um grandiloquente feito nessas terras, tentando representar momentos heroicos importantes para a formação na nação, estaria privada de uma verdadeira “brasilidade”, em termos de representação propriamente dita, sendo então encarada como uma literatura secundária do ponto de vista estético, sendo primária apenas na abertura de espaço para a criação indianista ou nacionalista em outros gêneros ou ainda na sua importância de “suporte” no ponto de vista da *formação*. Tais questões refletem e replicam as indagações e os obstáculos antigos que circundaram a relação entre a arte e a história enquanto um processo social no Brasil.

Tais impasses ainda não foram superados se percebermos que a experiência intelectual a que se pretende chamar de nacional pautou-se, primeiramente, numa formação histórica cujo meio foi a literatura – e, como apresentado nesta pesquisa, especificamente não qualquer literatura, mas substancialmente a poesia épica, além da lírica. Por longos anos, coube a essas formas munirem a experiência intelectual nos impasses da situação de escritores de alguma forma veiculados ao Brasil Colônia ou já brasileiros, prestando serviço ao Brasil independente. Essa experiência intelectual e o modo com que ela se relaciona com as questões aqui postas, de forma independente do gênero, são as colocadas na *Formação* de Candido.

O método e o assunto debatido por Candido, como se viu, exige grande acuidade. O foco do livro, tão bem debatido e criticado, está no fato de sua densa compreensão residir na análise literária dos textos enquanto conjunto, enquanto algo orgânico, como nos lembra o próprio Candido no “Prefácio a segunda edição” da *Formação da literatura brasileira*, escrito em 1962:

Este ângulo de visão requer um método que seja histórico e estético ao mesmo tempo, mostrando, por exemplo, como certos elementos da formação nacional (dado histórico-social) levam o escritor a escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários (dado estético) (CANDIDO, 2000a, v. 1, p. 16).

As leituras e as análises das obras literárias feitas na *Formação* em microescala (leitura essa que ocupa parte esmagadora da obra e parte que o próprio Antonio Candido gostaria que fosse lida com mais profundidade), ainda que entendidas como integrantes do todo orgânico que é o processo formativo, mas indo além dele, ofereceriam nova visada e novas chaves de leituras ao problema apresentado. Como se viu, tais análises, quando aliadas pelos “Prefácios” e informações dos capítulos introdutórios da *Formação*, mostram-nos uma especificação que é dialética entre a literatura e seu contexto. Antonio Candido não via uma separação metodológica entre ambos para traçar o circuito formativo. No entanto, muitas análises, críticas e debates sobre o livro magistral de Candido focam apenas no processo mais célebre, muitas vezes deixando de ler as minúcias que o texto oferece quanto às obras individualmente.

Por conseguinte, ao ler a *Formação* apenas nessa chave de conjunto, poder-se-ia incorrer num apagamento de uma outra construção candidiana, a que relaciona a história e a estética. Em uma dessas construções, Candido nos ensina que os elementos estéticos presentes na literatura possuem um mecanismo próprio, uma conexão própria, uma sequência temporal, na qual reconhecemos um sistema próprio de acepção. A concatenação em um sistema pode também ser compreendido como o contexto histórico do texto literário individualmente, e também, como aqui propomos, de um gênero em particular.

Com essa acepção associada a um juízo materialista, podemos afirmar que a poesia épica pode e afirma fatos sobre a história do Brasil e sobre sua formação nacional, já que internaliza em sua estrutura contradições da materialidade e da história que a circunda, ainda que o autor não necessariamente estivesse consciente disso²⁸.

Mário de Andrade integrou-se profundamente a um espírito coletivo que pensava de forma contundente o “nacional”, cujo foco era a ideia de formação. Paulo Arantes (*cf.* ARANTES, 1997) lembra-nos desse fato e destacou que esse era o contexto na realização da *Formação* de Candido. Diferentemente da interpretação candidiana, para Mário a dinâmica de formação se dá primeiramente a partir dos materiais e não das formas, uma experiência

²⁸ Compreendemos, aproximando-nos de um entendimento de vários estudos do materialismo histórico na literatura brasileira, como os realizados por Roberto Schwarz, que essa consciência estrutural das contradições (uma consciência do não desenvolvimento e da dificuldade se sua superação), ao menos de forma aguda e autoconsciente, teria ocorrido a partir de Machado de Assis, o que permitiu a consciência crítica de outros grandes nomes de nossa literatura, tais como Mário de Andrade, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade.

intelectual cujo foco era o interesse ao que seria de caráter “popular”. Daí adveio seu interesse por música popular e folclore. A visão de formação e o empenho formativo de Mário de Andrade eram progressistas e tinham o “popular” como mecanismo central em seu pensamento.

A homogeneização promovida pelo raciocínio modernista não permitiu de início a percepção de uma outra formação, complexa e histórica, que se refere à poesia épica. A *Formação* é, como já afirmamos, um aparato crítico sobremaneira competente e eficiente na forma de repensar a história da literatura brasileira, sendo até hoje o método mais apropriado para compreender o desejo dos brasileiros de ter uma literatura, e de investigar o complexo movimento de continuidades e rupturas dessa mesma literatura.

Esse problema exposto sobre a visão crítica da poesia épica, quando lido sob um olhar materialista, não se reduz, nem de longe, apenas por sensibilidade ou forma. Se o indivíduo é uma particularização da sociedade, dela e para além dela, a figuração da épica de nossos escritores, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, não pode ser reduzida a um constructo, uma engrenagem do sistema que alavancou mecanismos mais “autoconscientes”.

Entendemos que **a experiência épica figura o duro processo de internalização e representação da perda da dissolução de um ideal histórico pretendido e do jogo de tensão de vitória/derrota política. Em cada obra tem-se uma dinâmica. O contexto histórico social e político pode ser percebido em seu desenrolar, que o sedimenta e o acomete.**

Em linhas gerais, Antonio Candido aponta na *Formação* que a influência de Durão e Basílio da Gama foi vultosa no Romantismo, e a partir dela foi possível a manifestação de devoção à pátria no que chama de uma “tonalidade grandiloquente e escala heroica” (CANDIDO, 2000a, v. 2, p. 31), associando o nacionalismo ao gênero de forma direta:

O nacionalismo se exprimiu em vários poemas épicos, seja de cunho estritamente patriótico, (*A Independência do Brasil*, de Teixeira e Sousa), seja indianista (*A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães; *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias; *Os filhos de Tupã*, de José de Alencar), seja se alargando na solidariedade continental (*Colombo*, de Porto-Alegre). Repercute ainda em obras de inspiração diversa, como a epopeia religiosa de Varela (*Anchieta ou O Evangelho nas selvas*), para não falar na sublitteratura onde floresceram obras de vários tipos, principalmente sob o estímulo da Guerra do Paraguai, como o *Riachuelo*, de Luís José Pereira da Silva. **Essas tentativas se estenderiam, equívocos cada vez maiores, até os nossos dias**, que viram surgir, no tema do bandeirismo, versado com mais senso de proporções por Bilac e Batista Cepelos, um derradeiro esforço: *Os Brasileidas*, de Carlos Alberto Nunes (CANDIDO, 2000a, v. 2, p. 31, grifo nosso).

Tentou-se flagrar aqui uma articulação de trabalhos de interpretação em seu fundamento objetivo. Ao seguirmos os ensinamentos de Gramsci, notamos que a totalização da experiência literária não se limita necessariamente a sua estética ou sua história enquanto

constructo “formativo”, cuja sustentação não é autônoma – é sim dependente de uma visada interessadamente política dele, que não surge do objeto literário ou do *sistema* de modo autônomo, resolvendo-se, então, numa chave dialética. O critério da escolha desses pontos explica-se neles mesmos, como será possível perceber no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 3 – O IMPÉRIO NA ÉPICA BRASILEIRA

*Ninguém virá, com titubeantes passos,
E os olhos lacrimosos, procurando
O meu jazigo...*

Gonçalves Dias

*Morto, é morto o cantor dos meus guerreiros!
Virgens da mata, suspirai comigo!*

Machado de Assis, sobre Gonçalves Dias

Neste capítulo trataremos da importância estrutural que estudos sobre poesia épica, aliados a uma compreensão formal e histórica, podem ofertar complementarmente à teoria da *formação*. Para tal, faz-se necessário apresentar um apanhado teórico sobre o gênero épico e sua força social. Também realizaremos apontamentos sobre a relação da épica com o Império, seguidos de algumas breves leituras de poemas do período, levantando pontos que nos levem a entender/estender as especificidades de um sistema próprio do gênero.

3.1 Épica, ingenuidade e razão burguesa

A epopeia é constituída por um caráter coletivo e popular, e tem, ao mesmo tempo, uma condição de obra individual, única. Frutos da construção coletiva, as epopeias primitivas cantavam um bem cultural comum a uma comunidade. Tais textos reúnem canções e histórias populares de origem não-sabida, como é o caso das obras atribuídas a Homero. Um espírito grupal é predominante nessas obras, porém, para sua constituição e acabamento, o ato organizador de um artista parece ser primordial. A característica do texto coletivo e único já nos aponta para uma primeira contradição, que, além de outras, já foi objeto de estudo de alguns dos mais influentes filósofos do século XIX e XX.

Entre 1820 e 1829, foram ministrados os *Cursos de estética* por Hegel. Após sua morte, com base em anotações do autor ou de amigos, ouvintes e discípulos, os cursos foram editados e publicados em livro por Gustav Hotho em 1835. Os *Cursos* apontam, em linhas gerais, que a filosofia da arte é necessária ao conjunto da filosofia ao evidenciar a necessidade de inserção do estudo do belo (estética) no conjunto do sistema filosófico. Em “O Sistema das artes”, parte do *Cursos de estética* que aqui nos interessa, Hegel propõe que as formas artísticas corresponderiam a um período determinado na história da arte, que traduziria a maneira como a imaginação tenta escapar da natureza e tenta dar forma a um conteúdo. Também argui que há

diferentes graus na representação artística de valores morais e religiosos de um povo em um determinado tempo. Para o autor, as formas artísticas (que dão ao espírito a consciência de si próprio) podem se manifestar: na arte simbólica, uma forma rudimentar da arte indeterminada, absoluta e defeituosa, incapaz de harmonização, correspondente à religião da natureza; na arte clássica, a arte da antiguidade clássica grega (poucas vezes, romana), em que a espiritualidade é manifestada em sua existência no tempo através da forma humana, em que há adequação da ideia à forma; e na arte romântica, a arte do ocidente cristão da Idade Média ao século XIX, na qual há a ideia de que o espírito sintetiza o finito e o infinito, o humano e o divino. Ao tratar de poesia ao longo da obra, Hegel apresenta detalhadamente conceitos e observações sobre os gêneros épico e lírico, tendo essas premissas sido consideradas por vários intelectuais, abrindo espaço para uma série de novas interpretações da poesia, como se verá ao longo deste capítulo.

Ao introduzir seu estudo sobre a estética da poesia épica, Hegel realiza uma caracterização generalista, seguida da evolução histórica do gênero, enumerando índices, tais como o caráter de extração simples do mundo real, da riqueza estática em momentos, objetos valorosos de *Epigramas'nar* (inscrições de traços épicos da arte simbólica), dentre outros que tiveram relativa importância para a consolidação do gênero. O texto épico teria, segundo sua teoria, olhares e focos objetivos (mesmo que perpassasse subjetividade em alguns momentos) que ditam o encaminhamento das ações, que seriam sempre objetivas. As formas arcaicas geradoras do *epos* forneceram certo tom poético que foram melhorados e amplificados na *epopeia propriamente dita*.

Hegel considera o épico um gênero representante da liberdade dos homens (pautada na liberdade espiritual), contextualizado por um universo de acontecimentos. Para ele o espírito épico é composto pela soma de uma visão de mundo [*Weltanschauung*] com uma objetividade que represente o espírito de um povo. A forma épica é uma estrutura completa, composta de si para si, na qual a representação do espiritual, sob forma individual, tem como objeto uma ação alicerçada na realidade (ou no desejo de realidade) de uma nação ou de uma época. A relação do épico com o povo é um ponto importante na exposição hegeliana. O conteúdo e a forma do épico são fundamentalmente constituídos por padrões e valores de mundo e de vida de um grupo, sempre expostos sob a forma objetiva de acontecimentos, que comporiam uma totalidade (HEGEL, 2004, p. 91) – totalidade essa que seria composta pela consciência religiosa, pela existência [*Dasein*] concreta, e pela relação entre indivíduos:

o poema épico também se torna mais abrangente e, devido à autonomia relativamente maior das partes, solto em sua conexão, não devemos, todavia, acreditar que deve ser

cantado indefinidamente, e sim, como qualquer outra obra de arte, ele tem de se tornar acabado poeticamente como um todo em si mesmo orgânico (HEGEL, 2004, p. 87).

Quanto a um *estado de mundo épico universal*, Hegel retoma que o “verdadeiramente épico não se realiza um ato arbitrário singular e, com isso, é relatado um acontecimento meramente contingente, e sim é relatada uma ação ramificada na totalidade de sua época e estados nacionais” (HEGEL, 2004, p. 98). Ele indica ainda que deveria existir um estado civilizacional para o povo cantado no poema, abarcando valores morais, familiares, noção de estados de guerra e paz e também a relação do homem com a natureza deveria ser mantida.

As longas descrições presentes na épica, que no entendimento de alguns de sua época poderiam soar exageradas e, por vezes, artificiais, já eram alvo da atenção de Hegel. O autor desde então sustentava que as descrições justificavam-se por serem apresentadas como se realizam no espírito dos homens, já que

a existência dos heróis possui uma simplicidade desigualmente mais originária dos objetos e das invenções, e pode se deter em sua descrição, porque todas estas coisas ainda se mantêm num mesmo nível e valem como algo, onde o homem, na medida em que sua vida inteira não o desvia disso e o conduz a uma esfera apenas intelectual, ainda tem uma honra de sua habilidade, de sua riqueza e de seu interesse positivo (HEGEL, 2004, p. 101).

Para ele, haveria duas formas de realidade nacional: a positiva de costumes, baseada no repertório de constituição de um povo (geografia, clima, fauna, flora, etc.); e a da substância da consciência nacional, que refere à religião, a valores morais e familiares. Ambas seriam consolidadoras do épico, mas a segunda forma é que amplia e descreve a totalidade do mundo nacional, de um grupo, de uma sociedade. Lembra que além da nacionalidade, a epopeia deve dar a ver o universal, exprimindo mais do que seu contexto particular, dada a grandeza da vida e da realidade concreta que o poeta entoava. Tal contexto particular deve ser balizado por uma “situação determinada”, capaz de evoluir e enunciar conflitos no texto. Ressalta que a poesia épica possui grande variedades temáticas, e destaca, dentre elas, o conflito bélico – tematizado pela coragem, realizado contra nações ou povos estrangeiros; e a religiosidade – tematizada pela fé e por mitos.

Hegel retoma o argumento de que o plano do mundo épico é uma empresa coletiva que dá a ver o espírito nacional pela heroicidade. Salienta que um fim particular, cuja ação individual deve passar a ter importância significativa e decisiva para o espírito coletivo, explicitada pelo movimento interior-exterior vivido pelo caractere. O fim particular do indivíduo deve ser concreto, jamais abstrato, tendo em vista que este último tem ligação típica

de textos dramáticos. A apresentação dos caracteres é marcada por ações épicas realizadas por indivíduos que atendam a determinados traços, como: sobressalto de uma única paixão motivadora e a síntese de traços do caráter nacional em sua personalidade e em suas ações. No que diz respeito à manifestação dos acontecimentos narrados, na épica os acontecimentos exteriores têm a mesma relevância da vontade subjetiva individual, ao contrário de gêneros como o drama, em que os desejos de um personagem são os princípios motivadores e determinadores dos fatos. No desfecho de tais poemas, ocorre que o destino do indivíduo não é limitado, e que a morte não é necessariamente uma derrota. Desse desfecho poder-se-ia atribuir certo tom dramático, mas Hegel recorda que

o interesse épico não se limita apenas aos caracteres, fins e situações fundamentados na ação particular como tal, cujo decurso é narrado pela epopeia, mas esta ação encontra o motivo mais amplo para a sua colisão e solução, bem como todo o seu acontecer, apenas no interior de uma coletividade nacional e sua totalidade substancial, a qual, por seu lado, possui o direito pleno de permitir que entre junto na exposição uma multiplicidade de caracteres, estados e eventos (HEGEL, 2004, 135).

Ainda quanto à manifestação dos acontecimentos, Hegel destaca o papel crucial da necessidade de existência de *destino, fantasia e religião* nos ocorridos com o herói épico em uma totalidade unitária em que a ação individual centraliza o conteúdo da obra. Se tais aspectos forem comparados aos de outros gêneros, percebe-se que o lirismo tende a eliminar grandes exposições da realidade exterior, sendo guiado pela interioridade; já o drama, teria a força da ação regida pela evolução de ações e personagens. Hegel entende que é no épico que se “afora a efetividade nacional abrangente, sobre a qual a ação se baseia, igualmente conquistam um lugar o interior bem como o exterior, e assim se desdobra aqui a totalidade inteira daquilo que deve ser considerado como a poesia da existência humana” (HEGEL, 2004, p. 123-124), já que fatos exteriores, realidade nacional, valores morais e religiosos, atrelados a uma ação individual, determinam sua unidade.

Hegel enumera uma série de atitudes que o poeta deve adotar para compor um texto genuinamente épico, ressaltando que, na arte, sempre é visível o afastamento entre autor e seu tema. No entanto, na poesia épica, deve existir uma forte ligação entre eles; caso não exista, a obra corre o risco de cair em superficialidade e sofrer com complicações como a ausência de coesão na conciliação de um passado histórico nacional à contemporaneidade do poeta e o apagamento do autor enquanto sujeito.

Hegel indica que a expressividade perfeita do mundo narrado deve ocorrer em ritmo sereno, sem o encadeamento do drama, de modo a revelar cada quadro e cada detalhe do

conjunto. Com base em tais postulações e defendendo que o texto épico é o gênero literário “superior”, Hegel coloca que, apesar de ser centrado na descrição da realidade de forma objetiva e dos estados interiores dos caracteres, apresenta obstáculos até a conclusão final; tais interferências conferem evolução lenta ao exposto, mas não deveriam, segundo ele, ser confundidos com cenas propositalmente retardadoras. Ainda nesses termos, Hegel pondera que muitos críticos que não teriam compreendido o caráter interpolado ou cíclico presentes na poesia épica concluíram equivocadamente que algumas poesias terminam subitamente ou são infundáveis, não observando a unidade e a conclusão própria do gênero. O autor rebate tais posicionamentos e acrescenta a ideia de que uma obra de arte só o é verdadeiramente quando se representa em conjunto, um todo acabado, autossuficiente, composto em uma estrutura que delimita o seu princípio e o seu fim.

Hegel não tratou apenas do modelo de epopeia clássica, também realizou uma série de observações do que chama de “gêneros híbridos”, fazendo a diferenciação da épica para o romance, gênero visto por ele como produto da Idade Média. Atribui que o romance – a “epopeia burguesa moderna” – tem aspecto frágil, um ordenamento fetichizado, não apresentando a *poiesis* de mundo primitivo alheio ao capital. Assim, romance e épica têm estruturas básicas distantes:

O romance, no moderno sentido, pressupõe uma efetividade já ordenada para a prosa, sobre cujo terreno ele novamente recupera em seu círculo da poesia – tanto no que diz respeito à vitalidade dos acontecimentos quanto no que se refere aos indivíduos e seu destino –, até onde é possível nesta pressuposição, seu direito perdido. Uma das colisões mais apropriadas e mais comuns do romance é, por isso, o conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta das relações, bem como da contingência de circunstâncias externas (HEGEL, 2004, 137-138).

Tendo como contexto tais mudanças na sociedade, Hegel esquadrinha a evolução do gênero, centrando-o em fases. Denomina *epopeia clássica dos gregos e romanos* a produção textual que efetivamente aproximou valores nacionais, generalistas e religiosos à particularidade individual do caractere épico, possuidora de equilíbrio em sua forma/conteúdo, que teria seu cume nas epopeias homéricas, ou seja, teria caráter de perfeição e de auge. A *epopeia romântica* apresentaria textos realizados pelos “novos povos” (germânicos, românicos), muitas vezes baseados em resgate de transmissão oral e conteúdo de espírito cavalheiresco. Desse grupo, destaca os poemas teológicos, como a *Divina Comédia*, e os do Renascimento, como *Os Lusíadas*.

No que diz respeito à evolução do gênero em sua contemporaneidade, Hegel argumenta que mudanças no modo de vida e nos costumes na modernidade oferecem temas mais oportunos à forma lírica ou à forma dramática:

Se procurarmos na época recente por exposições verdadeiramente épicas, temos de nos dirigir para um outro círculo do que o da epopeia propriamente dita. Pois todo o estado de mundo atual assumiu uma forma que em sua ordem prosaica se coloca diretamente contra as exigências que nós consideramos indispensáveis para a autêntica epopeia, ao passo que as revoluções, às quais estiveram submetidas as relações efetivas dos Estados e dos povos, ainda estão demasiadamente presentes na recordação como vivências efetivas para poderem suportar a Forma artística épica (HEGEL, 2004, p. 154).

Desse modo, quando o povo desperta de sua ingenuidade, sente a necessidade de assegurar artisticamente um mundo que lhe seja próprio, aspiração essencial à epopeia. Assim, mesmo fora do mundo clássico, o épico não deve distinguir sentimento e ação realizada ou motivação interior e acontecimentos, conservando uma homogeneidade própria dos primórdios da vida nacional:

Nossa maquinaria e indústria atual, com os produtos que provêm delas, bem como, em geral, o modo de satisfazer nossas carências exteriores da vida, seriam, segundo este lado, igualmente como a organização estatal moderna, inadequados para o pano de fundo da vida que exige a epopeia originária (HEGEL, 2004, p. 99).

O hibridismo ainda seria a melhor forma de representação de tal vida, ainda que inferior à *epopeia propriamente dita*. Subentende-se das ideias apresentadas por Hegel que o prosaísmo do mundo é o problema para o “superior” dos gêneros, sendo a conjuntura histórica o empecilho para seu desenvolvimento.

Georg Lukács em *A teoria do romance*, publicado pela primeira vez em 1916, aponta a importância de uma abordagem dialética da matéria apresentada por Hegel e também distingue a epopeia do romance. Tal distinção, segundo o autor, deve estar ligada a circunstâncias histórico-filosóficas, que abrangem toda a criação estética. O romance corresponderia “à epopeia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida não é já dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade” (LUKÁCS, 2006, p. 44).

É interessante notar uma substancial diferença entre as análises dos dois filósofos acerca da epopeia e do romance: Hegel parte sobretudo de uma acepção valorativa da poesia: sendo o gênero épico uma forma alta, sua teoria parte do estudo da poesia para o romance. Já nos textos de Lukács, o movimento é o contrário: trata-se da épica para então voltar a seu

objetivo imediato, que é definir o romance. Assim parte-se da preocupação de definir o romance para só então fazer reflexões sobre a epopeia, fazendo um movimento retórico exatamente inverso ao de Hegel: “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática” (LUKÁCS, 2006, p. 55). Como se verá adiante, Bakhtin, assim como Lukács, para definir o romance, enquanto forma moderna, fez uso de explanação de seu fundamento a partir do gênero épico. Essa diferença é fundamental, e poderá, como se verá posteriormente, ser notada nos textos de Adorno e de Quint.

A redação do texto de Lukács tem um tom poético, perpassando uma certa visão de “encantamento” ao passado clássico, do “mundo homogêneo” que não se faz mais possível (*cf.* LUKÁCS, 2006, p. 25-28), sendo esse mundo abordado com certo tom idílico. O mundo épico tem um sentido imanente, imediatamente acessível e indiscutível que forma o clima espiritual favorável à epopeia: “[a] conduta do espírito nessa pátria é o acolhimento passivo-visionário de um sentido prontamente existente. O mundo do sentido é palpável e abarcável com a vista, basta encontrar nele o *locus* destinado ao individual. Observa Lukács que o mundo épico é homogêneo e também “é tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu e capaz de perturbar sua homogeneidade” (LUKÁCS, 2006, p. 29).

Por vezes o termo “épico” ou “epopeia” é usado na *Teoria do romance* de forma genérica – tanto para tratar especificamente da forma épica como um adjetivo qualificador do romance ou do drama. Entretanto, apesar de seus usos, Lukács ressalva que, no seu entender, apenas os textos homéricos seriam epopeias (LUKÁCS, 2006, p. 27). Assim, os épicos romanos já não encontram para Lukács uma pureza como as homéricas, por se tratar de uma “estilização utópica da épica” que transformaria o discurso original em “empíria”: “Os heróis de Virgílio vivem uma fria e comedida existência de sombra, alimentados pelo sangue de um belo fervor que se sacrificou para evocar o que se perdeu para sempre” (LUKÁCS, 2006, p. 47). Lukács admite outros textos épicos que não os homéricos, mas entende que eles não dariam conta de expressar uma “totalidade da vida”, ficando restritos a recortes ou fragmentos. Ou seja, não admite o hibridismo.

Para Lukács, “[o] romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida tomou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2006, p. 55). Portanto, sugere uma certa inocência do mundo épico, um mundo ainda ligado à mitologia, em que o herói tinha segurança do seu papel, oposto ao mundo do romance, oriundo da ascensão da burguesia e da formação do capitalismo, um mundo cada vez mais dominado

pela racionalidade, onde as certezas do mundo épico passam a ser questionadas – e o herói passa a ter uma relação problemática, muitas vezes conflituosa, com o mundo em que vive.

Há então duas diferenças primordiais no entendimento de Lukács em relação ao de Hegel. A primeira refere-se ao ponto de vista, em que Hegel parte da epopeia para tratar de todos os gêneros de poesia, enquanto Lukács faz o movimento oposto, partindo da epopeia não com o fim de tratar dela mesma, mas para desenvolver estudos sobre o romance. A segunda diferença resume-se a diversas visões de mundo da “adequação” moderna do gênero. Para Hegel o mundo não estaria adequado ao *epos*, enquanto para Lukács, é a épica que não se adapta à modernidade.

Mikhail **Bakhtin** em seu ensaio “Epos e romance” integrante de suas *Questões de literatura e estética*, escrito por volta de 1930 e apenas publicado em 1975, apresenta o romance enquanto gênero e, para tal, contrasta-o ao épico, num movimento, nesse sentido, similar ao de Lukács, diferenciando-se dele por negar a epopeia como gênero que dá origem ao romance.

A noção de passado histórico para a epopeia presente em Bakhtin é similar à apresentada por Lukács, em que há um passado heroico nacional primordial, centrado em ancestralidade. O autor faz referência ao passado como um “traço constitutivo” do épico, aproximando seu conceito de uma interpretação mais clássica, argumentando que o épico faz uso de um discurso ideológico que lhe é contemporâneo, mas que lhe imputa esteticamente um distanciamento dos fatos narrados, comportando-o em sua estrutura. Essa relação temporal influi no acabamento fechado da epopeia, na heroicidade e no aparato mítico que a compõe; a disposição temporal é o ponto de partida para a explanação da evolução do *epos* ao romance, foco fundamental para a sua diferenciação.

Por sua própria natureza estrutural, a narrativa inserida no poema épico, como afirma Bakhtin, jamais poderia prescindir dos processos narrativos e descritivos lineares. As poéticas clássicas já preconizavam que a narração épica não tinha intuito de narrar fatos lineares ou de explicar realisticamente a história, lendas ou mitologia. Narrativas factuais como as tecidas em poemas narrativos não épicos – que não tinham *epos* ou finalidades recitativas – respondem às exigências históricas.

Bakhtin coloca o romance como exceção dentre os gêneros, pois se trataria do

único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta (BAKHTIN, 2010, p. 398).

O romance seria um gênero que “se acomoda mal” com os demais, mas que possui grande capacidade desde a segunda metade do século XVIII de “romancizar” todos os outros. Além dessa diferença Bakhtin aponta que o romance, por abrigar o cotidiano, se dirige ao leitor comum; ao passo que a epopeia, por ser firmada no campo do mito, em tom elevado, estaria voltada a um leitor intelectual, sofisticado.

Contrastando o posicionamento de Lukács, que esboçou de modo saudosista qual seria o passado dos povos antigos, diz-nos Bakhtin que fazer uma teoria que aborde qual era o exato passado no momento de constituição dos cantos arcaicos é uma tarefa que finda em imprecisão e suposição: “a despeito deste passado nós só podemos conjecturar e é necessário dizer que o fazemos por ora muito mal” (BAKHTIN, 2010, p. 406):

O passado nacional épico, o “passado absoluto”, segundo a terminologia de Goethe e de Schiller, serve como objeto da epopeia; A lenda nacional (e não a experiência pessoal transformada à base da pura invenção) atua como fonte da epopeia; O mundo épico é isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo do escritor (do autor e dos seus ouvintes), pela distância épica absoluta (BAKHTIN, 2010, p. 405).

A viabilidade de poemas épicos narrativos no século XIX, argumenta Bakhtin, é consideravelmente reduzida, tendo em vista que o romance tornou-se o gênero dominante esteticamente no período. Poetas buscavam “reviver” ou “desenterrar” o gênero épico por motivações políticas ou artísticas. O romance burguês atenderia, para ele, aos anseios do público leitor, estando perfeitamente amalgamado ao mercado editorial, proporcionando um cenário que, pouco a pouco, viria a repelir o gênero épico, resultando em insucesso a este último. A retomada do épico no período romântico se apresentou como opção estética contraditória, se comparada aos ideais propostos no período, em que se almejava um distanciamento estético de moldes e intenções clássicas da poética. Bakhtin vê esse fenômeno como “um processo de evolução, uma espécie de ‘criticismo de gêneros’, (...) na época da supremacia do romance, quase todos os gêneros resultantes ‘romancizaram-se’” (BAKHTIN, 2010, p. 399). Cita, inclusive, o poema épico de Byron, *Childe Harold’s Pilgrimage*²⁹ como exemplo desse processo crítico de influência do romance nas demais formas de literatura. A “romancização” poderia ser observada em diversos textos do século XIX, em parte pela maior liberdade de linguagem apresentada; sonoramente tem-se o uso de efeitos melopáicos que se distanciariam da poética romântica de musicalidade. Entendemos que, no entanto, no caso da

²⁹ Tal visão é questionada por diversos críticos que preferem atribuir à forma byroniana uma fusão, primeiramente, com a lírica e com o drama.

poesia épica romântica brasileira, bem como na inglesa, há uma grande aproximação com o lírico e o dramático, em primeiro lugar.

Bakhtin confronta o romance e o épico: a forma épica distancia-se do presente e concentra-se no passado para assim valorizar a nação e o povo em sua contemporaneidade. Já o romance trabalha com a experiência, o conhecimento e a prática como originárias do presente:

O passado épico absoluto é a única fonte de origem de tudo que é bom para os tempos futuros. Assim afirma a forma da epopeia. A memória, e não o conhecimento, é a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga (BAKHTIN, 1998, p. 407).

Para Bakhtin, a teorização clássica e a estilística tradicional não compreendem a natureza do romance, pois o associam à epopeia de forma direta, tentando adaptar conceitos da poética clássica ao romance. O filósofo remarca como diferenças primordiais presentes na forma romance o plurilinguismo e o plurivocalismo, auxiliares na transmissão da visão de um mundo inacabado. Portanto, o romance seria oriundo dos gêneros prosaicos, cômicos e paródicos, tais como o diálogo socrático e a sátira menipeia.

Bakhtin trata o gênero épico em sua contemporaneidade como distante, principalmente devido a seu caráter de apresentação já “pronto” e estratificado na modernidade, compreendendo-o como “enrijecido e quase esclerosado” (BAKHTIN, 2010, p. 406).

Em “Sobre a ingenuidade épica”³⁰, **Adorno** estrutura uma “resposta” a análises anteriores sobre épica clássica feitas por acadêmicos como Murray e Wilamowitz-Möllendorf, os quais viam a voz narrativa homérica como irresoluta, cega, estúpida. No ensaio, Adorno expõe a situação contraditória da epopeia homérica – única forma épica de fato trabalhada em seu texto –, que se vale de uma narrativa objetiva, supostamente “impermeável”, mas cujo objetivo é claro, com vistas a poetizar matéria mítica, maravilhosa e singular.

A ingenuidade épica é a propensão na voz narrativa de deixar descrições, analogias, metáforas e outras passagens desprendidas do contexto, ganhando autonomia. Imaginar-se-ia que tais estruturas devessem servir à narrativa, mas, na realidade elas se dispõem de modo a neutralizá-la. As descrições das ações podem ser tão excessivas que podem oferecer ao leitor o risco de uma fuga do que está realmente sendo narrado, além da perda de noção de sua finalidade e de seu serviço. Esse é o caso de episódios autônomos que se descolam da narrativa épica primordial; eles serão, como veremos adiante, objeto de análise de David Quint.

³⁰ O artigo de Adorno estende questões já levantadas em “*Odisseia*”, integrante da *Dialética do esclarecimento* (cf. 1985).

Em sua teoria, Adorno apresenta o conceito de ingenuidade épica como uma fixação não-espelhada de uma voz narradora no objeto da narrativa, resultado de um aparato que se demonstre cético. Adorno realiza um debate especificamente sobre o “narrador épico”. Para ele, o “narrador” posiciona-se formalmente no ato narrativo e, ao utilizar a narrativa para algo concreto, palpável e ainda diverso de tudo o que já existe, finda, devido a seu grande impacto estético, por avivar a autoconsciência do homem: “As epopeias desejam retratar algo digno de ser retratado, algo que não se equipara a todo o resto, algo inconfundível e que merece ser transmitido em seu próprio nome” (ADORNO, 2003. p.48).

Por essa especificidade, a realização do ato narrativo em poesia épica clássica era tida como “ingênua”, por ser vista tradicionalmente como ponto de objetividade vazio. Para Adorno, tal aspecto objetivo, na verdade, incorporaria grande complexidade de determinantes de consciência no processo de narrar, dando a impressão de que se encontra em estado de inércia e estupidez, mesmo quando imerso em matéria universal. Ao se restringir à narração, a voz quebra o “feitiço”, sendo, de certa maneira, antimitológica por trazer exatamente e objetivamente o que ocorreu. Percebe-se – em uma guinada dialética da linguagem – que essa mesma objetividade adquire traços transcendentais, pois acaba focando no mais “íntimo anseio do pensamento” humano. Para Adorno, o trunfo nesse processo, e é o que acaba por permitir a transcendência, decorre do fato do ato narrativo não estar mais imerso ao pensamento classificador e ordenador do mundo em que se baseia. A voz possibilita ao sujeito que se recorde de algo que não pode ser mais recordado, por meio de sua estrutura – que por essas características indicam a perda da experiência humana; assim, terminaria por *conciliar o sujeito com o objeto*. Adiantando o que discorrerá sobre o narrador em romances, Adorno coloca que a “imagem desenvolvida pela linguagem acaba esquecendo seu próprio significado, para incorporar na imagem a própria linguagem, em vez de tornar a imagem transparente ao sentido lógico do contexto” (ADORNO, 2003, p. 53), ou seja, a objetividade vítrea da épica na antiguidade já nos dava indícios da desesperança da arte tentar se consolidar como uma esperança frente à instrumentalização conceitual de objetos.

Com tais argumentos, Adorno diverge de críticos que, como Hegel, entendem o esvaziamento da voz narradora como um mero proveito, já que a voz que a sustenta, para ele, é uma dialética típica da forma (ADORNO, 2003, p.49). Adorno, contudo, alinha-se ao pensamento hegeliano ao concordar que na ingenuidade narrativa épica residiria a crítica à razão burguesa.

A “ingênua” voz narradora deixa então que eventos descolados ocorram, com o mais alto grau de descrição, para depois, reordená-la de volta a seu esquema. Ao contrário de

ingênuo, o artifício contém em si traço esclarecedor, já que intenciona narrar algo como ocorrido – ou ao menos, como fabulado –, sem manipulá-lo, narrando a história de modo pleno, sem apresentar um foco em detrimento de outro. Nessa estrutura intenciona-se fazer um apagamento do “narrador”, deixando apenas com que o objeto da história transcorra por si mesmo.

Adorno alega que em todos os aspectos da estrutura narrativa o foco incorre no objeto, que perpassa uma consciência cética e aguda do estranhamento entre significante e significado. Assim, a ingenuidade épica é, por consequência, nada ingênuo; ela funciona como esclarecedora da razão burguesa. No enquadramento teórico de Adorno, isso se dá pela linguagem ordenada, que, dessa forma, atua como elemento opositor da manipulação conceitual de uma narrativa racional:

O acontecimento singular não é uma simples teimosa resistência contra a abrangente universalidade do pensamento, mas também o mais íntimo anseio do pensamento, a forma lógica de uma efetividade não mais cercada pela dominação social e pelo pensamento classificador que nela se baseia: a reconciliação do conceito com o objeto. Na ingenuidade épica vive a crítica da razão burguesa (ADORNO, 2003, p. 50).

Desse modo, o nível de consciência que perpassa à epopeia homérica não é, como muitos acreditam na modernidade, suprimido, mas sim mantido e sustentado por um movimento dialético estrutural. A linguagem literária da épica revelaria uma linguagem filosófica que, em geral, robustece a permanente catástrofe universal, ideia que se aproxima da apresentada na “dialética do esclarecimento”. Isso só é possível devido ao fato de a poesia, bem como todo trabalho literário, negar divisões hierárquicas entre o enunciador, que é empoderado, e um objeto narrado, desempoderado:

Na concatenação épica, onde a condução do pensamento enfim encontra repouso, a linguagem abre mão de seu direito ao juízo, embora ao mesmo tempo continue sendo, inevitavelmente, juízo. O fluxo de pensamento, no qual se configura o sacrifício do discurso, é a fuga da linguagem de sua prisão (ADORNO, 2003, p. 53).

De modo dialético, a ingenuidade épica, ao se afastar e atentar contra a ordem narrativa que deveria manter, consegue simultaneamente perpetuar sua narrativa ao entregar-se à violência mítica – a qual deveria, a princípio, negar. Assim, sua perpetuação ocorre pela violência de um controle da linguagem: “Só quando abandona o sentido o discurso épico se assemelha à imagem, a uma figura do sentido objetivo, que emerge da negação do sentido subjetivamente racional” (ADORNO, 2003, p. 54).

A ingenuidade épica, portanto, é uma vontade de representação mimética da história. Ou seja, une uma verossimilhança histórica à sua própria forma. A intenção épica de abordar “verdades” históricas pode levar a interpretações formais restritas a um assunto e a um alcance ideológico. Tal interpretação pode exercer articulação, no caso do estudo aqui apresentado, da forma tomada como representativa de uma versão ocidental e imperialista da história e de seus nacionalismos:

Não que os poemas épicos tenham sido ditados pela intenção alegórica. Mas o poder da tendência histórica sobre a linguagem e o assunto é neles tão grande, que, ao longo das relações entre subjetividade e mitologia, os homens e as coisas se transformaram, em virtude da cegueira com a qual a épica entrega-se à exposição, em meros cenários, nos quais aquela tendência histórica torna-se visível, justamente onde o contexto pragmático e linguístico mostra-se frágil. “Não são indivíduos, mas ideias que lutam entre si”, diz um fragmento de Nietzsche sobre a “questão homérica” (ADORNO, 2003, p. 54).

O argumento de Adorno sobre a faculdade de autocorreção do discurso narrativo épico, além de seus contrapontos aos fundamentos hegelianos, é relevante ao estudo do caso da literatura brasileira. Tentar-se-á demonstrar nos subcapítulos subsequentes como a precisão objetiva – ou, talvez, a imprecisão – equaciona a verdade e a inverdade do que se propõe a narrar a épica brasileira.

O posicionamento de Adorno sobre o caso da “ingenuidade” e da estrutura da narrativa épica, e o que ela dá a ver, é compartilhado, em grande parte, por Frederic Jameson, que acredita que o deslocamento estrutural do “termo histórico” pode instigar uma compreensão das relações de forma x conteúdo com condições históricas:

a impossibilidade de determinada estrutura genérica, como o épico, de se reproduzir [no nível discursivo], não só incentiva uma procura daquelas formações textuais substitutivas que surgem em seu lugar, mas também nos alerta, de maneira mais particular, para o campo histórico, agora não mais existente, em que a estrutura original era significativa (JAMESON, 1992, p. 145).

Entendemos que essas prerrogativas, que se focaram sobretudo na epopeia, podem ser tomadas em parte também para observação das formas híbridas de épicos, não deixando de considerar a “evolução” da forma moderna de épica. Não tão comentado como a evolução da épica ao romance tratada por Lukács e Bakhtin, o hibridismo com a lírica pode ser notado com força, conforme dito anteriormente ao mencionar a teoria hegeliana: o tom lírico é uma tendência forte em poemas de cunho épico não-clássicos (greco-romanos), tendo aparição em textos medievais (como em canções de gesta), em parte das épicas da Ilustração e em toda a

aparição do gênero no mundo romântico. A narrativa se torna cada vez menos narrativa, e cada vez menos objetiva. E claro, tal fato tem reflexos também no Brasil.

É primordial um novo fôlego para uma reanálise desses textos, já que

A prática literária é também uma forma de representação política. (...) As representações literária e política se entrelaçam, mas cada uma dá a ver o que nem sempre é evidente na outra. A representação política envolvida em toda representação literária se faz de duas maneiras: 1ª) na prática literária como ela é exercida na vida social, nas instituições etc.; 2ª) na relação entre os personagens, ou entre esses e o narrador (e o escritor); portanto, na representação política internalizada na obra (BASTOS, 2006, p. 92-93).

O épico, nesse quadro, muito poderá nos ensinar sobre a representação literária, apesar de tratarmos de épicos que não contêm todas as estruturas e conjunturas da epopeia homérica. Identificam-se nesses poemas o desejo de imitação daquela matriz, um desejo de expressão de um todo. E esse todo – quando consideramos a “ingenuidade” presente em suas vozes narradoras – descortina um processo complexo de representação das particularidades de nossa história e de nossa estética.

3.2 Forma e império

No capítulo 2 tratamos de como o texto da *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido encarou os textos épicos e o alinhamos ao posicionamento crítico do pensamento modernista corrente. No subcapítulo anterior apresentamos alguns dos mais célebres estudos sobre o gênero épico, os quais esquadriham as formas de interação da estética com a sociedade. Tais teorias esboçam caminhos que podem ser utilizados para observação de como a história social se encontra latente nos épicos brasileiros.

Antes de avançarmos em mais reflexões sobre o que o termo *formação* – em alguns momentos análogo ao termo *tradição* – que possam complementar e estender o sentido formativo, devemos nos ater à observação de um quadro dialético em que se encontra a ideologia de consciência social e o sistema de ideias contidos na poesia épica brasileira que legitimam o poder de conquista.

O professor da Universidade de Yale David Quint, especialista em estudos renascentistas e clássicos, descreve em *Epic and Empire* um quadro complexo de interação típico dos textos épicos. Ao estudar a influência e a continuidade da poesia épica clássica e

renascentista em composições épicas modernas³¹, em especial, nos poemas de John Milton, enfoca a relação da literatura e seu contexto social e político. Em sua pesquisa, Quint traz como proposição a ideia de que a forma épica incorpora todo um sistema de crenças e de estrutura literária, que acabam por se refletir politicamente, moralmente e ideologicamente.

Para tal, divide os épicos em dois tipos: os épicos dos *vencedores*, que celebram o triunfo de forças, com o subterfúgio da necessidade histórica de sua representação; e os épicos dos *perdedores*, textos que, de algum modo, possuem em sua estrutura uma forma de insurgência contra o “casual” curso da história, e cuja ideologia, em termos mais vastos, inclina-se para um futuro ainda em aberto que possa reparar os infortúnios do passado. Tais formas dialéticas coexistiriam desde os textos homéricos, como na *Ilíada*, cuja forma é fechada e encerrada na estrutura épica, e na *Odisseia*, mais aberta formalmente e composta por muitos episódios de maior independência com relação ao cerne da diegese.

O foco de análise de Quint é a *Eneida*, por ser considerada a primeira empreitada épica com clara noção de autoria que estabeleceu uma nova hierarquia para as apropriações da base épica homérica. Um grande diferencial desse poema é que é dada voz a Eneias para que, enquanto herói, narre os fatos a partir de sua perspectiva, que, a partir do Canto VI, volta-se para uma sucessão de fatos cuja inspiração é política. O maior exemplo desse constructo é a subversão de que os troianos passariam de perdedores a vencedores, de modo a atribuir valoração alterosa ao passado e ao presente de Roma.

A épica dos derrotados atuou como “germe” para posteriores ideais republicanos ou antimonárquicos, sendo essa a base do texto da *Farsália* de Lucano (circa 61 d.C.). Nesse sentido, a inspiração épica ocidental adviria desses dois tipos, ou ainda ofereceriam uma mistura complexa de ambos, como na épica de Milton.

Quint fornece-nos um conceito precioso, o de *aturdimento épico*³². O *aturdimento* é provocado pela ação épica grandiosa centrada nas qualidades e na energia excepcional do herói, transpassando uma elevação de sentimentos que pode ter carga de emoções conflitantes, pautadas em simpatia ou antipatia, ou um misto complexo dos dois. Apesar de ter como resultado a emoção, o *aturdimento* não é uma emoção propriamente dita exposta no poema; sua

³¹ O autor compreende o termo “moderno” como estética não veiculada ao mundo do Renascimento.

³² Traduzimos a expressão *epic awe* como “aturdimento épico”, já que nos permite expressar em língua portuguesa a carga de assombro de uma ação – assombro esse que exprime tanto características louváveis, tais como admiração, perplexidade, estupefação, quanto características de espanto, que podem ser temerosas, como susto, medo, alarme, sobressalto.

construção está relacionada à forma objetiva de desenvolvimento da diegese. O público que ouve o poema épico declamado ou o seu leitor podem ter a experiência sensível de que o herói possui enorme virtude, caráter, força ou outros atributos que possam fazer com que um indivíduo se destaque dos demais. Aturdir-se frente ao caractere épico é, de certa forma, um modo de se conectar a uma superioridade política obtida pelo herói mediante seus atributos e suas ações, o que pode ocasionar uma imediata identificação e respeito a seus atos e feitos, como é o caso da elevação proporcionada por heróis épicos clássicos como Aquiles, Ulisses e Eneias. Em contrapartida, a mesma estupefação pode ser atingida por caracteres cuja propriedade advém de uma ojeriza ou um temor respeitoso, como é o caso do Diabo no *Paraíso Perdido* (1667) de Milton, que acaba desenvolvendo ações centrais, ocupando por vezes o papel de herói na estrutura interna do poema, como se observa nos Cantos I e II.

A faculdade da poesia épica de prover pasmo em seu leitor é uma das maneiras de exaltar a experiência literária e inspirar os indivíduos. Essa é uma espécie de composição poderosa e artilosa, pois cria admiração ou espanto não somente mediante a apresentação racional objetiva da ação épica – que se conectaria ao entendimento –, mas também por emoções que, conseqüentemente, alcançam a *vontade*, que é um propulsor elementar da natureza humana. A expressão máxima do poder na poesia épica, além do destino do herói e suas ações, está frequentemente atrelada ao ato de matar e outras formas de violência.

Essa complexa estrutura de criação do caractere e do desenvolvimento de suas ações heroicas por meio do *aturdimento* tem como resultado a intensificação da força moral nesse tipo de texto literário: “O espetáculo de concentração de poder gera o aturdimiento heroico, pelo qual o épico é conhecido, que, acompanhado pelo poder do próprio verso, produz aturdimiento no leitor diante do grande poema” (QUINT, 1993, p. 3-4, tradução nossa³³).

Nos épicos gregos da antiguidade, o perigo e a vontade se sobrepõem até mesmo ao deleite causado pela exibição ou demonstração de força. As vitórias de heróis épicos inspiravam coletividades e, individualmente, grandes líderes militares naquele tempo. Progressivamente, uma cadeia de emulação de heróis e seus atos surgiram a partir da *Ilíada* e, com essas emulações, apropriações de seus usos por grandes impérios e grupos de poder: esse foi o caso da já mencionada *Eneida*, em que Eneias, de derrotado na Troia de Homero passa a vencedor no Lácio, cujos eventos resultariam no crescimento e estabelecimento de Roma como grande império de Otávio Augusto, celebrado no poema. Esse também é o caso da incompleta *Farsália*

³³ Original: “The spectacle of concentrated power produces the heroic awe for which epic is noted, and it is matched by the power of the verse itself, producing the reader’s awe before the great poem”.

de Lucano, em que Catão de Útica e Pompeu figuram como heróis, enquanto Júlio César aparece como nobre adversário; a queda da República implica certo tom pessimista em relação ao futuro de Roma, o que caracteriza a *Farsália* como um poema ideologicamente oposto à *Eneida*.

De fato, a *Eneida* transformou decisivamente o épico para a posteridade de duas maneiras: como um gênero que se comprometeu a emular e a tentar “superar” suas versões anteriores e como um gênero que era abertamente político; o épico de Virgílio está ligado a uma história nacional específica, a uma ideia de dominação mundial, a um sistema monárquico, e até mesmo a uma dinastia em particular. (QUINT, 1993, p. 8, tradução nossa³⁴).

A apropriação da engenhosidade e estética de poder dos épicos gregos, que é indissociável do poder e da heroicidade, passa então a ser usada com fins de conquista – não só na ação representada, mas também como uma fonte de inspiração ou de validação, mas transpassando um modelo político que desse consentimento para uma dominação em larga escala. Assim, resta claro que o poder da heroicidade e do *atordimento* advém de consequência política, ao mesmo tempo que a sustenta. Os poemas épicos autorais –posteriormente a Homero – podem, portanto, ser identificados e veiculados a um regime ou a um ideal político específico.

O gênero épico, em sua essência, teve e tem uma tendência conservadora no plano estético: prezou, ao longo de quase toda sua história, em se manter e em se perpetuar mediante imitação. As mudanças foram progressivas, mas repetiram-se as estruturas formais, a narrativa e a metrificacão, com algumas alteraçõs para adequação aos diferentes idiomas em que os poemas foram compostos. Muitos temas aparecem de forma recorrente, tomados de empréstimos de outros épicos, principalmente os mais consagrados. Há emulação temática, inclusive no que diz respeito aos épicos satíricos; sempre há uma matriz, um modelo a se basear. Não raro um mesmo episódio ou uma mesma cena são contados em diversos poemas diferentes. Essa emulação de modelos tem início com a compreensão de um autor sobre seu papel e sobre a consciênciã histórica da literatura, que se deu, nos casos dos épicos ocidentais, primeiramente por Virgílio. A *Eneida*, além de ser um texto em que claramente a épica incorporou de forma aguda um papel político, também é o texto que revela a literariedade, com marcas de autoria e de consciênciã política de seu escritor, diferenciando-se também dos épicos gregos, cujo

³⁴ Original: “The *Aeneid* had, in fact, decisively transformed epic for posterity into both a genre that was committed to imitating and attempting to “overgo” its earlier versions and a genre that was overtly political: Virgil's epic is tied to a specific national history, to the idea of world domination, to a monarchical system, even to a particular dynasty”.

registro adveio da oralidade. No texto virgiliano, a partir do Canto VII, por exemplo, tem-se uma estrutura de narração que se volta para uma sucessão de fatos cuja inspiração é doutrinária.

Se é em Virgílio que nasce um outro tipo de continuidade, que vai além da formal, a continuidade em defesa de um império, de um ideal político, é também quase simultânea uma crítica, um levante contrário, uma paródia, desse mesmo império, como podemos perceber na obra de Lucano. Ainda assim, de modo dialético, o épico autoral se opõe à continuidade de um ideal político presente no poema emulado, simplesmente por se valer da fórmula épica; ainda assim, não rompe completamente com a continuidade do poema imitado.

Na forma épica de vencedores tem-se a celebração e o triunfo de forças políticas em uma conquista, com o subterfúgio de que há uma necessidade histórica de sua representação. Sua inclinação foca-se no passado e no presente, em que se pode observar a origem da vitória (passado) e os frutos de tal empreendimento (presente), frutos esses que tem duração indeterminada (futuro).

Já na épica dos perdedores constrói-se uma narrativa de oposição – que por vezes se assemelha a uma espécie de protesto – contra um “casual” curso da história. Ideologicamente, opõe-se a um fato histórico em sua estrutura, depositando sua inclinação em um futuro que eventualmente poderá reparar a indignação e as dificuldades do presente, gerada pela derrota do passado. Quint indica-nos que textos épicos dos derrotados serviram de embrião para posteriores ideais republicanos ou antimonárquicos, seja no mundo antigo ou no mundo moderno.

Neste estudo incorporamos a teoria de Quint para além dos propósitos iniciais do autor: a demarcar do “império” nestas páginas não se trata apenas do império historicamente consolidado, mas também de uma ideologia imperial a que esse gênero literário sucumbe.

Um dos primeiros impérios coloniais, o Império Colonial Português, teve abrangência global. Impulsionado pela expansão marítima dos séculos XV e XVI, teve territórios na Ásia, África, Europa e América. Tendo persistido por quase 600 anos, foi o último Estado da Europa a abandonar o sistema colonial. Nesta tese fazemos referência ao Império do além-mar instaurado em Portugal, de forma geral. Nosso foco³⁵, que compreende estudos sobretudo da poesia luso-brasileira a partir da segunda metade do século XVII, tem como plano histórico

³⁵ Tal enfoque foi levantado e sugerido pelo Prof. Dr. Homero José Vizeu Araújo na ocasião da qualificação do texto desta tese.

Portugal já reformado e a Casa Bragança no poder a partir de 1640 até a Independência do Brasil³⁶.

Após a Independência, restou ao Brasil ainda um regime monárquico, dessa vez denominado Império do Brasil, cujos períodos são usualmente classificados pela historiografia como Primeiro Reinado e Segundo Reinado. Ao longo dessa trajetória de império no território brasileiro, seja enquanto parte de Portugal ou após a independência, teve-se a manutenção da casa Bragança no poder. E é a essa casa, a esse conjunto de império a que os textos épicos produzidos por luso-brasileiros ou por brasileiros fazem referência.

3.3 Vencedores e perdedores

A expressão das formas de consciência social, que fujam daquelas estabelecidas pelo sistema de ideias legitimadoras do poder imperialista – o poder dominante –, revela uma complexa arquitetura que escapa ao domínio de ideais de submissão e vitória que deveriam ser facilitados em textos apologéticos, indo para além de seu argumento principal. O constructo de apologia criado então pelo poema épico finda por transformar a história de dominação e espólio contemporânea à redação do texto em um reflexo dialético da dominação e espólio do passado, sendo essa estrutura impressa na própria estrutura épica.

O outro, o estranho, o desconhecido oriundo do passado, como os caracteres memorizados em *O Uruguai*, *Caramuru*, *A Confederação dos Tamoios* e *I-Juca Pirama*, são representados pela alteridade dos inimigos como polos opostos ao ato heroico principal, mostrando uma série de oposições de especificidades do contexto político e histórico para abstrações de outras naturezas, bem como guerreiras, mítico-religiosas, psíquicas e temporais.

No caso de poemas dedicados a ilustres nomes atuantes para a Coroa Portuguesa ou para o Império dos Bragança no Brasil, vemos que há um duplo intuito ideológico favorável à estrutura “imperial”: irrompem no texto não só a ideia do império em si, nos quais eventualmente a diegese ocorre, mas também envolvem a nomeação clara de um homem que o representa, ligando assim o símbolo desse império com a instituição política.

³⁶ Não desprezamos as grandes mudanças econômicas e culturais que o Império Português sofre durante a União Ibérica (1580-1640) e ao longo da gestão pombalina. Sobre esse tema e sobre o Império Português no Brasil, pode-se conferir:

DORÉ, Andréa Carla; LIMA, Luís Filipe Silvério; SILVA, Luiz Geraldo (Org.). *Facetas do Império na história: conceitos e métodos*. São Paulo: Hucitec, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (Dir.). *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2007. v. 1-2.

MARCOCCI, Giuseppe. *A consciência de um império: Portugal e o seu mundo*. Coimbra: Impr. Universidade de Coimbra 2012.

Não é à toa que um grupo vencedor representado na poesia épica é de forma repetida disposto como vencedor; trata-se de uma forma de impor-se de modo unificado na história (QUINT, 1993, p. 32). A realização dessa sistêmica reiteração implica também no recurso do cessar da história, que atua como uma aspiração perfeita para qualquer sistema imperialista em dominância: manter-se de forma suspensa no poder. Assim, a linearidade e o arranjo temporal de eventos como uma doutrina, são dispostos de acordo com sua finalidade ideológica: a fama eterna, a manutenção perpétua do feito.

Quint lembra-nos que a suspensão de tempo e espaço é a base da poesia épica, pois nela

o processo que mantém a sua forma através de espaço e tempo se assemelha a seus próprios esquemas de verso regular – metro, rima, estrofe – cuja similaridade espacializa o tempo e une o início do poema a uma sequência interligada que se estende até o seu fim” (QUINT, 1993, p. 31, tradução nossa³⁷).

O enredo, o formato e a distribuição dos temas dão suporte para a história do império. A fabulação é apresentada com base nas poéticas clássicas, em que a epopeia é tomada como um todo orgânico enleado ao início, meio e fim da ação épica central. Para Quint, a estrutura *in medias res*, que faz com que o poema ligado por episódios temporalmente diversos dos acontecimentos centrais tenha uma estrutura que se move em torno de um ponto fixo que é o “cumprimento de uma única missão ou de um único objetivo”. O acabamento formal da fabulação épica incorpora em si a completude de sua visão da história, pois entende que ao narrar *uma* história completa, reivindica para si *a* história completa (QUINT, 1993, p. 35).

Assim, ações que divirjam da vitória a ser narrada são estruturalmente desvios no poema, ainda que a ele estejam intimamente conectadas. Auerbach, em seu célebre ensaio “A cicatriz de Ulisses”, que abre seu livro *Mimesis* (2004), apresenta um contraste entre a forma de apresentação da realidade no texto homérico e no texto bíblico. A construção da prolongada narrativa homérica seria pautada na predominância de um primeiro plano, composto por descrições e digressões veiculadas uniformemente e de forma ordenada, complementando assim o argumento de Quint. O elemento retardador da épica grega, decisivo para explicar o processo homérico, não tem como intuito manter em suspenso o leitor ou ouvinte, pois o uso

³⁷ Original: “the procession that keeps its shape through both space and time resembles its own regular verse schemes – meter, rhyme, stanza – that similarly spatialize time and join the poem’s beginning in interconnected sequence to its end”.

da interpolação ou da *in medias res* não se justifica por um aumento incessante de tensão, como pode parecer ao leitor moderno, já tão habituado à forma romanesca de narrar. O aumento da tensão existe, mas como processo, e não como finalidade: a crise ou a tensão ficam mantidas num segundo plano, enquanto, em seu primeiro, segue-se a narrativa de um presente: “Homero (...) não conhece segundos planos. O que ele nos narra é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor” (AUERBACH, 2004, p. 3).

Quanto ao uso do elemento retardador, de *in medias res*, a Auerbach “parece estar, na poesia homérica, em contraposição ao tenso impulso para uma meta” (2004, p. 3). No entanto, o crítico nos lembra que esse recurso não é obrigatoriamente parte integrante do modelo épico: em épicos antigos e modernos pode ocorrer a ausência da interpolação, ou do *in medias res*, e por meio de outras formas e mecanismos, ainda se mantêm tensões.

Nesse mesmo sentido, para Quint, a sucessão de narrativas que se movem em torno de diminutos episódios, desconectados entre si, não se enquadram ao esquema épico – que sempre se volta a uma causa final –; é no breve desvio à forma discursiva épica que os conquistados e os grupos sem identificação cultural ou histórica, ou ainda de grupos ou caracteres que tenham intuítos ou características opostas aos intentos totalizantes do ideário do império, emergem estruturalmente. Para Quint, esses episódios acabam por trair a estrutura épica central do poema, mantendo com ela uma relação de contraposição, e nessas contraposições podem insurgir outras perspectivas diversas do uníssono canto de uma única versão da história.

O texto épico

trata de um poder capaz de acabar com a indeterminação da guerra e de sair vitorioso, mostrando que a luta durante todo o tempo levava à vitória e, assim, impõe sobre ela uma teleologia narrativa – teleologia a qual o épico identifica com a própria ideia de narrativa.” (QUINT, 1993, p. 45, tradução nossa³⁸).

O poder nos textos épicos é a faculdade de autossustentação através dos tempos e, para tal, necessita de um texto literário cuja narrativa e estrutura sirvam para a finalidade.

Sabemos que a língua e qualquer tipo de narrativa trazem consigo uma noção de poder e violência. Os vencedores do projeto épico façam seu poderio presente para o futuro, marcado pela eternidade literária, ao mesmo tempo que (assim como uma estrutura *in medias res*) recuperam e iluminam suas origens no passado. (QUINT, 1993, p. 45). Dessa maneira, tem-se

³⁸ Original: “tells of a power able to end the indeterminacy of war and to emerge victorious, showing that the struggle had all along been leading up to its victory and thus imposing upon it a narrative teleology - the teleology that epic identifies with the very idea of narrative”.

a ideia de que os “heróis” – ou os protagonistas – assim os são desde um passado remoto, o que justificaria seus sucessos e sua continuidade no poder.

Além dos oponentes claramente nominados, mulheres, loucura e caos são índices ideológicos assimilados na tradição épica como inimigos – os derrotados – e que encarnam em si a crise da narrativa, de acordo com o argumento de Quint. A exclusão, a morte e o desaparecimento demonstram estruturalmente a impossibilidade de representação daqueles que não têm o poder, ficando então numa posição descolada em relação aos vencedores.

Como se viu, mesmo quando tenta ideologicamente fazer oposição à história, a forma narrativa épica é fiel ao vencedor. Implacável, retrocede ao início de modo a demonstrar a trajetória daquele ou daqueles que narra; sobre eles também traz previsões futuras, em um mundo certo em que seus lugares estarão garantidos no panteão da história. O texto épico exprime todo um esforço de criação de uma narrativa que estruturalmente tanto os fins quanto os meios resultem na fixação de poder, advinda não de uma nação que enquanto grupo busca tal poder de afirmação, como no caso da *Eneida* e de *Os Lusíadas*, mas sim parte de uma fração da população, pertencente a grupos abastados, afastando-se assim de uma coletividade de nação, o que conflita com a própria estrutura de nação apresentada por Benedict Anderson:

Essas narrativas rivais dos perdedores, veremos, falham enquanto narrativas, e os caracteres que dão expressão a eles – o homem vermelho, o monstro, a mulher do Oriente, o monstro que é também um homem negro – fornecem um rol de tipos do “outro” colonizado, nos quais o épico imperial transforma os vencidos (QUINT, 1993, p. 99, tradução nossa³⁹).

Quint apresenta que mesmo nos poemas cuja estrutura primordial esteja a serviço do império, pode-se encontrar vozes dos derrotados, principalmente no que diz respeito à sua estrutura de apagamento, de ligação à sorte ou de amaldiçoar o oponente.

Os conflitos instaurados pelos dois épicos romanos, *Eneida* e *Farsália*, geram, a partir do Renascimento, poemas que ao mesmo tempo dão conta de narrar os feitos dos conquistadores e, de maneira ambígua, retratar também a resistência dos vencidos. Apesar de terem filiação estrutural alinhadas à *Farsália* e de terem como intuito um questionamento do percurso da história, poemas cuja estrutura basilar é dos perdedores ainda se mantêm conectados a um ideário imperialista (QUINT, 1993, p. 137).

³⁹ Original: “These rival narratives of the losers, we shall see, fail as narratives, and the characters who give utterance to them - the red man, the monster, the Eastern woman, the monster who is also a black man-provide a catalogue of types of the colonized “other” into which the imperial epic turns the vanquished”.

As cenas nas quais a sorte imprime as derrotas do grupo vencido não são passíveis de narração plena, o que gera amplificação ou auxese, sendo esse recurso uma perspicácia atenta do poeta. As cenas guerreiras narradas com todo o tipo de brutalidade e sanguinolência assim o são por finalidades retóricas, de modo que elas se voltam a si mesmas.

Nossos épicos, ainda que considerados pouco meritórios em termos de aproximação com o cânone tradicional, podem nos ensinar e podem ter algo a dizer sobre a história e as particularidades da constituição do gênero no Brasil. Revelam-nos que ocorreu uma distorção de fatos históricos e que ficaram escamoteadas a força política e a barbárie da colonização, permitindo após uma leitura dialética que a brutalidade e a dupla tragédia emergem desses textos: os horrores da conquista e da validação de um império e, posteriormente, o ardil de apagamento dos vencidos.

3.4 A poética da derrota na América portuguesa

As análises que aqui fazemos de poemas épicos partem de perspectivas diversas de boa parte das até então assumidas pela crítica. Não se tem aqui o intuito de desvelar meandros metafóricos ou estruturais para uma significação apenas interna do texto; tampouco se trata de um trabalho que intencione situar a produção épica no contexto biográfico de seu autor, montando e refazendo seus passos históricos ou revelando sua inspiração, tendo em vista que trabalhos dessa natureza já foram realizados – e bem realizados – por renomados intelectuais. Buscamos apontar os contrastes entre ideologia e forma literária impressos nos próprios poemas, vinculando-os ao ideal de império ou da representação da ambígua situação do Brasil, colônia ou independente, enquanto terra arrasada e periférica em relação às filosofias e ideais que tomavam conta, ao menos em termos de discurso, da Europa.

De início intencionávamos realizar análises pormenorizadas de tais fenômenos de todos os poemas épicos inclusos na *Formação* de Candido, o que não se fez possível por limitações de tempo, que ficaram muito aquém do necessário para realizar tal empreendimento. Dessa maneira, apresentaremos na sequência alguns dos pontos que podem ser observados, de forma ilustrativa, nos poemas épicos brasileiros *O Uruguai*, *O Caramuru*, *A Confederação dos Tamoios* e *I-Juca Pirama*. Tal opção vale-se por neles encontrarmos, em sua forma e em sua fabulação, estruturas bastante representativas da dialética de vitória e derrota na história de nossa literatura.

Nos textos épicos brasileiros do século XVIII e XIX, a tematização e a ambientação dominante é a de um mundo distante do mundo europeu e também distante do mundo

urbanizado, que era basicamente restrito a algumas cidades, quase todas próximas da costa, onde se encontravam a maior parte dos escritores, quando não estavam no exterior. O estereótipo das selvas, dos primeiros habitantes da América, da conquista, do desbravamento realizado por brancos e mestiços e dos embates ocorridos pela alteridade formaram o plano de ação em que se firma essa poesia.

Ángel Rama, ao estudar o processo de constituição literária na América Latina, indica-nos que a ambiguidade presente na tematização da alteridade no Brasil Colônia, ainda que discreta e restrita ao tema, fez com que a literatura do período apresentasse uma característica culturalmente discrepante da portuguesa:

Tal contradição se acentuou com a crise do sistema colonial e permitiu aos brasileiros da classe dominante manifestar o seu inconformismo com ele, através de um discurso repleto de ambiguidade. Quando os escritores do século XVIII começaram a tratar de temas indianistas usaram rigorosamente o soneto, o poema épico, o canto heroico; mas, ao escolher esse tema, já esboçavam um movimento de divergência, incluindo no universo da literatura culta algo do universo das culturas desvalorizadas (RAMA, 1985, p. 81-82, tradução nossa⁴⁰).

Essa arte, ainda que não tivesse oferecido nem de perto um projeto de emancipação de maneira manifesta, carregou consigo a desigualdade e a dominação, e isso pode ser entendido no próprio ato literário. Para que um poema, assim como outro texto literário, possa existir, precisa haver aqueles que trabalham para fornecer ao escritor tempo, técnica, erudição, entre outros, para que o trabalho artístico possa ser feito.

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

Ao contrário do que se tem em *Os Lusíadas*, em que a resistência de nativos à representação dos povos dominados é transformada em elementos míticos ou da natureza – como é o caso de Adamastor –, nos épicos luso-brasileiros o conflito é vivo, bem delimitado e

⁴⁰ Original: “Dicha contradicción se acentuó con la crisis del sistema colonial y permitió a los brasileños de clase dominante manifestar su inconformismo con él, mediante un discurso cargado de ambigüedad. Cuando los escritores del siglo XVIII comenzaron a tratar temas indianistas, usaron rigurosamente del soneto, del poema épico, del canto heroico; pero al elegir el tema ya esbozaban un movimiento de divergencia, incluyendo en el universo de la literatura culta algo del universo de las culturas relegadas”.

nominado, com a apresentação clara dos opositores ao homem branco, como se nota em vários de nossos poemas, como em *Caramuru* e *Vila Rica*.

Como se viu, houve por parte da crítica modernista e da *Formação* uma avaliação de gosto em geral consideravelmente negativa sobre os épicos luso-brasileiros, sendo as exceções *O Uruguai* e *I-Juca Pirama*. A seguir, tentaremos esboçar um quadro interpretativo que nos demonstre detalhes desse fenômeno ao observamos formativamente como a relação entre vencedores e perdedores teria atuado.

O formato mais enxuto do *O Uruguai*, apreciado pelos críticos do modernismo (apesar de sabermos que tal apreciação teve ressalvas), decorre de sua conexão direta com os dados históricos, demonstrando intenção de registro. Tem em comum com a tradição lucaniana o fato de narrar episódios muito recentes da contemporaneidade da elaboração do poema, e a organização dos eventos de forma retilínea, seguindo uma sequência quase cronológica, sem a busca da estrutura loquaz épica. Além disso, pode-se adicionar a ausência da interferência divina nas ações do poema, o que o torna ainda mais presente temporalmente, seja do ponto de vista de sua elaboração ou seja do ponto de vista do leitor, que se sente abraçado pela fluidez da leitura, impondo-lhe uma sensação e estrutura diversa dos épicos dispostos em toda a diegese, que faz um uso mínimo do *in medias res*. Nota-se uma proximidade formal da épica de Basílio da Gama ao épico de Lucano, um poema a princípio conscientemente elaborado de modo a fixar-se como o épico do ponto de vista dos derrotados: “A *Farsália* é a denúncia da violência da guerra (*Bella... plus quam ciuilia*), da subversão dos valores (*Ius datum sceleris*), da generalização da maldade (*commune nefas*)” (CARVALHO, 2001, p. 98). Tal fato provavelmente influenciou nas diversas acusações de dubiedade de *O Uruguai* quanto a quem estão atribuídos os sucessos e qual o grupo era exatamente o foco em sua estrutura, devido ao fator de o poema ter uma aproximação formal e de inspiração em um épico de negação de poderes Imperiais, mas ideologicamente fazer louvor a esse mesmo império.

A intenção encomiástica é clara. Aparece primeiramente nos elementos pré-textuais que compõem *O Uruguai*, como o designado na folha de rosto da obra e em um soneto dirigido ao “Excelentíssimo Senhor Conde de Oeiras”, que depois seria conhecido como Marquês do Pombal. Neles fica clara a homenagem e as intenções do poeta, que está alinhado a um ideal imperialista. O trabalho do escritor e o uso da metapoesia são frequentes neste tipo de elogio (TEIXEIRA, 1999, p. 17):

Mostra na jaspe, artífice facundo,
Em muda história tanto ilustre feito,

Paz, Justiça, Abundância e firme peito,
Isto nos basta a nós e ao nosso mundo (GAMA, 2008, p. 255).

Na sequência, na abertura do poema, temos a dedicatória em seus versos iniciais do poema (Canto I), que ocupam quase integralmente o preâmbulo, se comparado à proposição e à invocação, que reforçam tal intencionalidade:

MUSA, honremos o Herói que o povo rude [6]
Subjugou do Uruguai, e no seu sangue
Dos decretos reais lavou a afronta.
Ai tanto custas, ambição de império!
E Vós, por quem o Maranhão pendura [10]
Rotas cadeias e grilhões pesados,
Herói e irmão de heróis, saudosa e triste
Se ao longe a vossa América vos lembra,
Protegei os meus versos (GAMA, 2008, c. I, v. 6-14, p. 257).

Há um grande número de notas de rodapé, que o autor utiliza para tornar seu discurso instrutivo, saindo assim da estrutura épica propriamente dita que, nesse caso, foi ornada por um excesso de zelo por parte de Basílio da Gama de modo a tornar a narrativa autoexplicativa e verossímil. Tal atitude rendeu muitas críticas ao poeta ao longo do século XIX. Assim, intencionando deixar inequívoco a quem pede proteção e auxílio, a “vós”, refere-se a Mendonça Furtado, irmão do Marquês de Pombal, que ocupava o cargo de governador das capitanias e do Grão-Pará e do Maranhão. “Vós” faz referência também a outros “irmãos” “heróis” da mesma família do governador homenageado. Trata-se de Paulo Antônio de Carvalho e Mendonça, membro do Santo Ofício, e, é claro, o já homenageado no soneto antecipador da obra, ao Conde de Oeiras. Todos os homenageados, a quem não somente dedica, mas também invoca, são homens intimamente veiculados à manutenção de poder de José I, ou seja, a casa dos Bragança.

A composição do *Uruguai* apresenta uma peculiar situação do confronto de poder no Império: o inimigo, no caso os jesuítas, eram até pouco tempo aliados do Império e ideologicamente compõem o mesmo grupo que dilacera a cultura dos ameríndios. Assim, tem-se a situação em que uma das pilastras basilares do Império se tornou, em função da história, um inimigo. Em meio a essa desagregação de forças imperiais ficaram os índios, mas atrelados sobretudo à Companhia de Jesus, que resistia às ordens vindas de Portugal, ou seja, do Estado. O conflito era muitíssimo recente à contemporaneidade da elaboração do texto, cerca de dez anos os separaram. De forma interessantemente análoga, o mesmo ocorrera com Lucano ao elaborar sua *Farsália*. Desse modo, tem-se uma poética essencialmente política do conflito guaraníctico.

Tal estrutura gerou a polêmica a respeito do papel dos indígenas, já que se faz ambígua. Para Fischer (2009b, p. 26), não haveria foco central que iluminasse um caractere em especial, já que “o herói alegado é um português mas no fim das contas os personagens mais valiosos, para o próprio poema, são os índios, que por sua vez morrem”. Os guerreiros portugueses são praticamente inominados ao longo do texto, em que sua fidelidade aos interesses do Império é remarcada. Já um grande núcleo de índios tem nome e descrições próprias, cujo objetivo provável é atribuir proximidade do leitor/ouvinte aos indígenas, fazendo assim com que surja um sentimento de piedade. A simpatia aos verdadeiros derrotados do *Uruguai*, os indígenas, ocorre somente por estarem no meio do conflito e porque toda estrutura do poema leva a isso: a sua base de composição ora estava atrelada a uma tradição de Lucano e ora a de uma estrutura mais próxima da realizada por Voltaire em sua *Henriada*.

Dessa maneira, o fato de os índios estarem entre o conflito das duas forças de dominação, a jesuítica e a da monarquia imperial portuguesa, faz com que eles acabem por expressar a voz dos vencidos, que traz nela o conteúdo de resistência e que demonstra, de maneira latente, a voz da barbárie do processo colonizador.

Quanto ao legado do poema de Basílio, que serviu de matriz para o nacionalismo dos românticos, Ivan Teixeira lembra-nos que

valorizaram nele apenas o aspecto imaginoso, isto é, os amores e aventuras dos índios americanos, ignorando por completo a adesão do autor à política pombalina, pois surpreenderam na temática americana o primeiro impulso para a criação dos mitos de nacionalismo e independência cultural no Brasil (TEIXEIRA, 1999, p. 489).

É inegável que ocorreu ao longo do século XIX uma apropriação dos românticos do texto de Basílio, o que gerou o esquecimento de uma complexa estrutura de ideais políticos. Realizar uma recuperação desse conteúdo ideológico é fundamental, mas se deve juntar a esse quadro a estrutura: são nos episódios e na maneira com que estão estruturados no poema que se tem a amplificação e transposição da voz dos vencidos. Vale ressaltar que o Romantismo, ao reler os épicos árcades, muitas vezes focou apenas em seus episódios, reduzindo o todo por uma parte tendo do constructo. Sobre esses episódios é importante destacar que ocorrem de forma una e exatamente paralela à grande ação central, o que confere maior abertura a uma leitura da voz dos vencidos no poema. Notaremos adiante que procedimento similar de fusão da fabulação provavelmente fez com que *I-Juca Pirama* também fosse preferido por Candido e os modernistas.

Pode-se revelar a complexa contradição entre vencedores e perdedores na obra de Basílio da Gama por um dos episódios que compõem o poema. No Canto II, o discurso do guerreiro indígena Cacambo tem extensão similar à do herói Gomes Freire de Andrade – que vale constar, além de militar e burocrata, foi bandeirante (FRANCO, 1954, p. 7). Cacambo demonstra esclarecimento e responde às ameaças do conflito. É dele que vem as descrições do passado, atrelado ao retardo anterior da narrativa. Dele também parte o convite para uma resolução do problema sem uso de forças, o que confere ao índio um reflexo do pensamento esclarecido do iluminismo, para o qual a eloquência é uma valiosa arma. Mostra ainda ciência do que viria a ocorrer com sua comunidade, que será em breve subjugada (GAMA, 2008, c. II, v. 75-85, p. 267). Apesar dos esforços, a fala do guerreiro mostra-se ineficaz frente ao maquinário do Império. Em contrapartida, há uma outra voz no poema, a de Sepé, cuja fala é agressiva, guerreira e assemelha-se, como veremos posteriormente, a do líder caeté Jararaca, de *Caramuru*.

Sepé surge como o herói destemido e sem ponderação, o que o torna oponente tanto de Gomes Freire de Andrade – o herói iluminado – quanto do próprio Cacambo, que procura argumentar com o general português dentro das mesmas premissas racionais. Sepé surge como herói guerreiro que não está disposto a discutir, só a lutar” (PRITSCH, 2004, p. 17).

A morte desse guerreiro agressivo e voraz não ocorre oriunda da derrota para um grande herói, mas sim pelo infortúnio (PRITSCH, 2004, p. 169):

Sepé, que o viu, tinha tomado a lança
E, atrás deitando a um tempo o corpo e o braço, [325]
A despediu. Por entre o braço e o corpo,
Ao ligeiro espanhol o ferro passa:
Rompe, sem fazer dano, a terra dura
E treme fora muito tempo a hástea.
Mas de um golpe a Sepé na testa e peito [330]
Fere o governador, e as rédeas corta
Ao cavalo feroz. Foge o cavalo
E leva involuntário e ardendo em ira
Por todo o campo a seu senhor; e, ou fosse
Que, regada de sangue, aos pés cedia [335]
A terra ou que pusesse as mãos em falso,
Rodou sobre si mesmo e, na caída
Lançou longe a Sepé. Rende-te, ou morre,
Grita o governador; e o tape altivo,
Sem responder, encurva o arco, e a seta [340]
Despede, e nela lhe prepara a morte.
Enganou-se esta vez. A seta um pouco
Declina e açouta o rosto a leve pluma.
Não quis deixar o vencimento incerto
Por mais tempo o espanhol e, arrebatado, [345]
Com a pistola lhe fez tiro aos peitos

(c. II, v. 324-346, GAMA, 2008, p. 274-275).

De acordo com Quint, quando os perdedores são privados de *sorte*, há no conteúdo latente a ideia que talvez no futuro a sorte venha e melhore sua condição, ou traga boas chances aos vencidos (QUINT, 1993, p. 84-85); tais sortes que são individuais ou voltadas a um pequeno grupo, não têm, em geral, caráter coletivo. É exatamente esse o caso da queda de Sepé. Ao cair, a *falta de sorte* individual se transforma em facilitador da vitória do dominador. Ora, se a vitória do dominador dependeu da fortuna, há estruturalmente uma diminuição da superioridade daquele que vence. *A priori*, a épica com base na epopeia deveria se valer de *destino* para engrandecimento da ação – o herói domina e vence pois tem um passado sustentado por vários episódios que demonstram que atemporalmente estava destinado à vitória (como Aquiles, na *Iliada*). Quando ocorre o contrário, quando há a vitória de um grupo devido à má sorte de outro, nota-se a ausência do destino, o que diminui a heroicidade e dá margem para representação dialética do vencido.

No Canto IV, Balda, o jesuíta-inimigo declarado na estrutura épica, descobre o suicídio do caractere Lindoia, que se deixou picar por uma serpente. O antagonista dá ordens para que não ocorresse qualquer honra fúnebre, nem mesmo o enterro da moça:

Ficou desamparada na espessura [205]
 E exposta às feras e às famintas aves,
 Sem que alguém se atrevesse a honrar seu corpo
 De poucas flores e piedosa terra.
 Fastosa egípcia, que o maior triunfo
 Temeste honrar do vencedor latino, [210]
 Se desceste inda livre ao escuro reino
 Foi vaidosa talvez da imaginada
 Bárbara pompa do real sepulcro (GAMA, 2008, p. 296).

A voz narradora de *O Uruguai* faz uma aproximação da morte da índia com a célebre morte da rainha do Egito, Cleópatra, que também se deixou picar por uma serpente. A rainha é referida no texto da *Eneida* por alcunhas, pelo uso de termos como “esposa egípciana”, a qual é associada a “vergonha romana” (VIRGÍLIO, 2012, c. 8, v. 688, p. 576). Assim como Virgílio, Basílio da Gama também não nomina nos versos a rainha do Egito, chamada de “fastosa egípcia”. No entanto, esclarece a analogia em uma nota de rodapé, de modo a elucidar de quem se trata ao leitor que eventualmente desconhecesse o paralelo com a *Eneida*. O contraponto com Cleópatra apresenta uma contradição. Tal comparação imprime a problemática de um “universalismo” versus o “localismo”. A experiência ocorrida no Brasil Colônia teria, então, apenas interesse para si, naquele contexto, escapando a universalidade da morte de Cleópatra,

cujo tema também surgiu em episódios desconectados da ação central de vários poemas épicos, tais quais a figura de Dido no texto da *Eneida* parece ter sido transferida da de Cleópatra.

Quint (1993, p. 10) ensina-nos que a imagem de Cleópatra foi utilizada nos épicos romanos como um emblema, por ter uma sobrecarga de referência política, de um conflito ideológico. A rainha (a desgraça para os romanos) é perdedora, mas, ainda assim, é universal. No poema de Basílio, ocorre uma inversão: Cleópatra é a “Fastosa egípcia”, posta em posição bem diferente a do termo latino *nefas*, colocado entre parênteses no original de Virgílio, cujo significado é “profanação”, “abominação”. Ao contrário, a imagem da rainha do Egito serve em *O Uruguai* para demarcar um jogo de superioridade e inferioridade em relação à Lindoia: uma tem o triunfo e a sepultura, enquanto a segunda, terá, com sorte, “a pátria em chamas” servindo de “urna” (c. IV, v. 214-217, GAMA, 2008, p. 295). Percebemos que alguns indicadores gramaticais e de opções lexográficas, tais como “temeste”, “escuro reino”, “vencedor latino”, “bárbara pompa” – relacionadas à rainha do Egito – opõem-se a “amável”, “prometo”, enquanto semanticamente se opõem a características da terra “iníqua pátria, envolta em chamas”, “irado vento”. A narrativa apresenta, assim, um apreço ambíguo para a honra de Lindoia. Suas palavras de conforto não têm meios de se aproximar do narrado, já que a comparação faz com que a índia, ainda que querida, seja levada pela ventania da terra. O leitor põe-se então a refletir sobre destinos tão similares (a morte por desilusão) e, ao mesmo tempo, tão díspares (uma recebe honras, a outra será para sempre desconhecida). A brasileira nativa, sem túmulo, é devorada pela própria nação, mas convém lembrar que isso ocorre devido ao conflito de alteridade e a ação malévola do jesuíta Balda, que proíbe a todos de chorar a sua morte, dando ordem que seu corpo decomponha-se naturalmente ou que sirva de alimento para animais selvagens – movimento que demonstra a falta de moral do inimigo, já que na poesia heroica tradicionalmente são permitidas as honras a um grande herói (questão abordada, por exemplo, na *Ilíada*).

Lindoia não poderia, com exceção a sua aparição no próprio poema de Basílio, ser imortal para a história ou ter relevância: sua morte é uma morte de índia como todas as outras; mas, não se pode esquecer, que foi uma morte como outras, ainda que expressa no mais elevado gênero de poesia e comparada nada menos que à morte de Cleópatra. A épica retira Lindoia de seu destino de corpo decomposto a céu aberto para entregá-lo às chamas e, além disso, à mais alta forma de poesia. Destinos tão díspares não podem ser iguais. Portugal, se, de certa feita, já era uma nação rebaixada num contexto europeu, perpassa o problema de representação de acontecimentos local, na periferia de Portugal, na sua Colônia, em que se vê dificuldade ideológica para vestir-se como nação a iluminista-ilustrada a que se propunha. Lindoia estaria

para Brasil-Colônia (periférico do periférico), assim como Cleópatra estaria para a tradição do mundo ocidental – uma tênue permuta em que reside um mal-estar na narrativa. Esse mal-estar alude à situação do escritor em situação periférica. Eis aí, ao nosso ver, a “brasilidade” de *O Uruguai* – a derrota da derrota. Nesse caso, Lindoia torna-se a representante dessa derrota ao colocar destinos de forma análoga.

A questão da brasilidade no poema de Basílio da Gama foi extensamente debatida pela estudiosa Vânia Chaves, que dedicou dois trabalhos sobre o assunto. Em um deles, *O despertar do gênio brasileiro: uma leitura de O Uruguai de José Basílio da Gama* (2000) aponta a condição de épico que tratou de um assunto legitimamente brasileiro. Em *O Uruguai e a fundação da literatura brasileira* (1997), Chaves realizou um detalhado levantamento da recepção crítica do poema de Basílio. A autora arguiu que na segunda metade do século XVIII os críticos julgavam o poema de variadas maneiras, principalmente no que diz respeito a sua filiação ao gênero épico, tendo sido definido como épico, épico-lírico, poema satírico ou dramático. Outro ponto de divergência apresentado pelos analistas são os diversos entendimentos de quem seria o herói central da fabulação; alguns críticos apontam Gomes de Andrade, outros, o Conde de Oeiras, e havia ainda quem imputasse o papel para os jesuítas ou para os indígenas. Por fim, Vânia conclui que tais grandes controvérsias em torno do poema teriam um eixo fixado em torno da “brasilidade” (CHAVES, 1997, p. 398).

Como se viu, *O Uruguai* e *Caramuru* foram postos em paralelo desde o século XVIII. Os poemas, tão essencialmente díspares em sua forma, andam sempre “de mãos dadas” no percurso crítico, na maioria das vezes, como vimos no capítulo 1, com o intuito de atribuir valor a um em detrimento do outro. O primeiro abre mão do uso de elemento maravilhoso, ao contrário do segundo, que o alinha a fé cristã; o segundo recorre a um elemento mítico (que poderia já ser considerada uma história em processo de mitificação e de amplo conhecimento social – as aventuras de Diogo Álvares Correia), valendo-se de fatos ocorrido em um passado distante, ao contrário do primeiro, que narra uma guerra recente; o primeiro utiliza uma forma mais breve e com maior liberdade de versificação, ao passo que o segundo tenta a maior proximidade possível da épica renascentista portuguesa, entre outros. No entanto, a grande similaridade entre os dois, que sempre os coloca nesse pé de comparação, é a aparição e a atividade de destaque de índios; os índios, os vencidos.

Assim como *O Uruguai*, o *Caramuru* é um épico plenamente voltado aos ideais do Império. Fundou-se sobre a consolidação e o louvor de um Império Luso-Brasileiro, em que o Brasil ofereceria grandezas e valores de modo a reafirmar estadistas do Reino e da colônia e a necessidade de conversão pela fé.

Ainda hoje são feitas interpretações de textos neoclássicos por força de um conceito romântico de originalidade, que os julgam como cópias de outras obras. Santa Rita Durão não escapou desse juízo e foi entendido como um copiador/plagiador de Camões e seu *Os Lusíadas* (1572). Convém esclarecer que, na realidade, o *Caramuru* realiza transformação de algumas estruturas comuns recorrentes a toda uma tradição épica e uma imitação do estilo de um autor, que dada sua maestria, é emulado.

O *Caramuru* traz em seu proêmio louvores à fé e ao grande Império Português: “Nele [no poema] 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” (c. I, e. IV, DURÃO, 2008, p. 364). Ou seja, logo de início ficam claras quais ideologias contextualizam a obra. Composto em dez cantos, estrofes de oito versos (seis versos de rima alternada e os dois últimos de rimas emparelhadas), à semelhança de *Os Lusíadas* – o grande modelo renascentista para a literatura épica neoclássica – tematiza os feitos do português Diogo Álvares Correia, sobrevivente de um naufrágio na costa da Bahia. Poucado temporariamente pelos indígenas tupinambás habitantes da região de um ritual antropofágico, devido à sua condição de doente, Diogo se equipa com materiais bélicos que haviam sido resgatados do seu abatido navio e com um tiro de mosquete ganha respeitabilidade entre os nativos, que o chamam de “Caramuru” ou “O Filho do Trovão”. O caractere auxilia os tupinambás no conflito com índios caetés e, em decorrência da vitória, recebe oferta de união de várias índias, aceitando casar-se com a índia alva Paraguaçu.

Diogo Álvares Correia tem um grande diferencial em relação aos outros heróis de epopeias ambientadas no Brasil durante o período: poder-se-ia considerar que realmente era um personagem já mitológico na cultura local. Sua história, que teria alguma semelhança com a vida de um português que de fato habitou o Brasil no período, é célebre. A historiadora Janaína Amado, em seu artigo “Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil” (2000), refaz o percurso histórico da criação do mito, que é anterior ao período em que viveu Durão, tendo registros de ter sido recontada ainda no século XVI.

Apesar de ser um caractere com origens na cultura popular local e também na de Portugal, o herói Diogo de *Caramuru* não apresenta o molde clássico de composição utilizado nas epopeias homéricas. Ainda no Canto I e II do poema, há apresentação de um indivíduo que, ao acaso, dá início a sua aventura. A chegada de sua embarcação à costa da Bahia foi fruto de uma eventualidade, e não da ação de homens com pulsão de conquista. Como se verá a seguir, o cristianismo e a fé serão de crucial importância para transformar o acaso em uma nobre missão divina.

Na narração de seus primeiros contatos com os ameríndios, Diogo aparece como um homem sem força e sem condições de reação imediata àqueles que o colocavam em perigo:

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

Quisera opor-se à empresa desumana;
Pensa em arbítrios mil, com que o conclua:
Se fugirá? Mas donde? Se os invada?
Porém, enfermo e só, não vale a nada.
(DURÃO, 2008, c. II, e. I-II, p. 395)

A situação inicial de temor, indecisão, serve na verdade para, por intermédio de um contraste retórico, amplificar ainda mais seus feitos futuros. Mesmo “só” e na condição daquele que “não vale a nada”, Diogo resolve encontrar um método de confrontar os índios, triunfando sobre eles.

Durão, talvez ciente da falta de atributos de destreza do herói, inclui no Canto IV um episódio, em meio à guerra com os caetés, em que Diogo vence uma onça fazendo-se valer de aspectos físicos (salto e corte da cabeça do animal). Vale lembrar que tal feito só é possível mediante um tiro inicial feito por arma de fogo. A grande qualidade de Diogo Álvares é ter ideias e executá-las, sempre do ponto de vista do homem cristão e ilustrado. A ideia de armar-se, cujo argumento seria que sua heroicidade residiria em sua astúcia para enfrentar os índios. O poema destaca as qualidades fundamentais de Diogo: atenção e esperteza.

A lógica de dominação de Diogo funciona por meio de um sistema que parte da visão dos indígenas como atores ativos da engrenagem do sistema. A ideia, ou talvez possamos chamá-la de ação súbita, já que na narrativa a ideia é apresentada de forma um tanto quanto repentina, depende da visão “bárbara” do indígena para funcionar; os sucessos de Diogo em terra brasileira dependem desse mesmo esquema.

A simbologia da arma é vista na perspectiva do ameríndio, mas não na do próprio herói, ou da voz narradora. Estruturalmente o poema se fecha com esse argumento estético, mas ideologicamente aponta uma guinada social e histórica diversa. A força empreendida pelo uso da arma é mais valorada pelo inimigo que pelo herói:

Por dissipar na gruta a sombra fria,
Toma o férreo fuzil, que o fogo ateia;
E vendo a rude gente que o acendia,
E brilhar de improviso uma candeia;
Notando a pronta luz, que no óleo ardia,
Não acaba de o crer de assombro cheia:

Crêem portanto que o fogo do Céu nasça,
 Ou que Diogo nas mãos nascê-lo faça
 (DURÃO, 2008, c. II, e. XXIV, p. 404).

Antonio Candido, no artigo “Estrutura literária e função histórica” ([1961] 2006, p. 100), indica que o elemento que dá coesão a toda a estrutura complexa do *Caramuru* é a religião, e é apenas a religião que dá ligação a elemento de estruturas tão diversificadas e complexas. Estrutura norteadora de sentido na composição do indivíduo heroico, o elemento cristão aparece representado pela piedade e compaixão manifestada por Diogo. Os valores cristãos são empreendimentos de valor heroico:

Toma nas mãos (lhe diz), verás que nada
 Te hão de fazer de mal; e assim falando,
 Põe-lhe na mão a partasana e espada,
 E vai-lhe à frente o morrião lançando.
 Diminui-se o horror na alma assombrada,
 E vai-se pouco a pouco recobrando,
 Até que a si tornando reconhece
 Donde está, com quem fala e o que lhe oferece
 (DURÃO, 2008, c. II, e. XVII, p. 400).

O cristão-caramuru não cede a um espírito vingativo; ele perdoa, quase sempre. A lógica de vingança, que permeia a valoração heroica da epopeia clássica pagã, no caso da retratação da situação da América portuguesa, compete apenas ao indígena como elemento díspar ao mundo cristão, o que reforça a plena filiação da epopeia de Durão ao mundo ilustrado. É o que se pode notar pelo discurso de Gupeva (posteriormente ainda mais inflamado na fala do caeté Jararaca), mas não se vê no discurso de Diogo, mesmo frente à morte de seus companheiros portugueses:

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

Assim como Gomes Freire de Andrade, herói do *Uruguai*, Diogo Álvares faz uso da arte retórica como força de dominação sobre os indígenas. A retórica é a arma do herói, é a mesma arma da voz narrativa do próprio poema, e é em torno dela que se estrutura. Por meio

dela e da fé, consegue o grande êxito catequizador. Assim como o herói de *O Uruguai*, tem-se a palavra como arma e a aproximação dos ideais da Ilustração.

Nos trechos apresentados anteriormente, além de defender sua proposta no cerne da ação épica, a voz narrativa vale-se de justificativas acerca da heroicidade de Diogo. Como se viu, zelo não necessário, já que o esclarecimento do português e sua fé cristã são bem apresentados como elementos que fornecem heroicidade a Diogo. Os demais caracteres épicos fabulados em *Caramuru*, excluindo-se o casal Diogo-Paraguaçu, o terrível Jararaca (mesmo com seus inflamados discursos que muito agradariam o ideal romântico do indianismo guerreiro) e seu aliado Gupeva não obtiveram qualquer fama no Romantismo. De forma interessante, o reconhecimento posterior ficou com Moema, cuja aparição é breve ao longo do poema. De todo o conjunto de caracteres de o *Caramuru*, é a Moema que passa a ser representante escolhida com enorme importância no Romantismo brasileiro, presente em várias de suas fases, desde sua abertura, como no poema “Invocação à saudade”, de *Suspiros poéticos e saudades* (1836) de Gonçalves de Magalhães, até menção em *O Guesa* de Sousândrade. Além da literatura, a personagem recebeu célebre retratação pictórica feita por Victor Meirelles em 1866, *Moema*, considerada um dos grandes clássicos das artes visuais brasileiras do século XIX, além da escultura de Rodolfo Bernadelli feita em 1895.

Moema corresponde a um episódio composto no esquema da epopeia ilustrada dos 1700, que é usado como forma de equiparação estética que leva o herói ao sublime. A fala de Moema tem destaque no Canto VI com o objetivo, assim como as demais fortes aparições de falas indígenas, como o discurso guerreiro de Jararaca, de prover elementos sobre o local e os caracteres envolvidos na ação em desenvolvimento, de modo a substanciar a diegese épica. Moema não é descrita antes do episódio. O leitor apenas pode notar alguns de seus atributos presentes em sua fala.

Análogo ao suicídio de Lindoia, o afogamento de Moema pode ser aproximado a outro trecho da *Eneida*: o suicídio da rainha Dido representada no Canto IV⁴¹. Dido é descrita como uma líder ativa, persuasiva, agitada, orgulhosa e vingativa; a paixão que sentia por Eneias é expressa como carnal e impulsiva, e é a razão de seu desfecho trágico. Eneias, o grande ancestral do povo romano, envolvido pela paixão e prazeres, esquece-se de sua missão original, tendo de ser lembrado por Mercúrio que deveria sair de Cartago e retornar às suas erranças. Decidido a cumprir sua missão, Eneias parte e abandona Dido, que fica enfurecida, cometendo suicídio

⁴¹ A aproximação entre Moema e Dido adveio de uma indicação dada pelo Prof. Dr. Roger Friedlein durante uma aula proferida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul no segundo semestre de 2012.

após a partida do amado. A morte da rainha é detalhadamente apresentada por Virgílio, em um ritual pagão que envolve sacrifício animal, muito sangue, piras e ferimentos feitos por espada. A história de Dido teve fortíssima influência no mundo medieval e renascentista.

Poder-se-ia aproximar a composição do sacrifício de amor da brasileira Moema, evidentemente mediada pelo aparato estético usado por Durão, bem como desejo de enaltecimento de valores morais cristãos, com o episódio da Dido virgiliana. No texto de Virgílio há uma série de confrontações diretas e diálogos entre os caracteres, situação inexistente na épica de Durão. Ou seja, além de muito mais espaço, Dido tem bastante voz e importância no encadeamento dos fatos:

Terque quaterque manupectus percussa decorum
flaventisque abscissa comas “Pro Iuppiter! Ibit [590]
hic”, ait, “et nostris inluserit advena regnis?
non arma expedient totaque ex urbe sequentur,
diripientque rates alii navalibus? Ite,
ferte citi flammis, date tela, impellite remos!
Quid loquor? Aut ubi sum? Quae mentem insania mutat? [595]

Três, quatro vezes o peito formoso golpeando, e os cabelos
Louros em fúria a puxar: “Há de esse homem”, gritou”, “escapar-me,
Júpiter? Esse estrangeiro, e a zombar de mim própria em meu reino
Não se armarão meus guerreiros e toda a cidade não corre
No rastro dele? Dos seus estaleiros os barcos não tiram?
Ide, voai, trazei fogo, dai velas, os remos empunhem!
Mas, que profiro? Onde estou? Que desvairo me cega a esse ponto?”
(VIRGÍLIO, 2014, p. 292-293)⁴².

Bárbaro (a bela diz) tigre, e não homem...
Porém o tigre por cruel que breme,
Acha forças, amor, que enfim o domem;
Só a ti não domou, por mais que eu te ame:
Fúrias, raios, coriscos, que o ar consomem,
Como não consumis aquele infame?
Mas pagar tanto amor com tédio, e asco...
Ah que o corisco és tu... raio... penhasco.

Bem puderas, cruel, ter sido esquivo,
Quando eu a fé rendia ao teu engano;
Nem me ofenderas a escutar-me altivo,
Que é favor, dado a tempo, um desengano:
Porém deixando o coração cativo
Com fazer-te a meus rogos sempre humano,
Fugiste-me, traidor, e desta sorte
Paga meu fino amor tão crua morte?
(DURÃO, 2008, c. VI, e. XXXVIII-XXXIX, p. 527-526).

⁴² VIRGÍLIO, Publius Vergilius Maro; NETO, João Angelo Oliva (Org.) Eneida. Ed. bilíngue. Trad. Carlos Alberto Nunes. Apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

A brasileira Moema não tem descrição ou apresentação de caráter minuciosa como a rainha cartaginesa de Virgílio. Na *Eneida* a caractere é mencionada em seis cantos do poema, cantos I, IV, V, VI, IX e X, respectivamente (NETO, 2014, p. 872), enquanto em o *Caramuru*, Moema apenas compõe o Canto VI, em curta aparição. São poucos versos para que o leitor possa captar alguma essência na mulher fabulada como pagã, vingativa, impulsiva; características mais próximas da Dido virgiliana do que a de uma heroína romântica, ao contrário do que se pintou ao longo do Romantismo. Convém lembrar que além da paixão, Moema é movida por sentimento de ira, desconjurando não só Diogo (*bárbaro, tigre, cruel, infame, corisco, traidor*) como também Paraguaçu (*indigna, infame, traidora, néscia, feia*):

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

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

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

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

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

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

Em sua proposta de herói, Diogo Álvares é triunfante. Sobre a índia apaixonada e suicida, diz a voz narrativa “nem mais lhe lembra o nome de Moema, / Sem que ou amante chore, ou grato gema” (DURÃO, 2008, c. VI, e. XLIII, p. 529). Moema, enquanto episódio isolado, cumpre seu papel e é terminantemente esquecida, ao contrário da morte da rainha

cartaginesa. Aliada à voz narrativa, a situação “bestial” colonial é naturalizada, em um mesmo mecanismo da morte de Lindoia. O autoflagelo e o suicídio tiram das mãos dos vencedores a glória. Tais atos podem nos fornecer dois dados: a) os perdedores acham que a desgraça voluntária representa uma heroicidade, caracterizada por uma última luta ao não permitir vitória do oponente, sendo assim uma atitude honrada; ou b) para os vencedores a atitude soa desesperada, sendo um claro sinal da irremediável vitória.

Assim como Sepé, Jararaca opera como um símbolo da resistência indígena: em nenhum momento fraqueja ideologicamente, não se deixando dominar ou acreditar na cultura branca. Em seu discurso guerreiro contra Diogo Álvares, ali um símbolo do Império, o caeté não se deixa abater. O índio segue firme em suas convicções até a morte, lança uma maldição e antecipa a desgraça, a derrota que estaria por vir:

Paiaias generosos, hoje é o dia,
Que aos vindouros devemos mais honrado;
Em que mostreis que a vossa valentia
Não receia o trovão, subjuga o fado:
Sabeis que de Gupeva a cobardia
Por Filho do Trovão tem aclamado,
Um emboaba, que do mar viera,
Por um pouco de fogo que acendera.

Prostrado o vil aos pés desse estrangeiro,
Rende as armas com fuga vergonhosa,
E corre voz que o adora lisonjeiro;
E até lhe cede com o cetro a esposa:
E que pode nascer do erro grosseiro,
Senão que em companhia numerosa
As nossas gentes o estrangeiro aterre,
E que a uns nos devore, outros desterre?
(DURÃO, 2008, c. IV, e. XXXII-XXXIII, p. 469-470).

Jararaca não só atua contra o conquistador, mas também se coloca contra os indígenas convertidos, zombando de Gupeva, um covarde que abandonou sua cultura.

Pagaram os Tupis o insano feito,
E vereis entre a bélica porfia
Tomar-lhe esses estranhos já vizinhos,
Escravas as mulheres c’os filhinhos
(DURÃO, 2008, c. IV, e. XXXIV, p. 470).

As vozes de Cacambo e Sepé têm mais fineza no discurso, mais sobrevida. No entanto, o irredutível Jararaca (também servido e cercado por um necromante, o que o aproxima da magia) se impõe como uma voz que logo se vai, mas deixa consigo a marca da derrota: a previsão da desgraça. Amaldiçoar o vencedor é uma maneira já instituída desde a *Eneida* e

constante desde então, e demonstra também a voz do vencido que tenta se sobrepor ao dominador. Jararaca prevê o futuro de desventura e o ameaça. Moema, assim como Dido, pragueja a união e a vida de Diogo Álvares. Em contrapartida, no curso do poema, a maldição lançada por Moema nada interfere no curso da fabulação; quando os insultos e as maldições dos vencidos não se concretizam no plano apresentado no poema, perpassa a sensação de que a ameaça ainda poderá ocorrer numa projeção futura, de modo que a intimidação não parece ter se perdido por completo.

Muitas das vezes a maior ameaça vinda dos vencidos é de arrastar os vencedores para uma condição de vida e de cultura próxima a sua (QUINT, 1993, p. 120). Moema, em suas palavras finais chama Diogo Álvares de “bárbaro”, “tigre, e não homem”, “só a ti não domou”, realizando uma inversão de valores, numa estrutura em que os caetés é que deveriam ser os selvagens, os indomáveis. Tal realização é uma forma de ameaçar e diminuir o herói. O próprio nome do poema, “*Caramuru*”, também traz em si uma ambiguidade dessa ordem: trata de um branco, colocando-o como herói, que dá voz ao Império Luso e à Santa Igreja, mas, ainda assim, necessita colocá-lo em roupagem “da terra” ao utilizar a alcunha indígena para designar Diogo Álvares e a própria fabulação.

Assim, ainda que da perspectiva do perdedor, a guerra tem como resultado o horror e o indescritível, resultado da forma geral épica em sua estrutura. Uma cissura ideológica é formada a partir de um reconhecimento de valor dos homens alienados pelo império. A épica, a partir da perspectiva da derrota, propõe um argumento de que a desgraça não se põe como infinita; ela é finita e uma possível mudança é projetada para o futuro.

Há contradição no relato feito pela poesia épica brasileira sobre os índios: por um lado têm características nobres, sendo vistos como homens honrados, como orgulho e com força; por outro, os indígenas são descritos como bárbaros e incivilizados, dignos de repúdio. Vê-se na história dos épicos no Brasil e em especial, ao longo do desenvolvimento do ideário nacionalista romântico, um movimento progressivo de enobrecimento dos indígenas. Esse enobrecimento também se justifica pela “modernização” do gênero desde o Renascimento, que permitiu maior abertura e liberdade para variação da heroicidade, do elemento mítico e do desenho do caractere. Nesse sentido, foi dado ao indígena mais que historicamente lhe coube; deu-lhe um pacote de distorção cultural, linguística e histórica. Muitos críticos imputavam tal designação como uma prática misericordiosa ou de elevação para constituição de uma plataforma nacionalista; no entanto, tal prática revela, dentre outras coisas, uma tentativa de equiparação, de deixar o oponente ao mesmo pé que o vencedor, de modo que a vitória do branco-cristão-europeu seja ainda maior e mais distinta.

3.5 Um monarca nos épicos

Como se viu, a filiação às instituições imperiais é o norte da poesia épica no Brasil durante o arcadismo. No entanto, ao longo do século XIX o Brasil passou por uma série de mudanças sociais desde a realização dos textos épicos arcádicos, influenciando a forma e o conteúdo da literatura que viria a seguir. Contudo, o que não muda é a sombra do Império pairando sobre a arte.

Após a Independência, uma expressiva movimentação política ocorreu durante o período regencial brasileiro (1831-1840), disparada pela radicalização dos dois partidos existentes, o conservador e o liberal, o que resultou no confronto de forças aparentemente opostas. Os conservadores buscavam uma monarquia constitucional, influenciada pelos padrões ibéricos; os liberais almejavam o federalismo republicano inspirado no modelo norte-americano. Após disputas, os conservadores saíram vitoriosos e instituiu-se o Segundo Reinado. A primeira metade do século XIX foi marcada por significativas mudanças na sociedade e na economia. O Segundo Reinado precisou criar transformações para obter desenvolvimento e para que o sistema político não fosse atingido. O Império fazia uma mescla de inúmeros princípios importados; em sua política, valia-se do constitucionalismo dos ingleses, pois existia um esforço em igualar o Brasil às grandes forças hegemônicas.

No decorrer do Segundo Reinado, o interesse na matéria indígena aumentou de maneira expressiva. Essa atividade vinha ao encontro de intenções que buscavam o rompimento com a cultura portuguesa. Portanto, o índio foi utilizado para legitimar e construir aspectos de nacionalidade para a jovem nação. Precisamente nessa época os estudos sobre etnografia e linguística cresceram intensamente e resultaram na fundação do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Brasileiro. O indianismo romântico desenvolvia-se em conjunto com os avanços da ciência histórica largamente divulgada no século XIX. O desenvolvimento do indianismo “etno-historiográfico” tinha como base a leitura de crônicas e documentação datada do passado colonial, aliada ao exercício da imaginação. O índio já se caracterizava na literatura – anteriormente, durante a Ilustração – como modelo nacional dos anseios locais, que buscava expor a necessidade de autonomia da Colônia em relação ao Império. Dessa maneira, o instinto de nacionalidade vinha da angústia frente ao fato de que a identidade nacional era proveniente da violência da colonização.

Não só um estilo de época, o Romantismo foi uma potencialidade histórica, um acontecimento social. Historicamente, relacionou-se a dois eventos muito significativos: a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, que geraram novos processos e princípios, novos ideais sociais. Esse período pôs em primeiro plano o poder da consciência de interpretação e valorização do passado da humanidade, colocando em xeque um entendimento clássico de história. Os românticos contrastaram o pensamento ilustrado neoclássico vigente no século XVIII, em que a história era entendida a partir da vida e dos feitos de homens notáveis, da constituição e do crescimento de grandes instituições. O homem comum era influenciado pela aproximação com a nobreza, os gênios, as personalidades grandiosas e os heróis nacionais. Pensando nesse último aspecto, as literaturas neoclássica e romântica não foram tão opostas; muitos autores românticos, ainda que condenassem o culto aos homens ilustres e aos valores institucionais, valiam-se dessas reverências, nominando e dedicando suas obras a grandes nomes e instituições políticas na composição de suas obras. A predisposição histórica pretendia estruturar a matéria social em grupos que possam ser identificados. Essa identificação aconteceu, na Europa, através da celebração de mitos fundadores. Já no Brasil, houve a adaptação da tendência europeia, onde o indígena e seus mitos configuram-se como forças construtoras da nação.

Na Europa, a arte romântica possuía um conjunto de ideologias vinculada à classe burguesa que movia o processo histórico, político e artístico. Porém, no Brasil, esse processo não aconteceu, visto que as classes sociais se organizavam de maneira diferente: não se pode falar em uma burguesia propriamente dita ou em uma classe média; portanto existia uma dificuldade de superação de um problema que é histórico, econômico, social e cultural, que era solucionado unicamente dentro da matéria artística. A legibilidade do nacional mostra-se nas obras do período através do perpétuo apagamento da história, que era recriada ficcionalmente, na tentativa de completar lacunas geradas pela frágil condição social do povo, pela exploração de trabalhadores livres ou escravizados e pela impraticabilidade de emersão do país efetivamente como uma nação: “Tornando possível a criação de um mundo fora do mundo, o amor às letras não tardou em instituir um derivativo cômodo para o horror a nossa realidade cotidiana” (HOLANDA, 1984, p. 121).

Os indígenas foram alvos de um círculo interpretativo de sua cultura desde a chegada dos europeus à América. Tornaram-se alvos de opiniões diversas, sempre compostas por ocidentalizados que se empenhavam para inventariar e delimitar o outro. A forma como o dominador analisou o ameríndio foi influenciada por ideologias que não tinham como propósito expor a visão dos próprios índios, ou sequer consolidar uma política cultural que os favorecesse.

De certa maneira, o indianismo, em conjunto com a perseverança romântica para o afastamento do padrão clássico, mostra desinteresse no tocante ao horizonte social, balizados pelo pensamento de Jean-Jacques Rousseau.

Diversos escritores, comprometidos com a construção da nação, que deveria estar desconectada da Península Ibérica, resgatam o passado colonial ou anterior, como o faz Gonçalves Dias, para resolver controvérsias de sua atualidade. Almejava-se legitimar, através do empenho romântico, a visão de uma natureza exuberante, paradisíaca e monumental. Tal imagem apresentada na arte romântica está em desacordo com os conflitos sociais que caracterizaram a época de produção do poema (décadas de 1850-1860) – as intensas e diversas consequências do emprego de trabalho escravo pela classe dominante local, bem como homens livres que se submetiam à política servil do favor. O mito da grandeza territorial do país já se manifesta na literatura romântica como um dos argumentos ufânicos.

Para executar o árduo trabalho de representar literariamente os elementos indígenas, os escritores brasileiros tinham que tratar com a questão da tentativa de inserção de valores culturais estranhos a eles em um modelo literário europeu e, logo, também diverso, de certa maneira, da realidade de nossos escritores. O revés se agrava quando os elementos indígenas são elevados, sob perspectiva literária, à classe de representantes autênticos dos primórdios da nacionalidade brasileira. Assim, a representação do indígena, ligada ao esforço do nacionalismo romântico, aproxima-se dos elementos constitutivos da cultura indígena, de forma a transformá-los em uma imagem que se distancia da original em prol dos ideais da elite culta e letrada, dedicada não exatamente na problematização da situação do autóctone no século XIX, mas na construção de uma origem nacional, o que, em certo sentido, ficcionalizou o indígena e cristalizou sua presença heroica em um passado ameno produzido.

A colocação de d. Pedro II como um símbolo nacional, mais até que seus antecessores, advém de um mecanismo das elites brasileiras para as quais o regime monárquico era uma excelente saída para a mediação de seus conflitos. Tanto culturalmente como politicamente, “tratava-se claramente de um golpe das elites e para as elites” (SCHWARCZ, 2015, p. 83), o que demonstra o intuito cultural das artes vinculadas ao império: colocar-se a serviço das elites.

Em 1848 d. Pedro II já investia substancialmente na área cultural ao formar um conjunto de artistas e de letrados que pensassem e expressassem um sentimento nacional, consolidando assim o indianismo. Além disso, o monarca passara no mesmo período a interferir energeticamente no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

O grupo era formado por Gonçalves de Magalhães, Porto-Alegre, Joaquim Norberto da Costa e Silva, Joaquim Manuel de Macedo, Varnhagen e, por fim, o último e diferenciado

apadrinhado, Gonçalves Dias, e ficara conhecido como os “pensionistas do Imperador”, sendo beneficiados por incentivos financeiros e viagens ao exterior. O último mencionado, apesar de ter gozado desses privilégios, foi ativo homem do funcionalismo imperial.

A influência do monarca pode ser percebida nas dedicatórias que lhe foram oferecidas. Os épicos românticos em geral trazem dedicatórias na folha de rosto ou no prólogo de seus épicos. Porto-Alegre apresenta ainda na folha de rosto de *Colombo* a seguinte inscrição epidíctica: “A Sua Majestade o Senhor d. Pedro Segundo, Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo no Brasil” (PORTO-ALEGRE, 1866, s/p). No Canto I, após seu longo prólogo, invoca a Deus: “Meu Deus e meu Senhor, verte em minha alma / Um raio ultrice do teu sólio divo;” (PORTO-ALEGRE, 1866, p. 76, t.1). A imagem do monarca brasileiro aparece em outros momentos do poema:

Mas quando sobre o trono impera um príncipe
Como Pedro Segundo, que combate
A rudeza, e em templos de harmonia
Os seus paços converte, canta, oh vate!
Se o rei te escuta, emudecer é crime
(PORTO-ALEGRE, 1866, t.1, p. 165).

Gonçalves Dias, em *Os Timbiras*, também na folha de rosto de sua primeira edição, faz o oferecimento da obra “À Majestade do muito Alto e muito Poderoso Príncipe, o Senhor d. Pedro II, Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil”; entretanto, invoca ao longo do poema o espírito de um selvagem guerreiro, cuja tribo já foi extinta, para inspirá-lo (DIAS, 1959, p. 146). Situação diferente é a de *I-Juca Pirama*, que em sua primeira edição, como parte de *Últimos cantos*, não tem índice encomiástico. Convém lembrar que *Últimos cantos* tem dedicatória a Alexandre Theophilo de Carvalho Leal, poeta maranhense e amigo de Gonçalves Dias, cuja relação com o Império é desconhecida à autora desta tese.

Fagundes Varela em seu *Anchieta ou o Evangelho nas selvas*, apesar de nenhuma informação conter em sua folha de rosto (cabe ressaltar que se trata de uma publicação póstuma), dedica seu épico-sacro à Virgem Maria, a quem invoca. A santa seria responsável por “Ao grande imperador mostraste outrora / Do verdadeiro Deus o santuário” (VARELA, 1956, c. I, e. II, p. 621). Assim, por extensão, vê-se que a Igreja e o Império são forças presentes e unívocas no poema. A imagem de Anchieta, jesuíta fundamental na colonização e caractere central da obra, corrobora para esse fato.

Sousândrade em seu *Guesa* não faz dedicatórias. Invoca a imaginação para que lhe inspire e, ao contrário dos demais poemas, coloca o reino como seu inimigo declarado.

Sousândrade alinha-se a ideais democráticos e, portanto, tem um épico nitidamente pautado, em toda a sua estrutura, na estética do perdedor que visa melhorias para o futuro.

Claro, o mais flagrante caso de encômio em nosso Romantismo é o de Gonçalves de Magalhães. Um dos favoritos do Imperador, em seu *A Confederação dos Tamoios* invoca os “Gênios dos bosques do Brasil” (MAGALHÃES, 2008, p. 857), escolha um tanto similar à que será feita posteriormente em *Os Timbiras*. Em sua folha de rosto tem-se novamente a dedicatória a d. Pedro II, nos mesmos termos que a de *Colombo*. Além disso, em seus versos busca a divulgação dos valores e do pensamento da elite brasileira da época, como pode ser observado no seguinte excerto:

Excelso Imperador, que justo empunhas [655]
 O cetro do Brasil, onde Teu berço
 Por seu ardente amor foi embalado;
 Onde um só coração não há que trono
 De amor Te não consagre; onde espontâneas
 De livres cidadãos gratas vozes [660]
 Tuas grandes virtudes apregoam;
 Tu, cuja vida verifica os gérmens
 Da glória nacional, que Te circunda;
 Defensor do Brasil, Tu que, instruído
 Nos deveres de Rei, sabes que o trono, [665]
 Barreira de paixões desordenadas,
 O apoio deve ser da liberdade,
 Da justiça e da paz, e o altar sagrado
 Cujo fogo perene animar deve
 Ciências, letras, artes, e virtudes: [670]
 Monarca Brasileiro, aceita o canto
 Que Te dedica o vate agradecido;
 E faze que outros muitos mais ditosos,
 Porém não mais da nossa terra amigos,
 Eterna glória deem a Ti, e à Pátria. [675]
 (MAGALHÃES, 2008, c. X, v. 655-675, p. 1082-1083).

A Confederação foi lida e defendida pelo Monarca elogiado. Sobre a aceitação do Imperador do poema, Lilia Schwarcz aponta um dado interessante: após uma dedicatória do poeta em sua *Confederação*, aceita a dedicação e acrescenta, em uma das páginas do poema, que ele, enquanto soberano, teria ainda a missão de “organizar moralmente a nacionalidade, formar uma elite” (PEDRO II, *apud* SCHWARCZ, 2015, p. 124):

Pedro II encontrara nos versos de Magalhães a materialização de um acalentado projeto político, que era o de fazer da temática indígena um símbolo nacional por excelência. A figura do índio, que estivera presente em estampas oficiais e medalhas comemorativas desde o início do Segundo Reinado, havia sido a alegoria escolhida para representar o império perante os súditos e, principalmente, distingui-lo diante do resto do mundo. Ao poetizar a Fundação do Rio de Janeiro, retratando a epopeia dos tamoios no embate de sangue com os colonizadores, Magalhães legitimava pela literatura um novo panteão de heróis nacionais, encabeçado pelo índio devidamente catequizado, que trocara o tapape pela cruz (NETO, 2006, p. 130-131).

A estrutura, tema e composição de seu poema em quase tudo se alinha ao Império. A *Confederação dos Tamoios* fabula os fatos históricos da Confederação dos Tamoios, que ocorreu entre 1554 e 1567 entre os territórios hoje de São Paulo e Rio de Janeiro. Índios tupinambás rebelados contra possibilidade de escravidão e maus tratos investiram contra os portugueses com auxílio de franceses, como Villegaignon, que saíram num primeiro momento beneficiados do embate. O herói do poema é um índio, Aimbire, um filho que busca vingar a morte do pai que fora morto enquanto escravizado. O principal oponente é Brás Cubas, governador da Capitania de São Vicente.

A França Antártica também foi tematizada por outro poema épico luso-brasileiro, *Os feitos de Mem de Sá*, do Padre José de Anchieta. Anchieta, autor épico, transforma-se em caractere épico no texto de Magalhães. A atuação de Anchieta no poema traz uma série de questões contraditórias. Historicamente, o padre teria atuado como mediador suspeito, servindo com mais afinco, evidentemente, ao lado dos portugueses.

A *Confederação* possui bases na épica do século XIX, mas tentava se aproximar de uma estrutura da epopeia, tentativas que ocorreram na península ibérica e em suas colônias, mas não foram frequentes na Europa. A voz narrativa mantém distância da matéria histórica apresentada; ela contempla, como que maravilhada, longe de críticas ou de subjetivismos.

Em muitos dos casos, o poema de cunho épico romântico opera igualmente com a predominância da terceira pessoa, mas, de forma muito acentuada, insere o posicionamento crítico de seu autor, ou por meio do narrador ou das aparições dramáticas.

Há um grande número de questões para definição dos poemas narrativos no Romantismo, tais como nos lembra Backès em seu *Le poème narratif dans l'Europe romantique* (2003). As mudanças do *epos* ao poema narrativo breve incorre em uma série de pontos a serem observados na perspectiva formal, entretanto, um julgamento de adequação ao gênero pode, segundo o autor, ser feita com base na observação de uma constante formada por narrativa, verso e extensão – sendo os poemas heroicos modernos relativamente mais breves que a epopeia (BACKÈS, 2003, p. 10-16). Estruturalmente, tais poemas não contêm mais boa parte dos elementos comuns à epopeia homérica, como proposição, invocação, prolepse, analepse, enumeração e epítetos. A poesia narrativa na Europa, segundo Bèckes, enfrentou e adaptou os modelos clássicos em busca de novas soluções, imputando a eles, equivocadamente ou ingenuamente, a uma origem “popular”, configurando-se como um terreno para experimentações (BÈCKES, 2003, p. 27-28). Assim, o formato empreendido por Magalhães,

ainda que quisesse se aproximar dos clássicos, acabou por destoar da “tendência” épica de seu tempo.

Muitos são os versos de aproximação do louvor patriótico que Magalhães e o Imperador almejavam. Tratam de orgulho nacional, amor à pátria, da terrível situação de ser escravizado e explorado por Portugal, como se pode notar nos versos subsequentes:

— Nossos pais foram vis, cobardes foram
 Defender não souberam nossas tabas;
 Opróbrio e escravidão deles herdamos!? [550]
 Não, não; tal não dirão; antes primeiro
 Morramos todos nós; sim, antes morram
 Velhos, moços, crianças e mulheres,
 E os filhos que inda as mães no ventre aquecem;
 Todos morramos, sim; porém mostremos [555]
 Que sabemos morrer como tamoios,
 Defendendo o que é nosso, e a liberdade,
 Que antepomos a tudo, e à própria vida
 (MAGALHÃES, 2008, c. II, v. 548-558, p. 898).

Curiosamente, o tom do orgulho nacional e a aceitação dos homens brancos muda quando se trata dos religiosos Anchieta e Nóbrega e dos franceses. Analogamente ao que ocorria no plano das artes, os franceses são aceitos pelos tamoios, não somente por uma questão histórica, mas também partilham ideologia, como se vê nestes versos do Canto III, em que a proposta de guerrilha feita em parceria com os franceses é assumida como se os confederados fossem conterrâneos e como se tivessem a mesma religião: “Em tão sublime empresa, que adotamos / Como se o mesmo céu nascer nos visse” (MAGALHÃES, 2008, c. III, v. 173-174, p. 908).

A utopia faz parte da própria cosmovisão romântica. O herói em *A Confederação dos Tamoios* confunde-se com o poeta, no sentido de encarnar uma mensagem de paz e renovação política e social por ele proposta à nação. Em contrapartida, podemos destacar a atuação de Aimbire, que quando se desvincula dessa imagem nacionalista do herói-escritor, ronda o aturdimento épico. Aimbire, ora parece macabro, ora complacente, e instiga um misto de sensações que eleva sua heroicidade. Boa parte dos cantos da *Confederação* encontra-se nessa situação, em que a voz do caractere central tem poder de convencimento, de medo e de acolhimento. Apesar disso, o guerreiro tamoio mais diagnosticava situações, fazia alianças e estratégias que lutava.

Como vimos, o aturdimento faz com que haja uma conexão da superioridade política do herói, com base em seus feitos, o que proporciona ao leitor uma imediata identificação, resultando em elevação. O caso desse caractere de Gonçalves de Magalhães é curioso: como

há aturdimiento em um herói perdedor, condenado à derrota? Na *Confederação dos Tamoios*, o cacique Aimbire perde a guerra contra os invasores brancos de Portugal. A superioridade em questão nesse caso depende do descolamento da imagem do herói romântico, atrelado a ideais modernos de evolução, modernidade e originalidade. Assim, o aturdimiento causado por Aimbire não se deve a suas qualidades guerreiras unicamente, mas sim ao discurso poético cuja missão é honrar a nação, sendo essa sua força política: “E assim que a literatura cede espaço ao discurso oficial e ao indígena transformado em um modelo nobre toma parte, mesmo que como perdedor, da grande gênese do Império, agora nas mãos de d. Pedro II” (SCHWARCZ, 2015, p. 134).

O indígena, como se viu, já era o perdedor antes de se tornar o “modelo nobre” ao qual Schwarcz se refere, e, antes, o discurso oficial que os temas indígenas tinham na literatura épica também eram evidentes. Tem-se aqui, como adiantou Quint, um épico que intencionou em sua estrutura mostrar o infortúnio dos vencidos, mas em sua infraestrutura a imagem é a diversa: o ideário é o da continuidade do Império, da mesma casa Bragança responsável pela dizimação de nativos. Tal fato pode então ser revelado pela própria estrutura épica utilizada pelo autor: a forma de composição do herói e suas ações nos levam ao aturdimiento que desvelam o real sentido da perda – a vitória.

Os heróis épicos acabam por representar a instituição que realiza de maneira consciente o extermínio e a barbárie. Esse acontecimento, obviamente, liga a produção de tais textos às elites e aos agentes políticos, no caso, homens sob o brasão do Império. Antônio Paulo Graça, ao analisar tais ocorrências no romance brasileiro, define que neles haveria um “inconsciente genocida”. Para Graça, “O inconsciente genocida da sociedade acaba por se impor, como uma espécie de filtro, à própria tentativa denunciadora” (GRAÇA, 1998, p. 26); assim, o inconsciente da representação dos índios heróis, como os de Alencar, exerce um papel de denunciador da barbárie e, ao mesmo tempo, de tranquilizador da elite, que passara a digerir o massacre com suavidade:

A ideia que nos sustenta a proposição pode ser exposta de maneira clara. Não se exterminam, por séculos, nações povos e culturas sem que, de alguma maneira, haja uma instância do imaginário que tolere o crime. Se a sociedade brasileira incorre no genocídio, desde sua fundação, e ainda hoje o reitera, é porque existe no imaginário um foro legitimador. Os agentes do genocídio têm consciência do que fazem, de fato, não o consideram crime. (GRAÇA, 1998, p. 25-26).

Indianismo, exotismo e heroísmo formaram um conjunto forte que fitou com a disposição nacionalista e o interesse pela novidade na colônia portuguesa. Os poemas épicos indianistas amarram com força esses elementos e acabaram por se sobressair em relação aos épicos exclusivamente nativistas, sacros ou cômicos, que tiveram um apagamento mais célere. O indianismo levou esses poemas ao cânone. Nessa tendência generalizadora podemos encontrar uma aproximação mais efetiva do texto de Gonçalves Dias com o *epos*, pois o recurso o aproxima da grandiloquência do geral, do amplo, reduzindo a individualização.

Gonçalves Dias, um dos apadrinhados de d. Pedro II, foi pesquisador etnográfico do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; suas obras contêm influências dessas pesquisas, como uma série de dados etnográficos, apesar da maior parte deles terem sido acomodados a seu ideal de artista romântico: Dias ressaltou os atributos guerreiros dos ameríndios, bravura, honra e lealdade.

A fabulação de *I-Juca Pirama*, que está estruturado entre o épico, o lírico e o dramático, se passa em torno de um valente índio anônimo, que, capturado por seus inimigos e na iminência de sofrer ritual antropofágico, canta seus feitos e sua história e, ao final, se lamuria pela sorte do pai que, velho e doente, ficaria sozinho. Por clamar pela vida, o índio seria indigno de morte por antropofagia e, portanto, é solto por seus inimigos. Ao retornar ao lar, o pai idoso nota que o filho fora libertado e, devido à condição de desonra implicada em tal ato, decide levar o filho de volta à tribo inimiga. O herói anônimo reage e, num ato de valentia, enfrenta seus inimigos, destruindo parte da tribo; assim recupera sua honra. Vê-se que o poeta optou por manter o conflito étnico restrito às guerras travadas pelos próprios índios. Contudo, o embate étnico ocorrido durante a colonização, a dominação dos brancos frente aos indígenas, que está ausente em *I-Juca Pirama*, faz-se presente em *Os Timbiras*.

Em *I-Juca Pirama*, Gonçalves Dias dá voz à cultura derrotada, pois coloca o Velho Timbira a rememorar a ação. Essa escolha, entretanto, não permite uma expressividade do conquistado, que parece estar fechado em seu mundo pitoresco, já que o elemento branco, o conquistador e a cultura dominante estão ausentes. O antagonismo está restrito ao confronto entre duas culturas ameríndias, a timbira e a tupi.

Com base em suas pesquisas feitas no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em documentos históricos e etnográficos, o poeta tenta avançar na representação do indígena, ao poetizar o Brasil antes da colonização, louvando uma terra intocada e índios ainda livres das impurezas e imposições dos brancos.

A partir de uma leitura de Sérgio Buarque de Holanda sobre o indianismo, ficou famosa a redução de que o indianismo teria sido uma espécie de fixação “natural” de uma

temática que retratasse o retorno a um passado glorioso, papel assumido na Europa pela Idade Média. Assim, costumeiramente, se pensa no herói indígena meramente como aquele que faz recepção de um modelo medieval. Mas esse transplante não é tão imediato, conforme nos lembra Antônio Paulo Graça (GRAÇA, 1998): ainda que poucas, há, por exemplo, aparições de traços da ética da vingança, típicas em culturas ameríndias nesses textos. Gonçalves Dias dá um passo além na representação do indígena, na qual o antropofagismo é repleto de heroicidade, para o qual se atribuiu respeito ao indivíduo-vítima, desde que nobre e corajoso:

Os Tupi, no entanto, não são canibais, mas sim antropófagos: a distinção, que é, num primeiro momento, léxica e, mais tarde, quando os termos se tornaram sinônimos, semântica, é crucial no século XVI, e é ela que permitirá a exaltação do índio brasileiro. A diferença é esta: canibais são gente que se *alimenta* de carne humana; muito distinta é a situação dos Tupi, que comem seus inimigos por *vingança*. (...)

A antropofagia, nisso não se enganaram os cronistas, é a instituição por excelência dos Tupi (CUNHA, 2012, p. 37-38).

Não foi uma inovação do Romantismo vestir o índio de uma renúncia de sua cultura, de sua etnia, para de forma surpreendente tornar-se um “branco”. O processo de embranquecimento do índio já ocorre na poesia do século XVIII. Tal conversão se dá em duas frentes: para tornar o índio um inimigo à altura, para aceitação social do contato do indígena com os brancos (o caso do jesuitismo), e, por fim, para tornar o índio um representante nacional – vitimado e, ainda assim, nobre, correspondendo àquele que morre pela nação. Ainda, como dissemos, o índio indianista em geral foi uma artimanha para inserção de um elemento do homem natural de modo a apagar a história do passado e do presente. O exotismo foi muito eficiente para o ideário que d. Pedro II buscava. Trouxe um novo vocabulário, que linguisticamente diferenciou o Brasil dos demais países, conferindo-lhe uma diversidade em relação ao que ainda se tinha em comum com Portugal: a língua.

O gênero híbrido de Gonçalves Dias tem um herói que se pode aproximar da conceitualização de herói problemático de Lukács. Comparado com o herói da epopeia propriamente dita, o herói de Gonçalves Dias experimenta uma revelação de seu ser, um individualismo, que acaba por reduzir sua totalidade e suas ações. Tem-se como consequência disso a não apresentação de uma totalidade heroica, tanto do índio guerreiro quanto de seu pai.

A crítica encara os heróis de Gonçalves Dias como elementos biográficos – não no sentido de conferência da transmutação do papel do poeta, como identificamos anteriormente no Aimbire de Gonçalves de Magalhães, mas sim no sentido biográfico estrito, como se vê no

posicionamento de Afrânio Coutinho (*cf.* COUTINHO, 1969), não sendo essa uma leitura que se pretende fazer aqui.

Pai e filho tupis são mencionados no poema como “raça extinta” (DIAS, 2008, c. IX v. 428, p. 1148). Na *Eneida*, Eneias também é um guerreiro oriundo de um povo extinto, os troianos, mas seu destino é diferente: partiu para se tornar fundador de uma nova pátria. No caso do guerreiro inominado de Gonçalves Dias, não há projeção de continuidade. Seu povo foi dizimado e restam apenas os relatos de um “velho Timbira”, testemunha dos fatos. Assim, o poema assume o genocídio em sua forma. As razões de o porquê essa raça estar extinta não são dadas pelo poema, mas só pode se pressupor que por um conflito.

O herói de *I-Juca Pirama* encontra-se solitário, próximo do fracasso e tem dúvidas. Vemos então que não se trata de um herói cuja formação está pronta ou que o poema retoma a ela apenas para mostrar a sua grandeza. Tampouco o caractere parece ter sido predestinado aos fatos. Sua heroicidade está em construção: o índio tem de lhe dar com a realidade em seu entorno, para progressivamente se desenvolver, o que é um descompasso para os textos épicos, dando conta do conflito entre guerra e misericórdia. O herói romântico ameríndio, assim como o de Gonçalves de Magalhães, mais discursiva que age ao longo da construção do poema, sendo as ações todas decorrentes do conflito de valores éticos. O objetivo da empreitada épica, parece-nos aqui, ser guiado e motivado pela afirmação de valores de honra, sendo essa problemática catalisadora de toda a diegese.

O velho Timbira, que guarda na memória o conflito que presenciou, parece-nos o único que ainda se lembra do que testemunhou; a voz do velho fica estruturalmente paralela à voz narrativa (que narra objetivamente os fatos, indica-nos quem o viu e o que relata):

Um velho Timbira, coberto de glória,
Guardou a memória
Do moço guerreiro, do velho Tupi!
E à noite, nas tabas, se alguém duvidava
Do que ele contava,
Dizia prudente: - “Meninos, eu vi!
(c. X, v. 440-445, DIAS, 2008, p. 1149).

O velho Timbira lembra da dizimada tribo Tupi, assim como a literatura de Gonçalves Dias alerta-nos para o genocídio. A poesia épica no Brasil, ao longo de sua trajetória, testemunhou, sempre do ponto de vista do Império, a extinção e a espoliação dos povos da terra. Cabe à literatura rememorar. Em *Os Timbiras* Dias pensava em narrar o “povo americano, agora extinto”.

A noção de tempo decorrido se dá pela sintética estrutura em analepse. Não se sabe em qual período tais fatos ocorreram; não se sabe se havia contato com o homem branco. A alteridade se dá entre os índios, não há presença do homem branco ou de forças do Império. A ausência do verdadeiro dominador histórico leva-nos a um universo também destituído da fé cristã. A projeção dessas ausências se faz interessante, pois, por contraste, dão a ver os resultados catastróficos da “presença” de tais elementos na história. Essas faltas podem gerar na leitura, independentemente da intenção autoral, uma sensação primeira de um certo “republicanismo”, de um mundo justo alheio ao Império. Tal leitura, além, claro, de todos os méritos que o poema possui em termos de metrificacão, ritmo, estrutura, etc., poderia explicar seu sucesso, permanecendo praticamente intacto de críticas negativas ao longo do Romantismo, Modernismo e de nossa crítica contemporânea.

O enfrentamento entre índios e brancos na obra de Gonçalves Dias é contradito pelo mecanismo de transformar tal choque em um contato mais amistoso do que se possa prever. Sempre restou a derrota aos índios, no fim das contas. A denúncia dessa lógica, ou seja, a voz dos vencidos desse processo, apenas se encontra na estrutura dos episódios itinerantes da diegese, que nos mostram como desvio uma realidade histórica usurpada da intencionalidade de sua criação.

Dessa forma, podemos esboçar uma teoria comum aos épicos brasileiros, que os une enquanto um microsistema: todos eles, independentemente de se colocarem como um épico de vencedor (como o encomiástico ao Império *O Uruguai*), ou um que se coloca claramente como o canto heroico do perdedor (como em *O Guesa*) têm a voz do vencido que perpassa o conteúdo manifesto da obra, revelando contradições. O canto da derrota percorre os versos, ainda que isso se dê, em alguns deles, pelo o que a crítica chamou de “falha” estética ou de “pouca literariedade”. Essa forma revela a derrota do Brasil enquanto expectativa de fornecimento de grandiosidade à metrópole (no caso do Brasil Colônia) ou da vitória enquanto nação independente. E isso ocorre mesmo quando a personificação do dominador encontra-se ausente, como em *I-Juca Pirama*.

Se a arte é uma alteridade perante o mundo, ao mesmo tempo ela pode ser uma “mesmidade” e uma maneira de reforçar o mundo. É um espaço em litígio. Gonçalves Dias, ao criar seu herói indígena símbolo-nacional, teve de recorrer a uma representação generalista do índio, afastando-se de quaisquer elementos históricos ou localistas que pudessem incitar uma insurreição política..

A ausência do Império na dedicatória e no corpo do poema de Gonçalves Dias não significa que ele esteja plenamente subtraído da obra. Ao dar voz apenas ao perdedor,

escancarando o extermínio e a derrota, a voz narrativa parece se estruturar, de modo não exatamente objetivo, em torno dos ideais de um homem letrado e esclarecido do século XIX. Assim, ainda que “ausente” do plano manifesto, temos o Império cercando a narrativa, atuando ideologicamente nela, adequando a estética para os fins propostos. O Império tem, então, uma representação abstrata atuante e não deixa de ser um produto da violência.

A poesia épica encontrou-se em meio a uma crise de representação. Tais crises têm um lado positivo, acabam por ser fundamentais para o desenvolvimento da arte no mundo moderno. As clássicas histórias em suas velhas fórmulas não dão mais conta desse novo universo. A mudança do mundo e a tentativa de fazê-lo inteligível é onde mora a problemática aqui exposta. A imitação do épico entra nessa crise como um passo regressivo: se nega a buscar outros modelos. Um passo regressivo, no entanto, pode conter significados, chamar a atenção e revelar.

O declínio da arte de tradição classicista, apesar da sua nova vestimenta no século XIX realizada pelo Romantismo, teve o intuito de tecer uma experiência estética que realizasse uma simplificação mais ampla, adequando-se às transformações da experiência moderna e da cultura capitalista na periferia. Assim, o *epos* foi reificado, apropriado. A falta de sucesso dos textos de Gonçalves de Magalhães e de Santa Rita Durão, quando comparados ao de Gonçalves Dias e de Basílio da Gama, traz-nos à mente, de imediato, um fator fundamental: a forma. Os dois poemas são mais livres quanto à metrificação, estrutura e demais elementos da poesia épica. *I-Juca Pirama* tem fórmula rítmica mais acentuada, o que lhe garantiu uma sobrevida. Assim, vemos que o divórcio com o classicismo marcou a geração romântica, que crucificou o poema de Magalhães e enalteceu outros. O poema – incompleto – de Gonçalves Dias, *Os Timbiras*, também foi alvo de crítica, por ter se aproximado estruturalmente dos clássicos. A rejeição pelas formas antigas de epopeia e suas derivações foi forte no Romantismo e prosseguiu animadamente ao longo do Modernismo. Tal gosto reflete-se, como vimos, na crítica literária. É importante ressaltar, com base nos exemplos aqui esboçados, que, apesar de conterem uma fórmula de mais sucesso, não quer dizer que os outros poemas não sejam passíveis de trazerem riquíssimas luzes sobre a história da literatura e sobre a tragédia nacional. A forma épica, mesmo nos híbridos, é capaz, por seu caráter totalizante e em sua heroicidade, de desvelar fatos que a história e o conteúdo manifesto das obras podem pretender esconder.

Nesse sentido, pode-se retomar o conceito de fantasmagoria de Benjamin, aproximando-o de uma ideia de fetichismo da obra de arte:

A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. (...)

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura (BENJAMIN, 1987, p. 225).

Walter Benjamin, ao teorizar sobre a guerra, aponta-nos que o embate entre os vencedores e perdedores (embate típico da épica) dá a ver, para ele, estruturas similares às postuladas por David Quint, nas quais nos apoiamos ao longo deste trabalho. Esses poemas serviram como produto para fins políticos, um produto violento que se inseria num contexto de perpetuação da violência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto produção fruto do trabalho humano, a literatura e a estrutura social são marcadas pela reificação. Entendemos que toda forma de arte do mundo moderno é, *a priori*, um espectro estético delimitado pela mercadoria de caráter fetichizante. Questões sobre o nexo entre a sociedade e a forma literária são reiteradas pela relação entre a estrutura e o conteúdo. Assim, a literatura pode recuperar o traço de humanidade do seu próprio trabalho, e pode acabar por expor conflitos, tendo o poder de escapar à alienação, pois ela é composta por uma visão de mundo que, muito além de individual, é um fato social (GOLDMANN, 1979, p. 73):

A história de todas as sociedades que já existiram é a história das lutas de classe: homem livre contra escravo, patrício contra plebeu, senhor contra servo, mestre da corporação contra artífice assalariado – em suma, opressor contra oprimido – em constante oposição um ao outro, sempre em luta ininterrupta, ora velada, ora declarada, uma luta que sempre terminou ou na reconstituição revolucionária da sociedade em geral ou na ruína comum das classes de oposição (MARX; ENGELS, 1971, p. 81 *apud* JAMESON, 1992, p. 18).

Podemos assumir a colocação de Marx e Engels como também válida para literatura, cujo objeto mediado dá a ver a história. Podemos entender que se pode emergir da poesia a realidade não aparente, capaz de revelar mecanismos de composição e estruturação literária relacionados a um inconsciente político (JAMESON, 1992, p. 18).

Os poemas épicos aqui mencionados e apreciados, foram, em grande parte, conforme os índices apresentados ao longo deste trabalho, conhecidos por fama pelo grande público, mas sem gozar de sucesso de vendas ou de leitura; passaram a significar na posteridade, quando seu valor literário foi finalmente reconhecido em relação à sua importância para o *sistema*. Tais pontos, como se viu, são agregadores por utilizarem uma forma já canonizada, tecem pouca ou nenhuma subversão à forma, e justamente por nela tanto terem se fixado, alcançaram como resultado um número restrito de leitores – como vimos que ocorreu de forma expressiva. O escritor da épica tinha consciência de qual seria o seu público e tinha também ideia de seu poder canonizante.

Esse quadro nos permitiu perguntar: o que a poesia épica ainda pode nos falar sobre o Brasil e a sua formação nacional? Por qual meio ela nos fala? O que ela ainda significa? A matéria épica é uma unidade de articulação da fusão do fato histórico e sua junção mítica; no Brasil temos a peculiaridade da escolha de fatos históricos nem sempre grandiosos e ilustres. A temática dos poemas épicos no Brasil parece existir apenas como criação literária, como uma

espécie de elemento sucessor ao mítico (autorreferente, em que a própria literatura ocupa essa lacuna). Assim, ao mesmo tempo em que a desrealização imposta ao fato histórico no Brasil é profunda, a própria literatura brasileira atua como mito, como elemento formador nacional.

Nossa literatura, ao longo de sua curta história, percorreu um caminho repleto de muitas mudanças em seu cânone, tendo os poemas épicos participado e pertencido a ele de modo cíclico e variável, servindo expressivamente como coluna basilar de sustentação desse cânone. Nesses caminhos, percebemos um progressivo apagamento do gênero devido a um distanciamento histórico de elementos da cultura clássica. A partir do século XIX temos uma literatura formada, independente, em um país cuja modernidade é periférica, e cuja formação, veiculada ao desenvolvimento, não chega a se consolidar.

Para, modestamente, complementarmos e darmos sequência aos trabalhos realizados por Candido, propusemos breves análises de alguns dos poemas épicos presentes na *Formação* observando o balizamento crítico dado, de modo a contribuir com novas interpretações sobre o ponto de vista de Candido acerca dos poemas épicos, individualmente. Concluimos que a visão do crítico sobre esses poemas é quase em sua totalidade negativa. Em comparação com o posicionamento de modernistas, que escreveram sobre o tema 30 ou 40 anos antes dele, viu-se um alinhamento de gosto muito expressivo se comparado com o que era predominante na crítica do século anterior. Tal alinhamento nos leva a constatar que as leituras presentes na obra-maior de Candido têm direta influência do mundo modernista.

A partir desse fenômeno, deparamo-nos com um outro: a celebração de Gonçalves Dias como escritor-modelo de sucesso na tentativa de expressão épica do Brasil. Sousândrade, no ensaio “Práticas familiares de democracia”, publicado no jornal *O Globo*, em 1889, poucos dias antes da Proclamação da República, denunciou as implicações do Império nas artes nacionais, sobretudo na arte do então já falecido Gonçalves Dias, seu conterrâneo:

E Gonçalves Dias morreu de cansaço e de miséria. Quando precisava de independência, davam-lhe empregos e comissões: ele deixava *Os Timbiras*, que aí ficaram mal esboçados, para poder **dar conta de si**. Nem o seu monumento é **nacional**; um grupo de amigos saudosos pediram esmolas e o simbolizaram naquela estátua insensível que ali está no Largo dos Remédios. O imperador deu-lhe a sua comendinha. Também fez igual caçoada a Ferdinand Denis (SOUSÂNDRADE, 1978, p. 89, grifos do autor).

Para Sousândrade a estrutura política (“as prisões sociais”) e as sombras de uma relação cultural de dependência a Portugal – onde, segundo ele, as artes brasileiras tinham dificuldade de recepção, dificuldade essa que é comparada a banquetes em que “não entravam

bacuris” –, estavam ligadas ao Brasil Império. A instauração da República seria a única possibilidade de reversão de tal quadro:

E como tendo desaparecido as antigas fazendas, em que os filhos herdavam os escravos dos pais, não vê-se agora mais claramente a estúpida, a tenebrosa, a demoníaca **Fazenda** de um só que existe esmagando uma nação inteira, por sua mesma unânime aclamação, passando por herança de pais a filhos! (SOUSÂNDRADE, 1976, p. 89-90, grifo do autor).

O escritor romântico, engajado nos ideais republicanos, ao observar a maneira com que a monarquia havia “manejado” o apoio à criação artística, demonstra ter uma certa inocência no que diz respeito à sua visão “trágica” do Império e ao papel do escritor. A partir dessa visão, Sousândrade imortalizou d. Pedro II em sua obra como inimigo do *Guesa*, criando um poema épico cuja estrutura se alia a uma estética dos vencidos, no qual se tem a derrota. Os últimos versos compostos para o poema, intitulados “O Guesa, o Zac”, a continuação do Canto XII, publicada em 1902, soam desiludidos: a república recém proclamada parecia-lhe a catástrofe de mudanças sociais ansiadas e não cumpridas. A nação com novo regime político em quase nada mudara.

Contemporâneo de Sousândrade, Machado de Assis não padeceu da mesma inocência. Demonstrando uma aguda consciência crítica sobre a situação nacional e fazendo uso da forma narrativa vencedora – o romance –, Machado também escreve sobre a Proclamação. Em *Esau e Jacó*, descreve um episódio em que um dono de uma confeitaria teme pela manutenção de seu empreendimento às vésperas da Proclamação, já que o nome “Confeitaria do Império” não seria compatível com a mudança que estaria por vir. De início, o personagem imagina que uma boa saída seria alterar o nome para “Confeitaria da República”, mas logo teme por uma “reviravolta” na política e desiste da ideia (ASSIS, 2001, p. 146). Após refletir, personaliza o nome do comércio para “Confeitaria do Custódio”. O pequeno episódio do romance machadiano demonstra uma crítica e um conhecimento realista da estrutura basilar nacional: trocar-se-iam as placas, mas a confeitaria permaneceria a mesma; troca-se o regime, e a elite, os donos poder, seguem os mesmos. Consta no épico de Sousândrade uma estrutura na qual a derrota apenas pôde se projetar como desejo de uma sorte melhor no futuro, em que as forças que subjagam a nação perderiam, abrindo caminho para um outro amanhã, utópico. Paralelos como esse, bem sabemos, demonstram uma imensidão de diferença entre gêneros e entre autores de distintas percepções. Em Machado temos essa revelação sobre a realidade nacional no próprio conteúdo narrativo da obra; já no poema de Sousândrade tal percepção “inexiste”, uma vez que em sua épica em si não há elementos que indiquem essa reflexão – no entanto,

ainda que ausente do conteúdo narrado, ela está presente em sua forma latente. Isso é obtido apenas pela forma da poesia, pela estrutura formal épica. Assim, o poema “ingênuo” do perdedor pode revelar, com mediação, a derrota e a impossibilidade de mudança, com sua forma do passado que sempre dura. Se esse passado sempre dura, apesar do inocente desejo de melhoras para o futuro, ele é descortinado, revelado. O paralelo entre a sagacidade machadiana e a inocência sousandriana não diminuem a obra poética de Sousândrade, visto que, a partir das premissas apresentadas nesta tese, a estrutura do poema pode também revelar a essência histórica do Brasil.

Por esse motivo, não se pode hoje, tanto na educação básica quanto na superior, privar à formação de leitores de quaisquer gêneros. A poesia em geral, e especialmente a épica, não se encontra na lista de prioridades de práticas de ensino de leitura ou de ensino de literatura; e os leitores, sem contato com todos e quaisquer gêneros, estão despreparados para sua forma poética e desajudados sobre seu contexto, objetivo, visão de mundo, etc. A função poética do épico vai muito além do papel de uma mera “história mítica guerreira”, papel esse remarcado hoje pelos resumos, versões em prosa e leituras de excertos que, apesar de terem importante função de aproximação de leitores ao texto original, findam por minimizar e não oferecer uma leitura poética capaz de perpassar todo um sistema de valores que a obra completa assina. A compreensão da honra heroica, do aturdimento épico, a elevação e a condição em suspenso que a forma *in medias res* possibilita, além do ritmo da narração marcado pela métrica, sensações e interação de leitura que não podem ser desprezadas – essa função poética forma indivíduos, muda-os, gera reflexão sobre seu papel no mundo, e com o desvelar de sua ingenuidade formal esclarece, por contraste e por aproximação histórica, uma crítica à razão burguesa contemporânea ao leitor. Esse conjunto de valores e de saberes compõe a cultura. Espera-se que pesquisas sobre “a mais alta das literaturas” discorram para além do academicismo e que se combinem à prática docente cotidiana em salas de aula, sendo capaz de trazer lucidez histórica de modo a ampliar as possibilidades de estudo de forma, gerando possibilidades autorreflexivas. A literatura épica pode sim ser emancipadora do ponto de vista de um leitor de hoje ao ter-se consciência de sua delimitação formal.

Somada ao ensejo de superação de privações na educação, está o ensejo de contribuir para a elucidação da formação e da trajetória da literatura brasileira. O produto teórico e de pesquisa está relacionado a outras produções que pretendem revisitar a formação literária. Na Universidade em que esta tese foi composta, ainda que com metodologias ou focos diversos, por exemplo, já se cria um acervo considerável de produções cujo foco é a literatura brasileira,

sua história e suas práticas sociais, nas quais colaboraram docentes, acadêmicos e pesquisadores. Um deles, Ian Alexander, declara:

Me parece que a única maneira de poder chegar de volta à nação (de entender, por exemplo, como mercados nacionais e sistemas nacionais de educação fazem uso simbólico de obras literárias que podem ou não compartilhar o desejo de representar o nacional) é através da comparação de obras, de autores ou de momentos específicos que podem ser usados para focalizar movimentos históricos mais amplos (ALEXANDER, 2010, p. 277).

Para tal, faz-se necessário desvelar a experiência poética dos traumas históricos e sociais brasileiros. Entendemos como “traumas” um longo desenvolvimento de choque e de complacência política e de espoliação das classes subalternas, colocado aqui como um todo, de forma totalizante. Nesse princípio, notamos que a dinâmica entre “nação”, “nacional”, “povo” e “criação” mostram-nos problemas ao tentarmos imaginar algo numa esfera totalizante. E temos como momentos-chave desses “traumas sociais” o período aqui de formação de nossa literatura: o lento desenvolvimento colonial, a Independência do Brasil e o desejo de parte da elite de uma proclamação da república.

A repetição de um tema, como subjugação dos indígenas, seja em sua constante, a do homem branco europeu, como se vê em *De Gestis Mendi de Saa, O Uruguai, Caramuru, A Confederação dos Tamoios*, entre outros, seja em sua exceção, a de um indígena exclusivamente por outro indígena, sem interferência do homem branco, como tem-se em *I-Juca Pirama*, aponta para uma questão: o fato de termos todo um sistema de textos que narra um mesmo assunto repetidas vezes, mostra-nos um problema forte, ligado a temas que precisam ser reafirmados de forma incessante para legitimar a vitória, ou então pelo fato de o assunto apontar para uma mudança necessária – como vimos, a épica, ao suspender a noção temporal, faz com que a noção de futuro também permaneça em suspenso. A experiência de recontar e repetir temas e eventos da produção épica do Brasil geram como quadro uma continuidade viva, ininterrupta de seus acontecimentos, proporcionando ao leitor a vivência do passado e uma projeção ininterrupta de futuro, como se esse conflito ainda estivesse sendo travado, apesar do infortúnio dos derrotados. O vagar pela história após os acontecimentos nega um fim, ideologicamente falando, para os ocorridos, não projetando um objetivo claro, uma finalidade fechada para os fatos narrados na linha principal da diegese. Assim, podemos assumir que a repetição é em si dialética por ter um caráter de afirmação, e, ao mesmo tempo, de desconstrução. Seja como for, revela um impasse ainda presente e forças em litígio.

A elite branca produtora de arte interessou-se em criar formas estéticas para justificar sua identidade, fixando-a (ou, conforme suspeitamos, para assegurar seu lugar no cânone). No entanto, essa mesma obra de arte produziu efeitos culturais inesperados: permitiu a crítica do que a elite estrutura para si – e tal fato é consultivo e positivo.

A realidade à forma épica permanece viva, e por isso mesmo a compreensão dos textos de períodos de base para a formação da literatura brasileira se faz importante, seja aqueles que tentaram se filiar a um modelo clássico de epopeia (século XVIII), ou aqueles que adotaram formas híbridas (século XIX), sendo absolutamente necessária para a iluminação e reinterpretação do próprio sistema formativo da poesia no Brasil.

O épico, por se distanciar nesse sentido da questão mercadológica, é uma forma que “burla” a própria inserção do Brasil na colonização o protótipo do capitalismo periférico que estaria por vir e, por burlar, ele pode dar a ver isso de forma nítida. Segundo Hegel e Adorno, conforme já apresentado anteriormente, o mundo épico, *a priori*, representa uma quebra em relação ao mundo da representação do capitalismo, marcado pelo surgimento e desenvolvimento do romance, mesmo no mundo pós revolução francesa. No caso do Brasil, à medida que nosso “capitalismo tardio” (capitalismo combinado com outras formas de exploração no Novo Mundo, frente a novos movimentos do capital no século XVIII e XIX, que coexiste com estruturas arcaicas em favor, ou melhor, desfavor, de si mesmo) toma lugar, com todas as complexas ações, é o caso de pensar a literatura como a arte que se faz valer de certa autonomia ideológica que dá a ver o conflito e as “ideias fora do lugar”.

Revisões do cânone são sempre traumáticas. Frequentemente, o cânon é revisitado com fins de enaltecê-lo, substituí-lo ou escamoteá-lo. No nosso caso, preferimos acreditar que esta pesquisa, ao contrário das razões dos reexames que eventualmente surgem na história da literatura, tenha sido capaz de contribuir, modestamente, na compreensão de seus movimentos.

APÊNDICES

Apêndice I – Nominata de épicos escritos por luso-brasileiros, brasileiros ou sobre o Brasil

A nominata abaixo foi compilada pela autora desta tese para fins de estudo e organização; portanto, não se pretende apresentar uma lista completa ou exata de todos os poemas épicos já escritos. Sua elaboração foi baseada na consulta de manuais de literatura, textos críticos, contatos com as próprias obras em manuscritos, impressões ou digitalizações, tendo optado por incluir poemas compostos do quinhentismo ao final do século XIX – período de interesse deste trabalho. Nem todos os poemas aqui elencados abarcam de forma restrita o caráter de *epos*; alguns estão listados em razão de – por constituírem forma híbrida –, terem sido entendidos como parte do gênero pela tradição crítica-histórica.

Autor	Poema	Ano	Estilo
1. José de Anchieta (Padre)	<i>De gestis Mendi de Saa (Os Feitos de Mem de Sá)</i>	1563	Heroico
2. Bento Teixeira	<i>Prosopopeia</i>	1601	Heroico
3. Diogo Grasson Tinoco	<i>Descobrimento das esmeraldas</i>	1629	Heroico
4. João Brito de Lima	<i>Cesárea</i>	1671-1747 (inédito)	Heroico
5. Manuel Botelho de Oliveira	<i>A Ilha de Maré</i>	1705	Descritivo
6. Gonçalo Gonçalves da Franca (ou João Gonçalves da França)	<i>Brasileia ou Brasília</i>	172? (circa – poema perdido)	Heroico
7. Francisco de Almeida, Padre	<i>Orpheus Brasilicus</i>	1737	Heroico
8. Frei Pedro de Santo Eliseu	<i>Viagem</i>	1746 (póstumo - 2015)	Heroico
9. João Mendes da Silva (Há dúvidas quanto à autoria)	<i>Cristiados</i>	1754 (póstumo)	Sacro (dúvida quanto ao gênero)
10. Manuel de Santa Maria Itaparica	<i>Eustáquidos</i>	1767 (circa)	Sacro-tragicômico

11. Basílio da Gama	<i>O Uruguai</i>	1769	Heroico
12. Manuel de Santa Maria Itaparica	<i>A descrição da Ilha de Itaparica</i>	1769	Descritivo
13. Teresa Margarida da Silva e Orta	<i>Poema épico-trágico</i>	1770-1777 (circa - manuscrito)	Heroico-trágico
14. Cláudio Manuel da Costa	<i>Vila Rica</i>	1773	Heroico
15. Silva Alvarenga	<i>O desertor</i>	1774	Heroico-cômico
16. Santa Rita Durão	<i>Caramuru</i>	1781	Heroico
17. Henrique João Wilkens	<i>Muhuraida</i>	1785 (publicado em 1819)	Heroico
18. Basílio da Gama	<i>Quitúbia</i>	1791	Heroico
19. José Francisco Cardoso	<i>Joanni augustissimo</i> (lat) ou Canto heroico sobre as façanhas dos portugueses na Expedição de Tripulli em 1798 (trad. Bocage)	1798 (circa)	Heroico
20. João Pereira da Silva, cônego	<i>Estolaida</i>	1807	Heroico-cômico
21. Francisco de São Carlos, Frei	<i>Assunção</i> (ou <i>A assunção da Virgem</i>)	1819	Sacro
22. Ladislau dos Santos Titára	<i>Paraguaçu</i>	1837	Heroico-descritivo
23. Januário da Cunha Barbosa	<i>Os garimpeiros</i>	1838	Heroico-cômico
24. Leonardo da Senhora das Dores Castelo Branco	<i>O santíssimo milagre</i>	1839	Sacro
25. Leonardo da Senhora das Dores	<i>Lúcifer</i> (sem acesso ao texto, dúvida quanto ao gênero)	1840 (circa)	Sacro

Castelo Branco			
26. Álvaro Teixeira de Macedo	<i>A festa de Baldo</i>	1847	Heroico-cômico
27. Gonçalves Dias	<i>I-Juca Pirama</i>	1851	Heroico
28. Álvares de Azevedo	<i>O Conde Lopo</i>	1852 (inconcluso)	Sem informação
29. Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa	<i>A Independência do Brasil</i>	1855	Heroico
30. Gonçalves de Magalhães	<i>A Confederação dos Tamoios</i>	1856	Heroico
31. Gonçalves Dias	<i>Os Timbiras</i>	1857	Heroico
32. José de Alencar	<i>Os filhos de Tupã</i>	1858 (inconcluso)	Heroico
33. Joaquim Manuel de Sousaândrade	<i>O Guesa</i>	1858-1902 (inconcluso)	Heroico
34. Joaquim Norberto de Sousa e Silva	<i>Cantos épicos</i>	1861	Heroico
35. Pedro Luís Pereira de Sousa	<i>Os voluntários da morte</i>	1864	Heroico
36. Luiz Jose Pereira Silva	<i>Riachuelo / O combate de Riachuelo</i>	1865	Heroico
37. Luís Delfino dos Santos	<i>América / Esboço de epopeia americana / A epopeia americana</i>	1865-1875 (circa)	Heroico
38. Manuel de Araújo Porto Alegre	<i>Colombo</i>	1866	Heroico
39. Fagundes Varela	<i>Anchieta ou o Evangelho nas selvas</i>	1875	Heroico-sacro
40. Bernardo Guimarães	<i>A campanha do Paraguai / Heroides brasileiras</i>	1876	Heroico
41. Machado de Assis	<i>O Almada / Velho Fragmento</i>	1879	Heroico-cômico
42. Francisco Leite de	<i>A divina epopeia / A divina epopeia de</i>	1882	Sacro

Bittencourt Sampaio	<i>São João Evangelhista</i>		
43. Álvares de Azevedo	<i>O conde Lopo</i>	1886 (inconcluso)	Heroico-lírico
44. Teófilo Dias	<i>A comédia dos deuses</i>	1888	Heroico-cômico
45. Francisco de Melo Franco	<i>O reino da estupidez</i>	Sem informação	Heroico-cômico
46. Olavo Bilac	<i>O caçador de esmeraldas</i>	1893	Heroico-lírico

Apêndice II - Nominata de épicos portugueses

A nominata abaixo foi compilada pela autora desta tese para fins de estudo e organização; portanto, não se pretende apresentar uma lista completa ou exata de todos os poemas épicos já escritos. Sua elaboração foi baseada na consulta de manuais de literatura, textos críticos, contatos com as próprias obras em manuscritos, impressões ou digitalizações, tendo optado por incluir poemas compostos do quinhentismo ao final do século XIX - período de interesse deste trabalho. Nem todos os poemas aqui elencados abarcam de forma restrita o caráter de *epos*; alguns estão listados em razão de – por constituírem forma híbrida –, terem sido entendidos como parte do gênero pela tradição crítica-histórica.

Não compõem este quadro a íntegra dos poemas listados por Alberto Pimentel em *Poemas herói-cômicos portugueses* (1922), pois Pimentel entende como heroicos uma grande variedade de gêneros. Além disso, há carência de informações sobre os textos por ele mencionados, muitos sem possibilidade de conferência.

Autor	Poema	Ano	Estilo
1. Antônio Ferreira	<i>História de Santa Comba dos Vales</i>	15??	Cômico
2. André Falcão de Resende	<i>Theocriso</i>	15??	Sacro
3. Agostinho da Cruz, Frei	<i>Martírio e vida de Santa Catarina</i>	15??	Sacro
4. Agostinho da Cruz, Frei	<i>Vida e morte de São Eustáquio</i>	15??	Sacro
5. Antônio de Abreu (atribuição duvidosa)	<i>Descrição de Malaca</i>	15??	Heroico-descritivo
6. Lopo da Sousa Countinho	<i>Perdição de Manuel de Souza Sepúlveda</i>	15??	Heroico
7. Manuel Machado da Fonseca	<i>Templo da Honra</i>	15?? (poema perdido)	Heroico
8. Rui de Albergaria da Costa	<i>Évora tomada por Giraldo</i>	1517 (circa)	Heroico
9. Sá de Miranda	<i>Egipcíaca Santa Maria / Vida de Santa Maria Egipcíaca</i>	157? – 158?	Sacro
10. Pedro da Costa Perestrello	<i>Batalha Ausonia</i>	157? (poema perdido)	Heroico
11. Pedro da Costa Perestrello	<i>Descobrimento da Índia /</i>	157? (poema perdido)	Heroico

	<i>Descobrimento de Vasco da Gama</i>		
12. Luís de Camões	<i>Os Lusíadas</i>	1572	Heroico
13. Jerônimo Corte-Real	<i>Segundo Cerco de Diu / Sucesso do Segundo Cerco de Diu</i>	1574	Heroico
14. Jerônimo Corte-Real	<i>Vitória de Lepanto / Felicíssima Vitória... em le Golfo de Lepanto</i>	1578	Heroico
15. Luís Pereira Brandão	<i>Elegíada</i>	1588	Heroico
16. Francisco de Andrade	<i>Primeiro Cerco de Diu</i>	1589	Heroico
17. Jerônimo Corte-Real	<i>“o que se perdeu” (sem título conhecido)</i>	159? (poema perdido)	Não há informações
18. Duarte Dias	<i>La conquista de Granada</i>	1590	Heroico
19. Jerônimo Corte-Real	<i>Naufrágio de Sepúlveda</i>	1594	Heroico
20. Vasco Mousinho de Quevedo	<i>Vida e morte de Santa Isabel</i>	1596	Heroico
21. Antônio Soares, Frei	<i>Vida de São Bento</i>	1597	Sacro
22. João Vaz	<i>Antiguidades de Espanha</i>	1601	Heroico
23. Estella Lusitano (pseudônimo)	<i>La Machabea</i>	1604	Sacro
24. Diogo de Castro do Rio	<i>Vida y la conversión de Madalena</i>	1604	Sacro
25. Diogo de Castro do Rio	<i>Vida y conversión de Madalena</i>	1604	Sacro
26. Francisco Rodrigues Lobo	<i>Condestabre</i>	1609	Heroico
27. Vasco Mouzinho de Quevedo	<i>Afonso Africano</i>	1611	Heroico
28. André Falcão de Resende	<i>Criação e composição do homem</i>	1615	Sacro
29. Diogo Bernardes	<i>Lágrimas de São Pedro</i>	1616	Sacro

30. Diogo Bernardes	<i>Lágrimas de São João Evangelista</i>	1616	Sacro
31. Diogo Bernardes	<i>Santa Úrsula</i>	1616	Sacro
32. Bernarda Ferreira de Lacerda	<i>España libertada – 1ª parte</i>	1618	Heroico
33. Francisco Child Rolim de Moura	<i>Novíssimos do homem</i>	1623	Heroico-Sacro
34. Manuel Tomás	<i>Poema del angélico doctor Sancto Tomás</i>	1625	Sacro
35. João Pinto Delgado	<i>Poema de la Reyna Esther</i>	1627	Sacro
36. Manuel de Galhegos	<i>Gigantomachia</i>	1628	Heroico
37. Diogo de Paiva de Andrade (Sobrinho)	<i>Chauleidos</i>	1628	Heroico
38. Francisco de Sá de Meneses	<i>Malaca Conquistada (pelo grande Afonso de Albuquerque)</i>	1634	Heroico
39. Manuel Tomás	<i>Insulana</i>	1635	Heroico
40. Manuel de Galhegos	<i>Templo da memória</i>	1635	Não há informações
41. Gabriel Pereira de Castro	<i>Ulyssea ou Lisboa Edificada</i>	1636 (póstumo)	Heroico
42. Miguel da Silveira	<i>Macabeu</i>	1638	Heroico
43. António de Sousa Macedo	<i>Ulyssipo - uma genealogia dos reis de Portugal</i>	1640	Heroico
44. Brás Garcia de Mascarenhas	<i>Viriato Trágico</i>	1650-1656 (circa, manuscrito) 1699 (póstumo)	Heroico
45. Manuel Tomás	<i>Fênix da Lusitânia</i>	1659	Heroico
46. Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos	<i>Virginidos ou Vida da Virgem Nossa Senhora</i>	1667	Heroico-sacro
47. André da Silva Mascarenhas	<i>Destruição de Espanha</i>	1671	Heroico

48. Bernarda Ferreira de Lacerda	<i>España libertada – 2ª parte</i>	1673	Heroico
49. Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos	<i>El nuevo mundo</i>	1701	Heroico
50. Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos	<i>El Afonso</i>	1712	Heroico
51. Francisco Xavier de Meneses	<i>Henriqueida</i>	1741	Heroico
52. José Xavier de Valadares e Sousa	<i>Conquista de Goa</i>	1754	
53. Francisco de Pina e Melo	<i>O triunfo da religião</i>	1756	Sacro
54. Domingos da Silva Telles	<i>Brasileida</i>	1759	Heroico
55. António Denis da Cruz e Silva	<i>O hissope</i>	1768	Heroico-cômico
56. José Corrêa Pinto Alvim	<i>Joanneida / Joaneida</i>	1782	Heroico
57. Lino da Silva Godinho	<i>Canto épico do milagre de Santo Antônio</i>	1785	Sacro
58. Teodoro de Almeida, Padre	<i>Lisboa destruída</i>	1803	Heroico
59. José Maria da Costa e Silva	<i>O passeio</i>	1805	Descritivo
60. Francisco de Paula Medina e Vasconcelos	<i>Zargueida</i>	1806	Heroico
61. José Agostinho de Macedo	<i>Novo argonauta</i>	1809	Heroico
62. Tomás Antônio dos Santos e Silva	<i>Silveira</i>	1809	Heroico
63. José Agostinho de Macedo	<i>Gama</i>	1811	Heroico-Descritivo
64. José Agostinho de Macedo	<i>Newton</i>	1813	Heroico

65. José Agostinho de Macedo	<i>O Oriente</i>	1814	Heroico
66. Tomás Antônio dos Santos e Silva	<i>A Brasiliada ou Portugal imune e salvo</i>	1815	Heroico
67. Antônio José Osório de Pina Leitão	<i>Alfonsiada</i>	1818	Heroico
68. Francisco de Paula Medina e Vasconcelos	<i>Georgeida</i>	1819	Heroico
69. José Joaquim de Figueiredo Saraiva	<i>Lysia Vitoriosa</i>	1823	Heroico
70. Almeida Garrett	<i>Camões</i>	1825	Heroico-lírico
71. Almeida Garrett	<i>D. Branca ou a conquista do Algarve</i>	1826	Heroico-lírico
72. Jerônimo Vahia	<i>Elysabetta triunfante</i>	1831	Heroico
73. Almeida Garrett	<i>O Magriço ou os doze de Inglaterra</i>	1832 (póstumo – conservam-se apenas fragmentos)	Heroico-lírico
74. Fernando Luis Mouzinho de Albuquerque	<i>Reullura</i>	1840	Heroico
75. Camilo Castelo Branco	<i>A Murraça</i>	1848	Épico (cômico?)
76. João de Andrade Corvo	<i>D. Gil</i>	Não há informações (provável poema perdido)	Épico-metafísico
77. Tomás Ribeiro	<i>D. Jaime ou a dominação castelhana</i>	1862	Heroico

Apêndice III - Fluxo temporal da crítica selecionada dos épicos do Brasil Colônia e do Brasil Independente.

ANO	CRÍTICO	ENSAIO/LIVRO
1826	Almeida Garrett	“Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa”
1826	Ferdinand Denis	<i>Résumé de l’histoire littéraire du Portugal suivie du résumé de l’histoire littéraire du Brésil</i>
1826 a 1832	Januário da Cunha Barbosa	<i>Parnaso Brasileiro</i>
1840 - 1841	Joaquim Norberto de Sousa Silva	<i>Bosquejo da história da poesia brasileira</i>
1843	João Manuel Pereira	<i>Parnaso Brasileiro</i>
1844	Joaquim Norberto de Sousa e Silva / Carlos Emílio Adet	<i>Modulações poéticas</i>
1845	Francisco Adolfo de Varnhagen	<i>Épicos brasileiros</i>
1850	Francisco Adolfo de Varnhagen	<i>Florilégio da literatura brasileira</i>
1855	A.P. Lopes de Mendonça	<i>Memórias da literatura contemporânea</i>
1856	José de Alencar e a demais críticos acerca da polêmica sobre <i>A Confederação dos Tamoios</i>	Publicações diversos em periódicos
1858	Machado de Assis	“O futuro, o presente e o passado da literatura”
1863	Ferdinand Wolf	<i>Brásil littéraire. Histoire de la littérature brésilienne.</i>
1866	Machado de Assis	“Colombo”
1868	Francisco Sotero dos Reis	<i>Curso de literatura portuguesa e brasileira</i>
1869	Araripe Júnior	“Carta sobre a literatura brasílica”
1873	Machado de Assis	“Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de Nacionalidade”
1875	Machado de Assis	“Fagundes Varela”
1877	José Antonio de Freitas	<i>O lirismo brasileiro</i>
1879	Machado de Assis	“A nova geração”
1888	Sílvio Romero	<i>História da literatura brasileira</i>
1916	José Veríssimo	<i>História da literatura brasileira</i>

Apêndice IV – Quadro comparativo do posicionamento predominante sobre poemas épicos na *Formação* e nos críticos modernistas Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira e Mário de Andrade.

Obra	Candido	Ronald de Carvalho	Manuel Bandeira	Mário de Andrade
<i>O Uruguai</i> , de Basílio da Gama (1769)	“o poeta, livre dum máximo de não-poesia, pode abandonar-se às aventuras líricas que lhe são caras”, “poemeta algo mal construído, cheio de quebras na sequência, mas leve e brilhante”, seguido de alguns elogios no que toca à sensibilidade plástica e inscrição do espírito da época (CANDIDO, 2000a, v. 1, p. 121-122).	<p>“Tudo respira naturalidade, graça e elegância finíssima” (CARVALHO, 1937, p. 156).</p> <p>“A articulação das cesuras é puríssima, o jogo dos ritmos de grande efeito, a composição é, enfim, de uma riqueza vária e sutil, e completamente diversa de tudo quanto se havia observado anteriormente, até em <i>Camões</i>” (CARVALHO, 1937, p. 156-157).</p> <p>“Pela originalidade do estro e do feitio, assim como pela força da expressão, o <i>Uruguai</i>, de Basílio da Gama, é o mais perfeito e melhor poema surgido no Brasil em todo o período colonial” (CARVALHO, 1976, p. 39).</p>	<p>“Lindoia deixa-se picar por uma serpente venenosa e morre: é o único episódio emocionante do poema” (BANDEIRA, 1958, p. 1022).</p> <p>“Não há beleza de inspiração no <i>Uruguai</i>: os seus méritos residem na beleza das paisagens, correção e brilho da forma no episódio da morte de Lindoia. Não se pode negar também a evidente originalidade técnica” (BANDEIRA, 1958, p. 1023).</p> <p>“Cinquenta e seis anos antes de Garrett compôs Basílio da Gama um poema nos moldes que deram ao <i>Camões</i> daquele poeta o título de iniciador do movimento romântico: pôs de lado a oitava rima, adotando verso branco; não recorreu ao maravilhoso pagão nem cristão; fugiu aos expedientes gongóricos e arcádicos. Por tudo isso e ainda pelo liberalismo que o anima, tem sido considerado como obra fortemente original e precursora do Romantismo”. (BANDEIRA, 1969, p. 291).</p>	
<i>Vila Rica</i> (Cláudio Manuel da Costa) 1773	<p>“poema fastidioso e medíocre, abaixo de tudo quanto o fez, antes e depois” (CANDIDO, 2000, p. 99).</p> <p>“confiou na epopeia nativista, discreta e natural, para forçar a admiração dos contemporâneos, sentindo-se projetar no futuro através da celebração da pátria (...) Felizmente para sua glória, havia títulos maiores que permitiram o cumprimento do desejo” (CANDIDO, 2000a, v. 1, p. 101).</p>	<p>“A ação do poema é pouco movimentada e sem colorido, os versos são frios (...). A lenda do Itamonte, assim como certos episódios referentes às bandeiras e à descoberta das minas são tratados com certa graça, porém monótonos, na generalidade” (CARVALHO, 1937, p. 165).</p>	<p>“No <i>Vila Rica</i> não conseguiu o poeta pôr a emoção que porventura lhe despertava a terra natal. O poema arrasta-se através de narrativas e descrições insípidas, onde é raro um ou outro movimento de verdadeira inspiração” (BANDEIRA, 1958, p.1015).</p>	

<p><i>O Caramuru</i> (Santa Rita Durão) 1781</p>	<p>“a estrutura revela conflito fundamental entre invenção e informação (...) o poeta não sabe equilibrar uma e outra”, “Circunstância digna de nota é ter deixado inteiramente sem menção a descoberta e povoamento das Minas (...)”. A omissão vem talvez do desejo de dar recuo histórico ao poema; ou quem sabe da falta de espaço devida aos erros de composição, já referidos”, “Durão não possui a primeira [o maior número possível de elementos no menor número de versos] e raro denota a segunda [imagem expressiva e seleção de traços essenciais].” “Não emendava a composição e nem voltava atrás, limitando-se a correções de pormenor” (...), “propiciara desleixo e defeitos” (CANDIDO, 2000a, v. 1, p. 171).</p>	<p>“Durão tem sobre Basílio da Gama a superioridade da cultura; é um verdadeiro humanista, não um puro ‘virtuoso’. Falta-lhe, porém, um pouco mais de sensibilidade. Ele contempla o mundo com os olhos de objetivista (...) A meticulosidade das suas pinturas é, realmente, notável” (CARVALHO, 1937, p. 161).</p>	<p>“O <i>Caramuru</i> é mais nosso do que o Uruguai pelo assunto (...) e mais extenso. Não tem, no entanto a originalidade manifestada por Basílio da Gama. Durão apegou-se em tudo ao modelo camoniano”. “Pela correção da linguagem figura Durão entre os clássicos do nosso idioma” (BANDEIRA, 1969, p. 292-293).</p>	
<p><i>I-Juca Pirama</i> (Gonçalves Dias) 1851</p>	<p>“heroico deslumbramento, com um poder quase mágico, de enfeixar, em admirável malabarismo de ritmos, aqueles sentimentos padronizados que definem a concepção comum do heroísmo e generosidade e, por isso mesmo, nos comprazem quase sempre. O poeta inventou um recurso inesperado e excelente” (CANDIDO, 2000^a, v.2, p. 75).</p>	<p>“a primeira voz definitiva da nossa poesia, aquele que nos integrou na própria consciência nacional, que nos deu a oportunidade venturosa de olharmos, rosto a rosto, nossos cenários físicos e morais” (CARVALHO, 1937, p. 222). “Ninguém, até Gonçalves Dias, mostrara em tão elevado grau essa compreensão da natureza, esse conhecimento profundo e claro do seu papel na poesia” (CARVALHO, 1937, p. 222).</p>	<p>“estrela de primeira grandeza” (BANDEIRA, 1958, p. 919). “I-Juca-Pirama” “Ápice de sua inspiração indianista”. “é o mais importante poema indianista de Gonçalves Dias, tanto pelo conteúdo épico-dramático, como pelo sustentado vigor da linguagem, que atinge a sua maior força na admirável maldição do velho tupi” (BANDEIRA, 1962, p. 84).</p>	<p>“a real vontade de organização que torna Gonçalves Dias, sobre todos, exemplar” (ANDRADE, 1972, p. 123).</p>

<p><i>A Confederação dos Tamoios</i> (Gonçalves de Magalhães) 1856</p>	<p>“No conjunto é uma maquinaria pesada e desgraciosa, sem a elevação indispensável ao gênero, cujos traços peculiares ficam parecendo defeitos: as longas falas, prolixidade; as previsões e retrospectos, inclusões artificiais; o tom expositivo, retórica prosaica. Se pusermos em ordem corrida grande número de trechos, não os distinguiremos da prosa comum (...). Mas uma epopeia vale pelo conjunto; esta, apesar de medíocre e mesmo ruim, tem certa categoria na largueza da concepção, coerência do desenvolvimento, nobreza de muitas sequências e alguns bons trechos” (CANDIDO, 2002a, p. 56, v. 2). “a opinião dos literatos o tornou pior do que ele é” (CANDIDO, 2002a, p. 57, v. 2).</p>	<p>“A <i>Confederação dos Tamoios</i>, publicada em 1856, sob a influência disfarçada de Gonçalves Dias, que foi o verdadeiro criador do indianismo” (CARVALHO, 1937, p. 218).</p>	<p>“Magalhães estava longe de ser o gênio que julgavam ver alguns de seus contemporâneos”. “Se disse 'adeus às ficções de Homero' não se despediu completamente da velha retórica e a maioria de seus versos rastejam quase sempre em lugares-comuns, aos quais a ênfase tenta embalde comunicar alguma emoção” (BANDEIRA, 1958, p. 1029).</p>	
<p><i>Os Timbiras</i> (Gonçalves Dias) 1857</p>	<p>“poesia dura, pouco inspirada”; “poema (...) confuso, prolixo, inferior ao Caramuru e o Uruguai”; “as cenas são longas e redundantes; retóricos e afetados os tipos; o verso não raro desarmonioso e prosaico, havendo alguns inconcebíveis” (2000, p. 82b); “A análise indica, porém, tratar-se mais de um malogro épico, no sentido estrito, que um malogro poético, de modo geral, pois as partes líricas, marginais à narrativa, são frequentemente admiráveis”. (2000, p. 83b); “Seria injusto, porém, deixar a impressão de que malogra sempre no corpo narrativo do poema. Há certo movimento e relevo em cenas e em evocações de combate” (CANDIDO, 2000^a, v. 2, p. 84).</p>	<p>--</p>	<p>“soube, todavia, como ninguém antes ou depois dele, insuflar vida no tema tão caro ao sentimento nacional da época. Idealizou-o (o índio), é verdade, não por desconhecimento da psicologia própria do índio, mas em parte por simpatia, em parte obedecendo aos cânones (...) sem prejuízo da emoção que palpita, bela e convincente” (BANDEIRA, 1958, p. 1038). “mais inspirada tentativa do gênero dentro da nossa poesia” (BANDEIRA, 1958, p. 1040)</p>	

<p><i>Colombo</i> (Manuel de Araújo Porto-Alegre) 1866</p>	<p>“falta de necessidade em quase todas as partes; inexistência do protagonista (CANDIDO, 2000a, p. 63, v. 2); “seu poema é exemplo perfeito de vanilóquio” (CANDIDO, 2000a, v. 2, p. 64).</p>	<p>“a ênfase de mau gosto corre de par com o desenho de muitos quadros pitorescos e de agradável leitura. A Eloquência vazia, o exagero e a superabundância de imagens e tropos prejudicam-lhe sensivelmente a sobriedade e elegância da linguagem. Não se lhe pôde negar, entretanto, uma forte imaginação” (CARVALHO, 1937, p. 220).</p> <p>“Sua poesia, nimamente objetiva, cansa a atenção, e não proporciona ao leitor aquela intimidade de confiança carinhosa ou dolente, que é o segredo de Gonçalves Dias. (...) Porto-Alegre, ainda mais do que Magalhães, era um temperamento exuberante; suas melancolias não tinham existência real, eram fruto da imaginação colorida e alentada, que não sabia traduzir as suas dores fantásticas sem o estridor e o ribombo de um palavreado impertinente e espetaculoso” (CARVALHO, 1937, p. 221).</p> <p>“Há porções de real beleza” (CARVALHO, 1976, p. 44).</p>	<p>“As qualidades melhores de Porto Alegre não são de poeta, no fundo frio, mas de desenhista e pintor. Pode-se admirar no poema <i>Colombo</i> o seu rigor descritivo, o seu domínio da língua e da métrica. Poucos escritores nossos usaram de tão rico vocabulário. Mas essa mesma riqueza está constantemente a prejudicar a clareza dos seus quadros ou a emoção que nos pretende comunicar” (BANDEIRA, 1958, p. 1033).</p>	
<p><i>Riachuelo</i> (Luiz José Pereira da Silva) 1868</p>	<p>“mastodonte em cinco cantos e oitava rima” (CANDIDO, 2000a, v. 2, p. 223).</p>	<p>-</p>	<p>-</p>	<p>-</p>

<p><i>Anchieta ou o Evangelho nas selvas</i> (Fagundes Varela) 1875</p>	<p>“No conjunto o poema é monótono e sem interesse, desprovido de fibra criadora (...). Na parte referente aos índios e Anchieta, a falta de inspiração é flagrante, transformando-a num grande nariz-de-cera”. “Varela recorre a um verso mais austero, simples e fluido, mas sem força. Nem um momento temos a impressão de alta poesia, embora surjam trechos belos” (CANDIDO, 2000a, v. 2, p. 239).</p>	<p>“Há no seu estro uma tal versatilidade de sentimento e expressão, como só encontraremos, depois, entre os parnasianos e naturalistas. Infelizmente o poeta do Evangelho nas Selvas não teve, ainda, o seu lugar devidamente marcado na história da nossa literatura. (...) Fagundes Varela não é unicamente um dos nossos bons liristas, mas também, e principalmente, um dos nossos melhores poetas descritivos” (CARVALHO, 1937, p. 238).</p>	<p>A poesia “soa bastante falsa porque o Poeta a pôs na boca de José de Anchieta falando aos selvagens do Brasil numa linguagem difícil que eles jamais entenderiam” (BANDEIRA, 1958, p. 1051). “Salvam-se no poema algumas invocações em que o Poeta dá largas ao seu fluxo lírico, algumas belas paisagens a que o sentimento da natureza, que era forte em Varela, empresta certo calor, os episódios de caráter mais profano, como a dança de Salomé e o processo perante Pilatos e Herodes, onde há realmente ação com movimento dramático” (BANDEIRA, 1958, p. 1052).</p>	<p>No texto “Amor e Medo”, Mário critica a opção estética de Fagundes Varela ao optar por confundir a imagens de mulheres a de crianças em seu poema heroico-cristão <i>Anchieta ou o Evangelho nas selvas</i> (ANDRADE, 1972, p. 201), marcando a diferença com que o poeta representou a mulher em suas demais produções poéticas. Vale ressaltar que Mário não observa a diferença de tema e forma da lírica à épica de Varela. A ele Gonçalves Dias também seria superior, pois apresenta o amor e a imagem feminina com “destemor”.</p>
-----------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Apêndice V – Plano dos eventuais elementos estruturais da poesia épica, das antigas epepeias às variantes híbridas⁴³

- **Elemento pré-textual**
- **Proêmio ou Prólogo**
 - Proposição
 - Invocação
 - Dedicção/Oferecimento
- **Diegese épica**
 - Epíteto
 - Maravilhoso
 - Prolepse
 - Episódio
 - Analepse
 - Símile
 - Enumeração
 - Complicação
 - Solução
- **Epílogo**
 - Remate ou desfecho

⁴³ O presente plano foi esboçado pela autora de modo a organizar a leitura dos poemas ao longo da redação de seu trabalho. Sabe-se que há outras teorizações e divisões, mas neste caso foi a que se mostrou mais eficiente. Justifica-se sua inclusão nesta tese por eventualmente poder oferecer uma ferramenta facilitadora de leitura a estudantes.

REFERÊNCIAS

Referências literárias

COSTA, Cláudio Manuel. Vila Rica. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Épicos**. Coleção Multiclássicos. São Paulo: Edusp, 2008.

DIAS, Antônio Gonçalves. I-Juca Pirama. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Épicos**. Coleção Multiclássicos. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. Os Timbiras. In: BUENO, Alexei (Org.). **Gonçalves Dias: poesia e prosa completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

_____. Os Timbiras. In: _____. **Poesia completa e prosa escolhida**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. p.473-523.

DURÃO, José de Santa Rita. O Caramuru. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Épicos**. Coleção Multiclássicos. São Paulo: Edusp, 2008.

GAMA, Basílio. O Uruguai. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Épicos**. Coleção Multiclássicos. São Paulo: Edusp, 2008.

HOMERO. **Ilíada de Homero**. Ed. bilíngue. Tradução de Haroldo de Campos. Introdução e organização de Trajano Vieira. 4. ed. São Paulo: Arx, 2003.

_____. **Odisseia**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. A Confederação dos Tamoios. In: TEIXEIRA, Ivan. (Org.) **Épicos**. Coleção Multiclássicos. São Paulo: Edusp, 2008.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de; MOREIRA, Maria Eunice (Org.); BUENO, Luís (Org.). **A Confederação dos Tamoios**. Ed. fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. **Colombo**. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1866. v. 1-2.

SILVA, Luiz José Pereira da. **Riachuelo**. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1868.

SOUSÂNDRADE, Joaquim Manuel de. **O Guesa**. London: Printed & Halsted, 1979.

_____. **Poesia e prosa reunidas**. São Luís: Edições AML, 2003.

TEIXEIRA, Bento. Prosopopeia. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Épicos**. Coleção Multiclássicos. São Paulo: Edusp, 2008.

VARELA, Fagundes. Anchieta ou o Evangelho nas selvas. In: RAMOS, Frederico J. da S. (Org.). **Poesias completas**. São Paulo: Edições Saraiva, 1956.

VIRGÍLIO, Publius Vergilius Maro; NETO, João Angelo Oliva (Org.) **Eneida**. Ed. bilíngue. Trad. Carlos Alberto Nunes. Apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

Referências teóricas

ADORNO, Theodor W. A ingenuidade épica. Tradução de Jorge de Almeida. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGUIAR, Flávio (Org.); VASCONCELOS, Sandra T. (Org.). **Angel Rama: literatura e cultura na América Latina**. Tradução de Rachel La Corte e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

ALENCAR, José de. Carta, primeira edição. In: _____. **Iracema**, lenda do Ceará. Rio de Janeiro: 1965. Edição comemorativa do Centenário da obra. p. 139-144.

_____. [Ig]. Carta primeira; Carta segunda; Carta terceira; Carta quarta; Última carta; Sexta carta; Sétima carta; Oitava carta; Seção Folhas Soltas (a); Seção Folhas Soltas (b). In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de; MOREIRA, Maria Eunice (Org.); BUENO, Luís (Org.). **A Confederação dos Tamoios**. Ed. fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007. p. xv-cxxxiv.

_____. **Cartas sobre a Confederação dos Tamoios**: por IG, publicadas no Diário. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diário, 1856. Disponível em <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00175800>>. Acesso em 31 out 2015.

_____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. v. 1.

ALEXANDER, Ian. **Formação nacional e cânone ocidental**: literatura e tradição no Novo Mundo. 2010. 294 f. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

ALVES, Hélio J. S. **Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista**. Coimbra: Ordem da Universidade de Coimbra, 2001.

AMADO, Janaína. Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 1-39, 2000.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 4. ed. São Paulo: Martins, 1972.

APPEL, M. B. (Org.); GOETTEMS, M. B. (Org.). **As formas do épico**: Da epopeia sânscrita à telenovela. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentido da Formação**: três

estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Melo e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 9-66.

_____. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Carta sobre a literatura brasílica [1869]. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **Obra crítica de Araripe Júnior**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1958. v. 1.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **Poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSIS, José Maria Machado de. **Obra completas**. 1. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. v. 3.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AZEVEDO, José Soares de. Confederação dos Tamoios. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, t. 1, p.59-113, 1857.

BACKÈS, Jean-Louis. **Le poème narratif dans l'Europe romantique**. Paris: Universitaires de France, 2006.

BANDEIRA, Manuel; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). **Crônicas inéditas II**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia brasileira. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. v. 2. p. 1008-1128.

_____. **Noções de história das literaturas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1969.

_____. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. v 2.

_____. **Poesia e vida de Gonçalves Dias**. São Paulo: Editora das Américas, 1962.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. Tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Questões de literatura e estética**: A teoria do romance. Vários tradutores. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BAKHTIN, Mikhail; MEDVEDEV P. N. **The formal method in literary scholarship**. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1991.

BARBOSA, Januário da Cunha. Ao público. Introdução de O Parnaso Brasileiro [1826]. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone**: textos fundadores da história da literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 77-88.

BASTOS, Hermenegildo. Formação e representação. **Revista Cerrados**, Brasília, ano 15, n. 21, p. 91-112, 2006.

_____. O que vem a ser representação literária em situação colonial. **Revista Intercambio**, Brasília, v. 2, p. 1-14, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e a história da cultura, obras escolhidas. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

BILAC, Olavo. O caçador de esmeraldas. In: **Poesias**: antologia. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BOCAIUVA, Quintino Antônio Ferreira de Sousa. Antes de tudo. - Lírica nacional [1862]. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone**: textos fundadores da história da literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

[BOQUIABERTO, O] ANÔNIMO. Nota sem título na seção 'Publicações a pedido'. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de; MOREIRA, Maria Eunice (Org.); BUENO, Luís (Org.). **A Confederação dos Tamoios**. Ed. fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007. p. lvi.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3. ed. São Paulo: Cia Das Letras, 1996.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2001.

BOTELHO, André. **O Brasil e os dias**: Estado-nação, Modernismo e rotina intelectual. Bauru: Edusc, 2005.

_____. A Pequena história da literatura brasileira: provocação ao Modernismo. **Tempo Social**: revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 23, n. 2. p. 135-161, 2011.

BUENO, Luís. Nacional e específico: considerações a partir da Formação da literatura brasileira. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v.20, n.1, p.103-114, 2011.

CALDEIRA, Jorge. **A nação mercantilista**: ensaio sobre o Brasil. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **História do Brasil com empreendedores**. São Paulo: Mameluco, 2009.

CAMPATO JÚNIOR, João Adalberto. **Retórica e literatura**: o Alencar polemista nas cartas sobre a Confederação dos Tamoios. São Paulo: Editora Scortecci, 2003.

CAMPOS, Augusto de (Org.); CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Re Visão de Sousândrade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Mattos. 2. ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antonio. A dois séculos d'O Uruguai. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 161-182.

- _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. A entrevista. In: LIMA, Aldo de (Org.). **Antonio Candido, o observador literário**. Recife: Ed. da UFPE, 2013. p. 29-74.
- _____. Direito à literatura. In: **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. p. 171-193.
- _____. Crítica de poeta. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 6, p. 303-307, 2002a.
- _____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- _____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000a. 2 v.
- _____. Introdução. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de; CANDIDO, Antonio (Org.). **Capítulos de literatura colonial**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p. 7-23.
- _____. **O discurso e a cidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.
- _____. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002b.
- _____. Prefácio. In: SERNA, Jorge Ruedas de la; PRADO, Arnoni. **Estruendo y liberación, ensayos críticos**. São Paulo: Siglo XXI, 2000b. p. 12-16.
- _____. Sílvia Romero: crítico e historiador da literatura. In: ROMERO, Sílvia; BARRETO, Luiz Antônio (Org.). **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, 2001. Edição comemorativa. t. I. p. 13-34.
- CARVALHO, Aécio Flávio de. A Farsália, de Lucano: importância na evolução do epos. **Acta Scientiarum**, Maringá, v. 23(1), p. 93-101, 2001.
- CARVALHO, Ronald de. **Estudos brasileiros**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- _____. **Pequena história da literatura brasileira**. 6. ed. rev. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1937.
- CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem: a elite política imperial e Teatro de Sombras: a política imperial**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- CASTELLO, José Aderaldo. Iracema e o indianismo de Alencar. In: ALENCAR, José de. **Iracema: lenda do Ceará**. Ed. comemorativa do Centenário da obra. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965. p. 270-280.
- CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.
- CHAVES, Vania Pinheiro. **O despertar do gênio brasileiro: uma leitura de O Uruguai de José Basílio da Gama**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000.
- _____. **O Uruguai e a fundação da literatura brasileira**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997, v. 1.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. 2. ed. Tradução de A. Lorencini e Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1978.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil: Romantismo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. 2 v.

_____. **A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.

_____. **Introdução à literatura no Brasil**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CUCCAGNA, Claudio. **La visionne dell'amerindianno nell'opera di Sousândrade**. Roma: La Sapienza, 1996.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Índios no Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

DENIS, Ferdinand. **Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivie du résumé de l'histoire littéraire du Brésil**. Paris: Lecoite et Durey, 1826. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1410551/f1.item>>. Acesso em: 31 out 2015.

_____. **Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie**: suivies de Camoens et José Índio. Paris: Lecoite et Durey, 1824.

DIAS, Antônio Gonçalves. Carta de Gonçalves Dias a d. Pedro II datada de 13/09/1856. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de; MOREIRA, Maria Eunice (Org.); BUENO, Luís (Org.). **A Confederação dos Tamoios**. Ed. fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007. p. cxi-cxliii.

DORÉ, Andréa Carla (Org.); LIMA, Luís Filipe Silvério (Org.); SILVA, Luiz Geraldo (Org.). **Facetas do Império na história: conceitos e métodos**. São Paulo: Hucitec, 2008.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução de Antônio Souza Ribeiro Porto: Afrontamento, 1976.

_____. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2012.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **A épica portuguesa no século XVI**. Ed. ilustrada e fac-similar. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda: 1987.

FISCHER, Luís Augusto. A Formação vista desde o sertão. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, n. 18. p. 41-72, 2011.

_____. Formação hoje – uma hipótese analítica, alguns pontos cegos e seu vigor. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, vol. 11, p. 164-184, 2009a.

_____. Formativos e clássicos. In:_____. **Machado e Borges: e outros ensaios sobre Machado de Assis**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

- _____. **Literatura brasileira: modos de usar**. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- _____. O Uruguai: seu autor, seu contexto, suas virtudes. In: GAMA, Basílio. **O Uruguai**. Porto Alegre: L&PM, 2009b.
- _____. Reféns da modernistolatria. **Revista Piauí**, São Paulo, n. 80, p. 60-64, abr. 2013.
- FRANCHETTI, Paulo. **Estudos de literatura portuguesa e brasileira**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. O triunfo do Romantismo: indianismo e estilização épica em Gonçalves Dias. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Épicos**. Coleção Multiclássicos. São Paulo: Edusp, 2008.
- FRANCO, Francisco de Assis Carvalho. **Dicionário de bandeirantes e sertanistas do Brasil**. São Paulo: CIVCCSP, 1954.
- FREDERICO, Celso. **Lukács: um clássico do século XX**. São Paulo: Moderna, 1997.
- FREITAS, José Antônio de. **Estudos sobre a literatura do Brasil: o lirismo brasileiro**. Lisboa: David Corazzi, 1877.
- FREITAS, Barros de Olívia. **O Guesa empenhado: nação, continuidade e inovação do sistema literário brasileiro**. 2008. 120 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade de Brasília, Brasília, 2008.
- GARRETT, Almeida. A quem ler: bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. [1826]. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 26-73.
- GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GOMES, Angela de Castro. **Essa gente do Rio...: Modernismo e nacionalismo**. Rio de Janeiro: FGV, 2009.
- GOYET, Florence. **Penser dans concepts et fonction de l'épopée guerriere**. Paris, Champion, 2006.
- GRAÇA, Antônio Paulo. **Uma poética do genocídio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- GUTIERREZ, Juan María. Um poema brasileiro. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de; MOREIRA, Maria Eunice (Org.); BUENO, Luís (Org.). **A Confederação dos Tamoios**. Ed. fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007. p. clxxvi-cxcix.
- HAGIWARA, Michio Peter. **French epic poetry in the sixteenth century**. Paris et Haia: Mouton, 1972.
- HANSEN, João Adolfo. Agudezas seiscentistas. **Floema**, ano II, n. 2 A, p. 85–109 out 2006a, ed. especial.
- _____. Letras coloniais e historiografia literária. **Revista Matranga**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 13-44, jan. 2006b.

_____. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Épicos**. Coleção Multiclássicos. São Paulo: Edusp, 2008.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004. v. IV.

HERCULANO, Alexandre de Carvalho e Araújo. Carta de Alexandre Herculano a d. Pedro II datada de 13/09/1856. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de; MOREIRA, Maria Eunice (Org.); BUENO, Luís (Org.). **A Confederação dos Tamoios**. Ed. fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007. p. cxl-cxliii.

HOBBSAWN, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Tradução de Maria Celia Paolli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque de; CANDIDO, Antonio (Org.). **Capítulos de literatura colonial**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (Dir.). **História Geral da Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2007. v. 1-2.

_____. **Raízes do Brasil**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

JAMESON, Frederic. **Marxismo e forma**: teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo: HUCITEC, 1985.

_____. **O inconsciente político**. A narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: O Romantismo na contramão da modernidade. Tradução de Guilherme João de F. Teixeira. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

LUCANO, Marco Aneu; DUFF, James (Org.) **Pharsalia**: the civil war books I-X. Londres: Heinemann, 1928. Disponível em: <<https://archive.org/details/lucancivilwarboo00lucauoft>>. Acesso em 12 out 2015.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 1. Ed. 2. reimpressão. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2006.

_____. **Estética**: peculiaridad de lo estetico. Barcelona: Grijalbo, 1966.

MARCOCCI, Giuseppe. **A consciência de um império**: Portugal e o seu mundo. Coimbra: Impr. Universidade de Coimbra 2012.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Carta a Juan María Gutierrez. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de; MOREIRA, Maria Eunice (Org.); BUENO, Luís (Org.). **A Confederação dos Tamoios**. Ed. fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007. p. cxcix.

_____. Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil. **Nitheroy**: revista brasiliense, ciencias, letras e artes, Paris, t. 1, n. 1, 1836.

MARIANI, Bethânia. **Colonização linguística**. Campinas: Pontes, 2004.

MASKELL, David. **The Historical Epic in France: (1500-1700)**. Oxford: Oxford University Press, 1973.

MENDONÇA, António Pedro Lopes de. **Memórias de literatura contemporânea**. Lisboa: Tip. do Panorama, 1855.

MIRANDA, José Américo de (Org.). **Parnaso brasileiro de Januário da Cunha Barbosa: prefácios e índices**. Belo Horizonte: Imprensa Universitária-UFMG, 1999.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. Do épico e do lírico. **Alfa: revista de linguística**, Marília, v. 1, 1962.

_____. **História da literatura brasileira: 1922-atualidade**. São Paulo: Editora Cultrix, 2001, v. III.

MONTE ALVERNE, Frei Francisco de. Considerações críticas, literárias e filosóficas acerca da Confederação dos Tamoios, do Sr. Dr. Domingos José de Magalhães. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de; MOREIRA, Maria Eunice (Org.); BUENO, Luís (Org.). **A Confederação dos Tamoios**. Ed. fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007. p. clviii-clxxxv.

MOREIRA, Maria Eunice. “Apresentação”. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de; MOREIRA, Maria Eunice (Org.); BUENO, Luís (Org.). **A Confederação dos Tamoios**. Ed. fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007. p. v-xiv.

_____. **Nacionalismo literário e crítica romântica**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1991.

_____. (Org.). **Gonçalves Dias e a crítica portuguesa do século XIX**. Lisboa: CLEPUL; Porto Alegre: PUCRS, 2010.

MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Tradução de Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

_____. Romance: Teoria e História. **Novos Estudos: CEBRAP**, São Paulo, no.85, 2009.

MOTTA, Arthur. **História da literatura brasileira: Época de transformação**. São Paulo: Editora Companhia Nacional, 1930. v. 2.

MUHANA, Adma. **A epopeia em prosa seiscentista: uma definição de gênero**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

MURRIN, Michael, J. **Allegorical Epic: essays in its rise and decline**. Chicago & London: University of Chicago Press, 1980.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. As influências de O Uruguai de Basílio da Gama na poesia indianista de Machado de Assis. **Revista USP**, São Paulo, n. 73, p. 105-111, mar./mai. 2007.

NEIVA, Saulo. **Avatares da epopeia**. Recife: Ed. Fundação Joaquim Nabuco, 2009.

NEMEROV, Howard. **Poesia como criação**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: GDR, 1968.

NETO, João Angelo Oliva. Índice dos principais nomes. In: VIRGÍLIO, Publius Vergilius Maro; NETO, João Angelo Oliva (Org.) **Eneida**. Ed. bilíngue. Trad. Carlos Alberto Nunes. Apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

NETO, Lira. **O inimigo do rei**: uma biografia de José de Alencar, ou, a mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava d. Pedro II e acabou inventando o Brasil. São Paulo: Globo, 2006.

NEWMAN, John Kevin. **The classical epic tradition**. Madison: University of Wisconsin Press, 1986.

[ÔMEGA, Sr.] ANÔNIMO. Confederação dos Tamoios. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de; MOREIRA, Maria Eunice (Org.); BUENO, Luís (Org.). **A Confederação dos Tamoios**. Ed. fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007. p. lxi-lxvii.

PAIXÃO, Fernando (Org.). **Momentos do livro no Brasil**. São Paulo: Ática, 1998.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDRO II, Dom [Outro Amigo do Poeta]. Reflexões às cartas sobre a Confederação dos Tamoios assinadas por Ig; Reflexões às cartas de Ig sobre a Confederação dos Tamoios (a); Reflexões às cartas de Ig sobre a Confederação dos Tamoios (b); Reflexões às cartas de Ig sobre a Confederação dos Tamoios (c); Resposta ao artigo das Folhas Soltas à Confederação dos Tamoios, assinado por Ig (a); Resposta ao artigo das Folhas Soltas à Confederação dos Tamoios, assinado por Ig (b). In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de; MOREIRA, Maria Eunice (Org.); BUENO, Luís (Org.). **A Confederação dos Tamoios**. Ed. fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007. p. lxxiv-cxxxviii.

PEDROSA, Celia. **Antonio Candido**: palavra empenhada. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: EDUFF, 1994.

PIMENTEL, Alberto. **Poemas herói-cômicos portugueses**: verbetes e apostilas. Porto: Renascença Portuguesa, 1922.

PIERCE, Frank. **La poesía épica del Siglo d'Oro**. Madrid: Gredos, 1968.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo [O Amigo do Poeta]. Breve resposta às cartas do Sr. Ig; Mais uma palavrinha aos críticos; Ao sr. Boquiaberto; O Amigo do Poeta ao público; A sexta carta ao sr. IG; O sr. Ig... é o sr. Ômega. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de; MOREIRA, Maria Eunice (Org.); BUENO, Luís (Org.). **A Confederação dos Tamoios**. Ed. fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007. p. lvii-cxiii.

POUND, Ezra Loomis. **Abc da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

PRADO, Antonio Arnoni. Dimensão crítica da Formação. In: **História e literatura**. Homenagem a Antonio Candido. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 417-433.

PRADO, Décio de Almeida. O Clima de uma época. In: AGUIAR, Flávio. **Antonio Candido: pensamento e militância**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo; Humanitas, 1999. p. 25-43.

PRITSCH, Eliana Inge. **As vidas de Sepé**. 2004. 1 t. 296 f. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

QUINT, David. **Epic and Empire**. Princeton: Princeton University Press, 1993.

QUINTILIANO, Aylron. **A Guerra dos Tamoios**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

RAMA, Angel. Exposición de Antonio Candido. In: PIZARRO, Ana (Ed.) **La literatura latinoamericana como proceso**. Buenos Aires: CEDAL; Bibliotecas Universitarias, 1985. p. 78-84.

REIS, Francisco Sotero dos. **Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira**. São Luís: Typ. de B. de Mattos, 1868. t. 4.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Projeto e realização épica em José de Alencar. **História Revista**, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 185-210, jan./jun. 2011.

ROMERO, Sílvio. **Estudos de poesia popular do Brasil**. Rio de Janeiro: Tip. Lammert & C. Rua do Ouvidor, 1888.

_____. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. t. I-IV.

_____. **Introdução à história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Tip. Nacional, 1882.

_____. **O naturalismo em literatura**. São Paulo: Tip. da Província de São Paulo, 1882.

ROMERO, Sílvio; RIBEIRO, João. **Compêndio de história da literatura brasileira**. São Paulo: Francisco Alves, 1906.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SCHWARCZ, Lilia Martins. **As barbas do Imperador: d. Pedro II, um monarca nos trópicos**. 2. ed. 14. Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Duas Cidades, 1998.

_____. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Notas do debatedor. In: D'INCAO, Maria Angela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria. **Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido**. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 1992. p. 262-267.

_____. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. Os sete fôlegos de um livro. In: AGUIAR, Flávio. **Antonio Candido: pensamento e militância**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo; Humanitas, 1999. p. 82-95.

_____. (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, Alberto da Costa e. **Castro Alves**. Série perfis brasileiros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa [a]. Apresentação. Algumas palavras sobre este livro. Bosquejo da história da poesia brasileira [1840]. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 95-142.

SILVA, João Manuel Pereira da [b]. – Parnaso brasileiro. Apresentação. Uma introdução histórica e biográfica sobre a literatura brasileira. A quem ler [1841]. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 145-181.

SOARES, Antônio Joaquim de Macedo. – Harmonias brasileiras. Apresentação. Prefácio [1859]. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 271-282.

SOUSÂNDRADE, Joaquim Manuel de; WILLIAMS, Frederick (Org.); MORAES, Jomar (Org.). **Prosa: edição crítica**. São Luís: SIOGE, 1978.

SZTUTMAN, Renato (Org.). **Eduardo Viveiros de Castro**. Série Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: Edusp, 1999.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. – Florilégio da poesia brasileira. Apresentação. Prólogo. Ensaio histórico sobre as letras no Brasil. [1847]. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 211-267.

_____. **Épicos brasileiros**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1845.

_____. O Caramuru perante a História. **Revista Trimestral de História e Geografia: Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. X, p. 129-152, 2 trim. 1848.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira a Machado de Assis**. 4. ed. Brasília: Ed. da UnB, 1963.

VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. Tradução de Elisa A. Kossovitch e João Adolfo Hansen. **Discurso: revista do Departamento de Filosofia da USP**, São Paulo, n. 9, p. 31-62, 1978.

WILLIAMS, Frederick. **Sousândrade**: vida e obra. São Luís: SIOGE, 1976.

_____. **Sousândrade**: A study of his life and work. Wisconsin: Ann Arbor, 1971.

WOLF, Ferdinand. **Brésil littéraire**: Histoire de la littérature Brésilienne. Berlim: Asher, 1863.

_____. **O Brasil literário**. História da literatura brasileira. Tradução de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

ZILBERMAN, Regina. Entre duas histórias: de Sílvio Romero a José Veríssimo. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Nenhum Brasil existe**: pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: UERJ; Topbooks; UniverCidade, 2003. p. 871-881.

_____. Ferdinand Denis e os paradigmas da história da literatura. **Revista Desenredo**, Passo Fundo, v. 2, n. 1, p. 137-147, 2006.

_____. O Uruguai: moderno e americano. In: MALLARD, Letícia et. Al. **História da literatura**: ensaios. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997.

ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone**: textos fundadores da história da literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.