

DOIS MOMENTOS DA ÉPICA ÁRCADE-NEO-CLÁSSICA BRASILEIRA: *VILA RICA* E *MUHURIDA*¹

Anazildo Vasconcelos da Silva
(UFRJ)

Christina Bielinski Ramalho
(USP/FAPESP)

RESUMO

Estudo das obras *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa, e *Muhurida*, de Henrique João Wilkens, que integram a épica árcade-neoclássica brasileira, com enfoque nas características da produção épica da época e nos recursos inventivos dos poetas árcades-neoclássicos brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE: épica árcade-neoclássica brasileira; *Vila Rica*

No século XVIII, surge uma nova manifestação do discurso épico, contaminada pela concepção literária árcade-neoclássica, que denominamos Modelo Épico Arcádico-Neoclássico², e que assinala uma nova etapa da épica ocidental.

No âmbito da Literatura Brasileira, se, por um lado, o ideário da poética árcade-neoclássica era de difícil adaptação para expressar a natureza americana na vertente lírica do bucolismo, como declarou o próprio Cláudio Manuel da Costa no prólogo ao leitor das *Obras Poéticas*, por outro, serviu para instigar nossos poetas a buscarem uma inspiração própria de expressão.

Entende-se que a concepção literária árcade-neoclássica, uma vez forjada no seio cultural do velho mundo, estivesse apta para expressar a mentalidade do homem europeu do século XVIII, capaz de transpor os conceitos de iluminismo, enciclopedismo e racionalismo do pensamento filosófico para a experiência da realidade existencial. Nesse sentido, tal concepção fazia-se inadequada para expressar a mentalidade nativa do novo mundo. Carecendo de uma memória cultural anterior, ficava o poeta brasileiro, por exemplo, impedido de extravasar o sentimento de

exílio, impelido, embora, pela concepção literária, a expressar o desejo de retornar a um passado inexistente. Seria natural, portanto, que a lacuna aferida no segmento da tradição nativa, provocada pela ausência da experiência de exílio, levasse o poeta árcadé brasileiro a projetar sobre o quinhentismo europeu os referenciais de busca do equilíbrio, transformando o desconforto do choque em convencionalismo e afetação.

Não foi bem o que aconteceu, contudo, com os nossos melhores poetas que, alçados de inspiração própria, souberam explorar a criatividade da concepção arcádica para integrar a tradição nativista na matriz literária importada. No caso da epopeia, a retomada da tradição épica, renovada na manifestação literária da concepção árcadé-neoclássica, permitiu não só a integração da tradição nativa nas obras particulares, mas também a inserção destas no curso da épica ocidental.

Os poetas do século XVIII retomam a tradição épica a partir da emulação direta dos autores renascentistas que lhes serviram de modelo, e dialogam indiretamente com os autores clássicos, referenciados, por sua vez, pelos épicos renascentistas. Mas não se tome a explicitação do modelo renascentista na epopeia neoclássica como limitação da capacidade criativa do poeta e amesquinamento da obra, uma vez que a emulação tem a dupla função de possibilitar o reconhecimento de uma nova manifestação do discurso épico e inserir as novas obras no curso da épica ocidental. A emulação é uma exigência épica, mas não significa que o poeta tenha a obrigação de superar o seu modelo, embora possa valer-se da proposta de ruptura, implícita na nova concepção literária, para realçar a grandeza de seu canto, como faz Camões ao emular os poetas clássicos (“Cessem do sábio grego e do troiano”), ressaltando, com o endosso da tradição clássica, a natureza épica do seu poema e, com o respaldo da nova concepção literária, a criação de uma nova epopeia (“um valor mais alto se alevanta”).

A tradição épica é retomada pelos nossos poetas do século XVIII a partir da emulação direta dos épicos renascentistas, sobretudo Camões, escolha favorecida pela nacionalidade portuguesa da colônia, pela identidade da língua e pela qualidade literária de *Os Lusíadas*.

Nas epopeias brasileiras do modelo épico árcadé-neoclássico, vamos encontrar ainda a identidade heróica guerreira, própria de comunidades bárbaras, atribuída aos heróis indígenas que, excluídos do paradigma civilizatório, alcançam a glória com a morte honrosa no campo de batalha. Aliás, é esse mesmo princípio da glorificação pelo feito heróico individual que orienta a construção das heroínas indíge-

nas dos episódios líricos que alcançam a glória sublimada com a morte por amor ou compartilham da inserção de seu parceiro no âmbito do maravilhoso. Cabe recordar que a identidade heróica incorpora o *epos*, ou seja, os referentes históricos e simbólicos gerados no seio das representações socioculturais de um povo, grupo ou comunidade, e o *ethos*, ou seja, as características predominantes nas atitudes e nos sentimentos dos indivíduos, que particularizam as manifestações culturais de seus respectivos agrupamentos. A intervenção do poeta, para selecionar, no âmbito das representações socioculturais de uma comunidade, povo e nação, os referenciais históricos e simbólicos legitimados pelo *ethos* cultural, é orientada pelo ideário da concepção literária vigente.

A Literatura Brasileira contabiliza, sob a influência renovadora do Arcadismo e do Neoclassicismo, cinco novas epopeias conhecidas que, realizando matérias épicas que fundem fatos relevantes da história colonial com a aderência mítica nativa, atualizam uma nova etapa evolutiva da epopeia nacional. São elas, por ordem de aparecimento: *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, *Vila Rica* (1773)³, de Cláudio Manuel da Costa, *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, *Muhuraida* (1785), de Henrique João Wilkens e *A Conceição* (1995, datado de 1804), de Tomás Antonio Gonzaga. Com relação ao projeto nacionalista, a épica árcade-neoclássica realiza uma etapa de integração da expressão diferenciadora da brasilidade na matriz literária importada, conferindo à tradição americana nativa a universalidade das formas poéticas e o aprimoramento artístico da expressão literária brasileira. Essas obras inauguram também, na Literatura Brasileira, a galeria épica dos heróis nacionais, franqueada ao ingresso das personalidades heróicas, protagonistas de episódios relevantes da história colonial, independentemente, dada a natureza histórica do momento fundador, da nacionalidade portuguesa ou brasileira que ostentem de nascimento.

Também para compor o panorama literário no Brasil da época, recordamos que o desenvolvimento da colônia despertava no meio intelectual o desejo de alcançar o reconhecimento da metrópole, o que incentivava a elevação literária do padrão de qualidade das obras com a valorização dos elementos da terra. Nesse sentido, a transposição da poética árcade-neoclássica no século XVIII, associada às idéias iluministas de reformulação do pensamento ocidental, se presta, pelo ideário artístico e filosófico do movimento, à integração literária da tradição nativa pelo viés nacionalista, ainda que imperceptível na intenção criativa. Exemplo disso está em *O Uruguai*, em que a heroicização épica de

Cacambo pela ação narrativa, aparentemente à revelia da intenção do eu-lírico/narrador, poderia ter sido motivada pela impregnação nacionalista do poeta.

Seguiremos, agora, com uma apresentação sintética da análise das obras *Vila Rica* e *Muhuraida*, que configuram essa etapa do percurso épico brasileiro, e que aqui recebem destaque especial pelo fato de terem recebido pouca ou nenhuma apreciação crítica, principalmente sob o viés da teoria épica. Assim, ainda que *O Uruguai* e *Caramuru* sejam as obras épicas brasileiras em que mais se destaca a questão do realce à figura heróica do indígena, que dará, inclusive, sustentação à posterior leitura que o romantismo brasileiro fará da cultura nativa, optamos, neste breve texto, trazer à tona aspectos das obras *Vila Rica* e *Muhuraida* que justificam sua presença na galeria da épica árcadé-neoclássica nacional.

1. *Vila Rica*

Cláudio Manuel da Costa constitui um caso interessante de opinião crítica, pois, no consenso de nossos historiadores, ocupa, ao mesmo tempo, o posto de maior poeta lírico do período colonial e o de poeta épico decadente e medíocre. Acreditamos tais visões negativas decorrem de uma atribuição crítica ao gênero épico, tido como ultrapassado, e não propriamente ao poeta, opinião que pode ser revista de bom grado desde que se reconheça a trajetória evolutiva da epopeia.

Vila Rica, datado de 1773, circulou em cópias manuscritas no Brasil e no exterior até sua primeira edição gráfica em 1839. Daí em diante teve outras edições baseadas ora na primeira ora em manuscritos diferentes, criando controvérsias que prejudicaram sensivelmente a recepção crítica do poema. De qualquer modo, embora não haja ainda a edição crítica que a questão historiográfica do texto requer, já estamos a caminho dela com a cuidada edição de 1966 da Aguilar que, cotejando edições anteriores e manuscritos, aponta as variantes e sugere correções. A falta de uma edição em vida do poeta, sua longa circulação em cópias manuscritas de má qualidade, retardando o estabelecimento da escritura original, teriam afetado a apreciação crítica da obra? É possível que sim, quando se pensa na divisão da crítica em relação à natureza e à qualidade literária da obra, radicalizada nos extremos dos juízos de valor. A questão aqui, contudo, não é tomar partido, acatando os méritos ou os deméritos já impostos, mas lançar um novo olhar sobre o

poema, livre do tacanho preconceito épico de gênero que tem prejudicado a apreciação crítica e o reconhecimento literário não só de *Vila Rica*, mas de todas as epopeias brasileiras, inclusive as modernas.

Cláudio Manuel da Costa, resgatando a tradição épica e inserindo seu poema no curso da épica ocidental, fez a escolha deliberada de escrever uma epopeia sabendo, perfeitamente, os recursos que a epopeia, sob a inspiração da nova concepção literária inerida no discurso, oferecia para a consecução de suas intenções criativas. Ele realizou literariamente uma matéria épica legítima que tem sua dimensão real reconhecível na sequência de eventos históricos que, encadeados no percurso da viagem do governador Antonio Albuquerque Coelho de Carvalho às Minas Gerais, no início de século XVIII, culminam com a fundação da cidade de Vila Rica em 1711. Os eventos históricos se prendem a diferentes temáticas da História do Brasil, como as guerras regionais, no caso a dos Emboabas, as campanhas contra os índios, as viagens dos bandeirantes, a descoberta do ouro, a conquista do sertão, a mineração e a fundação de povoados. Todas essas temáticas tiveram desdobramentos no curso de nossa formação histórica, culminando, não raro, com luta e derramamento de sangue.

Os vários eventos atrelados à trajetória do herói servem de roteirização histórica para a fundação de Vila Rica que é, de acordo com a proposição do poema, o evento central. Ou seja, o poema é a epopeia de fundação de Vila Rica. Nele, os demais eventos encadeados na ação heróica, como o confronto com os índios, com os bandeirantes, com a guerra dos emboabas, etc., servem de contextualização histórica para a viagem do herói, mas não integram a motivação intencional do canto, e, por isso mesmo, não estão configurados em seus respectivos desdobramentos históricos.

A escolha dos eventos não é aleatória, como poderia parecer à primeira vista, mas motivada pela intenção épica de envolver o herói na aderência mítica inerente a eles, construindo o plano maravilhoso do poema. O confronto com os bandeirantes desbravadores, para os quais o sertão mítico nunca dantes pisado, inóspito e desconhecido, reproduz o mesmo desafio heróico do mar mítico, nunca dantes navegado, para os navegantes descobridores, confere ao herói do poema, em sua viagem ao coração do sertão dos Gerais, a condição mítica para agenciar o plano maravilhoso, qualificando-o para o encontro com entidades míticas, como o gênio da terra. O confronto com os índios, de igual modo, confere ao herói a condição mítica para agenciar o maravi-

lhoso indígena, ganhando a qualificação heróica nativa. A aderência mítica cristã configura no herói as virtudes da fé, que o qualificam para receber as graças divinas, garantindo-lhe a proteção da Providência para a realização de sua viagem e o sucesso de sua ação pacificadora.

Claudio Manuel da Costa vai usar abundantemente o episódio lírico para fazer a interação entre os planos estruturais do poema e projetar o seu herói, que se filia à estirpe do herói civilizado e pacificador e não a do herói guerreiro tradicional, e o relato histórico no plano maravilhoso. E o faz magistralmente, valendo-se de vários recursos reconhecidamente épicos, como a personificação de entidades abstratas, como a Traição, o Engano e a Hipocrisia, que, filiadas às divindades mitológicas das fúrias, insuflam animosidade no peito dos adversários do herói (canto VIII); a criação de figuras míticas como a de Filoponte, o gênio da terra, que aparece materializado na figura de um velho índio, ou de personagens históricas como o fantasma de Dom Rodrigo Castelo Branco, governador assassinado na casa de Borba Gato, que conversam com o herói em estado de vigília ou em sonhos, aportando visões históricas do presente, do passado e do futuro das Minas Gerais (canto I e V); a indução de visões proféticas momentâneas através de metamorfoses inusitadas da natureza, como a oferta da máquina do mundo (canto VI); e outros.

Cláudio consegue sustentar a unidade estrutural do poema, desenvolvendo nos episódios líricos a ação heróica inerente aos eventos secundários, encadeados no percurso da marcha do herói sertão adentro. Assim, enquanto Albuquerque realiza sua marcha pacificadora no presente histórico da narrativa, os episódios líricos, desencadeando a ação heróica na imagística das visões históricas do passado e do futuro, se sucedem em cenas narrativas que vão mostrando os confrontos violentos, as ações de crueldade, o derramamento de sangue, os suicídios, os assassinatos, as privações e os sofrimentos físicos e morais, nomeando o legado indesejável que compõe a fatura da conquista do sertão pelos bandeirantes, da captura escravagista e da sujeição dos índios ao poder bélico do colonizador, da busca e descoberta do ouro, da mineração, da fundação de povoados, da construção e desenvolvimento das cidades, recompondo assim, em torno do evento de fundação de Vila Rica, o processo histórico da colonização.

Vila Rica, tecnicamente, compõe-se de 2.868 versos decassílabos com rima emparelhada e estrofação livre, distribuídos em dez cantos de tamanho irregular. O Canto I se inicia explicitando a intenção épica,

com a proposição, em que o poeta declara o tema e o objetivo de seu canto: dar destaque à fundação da capital das Minas Gerais pelo herói Antônio de Albuquerque: “Cantemos, Musa, a fundação primeira/ Da Capital das Minas, onde inteira/ Se guarda ainda, e vive inda a memória/ Que enche de aplauso de Albuquerque a história.” ⁴(v. 1 a 4).

Segue-se uma segunda invocação nativa (já que no primeiro verso a Musa clássica é invocada), em que o poeta pede inspiração para tornar seu canto grandioso:

Tu, pátrio Ribeirão, que em outra idade
Deste assunto a meu verso, na igualdade
De um épico transporte, hoje me inspira
Mais digno influxo, porque entoe a Lira,
Por que leve o meu Canto ao clima estranho
O claro Herói, que sigo e que acompanho:
Faze vizinho ao Tejo, enfim, que eu veja
Cheias as Ninfas de amorosa inveja.
(v. 5 a 12)

Prosegue com a dedicatória ao Conde de Bobadela, Gomes Freire de Andrade, que foi governador interino de Minas Gerais: “E vós, honra da Pátria, glória bela/ Da Casa e do Solar de Bobadela,/ Conde feliz, em cujo ilustre peito/ De alta virtude respeitando o efeito,/ O Irmão defunto reviver admiro:/ Afável permiti que eu tente o giro/ Das minhas asas pela glória vossa,/ E entre a série de Heróis louvar-vos possa.” (v. 13 a 20).

Faz em seguida uma síntese histórica, mencionando as regiões já conquistadas, a busca de metais e pedras preciosas, e as formas de governo na colônia, o que serve de contexto para o anúncio da nova conquista que o poeta vai celebrar: a fundação da capital das Minas Gerais pelo herói Antônio de Albuquerque, que vai ser guiado pelo Gênio experto.

A narração tem início na estrofe sete com a apresentação de Albuquerque acampado nas margens do rio das Velhas, já em meio da viagem, gozando do descanso reparador do sono, sob a vigilância de Garcia. O herói acorda de repente, assustado com a visão e as palavras aterradoras de Dom Rodrigo, o governador assassinado na casa de Borba Gato, que lhe apareceu em sonho, e narra, em seguida, o episódio lírico do fantasma para Garcia que faz a interpretação.

Em seguida entra no acampamento uma comitiva que voltava de um confronto com os tapuias, que afugentaram com um tiro de espin-

garda, trazendo três velhas índias, as únicas sobreviventes que não conseguiram fugir. Uma delas era a mãe de Aurora, grande amor de Garcia no passado, que, ao reconhecê-la, se enche de lembranças e fica rememorando a relação com a amada, enquanto os demais vão se alojando para o descanso.

O canto II se inicia com a descrição da chegada da noite que dá oportunidade a Garcia para ir ter com as duas índias, recém-chegadas ao acampamento, em busca de notícias da amada, o que constitui o episódio de Neágua. Albuquerque convoca os companheiros para o Conselho e, discorrendo sobre sua missão e os obstáculos que se inter põem no caminho, fala então de um sonho repetido que o atormenta, e narra o episódio do Monte. No final do canto, encerrado o Conselho, chega Borba Gato, que é recebido festivamente por todos.

Tem início o canto III com a fala de Borba Gato, que, após justificar-se pela morte do governador Dom Rodrigo, narra o episódio lírico de suas conquistas de bandeirante. O resto do canto é ocupado com arranjos de provisões e a chegada de um jovem índio que tenta matar Garcia durante o sono. Ferido por Garcia, o índio é socorrido por ordem de Albuquerque.

No canto IV, quando o herói se preparava para seguir viagem aparece uma sucuri enorme, que tinha engolido três veados inteiros. Depois de grande reboliço, acham os restos do governador Dom Rodrigo e lhe dão enterro digno. Após o enterro, o índio que agredira Garcia, já recuperado dos ferimentos que sofrera, conta que se chama Argasso, que é um cacique Manaxó e está apaixonado por Aurora. Esclarece que o atentado a Garcia foi motivado por amor, e narra em seguida, em diálogo com Garcia e Neágua, o episódio de Aurora.

O canto V se abre com uma formidável descrição do Itamonte e segue com as falas de Frei Francisco e Frei Conrado, intercaladas pela voz do eu-lírico/narrador, sobre o episódio da Guerra dos Emboabas. Encerra-se o canto com o episódio lírico do teatro de imagens, encenado por Filoponte, que faz desfilar aos olhos do herói, em exuberantes imagens projetadas na parede da caverna, eventos do passado, do presente e do futuro da conquista histórica dos Gerais.

No canto VI, o gênio Filoponte continua sua fala com o episódio da Máquina do Mundo, descrevendo, com a sutil sensibilidade poética do árcade Glauceste Saturnio, a soberba geografia das Minas Gerais e o desbravamento dos sertões pelos bandeirantes paulistas e lusitanos. Garcia volta da aldeia Manaxós, e o Padre Faria narra o episódio lírico

de Aurora e Argasso, atribuindo o fim trágico do casal a ação da feiticeira Teriféia que, criando uma visão ilusória, faz com que Argasso mate Aurora e se suicide em seguida.

No canto VII, a marcha prossegue, e a comitiva chega às margens de um ribeiro, em frente da serra de Itamonte, onde tem lugar o episódio lírico de Garcia e Eulina, em que o poeta, mesclando a mitologia clássica com a indígena, ensaia a construção de um maravilhoso nativo. O canto termina com a visita do herói Albuquerque disfarçado ao acampamento inimigo para se encontrar com Sebastião Pereira de Aguilar, chefe contrário às idéias dos rebeldes, fazendo com ele uma aliança.

O canto VIII tem início com o episódio das fúrias, animização de entidades abstratas, como a Traição, o Engano, a Hipocrisia que atacam os ânimos dos revoltosos. O episódio de Garcia e Eulina prossegue desdobrado no episódio da Fábula do Ribeirão do Carmo, em que se dá, mais uma vez e de forma admirável, a fusão da mitologia clássica com a indígena, explorando o colorido das pedras preciosas na construção do maravilhoso nativista.

No canto IX, o episódio Profético conclui a fala de Eulina, que explica a Garcia as imagens que vão passando, a sucessão dos governadores de Minas e a fundação de diversos povoados e vilas. Um tropel interrompe a narração profética, e o palácio se desfaz. Garcia retorna ao grupo e começa a fundação da Vila. Então Bartolomeu Bueno narra o episódio lírico da lenda de Blázimo que, ganhando a mão de Elpinira numa disputa com Argante, acaba morrendo com a amada numa armadilha preparada pelo rival. Albuquerque fecha o canto com um discurso que dá destaque à sua vitória.

No canto X, inspirado no Adamastor, tem a fala final de Itamonte dirigida ao herói, e seguem-se os preparativos, a fundação de Vila Rica e o epílogo do poema.

Ó tu, por tantos riscos triunfante,
 Albuquerque feliz, pois que a fortuna
 Te conduziu com máxima oportuna
 A registar de perto os meus domínios,
 Pois que cortados os fatais desígnios
 Do conjurado bando alegre pisas
 Este verde País, onde eternizas
 Em gloriosos feitos o teu nome,
 Deixa que em teu obséquo a empresa tome
 De ir já desentranhando do meu seio

Os mármore mais finos; nisto veio
 Pulando desde o centro um Padrão liso
 Da mais subida massa; eu já diviso
 Nele entalhadas do cinzel agudo
 As Régias Armas; tanto ao destro estudo
 De Praxíteles não devera a idade:
 Sobre o quadro da base à eternidade
 Se recomenda a estampa; ao alto erguida
 Sobre a coluna, a ponta está partida
 De um aguçado alfanje; assim denota
 Que aos crimes ameaça, e o sangue esgota
 Dos que entregues à pérvida maldade
 Desconhecem as leis da humanidade

Enfim serás cantada, Vila Rica,
 Teu nome impresso nas memórias fica;
 Terás a glória de ter dado o berço
 A quem te faz girar pelo Universo.

Vila Rica é, nas palavras do próprio poeta, um teatro de imagens, definição que, tendo em vista a elaboração estrutural da narrativa, lhe cabe muito bem. No que se refere à questão do heroísmo, *Vila Rica* aporta outra contribuição importante para integração da tradição épica na Literatura Brasileira: a criação da galeria dos heróis nacionais. O poema constrói duas identidades heróicas, a do novo herói metonímico de povo e nação, agente do processo civilizatório, inspirado nos ideais nobres e altruístas, representado pelo governador Albuquerque, e a do herói individual, movido pelo sentimento de aventura guerreira, representado por Garcia Dias. O poema realiza internamente a transição do conceito de herói guerreiro, movido pela destreza pessoal e pela força física, para o de herói cultural, movido pela ação moralizante e pelos anseios da sociedade, conseguindo, dessa forma, integrar os dois tipos na galeria dos heróis. Com Albuquerque ingressam os demais heróis civilizadores na pessoa dos governadores nomeados no canto profético de Eulina, com Garcia, os demais heróis bandeirantes nomeados pelo gênio Filoponte. Também os heróis indígenas participantes dos eventos históricos e lendários vinculados ao desbravamento do sertão, com destaque para os protagonistas dos episódios líricos, especialmente Aurora e Elpinira que ingressam na galeria das heroínas, trazendo junto com elas a antecessora Lindoia e as sucessoras Paraguaçu e Moema. Essa conjugação harmônica de diversos tipos de contribuições e experiênci-

as heroicas traduz o real envolvimento da voz poética com a visão de uma realidade nacional na qual já não caberia privilegiar um ou outro segmento cultural, ignorando, pois, a complexidade cultural brasileira.

De outro lado, para dar maior rigor e fundamentação às suas estratégias de composição (o que constitui o plano literário da epopeia), o poeta cria um paratexto informativo, composto pela “Carta Dedicatória”, “Prólogo” e “Fundamento Histórico”, que antecede o poema, e as notas que o acompanham. O “Fundamento Histórico”, certamente inspirado em Voltaire, que compõe com os demais o plano de referência do poema, não constitui nenhuma aberração, até pelo contrário, é um elemento indispensável da épica. A epopeia, nutrindo-se do real e do mito, exige, para a perfeita compreensão de sua dimensão histórica, a existência de um paratexto que sirva de suporte ou fundamento histórico dos eventos narrados. A *Iliada* de Homero não seria entendida, nem em sua época nem na nossa, sem as diversas narrativas míticas sobre a guerra de Tróia e sobre os heróis gregos que integraram o exército de Agamenon, e a *Eneida*, de igual modo, sem o conhecimento do paratexto lendário e de obras como *Annales* de Ênio. Quando o paratexto histórico externo se perdeu, devido à criação de matérias épicas apartadas da tradição oral, se fez necessária sua inclusão na matéria narrada do poema, como Basílio da Gama fez, por exemplo, em *O Uruguai*, utilizando a contextualização da guerra guaraníca como suporte da ação heroica dos índios na batalha de Caiboaté.

Vale considerar ainda a utilização da concepção literária arcadeneoclássica, sob a inspirada vocação poética de Cláudio Manuel da Costa, adaptada para a integração épica da tradição nativista (a natureza, o índio e a perspectiva cultural e histórica) sob o viés nacionalista em formação, fazendo da epopeia brasileira *Vila Rica* uma legítima expressão artística do século XVIII. Sob a influência da concepção arcade, Cláudio, o “poeta da penha”, traduz a natureza pátria contrapondo-a, implicitamente, ao modelo esteticamente importado de uma natureza europeia, traço, inclusive, também conhecido em sua lírica, quando diversas vezes discute a incompatibilidade entre o modelo importado de descrição bucólica e a natureza real com a qual se defronta no Brasil.

Além dessa contribuição e da relevância dos episódios líricos que integram o imaginário europeu e o nativo em um rol de lendas e narrativas maravilhosas, o poema revela uma consciência crítica acerca da condição indígena bastante elaborada, ainda que discreta em meio aos eventos que mesclam as perspectivas portuguesa, paulista e mineira

sobre a questão desbravamento do sertão e da exploração das riquezas daquelas terras. Racional e capaz de discernir a natureza política e econômica do desbravamento do sertão, assim como as injunções que sobredeterminam o destino dos indígenas, e relatada por distintas personagens, a presença dos nativos na obra contempla questões como: a escravidão e a perda da identidade familiar e cultural (relembrada na fala da índia Neágua, no Canto II); a imagem mítica impregnada de circularidade cultural⁵ dos botocudos; o poder de sedução das mulheres nativas sobre os colonizadores e desbravadores do sertão; o conhecimento que os nativos tinham da terra, fato que os tornou fontes preciosas de facilitação dos projetos expansionistas dos colonizadores e dos próprios colonos deles descendentes.

De outro lado, a influência da estética árcadé-neoclássica em Cláudio, talvez mais que nos outros épicos, levou-o a realizar uma mescla literária de elementos culturalmente distantes, mas aproximados pelo processo óbvio de aculturação. Assim, ainda que a descrição da terra, de sua geografia, fauna, flora e minérios integrem-se à perspectiva de um olhar centrado na realidade brasileira, a mescla entre essa paisagem local e elementos advindos de um repertório simbólico importado permitem que se flagrem as influências da estética importada na produção de Cláudio Manuel da Costa. Poderíamos, talvez, dizer que na épica de Cláudio são mais visíveis os índices da mescla cultural e mesmo de certo conflito entre a tradição importada e os referentes nativos.

Todos esses aspectos, todavia, são garimpados na leitura da obra, ou seja, o repertório de referentes históricos, culturais, políticos, econômicos e míticos que *Vila Rica* oferece necessitam, antes de tudo, para serem compreendidos e avaliados, da atenção de uma leitura que os recolha e reflita sobre a importância da obra como mais uma contribuição épica dentro da historiografia literária brasileira.

2. *Muhurada*

Henrique João Wilkens, engenheiro militar português, participou da comissão portuguesa de demarcação territorial no Estado do Grão-Pará e Rio Negro, tendo sido testemunha e agente do processo de colonização e aldeamento indígena da região amazônica. É autor do poema épico *Muhurada*, datado de 1785, mas editado somente em 1819, que aborda a voluntária rendição da nação indígena Mura, atribuindo o fato da conversão desses índios ao cristianismo, a uma inter-

venção direta da Providência. O poema de Wilkens não foi incorporado, embora tratando do confronto entre o colonizador e os índios, tópica heróica da épica setecentista, pelo movimento indianista romântico da primeira metade do século XIX, que consagrou os poemas de Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Por falta de recepção crítica, inclusive por parte de nossas histórias literárias, permaneceu desconhecido do público até a década de 1990, quando começou a despertar o interesse dos estudiosos da história, da etnografia e da literatura amazônica.

Sob o ponto de vista literário, a avaliação crítica do poema de Wilkens em relação ao conjunto da produção da épica do século XVIII não conseguiu reivindicar-lhe um lugar de destaque, reconhecendo-lhe, todavia, o mérito de ser o texto fundador da literatura amazônica.

Muhuraida se insere no curso da épica brasileira do século XVIII, compartilhando com *O Uraguai*, *Vila Rica* e *Caramuru* a mesma intenção de construir, a partir do relato de eventos históricos vinculados ao processo da colonização, marcadamente os de confronto do colonizador com o meio natural e o índio, uma identidade heróica fundadora da tradição épica nativa. Mas a intenção explícita de uma epopeia cristã afasta o poema de Wilkens dos demais mencionados, já que a concepção cristã interfere na caracterização do confronto histórico e na construção da identidade heróica dos personagens envolvidos na ação épica. A utilização da perspectiva religiosa na estruturação do relato, deslocando o conflito do colonizador com os índios do plano da contingência material para o plano espiritual, atribui um sentido transcendental à repressão bélica dos índios, justificando, na possessão demoníaca dos povos indígenas, a ação de extermínio da chamada “guerra justa” do presente, como foram as “guerras santas” contra os hereges do passado.

Wilkens exclui de seu poema o confronto bélico, não insere no relato narrativo nenhuma ação guerreira movida contra os Mura, poderosa nação indígena do rio Madeira, que resistiu na defesa de seu território, durante um século pelo menos, ao processo de colonização portuguesa e jesuítica da Amazônia, até a rendição completa na segunda metade do século XVIII, dizimada pela guerra contra o colonizador e outras tribos indígenas, e pelas doenças contraídas com o homem branco. A adoção da perspectiva religiosa, aportando o aval divino para a ação missionária e civilizadora, impede a contraposição das óticas culturais do colonizador e do colonizado, eliminando do poema de Wilkens o espaço de integração do viés nacionalista configurado nos outros

poemas. Por outro lado, a exclusão do feito bélico impõe a construção da identidade heróica a partir do maravilhoso cristão, decorrente da aderência mítica cristã projetada no fato histórico, enfraquecendo a ação épica e o estatuto do herói.

Assim posto, *Muhurida* integra o curso da épica brasileira do século XVIII, mas, pela concepção mítica cristã, se aproxima mais da epopeia *De gestis de Mendi Saa*, que Wilkens não deve ter conhecido, do que das contemporâneas *O Uruguai*, *Vila Rica* e *Caramuru*. Por outro lado, se comparado ao poema de Anchieta, uma autêntica epopéia cristã, torna-se difícil a atribuição de valor e qualidade ao poema de Wilkens, tanto em relação à concepção poética quanto à realização literária do texto, já que a única aproximação entre os dois se dá pela utilização do maravilhoso cristão para transfiguração mítica do herói e do relato e na concepção da possessão demoníaca dos índios.

Muhurida explicita a intenção literária na composição formal, abrindo com um paratexto que inclui a Dedicatória a João Pereira Caldas, ex-governador geral do Estado do Grão Pará, um prólogo (“para servir de instrução aos que lerem”), e notas ao texto. Alguns trechos permitem verificar tanto a intenção de Wilkens ao compor o poema como o tipo de linguagem por ele adotada: Tem início o poema com a Proposição⁶:

Canto o sucesso fausto, inopinado,
 Que as faces banha em lágrimas de gosto,
 Depois de ver num século passado
 Correr só pranto em abatido rosto;
 Canto o sucesso que faz celebrado
 Tudo o que a Providência tem disposto,
 Nos impensados meios admiráveis,
 Que aos altos fins confirmam inescrutáveis.

A “Narração” apresenta o quadro inicial, em que os navegantes estão à mercê das surpresas do desconhecido:

Mais de dez lustros eram já passados,
 Que a morte e o terror acompanhava
 Aos navegantes tristes, que ocupados
 Estavam com o perigo, que esperava
 A cada passo ter, nos descuidados,
 Segura presa em que se alimentava,

Despojo certo e vítima inocente,
Na terra ou mar do rio na corrente.

E o Epílogo é significativo no sentido de ratificar a filosofia que embasa a intenção criadora:

Do Onipotente, a Santa Providência,
Que cá no Solimões resplandecia,
Em quatro fundações que a persistência
Do Mura fizera, e bárbara porfia.
Também lá no Madeira a excelência
Da Graça difundindo os atraía
A procurar a paz interessante,
Com o morador de Borba, e comandante.
Sobre princípios tais, tal esperança
Fundamenta a razão todo o discurso;
Em Deus se emprega toda a confiança;
Pende do Seu poder todo o recurso;
Os frutos já se colhem da aliança,
Apesar dos acasos no concurso.
Sempre os progressos a cantar disposto,
Aqui suspendo a voz, a lira encosto.

O poema integra a tradição épica a partir, quase exclusivamente, da emulação de Camões, e respalda a intervenção divina nas referências bíblicas, que, considerando a intenção religiosa do poema, não são muitas. *Muhuraida* concebe a natureza selvagem dos índios como influência de uma força demoníaca que só pode ser combatida pela força divina, atribuindo a rendição dos Muras à intervenção de um Anjo enviado por Deus para libertá-los das forças do mal e guiá-los no caminho do bem. O Mura feroz e impiedoso, convertido na fé católica pelo Mura Anjo, transforma-se pela Graça divina no Mura bom e pacífico e, assistido espiritualmente pelo anjo “humanizado”, convence seu povo a depor as armas e buscar a vida tranqüila do aldeamento, sob a tutela do colonizador. Inspirada na conversão de Paulo de Tarso, feroz perseguidor dos cristãos, que, depois do encontro com Cristo na estrada de Damasco, converte-se ao cristianismo e busca amparo na comunidade que antes perseguia, o Mura Cristão, impiedoso inimigo do colonizador, transformado pela fé, rende-se com seu povo, buscando abrigo no seio daqueles que antes combatia.

Wilkens, mesmo evitando o confronto bélico, poderia ter utiliza-

do a selva, ao mesmo tempo esplendorosa e aterradora, como aderência mítica, construindo um percurso épico da conquista da Amazônia, como a conquista épica dos Gerais em Vila Rica, mas, preocupado em relatar apenas o evento da conversão dos Muras, impõe a leitura religiosa do seu poema como única forma de avaliação literária.

No Canto Primeiro, o eu-lírico/narrador faz uma contextualização histórica da ação colonizadora da Amazônia, destacando a resistência da nação indígena dos Muras como maior entrave ao desenvolvimento do processo civilizatório.

No Canto Segundo, é reafirmada a ferocidade irredutível dos Muras como motivo do fracasso das tentativas de aproximação e negociação de rendição pacífica. O Mura cristão, embora historicamente individualizado na narrativa, é uma identidade metonímica do povo Mura, incorporando, por isso mesmo, a identidade histórica da nação indígena contextualizada no poema.

A fala doutrinária do Mura Anjo prossegue pelo Canto Terceiro, revelando ao Mura Cristão, que o ouve atento, os mistérios divinos da criação, até que, subitamente tocado pela fé, o Mura Cristão levanta-se e vai convencer o resto da tribo, proferindo um discurso evangelizador em que repudia a identidade histórica do passado guerreiro e incentiva a deposição das armas e uma rendição voluntária e pacífica. Apesar da reação de um Mura velho, inspirado no Velho do Restelo, que toma a palavra para lembrar as amargas experiências passadas com o homem branco, o discurso do Mura Cristão alcança o efeito esperado.

No Canto Quarto, o eu-lírico/narrador relata as viagens do Mura Cristão conduzindo sua tribo a diversos aldeamentos, onde são recebidos festivamente pelos aldeados de outras nações indígenas e pelos administradores portugueses. Já no Canto Quinto, depois de um agradecimento evocativo ao Criador, segue-se o aldeamento dos Muras, dóceis e obedientes às leis ditadas pelo colonizador.

No Canto Sexto, há uma última investida do esquadrão demoníaco do “Príncipe das Trevas”, inspirando os Muras a desistirem da rendição, mas foi neutralizada pela ação do Mura Anjo, enviado por Deus para operar a transformação espiritual dos Muras.

O poema de Wilkens reproduz uma realidade colonial bastante relevante para a compreensão da trajetória da cultura indígena em nosso país. Lembramos que Ronaldo Vainfas, em *A heresia dos índios*, enumera alguns rituais relacionados às “idolatrias indígenas” descritas por colonizadores, jesuítas e estrangeiros do século XVI como rituais *de-*

moníacos ^{3/4} daí se chamar essa perspectiva de “demonizadora”. Contudo, como o próprio Vainfas observa, mesmo as idolatrias⁷ indígenas foram atingidas pelo processo de *disjunção cultural* gerado pelo colonialismo. Ainda que, para os colonizadores europeus, as idolatrias indígenas representassem “cultos demoníacos”, muitas vezes foi necessário ao colonizador recorrer à compilação de procedimentos híbridos como forma de exercer, mais sutilmente, influência cristã sobre os índios. A presença dessas pseudo-idolatrias somadas a elementos de feição cristã caracterizaram o hibridismo cultural da religiosidade colonial brasileira.

Além das injunções colonialistas, essa mistura, diversas vezes, escapou ao controle dos colonizadores, e o que seria apenas um mascaramento dos reais interesses políticos, econômicos e religiosos de dominação, ganhou cunho de mito e certa tradição, na qual, inclusive, mesmo alguns portugueses encaixavam-se. Em *Muhuraida* o que se observa é o recurso de transferir para a imagem de outros indígenas a filosofia cristianizadora, tornando-os atores a serviço da catequese. Esse recurso, de criar um herói-ator, visa a alcançar a aceitação dos índios à fé cristã por meio de um jogo retórico de convencimento livre da força bélica. Esse herói-ator terá, todavia, duas identidades, já que necessitará atuar tanto no plano histórico quanto no maravilhoso. O Mura Cristão cumprirá um papel no plano histórico e o Mura Anjo outro no plano maravilhoso. Como essas identidades não se fundem, ou seja, como a identidade do Mura Cristão/Anjo fica sempre bipartida, o heroísmo não se completa de fato.

O poema, assim, sugere, pelo título e pela proposição, a construção de um herói indígena que seria, no caso, o Mura Cristão ou o Mura Anjo, os dois índios implicados na ação narrativa. O Mura Anjo, privado da condição humana, é um ser mítico, já que sua constituição “humanizada” não lhe permite agir no plano histórico do poema, sua ação fica limitada ao plano maravilhoso. O Mura Cristão age no plano histórico, mas o disfarce físico do Mura Anjo, ocultando sua verdadeira identidade, impede a projeção do Mura Cristão no maravilhoso, mas é ele que exerce a ação do relato narrativo, possui identidade histórica e realiza o percurso histórico da rendição do povo mura. Ou seja, o Mura Cristão possui uma identidade histórica e o Mura Anjo uma identidade mítica que, fundidas, construiriam uma identidade heróica verdadeira, mas, apartadas uma da outra, não conferem o estatuto épico do herói a nenhum dos dois índios.

Do lado do colonizador, os três personagens mencionados na narrativa, além da reduzida participação no relato histórico, principalmente do governador João Pereira Caldas, nomeado herói do poema, não se projetam no maravilhoso cristão nem alcançam a qualificação do herói civilizador, são apenas agentes do contexto histórico em que se insere o relato da rendição voluntária do Mura Cristão e seu povo.

Muhurida é importante como uma narrativa histórica de caráter documental, servindo de fonte para pesquisadores de diversas áreas científicas, valorizada pela participação direta do autor nos eventos narrados. Como obra literária, vale pela intenção épica explícita que lhe confere, ao mesmo tempo, a condição de texto fundador da literatura amazônica e o mérito de aderir à proposta sociocultural da épica setecentista de construir, a partir de uma narrativa literária da história colonial, uma memória heróica nativa, fundadora da épica brasileira.

De outro lado, leituras que se aprofundem no aspecto social da obra encontram nela um testemunho não-intencional, obviamente, das injunções que levaram as sociedades indígenas brasileiras a se submeterem à lógica da fé cristã. O processo de demonização, a descrição negativa da cultura indígena e de seu modo de realizar a experiência humano-existencial, as estruturas retóricas de convencimento e o mascaramento da verdade por meio de recursos enganadores são exemplos cabais de um momento histórico definidor de nossa constituição como nação cristã. Assim, ainda que, em termos épicos, Wilkens não tenha logrado inscrever seu poema na galeria das obras épicas bem elaboradas, deixou para o futuro um registro importante dos modos como o discurso era trabalhado pelo colonizador com a finalidade de alcançar a compreensão dos indígenas sobre a necessidade de cederem às imposições do padrão cristão de comportamento, conduta e ação.

Conforme temos defendido em nossas análises, o legado deixado pela produção épica, ainda que muitas vezes tendencioso, em termos de veiculações de pensamentos de natureza doutrinária, sempre traz à tona circunstâncias históricas e míticas que podem ser lidas de forma crítica, ainda que, para isso, seja necessário reconhecer esses traços de submissão a ideologias incoerentes em relação ao propósito maior que costuma contaminar textos literários: traduzir a realidade e seus símbolos de forma crítica, transgressora, transformadora.

ABSTRACT

Study of the epic poems *Vila Rica*, by Claudio Manuel da Costa, and *Muhuraida*, by Henrique João Wilkens, that integrate the Brazilian neoclassical epic poetry, with a focus on the characteristics of the epic production of that time in Brazilian poetry and on the inventivity of its poets.

KEYWORDS: *Vila Rica*; *Muhuraida*

REFERÊNCIAS

COSTA, Cláudio Manuel da. "Vila Rica". 6ª ed. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org). *A poesia dos inconfidentes: A poesia completa de Cláudio Manuel da Costa*, Tomás Antonio Gonzaga, Alvarenga Peixoto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1966.

RAMALHO, Christina. *Elas escrevem o épico*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.

SILVA, Anazildo. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira*. vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

VAINFAS, Ronaldo. *A heresia dos índios. Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

WILKENS, Henrique João. *Muhuraida ou o triunfo da fé*. Manaus: Biblioteca Nacional/UFAM/Governo do Estado do Amazonas, 1993.

Data de recebimento: 20 de maio de 2011

Data de aprovação: 15 de julho de 2011

NOTAS

¹ Este artigo apresenta, sinteticamente, parte do segundo volume de *História da epopeia brasileira*, ainda inédito.

² O primeiro volume de *História da epopeia brasileira* explicita as categorias teóricas criadas por Anazildo Vasconcelos da Silva em “semiotização épica do discurso” e referenciadas neste artigo. O Modelo Épico Árcadé-neoclássico, integrando a Matriz Épica Clássica, filia-se diretamente ao Modelo Épico Renascentista e, indiretamente, ao Modelo Épico Clássico, reproduzindo os mesmos ideais de racionalidade, de objetividade, de universalismo e de equilíbrio entre pensamento e emoção.

³ A publicação de *Vila Rica* ocorre 1839, mas a cópia manuscrita, no período colonial, vale como edição da obra.

⁴ Todas as citações foram extraídas da edição de 1966.

⁵ “Circularidade cultural” é uma categoria teórica desenvolvida por Christina Ramalho na tese *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres*.

⁶ Todas as citações foram extraídas da edição de 1993.

⁷ Vainfas esclarece que o conceito de “idolatria” remonta da longa tradição hebraico-cristã. Segundo ele, o Antigo Testamento já discriminava como “idolatrias” as práticas de gentios que cultuavam ídolos diversos por não conhecerem Jeová, o único Deus. A idolatria relacionava-se, portanto, ao comportamento primitivo, ignorante, obscuro.