

## DEUS, NATUREZA E PÁTRIA: A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS

### RESUMO

Neste ensaio, discute-se a adequação da matéria de *A Confederação dos Tamoios* (1856) ao gênero épico e ao estilo elevado, paralelamente ao modo como as partes do poema foram dispostas por Gonçalves de Magalhães (1811-1882): a Dedicatória a Pedro II, os Cantos e as Notas (lexicais, culturais e históricas), relativas às dez seções do poema. A análise se concentra na apreciação de lugares-comuns que contrapõem episódios de paz e guerra, civilização e barbárie, em acordo com os preceitos relacionados ao *locus amoenus* e ao *locus horrendus*, desde a Antiguidade greco-latina.

**Palavras-chave:** Epopeia, Gonçalves de Magalhães, Catolicismo, Segundo Império.

## GOD, NATURE AND HOMELAND: A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS

### Abstract:

This essay discusses the matter of *A Confederação dos Tamoios* (1856), related to the epic genre and elevated style, in parallel with the way in which the parts of the poem were arranged by Gonçalves de Magalhães (1811-1882): Dedication to Pedro II, Chants and (lexical and historical) Notes, concerning ten sections of the poem. This reading focuses on the commonplaces that oppose episodes of peace and war, civilization and barbarism, in accordance with precepts related to *locus amoenus* and *locus horrendus* since Greco-Latin Antiquity.

**Keywords:** Epic, Gonçalves de Magalhães, Catholicism, Second Empire.

## DIOS, NATURALEZA Y PATRIA: A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS

### Resumen:

Este ensayo discute la adecuación del sujeto de *LA Confederação dos Tamoios* (1856) al género épico y al estilo elevado, en paralelo con la forma en que Gonçalves de Magalhães (1811-1882) organizó las partes del poema: Dedicación a Pedro II, Cantos y Notas (léxicas, culturales e históricas), relacionadas con las diez secciones del poema. El análisis se centra en la apreciación de los lugares comunes que se oponen a episodios de paz y guerra, civilización y barbarie, de acuerdo con los preceptos relacionados con el *locus amoenus* y el *locus horrendus*, desde la Antigüedad grecolatina.

**Palabras Clave:** Épico, Gonçalves de Magalhães, Catolicismo, Segundo Imperio.

“*Bem que os nossos avós fossem despojo  
Da perfídia de Europa, e daqui mesmo  
Co’s não vingados ossos dos parentes  
Se vejam branquejar ao longe os vales,  
Eu, desarmado e só, buscar-te venho*”  
(Basílio da Gama)<sup>1</sup>

“*Bem que, constante, a morte não temia,  
Invoca no perigo o Céu piedoso,  
Ao ver que a fúria horrível da procela  
Rompe a nau, quebra o leme e arranca a vela*”  
(Santa Rita Durão)<sup>2</sup>

“[...] o verso que disse as desgraças de Troia e  
os combates mitológicos não pode exprimir  
as tristes endechas do Guanabara,  
e as tradições selvagens da América”  
(José de Alencar)<sup>3</sup>

Talvez haja algum interesse em estudar os poemas épicos compostos por autores brasileiros, durante o século dezanove. Por conta desse otimismo, propõe-se discutir *A Confederação dos Tamoios*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), publicada no Rio de Janeiro pela “Empreza Typográfica Dous de Dezembro, de Paula Brito, Impressor da Casa Imperial”<sup>4</sup> em 1856, dezanove anos após a confecção dos cantos iniciais ter início<sup>5</sup>. Nesta abordagem, serão discutidos a matéria, o gênero, o estilo e a disposição das partes do poema, tendo em vista a recorrência a tópicos que remontam às epopeias compostas durante a Antiguidade greco-latina, aos versos que circularam entre o final da Idade Média e o início da Era Moderna, e aos poemas épicos confeccionados por letrados luso-brasileiros, também chamados árcades, na segunda metade do Setecentos.

Ressalte-se que, embora Magalhães negasse que seus versos se orientassem pela escrita dos poetas, considerados “clássicos” já em seu tempo, tampouco seguissem modelos da preceptiva tradicional, o poeta evidentemente não reinventou o gênero épico, tampouco era original o assunto do poema. Desse modo, no que se refere ao teor, à linguagem e à construção da epopeia, o autor procedeu de modo atento na adequação do assunto e estilo da *Confederação* aos preceitos do

gênero, como recomendava Horácio<sup>6</sup>. Magalhães tratou questões grandiosas com léxico e sintaxe adequados<sup>7</sup>, e em estilo elevado, protagonizadas por indígenas heroicizados e tementes a Deus, que enfrentaram fortes adversários em batalhas pautadas pela história oficial.

Na arquitetura dos versos, embora a observância à metrifcação e ao esquema de rimas seja menor, o poeta insere palavras de origem tupi que realçam determinados ritmos e reforçam imagens que alternam a paisagem edênica, especialmente nas primeiras estrofes, com períodos de tormenta. Essas ligeiras observações sugerem estarmos diante de um dos paradoxos da própria teoria romântica. Afinal, como defender originalidade (no sentido de criar poemas novos) sem lastro na tradição e ausência de modelos, embora o poeta os siga? Como repara Cilaine Alves Cunha (2003, pp. 231-232):

A função predominante da obra de arte não é mais imitar qualidades e ações humanas típicas, nem educar deleitando, mas expressar, também por meio de artifícios adequados, os sentimentos que devem exteriorizar as lembranças retidas pela percepção sensorial, acrescentando à poesia o aspecto confessional e a dicção do solilóquio. O auditório ideal, nesse caso, torna-se o próprio poeta que, ao desqualificar a retórica, procura antes valorizar a sua originalidade e, assim, a invenção individual como força criadora. Mas, paradoxalmente, ao desprezar a prática poética anterior por sua obediência às regras da convenção, a poesia como sentimento e confissão pressupõe ainda um fim, no caso, expressar as emoções e, conseqüentemente, produzir efeitos capazes não de educar, mas de impressionar, mover e comover a sensibilidade do leitor.

Acresce que seria discutível, àquela altura (meados do século XIX) supor estreita fidelidade entre os fatos referidos em manuais e a suposta autenticidade do poema, produzido por um homem letrado que se dizia tão honesto quanto a *persona* grata, digna e humilde que endereçava uma carta servil em forma

de dedicatória à Sua Majestade, para confirmar as mercês de Pedro II, dentre elas reverberar o próprio nome em vida, e assim aquinhoar uma parcela de glória, supondo ocupar o Olimpo deslocado para a corte fluminense.

Versão metrificada, ritmada (e palmilhada por muitos outros artifícios) sobre eventos sucedidos nas vilas situadas entre as capitanias de São Vicente e Espírito Santo, no século XVI, a epopeia teria sido amparada pelos poucos e raros manuais de história do país, predominantemente escritos por estrangeiros, que circulavam na capital havia pouco – especialmente os volumes de *História do Brasil* de Robert Southey, como detectou a crítica especializada (Barros, 1973; Campato Jr., 2014). Porém, ainda que fosse possível atribuir exatidão à historiografia que circulava à época, o longo conflito entre tamoios e portugueses foi precedido por “Argumentos” que abriam cada um dos dez cantos.<sup>8</sup>

Seria um truísmo lembrar que *A Confederação* deu feição artística e grandiloquente a episódios remotos selecionados pelo poeta a partir de relatos de historiadores que reafirmavam a estreita concepção de homens brancos, distintos, civilizados, tementes a Deus – guardião da verdadeira e única fé<sup>9</sup> – que se supunham posicionados bem acima dos índios: seres tidos por amorais, inconstantes e de feição anômala, caracterizados desde a carta atribuída a Pero Vaz de Caminha, como “gentes bestiais” de grande “inocência” (Cortesão, 1994, p. 158 e 170), a quem faltava retidão moral, fé, ambição e mostras de cortesia.

Também se sabe que, desde o final do século XIX, existem dois ou três modos básicos de conviver, lidar e nos aproximarmos, talvez diligentemente, da poesia romântica: uma vertente crítica, instaurada em meados dos Oitocentos, privilegia o emprego de categorias fora do tempo, com que uma parcela dos estudiosos prioriza o dado estético, quando não ressalta o discutível aporte teórico da sociologia, e atribui maior ou menor qualidade (ou desinteresse) à obra literária, em relativo acordo com critérios ou pretextos nem sempre objetivos, que beiram a hiper interpretação.

Outra vertente acentua a relevância do dado histórico e geográfico, com vistas a evitar anacronismos, e tenta reconstituir a “primeira legibilidade” dos textos (Hansen, 2004), levando em conta os variados gêneros, estilos e matérias de que os poetas tratavam, escorados em preceptivas retórico-poéticas e atentos aos códigos de civilidade vigentes. Para ilustrá-lo bastaria examinar, na epopeia de Magalhães, as referências a Deus, cuja graça e luzimento despertado nos homens não se confundiria com os excessos de civilização, impetrados por uma parcela de bárbaros “conquistadores” portugueses ou seus inimigos franceses, diante das incultas, brutas e intemoradas tribos, oriundas do tronco tupinambá.

Nesse sentido, parece mais produtivo considerar o repertório e os artifícios empregados pelo poeta oficialmente protegido e amparado pelo Segundo Império – que combinava preceitos retórico-poéticos a pressupostos teológico-políticos, com que referendava e alargava o discurso e os efeitos de Pedro II. Evidentemente, haverá aqueles que evitarão discutir o amálgama de elementos ideológicos e estéticos, nos versos do poeta-propaganda do Segundo Império. Um homem culto e viajado, que não só teve sólida formação, como mobilizava expedientes encontrados nos diversos poetas a que alude ao longo dos cantos do poema que teria inaugurado a escola indianista, como assevera parte da crítica.

## ÉPICA OITOCENTISTA

Recorde-se que a escolha do assunto (*inventio*) e sua adequação (*decorum*) ao estilo (*gravis*) e gênero épico pressupõem a apropriação de modelos, os modos de aplicação do poema e os fins pretendidos, também pelos poetas românticos, que estavam em óbvia sintonia com os interesses do Imperador Pedro II. Para melhor falar da epopeia, recorro à síntese de João Adolfo Hansen (2008, p. 27):

A finalidade principal da epopeia é o prazer decorrente da admiração das *res gestae*, “coisas feitas” que efetuam o *kleos* ou a *fama*, como se lê na definição do gênero que Horácio formula na *Arte Poética*: “*Res gestae regumque, ducumque, et tristia bella*” [Coisas

feitas dos reis e dos chefes e tristes guerras]. De Aristóteles até o século XVIII, o gênero é doutrinado como discurso longo, quase sempre em verso heroico, o hexâmetro datílico grego e latino, ou na oitava rima italiana de verso decassílabo com as seis primeiras rimas alternadas e as duas últimas emparelhadas (ABABABCC) das línguas vulgares, imitando por modo misto, narrativo e dramático, a ação una, inteira e perfeita, de tipo superior, ilustre ou heroico, metido em guerra histórica ou mítica, real ou fictícia, para a admiração, o prazer e o ensino de virtudes cívico-morais.

Seria oportuno examinar o que haveria de diferente ou comum entre esses pressupostos da epopeia, vigentes até o final do Setecentos, e um poema inventado em meados do Oitocentos, em favor da Igreja católica, mas contra os portugueses, ambientado no século XVI. Um dos primeiros a estabelecer uma aproximação entre a obra de Gonçalves de Magalhães, permeado pela tradição clássica, e a concepção filosófica vigente no século XVIII<sup>10</sup>, foi Roque Spencer Maciel de Barros. Em 1973, ele supunha que:

O “bom selvagem” dos europeus não passava, na sua própria terra, de um ser inferior, pelo menos até que alguns representantes da literatura luso-brasileira do século XVIII iniciassem o movimento de reabilitação que iria desembocar no indianismo romântico [...]. Os românticos, entretanto, com a sua redescoberta da natureza como paisagem, e preferencialmente “paisagem virgem e inculta”, com a sua procura da identificação entre o homem e o seu “mundo natural circundante”, tenderiam a valorizar a ideia da bondade natural, encarnada no selvagem não corrompido pela civilização (Barros, 1973, pp. 147 e 154).

A despeito de reproduzir vários pressupostos da crítica literária, praticada no país desde o século XIX, o ensaio assinalou uma etapa importante para a fortuna crítica sobre Gonçalves de Magalhães e a poesia de temática indianista, em que sobressaíam aproximações entre a

literatura e outras artes, a partir de determinadas formas de pensamento, além da tradição retórico-poética herdada ao século XVIII. Afora o caráter didático da poesia romântica, Barros sinalizava para o aspecto político embutido na epopeia. Por isso mesmo, as constantes referências às supostas virtudes de Pedro II sugerem nos concentrarmos nas circunstâncias de produção do poema de Magalhães, buscando ver nele algumas tópicas sancionadas pelo governo e a Igreja Católica.

Vale lembrar que, afinada com os interesses de Pedro II, *A Confederação dos Tamoios* afiliava-se ao encômio (Teixeira, 1999; Campato Jr., 2008)<sup>11</sup>: procedimento recorrente na longa tradição do gênero epidítico, conforme descrito na *Retórica* de Aristóteles (2012)<sup>12</sup>. Nesse sentido, a obediência do poeta a determinados preceitos veiculados pela tradição precisa ser levada em conta, mesmo porque esses e outros aspectos continuam a ser desprezados (quando o poeta não é rebaixado ou apagado) nos manuais de literatura brasileira<sup>13</sup>. Expressiva parcela da crítica brasileira reluta em considerar certos dispositivos persuasórios, ao analisar e avaliar pejorativamente a poesia produzida durante o Romantismo, com exceção de Gonçalves Dias e Castro Alves.

Felizmente, não é assim que procedem diversos investigadores recentes, quando se detêm em torno dessa e de outras obras escritas entre 1830 e 1870, no Brasil. Conscientes do caráter artificial e do discurso postico que orientava a feitura dos poemas naquele período, todos convidam a relativizar a má fama que o poema acumulou, desde as polêmicas capitaneadas por José de Alencar até o modo cortante como foi lido por Sílvio Romero, Manuel Bandeira e José Guilherme Merquior – para mencionar apenas alguns de seus juízes mais severos. De acordo com Cilaine Alves Cunha (2003, p. 230):

A concepção neoclássica da arte funde retórica e poética, compreendendo a obra como um artefato voltado para persuadir e ensinar. Fazendo a ênfase de sua doutrina incidir sobre a incorporação de normas, máximas e sentenças, a poética neoclássica procura

legitimar o conceito de imitação no princípio de que haveria uma homologia entre ela com a suposta ordem harmônica do universo.

A seu turno, João Adalberto Campato Júnior (2008, p. 829) lembra que, durante as primeiras décadas do Romantismo,

[...] os escritores tiveram, pelo menos, a suposição de que fundavam nossa literatura. Nesse clima de intenso nacionalismo, *A Confederação dos Tamoios* (1856) foi uma das tentativas de realizar a chamada epopeia nacional, ideal artístico para cuja feitura lançaram-se com fervor patriótico e certa dose de vaidade pessoal os escritores desde a Geração de 1830.

Por sua vez, Danilo Ferretti argumenta que a escolha da epopeia não teria sido um equívoco do poeta (acusado por Alexandre Herculano, em resposta a uma consulta de D. Pedro II sobre a qualidade que atribuíra ao poema) por recorrer a um gênero ultrapassado, e se revelar inepto ao compor os versos<sup>14</sup>. Para o pesquisador:

Essa proximidade entre a epopeia e a história, aliás, parece ser um ponto importante que talvez nos ajude a compreender o entusiasmo com o gênero épico no Brasil oitocentista. Esse apego ao épico não era somente motivado pelo prestígio que possuía como ápice da hierarquia dos gêneros. A epopeia respondia, com sua busca clássica de ensinar deleitando, aos anseios do nascente nacionalismo por despertar entusiasmo coletivo e possibilitar a visibilização e as atribuições de sentido a essa realidade até então pouco palpável que eram as novas nações e a sua temporalidade própria (Ferretti, 2015, p. 176).

Saulo Neiva (2017, pp. 10-11) percebeu que o projeto de Gonçalves de Magalhães ia além de convalidar o projeto ufanista de Pedro II. A seu ver, o esforço maior do poeta consistia em “reabilitar” a figura do índio:

Ao estabelecer tais laços entre um passado coletivo que é rememorado, no qual o indígena exerce papel central, e o presente de escrita, o poema de Magalhães também se distingue da representação privilegiada por Gonçalves Dias e por Alencar, do indígena como membro de um povo “agora extinto”; neste caso, ao contrário do que ocorre n’*A Confederação dos Tamoios*, o indígena é associado a uma temporalidade finda, definitivamente passada, e incomunicável com o presente em que se dá a escrita e a leitura do poema.

Chamo atenção para o ensaio de Beatriz Perrone-Moisés e Renato Sztutman (2010, p. 402-403), que salientam a importância do episódio histórico que serviu de matéria ao poema de Gonçalves de Magalhães:

Não seria exagerado afirmar que este episódio atua na historiografia nacional como um mito fundador. A Guerra dos Tamoio foi cantada pelo poeta romântico Gonçalves de Magalhães no momento mesmo – meados do século XIX – em que o Brasil Imperial buscava para si uma identidade nacional. (...) Tal como os troianos fizeram despertar um sentimento grego, os Tupi inimigos faziam despertar um patriotismo “brasileiro”. Sob a égide dessa ideologia nacionalista, os Tamoio eram representados como povos martirizados do passado que permitiam as glórias do presente, dizimados, afinal, pelo bem supremo da nação que já existia como pressuposto e como germe.

Frente ao que se expôs até aqui, seria desejável que o leitor considerasse variáveis para além da suposição, por assim dizer, ingênua, de que o poema romântico nascia vincado de tédio, suspiros e lágrimas, sob pia inspiração de Deus, mais conhaque e charutos, lastreado pela sinceridade e as agruras do poeta, de sofrimento metrificado. Há algum tempo já se sabe que Homem público, Autor empírico e Persona poética correspondem a diferentes instâncias relacionadas à obra produ-

zida. Não será demasiado recordar que o texto literário é um construto repleto de expedientes técnicos – inclusive aqueles que forjam e afetam espontaneidade.

Apesar disso, persiste a crença de que o enunciado artístico revelaria, necessariamente, a erupção de dados pessoais. Os signatários da verdade poética condicionam o assunto e sua plasticidade em versos aos dados biográficos (também) atribuídos por um discurso artificial ao escritor. Para além de distinguir entre “persona poética” e “autor empírico”, como esclarecem Francisco Achcar (1994), Paulo Sérgio Vasconcellos (2016) e Marcelo Lachat (2018)<sup>15</sup>, há que nos concentrarmos em torno da discussão sobre o expediente artístico e o “decoro” poético, conforme demonstrado por Alcir Pécora (2001) e Maria Fernandes de Carvalho, entre outros<sup>16</sup>. Carvalho (2007, pp. 149-151) destaca que:

No ambiente das metáforas agudas do século XVII, pode-se dizer que o critério de verossimilhança que envolve os conceitos na correspondência descoberta entre os objetos opera como conveniência que, sendo pressuposto da persuasão do discurso, acompanha o verossímil na avaliação do efeito agudo da percepção da agudeza. Em termos retóricos, (...) o procedimento só pode ter proporção a partir da congruência entre res e uerba. (...) Quer dizer, o decoro de um poema é aferido pelo conjunto dos versos, imagens, conceitos, metáforas que o compõem.

Isso pressupõe a justa adequação, pelo homem letrado, entre matéria, gênero e estilo aplicados à epopeia. Sob esse aspecto, uma das primeiras questões diz respeito ao caráter encomiástico do poema e os artifícios empregados por Gonçalves de Magalhães, na dicção grandiloquente que preside os dez cantos. A esse respeito, Campato Júnior (2008, p. 836) assinalou, com propriedade, que:

*A Confederação dos Tamoios* é o que é não somente pela formação neoclássica de seu autor, mas também muito por conta dos motivos que levaram Magalhães a escrevê-la.

Um dos quais, decisivo, parece ter sido a motivação, digamos, política: nobilitar o Império recém-independente, louvar a figura de Pedro II, legitimar o seu poder, agradar a elite dominante brasileira, consolidar o status quo. Para a consecução de tal intento, nada mais adequado, ainda que numa época em que a forma já constituía anacronismo, do que empregar a epopeia clássica, gênero valorizado e valorizador, com sua estrutura mais ou menos fixa, com sua dicção elevada e seus heróis valentes e impávidos.

## LUGARES-COMUNS

No século IV a. C., Hermógenes (1991, p. 184) afirmava que o lugar-comum consistia na “amplificação de um feito reconhecido”, previamente demonstrado no discurso. Quanto se deteve nos aspectos relacionados ao estilo, demonstrou os “ritmos próprios de cada categoria estilística”, segundo a tese de que haveria “casos em que o também o ritmo contribui em muito para produzir determinada qualidade do discurso” (Hermógenes, 2012, p. 224). Nos *Exercícios de Retórica*, publicados em 1569, Alfonso de Torres (2003, p. 215) definia “lugar-comum” como “um texto que amplifica os aspectos positivos ou negativos existentes em alguma coisa ou pessoa”. Quase duzentos anos depois, Luís Antônio Verney (1950, p. 9) relativizava alguns ataques desferidos levemente contra a Retórica: “Estão todos persuadidos que a Eloquência consiste na afetação singularidade; e, por esta regra, querendo ser eloquentes, procuram de ser muito afetados nas palavras, mui singulares nas ideias, e mui fora de propósito nas aplicações”.

O estudo dos lugares-comuns é fundamental, quando se depara com obras afiliadas a gêneros legados pela tradição, ainda que se esteja a falar sobre obras escritas no século XIX. É relevante observar que, fundado na imagem e no ritmo, o lugar-comum tanto pode servir como elemento de persuasão, quanto despertar determinadas paixões nos leitores ou na audiência<sup>16</sup>. No poema *A Confederação dos Tamoios*, Gonçalves de Magalhães converte em matéria artística, e, por-

tanto, artificiosa, decorosa e convencional, episódios transcorridos quase trezentos anos antes de sua publicação na íntegra. O título foi tomado de empréstimo pelo poeta ao episódio, também denominado como *Guerra*, pelos manuais de história do Brasil que circulavam em sua época. Tratou-se de uma série de revoltas, transcorridas entre 1554 e 1567, levadas a termo pelos Tupinambás, situados entre as vilas de São Vicente, Bertioga, Cabo Frio e o Vale do Paraíba, contra os portugueses, por motivos variados, inclusive uma série de traições e torpezas cometidas pela “lusa gente” em acordes desrespeitosos para com os tamoios.

Em meio aos severos conflitos, a chegada dos franceses à Baía de Guanabara (e sua associação aos índios que lutavam contra os portugueses) é incorporada na segunda metade da epopeia. Após o chamado “Armistício de Iperoig”, firmado em 1563<sup>17</sup>, as batalhas prosseguiram até violenta reinvestida dos portugueses contra os “invasores” franceses e os poucos índios que restavam, quatro anos depois, sob o comando do governador Mem de Sá. Conhecido o argumento que embala o poema, era esperado que Gonçalves de Magalhães, conhecedor da tradição épica e admirador de Camões, recorresse a determinados expedientes, com vistas a incrementar o poderio das imagens traçadas nos cantos. O caráter imagético da *Confederação dos Tamoios* é reforçado por uma série de lugares-comuns, a alternar cenários idílicos e solares (*locus amoenus*) e cenas pautadas pela tempestade (*locus horrendus*)<sup>18</sup>. Aspectos relativos à sonoridade também colaboram a despertar compaixão no leitor, em particular a recorrência a assonâncias [/ó/, /a/; /ô/, /é/; /a/, /ò/ etc.] e aliterações [mais evidentes na alternância entre consoantes nasais e as bilabiais ou linguodentais] que, combinadas, pautam momentos de celebração, repouso, preparação e combate – como se vê nos versos abaixo:

É hora da partida! Bramam feras  
 Nos covis do deserto; o hino da glória  
 Ao criador entoa a natureza,  
 E a voz lhe cadencia o alado coro,  
 Que alegre pelas [sic] comas verdejantes,  
 Antes de ir procurar seu alimento,  
 Com suaves gorjeios e trinos

Parece graças dar à Providência,  
 E aos homens ensinar a dar-lhes graças.  
 É hora da partida! Sim, é hora!  
 Já rouquejam dos chefes as inúbias,  
 E nos vales os sonos os ecos prolonga,  
 Dos tardos olhos repelindo o sono  
 (Canto IV, 2007, pp. 102-103).

O poeta parece seguir as recomendações de Horácio (2012, p. 60) – “As ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando, apresentadas, à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunha” –, e também o que prescrevia Longino (2010, p. 55): “É precisamente isto, julgo eu, que faz o Poeta na descrição de tempestades: daquilo que lhes é próprio, escolhe os aspectos mais terríveis”. No poema, há diversos lugares-comuns; mas, levá-los e analisá-los em sua totalidade seria tarefa pretensiosa e contraproducente, tendo em vista os pressupostos e limites deste artigo. Sendo assim, concentremo-nos em três passagens que aludem ao *locus horrendus* – localizadas nos Cantos III e VIII. Para interpretá-las com maior acuidade, recorro à tese de João Adalberto Campato Júnior, que percebe, nestes e em outros episódios, “situações retóricas”. No seu modo ver, Aimbire e Iguaçu complementaríamos as instâncias do discurso, forjado entre a persuasão dos argumentos e os afetos, realçados pela despedida entre a esposa e o guerreiro:

Iguaçu já sofria de antemão a ausência do amado Aimbire, que, notando a tristeza da índia, tenta, por meio de um discurso, consolá-la. Há, portanto, nessa situação de teor retórico, como orador, Aimbire, e, como auditório, a bela Iguaçu. Julga-se o episódio de índole retórica, porque Aimbire procura justificar a necessidade de sua partida, ao mesmo tempo em que tenta demover de Iguaçu os receios quanto a sua sorte na batalha que se aproxima (Campato Jr., 2014, p. 48).

O diálogo entre os amantes, ao final do terceiro canto, também funciona como uma espécie de antevisão



da cena final, no Canto X. No terceiro canto, pauta a última reunião festiva, antes dos combates. Simbolicamente, dir-se-ia que ao amor do casal sobrevém o prenúncio da morte, divindade ciumenta de uma sociedade de Antigo Estado escravista, carola e beligerante. Na epopeia de Magalhães, os horrores da guerra são ora contrabalanceados, ora enaltecidos pelo avesso, graças à bravura dos combatentes, especialmente Aimbire:

“Adore-o quem quiser, qu’eu não o adoro!”  
 Já em furor Aimbire lhe responde;  
 “Nem ele, nem Tupã, quanto mais homens  
 Afrontar poderão a tempestade  
 De flechas, que obumbrar vai o seu campo.  
 Braços de Aimbire, procelosos braços,  
 Acaso alguma vez frouxos tremestes  
 Canguçus e jiboias subjugando?  
 Alguma vez tremestes quando a morte  
 Em cada seita aos Lusos enviastes?  
 Porque não fartarei a minha raiva  
 Com todo o sangue do inimigo odioso?  
 Bela Iguaçu, por mim nada receeis;  
 Faze como eu, não creias nos inventos  
 Com que busca essa gente amedrontar-nos”  
 (Canto III, 2007, pp. 94-95).

Em seu autorretrato, Aimbire atribui os predicados da tempestade à força que ele leva nas mãos (“procelosos braços”). Como o intuito de tranquilizar Iguaçu, exagera os feitos do futuro (“tempestade de flechas”) contra os lusitanos (“inimigo odioso”) e reforça o *éthos* de homem corajoso (“por mim nada receeis”), que jamais estaria disposto a aceitar as imposições e imposturas (“não creias nos inventos”) dos portugueses. O caráter binário permeia o poema. São recorrentes as cenas em que ora a virtude, ora o vício; ora a saúde, ora a doença; ora a vida, ora a morte imperam. Thiago Gonçalves Souza (2019) bem observou que, em textos do século XVIII, a tópica do *locus amoenus* costumava ser associada à tranquilidade, vincada pela concepção virtuosa e consoladora da religião. Essa associação entre paz e fé continua a ser acionada n’*A Confederação dos Tamoios*, desde o primeiro canto:

Dos inocentes filhos da Natura,  
 Que mal seu Criador, seu Deus conhecem!

Oh sol, hoje m’inflama a mente ousada,  
 Que azas desprende pra mais altos voos  
 (Canto I, 2007, p. 2)

Alguns versos à frente, o poeta dá voz ao rio e à natureza circundante:

Voz dando à solidão, em cristais curvos  
 De rochedos alpestres precipitam-se;  
 E de horrendo estridor pejando os ermos,  
 De vale em vale, entre ásperas fragoras,  
 Onde atroam também gritos das feras,  
 Das serpes os sibilos, e os trinados  
 Dos pássaros, e a voz dos roucos ventos,  
 Viva orquestra parece a Natureza,  
 Que a grandeza de Deus, sublime, exalta  
 (Canto I, 2007, p. 3).

Para além dessa tábua de alternâncias entre estágios de luz e sombra, o canto V representa evidente inflexão da narrativa. Decididos a enfrentar os portugueses, os Tamoios despacham Jagonharo a fim de que negocie o apoio militar de Tibiriçá, seu tio:

A canoa em que fora Jagonharo  
 Por mandado de Aimbire a São Vicente,  
 Já das águas vencendo a correnteza,  
 Tinha chegado à ilha desejada,  
 Onde o mancebo impávido esperava  
 Achar Tibiriçá, dar-lhe mensagem.  
 (Canto V, 2007, p. 135).

O encontro entre tio e sobrinho acontece no interior da capela. Nesse momento, dois fundamentos de Aristóteles são estabelecidos: o reconhecimento e a perípécia.<sup>19</sup> Inicialmente, o tio reconhece o Jagonharo:

Tibiriçá, que atento o altar fitava,  
 Só quando as sacras preces terminaram  
 Erguendo-se encarou com Jagonharo  
 E atônito ficou com tal surpresa  
 (Canto V, 2007, p. 137)

Nos versos que se seguem ao diálogo, o Cacique mostra as supostas benfeitorias providas pelos poderosos por-

tugueses, com detalhe para a grafia da Majestade em maiúscula:

“Eis a casa do dom Martim Afonso,  
Meu padrinho, e senhor do que estás vendo.  
Ele aqui não está, que o Rei mandou-o  
Governar outros povos mui distantes,  
Lá onde além dos mares nasce o dia.  
Todos estes sertões que atravessaste  
Desde o Paranaguá, terras e rios,  
Até o Macaé, tudo isto é dele,  
Que o nosso Rei lhe deu, que é seu amigo”  
- “E quem deu, o mancebo lhe pergunta,  
E quem deu a esse Rei a terra nossa,  
Para tirá-la a nós, que aqui nascemos,  
E dá-la a seu prazer aos seus amigos?”  
(Canto V, 2007, pp. 139-140).

Se os versos iniciais sugeriam a reaproximação de sobrinho e tio, por conta do reconhecimento feito pelo Cacique, a seguir transcorre uma das peripécias mais relevantes. Após o debate verbal entre os índios, lemos que:

O chefe Guaianá pensando um pouco,  
Com voz pesada diz: “Quando na igreja  
A meu lado te vi, cuidei que vinhas  
Com pensamentos d’alma arrependida  
Procurar o caminho da verdade.  
Mas tu me vens propor traição e guerra!  
(Canto V, 2007, p.145).

Aceitando-se que o *locus horrendus* se caracterize por oposição às cenas em que o *locus amoenus* predomina, talvez a cena mais assimétrica (em relação aos versos idílicos do poema), seja a próxima, localizada no oitavo canto, em que a batalha se aproxima do seu momento mais crítico e violento. O episódio lembra o procedimento da *écfrase*, já que descreve e narra com máxima vivacidade<sup>20</sup> o que sucede.

Para maior terror dos sitiados  
Ao ataque os Franceses dão começo,  
Seus arcabuzes juntos disparando.  
Como ao som dos trovões repercutidos

Ígneos fuzis nos ares serpenteiam,  
Assim ao som da horrível vozeria  
Que fazem os Tamoios, junto ao estrondo  
Das fulminantes armas dos Franceses,  
Em torno à vila as balas sibilando  
Coriscam pelos ares enfumados.

Ao medonho estridor não esperado  
D’aquelas armas, que de em torno estourara  
Ao chover da metralha, que atravessa  
Os tetos de sapê, levando o susto  
Aos peitos feminis; de toda a parte  
Correm ao templo velhos e crianças,  
E as mais coòs tenros filhos em seus braços.  
Bradando: — Senhor Deus! Misericórdia!

Ali aos pés do altar, coòs companheiros.  
Humilde estava Anchieta, que pregando  
Nesse dia dissera: “Quando ouvirdes  
Nessa noite fatal, entre lampejos  
Horrenda arrebentar a tempestade,  
Vós, mulheres, crianças indefesas,  
Vinde, vinde, correi à santa igreja  
Pedir por vossos pais, por vossos filhos,  
E por vossos maridos e parentes.  
São gratas ao Senhor as débeis vozes  
Dos pobres inocentes misturadas  
Co’as súplicas das mais em pranto envoltas.

Na turma que da igreja o abrigo busca  
Vai coòs filhinhos de Ramalho a esposa,  
E a seu lado Iguaçú, que a rogos dela,  
E do chefe seu pai e do marido,  
Instados por Anchieta, consentira  
Seu roubador trazê-la, e entregar-lhe  
Para ser doutrinada e batizada;  
E assim mais branda após achá-la espera  
(Canto VIII, 2007, pp. 255-257).

Situado em torno do acordo de paz firmado em 1563, carrega nas tintas o intenso ataque dos franceses contra os portugueses, em meio à postura caridosa, paternal e benevolente dos jesuítas – representados pela figura central de José de Anchieta (que, de fato, tomou parte

das negociações de trégua entre portugueses, franceses e índios). Esse canto talvez seja o mais dramático, dentre outros motivos, porque Iguacu caíra em mãos inimigas, o que redobra a fúria de Aimbire. Além dele, as ações de bravura se multiplicam, como se a coragem dos indígenas contagiasse os versos restantes:

Como o ardente tufão voa o guerreiro,  
 Por toda parte semeando estragos.  
 Parabuçu, que o irmão vingar deseja,  
 Com quantas flechas solta a morte envia.  
 Pindobuçu, que a filha crê perdida,  
 Odiando a vida e procurando a morte,  
 Prezas faz que o próprio filho inveja;  
 Porém a morte aos temerários foge.  
 O ancião Coaquira não desmente a fama  
 Que em anos juvenis colheu brioso.  
 Como a onça esfaimada e furiosa,  
 Bramindo anda Araraí; corre-lhe o sangue  
 Da ingente maça ao incansável braço,  
 Que vibrando sedento prosta e mata,  
 E junca o chão de mortos e feridos  
 (Canto VIII, 2007, pp. 260-261).

## MAGALHÃES E ALENCAR

Ao descrever o rio Amazonas, Gonçalves de Magalhães exaltou a sua extraordinária dimensão e contrastou a sua força com a de toda e qualquer água, incapaz de lhe fazer frente. O rio é gigante e forte como um titã que se tivera transportado, sem escalas, da mitologia grega para o novo mundo americano. À proporção que os versos se seguem, vemos que alguns atributos humanos são transferidos para suas águas (“ingente língua”). De certa maneira, parece haver uma aproximação entre rios e homens:

Baliza natural ao Norte avulta  
 O das águas gigante caudaloso,  
 Que pela terra alarga-se vastíssimo,  
 Do Oceano rival, ou rei dos rios,  
 Se é que o nome de rei o não abate;  
 Pois mais que o rei supera em pompa e brilho  
 No sólio à multidão em torno curva,  
 Supera o Amazonas na grandeza

A quantos rios há grandes no mundo!  
 (...)

Tal no pleito coò Oceano o Amazonas  
 Para sorvê-lo a larga foz medonha  
 Léguas abre setenta! A ingente língua  
 Estende de três vezes trinta milhas,  
 Como uma longa espada, que se embebe  
 Através do Atlântico iracundo,  
 Que gemendo recua no arremesso  
 E em montes alquebrado o dorso enruga.  
 Armas que joga ao mar são grossos troncos  
 Arrancados na fúria, são pedaços  
 De esboroadas montanhas que ele mina:  
 Seus gritos são trovões tão horrorosos,  
 Que ali parece submergir-se o mundo  
 Quando se incha seu corpo desmedido  
 (Canto I, 2007, pp. 3-5).

Dessa perspectiva, além dos episódios que dialogam com as poucas fontes historiográficas a que Gonçalves de Magalhães teve acesso, seria importante averiguar em que medida o poema antecipou as metáforas sugeridas por José de Alencar em 1857 – ano seguinte à edição da epopeia. Quem leu as primeiras páginas de *O Guarani*, deve-se recordar da alegoria política que Alencar estabelece, ao aproximar o índio Peri do rio Paquequer e a figura do Imperador Pedro II do rio Paraíba<sup>21</sup>. Ambos os escritores – um em verso, outro em prosa – elegeram certos elementos da natureza para reiterar as virtudes indígenas, em evidente contraponto com os traços que caracterizariam o homem branco, tido como civilizado e superior. Antecipando-se ao expediente adotado pelo romancista, Gonçalves de Magalhães aproximou o índio do rio Amazonas e o homem branco do Oceano Atlântico. Desse modo, tanto no poema, quanto no romance, a metáfora evoca as virtudes do índio, já convertido em símbolo do heroísmo nacional, como Ferdinand Denis e Almeida Garrett haviam recomendado em 1826.

De início, tanto Aimbire quanto Peri são equiparados a animais e às águas – a sugerir impavidez, força e bravura. Em ambos os protagonistas, há muito pouco de espontaneidade, e menos ainda de honestidade dos autores. Por sinal, boa parte do que Magalhães e Alen-

car produziram poderia ser aproximado segundo as tópicos a que recorreram: natureza, língua, passado, índio, nacionalidade etc.<sup>22</sup> Também é possível estabelecer diálogos entre *A Confederação dos Tamoios* e *O Guarani*, se justapusermos algumas cenas que envolvem tanto discursos quanto episódios de guerra. Num e noutro caso, em verso ou em prosa, a narrativa<sup>23</sup> está coalhada de imagens cujo propósito era sensibilizar, impressionar os sentidos dos leitores e, simultaneamente, elevar o discurso ufanista em torno do país. Na epopeia de Magalhães, há outra passagem orientada pelo *locus horrendus*:

Que atroz carnificina! Que de horrores  
A noite aos combatentes encobria!  
A lua, que já mal se aclarava,  
Ocultou-se de todo espavorida.  
E o odor do sangue, rescendendo ao longe,  
Chamava os urubus, que em negros bandos  
Fariscando o festim mudos já vinham  
(Canto VIII, 2007, p. 266).

A ela se contrapõe os acontecimentos representados no Canto IX. Após enterrar “seus mortos” (Magalhães, 2007, p. 67), retoma-se o fio da vida. Acontece o casamento de Iguaçú e Aimbire, com a bênção dos padres jesuítas Anchieta e Nóbrega. Há uma sequência de falas altissonantes, em que louvam a paz, a liberdade e o suposto papel decisivo de Deus na harmonização, ainda que temporária, entre os adversários. Não seria necessário muito esforço para perceber, nessa conclusão reconfortante do poema, o expediente similar empregado por José de Alencar, no ano seguinte, à edição da epopeia. Já o décimo e último canto da epopeia reserva para os versos derradeiros a trágica morte de Aimbire e Iguaçú...

Passa a destra na frente anuviada;  
Misto os olhos do mar ergue às montanhas,  
Que sublimam do golfo a majestade;  
E as vai saudando. Após os volve  
De um lado e d'outro aos seus, à filha, à esposa,  
Que ali com ele estão. Adeus saudoso,

O último adeus, dizer parece a tudo.  
De novo involuntário a não atenta;  
E a lágrima, que a dor lhe nega aos olhos,  
Lhe cabe no coração petrificada!  
(Canto X, 2007, pp. 332-333).

...Cena que não só pode ter inspirado o desfecho de *O Guarani*, mas poderia ser evocada, quando acontece a separação compulsória de Iracema e Martim, às linhas finais de *Iracema* (1865):

Descamba o sol.  
Japi sai do mato e corre para a porta da cabana.  
Iracema sentada com o filho no colo, banha-se nos raios do sol e sente o frio arrepiar-lhe o corpo. Vendo o animal, fiel mensageiro do esporo, a esperança reanima seu coração; quer erguer-se para ir ao encontro de seu guerreiro senhor, mas os membros débeis se recusam à sua vontade (Alencar, 1979, p. 73).

O acento trágico é outro expediente a que ambos os escritores recorreram. Para além de realçar os embates entre índios e portugueses, o sofrimento e a morte evocam a lição de Ésquilo e Sófocles de que os inocentes pagam pelo pecado, pelo crime de que não têm consciência. Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que havia propósitos didáticos, na épica de Gonçalves de Magalhães, quanto nos romances alencarianos. Não seria demasiado sugerir que as cenas finais de *Confederação* e *Iracema* pretendiam ficar fortemente inscritas na memória dos leitores.<sup>24</sup>

Seriam muitos os elementos que facultariam estabelecer diálogos entre *A Confederação dos Tamoios* e *O Guarani* ou *Iracema*. Isso sugere que ambos os escritores – célebres e poderosos homens do Segundo Império –, estavam a disputar a representação aquilatada do arquétipo indígena<sup>25</sup>. Provavelmente, procediam desse modo não pela graça de sua inabalável fé, nem devido a convicções pessoais, tampouco por conta de suas orientações políticas; mas porque pleiteavam melhor posto e reverberar seus nomes no disputado tablado da austera Corte.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Mirhiane. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. Campinas: Mercado das Letras, 2011.
- ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-Comum: alguns temas de Horácio e sua Presença em Português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ALENCAR, José. *Iracema*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1979.
- \_\_\_\_\_. “Carta Segunda”. In: MOREIRA, Maria Eunice; BUENO, Luís. (orgs.). *A Confederação dos Tamoios/Polêmica sobre A Confederação dos Tamoios*. Curitiba: Editora UFPR, 2007, pp. XX-XXVIII.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Aleandre Júnior; Paulo Farmhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a Arte Poética*. Trad. Antônio Mattoso; Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- ARTAZA, Elena. *El Ars Narrandi en el Siglo XVI Español: teoría y practica*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1989.
- BASÍLIO DA GAMA, José. *O Uraguai*. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.
- CAMPATO JÚNIOR, João Adalberto. “A Confederação de Gonçalves de Magalhães: Epopeia e Necessidade Cultural”. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008, pp. 829-845.
- \_\_\_\_\_. “A Confederação dos Tamoios”: *Gênese, Retórica e Ideologia da Epopeia do Segundo Reinado*. Curitiba: CRV, 2014.
- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas; Edusp, 2007.
- CHAUVIN, Jean Pierre. “Uma Agudeza Alencarina”. *Revista Opiniões* (FFLCH-USP), n. 14, pp. 186-199, 2019.
- CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Lisboa: INCM, 1994.
- CUNHA, Cilaine Alves. “Ativismo Neoclássico de Gonçalves Dias”. *Revista Língua e Literatura*, n. 27, pp. 227-244, 2003.
- DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru: Poema Épico do Descobrimento da Bahia*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FERRETTI, Danilo José Zioni. “A Confederação dos Tamoios como escrita da história nacional e da escravidão”. *Hist. Historiogr.* Ouro Preto, n. 17, pp. 171-191, 2015.
- GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José. *A Confederação dos Tamoios* (edição fac-similar). Curitiba: UFPR, 2007.
- HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. 2ª ed. Cotia: Ateliê; Campinas: Editora Unicamo, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Notas sobre o Gênero Épico”. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008, pp. 15-91.
- \_\_\_\_\_. “Lugar-Comum”. In: MUHANA, Adma et al. *Retórica*. São Paulo: IEB-USP; Annablume, 2012, pp. 159-177.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. 12ª ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- LACHAT, Marcelo. “*Saudades de Lídia e Armido*”, poema atribuído a Bernardo Vieira Ravasco. São Paulo: Annablume, 2018.
- LONGINO, Dionísio. *Do Sublime*. Trad. Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume Editora, 2010.
- MARTINS, Eduardo Vieira. “Apresentação”. In: ALENCAR, José de. *O Guarani*. 3ª ed. Cotia: Ateliê, 2014, pp. 11-42.
- MULINACCI, Roberto. “*Locus Horridus*”. In: AGUIAR E SILVA, Vítor (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011, pp. 482-485.
- NEIVA, Saulo. “Reler Hoje A Confederação dos Tamoios?”. *Brasil Brazil. A Journal of Brazilian Literature*, vol. 30, n° 55, pp. 1-17, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PÉCORA, Alcir. “A Conceição: uma Epopeia Jurídica”. In: \_\_\_\_\_. *Máquina de Gêneros*. 2ª ed. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2018, pp. 169-187.
- PERRONE-MOISÉS, Beatriz; SZTUTMAN, Renato. Notícias de uma Certa Confederação Tamoio. *Revista Mana*, 16(2), pp. 401-433, 2010.
- PINASSI, Maria Orlanda. *Três Devotos, Uma Fé, Nenhum Milagre*. São Paulo: Editora Unesp, 1998, p. 22.
- RODOLPHO, Melina. *Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis*. São Paulo: Humanitas, 2012.
- SOUZA, Thiago Gonçalves. “*Locus Amoenus, Locus Horrendus*: Paisagens Coloniais da Amazônia no Século XVIII (1751-1759)”. *Cadernos de Letras da UFF*, v. 29, n. 58, pp. 11-23, 2019.
- TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. São Paulo: Edusp, 1999.
- TEÓN; HERMÓGENES; AFTONIO. *Ejercicios de Retórica*. Trad. Maria Dolores Reche Martínez. Madri: Gredos, 1991.
- TORRES, Alfonso de. *Ejercicios de Retórica*. Trad. Violeta Pérez Custódio. Alcañiz: IEH; Madri: Editorial del Laberinto/CSIC, 2003.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. “*Persona*” *Poética e Autor Empírico na Poesia Amorosa Romana*. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.
- VERNEY, Luís Antônio. *Verdadeiro Método de Estudar – Volume II: Estudos Literários*. Lisboa: Sá da Costa, 1950.

## NOTAS

- 1 *O Uruguay* (1769), Canto I, vv. 51-55.
- 2 *Caramuru* (1781) Canto I, Est. XI.
- 3 “Carta Segunda”, escrita em 11 de junho de 1856 (ALENCAR, 2007, p. XXVIII).
- 4 Cf. Domingos José Gonçalves de Magalhães. *A Confederação dos Tamoios*. Curitiba: Editora da UFPR, 2007 [Edição fac-similar].
- 5 De acordo com Roque Spencer Maciel de Barros (1973, p. 113), “Concluído em 1854 e publicado em 1856, o poema vinha, na verdade, sendo elaborado desde 1837 [...] Dezenove anos, contudo, medeiam entre o início do poema e a sua divulgação integral. Dezenove anos em que Magalhães exerceu o jornalismo, foi secretário de Caxias, seguindo com este para o Maranhão e para o Rio Grande do Sul, foi professor de filosofia, colaborar de revistas, novelista, historiador, deputado e, finalmente, outra vez diplomata, a partir de 1847”.
- 6 “Guarde cada gênero o lugar que lhe coube e lhe assenta” (Horácio, 2005, p. 57).
- 7 Daí a advertência de Longino (2010, p. 98): “Também a baixaza dos vocábulos prejudica e desfigura a grandeza. Por exemplo, Heródoto descreve divinamente a tempestade, de forma adequada ao assunto, mas – por Zeus! – usa palavras que ficam muito abaixo da matéria que tratam”.
- 8 “[...] não pretenda a fábula que se creia tudo quanto ela invente”, dizia Horácio (2012, p. 65).
- 9 “Depois de certa resistência e desconfiança, Nóbrega e Anchieta acabaram sendo acolhidos pelos principais de Iperoig. Os padres ergueram ali uma pequena capela e tentaram, com muito esforço, iniciar o seu trabalho de catequese. (...) Conforme a correspondência de Anchieta, que passou mais tempo do que Nóbrega em Iperoig, tudo indica que houvesse comunicação de fato entre as diversas aldeias tupinambá” (Perrone-Moisés; Sztutman, 2010, p. 420).
- 10 “Na primeira metade do século XVIII, tendo por referência as epopeias gregas (*Iliada*, *Odisseia*), latinas (*Eneida*, *Farsália*) e as do século XVI (*Orlando Furioso*, *Os Lusíadas*, *Jerusalém Libertada*), Ignácio Luzán sintetiza preceitos e finalidades do gênero: ação nobre e grande de pessoas ilustres – e agora ilustradas – como reis e heróis, visando à instrução moral pela maneira verossímil, admirável e deleitosa da imitação. Cândido Lusitano o repete, também repetindo Scalígero, em 1748: ‘Dizemos, pois, que a epopeia é a imitação de uma ação heroica, perfeita, e de justa grandeza, feita em verso heroico por modo misto, de maneira, que cause uma singular admiração, e prazer, e ao mesmo tempo excite os ânimos a amar as virtudes, e as grandes empresas’. 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, caso do poema de Basílio da Gama” (Hansen, 2008, pp. 33-34).
- 11 Ao examinar *O Uruguay*, Ivan Teixeira (1999, p. 66) salientava que “[...] as variações formais do poema são (...) entendidas como evidências da adaptação de gêneros tradicionais, como o epidítico e o épico, aos interesses da propaganda pombalina”. Algo de similar se poderia afirmar na relação entre *A Confederação dos Tamoios* e o patrocínio de d. Pedro II, antes e após 1856, ano em que o poema de Magalhães foi editado na capital do Império. Por sua vez, João Adalberto Campato Júnior (2008, p. 836) considera que “O louvor a D. Pedro II e ao Império deve ser levado em conta quando se lê *A Confederação dos Tamoios*. Assim, e só assim, compreende-se melhor boa parte dos pretensos anacronismos que a crítica, a partir do Romantismo e na esteira dos juízos de José de Alencar, tem apontado no livro: forma antiquada, haurida nas fontes da epopeia clássica, heróis delineados sob o modelo homérico, discurso eivado de traços neoclássicos e outros elementos que tais, tornados verdadeiros lugares-comuns do processo de negação sistemática a que Magalhães tem sido submetido”.
- 12 “[...] falemos da virtude e do vício, do belo e do vergonhoso; pois estes são os objetivos de quem elogia ou censura. Com efeito, sucederá que, ao mesmo tempo que falarmos destas questões, estaremos também mostrando os meios pelos quais deveremos ser considerados como pessoas de um certo caráter” (Aristóteles, 2012, p. 45).
- 13 “[...] da sua epopeia *A confederação dos Tamoios*, menos ruim do que a memória que deixou, o que mais se recorda é ter dado ensejo à primeira grande polémica literária do Brasil, tendo de um lado, no ataque, o jovem José de Alencar, e do outro, na defesa, Araújo Porto-Alegre e o próprio imperador D. Pedro II, sob pseudônimo” (Bueno, 2007, p. 55).
- 14 De acordo com Saulo Neiva (2017, p. 5): “Os indícios da repercussão do poema de Magalhães na época são vários e facilmente identificáveis: o mecenato imperial, o lançamento de quatro edições em curto lapso de tempo e até mesmo a veemência da polémica por ele suscitada. No centro tanto da obtenção do mecenato quanto dessa polémica, temos a escolha da épica. Esse gênero, dotado de uma aura prestigiosa que a ele foi associada por diferentes poéticas desde pelo menos o século XVI, é considerado pelos detratores da *Confederação* como inadequadamente ultrapassado”.
- 15 “A concepção romântica de sinceridade como verdade poética – ‘a poesia é verdadeira porque corresponde ao estado de espírito do poeta’ – não foi abandonada por boa parte da crítica e da historiografia literária. Ainda hoje as vidas e quase sempre as personalidades dos poetas antigos são deduzidas linearmente de seus poemas” (Achcar, 1994, p. 43). “A ‘dor’ expressa no poema, mesmo quando é de fato sentida, torna-se uma dor fingida, modelada pelo discurso poético, uma dor a ser ‘lida’, um fenômeno de poética, não de psicologia, diríamos” (Vasconcellos, 2016, p. 13). “[...] na Biblioteca Lusitana, a representação das ações políticas da *persona* histórica Bernardo Ravasco mostra-se decorosa e verossímil, seguindo convenções antigas e modernas. Surge diante dos olhos do leitor ou ouvinte dessa *uita* a imagem do Ravasco *uir uirtutis* católico, cuja excelência é digna de imitação para preservar-se a perfeita saúde do *corpus mysticum* do Antigo Estado português, que tinha como cabeça o rei” (Lachat, 2018, pp. 25-26).
- 16 Ao analisar o poema épico *A Conceição*, de Tomás António Gonzaga, Alcir Pécora (2018, p. 186) ressalta que “O tratamento da cena impressiona sobretudo pelo emprego de recursos da evidência, que dá visibilidade a toda a cena do mar que se apresenta como tecido exótico e simétrico a alternar a brancura dos corpos nus das ninfas com o verde das águas movimentadas”.
- 17 “O termo grego *topos* e o latino *locus* – e os plurais *topoi* e *loci* – significam basicamente duas coisas: uma passagem qualquer de um discurso (e a espécie de trecho que a ocupa) e, em sentido aristotélico, uma espécie de argumento (...). Reticamente, há dois discursos no discurso: o dos lugares-comuns de cada gênero, que são memorizados, achados e aplicados como teses ou questões genéricas e indeterminadas, e o das referências particulares, que especificam e variam os lugares indeterminados como hipóteses ou questões determinadas. Como disse, os lugares são chamados de ‘comuns’ porque são coletivos e anônimos” (Hansen, 2012, pp. 161 e 167).
- 18 “Costa brasileira, 23 de abril de 1563. Os padres jesuítas Manoel da Nóbrega e José de Anchieta, tendo partido de São Vicente, núcleo colonial português, chegavam a Iperoig, núcleo de aldeias tupi situ-

ado nas imediações do que hoje é a cidade de Ubatuba, estado de São Paulo. Vinham em missão diplomática ao encontro de Caoquira, um dos chefes que integravam uma coalização de diversos grupos tupi – espalhado por um vasto território compreendido entre Bertioga e Cabo Frio – unidos em guerra contra os portugueses. Ficaram conhecidos como Tamoio, eram aliados dos franceses e inimigos dos Tupiniquim de São Vicente e dos Temiminó de Niterói, estes aliados dos portugueses. Representavam uma séria ameaça ao projeto colonial lusitano e, inclusive, colocavam em risco a sobrevivência de São Paulo de Piratininga, situada no planalto. O objetivo de Nóbrega e Anchieta era negociar a paz com Caoquira e os seus, pondo fim à assim chamada Guerra dos Tamoio” ( Perrone-Moisés; Sztutman, 2010, pp. 401-402).

- 19 O termo *locus horrendus* parece não ser estável, tampouco sua forma é invariável; pelo contrário, esse lugar-comum “[...] oscila entre diversas variantes sinonímicas (*horrendus, horribilis, tenebrosus, terribilis, inamoenus*) (...). Com efeito, perante a inexistência de uma descrição modelar que possa instituir-se como paradigma diacronicamente estável do *locus horridus*, torna-se difícil não só definir os elementos paisagísticos de que este se compõe, mas também indicar os seus eventuais desvios antinormativos relacionados com a *variatio* nominal. Digamos, então, que uma tipização básica deste *topos* é, por via de regra, uma tipização *a negativo* em relação ao *locus amoenus*” ( Mulinacci, 2011, p. 482).
- 20 “[...] peripécia é a mudança das ações em sentido contrário (...), segundo o verossímil e o necessário; o reconhecimento, como até o nome indica, [é] uma mudança da ignorância para o conhecimento ou para a amizade ou para o ódio” ( Aristóteles, 2018, pp. 61 e 63).
- 21 “A *écfrase*/descrição consiste no processo descritivo detalhado por meio do qual se pode produzir um ‘quadro’ do objeto da descrição; temos então a *enargia*/evidência, que pode ser considerada figura de pensamento cuja finalidade é conferir vivacidade à imagem verbal” ( Rodolpho, 2012, p. 22).
- “[O] *Paquequer* é descrito como rio menor, preguiçoso e selvático, enquanto o Paraíba é caracterizado como ‘majestoso’. O narrador enfatiza a diferença entre as águas, sugerindo que o *Paquequer* seria ‘vassalo’ e ‘tributário’ do

rio mais poderoso, com que se encontra serra abaixo. À medida que prosseguimos na leitura, vamos nos apercebendo de que quase todos os ingredientes a serem desenvolvidos ao longo do romance são anunciados nesta breve abertura” ( Chauvin, 2019, p. 294).

- 22 A esse respeito, leia-se: *Ao Pé da Página: a dupla narrativa em José de Alencar* ( Abreu, 2011). Cf. “Apresentação” a *O Guarani* ( Martins, 2014, pp. 11-13).
- 23 “Como a narração deve ter, fundamentalmente, um caráter ético (...), também compõem a matéria narrativa os feitos que revelem a disposição moral da personagem e as suas deliberações; e se o feito por incrível, acrescentar-se-á razões à exposição” ( Heródoto *Apud* Artaza, 1989, p. 37).
- 24 “[...] apenas o que não cessa de causar dor fica na memória” ( Nietzsche, 2009, p. 50).
- 25 “Nos anos de 1830 (...) [havia] uma acentuada ânsia de diferenciação em relação ao passado colonial. Carregando de culpa as empresas do colonizador português, (...) na revista Niterói é proposta uma ruptura com os valores coloniais, representados principalmente pelas normas clássicas e universalizantes que impediam a manifestação de particularidades brasileiras do espírito e da natureza” ( Pinassi, 1998, p. 22).

## O AUTOR

Jean Pierre Chauvin é Professor de Cultura e Literatura Brasileira: Império, na Escola de Comunicações e Artes. Docente do programa de pós-graduação Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

