

A AUTORREFLEXIVIDADE NA EPOPEIA INDIANISTA ROMÂNTICA: GONÇALVES DIAS, GONÇALVES DE MAGALHÃES, DANIEL CAMPOS

Roger Friedlein
Ruhr-Universität Bochum

Abstract: Although epic poetry could seem more adequate for extensive historical narratives, it also dedicates considerable space to reflection on itself and on art in general. This auto-reflexive dimension of epic poetry remains largely unexplored in the context of Iberian and Latin American Romanticism. This article intends to present different modalities of self-reflexive narrative in three examples of epic poetry from Brazilian and Bolivian *indianismo* (Gonçalves Dias: “I-Juca Pirama”, 1851; Gonçalves de Magalhães: *A Confederação dos tamoios*, 1856; Daniel Campos: *Celichá*, 1897), differentiating between self-reflexiveness in the narrator’s discourse and in his diegesis. On both textual levels, the chosen examples put on stage characters of poets that reflect the ideas of Romanticism, ranging from the character of the Indian as a poet to the voice of the epic narrator himself. The self-reflexiveness of epic poetry in the 19th century contributes thus to the evolution of contemporary literary theory, but maintains his potential of difference from the discourses that are articulated in a non-fictional context.

Keywords: *Indianismo*; Romanticism; Epic poetry; Self-reflexiveness; Brazilian literature; Latin-American literature.

Resumo: Embora a poesia épica pareça mais propícia para relatos históricos de grande formato, ela também concede espaços consideráveis, e por vezes centrais, à reflexão sobre ela própria ou sobre a arte em geral. Essa dimensão da poesia épica está em grande medida por explorar no contexto do Romantismo ibérico e latino-americano. O artigo propõe-se apresentar diferentes modalidades de autorreflexividade em três exemplos da poesia épica do indianismo brasileiro (Gonçalves Dias: “I-Juca Pirama”, 1851, e Gonçalves de Magalhães: *A Confederação dos tamoios*, 1856) e boliviano (Daniel Campos: *Celichá*, 1897). Será básica a diferenciação dos fenômenos autorreflexivos no discurso do narrador – sejam explícitos ou transmitidos só através da forma – daqueles relacionados com a diegese épica. Nos dois níveis textuais, os exemplos escolhidos encenam figuras de poetas cujas características refletem as ideias do Romantismo, seja na figura do índio como poeta ou seja na própria voz épica. Os poemas épicos do séc. XIX contribuem, portanto, de maneira autorreflexiva, ao desenvolvimento do discurso teórico da época, mas possuem, ao mesmo tempo, um potencial de diferença daqueles discursos articulados em contexto não ficcional.

Palavras-chave: Indianismo; Romantismo; Poesia épica; Autorreflexividade; Literatura brasileira; Literatura latino-americana.

1 Introdução: autorreflexividade¹

Proposições teóricas ou históricas sobre poesia épica, como sobre a arte em geral, não se formulam unicamente em textos paratextuais ou metatextuais. Também dentro das próprias ficções elas são articuladas, e constituem desse modo a dimensão autorreflexiva do texto literário. Através dela, o próprio texto literário é capaz de pertencer ao discurso *sobre* literatura. Esse fato bem conhecido formou, nas últimas décadas, um vasto campo terminológico que inclui termos como metaficção, metapoesia, autorreferência ao lado de outros já mais clássicos como *mise-en-abyme* ou teatro no teatro. Todos eles pertencem à mesma família terminológica da metaização. Sua característica comum principal, sem serem sinônimos, está em todos eles designarem o fato do texto literário metaizado fazer referência e formular proposições sobre si mesmo ou sobre o sistema das artes, de que ele forma parte, entendendo como sistema o conjunto de 1) poeta, 2) mensagem poética e 3) público. Nos referimos aqui ao “sistema das artes” e não só à “literatura” por duas razões: por um lado porque a metaização pode ocorrer da mesma maneira em outros tipos de obra artística como na metapintura ou no metafilme etc., e por outro porque as obras literárias têm capacidade de formular proposições intermediáticas, referidas a outras mídias artísticas – um poema que reflete sobre pintura, nesse sentido, não deixa de ser autorreflexivo. Porém, por comodidade vamos referir-nos a partir de agora somente à autorreflexividade literária, mas sempre deixando subentendido que as outras mídias artísticas são abrangidas de forma análoga.

A autorreflexividade da poesia épica, em especial, é uma dimensão desse gênero literário que, apesar do aumento de interesse que a épica do século XIX recebeu nos últimos anos no Brasil e em vários pontos da Europa,² ainda não foi suficientemente explorada. No mundo lusófono tradicionalmente – e com razão – associada às amplas narrações de matéria histórica, o gênero épico poderia parecer menos propício para as reflexões sobre si próprio e sobre a poesia e a arte em geral. Mesmo assim, a epopeia possui pelo menos desde o Renascimento e desde *Os Lusíadas* de Camões e os seus

¹ Este texto é a reelaboração de uma versão anterior (Friedlein 2015[a]), que incluía um exemplo textual a mais, mas não foi levado para a mesma consideração final.

² Alguns desse contributos mais novos são mencionados na bibliografia deste artigo.

coetâneos e conterrâneos ibéricos uma dimensão autorreflexiva em muitos casos determinante para a constituição do sentido desses poemas.³ Depois da Ilustração do século XVIII, com a sua tendência de objetivação e minimização da presença do narrador⁴ nos poemas épicos, podemos partir da observação de que, no contexto romântico do século XIX, a autorreflexividade nos poemas épicos ganha nova importância, sendo substancialmente renovada. Concretamente, o aumento de elementos autorreflexivos no contexto epocal romântico vem dado pelo novo ideal de subjetividade do poeta: esse ideal traz novas ideias acerca do heroísmo e reforça, ao mesmo tempo, a dimensão autorreflexiva – uma reflexão que obedece por um lado à necessidade de reafirmar o gênero no novo panorama ideológico e por outro lado ao maior espaço concedido em todos os gêneros literários à expansão do eu, trazindo também mais reflexões sobre a tarefa do poeta e o ser da poesia.

Neste artigo nos propomos de dar um primeira ideia acerca de quais proposições são articuladas na poesia épica do Brasil do Romantismo, e em quais níveis do texto épico isso acontece. Como referente teórico de base, nos servimos do teórico da literatura Werner Wolf (2009), que diferencia convenientemente a autorreferencialidade da autorreflexividade, e essa última da metarreflexividade. O primeiro dos três termos diz respeito aos fenômenos textuais em que se referem a quaisquer elementos do sistema comunicativo literário ou artístico (e portanto não ao “mundo” fora desse sistema) – é o caso, por exemplo, do fenômeno da rima, em que um elemento se refere ao segundo pela semelhança fonética. De *autorreflexividade*, no entanto, será questão quando essa referência é constituinte da significação – como, por exemplo, quando o narrador comenta uma personagem da sua diegese ou suas ações. Finalmente Wolf reserva o termo de metarreferência ou metarreflexividade aos casos em que a referência não só constitui uma significação, mas testemunha e cria, além disso, consciência do sistema comunicativo em que ela própria se faz – como, por exemplo, quando o narrador se refere e explica as características estruturais da sua própria obra, ou quando uma obra literária ou artística em geral é encenada dentro do

³ Friedlein 2014 e Friedlein 2015[b].

⁴ Chamamos a instância narradora do poema épico de narrador, quando a tradição da crítica literária tem tendência a usar o termo pouco definido “o poeta”. Desde o ponto de vista da narratologia, o poema épico é uma narrativa em verso, e por conseguinte não há razão para não chamar essa instância de narrador.

mundo narrativo: nesses casos de autorreflexividade há consciência do sistema comunicativo, e, portanto, pode-se falar de metarreflexividade. De fato, é unicamente essa última variedade que nos ocupará na análise dos poemas indianistas; mas considerando que o termo autorreflexividade, por ser o mais comum, pode servir de termo guarda-chuva, damos preferência ao uso do mesmo.

2 *Celichá* e “I-Juca Pirama”: autorreflexividade na diegese

A manifestação mais conhecida de autorreflexividade na poesia épica indianista, e noutros gêneros literários igualmente, é a poesia encenada dentro da narração. Ela ocupará a primeira metade das minhas considerações. Cantos inseridos dentro do poema épico (“poema no poema”) podem ser apenas mencionados pelo narrador ou então ser representados numa cena: em qualquer caso, o poema no poema estará ligado a uma figura de poeta ou de cantor e a circunstâncias que indefectivelmente transportarão ideias acerca do que é e como é a poesia ou a arte em geral. Os dois exemplos para concretizar a autorreflexividade dentro da diegese serão tirados, um da poesia épica indianista do Brasil e, outro da América hispânica, que no que diz respeito ao indianismo, formam um complexo histórico e ideológico único.⁵ Isso fica palpável nas muito prováveis relações genéticas entre os textos, muitas vezes reforçadas por contato real de alguns escritores épicos hispanoamericanos com o Brasil: o uruguaio Magariños Cervantes menciona a origem brasileira da sua epopeia gauchesca; o seu patrício Zorrilla de San Martín refugiou-se no Consulado Brasileiro de Montevideu antes de partir para o exílio (esse porém, na Argentina). Além dessas circunstâncias biográficas dos autores, é por outro lado difícil não pensar, por exemplo, em “I-Juca Pirama”, de Antônio Gonçalves Dias, quando se lê o poema *Celichá*, do boliviano Daniel Campos, e difícil não lembrar dos romances de José de Alencar na hora de leitura de *Tabaré*, do uruguaio Zorrilla de San Martín.

O primeiro exemplo é o poema épico *Celichá* (1897), dividido em 16 *cuadros*, do boliviano Daniel Campos (Potosí, 1829-1902): o esposo da protagonista Celichá, um

⁵ Treece (2000), Jobim (2006) e Franchetti (2008) assim como a introdução do artigo de Marques (2006).

índio guarani de nome Itaú, manifesta o seu amor por ela num canto de amor. Diz o narrador que Itaú

[...] toma un ligero instrumento,
colgado en la verde palma;
una primitiva cítara,
con sus cuerdas enclavadas
a un arco amarillo y ancho,
de flexible junco o caña.
Ensayo débil preludio
como el suspiro de un alma,
y de ese pobre instrumento
unos acordes arranca
tan penetrantes, tan vivos
que como el dolor desgarran
(Campos 1954: 66).

O canto de Itaú, aprendemos logo, assemelha-se ao canto dos pombos; ele tem alegrias e tristezas, testemunha profunda comoção, e sobretudo, logo a seguir é reproduzido explicitamente: são nove sextetos, destacados também pela sua *forma* do contexto métrico do poema à sua volta. Como cantor amoroso, Itaú é representado como “el bardo cuyo corazón ardía” (Campos 1954: 65 e 70). Noutro momento posterior da narração, agora já casado com sua amada Celichá, Itaú será preso numa excursão de caça por um grupo de soldados brancos exploradores da região do rio Pilcomaio, no Grão Chaco de Bolívia, e vai proferir, no momento de iminência da sua morte, um canto de adeus:

Marcha firme y resignado
a su inexorable suerte,
de sus verdugos en pos;
cuando ya la playa advierte,
lanza su canto de muerte,
del alma postrer adiós.
“Traje contados mis días
por el grande Juvichá;
adiós mis selvas sombrías,
ya el sol no me alumbrará;
adiós, adiós, Celichá”
(Campos 1954: 122).

Uma das ideias autorreflexivas transmitidas por esta cena será, como é evidente, que poesia é aquela produzida pelos autóctones do lugar (e não pelos soldados brancos), a qual leva marcas populares na métrica como o verso curto com rima frequente e fácil (esquema *abaab*: días-sombrías, Juvichá-alumbrará-Celichá), e que brota nos

momentos de máxima intensidade de sentimentos, no amor e na morte. Transmite-se nesta encenação, portanto, um conceito de poesia claramente romântico e anti-erudito.

De fato, porém, em *Celichá*, de Daniel Campos, encena-se ao lado dessa poesia popular do herói também um outro conceito de poesia mais erudito. Vamos logo voltar a esse outro aspecto do poema, e também às cenas de “canto do cisne” na hora da morte.

Para o leitor brasileiro, mal será preciso esclarecer que uma cena de “canto do cisne” de um índio à beira da morte por sacrifício pode ser achada no poema “I-Juca Pirama” de Gonçalves Dias (Caxias do Maranhão, 1823-1864), publicado nos *Últimos cantos* desse poeta, de 1851. Mesmo se, no “I-Juca Pirama”, as circunstâncias da despedida do herói e a pessoa a quem ele dirige seu canto do cisne não são as mesmas que em *Celichá* (no “I-Juca Pirama”, quem será sacrificado despede-se de seu amado pai), o conceito de poesia do índio que no dois poemas se transmite seria fundamentalmente o mesmo. Como se sabe, o genial poema de Gonçalves Dias gira em torno de um conflito de valores, entre um guerreiro tupi, dominado pelo *amor* filial para com o seu pai, e o código de *honra* da sociedade ao seu redor, e que abrange tanto a tribo de tapuias que o leva preso quanto o próprio pai, que não aceita a ação do filho: ele, o filho, condenado à morte no cativeiro, pede para ser poupado, impulsionado pelo amor e a compaixão pelo pai que nessa altura está agonizante. Contudo, esse conflito de valores bem possui uma vertente poética, já que nele se encena uma figura de poeta. O guerreiro produz um único canto, e isto acontece no momento em que afirma os seus valores supremos, contra os da sociedade a sua volta. Ao final, o herói conforma-se, isso sim, às regras e valores tradicionais da comunidade, e se deixa sacrificar, mas sabendo que só assim vai satisfazer os máximos desejos do pai. O guerreiro cantor, poderíamos dizer, na sua morte, ficará fiel às tradições e as obedece, mas ao mesmo tempo na sua morte realiza-se um ato supremo de amor ao pai, que é mais servido pela morte do que pela vida do filho. Esse tipo de heroicidade não será reconhecido no arredor imediato do herói, mas sim pelo leitor do texto.⁶

⁶ Vid. Machado Nunes / Brunke 2018.

Nessa leitura, a poesia do canto de morte é produzida, pois, por uma figura de poeta que, marginalizado pela comunidade, realiza o seu código de valores individual até o último extremo e sem renúncia. Nesse sentido, a figura do guerreiro cantor de “I-Juca Pirama” é a figura do poeta romântico por excelência, individualista e em relação conflitiva com a sociedade. Do ponto de vista da autorreflexividade referida à história da poesia, podemos constatar que o poema transmite a ideia de que a poesia primordial do Brasil, indígena, possuía figuras de poetas, à margem da sociedade e obedecendo a um código de valores subjetivo, como os poetas românticos do século XIX.

Mas tanto em Gonçalves Dias quanto no seu seguidor Daniel Campos nos Andes bolivianos, a encenação da poesia não se limita aos tempos antigos da poesia *oral*. Ela vai atravessar o limiar da escrita, e nos mostra como. Em ambos os exemplos, a poesia popular oral dos protagonistas índios passa por uma primeira fase de transmissão também oral, personificada nos dois poemas na figura de um índio velho. Em “I-Juca Pirama”, ele aparece por primeira e única vez no trecho final do poema; em *Celichá*, num *frame* narrativo, formado pelo prólogo mais o final do poema. Comparemos as duas construções.

Em *Celichá*, depois da morte do protagonista, sua esposa Celichá extingue-se da vida pela dor experienciada na perda do marido, e é enterrada debaixo dum ipê rosa (*lapacho*). Será igualmente um túmulo ao pé de um ipê que o autor, no prólogo do livro, diz ter achado na região do rio Pilcomaio. O leitor informado da época, numa cidade pequena como Potosí, nos Andes, saberia sem nenhuma dúvida que o autor, a figura localmente bem conhecida de Daniel Campos, tinha sido na realidade o comandante da primeira expedição científico-militar boliviana realizada na mesma região do Grão-Chaco em que está ambientado o poema. O autor, segundo o seu prólogo, teria perguntado a um velho autóctone dessa região pela personagem enterrada no túmulo do ipê e teria conhecido a história de Celichá. Desse material lendário teria elaborado o seu poema. O enterro da viúva Celichá debaixo do ipê rosa no final do poema não pode deixar de fazer pensar que se trata do mesmo túmulo do prólogo paratextual. Daí desprende-se a ideia de que, no poema *Celichá*, a poesia se origina no estádio histórico de primeira oralidade popular e indígena, representada nos cantos de

Itaú, passa por uma transmissão oral, e chega no estado da escrita depurada, erudita e branca do narrador que nela se baseia. Encena-se dessa maneira uma espécie de micro-história da poesia boliviana dentro do poema.

Vejamos em comparação a encenação em “I-Juca Pirama”. O poema acaba no trecho X, quando aparece um velho índio Timbira, personagem coberto de glória, que guarda a memória do jovem guerreiro da nação inimiga, e a conta à posteridade. Na leitura *ética* do poema, esse trecho confirma os valores do guerreiro tupi, que unia a sensibilidade e o amor com uma valentia invulgar. Na leitura *poetológica*, o conto do velho Timbira representa a fase de transmissão oral da poesia, já que ele lembra e conta como ouviu “cantar prisioneiro / seu canto de morte, que nunca esqueci”. Mas esta fase de transmissão poética não significa só memória e reiteração idêntica de uma poesia que já passou. O trecho em que fala o velho Timbira apresenta uma modificação formal. Ele tem alternância de versos hendecassilábicos com os pentassílabos que o guerreiro havia usado no seu canto de morte:

Eu vi o brioso no largo terreiro
Cantar prisioneiro
Seu canto de morte, que nunca esqueci:
Valente, como era, chorou sem ter pejo;
Parece que o vejo,
Que o tenho nest' hora diante de mi.
(Dias 2008: 1149)

O conto do velho Timbira assume a mesma forma métrica pentassilábica do guerreiro cantor, mas alternando-a com um metro erudito e extravagante, estabelecendo desta maneira um modelo de poesia mista entre a forma erudita e a poesia oral do poeta tupi, no qual o hendecassílabo (5+5 = 11!) reduplica e ecoa os versos pentassilábicos.

A autorreflexividade neste caso singular realiza-se, portanto, sobretudo na forma, transmissora de um conteúdo poetológico quando nela se materializa o fato da poesia primordial do finado herói (pentassilábica) sobreviver envolvida no discurso erudito do velho (em hendecassílabos), e ulteriormente no discurso do narrador do poema que começa o seu “I-Juca Pirama” nos mesmos hendecassílabos: é um micro-relato da história poética do Brasil, contada como uma continuação desde os tempos

pré-coloniais até o presente do narrador. Essa última observação nos faz lembrar que a autorreflexividade dos poemas épicos não se constitui exclusivamente por meio da diegese. Autorreflexividade não significa unicamente representação de poetas e da poesia no mundo narrado: outros níveis textuais entram no jogo. Vamos ilustrar o nível do narrador no exemplo de *A Confederação dos Tamoios*.

3 *A Confederação dos Tamoios*: autorreflexividade entre diegese e narrador

Veja ou outra, a poesia épica indianista procura se conectar com a tradição poética e a natureza autóctones. Trata-se de um fato conhecido e usualmente visto como sendo a forma americana de praticar o recurso romântico às fases primordiais da formação das nacionalidades. Menos que esse fato talvez se tenha percebido que os poemas encenam essa visão da história literária nos seus próprios relatos, e põe em cena, além disso, também o esforço dos épicos românticos de posicionar-se nessa tradição.

O exemplo mais elaborado nesse sentido encontra-se em Domingos José Gonçalves de Magalhães e a sua epopeia *A Confederação dos Tamoios* (1856).⁷ Esse texto, que é vítima da famosa polêmica do seu autor com José de Alencar,⁸ foi desprezado até o ponto de ter-lhe sido denegado o carácter romântico, mesmo quando já no prólogo do autor esboça-se um programa poético que postula evitar a clássica oitava rima, afirmando que opta pelo verso branco porque “Não há pensamento sublime, nem lance patético, nem grito de dor que toque o coração com a graça atenuante do consoante”.⁹ De fato, o poema de Gonçalves de Magalhães no seu intento de evitar qualquer artificialidade métrica, chega a adquirir por vezes um tom prosaico, mas essa é outra questão.

Porém, o objeto do nosso estudo sendo a autorreflexividade, vejamos como se desenvolvem os pensamentos do prólogo na continuação do poema. Em primeiro lugar, no mundo ficcional de *A Confederação dos Tamoios*, todas as manifestações importantes de vida dos protagonistas vêm acompanhadas pelo canto e a música. O

⁷ Magalhães (2008).

⁸ Castello (1953).

⁹ Vide no prólogo (Magalhães, 2008).

poema é ambientado nas lutas dos primeiros tempos coloniais entre portugueses e franceses, uns aliados com os índios tupi, e outros, os franceses, com os tamoios. Mesmo depois da sua derrota histórica, os índios tamoios no poema não deixam de produzir cantos, mas os substituem por cantos tristes, da mesma maneira – segundo a imagem poética de Gonçalves de Magalhães – que o guará substitui as suas penas brancas, uma vez perdidas, por outras de cor preta. Até as facetas da cultura tamoio que o poema representa com claro distanciamento ético (é o caso de uma dança do pajé, inspirada pelos gênios do mal e acompanhada por grosseiras cantilenas), sempre é apresentada como uma manifestação cultural.

Mas o canto, em *A Confederação dos Tamoios*, não é privilégio só dos índios ou de certos índios. Também do lado dos portugueses, tudo é acompanhado pelo canto, e até os odiados franceses, quando surgem, não deixam de cantar as suas canções pátrias. Diferente dos poemas que já vimos, onde o canto poético se manifesta em situações extremas perante a morte, *A Confederação dos tamoios* apresenta o canto como duplo da vida, num amplo leque de qualidades, segundo a disposição ética de quem canta.

Concretamente salientam-se nesse panorama três figuras de poetas. Em primeiro lugar, Coaquira, o “índio vate”, o “bardo dos tamoios” ou “trovador tamoio”. Conectado com Tupã por meio de uma bebida que se poderia chamar de alucinógena, além de poeta, é médico. Diz o narrador, referendo-se a ele:

[...] em cuja mente,
Dada às coisas divinas, arde o fogo
Da inspirada poesia; tu, que escutas
Os trovões de Tupã, e os interpretas;
Tu, que das serpes o veneno aniilas
E das plantas conheces as virtudes
[...] do céu; por tua boca
Suas ordens supremas se revelam”

(Magalhães 2008: II, 157-161).

Diferente do pajé da mesma tribo, o índio vate Coaquira mostra-se já receptivo ao Cristianismo, e representa nesse aspecto a coletividade dos tamoios, que cantam em consonância com ele (existe um poema de Coaquira com refrão cantado pelo povo).

Ao lado dessa imagem do poeta Coaquira que mais lembra o Romantismo na sua vertente coletivista, coloca-se uma segunda protagonista, Iguaçu, que é poeta-cantora em consonância, troca e competição amigável com a natureza. Sentada na contemplação de uma cachoeira, Iguaçu escuta os cantos do sabiá, e a sua alma fica extasiada: “Ao vago espaço a elevam, a sublimam / Às puras regiões de excelsos gozos!” (Magalhães 2008: IV, 87s.) Quando Iguaçu responde ao canto da ave, o sabiá entenece-se e cala o seu canto para aprender dela a gorjear mais tenro; logo depois toda a natureza entra em troca comunicativa com a cantora por meio de um eco que fecha suas estrofes e profetiza a sua triste sorte: “morre... morre”; mensagem que ela, por sua vez, entende quando responde dentro do seu poema “sim, morreréi...” e inclina a cabeça como um lírio. Iguaçu é a poeta em mútua inspiração, arrebatamento e aprendizagem com a natureza que a envolve. Ela é a poesia no seu estado natural e quase perfeito, não fosse a ausência do deus cristão.

Mas o conhecimento Dele logo chegará, e também em forma cantada: seja no canto dos neófitos em São Vicente, que cantam sob a condução do padre Anchieta, seja na primeira missa deste entre os tamoios, também ela “cantada”. A poesia cristã de Anchieta aparece em construção paralela com os cantos dos índios.¹⁰ Anchieta, é claro, só pode ser menos intensamente conectado com a natureza brasileira que a simbiótica Iguaçu; mesmo assim, ele busca igualmente a mesma consonância com a natureza que os poetas índios já possuem. O “trovador tamoio” Coaquira e Anchieta são, por conseguinte, mostrados numa cena de intercâmbio poético, e mostram-se receptivos a uma aprendizagem mútua. Nessa altura, torna-se possível uma outra cena de Anchieta, também ele encenado como poeta romântico, quando o padre canta na solidão da praia brasileira sob a luz da lua, semelhante a Iguaçu, mas ele agora está sob “um rio de luz pura, / Que de vulcão celeste a flux surgindo, / Em campo diamantino deslizava!” (Magalhães 2008: X, 167-169). Essa luz, “tão cara aos vates”, é a união da natureza com o Espírito Santo que nessa cena teria aparecido em forma de pomba.¹¹ Porém, esse Anchieta em dupla comunhão com a natureza e a tradição nativista, por um lado, e com

¹⁰ Da mesma maneira, o banquete dos índios tem o seu paralelo no jantar português oferecido por Tibiriçá.

¹¹ “Ia o vate cristão meditabundo / Vagar sozinho na deserta praia, / Co'a mente cheia do celeste assunto, / Que em versos de seus lábios derramava” (Magalhães 2008: X, 158-161).

o deus cristão, pelo outro, no relato de *A Confederação dos tamoios*, permanecerá incompreendido pelos seus coetâneos.

Até aqui, a encenação da história cultural brasileira antiga limita-se à altura temporal da diegese épica, os primeiros tempos coloniais. Mas, além disso, o narrador empenha-se em continuar a escrita dessa história até o seu presente. Numa digressão do seu relato, dirige explicitamente a palavra ao seu amigo Manuel de Araújo Porto-Alegre, porque esse seria, entre os contemporâneos, quem mais buscou o contato com a natureza brasileira. O narrador refere-se nessa altura à coletânea *Brasilianas* do poeta sul-rio-grandense (Magalhães 2008: IV, 233-253).

Entre Anchieta, por um lado e Araújo Porto-Alegre e o próprio narrador, por outro, evoca-se noutra altura do poema toda a tradição épica brasileira que existe entre os dois. Diz que, nos tempos de Anchieta, essa tradição é já conhecida de antemão pelos anjos: “Durão, dos Alvarengas, / De Basílio, e de Cláudio, e de outros vates”. A fileira literária aqui construída consta exclusivamente de autores com referências épicas, desde Anchieta (*De gestis Mem de Sá*), passando por Santa Rita Durão (*Caramuru*), Manuel Inácio da Silva Alvarenga (*O Desertor das Letras*, herói-cômico), Alvarenga Peixoto (*Enéias no Lácio*, drama), Basílio de Gama (*Uruguai*), e até Araújo Porto-Alegre (*Colombo*). O narrador aspira a atingir um lugar nela: “Inspire-me esse céu [da terra do Cruzeiro] [...] E possa ouvir meu canto derradeiro, / E o meu suspiro extremo” (Magalhães 2008: X, 217-221). Desta maneira, Gonçalves de Magalhães junta os dois níveis de enunciação épica, da diegese e do narrador, para encenar uma história literária brasileira que:

(1) Inicia desde a poesia primordial em consonância com a natureza (Iguaçu) e com a coletividade nativista (Coaquira), mas ainda sem a perfeição do Cristianismo.

(2) Encena Anchieta como figura de poeta romântico, que aporta a verdade e a inspiração divina à poesia brasileira sem renunciar à comunhão com a natureza e as tradições do país, e dando início a

(3) uma leva de poetas basicamente épicos que culmina

(4) nos esforços brasilianistas e indianistas de Araújo Porto-Alegre e do próprio narrador identificado com Gonçalves de Magalhães, que realiza nessa construção uma visão da história da poesia e um programa poético plenamente romântico.

4 Conclusões

Os poemas analisados formulam proposições autorreflexivas sobre a poesia e sua história, seja no discurso do narrador, seja na encenação diegética ou na combinação metaléptica dos dois. Com estas variantes, não se esgota o acervo das formas de manifestação de autorreflexividade. Já o caso de “I-Juca Pirama”, onde uma parte da mensagem autorreflexiva residia na métrica, alude a um terceiro nível, atribuível ao autor implícito, que poderia ser considerado a instância que rege as decisões métricas. Por outro lado, elementos textuais aqui não considerados, como notas autorais no rodapé do texto ou a encenação de discursos são suscetíveis de proposições teóricas. Porém, dos casos e níveis textuais aqui considerados, desprende-se uma nítida visão da história literária: os textos indianistas apostam numa ideia de continuidade da poesia nacional desde o seu estado primordial, surgido de poetas-cantores exemplares em situação extrema, e de poetas em consonância com a natureza. Mas eles insinuam, também, a continuidade dessa poesia natural por transmissores mais eruditos. Gonçalves de Magalhães é quem leva mais longe a elaboração de uma continuidade entre os poetas primordiais da ficção e os poetas reais da atualidade contemporânea.

Contrariamente ao que se vem afirmando, parece-se que o indianismo dos românticos, pelo menos na sua autoapresentação autorreflexiva, não trata o índio unicamente como uma modalidade do exótico dentro do próprio país. As proposições autorreflexivas visam uma poesia nacional que há de se conectar com o que se supõe de ser a tradição autóctone desde a qual o canto do índio acha o seu caminho para o interior da poesia dos autores românticos. Em todos os exemplos, cria-se dessa maneira uma dinâmica diacrônica entre o estado natural da poesia indígena na diátese e a sua fase erudita no discurso do narrador, e por conseguinte uma continuidade da poesia desde os tempos pré-coloniais, passando pela colônia, até o presente dos autores que se conecta com as etapas da poesia primordial-ingênua e sentimental (“naive Dichtung” e “sentimentalische Dichtung”), concebidas por Friedrich Schiller como as duas faces da poesia romântica. O discurso sobre a história literária articulado nos poemas épicos não

carece, portanto, de um ponto de contato no universo da escrita fatural, embora o mundo ficcional não compartilhe o mesmo status de faturalidade. As proposições autorreflexivas dos textos literários, e épicos em especial, adquirem, entre essa polaridade, um caráter oscilante que valerá a pena de pesquisar mais a fundo.

TRABALHOS CITADOS

CAMPOS, Daniel. *Celichá: páginas del Gran Chaco boliviano*. Org. de Armando Alba. Potosí: Revista de Historia y Arte, 1954.

CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre A Confederação dos Tamoios: críticas de José de Alencar, Manuel de Araújo Porto-Alegre, D. Pedro II e outros*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953.

DÉRIVE, Jean (Ed.). *L'épopée: unité et diversité d'un genre*. Paris: Karthala, 2002.

DIAS, Antônio Gonçalves. I-Juca Pirama. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.) *Épicos*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008. p. 1131-1152. (Col. Multiclássicos)

FRANCHETTI, Paulo. O triunfo do Romantismo: indianismo e estilização épica em Gonçalves Dias. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.) *Épicos*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008. p. 1097-1130. (Col. Multiclássicos)

FRIEDLEIN, Roger. *Kosmovisionen: Inszenierungen von Wissen und Dichtung im Epos der Renaissance in Frankreich, Portugal und Spanien*. Stuttgart: Steiner, 2014.

FRIEDLEIN, Roger. A autorreflexividade na épica indianista romântica (Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Zorrilla de San Martín, Daniel Campos). *Estudos da AIL em Literatura, História e Cultura Brasileiras*. Orgs. Raquel Bello Vázquez et al. Santiago de Compostela; Coimbra: AIL, 2015[a]. p. 157-164.

FRIEDLEIN, Roger. Encenações cosmográficas. A epopeia renascentista, espaço autorreflexivo (Camões, Corte-Real). *Veredas, AIL*, v. 23, p. 11-126, 2015[b].

GOYET, Florence. L'Épopée. *Vox Poetica* (2009), <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/goyet.html>.

JOBIM, José Luis. Indianismo literário na cultura do Romantismo. *Revista Letras*, p.191-208, jan./jun. 2006.

KRAUSS, Charlotte; MOHNIKE, Thomas (Eds.). *À la recherche de l'épopée perdue = Auf der Suche nach dem verlorenen Epos. Ein populäres Genre der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Münster: LIT Verlag, 2011.

MACHADO NUNES, Marcos; BRUNKE, Dirk. Leitor, narrador, herói: cumplicidade na poesia épica do Romantismo latino-americano. *Latin American Literary Review*, n. 45, v. 89, 2018. <http://doi.org/10.26824/lalr.29>

MAGALHÃES, José Domingos Gonçalves de. A Confederação dos tamoios. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.) *Épicos*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008. p. 847-1093. (Col. Multiclássicos)

- MARQUES, Wilton José. O índio e o destino atroz. *Letras & Letras*, v. 22, n.1, 175-191, jan./jun. 2006.
- NEIVA, Saulo. *Déclin et confins de l'épopée au XIXe siècle*. Tübingen: Narr, 2008.
- NIKOLOVA, Irene: The European Romantic Epic and the History of a Genre. In: ESTERHAMMER, Angela (Ed.) *Romantic Poetry*. Amsterdam;Philadelphia: Benjamins, 2002. p. 163-180.
- NITSCHAK, Horst. Entre el poema épico y la novela: la fundación de la literatura brasileña. In: SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (Ed.). *Ficciones y silencios fundacionales*. Madrid: Iberoamericana, 2004. p. 257-272.
- PFISTER, Manfred; AURNHAMMER, Manfred (Eds.). *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2013.
- PUNTONI, Pedro. *A Confederação dos Tamoyos* de Gonçalves de Magalhães: a poética da história e a historiografia do Império. *Novos Estudos Cebrap*, n. 45, p.119-133,1996.
- RÖSSNER, Michael. Das Bild des Indio in der brasilianischen und hispanoamerikanischen Romantik. In: GROßE, Sybille; SCHÖNBERGER, Axel (Eds.) *Dulce et decorum est philologiam colere*. Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag. Berlin: DEE, 1999. p.1709-1726.
- ROULIN, Jean-Marie. *L'épopée de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique*. Oxford: Voltaire Foundation, 2005.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopéia brasileira: teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- TEIXEIRA, Ivan (Ed.). *Épicos*. São Paulo: Imprensa Nacional, 2008. (Col. Multiclássicos)
- TREECE, David. *Exiles, Allies, Rebels; Brazil's Indianist Movement, Indigenist Politics, and the Imperial Nation-State*. Westport: Praeger, 2000.
- WOLF, Werner. Metareference across media: The concept, its transmedial potentials and problems, main forms and functions. In: _____. *Metareference across Media: Theory and Case Studies*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009. p. 1-85.

Roger Friedlein (Frankfurt am Main / Alemanha, 1967) cursou Filologia Românica e Árabe em Frankfurt, Barcelona e Berlim. Doutorou-se em 2001 com uma tese medievalista sobre o diálogo como gênero literário em Raimundo Lúlio, na Freie Universität Berlin (trad. catalã *El diàleg literari en Ramon Llull*, Barcelona 2012). Foi professor assistente na FU Berlin. Sua tese de habilitação versou sobre a encenação de poesia e saber na poesia épica do Renascimento, com capítulos sobre *Os Lusíadas* e sobre Jerónimo de Corte-Real, além de textos espanhóis e franceses (*Kosmvisionen. Inszenierungen von Wissen und Dichtung im Epos der Renaissance in Frankreich, Portugal und Spanien*, Stuttgart, 2014). Publicou estudos sobre literatura espanhola e catalã, e sobre literatura portuguesa do século XVI, em várias línguas de publicação. É coeditor da *Zeitschrift für Katalanistik*. Desde 2009 é professor titular de Literatura e Estudos Culturais Iberorromânicos na Ruhr-Universität de Bochum. Seus interesses de pesquisa atuais se relacionam com a poesia épica tanto do Renascimento como do século XIX, na Península Ibérica e na América Latina. Última publicação: edição do volume *Els catalans i Llatinoamèrica*, sobre as relações literárias entre os catalães e a América Latina, incluindo o Brasil. roger.friedlein@rub.de

Artigo recebido em 30/11/2018.

Aprovado em 03/12/2018.