

# Imitação e emulação nas letras coloniais brasileiras

*Imitation and Emulation in Brazilian Colonial Literature*

Thiago Saltarelli

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

saltarelli@outlook.com

<https://orcid.org/0000-0002-0316-8947>

**Resumo:** O presente artigo começa por retomar, de forma amplificada, reflexões expostas em Saltarelli (2012), a fim de investigar como a *mímesis* se constitui em categoria fundamental que rege a produção lettrada colonial brasileira. Nessa reflexão, parte-se da consideração de que há uma tensão entre seu entendimento, por um lado, como imitação da natureza ou de ações humanas e, por outro, como emulação de autores canônicos e tópicas do costume retórico-poético. A partir de então, propõe-se que o cruzamento entre essas duas compreensões gera uma perturbação dos *tópoi* clássicos, sem que, por isso, nossas letras coloniais devam ser pensadas pela categoria romântica de “originalidade” e desvinculadas da matriz consuetudinária europeia. Por fim, passa-se ao exame de casos concretos, com foco na análise de obras de António Dinis da Cruz e Silva e Basílio da Gama.

**Palavras-chave:** *mímesis*; emulação; retórica; António Dinis da Cruz e Silva; Basílio da Gama.

**Abstract:** This paper begins by revisiting, in greater detail, reflections presented in Saltarelli (2012), in order to investigate how *mímesis* constitutes a fundamental category governing Brazilian colonial literary production. This reflection starts from the consideration that there is a tension between its understanding, on the one hand, as imitation of nature or human actions and, on the other hand, as emulation of canonical authors and topics of rhetorical-poetic custom. From then on, it is proposed that the intersection between these two understandings generates a disturbance of the classical *tópoi*, without, however, our colonial literature having to be thought of in terms of the romantic category of “originality” and detached from the European customary matrix. Finally, we move on to the examination of specific cases, focusing on the analysis of works by António Dinis da Cruz e Silva and Basílio da Gama.

**Keywords:** *mímesis*; emulation; rhetoric; António Dinis da Cruz e Silva; Basílio da Gama.

## 1 A questão da *mímesis* nas letras coloniais

Em 1980, no livro intitulado *Mímesis e modernidade*, Luiz Costa Lima afirmava:

Há hoje em dia uma questão da *mímesis*. Questão tanto para quem está no centro da cultura ocidental, o *scholar* europeu ou norte-americano, quanto para quem se acha nas margens do centro, na periferia do capitalismo. Para o primeiro assim sucede pelo permanente desafio que lhe traz cada obra nova [...] Mas a *mímesis* é também questão para quem tem a periferia como seu lugar. Para este, o problema não é tão-só decorrente das obras mais avançadas. É um tópico constante na reflexão do Brasil pelos brasileiros que temos sido e somos imitadores do que se faz noutra parte, seja antes Lisboa ou Madrid, seja hoje Paris ou Nova York. Nesse ponto, nosso destino é semelhante ao das outras nações periféricas: imitadores de um centro que as coloniza econômica e culturalmente. E como, tradicionalmente, *mímesis* é traduzida a partir de *imitatio*, nossa *mímesis* então se torna imitação da imitação, que nos leva a compor ou a valorizar nossos produtos culturais em função de sua conformidade com o padrão metropolitano. Ou, se a ele somos rebeldes, em função de sua discordância... Em ambos os casos, o julgamento da *mímesis* colonial remete não a uma matéria de que se alimenta – chamemo-la provisoriamente “vida” ou “realidade” – mas ao padrão metropolitano que dita como a “realidade” deva ser “imitada” e interpretada (Lima, 2003, p. 25-26).

A exposição dessa questão, claro está, direciona-se ao contexto contemporâneo (Costa Lima escreve, em 1980, “há hoje em dia [grifo nosso] uma questão da *mímesis*”). Suas observações, no que concerne ao intelectual da periferia, pressupõem uma consciência nacional por parte dos países do Terceiro Mundo – antigas colônias europeias, agora já independentes – que os distinga das antigas metrópoles. Essa consciência, na América Latina, será construída no século XIX, simultaneamente às guerras de independência e ao surgimento do Romantismo na literatura, com sua grande valorização do espírito nacional.

Isso significa que não havia tal consciência no contexto colonial. No caso brasileiro, não se pode falar de um Brasil reconhecido como nação antes do século XIX. Desde seu “descobrimento” por Pedro Álvares Cabral em 1500 e o início de sua efetiva colonização a partir de 1530, o território era concebido como um conjunto de capitania, possessões ultramarinas de Portugal. Somente após a independência em 1822 é que surge a necessidade de se criar uma identidade nacional para unificar o imenso território brasileiro. Uma das instituições que mais contribuirá para a construção de tal unidade nacional será precisamente a literatura. Os escritores

românticos e os das gerações seguintes, seja na poesia ou na prosa, empenharam-se em construir um imaginário de um Brasil unificado como nação, por meio do emprego de elementos considerados tipicamente brasileiros, desde a natureza e os povos originários, tidos por legítimos ancestrais da terra, até as questões sociais e culturais de cada região. Da mesma forma, a historiografia literária brasileira oitocentista, influenciada pela teleologia do idealismo alemão, nasce sob uma espécie de *Zeitgeist* do Nacional, o qual se torna um critério de literariedade aplicado a todos os períodos históricos e passa a orientar a visão evolutiva da história da literatura enquanto desenvolvimento daquele espírito nacional. Neste sentido, há sempre um esforço por compelir as práticas letradas coloniais para um *continuum* evolutivo, como se elas constituíssem uma fase prévia, de preparação para a plena e posterior manifestação do *Zeitgeist* brasileiro. Segundo João Adolfo Hansen (2005, p. 13-14):

O modelo orgânico na base da historiografia literária brasileira constitui a temporalidade como evolução, por isso a teleologia das categorias aplicadas continua a constituir *a priori* a inteligibilidade das letras coloniais como etapa superada para o que veio depois, o Estado Nacional.

Essa abordagem teleológica ocorreu sobretudo a partir de 1838 – ano da criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – quando, de acordo com Hansen (2005, p. 15):

[...] tanto a teologia-política quanto a retórica foram sistematicamente eliminadas nas leituras feitas dessas letras no programa nacionalista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. No lugar da mímesis aristotélica, passou-se a falar de expressão; no lugar da representação de sujeitos de enunciação e destinatários por preceitos não psicológicos, como os caracteres e as paixões, passou-se a propor a psicologia e a estética; no lugar da hierarquia definida em termos teológico-políticos, passou-se a falar de “oposição crítica”, de “prenúncios”, “antecipações” e “manifestações” do Nacional [...].

Assim, tais apropriações teleológicas eliminaram a especificidade histórica das letras coloniais ao considerá-las como mediação ou etapas para o estágio superior que seria a manifestação plena do espírito nacional brasileiro. Hansen (2005, p. 16) destaca o caráter providencialista dessa leitura:

[...] a teleologia da história nacional da literatura é tão teológica quanto a dessas letras [as letras coloniais]: as classificações delas como “antecipação”,

“prenúncio”, “manifestação literária” ou “pré-” [...] não deixam de lembrar o “figural” da interpretação providencialista da história [...] Quando é modelada como retrospecção de prefigurações de um ideal nacional, a história literária permanece teológica. Nos casos de obras coloniais em que a prefiguração não é imediatamente evidente, o tempo anterior à Independência é constituído por meio de categorias espaciais, “aqui”, como espaço homogêneo e vazio que importa e imita artificialmente, sem transformação, as representações metropolitanas, “lá”. A mesma representação colonial torna-se exterior à “realidade brasileira” pressuposta como presença em germe do “nacional” no lugar.

Tal ponto de vista historiográfico gera críticas severas à maioria dos autores coloniais por serem considerados não nacionalistas e meros imitadores da metrópole, segundo uma lógica de pensamento dos séculos XIX e XX, como propunha Costa Lima.

Não obstante, toda a visão de mundo, de história e do fazer artístico, ou da *poésis*, é muito distinta nos séculos XVI, XVII e XVIII, como no-lo explica muito bem João Adolfo Hansen (2005, p. 14-15):

A compreensão de mundo que as letras hoje simplificadas como “barroco” tinham em seu tempo é descontínua ou heterogênea em relação à compreensão que a história nacional da literatura possa fazer delas, pois elas não pressupõem a teleologia do contínuo evolutivo, as categorias psicológicas da subjetividade burguesa e as categorias que definem a arte como o desinteresse estético e a autonomia crítica que encontramos na história nacional dessas letras. Sinteticamente, retomando a relação de experiência do passado e expectativa de futuro proposta por Koselleck para especificar o modo como uma formação histórica determinada vive seu presente, diria que o horizonte de expectativa do presente colonial das letras hoje classificadas como “barroco” era outro, irredutível às categorias de uma história nacional da literatura. [...]

Além disso, elas são modeladas pela instituição retórica e as várias apropriações católicas das doutrinas retóricas expostas em várias versões, principalmente a aristotélico-latina, Aristóteles, o anônimo da *Retórica a Herônio*, Cícerro, Quintiliano, Tácito, Sêneca, Marciano Capella, Geoffroi de Vinsauf etc.; e as retóricas gregas postas em circulação na Europa a partir do final do século XV, Aftônio, Theon de Alexandria, Dionísio de Halicarnasso, Demétrio de Falero, Longino, Hermógenes. Este último, por exemplo, está na base da grande poesia de Góngora, imitadíssima em Portugal pelo menos até a morte de D. João V, em 1750, e ainda legível nas obras poéticas que Cláudio Manuel da Costa publicou em 1768.

Todavia, a presença da instituição retórica nas colônias não passará incólume às experiências locais dos lettrados. Ainda que estas não tenham nada que ver com o “nacional”, como temos insistido, tais experiências nos âmbitos da natureza, da

política ou do encontro com os indígenas americanos porão em questão a eficácia da aplicação, para cem por cento dos casos, dos *tópoi* e lugares comuns retóricos, sobretudo se usados exclusiva e rigorosamente segundo o costume. Como na produção letrada dessa época há uma mescla entre retórica e poética, o problema da imitação alcança as duas instâncias. E se a *mímesis* é entendida, de modo geral, como imitação da natureza e das ações humanas ou como representação da realidade, e ainda como imitação de modelos e autores canônicos, haverá, nas letras coloniais, uma ampliação da natureza e dos tipos humanos a serem representados com suas ações e costumes, em acordo com a especificidade mesma do novo continente, ademais de um uso modificado dos autores modelo e dos *tópoi*. Pode-se dizer que a experiência colonial adiciona novos elementos ao processo mimético.

Uma das faces do enriquecimento da *mímesis* é a ampliação do tesouro linguístico, sobretudo no âmbito literário, a partir da incorporação do léxico da língua *tupi*. Em um primeiro momento sua utilização pelos jesuítas tem finalidade pragmática, de catequização dos indígenas. Assim, o padre jesuíta José de Anchieta publicou em 1595 a *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*, uma gramática do tupi (embora haja notícia de que já era usada em suas missões no Brasil desde 1556, em uma versão manuscrita). Segundo Agostinho Ribeiro, um dos que, a serviço do rei, concedeu a licença para a publicação, essa gramática serviria para “melhor instruição dos Cathecumenos, & augmento da nova Christãdade daquellas partes, & pera com mais facilidade & suauidade se plantar & dilatar nellas nossa Sancta Fee” (Anchieta, 1595). Do mesmo modo, Anchieta também escreve em língua tupi poemas líricos e peças teatrais curtas, semelhantes aos mistérios medievais, para facilitar a compreensão da doutrina cristã por parte dos indígenas. Além das questões e finalidades doutrinárias, o fato é que tais obras trazem modificações aos dois polos culturais em contato: por um lado, transportam tradições europeias, como a encenação dos mistérios cristãos, para as culturas ameríndias, além de estabelecer normas gramaticais e incluir na tradição escrita uma língua originalmente ágrafa. Por outro lado, contribuem para a ampliação do leque de conhecimento linguístico e antropológico dos missionários europeus.

Após uma primeira utilização do tupi com fins doutrinários, como já dissemos, o novo léxico se expande para fins – se assim podemos chamá-los, embora anacronicamente – estéticos. Um bom exemplo dessa aplicação é encontrado na sátira do século XVII, cujo maior representante na literatura brasileira é Gregório de Matos. Em sua prática da sátira, ele segue o esquema de construção da pessoa satírica com base em preceitos éticos, jurídicos, teológico-políticos e retóricos da racionalidade de corte ibérica, que encena os seguintes pares de oposição (cf. Hansen, 2005, p. 12):

brancura	X	não brancura
catolicismo	X	heresia e gentilidade
discrição	X	vulgaridade
fidalguia	X	plebe
liberdade	X	escravidão
honestidade	X	desonestidade
masculino	X	feminino

Como afirma Hansen (2005, p. 12-13), “formulando-se a si mesma como semelhança virtuosa das categorias positivas, a *persona* compõe e decompõe os tipos viciosos como semelhanças viciosas ou malvadas das categorias negativas”. De acordo com esse modelo, o elemento ameríndio se encontra no lado do vício e da depravação a ser censurado, pois os indígenas são não brancos, hereges e gentios, vulgares, plebeus e escravos, em oposição aos brancos, cristãos, discretos, fidalgos e homens livres. Assim, neste soneto satírico, que compõe a figura de um suposto nobre mestiço da Bahia, Gregório de Matos emprega palavras do tupi que fogem dos princípios do decoro discreto para mimetizar a vulgaridade dos mestiços. O poeta provoca estranheza em um leitor discreto da metrópole familiarizado com os códigos da poesia portuguesa ou castelhana da época, tanto pelos significados dessas palavras quanto pelo fato de que elas tornam o soneto todo agudo, com rimas apenas nas vogais finais, um padrão relativamente raro no âmbito das línguas e da poesia ibéricas:

Há cousa como ver um Paiaiá  
 Mui prezado de ser Caramuru,  
 Descendente de sangue de Tatu,  
 Cujo torpe idioma é cobépá?

A linha feminina é carimá,  
 Moqueca, petitinga, caruru,  
 Mingau de puba, vinho de caju,  
 Pisado em um pilão de Pirajá.

A masculina é um aricobé,  
 Cuja filha cobé um branco Paí  
 Dormiu no promontório de Passé.

O branco era um marau que veio aqui,  
 Ela era uma Índia de Maré,  
 Cobepá, aricobé, cobé, paí.  
 (Matos *apud* Topa, 1999, p. 339).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> verso 1: *Paiaiá* [chefe espiritual entre os indígenas] / verso 2: *Caramuru* [designação aplicada ao eu-

Assim, à tradição de Juvenal e Quevedo, à qual pertence Gregório de Matos, acrescenta-se um novo elemento de uma nova cultura, que se integra à imitação retórica dos modelos e promove um novo esquema de rimas, de unidades lexicais e de seus significados, os quais, no entanto, mantêm o princípio da função satírica.

Outra faceta da mudança das leis da *imitatio* e da retórica ocorre na chamada literatura informativa, própria dos cronistas da descoberta e da colonização. Sabe-se que esses cronistas devem informar a metrópole sobre os seres, objetos e eventos das novas terras. Mas como descrever um elemento da fauna ou da flora absolutamente exótico e desconhecido para alguém que nunca o viu e que nem mesmo saiu de Portugal ou da Espanha alguma vez? O cronista Pero de Magalhães Gandavo, por exemplo, na *História da província de Santa Cruz*, tenta descrever um tatu da seguinte maneira:

Chamãoles Tatús, & sam quasi tamanhos como leitões: tem hum casco como de cágado, o qual he repartido em muitas jútas como laminas & proporcionado de maneira, q̄ parece totalmēte hū cauallo armado. Tem hū rabo cōprido todo cuberto do mesmo casco: o focinho he como de leitão, ainda que mais delgado algum tanto, & nam bota mais fora do casco que a cabeça. Tem as pernas baixas, & criamse em couas como coelhos. A carne destes animaes he a melhor & a mais estimada q̄ ha nesta terra, & tem o sabor quasi como de galinha (Gandavo, 1576, fól. 21r-21v).

Se admitimos, com Marcus Vinicius de Freitas (2002, p. 85), que a comparação, devido à expansão das similitudes, adquire um estatuto estético, e que “o tatu, assim descrito, constitui tanto uma representação do mundo real – o que seria sua primeira intenção – como também constitui uma imagem funcionalmente poética”, devemos considerar que essa imagem poética foge dos padrões de congruência e unidade estabelecidos por Horácio na *Epístola aos Pisões*. Lá, Horácio condena que se junte a CERVIZ de um cavalo a uma cabeça humana e que se a adorne com penas de várias cores e membros de diferentes animais. Pois é precisamente essa mistura de diferentes animais que Gandavo faz em sua descrição do tatu. Assim, de acordo com os padrões de Horácio, a descrição feita por Gandavo constitui um monstro

---

ropeu residente no Brasil no período colonial e, por extensão, aos fidalgos mestiços] / verso 4: *cobepá* [língua da tribo *cobé*] / verso 5: *carimá* [farinha de mandioca] / verso 6: *petitinga* [espécie de anchova]; *caruru* [planta utilizada como especiaria] / verso 7: *puba* [mandioca cuja massa está amolecida e fermentada] / verso 8: *piraguá* [espécie de pão] / verso 9: *aricobé* [indivíduo da tribo *cobé* ou *aricobé*] / verso 10: *branco Pat* [um homem branco] / verso 11: *Passé* [região da Bahia] / verso 12: *marau* [indivíduo vil, desrespeitável] / verso 13: *Maré* [pequena ilha no litoral da Bahia].

poético, que, no entanto, conquista seu espaço na retórica da representação da realidade do Novo Mundo nas crônicas, o que acrescenta novas possibilidades à prática mimética das letras coloniais.

Finalmente, há uma verdadeira reformulação ou uma relocalização das tópicas clássicas, que são retiradas da tradição no processo de *imitatio*, mas se adaptam aos novos contextos em que são empregadas. Observaremos agora algumas dessas mudanças em dois poetas do século XVIII.

## 2 Uma Arcádia brasileira em um gênero ovidiano

Uma das obras mais criativas de António Dinis da Cruz e Silva<sup>2</sup> é, indubitavelmente, *As Metamorfoses*.<sup>3</sup> Trata-se de um conjunto de doze poemas de extensão variável, em versos decassílabos brancos, que se apropriam mimeticamente do gênero “metamorfose” difundido por Ovídio, mas cujos personagens que sofrem as transformações constituem elementos da natureza brasileira, seja da fauna, da flora, da hidrografia, das pedras e dos metais preciosos. A imitação de Ovídio é declarada, tanto que Cruz e Silva usa como epígrafe da obra o primeiro verso das *Metamorfoses* ovidianas – “*In noua fert animus mutatas dicere formas corpora*”, isto é, “É meu propósito falar das metamorfoses dos seres em novos corpos” (Ovídio, 2017, p. 42-43). O poeta mescla personagens indígenas ao panteão dos deuses greco-romanos, praticando assim uma imitação de grande inventividade.

Na primeira metamorfose, por exemplo, a ninfa indígena Tijuca – ou Tejuca, segundo a grafia antiga – vive em uma floresta do Rio de Janeiro:

Entre os soberbos montes que, formando  
Em seu ameno dilatado seio  
Do Rio a graciosa bahia,  
Do mar, que em vagas muge, a fúria quebrão,  
N' huma densa floresta, que se eleva  
De alcantilada serra sobre o cume  
Às altas nuves, tinha seu alvergue  
Tejuca, do Brazil formosa Ninfa.  
(Silva, 1814, p. 90).

<sup>2</sup> A título de curiosidade, António Dinis da Cruz e Silva foi um dos fundadores da Arcádia Lusitana em 1757, sob o pseudônimo de Elpíno Nonaciense.

<sup>3</sup> A maior parte da obra do autor foi publicada pela primeira vez postumamente, sob o título de *Poesias*, em seis tomos, entre 1807 e 1817. *As Metamorfoses* constam no quarto tomo, saído em 1814.

Tijuca, que “Desde a primeira idade despresando / De Minerva os estudos, suas artes...” (Silva, 1814, p. 90), só se interessa pela caça. Sua destreza é tanta que os habitantes da floresta passam a cultuá-la, o que desperta a inveja de Diana. Ela ordena a um fauno que roube o arco e as flechas de Tijuca enquanto a ninfa dorme. Em seguida, ela envia um tigre para devorá-la. Ao acordar e perceber que está desarmada e à beira da morte, Tijuca não tem outra escolha a não ser fugir. Após uma longa corrida em que deixa o tigre para trás, a ninfa para repentinamente no fim de um penhasco e se vê diante de um precipício. Sem poder avançar e com o tigre à espreita, Tijuca implora aos deuses que a ajudem. Assim que termina a súplica,

[...] subitamente de seus olhos  
Em borbolhões rebentão duas fontes:  
Pelo nevado collo gotejando  
Os seus soltos cabellos se convertem  
De cristallino humor em longos fios:  
Dos estendidos torneados dedos  
Ao mesmo tempo aos livres ares pulão,  
Borrifando de em torno as verdes plantas,  
Outros tantos esguichos de agoa clara:  
E em dous ferventes jorros pouco a pouco  
Resvalando lhe vão os pés formosos  
Em fim, qual d'alta serra a branca neve  
Com os raios do Sol cás derretida,  
Despenhando se vai pela agra serra  
Toda em agoa Tejua transmudada;  
(Silva, 1814, p. 93).

Tijuca fica assim metamorfoseada numa cachoeira, que, segundo o poeta, é a origem da “cascata da Tijuca”, presente na floresta de mesmo nome no Rio de Janeiro. É importante ressaltar que o poeta enfatiza que Tijuca é uma ninfa brasileira, mas convivem com ela nesse mesmo espaço as deusas Diana e Minerva, além de Cupido e alguns faunos. Cruz e Silva mistura assim os espaços das selvas americanas e da Arcádia clássica.

O mesmo tom é encontrado nas outras metamorfoses. Além dos espaços, Cruz e Silva também mistura em seu processo imitativo lendas clássicas e indígenas. A quinta metamorfose, por exemplo, intitulada “O manacá e o beija-flor”, narra a desventura de um jovem casal de namorados, Manacá e Colomim, quando a ninfa Manacá é atacada por um javali e morre. Ela é transformada em uma flor violeta. Colomim, que não para de beijá-la mesmo depois de morta e transformada, é

metamorfoseado em beija-flor, o passarinho típico da América do Sul que está sempre “beijando” as flores. Muitas versões dessa lenda, de um jovem transformado em beija-flor, podem ser encontradas nos mitos dos indígenas do Brasil. Por outro lado, na nona metamorfose, o gigante Itambé, ciumento do amor da ninfa Aribá pelo jovem Guamú, decide eliminar seu rival. Itambé o mata com uma pedra e seu sangue se transforma no rio Vermelho. Aribá é transformada em árvore, para ficar sempre ao lado do rio, e Itambé – cuja palavra em tupi significa monte escarpado ou pedra afiada – é transformado em uma dura montanha, como castigo pela dureza de seu coração. Esse episódio imita abertamente a fábula de Polifemo, que, gigante e disforme como Itambé, é ciumento da ninfa Galateia, que amava Ácis, mata a este com uma rocha. Galateia também transforma o sangue de Ácis em um rio. Assim, n’*As Metamorfoses*, António Dinis da Cruz e Silva amplia o espaço mitológico da Arcádia ao incorporar elementos de natureza diversa.

### 3 O indígena como herói

Nos alvores da literatura produzida no Brasil colonial, as culturas ameríndias costumavam ser objeto das tentativas de catequização dos jesuítas ou da pena mordaz dos poetas satíricos. Mas, na épica do século XVIII, o indígena começa a ganhar mais espaço e a receber um tratamento heróico. As duas obras mais famosas do Neoclassicismo brasileiro que empregam o indígena como herói épico são o *Caramuru*, do Frei José de Santa Rita Durão, cuja edição *princeps* é de 1781, e *O Uraguai*, de José Basílio da Gama, cuja edição *princeps* é de 1769. Nos parágrafos seguintes, iremos nos deter na análise desta última.

Por se tratar de um poema épico, o autor não poderia deixar de proceder à *imitatio* de Homero, Virgílio e, evidentemente, Camões, o grande modelo da épica renascentista em língua portuguesa. No entanto, já na estrutura do poema, Basílio foge de uma imitação muito idêntica ou servil. Em *Os Lusíadas*, Camões emprega o verso decassílabo e a estrofe em oitava real, também utilizada na épica por Boiardo (*Orlando innamorato*), Ariosto (*Orlando Furioso*), Tasso (*Gerusalemme liberata*), Ercilla (*La Araucana*) e até mesmo pelos poetas coloniais brasileiros Bento Teixeira (*Prosopopéia*) e Santa Rita Durão (*Caramuru*). *O Uraguai*, ao contrário, contém cinco cantos também com versos decassílabos, porém brancos e não divididos em estrofes. No poema, a imitação é fundamentalmente icástica<sup>4</sup>. Não

<sup>4</sup> Para um aprofundamento dos conceitos de *imitação icástica* e *imitação fantástica* nas poéticas da

há deuses nem figuras míticas, tampouco o argumento da narrativa é fabuloso. O poema trata da Guerra Guaranítica, conflito armado ocorrido entre 1754 e 1756, nos Sete Povos das Missões Orientais, territórios ao redor do rio Uruguai que na época estavam sob a administração das missões jesuíticas e que hoje fazem parte do extremo sul do Brasil, do Uruguai e da Argentina. O conflito opôs, de um lado, tropas mistas de portugueses e espanhóis que foram fazer cumprir as demarcações de terras estabelecidas pelo Tratado de Madri e, do outro, os indígenas guaranis das missões jesuíticas que se recusavam a deixar essas terras. Na verdade, Basílio da Gama, que havia recebido uma educação jesuítica, foi acusado de simpatia pela Companhia de Jesus quando a Coroa de Portugal a perseguiu, sob o reinado de D. José I e o governo de seu primeiro-ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, conde de Oeiras e marquês de Pombal. Tentando evitar o exílio, Basílio escreveu um epitalâmio para a filha do marquês e o poema épico *O Uruguai*, no qual exalta o marquês e seu governo ilustrado e repreende severamente os jesuítas, representados como os grandes vilões do poema. Este traz ainda como prólogo um soneto elogioso ao marquês de Pombal e à reconstrução de Lisboa promovida por ele após o grande terremoto de 1755.

Os personagens principais de *O Uruguai* são figuras históricas pertencentes a um passado muito recente em relação ao presente do seu autor, como o general Gomes Freire de Andrade, comandante das tropas ibéricas e suposto herói do poema, e o chefe indígena Sepé Tiaraju. A presença da história é tão forte na mimese icástica promovida por Basílio que ele acrescenta notas de rodapé ao poema, nas quais cita costumes dos indígenas e dos jesuítas e faz referência a documentos para comprovar a veracidade do que diz.

Ao longo do poema, o autor maneja tópicas do costume retórico-poético da épica, com cujo emprego procede à mimese do cânone. Assim, após os cinco primeiros versos do poema, que apresentam a situação da guerra *in media res*, surge a tópica básica da invocação,

Musa, honremos o Herói, que o povo rude  
Subjugou do Uruguai, e no seu sangue  
Dos decretos reais lavou a afronta. (Gama, 1996, p. 197).

---

Ilustração, veja-se a obra *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, de Ivan Teixeira.

mas aqui o poeta pede à Musa que lhe relembrre um fato muito recente e que cante um herói não fabuloso. Da mesma forma, no banquete oferecido aos capitães das tropas pelo general Andrade, encontra-se a figura do aedo que canta louvores aos heróis:

Desterram-se os cuidados, derramando  
Os vinhos europeus nas taças de ouro.  
Ao som da ebúnea citara sonora  
Arrebatado de furor divino  
Do seu Herói Matusio celebrava  
Altas empresas dignas de memória.  
Honras futuras lhe promete, e canta  
Os seus brasões, e sobre o forte escudo  
Já de então lhe afigura, e lhe descreve  
As pérolas, e o título de Grande.  
(Gama, 1996, p. 201).

Assim como o próprio poema, o canto do aedo Matúsio também é icástico e tem como personagem o próprio Gomes Freire de Andrade e suas façanhas militares.

Também há referências à *Ilíada* e à *Odisseia*. Como exemplo do primeiro caso, a seguinte passagem, que narra a morte de Sepé, destaca-se pela descrição realista, minuciosa, rica em detalhes e até mesmo cruenta da guerra e dos ferimentos causados na luta:

Não quis deixar o vencimento incerto  
Por mais tempo o Espanhol, e arrebatado  
Com a pistola lhe fez tiro aos peitos.  
Era pequeno o espaço, e fez o tiro  
No corpo desarmado estrago horrendo.  
Viam-se dentro pelas rotas costas  
Palpitar as entranhas. Quis três vezes  
Levantar-se do chão: caiu três vezes,  
E os olhos já nadando em fria morte  
Lhe cobriu sombra escura, e férreo sono.  
(Gama, 1996, p. 215).

Os versos “E os olhos já nadando em fria morte / Lhe cobriu sombra escura, e férreo sono” ecoam inúmeras passagens da *Ilíada* que empregam essa bela e eficaz imagem da *caligo mortis*, quando os combatentes moribundos são atingidos pela névoa da morte. Quanto à *Odisseia*, o chefe indígena Cacambo, depois de ter incendiado o acampamento dos portugueses e espanhóis, é comparado a Odisseu, que incendiou Tróia:

Via nas águas trêmulas a imagem  
Do arrebatado incêndio, e se alegrava.  
Não de outra sorte o cauteloso Ulisses,  
Vaidoso da ruína, que causara,  
Viu abrasar de Tróia os altos muros,  
E a perjura Cidade envolta em fumo  
Encostar-se no chão, e pouco a pouco  
Desmaiar sobre as cinzas [...]  
(Gama, 1996, p. 220-221).

Ainda se pode remeter a Camões a pequena passagem em que Lindóia, triste pela morte de seu marido Cacambo e após ter sido picada por uma cobra, conserva após a morte, em seu semblante, “*um não sei quê* de magoado e triste”. A afetação retórica da incapacidade de conhecer e definir o sentimento é empregada por Camões no famoso soneto “Busque Amor novas artes, novo engenho”:

Busque Amor novas artes, novo engenho,  
Pera matar-me, e novas esquivanças;  
Que não pode tirar-me as esperanças,  
Que mal me tirará o que eu não tenho.

Olhai de que esperanças me mantenho!  
Vede que perigosas seguranças!  
Que não temo contrastes nem mudanças,  
Andando em bravo mar, perdido o lenho.

Mas, conquanto não pode haver desgosto  
Onde esperança falta, lá me esconde  
Amor um mal, que mata e não sevê;

Que dias há que na alma me tem posto  
*Um não sei quê, que nasce não sei onde,*  
*Vem não sei como, e dói não sei por quê.*  
(Camões, 1963, p. 273, grifo nosso).

Esse artifício retórico também se encontra, igualmente, em uma canção de sua autoria e em um soneto de Cláudio Manuel da Costa.

Quando o narrador passa a se referir a elementos locais, costuma ocorrer, no processo mimético de descrição e construção de espaços ou outras realidades, uma troca ou justaposição de referências europeias e americanas, pois o poeta precisa transmitir aos seus leitores, que nunca estiveram nas colônias, uma realidade que eles não conhecem, como ocorre com os cronistas de quem já falamos. No final do

primeiro canto, o general Andrade conta a Catáneo, chefe das tropas espanholas, que, tendo avançado em direção ao rio Jacuí, ele e suas tropas foram detidos pela cheia do rio devido a fortes chuvas, o que os obrigou a buscar refúgio nas copas das árvores. Lá ficaram por cerca de dois meses, segundo narra o general português:

As tendas levantei, primeiro aos troncos,  
Depois aos altos ramos: pouco a pouco  
Fomos tomar na região do vento  
A habitação aos leves passarinhos.  
Tece o emaranhadíssimo arvoredo  
Verdes, irregulares, e torcidas  
Ruas, e praças de uma, e de outra banda,  
Cruzadas de canoas. Tais podemos  
Co'a mistura das luzes, e das sombras  
Ver por meio de um vidro transplantados  
Ao seio de Adria os nobres edifícios,  
E os jardins, que produz outro elemento.  
E batidas do remo, e navegáveis  
As ruas da marítima Venezuela.  
(Gama, 1996, p. 203).

Para descrever adequadamente a situação e o local onde as tropas estavam acampadas, o poeta recorre a uma imagem, dotada de grande força poética, de uma Venezuela na selva, onde o rio seria suas ruas e canais, as canoas seriam as gôndolas e as árvores, os edifícios.

Mas talvez a mudança mais importante promovida pelo poema no *épos* clássico se encontre na construção poética do herói. Na prática, Gomes Freire de Andrade tem muito pouca participação efetiva e ativa ao longo da narrativa da guerra. As pessoas simples, que não são príncipes como os aqueus e troianos cantados na *Ilíada*, são as que guerreiam, mas não sabem por que o fazem:

Vinha logo de guardas rodeado  
Fontes de crimes, militar tesouro,  
Por quem deixa no rego o curvo arado  
O Lavrador, que não conhece a glória;  
E vendendo a vil preço o sangue, e a vida,  
Move, e nem sabe por que move a guerra.  
(Gama, 1996, p. 199).

Os verdadeiros e grandes heróis de *O Uraguai* são os guaranis. Detentores de uma suposta inocência primordial, eles são retratados no poema como vítimas das mentiras dos jesuítas, que só querem dominá-los para ficar com suas terras e transformá-los em seus escravos. Por outro lado, os guaranis emulam os principes aqueus e troianos por sua bravura e até mesmo por sua capacidade de bem discursar, como pode ser observado no segundo canto, quando o chefe Cacambo se dirige a Andrade com um discurso que lembra as palavras aladas e melífluas de Nestor, Odisseu e outros chefes gregos. Assim, a maior parte das ações heróicas é protagonizada pelos indígenas Cacambo, Sepé e Lindóia.

Finalmente, o poema apresenta dois momentos muito especiais no que diz respeito a uma espécie de “sentimento americano”. No primeiro deles, no final do canto quarto, o poeta faz uma nova invocação, mas dessa vez substitui a musa clássica de Homero e Virgílio pelo Gênio da América inculta, mais condizente com suas origens e sua cultura mista entre europeia e americana:

Gênio da inculta América, que inspiras  
A meu peito o furor, que me transporta,  
Tu me levanta nas seguras asas.  
Serás em paga ouvido no meu canto.  
E te prometo, que pendente um dia  
Adorne a minha lira os teus altares.  
(Gama, 1996, p. 235).

Isso, claro, não é atributo característico apenas da nossa poesia colonial. Já Camões, na invocação de *Os Lusíadas*, havia substituído a musa grecolatina pelas Tágides, as ninfas do rio Tejo, que melhor expressariam o *épos* português: “E vós, Tágides minhas [...] / Dai-me agora um som alto e sublimado, / Um estilo grandíloco e corrente...”. No entanto, no tratamento dispensado ao gênio americano, há uma percepção, ausente em Camões, de que o espaço geográfico, psicológico e retórico-discursivo da América ainda é inculto e incapaz de se equiparar ao tesouro cultural europeu. Para mudar essa situação de inferioridade, está lá o poeta, que honrará o gênio americano com sua lira e fará com que ele seja ouvido e conhecido em todo o mundo, se ele inspirar o poeta e instilar o furor poético em seu peito. A mesma encenação ocorre nos versos finais de *O Uraguai*. O poeta termina a narrativa da guerra a onze versos do final do poema, e nestes dialoga com seu próprio poema, prevendo para ele a fama eterna e um lugar de honra na Arcádia:

Serás lido Uraguay. Cubra os meus olhos  
Embora um dia a escura noite eterna.  
Tu vive, e goza a luz serena, e pura.  
Vai aos bosques de Arcádia: e não receies  
Chegar desconhecido àquela areia.  
[...]  
Leva de estranho Céu, sobre ela espalha  
Co'a peregrina mão bárbaras flores.  
E busca o sucessor, que te encaminhe  
Ao teu lugar, que há muito que te espera.  
(Gama, 1996, p. 241).

O poeta, assim, logra que seu livro, bárbaro e peregrino, passe a fazer parte do cânone literário. Contribui também para a instauração da República das Letras na colônia e para que esta, sob a proteção das Musas, torne-se digna de ser cantada.

## Referências

ANCHIETA, J. *Arte de grammatica da lingoa mais usada na costa do Brasil*. Edição fac-similar. Coimbra: Oficina de Antonio de Mariz, 1595.

CAMÕES, L. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1963.

FREITAS, M. V. *Charles Frederick Hartt, um naturalista no império de Pedro II*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

GAMA, J. B. O Uraguai. In: TEIXEIRA, I. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 189-244.

GANDAVO, P. M. *História da Província de Santa Cruz*. Edição fac-similar. Lisboa: Oficina de Antonio Gonçalves, 1576.

HANSEN, J. A. Questões para João Adolfo Hansen. *Floema: caderno de teoria e história literária*, ano 1, n.1, p. 11-25, 2005.

HORÁCIO. *Arte poética*. Trad. Cândido Lusitano. Campinas: Concreta, 2022.

LIMA, L. C. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Ed. 34, 2017.

SALTARELLI, T. La cuestión de la mímesis en la literatura colonial brasileña. *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, n. 1, p. 79-92, 2012.

SILVA, A. D. C. As Metamorfoses. In: SILVA, A. D. C. *Poesias* (que contém poesias várias). Edição fac-similar. Lisboa: Typografia Lacerdina, 1814. t. IV, p. 89-156.

TEIXEIRA, I. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Edusp, 1999.

TOPA, F. *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos*. Porto: edição do autor, 1999. v. 2 (edição dos sonetos).