

## Leitor, narrador, herói: cumplicidade na poesia épica do Romantismo latinoamericano

Dirk Brunke & Marcos Machado Nunes  
*Ruhr-Universität Bochum*

**RESUMO:** Gênero ambicionado pelas literaturas latino-americanas do Romantismo, a épica tem na heroicidade uma categoria definidora. O artigo analisa como dois poemas épicos do Indianismo latino-americano – “I-Juca-Pirama” (1851), do brasileiro Antônio Gonçalves Dias, e *Tabaré* (1888), do uruguaio Juan Zorilla de San Martín –, apresentam problemas e soluções convergentes na constituição de um herói épico indígena. O reconhecimento da excelência de um novo tipo de herói, cuja heroicidade está baseada na subjetividade, não ocorre no nível da diegese, e só será possível pela cumplicidade, entendida como compartilhamento de valores, entre herói, leitor e, no caso de *Tabaré*, também narrador. Ao criarem essa cumplicidade, os textos envolvem o leitor numa retórica que associa memória coletiva e extinção de grupos indígenas.

**PALAVRAS-CHAVE:** épica, Romantismo, literatura brasileira, literatura uruguaia, herói, Gonçalves Dias, Zorilla de San Martín

### 1 Considerações iniciais<sup>1</sup>

Na sua configuração tradicional, o herói é aquele que realiza sozinho um grande feito e assim se destaca da multidão (Bolz 765). Para a teoria da heroicidade, a condição heroica é determinada tanto pelo agir do herói quanto pelo reconhecimento da sua ação, através da palavra que celebra e conserva a memória do ato extraordinário.<sup>2</sup> A poesia épica constitui a mais paradigmática forma de expressar pela palavra o reconhecimento e a conservação da memória do herói. O reconhecimento indica o significado supraindividual da ação, que encarna valores considerados relevantes por uma coletividade. O reconhecimento da ação relevante, portanto, e não o êxito ou o fracasso, é o critério decisivo da heroicidade.

Na tradição da poesia épica, a ação heroica é sobretudo guerreira. Contudo, observa-se já desde o Renascimento uma ampla abertura do heroico para outros campos, como a política, a religião, ou a ciência.<sup>3</sup> O gênero épico não deixará de acompanhar a busca por novos modelos do heroico que se segue à crise do Antigo Regime. A persistência ou retorno do herói se daria sob formas substitutivas ou compensatórias, encarnadas em diferentes versões. Desse modo, ganham também uma aura heroica, por exemplo, personagens poetas<sup>4</sup>; a esfera da vida privada e da família é deslocada em direção ao heroico<sup>5</sup>, e a subjetividade irrompe como categoria romântica central também na literatura heroica.<sup>6</sup> É com a revolução romântica, portanto, que temos um imenso ímpeto inovador que vai esboçar transformações fundamentais que, em muitos casos, porém, tornam problemático o reconhecimento da ação.

Neste amplo cenário de permanência e transformação da heroicidade, analisamos, neste artigo, uma situação específica, encontrada em dois textos canônicos do século XIX latino-americano: “I-Juca-Pirama” (1851), do brasileiro Antônio Gonçalves Dias (1823-

1864) e *Tabaré* (1888), do uruguaio Juan Zorilla de San Martín (1855-1931).<sup>7</sup> Nos dois textos, a reconfiguração romântica do herói problematiza o papel da ação e do reconhecimento na constituição da heroicidade. Tentaremos mostrar que o herói isolado, em conflito com a comunidade no interior da narrativa, compartilha valores com o leitor, constituindo-se entre ambos uma relação de cumplicidade que leva, potencialmente, ao reconhecimento (no caso, extratextual). Distinta, no entanto, será a atitude do narrador: em *Tabaré*, ele procura compartilhar com o leitor o reconhecimento da heroicidade do protagonista, ao passo que, em “I-Juca-Pirama”, se estabelecerá uma cumplicidade entre narrador e comunidade indígena intradiegetica.

Apesar do histórico de relações difíceis entre Brasil e Uruguai ao longo de quase todo o século XIX<sup>8</sup>, a pesquisa sobre os pontos de contato entre as suas literaturas naquele período se mostra, em alguns casos, promissora. Contudo, pouco se tem feito para além do universo mais específico da literatura gauchesca, que inclui também a Argentina.<sup>9</sup> No caso dos dois textos aqui contrastados, a quantidade de aspectos em comum aponta para a viabilidade e a pertinência de uma investigação mais detida. Tanto mais por serem textos centrais para os respectivos cânones nacionais.

Trata-se de narrativas em verso que tematizam o índio no passado remoto da nação buscando lhe atribuir um valor positivo, sem contudo estarem embasadas em fatos históricos ou lendas populares.<sup>10</sup> Seus protagonistas são prisioneiros que, uma vez libertos, vivem um drama que—envolvendo identidade e pertencimento a uma coletividade que segue para a extinção e tem a conservação da sua memória ameaçada—, culmina com o regresso do liberto para a morte no mesmo lugar onde antes fora cativo. Sobretudo, há, em ambas as narrativas, uma problematização da dimensão subjetiva do herói que sinaliza a particularidade da transformação do herói nos textos.

Também é comum aos dois textos a relação que criam com a tradição épica. Mais evidente em *Tabaré* do que em "I-Juca-Pirama"<sup>21</sup>, a vinculação arquiteitual com a epopeia é também um indício da posição dos textos nos respectivos sistemas literários nacionais. Em certa medida, eles correspondem a aspirações compartilhadas por parte dos escritores e do público, que buscaram no gênero a possibilidade de articular questões relativas à formação da nação e, ao mesmo tempo, afirmar com uma obra "de peso" a viabilidade das literaturas nacionais emergentes.

No caso do Brasil, procurou-se um poema capaz de sintetizar o "caráter distintivo da civilização brasileira" (Franchetti 1099), ocorrendo uma busca da épica<sup>22</sup>, com a publicação de textos<sup>23</sup> ao longo da segunda metade do século. Alguns desses textos foram publicamente questionados quanto a sua capacidade de assumir o posto aspirado, desencadeando um amplo e influente debate sobre a forma e a função do gênero épico. Não se observa, no Rio da Prata, um discurso com o mesmo grau de articulação. A reflexão teórica sobre a épica acontece em casos esparsos<sup>24</sup>, sem constituir um discurso, quanto mais um debate. No entanto, a poesia épica recebe ali uma atenção que não se pode menosprezar. Além dos poemas longos de Esteban Echeverría, que vão na direção da épica e terão um papel modelar para os autores do Romantismo rioplatense<sup>25</sup>, cinco dos textos mais relevantes da literatura platina no século XIX são poemas épicos.<sup>26</sup>

Consideradas as analogias entre os dois textos, e tendo a relevância da épica nos sistemas literários como um horizonte, o foco central do nosso trabalho de comparação será o herói épico e a questão do reconhecimento constitutivo da sua heroicidade. Procuramos assinalar como a constituição da heroicidade está, em diferentes sentidos, associada aos motivos da busca e do fracasso. Tanto em Gonçalves Dias como em Zorrilla de San Martín encontramos protagonistas que preenchem os requisitos para uma qualificação heroica. Contudo, o reconhecimento da sua ação é problemático, pois o valor que constitui o reconhecimento da heroicidade ou está limitado ao universo intradieético ou opera exclusivamente em um nível extradieético. O reconhecimento da heroicidade ocorre assim ou no nível da dinâmica intradieética entre herói e coletividade, com o ethos guerreiro como fundamento para a ação do herói, ou, por outro, no nível da relação texto-leitor, com a subjetividade como categoria condutora da ação. Em ao menos um desses níveis, a ação não é reconhecida como heroica. Essas dinâmicas de reconhecimento ou fracasso da heroicidade em níveis diferenciados—no espaço ficcional ou no ato da recepção—correspondem a cumplicidades constituídas a partir de alinhamentos diferenciados—herói/comunidade ou herói/leitor—intermediados pelo narrador.

## 2 Os motivos do fracasso e da busca

### 2.1 Formas divergentes do heróico

A trama de "I-Juca-Pirama" se desenrola em um tempo mítico, indeterminado.<sup>27</sup> Um jovem tupi<sup>28</sup> e seu pai são os últimos sobreviventes de sua tribo e erram através do território inimigo dos índios timbiras. Na busca por alimento, o filho é aprisionado, ficando o pai sozinho. A narrativa apresentará dois pontos culminantes, cada um dos quais apontando para uma orientação diferente na concepção da heroicidade. Tanto no nível intradieético como no da relação entre diegese e leitor, entram essas concepções em tensão. Depois da prisão, tem início um ritual antropofágico em que o jovem protagonista é incitado a narrar sua história. Segue-se então o seu "canto de morte", momento central do texto, em que o prisioneiro se deixa tomar pela preocupação com o pai e seu trágico destino: se sacrificado, como prevê a ética guerreira, deixará o já debilitado pai sozinho na peregrinação pela selva. Esses pensamentos levam o protagonista às lágrimas:

Guerreiros, não córo  
Do pranto que choro;  
Se a vida deploro  
Tambem sei morrer (IV, 22).

Seu apelo de suplicante aos guerreiros da tribo inimiga e a indicação de que ele próprio não considera o pranto um comportamento negativo, significam que um comportamento emocional requer, entre os guerreiros, um esclarecimento. O prisioneiro precisa convencer os timbiras de que o seu comportamento emocional não é indigno de honra e sua reação não profana o ritual. Ainda antes do canto de morte do guerreiro, o narrador anuncia que aquele começa a entoá-lo "Com triste voz que os animos commove" (III, 17). O uso de "comover" sugere o sentido de "enternecer, fazer perder o rigor", que a narrativa de um filho dedicado ao pai poderia despertar no público empático intra- ou extradieético. Esse sentido é reforçado após o canto, quando o protagonista, sem saber da verdadeira motivação do líder timbira, reage à ordem de libertá-lo: "Tu que assim do meu mal te commoveste" (V, 22). Por outro lado, a reação da tribo ("Pasma a turba") e do chefe timbira não confirmam esse sentido de "comover". Percebemos então que a "triste voz", quando inicia o seu canto, está "comovendo" no sentido original (mais próximo da matriz latina) de "agitar, abalar", ou, no caso, "mover moralmente" (ainda que em um sentido que o texto não deixa claro).

Após esse primeiro ápice narrativo, os timbiras libertam o prisioneiro por julgá-lo indigno. Ele vai então ao encontro do pai, que supõe que os inimigos tenham libertado o filho para que pudesse zelar por si. O velho decide entregar o próprio filho, como uma forma de superar em nobreza o gesto dos inimigos. Já junto aos timbiras, o cacique inimigo expõe o comportamento reprovável do filho. Na sequência, o exasperado pai censura o filho através de

uma maldição, desejando-lhe uma vida de peregrinação incessante, miséria, solidão e exílio.

O filho repudiado começa a lutar sozinho contra a tribo inteira dos timbiras. Essa viravolta repentina do protagonista constitui o segundo ápice da narrativa, pois nesse momento o chefe inimigo reconhece que o jovem tupi se mostra digno do ritual antropofágico, que poderá então se realizar. As palavras finais do pai expressam a sua efusiva alegria pelo comportamento do filho: “Corraõ livres as lagrimas que choro, / Estas lagrimas, sim, que não deshonraõ” (IX, 34).

Há um evidente vínculo intratextual com o “canto de morte”. Diferentemente porém do tom auto-esclarecedor das palavras do protagonista, as palavras do pai só se deixam esclarecer por si mesmas se ele próprio confirma a honorabilidade de suas lágrimas com um “sim” enfático. O reconhecimento da coragem guerreira do protagonista é por fim ressaltado na última parte do poema. Nesse epílogo, de caráter proléptico, um velho timbira é apresentado como guardião da memória da façanha do jovem tupi, cuja história narra junto aos descendentes de sua própria tribo. A história do tupi converte-se em lenda.

O primeiro ápice narrativo deixa claro que o protagonista defende um valor—a ligação emocional com o pai e a empatia por seu sofrimento futuro—não implica em reconhecimento da ação do herói por seu meio social: nem relevam os timbiras a relação afetiva com o pai, nem pode o pai encontrar algo positivo no comportamento carregado de emotividade do filho. Com a marca da singularidade desse comportamento num entorno social regrado pela ética guerreira, segue-se ao “canto de morte” um momento de frustração, pois a emocionalidade não conquista qualquer reconhecimento. Ao contrário, o pai proclama o banimento do filho, cuja existência deverá marcar-se por um exílio absoluto, por tratar-se do último sobrevivente de sua tribo. Caso vivesse esse destino, teríamos um herói romântico prototípico: o comportamento subjetivista, guiado pelas emoções, vai na contracorrente do seu meio, e a própria subjetividade levaria o herói, por fim, à marginalidade. Porém, talvez pela inclinação arquitecônica de “I-Juca-Pirama” em direção ao gênero épico, o comportamento subjetivista se converte em uma conduta conforme às normas sociais e ao *ethos* guerreiro; uma conduta, enfim, memorável e digna de perpetuação na forma de lenda.

No segundo ápice narrativo, contudo, o texto apresenta uma construção discursiva ambígua. Quando a ação do herói encarna os valores do pai e da coletividade, o texto não nos revela a perspectiva do protagonista: ele é apresentado através de uma focalização externa que só nos apresenta a ação pura. Não ficamos sabendo da verdadeira motivação do herói, da dimensão subjetiva, do possível embate interior que teria antecedido a ação guerreira. Neste caso, seria possível pensar que o herói estaria se empenhando por evitar o sofrimento do pai, mas agora com outros meios. A ambiguidade dessa passagem permite, nesse sentido, afirmar que um traço central de caráter do protagonista seria a flexibilidade dos seus critérios de ação, sua capacidade de ajustar o seu código de conduta

à situação (Franchetti 1125), a qual se opõe ao rigor e à estabilidade das normas sociais do seu meio.

Para o *ethos* guerreiro, o texto culmina, apesar da mudança de rumos e do desfecho antropofágico, em um *happy end*, pois o princípio da honra, que ordena a comunidade, é agora restituído. Porém, face à anterior representação psicologizada do protagonista, e o evidente desaparecimento da perspectiva subjetiva, cria-se uma zona de tensão entre o *happy end* e a expectativa criada no leitor no primeiro ápice narrativo.

O código guerreiro dos índios e o comportamento emotivo se opõem irreconciliavelmente. Enquanto o *ethos* guerreiro se vincula à heroicidade que determina a tradição do gênero épico, o código emotivo e suas potenciais consequências (o exílio) correspondem antes a uma concepção romântica do herói. O herói de Gonçalves Dias encarna, portanto, um novo modelo do herói épico, o qual se enquadraria numa concepção mais ampla do gênero, segundo a qual nele não encontramos forçosamente a realização de atos heroicos no centro dos acontecimentos, mas apenas um desejo de heroicidade.<sup>19</sup> Nesse ponto, portanto, o poema brasileiro estabelece uma conexão com o horizonte do gênero. Contudo, o desejo de heroicidade se direciona, nas duas partes do texto, a duas concepções divergentes do heroico. Enquanto na primeira parte o protagonista cumpre as exigências estéticas subjetivistas do Romantismo quanto à emotividade irrestrita e transgressora, na segunda ele atenderá aos valores da comunidade indígena, histórico-ficcionais e ancorados na diegese.<sup>20</sup>

Apesar dessa contradição, “I-Juca-Pirama” não pode ser incluído entre os textos indianistas românticos em que “o índio figura como bárbaro semi-animalesco de uma etapa anterior e sombria do desenvolvimento da humanidade” (Rössner 1710; tradução nossa). Para que isso aconteça, o narrador exerce um papel central: embora ele não apresente seus próprios contornos individuais, constitui-se como narrador posicionado ideologicamente, partilhando explicitamente do *ethos* guerreiro e heroico dos timbiras, formulando assim uma avaliação positiva do ritual antropofágico:

Convidão-se as tribus dos seus arredores,  
Cuidosos se incumbem do vaso das cores,  
Dos vários aprestos da honrosa função. [...]  
Folga morrendo; porque além dos Andes  
Revive o forte,  
Que soube ufano contrastar os medos  
Da fria morte. (I-II, 14-15).

Essa posição ideológica do narrador é corroborada pelo velho timbira da última parte do poema. Ali temos uma clara avaliação positiva do segundo ápice narrativo. O reconhecimento póstumo do herói, aqui, não decorre da emocionalidade do protagonista. Para o velho timbira, que perpetua a história da vítima sacrificial, a heroicidade da narrativa só se constitui a partir da predisposição

ao sacrifício, pois não se encontra—diferentemente do leitor—em posição de distanciamento histórico ou épico dos acontecimentos. Ele não é capaz de, diferentemente do leitor contemporâneo, “considerar adequada e apreciar a extemporaneidade da ação” (Primavera-Lévy 75; tradução nossa) do primeiro ápice. Intradiegeticamente, não há fracasso da heroicidade, pois o protagonista se torna herói épico, sendo digno de memória e, ao mesmo tempo, fazendo conservar-se a memória de um povo que desaparece. Mais complexa é a questão do fracasso do herói com relação ao leitor.

## 2.2 Narrador e valores compartilhados

O protagonista subjetivo da primeira metade do poema está em sintonia com a mentalidade de um público leitor formado pela estética romântica, que terá empatia pelo pai solitário e pelo possível destino de exílio do protagonista. Este leitor compartilha dos referenciais éticos do protagonista, é cúmplice com ele. O herói conforme às normas sociais da segunda metade do poema corresponde a uma definição do heróico segundo a qual o herói “encarna [...] os valores nos quais uma sociedade pode se reconhecer em uma dada época” (Deproost et al. 57; tradução nossa). O autossacrifício submisso e antropofágico dificilmente poderá ser compreendido como reflexo dos valores da sociedade brasileira do século XIX.<sup>21</sup>

Em Gonçalves Dias, como vimos, temos um narrador histórico e carregado ideologicamente que se encontra alinhado com a sociedade indígena e seu código de honra e heroicidade.<sup>22</sup> Já a descrição da atmosfera do cenário do ritual antropofágico—fala-se de uma “honrosa função” (I, 14)—cria a impressão de que a representação do mundo ficcional é realizada sem que haja uma diferenciação avaliativa entre os dois grupos indígenas. Parece haver um amplo fascínio que abarca a totalidade do mundo indígena do passado remoto da nação. A voz narrativa assumiria assim, segundo Franchetti, “uma perspectiva voluntariamente limitada” (1121), pois não daria especificações ou demonstrações de empatia pelo destino do protagonista. Dias entrega completamente o poder de deliberação ao seu narrador—diferentemente, por exemplo, dos narradores da épica e da narrativa rioplatenses, claramente situados em seus contextos políticos extratextuais, como no caso de *Tabaré*—e lhe atribui absoluta liberdade. O resultado é um texto que, para o leitor do século XIX, como Antonio Candido (74) constata na poesia indianista de Dias, causa um efeito poético de surpresa, pois o texto é construído a partir da perspectiva dos índios. O ponto de vista narrativo (absolutamente) histórico, no caso de “I-Juca Pirama”, impede a identificação e a cumplicidade do leitor com o narrador.

O momento em que isso mais se evidencia é um comentário do narrador em que a instância narrativa se dirige ao protagonista numa apóstrofe:

Que tens, guerreiro? Que temor te assalta  
No passo horrendo?  
Honra das tabas que nacer te virão,  
Folga morrendo.

Folga morrendo; porque além dos Andes  
Revive o forte, (II, 15-16).

O narrador constringe o prisioneiro a reprimir as emoções e o medo e, ao contrário, jubilar-se com a morte, tomando como exemplo aqueles que já se entregaram a uma morte ritual.

Através da instância narrativa histórica, cria-se a impressão de autenticidade, de que se trataria mesmo de um poema épico da tradição oral indígena. Com essa autenticidade construída através do próprio texto e a consequente cumplicidade com a visão de mundo indígena, o narrador parece distanciar-se do repertório de valores do público leitor do século XIX.

O leitor reconhece, no primeiro ápice narrativo, nas lágrimas do protagonista, valores que fundamentam sua ética privada. Inaceitável para sua comunidade, a motivação do herói é aprovada pelo leitor, que encontra nela um valor positivo para a sua perspectiva ética. Reconhece no protagonista uma heroicidade que corresponde à que encontra em outras narrativas literárias do seu tempo, compondo suas expectativas de leitura.<sup>23</sup> Cria-se, para o leitor, uma expectativa e uma tensão narrativas em função do desenlace do conflito de valores que se constitui. Do ponto de vista textual, a dimensão subjetiva do novo valor é reforçada pela transferência do discurso narrativo para a voz da própria personagem sob a forma do discurso direto do “canto de morte”. O isolamento do herói reforça o universo de valores que ele representa, ao inspirar no leitor empatia e compaixão, surgindo um sentimento de cumplicidade.

Como vimos, no segundo ápice narrativo, o texto apresenta uma construção discursiva ambígua ao não nos revelar a perspectiva do herói. Para o leitor, não será impossível perceber que a conciliação final não exclui a compaixão. O narrador e o velho timbira, porém, atribuem a transformação do fraco em forte ao efeito enganador das aparências. Noutras palavras, ambos descobrem que um guerreiro pode também chorar, sem deixar de ser um bravo: “E à fé que vos digo: parece-me encanto / Que quem chorou tanto, / Tivesse a coragem que tinha o Tupi!” (X, 34). Além disso, a conciliação integradora materializada no ritual antropofágico pode significar, antes, que o herói reconhece que fez um erro de julgamento ao querer honrar o pai e tenta agora corrigir o seu erro.

Esta hipótese de leitura reforça a cumplicidade entre o herói e o leitor. Pela ambiguidade da motivação do herói, a expectativa de afirmação de valores partilhados com o leitor, frustrada no primeiro ápice da narrativa, mantém-se potencialmente válida e, ao mesmo tempo, é reforçada pelo sentido conciliatório da diegese. Este reforço, contudo, não está configurado de forma explícita

no discurso da narrativa; a ambiguidade do texto mantém, na perspectiva oposta, o “encanto” que obscurece a percepção do que se passa: nem o leitor, nem a comunidade indígena, nem o narrador têm acesso à perspectiva do herói e sua verdadeira motivação.

A devoção filial como fundamento da heroicidade do protagonista estabelece um vínculo possível entre o leitor e os índios, que, de outra forma, seguiriam no seu mundo, construído em torno de valores que, ainda que apresentados como nobres, marcam um espaço de alteridade radical. O texto encena uma “alternative, utopian vision of social integration and self-realization” (Treece 249) entre os índios, na qual uma violência sem culpa assegura a continuidade social (Matos 51). Reconfigura-se nele a imagem da antropofagia, que, na tradição dos cronistas, se apresentava como índice máximo da alegada barbárie indígena. A antropofagia é, no texto, a contraparte ritual da simbologia da perpetuação dos valores e da identidade do grupo (Treece; Matos). Associada aos valores positivos da coragem e da conservação da tradição e dos laços sociais, a antropofagia ganha posição central no poema, sem deixar de integrar a tentativa indianista de dignificar a imagem do índio para poder propô-lo como passado da coletividade nacional.<sup>24</sup> No entanto, como encenação ritual da reintegração do indivíduo na tribo, a antropofagia configura uma “reiteração autofágica do Mesmo” (Matos 53), a celebração do isolamento dos índios numa dimensão mítica que os retira da história e rompe o seu vínculo com o leitor.

Portanto, enquanto a emergência de uma dimensão subjetiva não encontra reconhecimento em nível intradieético, e o narrador não estabelece uma identificação com o leitor através da mobilização de um valor compartilhado, o retorno do herói à ação guerreira é reconhecido intradiegeticamente pela comunidade indígena e pelo narrador a partir de valores estranhos ao repertório ético do leitor do século XIX. Com o retorno à ação e a negação da subjetividade (negação que ocorre tanto através do triunfo da ética guerreira em nível diegético como através da ausência da perspectiva interior do herói), instaura-se uma ambiguidade que dificulta a constituição de uma heroicidade nova e romântica. Se o reconhecimento de uma heroicidade baseada em valores subjetivos só pode, em “I-Juca-Pirama”, ser realizado pelo leitor, com a ambiguidade criada ao final do texto esse reconhecimento não é assegurado, assim como a cumplicidade no partilhamento de valores que ele pressupõe.

### 2.3 Busca e fracasso em *Tabaré*

Tanto em “I-Juca-Pirama” como em *Tabaré* o fracasso está associado a encenações de processos de busca. Num nível mais amplo dos textos, temos a busca da origem, que se constitui em um nível externo à diegese. Associada a essa busca, está a busca de um herói capaz de encarnar valores relevantes.

No nível diegético, em “I-Juca-Pirama”, pai e filho protagonizam duas buscas potencialmente convergentes no segundo ápice narrativo. O pai busca conservar a identidade e a memória do grupo no momento de crise que representa a extinção de sua tribo (Treece

141). Essa busca corresponde, em certa medida, à nostalgia pela totalidade que embasa o *ethos* romântico. Com o rompimento do vínculo com o leitor, o êxito do pai na busca não se estende ao leitor, e o sentido de busca da origem resulta ambíguo. Encena-se no texto uma origem parcial.

Assim como no poema brasileiro, o protagonista de *Tabaré* revela uma inclinação emocional proeminente, que lhe dá uma posição problemática na comunidade e não recebe reconhecimento. A subjetividade de *Tabaré* leva a uma disposição melancólica que o faz persistir numa autorreflexão improdutiva, pois *Tabaré* não é capaz de ver com clareza a sua origem e o seu pertencimento social. Em síntese, a epopeia canta a busca fracassada de um mestiço por (sua) identidade. A ação guerreira, portanto, não está aqui no centro da narrativa.

Após a morte prematura de sua mãe—uma branca prisioneira dos índios que teria dado à luz o primeiro mestiço da região do Prata—, *Tabaré* é criado pelos índios charrua. Quando já adulto, ele é aprisionado pelos espanhóis, que agora ocupam o território, e supõe reconhecer no rosto da atraente Blanca—irmã do líder dos conquistadores, Don Gonzalo—o rosto de sua própria mãe, deixando-se apanhar por uma espiral de pensamentos que o paralisa completamente: “Una terrible lucha / de *Tabaré* en el alma se desata” (II, V, V, 124). *Tabaré* se distingue por seu “acentuado aire triste” (Cosse 27), pois se entrega às próprias elocubrações e se isola do seu meio social e dos companheiros de cárcere: logo é chamado pelos soldados, hostis aos índios, de “indio loco” (II, VI, III, 129). Sob a influência das lembranças de sua mãe, que começam a emergir, vaga absorto pelo povoado, e sua falta de um rumo e de uma pátria é enfatizada pelos versos: “¡La desgraciada estirpe, que agoniza / sin hogar en la tierra ni en el cielo!” (II, II, IV, 66). Compreende-se também porque o protagonista circula pelo povoado ora com a cabeça voltada para o chão—imagem da perda de sua pátria indígena—ora com o rosto voltado para o céu—símbolo do desconhecimento de sua posição ontológica.

Os contornos desse conflito interior são acirrados pelo meio social. Sua emocionalidade e passividade se opõem ao grupo mais amplo dos conquistadores e guerreiros indígenas, que se caracterizam pelos feitos bélicos e pelo *ethos* guerreiro. A representação historicizante dos conquistadores e suas armas suntuosas—com termos como “lanza”, “capacete”, “cota” e “yelmo”—chega a lembrar a *Araucana* de Ercilla. De igual modo, a descrição detalhada dos caciques indígenas abatidos, no canto II, lembra o tom elevado da tradição épica e segue o modelo dos catálogos militares épicos, configurando “todo un modelo de héroe” (Cosse 59). Essas reminiscências retóricas de uma bravura guerreira clássica se limitam aos caciques charrua e aos conquistadores, e não encobrem o fato de que o cerne do texto é ocupado por um herói romântico do Indianismo que se afasta claramente dessa concepção clássica da heroicidade. Diferentemente dos heróis épicos da guerra historicamente construídos no texto, Blanca e *Tabaré* correspondem antes ao código heróico romântico: melancolia,



evasão pelo pensamento, problemática identitária, temática da infância. Porque a “luta” de Tabaré se dá numa dimensão interna e não numa interação bélica com o seu meio, parece ser a sua figura, no meio guerreiro e histórico da Conquista, quase anacrônica.<sup>25</sup>

Que o caráter passivo e emocional de Tabaré pareça, na fase inicial da Conquista, extemporâneo ou contrastante, é evidente. Contudo, Zorrilla de San Martín não se serve de uma paleta monocromática. Don Gonzalo e o Padre Esteban permitem-se, sob os apelos de Blanca, dar uma segunda chance ao índio, já julgado como bárbaro pelos demais Conquistadores.<sup>26</sup> A atitude branda de Don Gonzalo pode ser vista como uma tentativa de buscar um elemento compartilhado pelos dois grupos, de indígenas e de colonos: “Yo probaré, en ese hombre, si se encuentra / Capaz de redención su heroica raza” (II, II, X, 77). Certamente se trata aqui do elemento cristão da identidade mestiça de Tabaré, o qual ele próprio ainda haverá de descobrir. Noutras palavras: Don Gonzalo se deixa levar por uma busca de elementos identitários compartilhados com Tabaré, que busca esses mesmos elementos no seu passado, sendo o caminho para esse passado o rosto de Blanca.

Os olhos de Blanca—janelas para a sua identidade cristã—materializam essa busca, pois neles poderá Tabaré encontrar a sua própria identidade. Ao olhar nos olhos de Blanca, estará Tabaré ao mesmo tempo olhando para a própria infância com a mãe, perdida no inconsciente, o que “ilumina el nacer de sus recuerdos” (II, III, II, 84). Tabaré sabe que Blanca é a causa de sua inquietude, pois ele reconhece nela a própria mãe: “Era así como tú...blanca y hermosa; / *Miraba con tus ojos*” (II, III, IV, 89). O êxito na busca pela própria identidade a partir das memórias de infância é logo obstruído, pois Blanca é irmã do homem responsável pela sujeição e extermínio do povo de Tabaré. Como é possível, indaga-se, que alguém da família do inimigo possa fazê-lo lembrar-se da mãe? Serão tais lembranças de todo positivas? A perplexidade e a desorientação serão traços definidores do protagonista: “Era así como tú la madre mía, / Blanca y hermosa, pero no eres tú!” (II, III, IV, 90). Essa contradição só se resolve para Tabaré quando já é tarde demais. Cruzando a floresta, que agora já lhe é um mundo estranho, ele leva de volta para o povoado espanhol Blanca, que havia sido raptada por outros charruas. Nesse momento, sentem uma forte afeição um pelo outro, o que pelo menos para Blanca está claro: “todo lo comprendió, y amó al salvaje” (III, IV, XIV, 246). A crescente inquietação que se segue a esse momento de reconhecimento demonstra que Blanca também “comprende que el indio está condenado a morir” (Anderson Imbert 27). Seu temor é pertinente, pois os espanhóis, entretanto, são unânimes em supor que Blanca fora raptada por Tabaré. Chega-se, assim, ao mal-entendido final: Tabaré é morto por Don Gonzalo, e o segredo sobre a identidade mestiça de Tabaré não será revelado:

Ya Tabaré a los hombres  
Ese postrer ensueño  
No contará jamás.... Está callado,

Callado para siempre, como el tiempo (III, VI, XII, 278)

O drama final fará sentido sobretudo se compreendido a partir do fato de que a libertação de Blanca foi um ato que partiu da deliberação do próprio Tabaré. A decisão de levar Blanca de volta para a aldeia rompe com a sua passividade inerente. Tal fato é cheio de implicações: ele parece querer libertar Blanca do destino de *cautiva* vivido por sua mãe, podendo, com a libertação, ser reconhecido como herói.<sup>27</sup> Contudo, a sua conversão em agente ativo não leva ao reconhecimento como herói. Tabaré falha, sua identidade mestiça seguirá inarticulável. Esse fracasso se dá no nível intradieético. Um olhar sobre a relação entre a diegese, o narrador e o leitor abre outras possibilidades de leitura da dinâmica do fracasso.

Em *Tabaré*, em comparação com o texto brasileiro, observa-se um distanciamento de outra natureza entre as personagens da diegese e os níveis do narrador e do leitor. “I-Juca-Pirama”, como observamos, é narrado a partir da perspectiva de uma instância narrativa histórica, com um cânone de valores também histórico, fazendo com que a identificação entre o leitor e o narrador sejam difíceis. No poema uruguaio, ao contrário, resta desde o início claro que o narrador não assume um ponto de vista histórico, mas constrói expectativas de leitura românticas e procura abertamente criar uma identificação com o leitor. Isso se deixa notar sobretudo nas constantes apóstrofes com que o narrador se dirige ao seu leitor e aos colegas poetas:

Dadme la lira, y vamos [...]  
Seguidme hasta saber de esas historias  
Que el mar y el cielo y el dolor nos cuentan (*Introducción*,  
II, IX-XII).

O narrador épico se dirige ao seu público e o incita a acompanhá-lo em sua viagem ao passado. Essa relação de cumplicidade com o leitor, que servirá de acompanhante na viagem poética, deve se dar sobretudo no nível emocional, pois o narrador sugere que a epopeia contará a triste história da nação<sup>28</sup>:

Seguidme juntos, a escuchar notas  
de una elegía, que, en la patria nuestra,  
el bosque entona, cuando queda solo,  
y todo duerme entre sus ramas quietas (*Introducción*,  
II, XII).

Ao descrever o destino de Tabaré com um tom narrativo sentimental, caracterizando a história como memorável e estilizando-a para a construção identitária da nação, o narrador corresponde às expectativas românticas do leitor do século XIX. Isso leva a uma discrepância entre as diferentes concepções de heroicidade no interior da diegese. Narrador e leitor vêm a emocionalidade sem objetivos como característica do protagonista, ao passo que as personagens no interior da diegese tomam o ideal

agonístico épico como característica central da heroicidade—no centro estaria a exterioridade, a interação social. Essa configuração anacrônica do protagonista e sua heroicidade criam uma dinâmica de tensão entre leitor/narrador e diegese, assim como, no nível intradieético, entre o herói e seu meio social.

Além disso, essa dinâmica geradora de tensão é substancialmente ampliada pela discrepância entre o conhecimento das personagens e o conhecimento do leitor, pois este último é superior ao primeiro em questões importantes para o desdobramento da trama. Diferentemente do próprio Tabaré, o leitor já tem conhecimento, desde o início, da origem e da identidade mestiça do protagonista. A “triste origen del charrúa mestizo” (Berenguer Carisomo 36), em particular o episódio do rapto de sua mãe como *cautiva*, são apresentados em detalhe no primeiro canto do poema. De igual modo, sabe o leitor perfeitamente, ao contrário dos habitantes do povoado, dos conflitos internos de Tabaré. No próprio poema, como vimos, o momento de reconhecimento só acontece tarde demais. O “todo lo comprendió”, que vale para Blanca e Tabaré, ecoa, afinal, no vazio. Na verdade, o dêitico “todo” é um forte ponto de convergência textual, indicando conhecimentos, valores e sentimentos partilhados entre Tabaré, Blanca, narrador e leitor. Sem uma referência imediata e explícita no texto, o dêitico recupera todo o percurso de Tabaré (inclusive o sentido de sua relação com Blanca), apontando para seu desdobramento futuro. Esse percurso foi acompanhado pelo leitor e pelo narrador desde o início do texto, sendo inferido por Blanca—a partir dos indícios que recolhera—somente no momento do texto em que o dêitico aparece.

Contra o pano de fundo do fracasso da busca de Tabaré pela própria identidade, o poema pode ser compreendido como uma incitação para que o leitor uruguaio tome consciência de sua origem (mestiça) e da história nacional, ela mesma baseada no fracasso da mescla cultural. O leitor deve simpatizar-se e identificar-se com o destino de Tabaré e, a partir de um maior conhecimento da situação, tomar consciência do próprio passado e da própria origem. O valor da identidade mestiça tem de ser exposto ao leitor através do olhar nostálgico sobre a herança indígena para sempre perdida.

### 3. Memória e extinção

A cumplicidade entre herói e leitor, que em *Tabaré* inclui também o narrador, está em relação direta com os temas da memória e da extinção, fundamentais para ambos os textos. Pela cumplicidade, o leitor é levado a tomar parte de um processo de restituição ou conservação de uma memória coletiva (esquecida ou sob ameaça de esquecimento). Em *Tabaré*, o narrador épico deixa esse tema explícito já na “Introducción”: com seu trabalho poético, pretende despertar para uma nova vida as “vozes extinguidas” (*Introducción*, I, X) e narrar a esquecida e “triste historia de una raza muerta” (*Introducción*, II, XII), até então desconhecida e enclausurada na natureza, dando aos silenciados uma honra tardia:

¡Héroes sin redención y sin historia,  
sin tumbas y sin lágrimas [...]

Pero sois algo. El trovador cristiano

Arroja, húmedo en lágrimas,

Un ramo de laurel en vuestro abismo...

¡Por si mártires fuisteis de una patria! (II, I, VI, 56-58).

O programa poético constitui-se em fazer “esa elegía” (XII) verter como um poema épico. A memória dos charruas—Bente fala de um “himno funeral” (22)—é representada como canto da natureza e transcorre em forma de *Leitmotiv* ao longo do nível estilístico do texto. Em “I-Juca-Pirama” o discurso da memória só desponta na última parte do poema, quando o velho timbira entra em cena como narrador de uma lenda significativa e sinaliza que a história narrada nas partes anteriores do poema fora disseminada, sendo digna de memória. Ambos os narradores salientam que têm acesso a memórias que se encontram ocultas/enclausuradas nas profundezas da história (Dias) ou da natureza (Zorilla). Os próprios poemas épicos se tornam documentos de que a conservação e a transmissão dessas memórias esquecidas se concretiza.

A despeito de os textos, em sentido geral, serem estilizados como documentos de conservação de memória, há, no nível enunciativo, uma ênfase na perda (ou ameaça de perda) de uma memória. Esta perda precisa ser evitada ou restituída: em *Tabaré*, uma memória já perdida ou não acessível precisa ser recuperada através da cumplicidade com o leitor; em “I-Juca-Pirama”, é a memória de toda a coletividade tupi que esteve sob ameaça de apagamento com a quebra das tradições rituais, e a cumplicidade do leitor contribui para essa ameaça. Esta ênfase no apagamento ou na iminência do apagamento de uma memória, mobiliza a melancolia da perda, confirmando a vinculação dos textos à estética romântica.

O alinhamento com a estética romântica se mostra também através da natureza oral da memória: em certa medida, paira sobre ela a ameaça de vir a ser esquecida. O *Leitmotiv* em *Tabaré* é explicitamente referido como canto da natureza, tendo sido lançado ao esquecimento desde a Conquista, estando agora “enclausurado” na natureza. O narrador épico pode então ser o primeiro a libertar e entoar o canto dos bosques. Ele pode dar uma voz à “raza extinta” e fixar pela primeira vez a sua memória e prepará-la para a transmissão na coletividade.<sup>29</sup> A memória da história do índio brasileiro é também transmitida em forma de narrativa oral. Além disso, o velho timbira dá a entender que é exatamente o canto de morte que não se deixa apagar da memória: “seu canto de morte, que nunca esqueci” (X, 34). O caráter oral da memória é ressaltado sobretudo através do recurso retórico da repetição: a primeira e a última estrofes da parte final do poema são repetições com pequenas variações e enfatizam—como o *Leitmotiv* em *Tabaré*—a perpetuação da história na tradição oral.

Como a tematização da memória se articula, no entanto, com

a estrutura narrativa dos textos? A repentina transformação de Tabaré ao final do texto apresenta uma heroicidade potencial—o salvamento de Blanca—que indicaria uma possibilidade de reconciliação com o coletivo intradieético. O final trágico não permite, porém, o reconhecimento, no interior da narrativa, de sua heroicidade e de sua emotividade. Para a coletividade no interior da narrativa, a morte de Tabaré não assume qualquer relação com a afirmação de valores socialmente relevantes. Uma das implicações do reconhecimento coletivo do herói é a conservação da memória do ato e seu executor, num processo cultural que assegura uma presença do herói numa comunidade através de uma mídia cultural. Ou seja, através da circulação midiática da memória do herói, que decorre de e, ao mesmo tempo, constitui o reconhecimento, conserva-se na comunidade o valor que ela considera relevante e que viu encarnado no herói. Pelo não reconhecimento, todo o circuito é quebrado. A subjetividade de Tabaré e seu retorno à ação guerreira, por não corresponderem a valores julgados como relevantes pela comunidade dos inícios da colonização, não atingiram o estatuto de fato memorável. Intradiegeticamente, portanto, a memória de Tabaré seria uma memória perdida. Tabaré corresponderia, em plano ficcional, à linhagem dos “Héroes sin redención y sin historia” (II, I, VII, 56), dos “heróis” que não foram inscritos na história, porque a história não os reconheceu como heróis.

Contudo, apelando para a cumplicidade com o leitor, o narrador propõe a restituição da memória perdida pelo reconhecimento do valor da subjetividade de Tabaré. Neste nível, leitor e narrador compartilham o entendimento de que a dimensão subjetiva, que só se deixa comunicar através do olhar de Tabaré, se apresenta como atestado da existência de uma alma e da possibilidade de integração social, simbolizada no afeto que Blanca descobre sentir pelo índio. Além do fato de que, na diegese, os olhos de Blanca servem como lugar de reconhecimento das lembranças de Tabaré, sendo ponto de partida e de chegada da busca de Tabaré por sua memória, há uma forte conexão entre a memória e o motivo da busca, sobretudo no nível do narrador. Já na “Introducción” resta claro que a busca da memória da “raza extinta” e o empenho pela sua perpetuação são o propósito último do narrador. A partir daí, percebe-se que, no nível extradieético e na relação com a dimensão extratextual, os temas da memória e da extinção interagem de forma significativa, fundamentando a necessidade última, expressa pelo narrador, de entregar-se à busca de uma memória perdida.

O narrador é antes de mais nada mobilizado para tematizar o sentido e a relevância da referida memória, pois Zorilla de San Martín não pode se basear em qualquer fato histórico ou lenda popular conhecidos.<sup>30</sup> Diferentemente do que ocorre com a poesia épica anterior ao Romantismo, que, na sua maior parte, faz uso de acontecimentos ou personagens históricas, no caso do espaço rio-platense constata-se um “vácuo épico” (Brunke, “Der nationalepische Pionier” 26): “Del pasado indígena, y de las luchas del aborígen con el conquistador, ninguna leyenda quedaba en la tradicion popular ni en las páginas de los cronistas” (Zum

Felde 205), tanto que se pode falar da “carencia de [una] tradición épica” (Zum Felde 205). No processo de *nation building*, o narrador é levado a situar e tematizar a relevância de sua narrativa. Isso é significativo sobretudo para o nível da relação leitor-narrador, pois o fato de que a história da derrota e não-reconhecimento de Tabaré se conecta à extinção dos charrua acionará o conhecimento do leitor contemporâneo.

Já em “I-Juca-Pirama”, a memória é tematizada intradiegeticamente em dois pontos centrais: na cena que dá início à conciliação final e no epílogo. Como vimos, a conciliação ao final do segundo ápice narrativo leva a um reconhecimento intradieético da ação heróica e do valor que fundamenta a heroicidade a partir de uma perspectiva compartilhada pelo narrador e pela comunidade intradieética indígena. Por outro lado, para essa perspectiva, o surgimento do novo valor da subjetividade teria como consequência última o apagamento da memória da coletividade guerreira tupi, pois a emocionalidade é tomada por covardia:

Era elle, o Tupi; nem fôra justo  
Que a fama dos Tupis—o nome, a gloria,  
Aturado labor de tantos annos,  
Derradeiro brasão da raça extincta,  
De um jacto e por um só se aniquilasse. (IX, 33)

Depois da descoberta do porquê da libertação do jovem tupi e da maldição do pai, temos um corte narrativo que introduz uma cena de combate. A citação corresponde ao momento da revelação da identidade do guerreiro solitário que ataca os timbiras. À breve asserção narrativa (“Era elle, o Tupi”), segue-se um longo comentário do narrador, no qual fica evidente que os fatos são por ele julgados a partir da perspectiva dos índios. “Memória” encontra correlativos associados ao reconhecimento no discurso da heroicidade guerreira: “fama”, “nome”, “gloria”. O narrador indica que a atitude inicial do jovem tupi representou um risco para a conservação da memória de seu grupo, que até então fora conservada graças a um esforço coletivo constante (“Aturado labor de tantos anos”). A anulação da memória desse esforço por um indivíduo é vista como uma injustiça para a coletividade que o fizera. Chama a atenção o aposto “Derradeiro brasão da raça extincta”, que atribui à memória a qualidade de último sinal de reconhecimento (“brasão”) de uma coletividade que, textualmente, considerando-se o fato de que o tupi é o último jovem de seu grupo, se encaminha para a extinção. O narrador nos apresenta uma lógica guerreira segundo a qual a conservação da identidade coletiva pela morte ritual e a memória da honra estão acima de qualquer consequência possível, como a morte de um indivíduo e a extinção do grupo.

Por fim, desdobram os dois textos o seu mais amplo potencial de sentido somente contra o pano de fundo da “extinção”. Ela será sempre um espaço de projeção para as questões identitárias nacionais e individuais que se desenvolvem no século XIX, em



cujo contexto a evocação da memória do passado se converte no mais importante fator. Dessa forma se esclarece também o discurso que se constitui, em ambos os textos, sobre a memória e o esquecimento. Treece assinala que, no caso de Gonçalves Dias, o sentido do texto praticamente depende das condições iniciais expostas no início do poema: “the defeat, dispersal, and virtual annihilation of the Tupi community” (141). E já o título do poema aponta nesse sentido: “I-Juca-Pirama”, fica sabendo o leitor em uma nota de esclarecimento, é uma expressão em língua tupi que significa “o que há de ser morto” (Dias, “Y-Juca-Pyrama” 291).

A “extinção” constitui o pano de fundo histórico necessário para o discurso sobre a necessidade e relevância da conservação da memória. O narrador de *Tabaré* reveste a sua história desde o princípio com o manto do desaparecimento de todo um povo. Em “I-Juca-Pirama”, ele amplia a relevância da ação do herói e reforça seu caráter de ação memorável: pela honra guerreira e pelo ritual antropofágico, a “extinta raça” poderá sobreviver simbolicamente. Ao fazerem uso desse motivo, os textos estabelecem pontos de contato com discursos sobre a formação da nação segundo os quais, no século XIX, tupis e charruas seriam grupos já extintos<sup>31</sup>, criando uma forte referência extratextual e constituindo um conhecimento compartilhado com o leitor. No caso de *Tabaré*, essa situação fortalece o vínculo de cumplicidade entre leitor e narrador, que, juntamente com *Tabaré* e Blanca, comporão o âmbito em que é possível o reconhecimento de uma nova forma da heroicidade. Já em “I-Juca-Pirama” a referência à “raça extinta” é o único momento em que o horizonte do leitor é contemplado pelo discurso do narrador, momento em que uma situação daquilo que o leitor poderia tomar como parte de sua realidade histórica é evocada pelo narrador. Ou seja, o leitor—e isso também é válido para *Tabaré*—concebe o seu mundo presente como um mundo em que o índio está integrado como extinto, como passado, como parte da História nacional.

No texto brasileiro, pela lógica do valor antigo, da heroicidade guerreira, a extinção é uma consequência possível para a busca da honra (que se confunde com a da afirmação da identidade do grupo). No nível intradiegético, a “raça extinta”, contudo, poderia se perpetuar no futuro através da honra. Disso os próprios textos seriam um testemunho, ao conservar a memória do velho timbira e dos charruas. No nível da relação do texto com o leitor, este testemunho é também a confrontação com a experiência radical de alteridade que é o ritual antropofágico. Diante dela, o leitor vivencia o próprio distanciamento dessa realidade e a encerra no passado. Já pela lógica do novo valor, a comunidade intradiegética antevê uma extinção simbólica que impediria sua sobrevivência no futuro através da memória. Ao contrário, para o leitor, a afirmação do valor subjetivo é que poderia, se confirmada, manter o vínculo com o presente, perpetuando a sobrevivência simbólica do grupo através da afirmação de uma identidade comum com o leitor. Ao não dar voz ao protagonista, criando a ambiguidade quanto a sua motivação, o texto não se constitui como testemunho, para que o

leitor possa reconhecer plenamente uma heroicidade a partir de um valor por ele compartilhado.

O motivo da extinção é, portanto, também central para a análise da heroicidade porque a extinção é apresentada como consequência do retorno do herói à ação guerreira. E isso se pode observar nos dois textos. Em *Tabaré*, a identificação com o valor que o herói encarna, construída ao longo de todo o texto, aponta em direção à integração possível de um passado indígena na construção da nação. Com o retorno à ação guerreira, que resulta na extinção, a integração é apresentada como uma possibilidade que fracassou. Sobretudo, a extinção, de que o texto dá testemunho, implica que essa possibilidade estava limitada ao passado: não ocorreu, nem poderá mais ocorrer.

#### 4 Observações finais

Num cenário de permanência e transformação da heroicidade, categoria central para um gênero ambicionado nos espaços literários de que fazem parte os textos aqui analisados, vimos como a construção de um herói índio apresentou problemas e soluções convergentes nos dois textos analisados. O papel e a natureza da ação do herói, bem como o seu reconhecimento, restam problemáticos e em muitos aspectos apontam para o fracasso do herói. Ao explorarem a dimensão subjetiva do herói, os textos mobilizam valores partilhados com o leitor, criando um vínculo de cumplicidade que o aproxima do universo da narrativa; contudo, os poemas encontram obstáculos para a constituição da heroicidade dos protagonistas a partir desses valores. Através desses valores, o herói é reconhecido pelo leitor, que, porém, diverge das coletividades intradiegéticas. Para o herói, reconciliar os dois universos de valores antagônicos implica o fracasso ou a morte e, com ela a extinção do seu grupo.

*Tabaré* fracassa intradiegeticamente, não sendo herói no nível da sua relação com a coletividade. A excepcionalidade ou excelência do seu agir e/ou caráter só é reconhecida pelo narrador, pela personagem Blanca e pelo leitor, que é levado a reconhecê-la já desde o início do texto. Em “I-Juca-Pirama”, a heroicidade do protagonista não é reconhecida intradiegeticamente, num primeiro momento da narrativa; neste ponto, porém, a excelência do herói é reconhecida pelo leitor. Após reversão narrativa, o herói ganha reconhecimento intradiegético, mas é perdida a conexão com o universo de valores do leitor. O leitor não é informado sobre a motivação da nova orientação ética do herói, criando-se uma situação de ambiguidade em que o sentido inicial de uma heroicidade baseada na emocionalidade ainda é possível para o leitor, mas não evidente.

Dessa forma, temos, de um lado, um narrador cúmplice com o universo de valores indígenas em “I-Juca-Pirama” e, de outro, um narrador cúmplice com o leitor em *Tabaré*. Portanto, embora tomem direções diferentes, os dois textos apresentam formulações muito semelhantes para a constituição do índio como herói, baseadas na

criação de perspectivas opostas quanto ao sentido da heroicidade e na falta de consenso quanto ao reconhecimento do herói.

Essas formulações estão ainda associadas à memória e à extinção dos grupos indígenas. Uma primeira consequência da associação do herói a valores da subjetividade foi a redução do significado da ação guerreira. Com a inviabilidade do reconhecimento intradieético desses valores, os heróis voltam à ação. A volta, porém, resulta na morte do herói e dá aos textos a

possibilidade de encenarem a extinção do grupo indígena de que ele fazia parte, apelando para (e confirmando) o horizonte do leitor. Como tentativas de busca da origem, no sentido de sondagem sobre a conexão possível com a origem, os poemas expressam a dificuldade de integração do índio como herói: no plano simbólico, a integração é ambígua ou fracassa; no plano da história, ela é apresentada como impossível.

## NOTAS:

<sup>1</sup>Trabalho escrito no âmbito do projeto *A poesia épica sob as condições estético-literárias do Romantismo: transformação e reflexão de um gênero impossível na Iberoamérica*, coordenado por Roger Friedlein na Ruhr-Universität Bochum e com financiamento da DFG.

<sup>2</sup>"se não há heroísmo senão na ação, não há herói senão na e pela palavra" (Blanchot 93, tradução nossa; no mesmo sentido também Schneider 93 e Münkler 743).

<sup>3</sup>Pfister fala de uma "pluralização do heroico" (13) a partir do Renascimento.

<sup>4</sup>Vide Kohlhammer, Primavera-Lévy, Fabre, e Gelz; nas literaturas do Brasil e do Rio da Prata encontramos exemplos de poetas heróis no *Gonzaga* (1865), de poeta anônimo, em *El gaucho Martín Fierro* (1872), de Miguel Hernández, nos *Cantos del peregrino* (1874), de José Mármol, em *O Conde Lopo* (1886, póstumo), de Álvares de Azevedo, entre outros.

<sup>5</sup>Vide, por exemplo, o prólogo de *A Independência do Brasil*, de Teixeira e Sousa: "Canto um Heroe, um Pae, um Sposo canto!" (16).

<sup>6</sup>Bolz, Frevret, Fabre, e Gelz indicam, para além do âmbito da épica, diferentes formas substitutivas ou compensatórias do herói no século XIX, correspondendo a diferentes contextos, entre as quais figuram o herói anônimo, o empreendedor capitalista ou colonialista, o homem de opinião e o dandy.

<sup>7</sup>Usaremos citações das primeiras edições dos textos.

<sup>8</sup>Durante a primeira metade do século XIX, o Império do Brasil, herdando pretensões portuguesas, tentou fazer do Prata a sua fronteira ao sul, apossando-se dos estoques de gado uruguaio. Isso levou a uma situação de tensão e conflito com os interesses de Buenos Aires, que se buscou solucionar com a criação do estado independente do Uruguai. Apesar disso, o Brasil seguiu tentando influir nas disputas internas pelo poder na nova nação (Doratioto e Ferreira).

<sup>9</sup>Em trabalhos mais antigos, a hipótese de uma intertextualidade hispanoamericana-brasileira para além das fronteiras nacionais no século XIX é apenas sugerida, como por exemplo em Grossmann e Menéndez y Pelayo. As anotações com as quais o uruguaio Alejandro Magariños Cervantes complementa o seu breve poema épico *Cruzada argentina* (1846) suportam essa hipótese, pois o autor indica ali, em tom de admiração, a descrição da natureza em *A confederação dos Tamoios*, poema épico de Gonçalves de Magalhães (Magariños Cervantes 289 e 477). Um papel pioneiro na difusão de textos brasileiros na Região do Prata exerceu Juan María Gutiérrez. Além de citar a epopeia brasileira *O Caramuru* em seu poema "Amor del desierto" (Amante 519), Gutiérrez edita em 1894 o poema *O Uruguai*, de Basílio da Gama, e publica uma resenha de *A confederação*

*dos tamoios* (Gutiérrez, "Un poema brasileiro" 481-518). Também Magariños Cervantes—cujo romance *Caramuru* revela já pelo título a influência brasileira—discute a epopeia brasileira (Burgueño 117-128).

<sup>10</sup>Ambos os autores não podem se basear em documentos ou figuras históricas. Um paralelo significativo na concepção estética de ambos os textos é portanto o fato—no caso de Zorrilla, encontrado na "Introdução" do poema; no de Gonçalves Dias, nos fundamentos de seu programa indianista—de que os índios representados nos textos pertencem a um passado remoto ou que não se pode mais recuperar. Tanto os charruas como as tribos brasileiras figuravam, em um certo imaginário, como extintas (ver nota 32). A partir daí, constitui-se o programa poético dos textos de dar uma nova vida à voz dos índios.

<sup>11</sup>Seguimos a opinião de Ivan Teixeira, reforçada por Franchetti (1117), segundo a qual, embora sendo um poema breve e sem assunto histórico, "I-Juca-Pirama" possui características atribuídas à epopeia.

<sup>12</sup>Além de Franchetti, também Amora (255), Lopes (176) e Campato Jr. (29-61) referem essa busca, cuja importância política se revelava no empenho pessoal do próprio Imperador, seja patrocinando publicações, seja tomando parte nas discussões literárias.

<sup>13</sup>Teixeira e Sousa: *A Independência do Brasil* (1848-1855), Gonçalves de Magalhães: *A confederação dos tamoios* (1856), Gonçalves Dias: *Os timbiras* (1857), Sousaândrade: *O Guesa* (1858-1884) Porto-Alegre: *Colombo* (1866), entre outros.

<sup>14</sup>Por exemplo, em Gutiérrez ("Estudio sobre *La Argentina*").

<sup>15</sup>Ver Brunke, "Der nationalepische Pionier" 25-51.

<sup>16</sup>Esteban Echeverría: *La cautiva* (1837); José Mármol: *Cantos del peregrino* (1846/57); José Hernández: *El gaucho Martín Fierro* (1872) e *Vuelta de Martín Fierro* (1879), além de *Tabaré* (1888).

<sup>17</sup>Tomando a afirmação do protagonista de que seu grupo estaria "Servindo a senhores / Que vinham traidores / Com mostras de paz" (IV, 19), Treece (139) e Sá (129) localizam esse tempo nos inícios da Conquista. Na nossa opinião, o texto não oferece suficientes elementos para que se possa chegar a essa conclusão.

<sup>18</sup>O herói não é nomeado na narrativa; não achamos possível afirmar que a expressão do título ("o que há de ser morto", segundo nota do autor) nomeia a personagem. O próprio narrador refere seu desconhecimento do nome do protagonista: "Quem é?—Ninguém sabe; seu nome é ignoto, / Sua tribo não diz" (I, 13).

<sup>19</sup>"Em um certo sentido, a epopeia ou os fragmentos épicos não são outra coisa senão narrativas nas quais se exprime o desejo de heroísmo" (Labarthe 311; tradução nossa).

<sup>20</sup> Antonio Candido considerou essa nova concepção da heroicidade como uma “suspensão da convenção heróica” (75), ao passo que Franchetti vê no texto um “herói sentimental, atualizando e abrandando o modelo do heroísmo primitivo” (1117). Aqui tentamos demonstrar que a “suspensão da convenção” é apenas temporária, sendo seguida de um retorno à ação guerreira.

<sup>21</sup> Dois pontos precisam ser aqui contextualizados, para melhor esclarecer a nossa argumentação: a mobilização de um *ethos* guerreiro e a antropofagia. Em comparação com os muitos conflitos internos por que passou o Brasil nos anos iniciais do Império (Basile 69), pode-se considerar o início dos anos 1850 como um período de relativa estabilidade, com a hegemonia da política centralizadora, sem haver um contexto cultural para a incitação à luta e à predisposição ao sacrifício. Por outro lado, na longa discussão quanto ao significado do índio na história do Brasil, que se estenderia no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro, desde a sua fundação, em 1838, até os anos 1870, a antropofagia aparece como fator que aponta para a inviabilidade da integração do índio na Civilização, ideal que, para os membros do Instituto, se confunde com a própria concepção de nação (Cunha 48-80; Haußer 235-257). Contrária à tendência radical que nega a possibilidade de integração do índio à Civilização, predomina uma ideologia assimilacionista, que condiciona a integração do índio a sua deculturação (Moreira 68), e só vê no passado a possibilidade de uma cultura indígena (Monteiro 130). Essa ideologia, com reflexos sobre a legislação indigenista, tanto busca no índio uma alternativa para a força de trabalho escravo como procura integrar suas terras na economia imperial (Cunha; Moreira).

<sup>22</sup> Franchetti considera o ponto de vista narrativo como um “ponto de vista heróico” (1122).

<sup>23</sup> Em que pesem as limitações do público brasileiro de meados do século XIX (Lajolo e Zilberman 18-24; Guimarães 59-82, entre outros), o gosto pela narrativa sentimental, já presente em livros e folhetos impressos nas primeiras décadas do século, é consolidado e ampliado pelos romances-folhetins, que se popularizam no Brasil dos anos 1840 (Meyer). Baseado na técnica da suspensão narrativa, o romance-folhetim compartilha o interesse pela temática sentimental com o melodrama e a ópera, gêneros

dramáticos e musicais cuja popularidade já está também consolidada no Brasil por volta de 1850 (Meyer 327-333; Giron; Huppés 22), sendo parte do repertório cultural do leitor de Gonçalves Dias.

<sup>24</sup> A mesma formulação encontramos em outro texto de Dias: “O índio primitivo, naquellas festas de sangue, que eram o enlevo ele suas tabas, quando prisioneiros entoavam com voz segura o seu canto de morte, e cahiam impávidos e ameaçadores sob os golpes da iverapema, eram verdadeiros heróes.” (Dias, “Reflexões” 207).

<sup>25</sup> Conforme Alberto zum Felde, “el autor incurre en cierto anacronismo, puesto que da a un mestizo del siglo XVI rasgos característicos del estado de alma europeo de tres siglos más tarde, de aquel en que el autor concibe y escribe el poema, dotando al personaje creado de su propia sentimentalidad” (209).

<sup>26</sup> Sobretudo a personagem Doña Luz atua como porta-voz dos conquistadores: “esos salvajes / hombres no son; la redención cristiana / no alcanza a redimirlos, / pues para ellos no fue: no tienen alma, / no son hijos de Adán, no son Gonzalo; / esta estirpe feroz no es raza humana” (II, II, X, 77).

<sup>27</sup> As analogias entre os dois episódios de *cautivas* no texto são evidentes. No rapto de Blanca pelos caciques charrua, há a diferença decisiva de que Tabaré consegue evitar a violência sexual (San Román 302).

<sup>28</sup> Bente chega a considerar o texto como um “himno [...] funeral” (22) para os charrua, o que vai no sentido da caracterização da voz narrativa como patética e emocional.

<sup>29</sup> Sobre a forma e função do *Leitmotiv* vide Friedlein e Brunke (“Das romantische Epos”).

<sup>30</sup> Ver nota 10.

<sup>31</sup> No caso brasileiro, esses discursos, tal como formulados tanto na já referida discussão travada no Instituto Histórico e Geográfico como em embates pontuais nas províncias (Monteiro 129-169), davam ênfase à extinção de grupos históricos (extinção, em muitos casos, atribuída inclusive a grupos ainda remanescentes) como uma forma de “jogar o índio para o passado” (Monteiro 170). A extinção dos charrua não deixa de ser usada no mesmo sentido no Uruguai.

---

## FONTES:

Dias, Antônio Gonçalves. “Y-Juca-Pyrama”. In *Últimos cantos*. Rio de Janeiro: Paula Brito, 1851. 12-35.

San Martín, Juan Zorrilla de. *Tabaré*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1888.

---

## OBRAS CITADAS:

Amante, Adriana. *Poéticas y políticos del destierro: argentinos en el Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Amora, Antônio Soares. *O Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1967.

Anderson Imbert, Enrique. *Análisis de Tabaré*. Buenos Aires: Centro de Editores de América Latina, 1968.

Basile, Marcello. “O laboratório da nação: a era regencial (1831-1840)”. In *O Brasil imperial*, vol. II: 1831-1870. Keila Grinberg y Ricardo Salles, eds. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 53-119.

Bente, Thomas. “Cumandá y Tabaré: Dos cumbres del indianismo romántico hispanoamericano”. *Revista interamericana de bibliografía/ Inter-American review of bibliography* 41, 1 (1991): 15-23.

Berenguer Carisomo, Arturo. “Estudio preliminar”. In *José Zorrilla de San Martín: Tabaré*, Arturo Berenguer Carisomo, ed. Buenos Aires: Abril, 1982. 5-38.

Blanchot, Maurice. “Le Héros”. *La Nouvelle Revue Française* 13,45 (1965): 90-104.

- Bolz, Norbert. "Der antiheroische Effekt". *Merkur* 724/725 (2009): 763-771.
- Brunke, Dirk. "Der nationalepische Pionier Esteban Echeverría: Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des romantischen epischen Gedichts in Hispanoamerika". *Promptus—Würzburger Beiträge zur Romanistik* 2 (2016): 25-51.
- Brunke, Dirk. *Das romantische Epos am Rio de la Plata: Subjektivität und Lyrisierung*. Stuttgart: Steiner, no prelo.
- Burgueño, María. "O Caramuru y Caramurú: sus relaciones en la formación de un protoimaginario nacional uruguayo". *Revista iberoamericana* 182/183 (1998): 117-128.
- Campato Jr., João Adalberto. "Magalhães e Alencar: o projeto romântico de nacionalização da literatura brasileira e a busca da 'epopeia nacional'". In *Retórica e literatura: o Alencar polemista nas cartas sobre A confederação dos tamoios*, São Paulo: Scortecci 2003. 29-61.
- Candido, Antônio. "Gonçalves Dias consolida o Romantismo". In *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, v.2. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000 [1959]. 71-85.
- Cosse, Rómulo. "Lo realista y lo romántico en La epopeya de Artigas y Tabaré". In *Tradicón y cambio en la narrativa uruguaya: Levrero, Onetti, Zorrilla de San Martín, Acevedo Días, Rodó, Dossetti*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2008. 51-63.
- Cunha, Manuela Carneiro da. "Política indigenista no século XIX". In *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. Manuela Carneiro da Cunha, ed. São Paulo: Claro Enigma, 2013 [1992]. 48-80.
- Deproost, Paul-Augustine et al. "Héros et héroisation: approches théoriques". In *Mémoire et identité: parcours dans l'imaginaire occidental*. Paul-Augustine Deproost et al., eds. Louvain: Presses Univ. de Louvain, 2008. 55-90.
- Dias, Antônio Gonçalves. "Reflexões sobre os *Annaes Históricos do Maranhão*". In *Obras Posthumas de A. Gonçalves Dias*, v. 3. São Luiz: Bellarmino de Mattos, 1868 [1849]. 197-223.
- Doratioto, Francisco. "A busca de rumos e a contenção de Buenos Aires". In *O Brasil no Rio da Prata (1822-1994)*. Francisco Doratioto, ed. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2014. 13-40.
- Fabre, Daniel. "L'atelier des héros". In *La Fabrique des Héros*. P. Centlivres et al., eds. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998. 233-318.
- Ferreira, Gabriela Nunes. "Conflitos no Rio da Prata". In *O Brasil imperial*, v. I - 1808-1831. Keila Grinberg, Ricardo Salles, eds. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. 311-341.
- Franchetti, Paulo. "O triunfo do romantismo: Indianismo e estilização épica em Gonçalves Dias". In *Multiclássicos épicos*. Ivan Teixeira, ed. São Paulo: EDUSP, 2008. 1097-1125.
- Frevret, Ute. "Männer und Heroen: Vom Aufstieg und Niedergang des Heroismus im 19. und 20. Jahrhundert". In *Erfindung des Menschen: Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*. Richard van Dülmen, ed. Wien: Böhlau, 1998. 323-344.
- Friedlein, Roger. "A autorreflexividade na épica indianista romântica (Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Zorrilla de San Martín, Daniel Campos)". In *Estudos da AIL em Literatura, História e Cultura Brasileiras*. Raquel Bello Vázquez et al., eds. Coimbra: AIL, 2015. 157-164.
- Gelz, Andreas. *Der Glanz des Helden: Über das Heroische in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein, 2016.
- Giron, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- Grossmann, Rudolf. *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur*. München: Hüber, 1969.
- Guimarães, Hélio Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público no século XIX*. São Paulo: Nankin Editorial/Edusp, 2004.
- Gutiérrez, Juan María. "Estudio sobre La Argentina y conquista del Río de la Plata y sobre su autor don Martín del Barco Centenera". In *De la poesía y elocuencia de las tribus de América y otros textos*. Caracas: Ayacucho, 2006 [1873/1876]. 21-43.
- Gutiérrez, Juan María. "Un poema brasileiro". *Revista del Río de la Plata: Periódico mensual de historia y literatura de América* v. III (1872): 481-518.
- Haußer, Christian. "Civilização e nação: o índio na historiografia brasileira oitocentista". *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* 44 (2007): 235-257.
- Huppés, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê, 2000.
- Kohlhammer, Siegfried. "Der Hammer redet: Dichter und Denker als Helden". *Merkur* 09, 10 (2009): 897-906.
- Labarthe, Judith. "Le héros et le rapport à l'Autre". In *L'épopée*. Paris: Colin, 2007. 311-321.
- Lajolo, Marisa e Regina Zilberman. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.
- Lopes, Hélio. "A épica romântica". In *A divisão das águas: contribuição ao estudo das revistas românticas Minerva Brasiliense (1843-1845) e Guanabara (1849-1956)*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978. 171-231.
- Margariños Cervantes, Alejandro. "Cruzada argentina". In *Palmas y ombúes*. Montevideo: Imprenta Elzeviriana, 1888. 219-302.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas hispano-americanos* v. IV. Madrid: Archivos, 1928.
- Matos, Cláudia Neiva de. *Gentis guerreiros: o Indianismo de Gonçalves Dias*. São Paulo: Atual, 1988.
- Meyer, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Monteiro, John Manuel. *Tupis, tapuias e historiadores: estudos de história indígena e do indigenismo*. Tese de Livre Docência. Universidade Estadual de Campinas, 2001. <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281350>. 15 de novembro de 2016.
- Moreira, Vânia. "O ofício do historiador e os índios: sobre uma querela no Império". *Revista Brasileira de História* vol. 3 (2010): 53-72.
- Münkler, Herfried. "Heroische und postheroische Gesellschaften". *Merkur* 61 (2007): 742-752.
- Pfister, Manfred. "Helden-Figurationen der Renaissance". En *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*. Achim Aurnhammer e Manfred Pfister, eds. Wiesbaden: Harrassowitz, 2013. 13-26.
- Primavera-Lévy, Elisa. "Helden der Autonomie: Genieästhetik und der Heroismus der Tat". In *Ästhetischer Heroismus: Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Nikolas Immer e Mareen van Marwyck, eds. Bielefeld: transcript, 2013. 63-81.
- Rössner, Michael. "Das Bild des Indio in der brasilianischen und hispanoamerikanischen Romantik". In *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*. Sybille Große e Axel Schönberger, eds. Berlin: Domus Editoria Europaea, 1999. 1709-1726.

- Sá, Lúcia. *Rain Forest Literatures: Amazonian texts and Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- San Román, Gustavo. "Negotiating nationhood: The repressed desire of the native in Tabaré". *Forum for modern language studies* 29, 4 (1993): 300-335.
- Schneider, Christian. "Wozu Helden?". *Mittelweg* 36 18, 1 (2009): 91-102.
- Sousa, António Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*. Rio de Janeiro: Paula Brito, 1847-1855.
- Trece, David. *Exiles, Allies, Rebels: Brazil's Indianist Movement, Indigenist Politics, and Imperial Nation-State*. Westport/London: Greenwood Press, 2000.
- Zum Felde, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (v. I): De la colonia al romanticismo. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1987.