

## Caramuru: permanência e mutação da poesia épica clássica na epopeia cristã de Santa Rita Durão

Caramuru: permanence and mutation of classical epic poetry in Santa Rita Durão's christian epic

**Vitor Bourguignon Vogas**

Universidade Federal do Espírito Santo

**Resumo:** Neste artigo, discorreremos sobre as permanências e discontinuidades do gênero épico antigo na obra *Caramuru* – Poema Épico do Descobrimento da Bahia, publicada pelo Frei José de Santa Rita Durão em 1781. Procuraremos analisar como os modelos da poesia épica da Antiguidade Clássica são tomados como base e permanecem nessa epopeia brasileira do fim do século XVIII, com a Modernidade batendo às portas da História, mas, ao mesmo tempo, são renovados (ou atualizados) de acordo com os propósitos específicos do autor em conformidade com o contexto político e religioso no qual ele se situa.

**Palavras-chave:** *Caramuru*; Poesia épica; Antiguidade Clássica; Permanência; Atualização

**Abstract:** This article aims to discuss the remainings and discontinuities of the ancient epic gender in Friar José de Santa Rita Durão's *Caramuru* – Poema Épico do Descobrimento da Bahia (1781). I intend to demonstrate that the models from Classical Greece and Rome's epic poetry both inspire and remain in this Brazilian epic poem from the late 18th century, when Modernity was about to erupt in History, though, at the same time, those very models are renewed (or updated) according to the specific purposes of the author, considering the political and religious context in which he is placed.

**Keywords:** *Caramuru*; Epic poetry; Classic; Permanence; Updating

## Semelhanças com o clássico

Assim como outras epopeias luso-brasileiras do século XVI ao XVIII, *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão, é, fundamentalmente, um épico de cunho histórico (assim como a *Eneida* e a *Farsália*, por exemplo) e preserva muitas das características da poesia épica greco-latina da Antiguidade Clássica. Quanto à estrutura, a epopeia de Durão segue à risca, do início ao fim, o modelo tomado como cânone do gênero nas práticas letradas portuguesas da época: *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões. Tem estrofes divididas em oitavas, versos decassílabos com tonicidade na sexta e na décima sílabas e rimas invariavelmente no esquema ABABABCC. Do poema, que narra os feitos heroicos do português Diogo Álvares Correia no século XVI, podemos extrair uma série de recursos poéticos que estão no DNA dos clássicos da poesia épica greco-latina. A primeira delas é o proêmio (invocação e proposição), o qual, seguindo o modelo clássico, introduz ao leitor o herói e as façanhas por ele perpetradas que serão cantadas em verso a partir dali. A primeira estrofe de *Caramuru* é visivelmente inspirada na da *Eneida* (1983), de Vergílio, a qual assim começa: “As armas canto e o varão que, fugindo das plagas de Troia” (Verg. *Aen.* 1.1). Reverberando o clássico latino, Durão também inicia *Caramuru* anunciando que cantará o valor de seu “varão”:

De um varão em mil casos agitados, / Que as praias percorrendo do ocidente / Descobriu  
recôncavo afamado / Da capital brasílica potente; / Do filho do trovão denominado, / Que  
o peito domar soube à fera gente, / O valor cantarei na adversa sorte, / Pois só conheço  
herói quem nela é forte (I.I).

Outro aspecto em que Durão seguramente bebeu da fonte dos modelos épicos clássicos são os cortes narrativos para se contar uma história à parte, paralela, como um grande parêntese narrativo dentro do mesmo canto, a fim de não entediar o leitor. Um exemplo bem-acabado está no Canto I. A estrofe XXXV marca uma brusca ruptura, à moda clássica, na narrativa da trama central (o naufrágio e o aprisionamento dos navegantes portugueses pelos indígenas do litoral do Recôncavo Baiano). Essa é momentaneamente deixada de lado e, até a estrofe LXVII, o personagem Fernando conta aos companheiros (e, assim, ao leitor) a história da conversão do nativo Guaçu ao cristianismo, por inspiração de Áureo. Além disso, no decorrer do épico de Durão percebemos a utilização de símiles. Na estrofe LXXVI do Canto I, por exemplo, temos a imagem do corvo e do leão, sendo este uma figura recorrente em epopeias greco-latinas como a *Eneida*.

Finalmente, é possível verificar, nas entrelinhas do texto, algumas presumíveis intertextualidades com passagens de poemas épicos clássicos. Podemos citar como exemplo a cena em que Paraguaçu conhece e se enamora de Diogo, no fim do Canto II, a qual, aparentemente, remete ao episódio do arrebatamento de Medeia logo após conhecer e se apaixonar por Jasão, no Canto III da *Argonáutica*. Na epopeia heroica de Apolônio de Rodes, o narrador nos dá testemunho da angústia e das hesitações de Medeia entre ir ou não ao encontro da irmã, Calcíope, para pôr em ação o plano que salvará Jasão: “Na verdade, cada vez que avançava, em seu interior um

pudor a impedia. / E quando era impedida pelo pudor, um audaz desejo a incitava. / **Três vezes tentou e três vezes se absteve.** Na quarta, de novo, / após ir e vir, inclinando-se cai sobre seu leito” (Ap. Rhod. Arg. 3.52-55, grifo nosso)<sup>1</sup>.

Também em *Caramuru*, são três as tentativas vãs de Paraguaçu em falar ao guerreiro por quem caíra apaixonada. O enlevo da jovem nativa, arrebatada pela paixão ardente, é similar ao de Medeia em semelhante situação: “**Três vezes quis falar, três se calara;** / E ficou do soçobro tão formosa, / Quanto ele ficou cego; e em tal porfia, / Nem um, nem outro então de si sabia” (II. LXXXVII, grifo nosso).

## Diferenças em relação à épica heroica clássica: uma epopeia a serviço da Coroa

Entretanto, em que pesem todas as semelhanças e referências, *Caramuru* e outras epopeias luso-brasileiras dos séculos XVI a XVIII, como produtos de sua época, isto é, do contexto histórico em que foram produzidas, também assumem características próprias ou adaptam elementos da épica clássica em função dos objetivos práticos que se propõem cumprir dentro da perspectiva político-teológica que motiva a escritura dessas obras<sup>2</sup>, em um jogo de permanência com atualização do gênero épico que se deu ao longo dos séculos, ou de preservação com mudança. Em uma palavra, um jogo de emulação (*aemulatio*), definida por Felipe (2021, p. 47) como “uma imitação com vistas à superação do modelo”.

Sobre o caráter histórico de *Caramuru*, *Prosopopeia*, *Vila Rica*, *O Uruguai* e outros poemas épicos luso-brasileiros do referido período, João Adolfo Hansen (2008, p. 23) assinala que a narração de tais poemas “compõe enunciados representantes, no sentido de Castelvetro, verossímeis ou semelhantes à matéria histórica de momentos da colonização portuguesa”. No caso do épico de Santa Rita Durão, cita o mesmo autor, a matéria histórica são “as lutas contra invasores franceses huguenotes, conquista espiritual de almas de índios por jesuítas, ação heroica de Diogo Álvares Pereira [sic], no século XVI” (HANSEN, 2008, p. 23).

Nesse sentido, escrevendo à sombra do Estado, os poetas cantavam e louvavam as ações heroicas atribuídas a personagens históricos de Portugal que realmente haviam existido, para cumprirem um propósito político e religioso (esferas profundamente emaranhadas na época), em nome da honra e da glória não do herói em questão, mas da Coroa Portuguesa representada por ele na trama – diferentemente do herói clássico nos moldes homéricos, cujo arquétipo maior é Aquiles, o protagonista da *Ilíada*, que luta em busca de glória pessoal (*kleos*). Na mesma esteira, tais obras literárias visavam legitimar, por via das práticas letradas, o projeto expansionista,

1 Utilizamos a tradução do Canto III da *Argonáutica* feita por Dulcileide Virginio do Nascimento em sua tese de doutorado *A técnica mágica de Medeia no Canto Terceiro de Os Argonautas de Apolônio de Rodas*, apresentada à UFRJ em 2007 (p. 102-143).

2 Alinhando-se a alguns teóricos, com destaque ao pensamento de João Adolfo Hansen, Dreykon Fernandes Nascimento e Leni Ribeiro Leite defendem que um texto literário deve ser lido e analisado segundo “os valores de uso do tempo originário”. Ou seja, uma investigação como essa não pode jamais desprezar nem perder de vista os valores práticos do texto literário no momento e no contexto histórico em que foi produzido. O material simbólico deve se transformar ou ser lido como material produzido com valor de uso, como material prático (NASCIMENTO; LEITE, 2021, p. 2).

imperialista e colonialista português em plena marcha naqueles séculos. “No caso do projeto de colonização”, diz Felipe (2021, p. 57),

as forças centrífugas [*plus ultra*] podem ser figuradas nas viagens ultramarinas, no deslocamento de um exército para a reconquista de territórios, na ação missionária de conversão dos índios ou mesmo na pacificação de territórios coloniais economicamente estratégicos.

Esse pesquisador articula a escritura de epopeias históricas na Península Ibérica entre os séculos XVI e XVIII à empreitada missionária (contrarreformista) para efetuação da catequese dos povos nativos e à necessidade de legitimação da expansão marítima:

O heroísmo, no contexto português dos séculos XVI-XVIII, baseava-se no reto uso do livre-arbítrio e no cumprimento de um pacto político legitimador da hierarquia e da autoridade soberana do rei. Os poemas épicos escritos nesse período encenaram ações heroicas particulares, historicamente articuladas com o intuito de instruir, comover e deleitar seus leitores. A empreitada missionária para efetuação da catequese e a necessidade de se legitimar a expansão marítima, dentre outras coisas, contribuíram com a efervescência de epopeias na Península Ibérica. (FELIPE, 2021, p. 48).

Também Nascimento e Leite (2021, p. 1) chamam a atenção para o fenômeno de utilização, pela primeira Modernidade, “dos elementos discursivos legados pela Antiguidade como instrumento de construção prática e simbólica de um enunciado acerca dos conflitos que se desenrolaram nas colônias [portuguesas]”, durante os séculos em questão.

É o que se percebe já no próêmio de *Caramuru*, dedicado ao então primeiro herdeiro do trono português, D. José, primogênito da rainha Maria I, cantado por Durão como “Príncipe, do Brasil futuro dono” (I.VI); e “príncipe excelso, do céu dado / Para base imortal do luso trono” (I.III). Dirigindo-se a Sua Majestade, na estrofe IV, o narrador afirma que, com a colônia brasileira incorporada aos seus domínios, o império lusitano é o “Maior Império, que houve em Grécia, ou Roma” e que, com os povos nativos “domados”, “convertidos” e “amansados”, o herdeiro do trono português terá “Outro Reino maior que a Europa extensa”. Mais à frente, na estrofe LXVI do Canto I, a operação de desbravamento e conquista do Brasil – ou, no caso específico, de Salvador, que viria a ser a capital da colônia até 1808 – é tratada pelo narrador como “piedosa empresa”: “À piedosa empresa o Povo corra; / E que quem morrer nela, alegre morra”.

## **Diferenças em relação à épica heroica clássica: uma epopeia a serviço de Deus**

As passagens citadas acima nos oferecem elementos que iluminam uma segunda faceta do poema de Durão, bem como de outras epopeias luso-brasileiras do período em tela, isto é, a segunda face de uma moeda com a efígie do rei (ou sua coroa) na primeira: o caráter fundamentalmente religioso, doutrinário e moralizador de tais obras, em conformidade com os preceitos da Igreja Católica contrarreformista erigida após o Concílio de Trento, no século

XVI. O projeto de expansão política e territorial do império português caminhava de mãos dadas com o de expansão da fé cristã entre os primeiros habitantes das terras conquistadas – mesmo porque, nessa primeira Modernidade, não havia separação bem demarcada entre Estado e Igreja, mas, antes, uma sobreposição entre essas duas dimensões. Tratava-se, portanto, de uma “piedosa empresa”.

Em tais epopeias, a ação do herói é impulsionada e protegida pela graça de Deus, com o qual os interesses da Coroa estariam sempre convergentes, conforme se verifica em *Caramuru*. De acordo com Felipe (2021, p. 56), “em linhas gerais, sendo um poema com nítidas conotações políticas, [a epopeia de Durão] busca legitimar a ação colonizadora e a ocupação de territórios situados na América portuguesa”. Para o mesmo autor, porém, “esta legitimidade decorre não apenas de um respeito à razão de Estado encabeçada pelo rei português, mas também da ação missionária e pregação proporcionadas pela Igreja Católica”. No contexto da administração do Marquês de Pombal em Portugal, é preciso destacar, ainda, o forte componente contrário à Reforma Protestante, que transbordava para as obras dos autores nascidos em Portugal ou no Brasil no período.

Como vimos, na estrofe IV do Canto I de *Caramuru*, o poeta “profetiza” que Portugal terá “outro Reino maior que a Europa extensa”; para isso, porém, como se lê na mesma estrofe, é preciso que “um raio da verdade” (o Deus cristão; a conversão ao cristianismo) assome nas “Terras escondidas”. É preciso, em primeiro lugar, que a “turba imensa” seja “amansada” (bem entendido: pela fé católica) e que as “Nações desconhecidas” (isto é, os povos nativos) que “em meio dos Sertões a Fé não doma” sejam convertidas ao rei (logo a Deus, porquanto o rei não é senão o representante de Deus na Terra). Ainda no próêmio de *Caramuru* (I.VIII), temos outro belo exemplo de como, no texto do poema, a expansão da fé cristã se encontra imbrincada ao projeto político de expansão da Coroa Portuguesa:

Dai, portanto, Senhor, potente impulso, / Com que possa entoar sonoro o metro / Da  
brasílica gente o invicto pulso, / Que aumenta tanto Império ao vosso cetro: / E enquanto  
o Povo do Brasil convulso / Em nova lira canto, em novo plectro; / Fazei que fidelíssimo se  
veja / O vosso Trono em propagar-se a Igreja.

No início da estrofe, lemos a invocação do poeta ao herdeiro do trono português, no lugar das Musas, para que lhe dê “potente impulso com que possa entoar sonoro o metro”; no fim da *stanza*, observamos a aglutinação do Trono português à Igreja como se formassem uma só instituição, ou como se fossem partes de uma mesma estrutura político-teológica cujos interesses se confundem. Nesse contexto, expandir o território político português significa, repetindo o verbo usado por Santa Rita Durão, propagar a área de influência religiosa da Igreja sobre os territórios conquistados pelas armas. O caráter catequista dessa epopeia, ao lado de seu cunho colonialista, estende-se por todo o poema, evidenciando-se em uma série de passagens emblemáticas que colocam em primeiro plano os sacramentos do catolicismo. Ilustrativamente, destacamos alguns exemplos extraídos dos dois primeiros cantos de *Caramuru*.

Já no Canto I, como uma narração dentro da outra, ou um canto dentro do outro, temos o já referido episódio da conversão do velho indígena Guaçu ao cristianismo, literalmente cantado pelo personagem Fernando – que se faz acompanhar por uma cítara enquanto narra aos companheiros a história, dentro da gruta na qual aguardam o sacrifício antropofágico que os nativos lhes reservam. Em síntese, trata-se da história do batismo de Guaçu (que ganha o “nome cristão” de Félis) pelas mãos do homem branco Áureo. Portanto, é a história da “salvação espiritual” do primeiro, que, pouco antes de sua morte, consegue transitar do “corrupto Gentilismo” para o reino de Deus: “Félis foi o ditoso, e feliz era / Quem tanto foi do Céu favorecido, / Pois em meio ao corrupto Gentilismo / Merecer soube a Deus o seu Batismo” (I.XXXVI).

Enquanto Guaçu é tratado pelo narrador como “selvagem” (I.XXXVII), Áureo é qualificado como “Varão Santo” (I.XXXVII) e “Sacro Enviado” (I.XXXVIII). Na estrofe seguinte, o próprio Áureo se apresenta a Guaçu como “mensageiro do grande Criador”. Nessa condição, passa a lhe revelar o mistério da Santíssima Trindade: “Do Eterno Pai, de um Filho verdadeiro, / Do Espírito também, laço amoroso, / Quer que o Mistério saibas da Verdade: / São três Pessoas numa só Unidade” (I.XXXIX). Na sequência, Áureo oferece ao velho indígena o pacote completo: o batismo, o catecismo, a conversão ao cristianismo:

Um destes venho a ti: lavar-te intento, / Se queres aceitar meu Catecismo; / E servindo de porta o Sacramento, / Incorporar-te ao santo Cristianismo. / Purga o teu coração, teu pensamento, / Por chegar puro às águas do Batismo, / Onde se entras com dor do mal primeiro, / De Jesus Cristo morrerás co-herdeiro (I.XLIII).

Guaçu responde a Áureo que já o havia visto em sonho e expressa sua literal veneração, como indígena, ao homem literalmente branco (o que inclui sua admiração com a aparência física do “mensageiro divino”): “Serás, disse, (e na barba o vai tocando) / Homem com barbas, **branco**, e **venerando**” (I.XLV, grifos nossos). Em seguida, Guaçu tem uma espécie de epifania (ou revelação mística), na qual de súbito compreende todo o mistério da remissão dos pecados da humanidade pelo filho do grão-Deus, Jesus Cristo. Compreende, ainda, o mistério da Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo em unidade):

Agora sim, que entendo a grã-verdade, / Que um só Deus se fez homem sem defeito; / E sendo três Pessoas na Unidade, / Do Filho ao Pai podia haver respeito: / A Pessoa segunda da Trindade, / Novo homem, como nós, de terra feito, / A paz do homem com Deus fundar procura; / Redentor pio da mortal criatura (I.LI).

Logo após a revelação, Guaçu confessa os seus pecados, a fim de poder receber a “Graça Batismal”. Ministro do sacramento, Áureo completa o batismo de Guaçu, atribuindo-lhe o nome Félis. Em seguida, enfim apto a habitar o Reino dos Céus, o ancião morre e sobe ao Paraíso (I.LX). Finalmente, é a alma do outrora Guaçu, agora Félis, quem fala cheio de gratidão ao branco Áureo, em discurso que condensa bem a ideia central do homem branco redentor que vem do Velho Mundo para libertar espiritualmente o “silvícola” e salvar-lhe a alma: “Que te conceda

Deus, ministro justo, / (Diz-lhe a alma venturosa) o prêmio eterno; / Pois vens do antigo mundo a tanto custo / A libertar-me do poder do inferno” (I.LXII).

Também colhidas dos dois primeiros cantos, outras passagens merecem realce por bem ilustrarem o teor católico da epopeia de Durão. Uma delas é reveladora da piedade divina. No fim do Canto I, quando os seis companheiros de Diogo estão prestes a serem devorados pelos indígenas que os fizeram prisioneiros após o naufrágio do batel na costa da atual Salvador, o herói conclama os colegas a se porem em oração e, atendendo às suas preces, “O Padre Onipotente” envia do Céu um Anjo para fazer com que tudo lhes pareça um sonho (amainando, assim, seu sofrimento). O narrador então nos ensina “Que quem recorre ao Céu no mal que geme, / Logo que teme a Deus, nada mais teme” (I.LXXXIII). Na estrofe seguinte, antes que os “cruéis” e “Infames Nigromantes” possam consumir o sacrifício antropofágico, os portugueses pedem a Deus o perdão dos seus pecados (I.LXXXIV), numa derradeira confissão (outro sacramento). Finalmente, por intervenção da Providência divina (note-se: não dos deuses da máquina mitológica greco-romana), logo após as preces de Fernando, os Nigromantes são surpreendidos pelo ataque dos homens comandados por Sergipe, líder de uma tribo inimiga, bem no instante em que seriam executados os navegantes europeus. A última estrofe do canto deixa em aberto a possibilidade de estes terem se salvado (I.LXXXVIII-XCII).

Já no Canto II, caminhando pelas matas com os indígenas, Diogo se mostra fidelíssimo devoto da Virgem Maria (II.XXX), e o guerreiro indígena Gupeva se converte ao ver, extasiado, a imagem da mãe de Jesus Cristo (II.XXVII-XXXI). No fim do mesmo canto, Diogo e Paraguaçu, ao serem apresentados, apaixonam-se à primeira vista de maneira fulminante, mas Diogo dispõe-se a dominar seus ímpetos lascivos, vivendo com a amada em abstinência (ou “sincera continência”) sexual até que ela se batize, para que aí sim possa o casal avançar ao sacramento seguinte, o matrimônio:

Mas refletindo logo o Herói prudente, / Fixou no coração com fé segura, / Não cumprir as promessas de presente, / Antes que lhe entre n’alma a formosura: / Rende-lhe o seu amor, mas inocente, / E faz-lhe prometer, que com fé pura, / Enquanto se não lava, e regenera / Em continência viverão sincera (II.LXVIII).

Prontamente, a donzela aceita o batismo e, por extensão, a Igreja do varão português: “Quero o Batismo teu, quero a tua Igreja, / Meu Povo seja o teu, teu Deus meu seja” (II.XC).

## **Diferenças em relação à épica heroica clássica: o expurgo do “maravilhoso antigo”**

Aqui podemos notar outra substancial variação da épica histórica luso-brasileira do século XVI ao XVIII, como bem exemplifica *Caramuru*, em relação à da Antiguidade Clássica: o deslocamento do maravilhoso antigo, que, se não é de todo expurgado, passa a desempenhar nos poemas função muito diversa daquela que encontramos nos textos canônicos de Homero e de

Vergílio, por exemplo. Nas epopeias de matéria bélica e heroica na Grécia e na Roma antigas, uma das características predominantes era a presença de deuses pertencentes à máquina mitológica dessas civilizações como personagens ativos da história narrada, interferindo diretamente, inclusive, no andamento da intriga (por exemplo, definindo o resultado de batalhas; poupando determinado herói; criando dificuldades para outro). Em muitos casos, os deuses chegavam a se reunir para definir o desfecho dos eventos e o destino dos mortais e semimortais, no chamado *concilium deorum*. Já no período renascentista, com a expansão do cristianismo pela Europa durante o Medievo, os poetas passam a reservar outro papel a esses deuses que povoam o universo mitológico greco-romano.

Em consonância com a doutrina teológico-política preponderante, difundida pela Igreja Católica, as epopeias, a partir daí, passam a enaltecer os valores cristãos. O Deus cristão monoteísta passa a ser a causa primeira e última de toda a ação heroica dos personagens humanos (as cruzadas, as guerras, a expansão marítima etc., supostamente realizadas em seu nome). Nesse caso, os deuses greco-latinos passam a cumprir na narrativa um papel mais alegórico, representando inclusive valores ou antivalores cristãos. Caso bastante conhecido é o *d’Os Lusíadas*, obra na qual o próprio narrador, a certa altura, sugere precisamente que os deuses que figuram na trama, colhidos da tradição greco-latina (Vênus, Baco etc.), são personagens que cumprem no poema um papel alegórico, mas que o Deus cristão é o único que importa de verdade, pois é o único deus verdadeiro. Citado por Hansen, o preceptista Candido Lusitano sustenta, em sua *Arte Poética*, que

os Poetas gentílicos fingiram que tudo quanto obrou Aquiles, Eneias, Diomedes e outros Heróis fora por patrocínio de Palas, de Vênus, de Marte e outras divindades. Nós outros os Católicos não fingimos, mas firmemente cremos que todas as ações heroicas dependem da ajuda de Deus, de quem procede tudo o que é perfeito (LUSITANO apud HANSEN, 2008, p. 16).

Sobre essa “interdição do maravilhoso antigo”, ou o “expurgo” dos deuses da mitologia greco-latinas nas epopeias luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII, afirma Hansen (2008, p. 15):

“As definições luso-brasileiras de epopeia dos séculos XVI, XVII e XVIII incluem-se na longa duração dos preceitos aristotélicos do gênero, mas expurgam o maravilhoso antigo. Quando não o moralizam alegoricamente, substituem-no pelo maravilhoso cristão ou indígena”.

É o que se percebe em *Caramuru*. Na epopeia de Durão, embora os seres da mitologia greco-romana não sejam decisivos na intriga, nem interfiram diretamente no desenrolar dos acontecimentos, a máquina mitológica da Antiguidade Clássica é discretamente acionada, para efeitos alegóricos – e não raro de maneira crítica, seja para representar o paganismo que se busca condenar no poema, seja para figurar antivalores cristãos igualmente condenados pelo narrador, em consonância com o espírito católico dessa epopeia.

Coabitando o texto de Durão, há alusões a personagens bíblicos (como Noé, com cuja arca se compara uma aldeia indígena na estrofe LX do Canto II) e referências a deuses e outros personagens da tradição greco-latina (o “maravilhoso antigo”, como diria Hansen). Nas estrofes IX e X do Canto I, temos menções a Jove (Júpiter), à Fúria e a Netuno, causador do naufrágio do batel de Diogo, mas o narrador faz questão de ressaltar que essa entidade é obra do Paganismo, “aluno do Inferno”. Na estrofe XXIX do Canto I, o poeta alude a Saturno como “diabólico homicida” e inventor do canibalismo, uma prática bárbara que remontaria à “antiga idade”: “Barbária foi (se crê) da antiga idade / A própria prole devorar nascida. / Desde que essa cruel voracidade / Fora ao velho Saturno atribuída, / Fingimento por fim, mas é em verdade / Invenção do diabólico homicida”.

Na nota 4 que acompanha o Canto I – aposta pelo próprio Durão a seu poema –, ele mesmo cuida de explicar: “Os antigos italianos foram, como se colige de Homero, antropófagos; tais eram os Lestrigiões e os Liparitanos. Os Fenícios e os Cartagineses usaram de vítimas humanas, e Roma própria nos seus maiores apertos. São espécies vulgares na história”. No mesmo espírito de expulsão e de condenação do “maravilhoso antigo”, são emblemáticas as estrofes LVI, LVII e LVIII do Canto II. Nessa passagem, pasmados após terem visto Diogo disparar com sua arma de fogo, os nativos que o acompanham começam a idolatrá-lo como Caramuru, o “filho do trovão”, ou o “dragão vomitado pelos mares”.

Referindo-se a um conjunto de personagens próprios do “maravilhoso antigo”, entre os quais Jove, Marte e Apolo (alguns dos deuses mais estimados na Antiguidade Clássica e nas epopeias dessa época), além de heróis como Jasão, o narrador censura os indígenas por igualarem Diogo a uma deidade, mas compara essa atitude à adotada na “antiga idade” (como se os antigos banalizassem, por assim dizer, o culto aos deuses). E chega ao extremo de asseverar que, “dos antigos Heróis”, não se encontrará senão “outros Selvagens”. Em outras palavras, os heróis pagãos dos antigos gregos seriam tão selvagens aos seus olhos como ele acreditava serem os habitantes originais do território brasileiro no período colonial.

## **Diferenças em relação à épica heroica clássica: a reconfiguração do herói pós-Concílio de Trento**

A influência do cristianismo sobre a produção das epopeias na primeira Modernidade teve como consequência uma profunda reconfiguração da figura do herói épico, ou daquilo que Peter Toohey (1992) chamaria de “código heroico”, isto é, aquilo que nos permite chamar de herói um personagem nas epopeias clássicas de caráter heroico, partindo da obra de Homero. Segundo esse autor, Aquiles, o herói da *Iliada*, seria a representação mais bem-acabada do “impulso heroico”: aquilo que impele o herói à prática de atos grandiosos e gloriosos (logo heroicos).

Mas o que seria exatamente um “herói épico”? Tal é a pergunta seminal que Toohey se propõe, antes de partir para a definição do que seria o “código heroico” nas epopeias homéricas. Segundo o autor (tal como discernimos em Aquiles), o herói épico tem uma inclinação ao excesso

de autoconfiança: “Frequentemente ele transgride por se considerar quase um deus” (TOOHEY, 1992, p. 8, tradução nossa). Ao questionar por que um herói épico lutava, o autor extrai duas possíveis respostas do diálogo entre Sarpedão e Glauco, no Canto 12 da *Iliada*:

Homero nos oferece uma resposta quando Sarpedão encontra Glauco na *Iliada* 12.310–28. Sarpedão explica seus motivos para lutar como, em primeiro lugar, a vontade de fazer jus à estima do povo da Lícia por ele e por Glauco (12.310–21) e, em segundo lugar, o desejo de alcançar para si alguma forma de glória que sobreviverá à sua morte (TOOHEY, 1992, p. 9, tradução nossa).

Mas Toohey cita ainda uma terceira possível resposta, fornecida ao público por Aquiles, a quem o autor classifica como “um flagelo extremo e destrutivo”: “Ira, desejo de vingança e uma excessiva ambição por conquistas motivam heróis como Agamemnon ou Aquiles a lutar tanto quanto as motivações de Sarpedon. A compulsão por lutar foi denominada o ‘impulso heroico’” (1992, p. 9, tradução nossa). Temos aqui, então, a definição do “impulso heroico”: a “compulsão por lutar”. Cleber Vinícius do Amaral Felipe (2021, p. 47) acrescenta que “para se destacarem frente aos homens, os heróis épicos contam com características excepcionais (força, astúcia, capacidade de comando etc.)”.

Entretanto, sob a influência do cristianismo, surge o “herói épico cristão”, que se dá a ver inclusive na figura do protagonista de *Caramuru*. A ação do herói passa a ser movida não pelo “impulso heroico”, tal qual definido por Toohey, mas pelo sopro da Providência divina, da qual o herói cristão é um reflexo. Em vez dos traços e motivações individualistas que, na Antiguidade Clássica, empurram à ação heroica personagens com o ego no Olimpo, o herói épico cristão é a expressão dos valores cristãos encarnados por ele, cujo heroísmo, por assim dizer, está sempre a serviço de Deus. Suas ações e suas palavras servem para ilustrar esses valores, pois poemas épicos católicos – mormente aqueles escritos no período da Contrarreforma – cumprem um objetivo precípua de doutrinação teológica. Assim, no lugar da busca por honra e glória pessoais, o herói cristão manifesta humildade, prudência, temperança e, acima de tudo, fé, beatitude e temor a Deus.

Segundo Hansen (2008, p. 52), as epopeias luso-brasileiras do período aplicam as categorias teológico-políticas correntes em Portugal após o Concílio de Trento “como interpretação do sentido superior da fábula, propondo que o herói e seus feitos são reflexos proporcionados da Razão eterna, signos da Providência divina, figuras proféticas dos futuros contingentes”. Nesses poemas épicos, a ação dos heróis é movida por Deus; mas, de forma mais específica, esse Deus que inspira a ação heroica é o da Contrarreforma, é Aquele da doutrina do poder monárquico vigente, expansionista e contrarreformista. Em outras palavras, como formula Hansen (2008, p. 48), o narrador de epopeias católicas como *Caramuru* dá às ações heroicas de seus protagonistas uma interpretação teológico-política, “pressupondo as redefinições do poder político da Europa pós-Maquiavel, pós-Reforma e pós-Trento”. Assim, heróis como Vasco da Gama, Pedro da Gama, Jorge de Albuquerque Coelho, Gomes Freire de Andrade, Matias Fernandes e o Diogo Álvares Correia de *Caramuru* defendem leis positivas iluminadas, aconselhadas e orientadas pela “lei eterna de

Deus”; têm “a consciência iluminada pela sindérese, a centelha divina que lhes aconselha o Bem, orientando-os no combate ao mal” (HANSEN, 2008, p. 49). Dentro dessa perspectiva católica que passou a orientar a produção das obras após o Concílio de Trento, novos atributos são incorporados à caracterização do herói identificado com Deus, o qual assume, como ironiza Hansen (2008, p. 13-14), uma “vida beata contrarreformada”.

Em síntese, agora, toda virtude cristã é heroica, incluindo o amor. “Antes dos decretos do Concílio de Trento, o heroísmo era simplesmente a virtude do herói; depois deles, todas as virtudes católicas são consideradas heroicas, por isso o amor é uma virtude tão heroica quanto a guerra”, sintetiza Hansen (2008, p. 13-14), tratando de *l'illustre dell'eroico*, de Torquato Tasso. Debruçado sobre as formulações do tratadista e poeta italiano, Hansen nos lembra o que postula Tasso no século XVI: para o autor de *A Jerusalém libertada*, a partir da extensão do conceito de “virtude heroica”, os poemas épicos da época passam a funcionar “como alegorias de virtudes católicas consideradas heroicas – prudência, temperança, caridade, generosidade etc.” (HANSEN, 2008, p. 31). Entre tais virtudes, podemos relacionar ainda a modéstia, a humildade e a simplicidade.

Em trecho-chave de seu texto *Uma brevíssima introdução ao gênero épico*, Felipe também delimita a fronteira que separa o herói épico clássico da Grécia Antiga (notadamente, Aquiles e Ulisses) daquele que protagoniza as epopeias luso-brasileiras escritas sob o signo católico desde *Os Lusíadas*, do século XVI ao XVIII, das quais *Caramuru* é um exemplo. Segundo o autor (2021, p. 50), o herói dessas últimas – emulando Vasco da Gama na epopeia de Camões, que ditou o modelo às gerações luso-brasileiras seguintes –,

não assume função passiva ou secundária, pois age como instrumento de Deus, como veículo de Sua vontade. Sua ação realmente não faz reverberar a ira de Aquiles ou os engodos de Ulisses, porque ele detém um ânimo moderado e afinado à prudência e bom juízo aristotélicos.

Nessa perspectiva, elabora Felipe (2021, p. 52), “lutar pela preservação do bem comum significava, em última instância, perseverar na fé e proporcionar a união orgânica do corpo imperial”. Discorrendo sobre *Vila Rica*, esse pesquisador faz observações que também se aplicam perfeitamente a *Caramuru*, pois

o motor da trama poética não se apresenta no contexto de uma guerra, mas pauta-se num empreendimento civilizador promovido por um chefe “qualificado pelos novos valores da moderação, do esclarecimento, da conciliação, cujo atributo principal não é a força, mas a razão – em suma, um herói ilustrado”<sup>3</sup>. (FELIPE, 2021, p. 57)

É esse perfil modificado do herói épico, em sua versão católica e ilustrada, que observamos em *Caramuru* e que passamos a esmiuçar na seção a seguir.

3 A descrição do “herói ilustrado” é de Eliana Scotti Muzzi (citada entre aspas por Felipe na passagem transcrita). A formulação da autora se encontra em *Epopeia e Civilização no Vila Rica*, em Ivan Teixeira (org.), Épicos, p. 668-669.

## O heroísmo reconfigurado em *Caramuru*

Em primeiro lugar, tomemos este fragmento do proêmio de *Caramuru* (I.VII): “Nem podereis temer, que ao santo intento / Não se nutram Heróis no Luso Povo, / Que o antigo Portugal vos apresento / No Brasil renascido, como em novo”. O que temos é um herói coletivo, no plural, isto é, vários “Heróis no Luso Povo” que participam do “santo intento” (o de ajudar a Coroa Portuguesa a expandir os seus domínios). Diogo é o protagonista da epopeia, mas o que se quer realmente celebrar é o povo português e, acima de tudo, Portugal, assim como, n’*Os Lusíadas*, como sugere o título escolhido por Camões para sua epopeia, o protagonista é Vasco da Gama, mas o que se exalta realmente é a glória da Coroa Portuguesa.

Passemos, pois, à caracterização do personagem-título de *Caramuru*, protagonista que vai totalmente ao encontro do que afirmam os teóricos supracitados: já nas primeiras linhas em que aparece, Diogo Álvares Correia, varão “de nobre sangue” (I.XXVII), é descrito, sim, como um homem destemido em face dos perigos que o espreitam, mas toda essa bravura está intimamente relacionada com aqueles que, ao longo do poema, sobressair-se-ão como seus principais atributos: sua prudência cristã, sua devoção, sua fidelidade a Deus, sua fé inabalável e seu respeito aos preceitos da Igreja. “Bem que constante, a morte não temia, / Invoca no perigo o Céu piedoso” (I.XI).

Nesse sentido, pode-se dizer que Diogo é pio (e ele assim será adjetivado pelo narrador), nos termos daquela *pietas* tal como a expressava Eneias, o herói da *Eneida* que, acima de tudo, inclusive da própria vontade, obedecia “piamente” aos desígnios dos seus deuses. Em outras palavras, no protagonista de *Caramuru*, encontramos um cristão exemplar – portanto, um herói exemplar nos moldes da epopeia católica do século XVIII. Diogo não teme nenhum perigo porque é, antes de mais nada, temente a Deus (que, dessa forma, o protege de todo mal). No decorrer do poema, o narrador empresta a seu protagonista epítetos como “o forte Diogo” (II.LVI), mas também “o prudente Diogo” (II.X) e “o pio Lusitano” (II.XXIX): é na fé do herói que está sua força.

Em demonstração de prudência, Diogo recusa o culto e a idolatria dos indígenas a ele mesmo, já reverenciado como Caramuru, “o Filho do Trovão” (II.L). Em sinal de humildade perante Deus, explica aos nativos: “De Tupá sou (Ihe disse) Onipotente / Humilde escravo, e como vós me humilho” (II.LI). Antes, na sequência final do Canto I, quando o ritual de canibalismo parece iminente, Diogo dá provas da sua devoção, exortando os companheiros a rezar, humildes, ao Rei Supremo dos Céus:

Tempo fora, afligidos companheiros,  
De levantar dos Céus ao Rei Supremo  
Humildes vozes, votos verdadeiros,  
Como quem luta no perigo extremo:  
Mas vós, que agora rides prazenteiros,  
Oh quanto, amigos meus, oh quanto temo,  
Que essa gente cruel só nos namore,  
Por cevar mais a presa, que devore!

Voltemos antes com fervor piedoso  
Os tristes olhos ao etéreo espaço;  
Esperando de Deus um fim ditoso,  
Onde a morte se avista a cada passo.  
Contrito o peito, o coração choroso,  
Implore a proteção do excelso braço;  
Que o coração me diz, que por desdita  
O cruel sacrifício se medita” (I.LXXII-LXXIII).

Na estrofe seguinte, Diogo é pintado como um “Herói prudente” e “humilde”, enfatizando-se assim as suas virtudes cristãs: “Enquanto assim dizia o Herói prudente, / Comovido qualquer do temor justo, / Levanta humilde as mãos ao Céu clemente, / Vendo o futuro com pressago susto” (I.LXXIV).

Já na reta final do Canto II, ao conhecer e se apaixonar por Paraguaçu, Diogo só é capaz de controlar o seu desejo sexual imediato pela moça porque, textualmente, é um herói cristão – aliás, porque é herói, logo cristão: “Que houvera de perder-se naquel’hora / Se não fora Cristão, se Herói não fora” (II.LXXXII). É particularmente interessante notar como, nesse trecho, os termos “Cristão” e “Herói” são empregados pelo poeta como perfeitos sinônimos. Diante de Paraguaçu e fascinado pelos encantos da bela jovem, Diogo controla o seu desejo carnal por inspiração da Santa Inteligência, que faz com que “a amante paixão ceda à prudência” e à razão, que “pode mais que a ardente chama”:

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

Logo na estrofe seguinte, essa reflexão prudente de Diogo que o leva à autocontenção é chamada pelo narrador, literalmente, de “pensamento heroico” (II.LXXXIV). O herói é, também, aquele que é capaz do autocontrole (castidade inclusa, se necessário). Afinal, segundo os preceitos católicos que regem a escritura do poema, o fogo da paixão até pode arder... desde que arda honestamente: “Um fogo em nós acende, que de resto / Eterno haja de arder, se arder honesto” (II.LXXXV). Ainda sobre Diogo, cumpre acrescentar que, embora seja ele forte e versado nas artes da guerra, não nos vemos diante de um herói rude, ignorante e iletrado. Ao contrário, sua força física e bélica é temperada, ou equilibrada, com delicadeza, refinamento e até certa fragilidade: “Forte sim, mas de têmpera delicada, / Aguda febre traz desde a tormenta” (I.XXVIII).

Curioso é constatar como as mesmas virtudes atribuídas a Diogo se aplicam perfeitamente ao coadjuvante Fernando, algo como um segundo herói do Canto I. Conforme mencionado acima, é ele quem canta aos companheiros a história do batismo de Guaçu/Félis. O personagem é apresentado como “mui polido”, “Douto em Letras, e em prendas celebrado”, além do que sabemos pelo narrador que ele “Tinha muito co’as Musas conversado”, ou seja, já havia se exercitado bastante nas artes das letras (I.XXXIV), intimidade essa também explicitada na estrofe

XXXV do Canto I: “Fernando então, que **em metro já cantara** / O sucesso, que atesta verdadeiro, / Toma nas mãos a cítara suave, / E entoando, começa em canto grave” (grifo nosso).

Em suma, trata-se de um guerreiro-poeta, um autêntico “herói ilustrado”. Assim como Diogo, Fernando também é apresentado como um homem discreto e fiel a Deus (“cheio de viva fé”), que pede socorro, mas também perdão ao “piedoso Deus” na hora da morte, para, munido do perdão divino (e somente assim), poder ser feliz na eternidade. Ao mesmo tempo, é apresentado como um homem corajoso, que, a exemplo de Diogo, não teme a morte (“Vida não peço aqui, morte não temo”) (I.LXXXV-LXXXVI). E não a teme por ser temente a Deus.

## Considerações finais

Neste artigo, com exemplificação extraída dos dois primeiros cantos da obra, procuramos discorrer sobre as permanências e discontinuidades do gênero épico antigo em *Caramuru – Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, publicado em 1781. Buscamos analisar como os modelos greco-latinos da Antiguidade Clássica são tomados como base e permanecem nessa epopeia brasileira do fim do século XVIII, com a Modernidade batendo às portas da História, mas, ao mesmo tempo, são atualizados segundo os propósitos específicos do Frei Santa Rita Durão e em sintonia com o contexto político e religioso do qual o autor era parte.

*Caramuru* é, fundamentalmente, um épico de cunho histórico e conserva muitos dos traços da poesia épica da Antiguidade Clássica. Os ecos podem ser sentidos, por exemplo, na estrutura do poema, no proêmio, nos cortes narrativos, na farta utilização de símiles e em algumas presumíveis intertextualidades com passagens de textos épicos clássicos. Por outro lado, como produto de sua época, *Caramuru* assume características próprias e adapta elementos da épica clássica em função dos objetivos práticos que a obra propõe-se cumprir dentro da perspectiva político-teológica em que se deu sua produção, em um jogo de permanência com atualização do gênero épico na Idade Moderna.

A exemplo de outras epopeias luso-brasileiras publicadas entre os séculos XVI e XVIII, *Caramuru* é um texto épico a serviço da Coroa portuguesa – e, primordialmente, do Deus português. Trata-se, portanto, de um poema inteiramente alinhado, dos pontos de vista estético, político e teológico, ao projeto expansionista, imperialista e colonialista executado pela monarquia portuguesa, bem como à doutrina católica contrarreformista que legitimava tal projeto. Assim como alguns de seus contemporâneos e antecessores – tendo todos em Camões o modelo e fonte de inspiração primeira –, Durão cantou e louvou ações heroicas atribuídas a personagens que realmente povoam a história lusitana, para cumprir um objetivo político, em nome da honra e da glória não do herói da epopeia, mas da Coroa Portuguesa representada por ele no enredo. Ao mesmo tempo, destaca-se o caráter fundamentalmente religioso, doutrinário e moralizador da obra, em consonância com os preceitos da Igreja Católica pós-Trento.

Como síntese dessa atualização, no lugar do herói arquetípico da Antiguidade Clássica, cujas expressões mais bem-acabadas se encontram em textos de Homero (o irado Aquiles, o

astuto Ulisses), vislumbramos em Diogo Álvares Correia, aliás, Caramuru, um exemplo do arquetípico “herói épico cristão”, dotado de virtudes católicas que passam a se confundir com as próprias virtudes heroicas. Como toda virtude católica é, por extensão, virtude heroica, o protagonista do poema é heroico justamente porque é catolicamente virtuoso. Nesse sentido, a epopeia pode ser considerada uma “suma das virtudes cristãs” e seus “personagens épicos são heroicos da mesma maneira que toda virtude é heroica (HANSEN, 2008, p. 31). Secundado por Fernando, Diogo mostra destemor perante a morte não por ser extremamente corajoso, por se acreditar um semideus ou por buscar algum tipo de glória *post mortem* transcendental que eternize seu nome entre os vivos. Não teme a morte, simplesmente, porque teme a Deus – Ele, sim, o verdadeiro protagonista da epopeia de Santa Rita Durão.

## Referências

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

DURÃO, José de Santa Rita. **Caramuru** – Poema Épico do Descobrimento da Bahia. São Paulo: Martin Claret, 2006.

FELIPE, Cleber Vinícius do Amaral. Uma brevíssima introdução sobre o gênero épico. *In*: FELIPE, Cleber Vinícius do Amaral; CHAUVIN, Pierre. **Estudos sobre a épica luso-brasileira**. (séc. XVI-XVII). São Paulo: Fonte, 2021. p. 40-70.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. [Introdução]. *In*: TEIXEIRA, Ivan. **Multiclássicos épicos**. São Paulo: Edusp. 2008. p. 1-62.

NASCIMENTO, Dreykon Fernandes; LEITE, Leni Ribeiro. O Uruguaçu, de Basílio da Gama: questões retórico-políticas coloniais entre a Antiguidade e a Modernidade. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, v. 24, p. 311-334, 2021. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/agora/article/view/28006>.

NASCIMENTO, Dulcileide Virginio do. **A téchne** mágica de Medeia no Canto Terceiro de Os Argonautas de Apolônio de Rodes. 2007. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) –Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

TOOHEY, Peter. **Reading Epic: an introduction to the ancient narratives**. London; New York: Routledge, 1992.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: A Montanha, 1983.