



LIMA, Letícia. A tentativa do épico em *Gaú-Chê-Rama-Ura*, de Zulmiro Lermen: uma narrativa da história do Rio Grande do Sul. *Revista Épicas*. N. 14 – dez 2023, p. 68-90.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023.v14.6890>

**A TENTATIVA DO ÉPICO EM GAÚ-CHÊ-RAMA-URA, DE ZULMIRO LERMEN:  
UMA NARRATIVA DA HISTÓRIA DO RIO GRANDE DO SUL**

**THE ATTEMPT AT THE EPIC IN GAÚ-CHÊ-RAMA-URA, BY ZULMIRO LERMEN:  
A NARRATIVE OF THE HISTORY OF RIO GRANDE DO SUL**

Letícia Lima<sup>1</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

**RESUMO:** Este artigo apresenta um recorte da dissertação de mestrado intitulada *Gaú-chê-rama-ura: mito e imaginário no épico de Zulmiro Lino Lermen* e objetiva investigar em que medida esse poema, ao incorporar elementos do imaginário social sul-rio-grandense e o mito do gaúcho herói e estabelecendo diálogos com a tradição da literatura gaúcha e com grandes nomes da épica ocidental, se constitui, em matéria e estrutura, como um poema épico. Para tanto, dividi-se em três capítulos, que tratam, respectivamente, de breves considerações sobre o gênero épico, da estrutura interna e externa do poema e, finalmente, da tentativa do épico, abordando o mito e do imaginário gaúchos representados na obra. O autor, que escreveu sua obra no final dos anos 1960, tematiza a história do Rio Grande do Sul a partir de uma perspectiva épica, remontando aos moldes das epopeias clássicas, bem como seguindo um caminho já trilhado pelo regionalismo romântico, de onde sobressai a valorização do homem, da terra e da cultura gaúchos. Estabelece-se um diálogo interdisciplinar entre Literatura e História, tomando-se como suporte teórico discussões sobre o épico, sobre a história da literatura sul-rio-grandense e sobre o mito do gaúcho herói, bem como sobre a estrutura interna e externa do poema. Os resultados apontam para a constituição do poema como um épico que corrobora a permanência do mito do gaúcho herói no imaginário e na literatura sulinos.

**Palavras-chave:** *Gaú-chê-rama-ura*. Zulmiro Lermen. Narrativa épica.

**ABSTRACT:** This paper presents an excerpt from the master's dissertation entitled *Gaú-chê-rama-ura: myth and imaginary in the epic of Zulmiro Lino Lermen* and aims to investigate to what extent this poem dialogues with the literary tradition of Rio Grande do Sul, incorporating the mythical figure of the gaucho hero, present in the social imaginary of Rio Grande do Sul and disseminated in and by the literature of Rio Grande do Sul. The author, who wrote his work in

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Bolsista PROEX/CAPES), sob orientação do Professor Doutor Carlos Alexandre Baumgarten. Mestre em Letras e Cultura pela Universidade de Caxias do Sul (2020). Graduada em Letras – Licenciatura Plena em Português (2018). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7900258273084740>. Endereço eletrônico: [lima.let1994@gmail.com](mailto:lima.let1994@gmail.com).

the late 1960s, thematizes the history of Rio Grande do Sul from an epic perspective, going back to the molds of the classic epics, as well as following a path already trodden by romantic regionalism, from which the appreciation of the man, the land and the culture of Rio Grande do Sul stands out. This study intends, therefore, to demonstrate how the symbolic elements of this social imaginary from Rio Grande do Sul are incorporated into the text and how they characterize it as belonging to the epic genre. To this end, an interdisciplinary dialogue is established between Literature and History, taking as theoretical support discussions about the epic, about the history of literature from Rio Grande do Sul and about the myth of the gaucho hero. The results point to the constitution of the poem as an epic that corroborates the permanence of the myth of the gaucho hero in the imaginary and literature of the South.

**Keywords:** *Gaú-chê-rama-ura*. Zulmiro Lermen. Epic storytelling.

## Introdução

Zulmiro Lino Lermen (1917-1997) foi um escritor, pesquisador e professor caxiense que, durante o tempo em que atuou como literato,<sup>2</sup> publicou mais de vinte títulos – que vão desde poematos até dicionários de línguas estrangeiras. Muito embora o autor tenha figurado como um importante intelectual na cidade de Caxias do Sul, contribuindo com a fundação da Academia Caxiense de Letras, em 1962, deixando um vasto conjunto de obras e tendo sido homenageado como patrono da VIII Feira do Livro de Caxias do Sul, em 1991, tanto ele quanto sua obra foram, de certa forma, relegados ao esquecimento na história da literatura sul-riograndense, o que pode ser comprovado a partir de uma breve busca por informações acerca do escritor, que revela uma quase total inexistência de dados publicados, o que corrobora a importância do trabalho que aqui se propõe.

O texto objeto de análise do presente artigo, a saber, *Gaú-chê-rama-ura*, de Lermen, trata-se de um poema épico que narra a história do Rio Grande do Sul e que circulou semanalmente no *Jornal Pioneiro*, de Caxias do Sul, RS, entre abril de 1967 e dezembro de 1968. A publicação seguiu o estilo dos folhetins, no sentido de que, em decorrência do volume do poema, as estrofes eram publicadas esparsamente em cada edição do jornal<sup>3</sup>. Todavia, ressalta-se que o texto não era publicado nas notas de rodapé do periódico, mas sim nas páginas, lado a lado com outros textos, literários ou não.

O referido poema foi descoberto por meio de uma pesquisa no *Jornal Pioneiro*, um dos periódicos que compunham o *corpus* de análise do Projeto de Pesquisa intitulado *LIBRO-3: Uma História da Leitura e da Literatura na Serra Gaúcha (1897-1967)*, coordenado pelo Professor Doutor João Claudio Arendt, da Universidade de Caxias do Sul. Posteriormente, a partir de um contato estabelecido com a família de Lermen, tomou-se conhecimento da existência de uma versão datiloscrita do poema, que se constitui na versão completa do texto e que difere do publicado no jornal tanto pelo número de estrofes – sendo o manuscrito composto por um total de 779 estrofes, ao passo que a versão do *Pioneiro* teve cerca de 180 estrofes suprimidas – quanto pelo conteúdo apresentado.

A classificação enquanto poema narrativo deve-se à notável tentativa de contar a trajetória heroica da consolidação de uma região, seu povo, costumes e culturas. Por tratar, então, dos feitos extraordinários

---

<sup>2</sup> Pouco mais de quarenta anos (1942-1986, aproximadamente).

<sup>3</sup> Essas estrofes a que se refere podem ser localizadas no *site* do Centro de Memória da Câmara Municipal de Caxias do Sul. Disponível em: <http://liquid.camaracaxias.rs.gov.br/portalliquid/Pasta/SubPastas/15>. Acesso em: 1º jul. 2021.

que constroem essa história, é evidente a necessidade do poeta de recorrer ao imaginário coletivo e à figura mitificada do gaúcho, presentes na literatura sul-rio-grandense desde suas primeiras manifestações.

O poeta inicia sua narrativa com a geomorfologia rio-grandense, passando pela descrição dos elementos paisagísticos característicos da região, abarcando o mito de origem do gaúcho “primeiro e lendário”, o surgimento os Sete Povos das Missões, a Colônia do Sacramento, as guerras, com seus vilões e heróis, as revoluções, os tratados, as lendas, as imigrações, até alcançar o avanço das cidades, a Revolução de 30, os governos, especialmente os de Getúlio Vargas, Brizola e Goulart, para, enfim, desembocar no que o autor denomina “visão universal”.

No presente estudo, debruça-se, com maior afinco, sobre a análise da estrutura do poema e a tentativa do épico, a partir da observação do diálogo que estabelece com a tradição literária sul-rio-grandense, com vistas a demonstrar de que modo a incorporação do imaginário coletivo sul-rio-grandense e o mito do gaúcho herói, assim como sua estrutura, dão suporte à narrativa épica intentada pelo poeta.

### **1. O gênero épico: breves considerações**

O gênero épico, que deita raízes na Grécia Antiga, ainda no século VIII a.C., com os poemas homéricos, se atualizou para corresponder às diferentes facetas que a arte e a literatura adquiriram no decorrer dos séculos e nas diversas sociedades, sem perder, contudo, aspectos fundamentais de sua caracterização. No século III a.C., Aristóteles já propunha que o épico, sendo uma arte e, portanto, uma imitação, imita homens virtuosos, “superiores”, isto é, os heróis. Vem também de Aristóteles a ideia de objetividade no gênero épico, sendo necessário que haja um distanciamento entre o poeta e aquilo que é narrado. Para alcançar tal critério, a epopeia empresta-se de uma voz narrativa em terceira pessoa. O filósofo defende, também, que a epopeia não tem limite de tempo, o que justifica sua extensão. Afirma, ainda, que a principal característica que singulariza o épico quanto a sua estrutura é a presença de uma pluralidade de histórias, tendo em vista que, diferente do que acontece na tragédia,

[...] na epopeia, por ser uma narração, é possível apresentar muitas acções realizadas simultaneamente, através das quais, desde que sejam apropriadas ao assunto, se aumenta a elevação do poema. Este privilégio contribui, assim, para dar grandiosidade, proporcionar uma mudança ao ouvinte e introduzir variedade com episódios diversos (Aristóteles, 2007, p. 94).

Segundo Aristóteles, a epopeia deve criar o maravilhoso, que encontra na inserção do irracional sua principal fonte. Essa prerrogativa é também defendida por Massaud Moisés (2003), para quem a presença do maravilhoso ocorre, no caso da literatura grega e latina, sob a forma pagã e, no caso dos modernos, na forma cristã. A exigência exposta por esses dois autores é facilmente observada nas grandes epopeias da literatura ocidental. Em Homero e Virgílio, há a influência dos deuses da mitologia grega e romana, respectivamente, sobre o destino dos homens; em Dante e Camões, há a presença de uma espiritualidade

cristã, de modo que a utilização da mitologia pagã por Camões, por exemplo, é apenas um subterfúgio literário, enquanto o cristianismo é a religião a que o herói camoniano, na figura de Vasco da Gama, recorre.

Afirma Moisés (2003) que sempre houve muita rigidez no tratamento da conceituação da poesia lírica e da poesia épica por parte das artes poéticas e retóricas tradicionais. Conforme o autor, sobretudo em relação à poesia épica, existia uma forte tendência em se desconsiderar as transformações histórico-culturais, de modo que se acreditava que ela deveria seguir as mesmas normas que a regiam há séculos:

Assim, acreditavam e defendiam que a poesia épica seria a narração dum fato histórico de relevância nacional e universal, recuado no tempo, o suficiente para se transformar, no inconsciente coletivo, em mito ou lenda. O poeta que ali procurasse inspiração, mercê duma espécie de determinismo histórico, teria suas funções naturalmente limitadas pelo material lendário à sua disposição: cabia-lhe tão só a empresa gigantesca de assimilar, coordenar, coser [...] as várias funções do mito em circulação no povo entre o qual vivia. Quanto aos protagonistas, os heróis (do poema épico), deveriam ser 1) antigos, 2) duma psicologia geralmente elementar, 3) sobre-humanos, 4) nacionais, 5) representantes não só duma raça, mas ainda duma época e duma civilização, 6) menos indivíduos que tipos (Moisés, 2003, p. 227-228).

No que diz respeito à estrutura do poema épico, consoante Emil Staiger (1993), percebe-se, em toda a épica grega, a conservação de uma única unidade métrica, o hexâmetro. Conclui o autor, a partir dessa observação, que “a simetria faz parte da essência da obra épica” (Staiger, 1993, p. 76). Contudo, problematiza essa conceituação ao afirmar que, sob esse ponto de vista, o *Messias*, de Klopstock seria menos épico por utilizar versos livres em alguns momentos, assim como a *Pentesileia*, de Leuthold o seria “por estender a narrativa em uma estrofe longuíssima com vários tipos de versos” (Staiger, 1993, p. 76).

Diante dessa conceituação demasiadamente fechada que Moisés (2003) problematiza, defende que, em especial para a poesia criada a partir do século XVIII, “não se deve, sob pena de confundir as coisas, encarar a categoria ‘lírico’ e a categoria ‘épico’ de acordo com os postulados esquematizantes e de base extrínseca defendidos pela retórica tradicional” (Moisés, 2003, p. 229). Anazildo Vasconcelos da Silva (2017, não paginado) corrobora essa crítica ao afirmar que “o gênero épico, dentre todos os gêneros propostos por Aristóteles, foi o único que permaneceu crítica e teoricamente estagnado”.

De acordo com o autor, essa estagnação, que surgiu com a tomada da proposta do filósofo grego, inadvertidamente, como uma teoria do discurso épico, e não como um estudo crítico, estabeleceu a épica clássica como padrão teórico para o reconhecimento do gênero, contribuindo com a não evolução das teorias críticas e, conseqüentemente, “impedindo o reconhecimento de um percurso independente da epopeia na formação da Literatura Ocidental” (Silva, 2017, não paginado). A problematização trazida por Silva (2017) vai no sentido não de invalidar a conceituação elaborada por Aristóteles, mas, sim, de sublinhar que o filósofo, ao realizar o exame de toda a produção literária grega até seu tempo, refletiu sobre a manifestação daquele discurso específico, elaborando uma proposição de natureza crítica, e não teórica.

Staiger (1993) também lembra que, no épico, deve haver certo distanciamento entre o eu e o objeto. Filiando-se a essa prerrogativa, convergem Moisés (2003) e Cleodes Maria Piazza Ribeiro (1983), no sentido de que, no épico, é necessário que haja distanciamento e objetividade para ver e mostrar as personagens e

os acontecimentos (Ribeiro, 1983), bem como para exprimir as ações a que se atribui caráter de grandeza (Moisés, 2003). Desse modo, o que o gênero épico oferece é “uma visão total do mundo” (Moisés, 2003, p. 247), que, para o autor, significa tentar apresentar uma “compreensão das várias facetas assumidas pelo real” (Moisés, 2003, p. 247).

O herói é ponto fulcral para a caracterização do poema épico. Segundo Moisés (2003), a partir do século XVIII, com o surgimento do Romantismo e a conseqüente derrocada das estruturas tradicionais, houve uma transformação do ideal de herói-símbolo das grandezas de sua pátria e de toda a humanidade em um não herói ou anti-herói. Ainda segundo o autor, os valores mudaram de tal modo “que o próprio sentido universalista, cerne imutável da poesia épica, deixou de se basear na ação externa para se basear na contemplação ou na especulação” (Moisés, 2003, p. 240).

É o que observa Staiger (1993) quando afirma que, após o cristianismo, não parece mais possível a criação de uma epopeia verdadeiramente épica. Isso porque o herói épico, após esse período, perde a autonomia que é característica fundamental aos heróis homéricos – inclusive em relação aos próprios deuses –, pois se torna “objeto de um plano santo” (Staiger, 1993, p. 114). Segundo o autor, o épico, nesse mundo, é Dante e, em sua narrativa, se percebe que a força divina atrai todos os seres para o alto, dando mostra dessa nova orientação. Todavia, pontua que mesmo na *Divina comédia* há um domínio que escapa dessa “tensão divina” (Staiger, 1993, p. 114) e, portanto, se aproxima da realidade épica; trata-se do inferno, que, consoante Staiger (1993), apresenta figuras que, isoladamente, guardam-se firmes e consistentes. E, como afirma, são “aqueles mesmos traços que agradam aos familiarizados com Homero [que], no contexto da obra de Dante, significam condenação” (Staiger, 1993, p. 114), daí porque Ulisses encontra-se no inferno dantesco por conta das mesmas características que lhe são exaltadas como qualidades em Homero.

Ainda no que se refere ao herói épico, expõe Staiger (1993) o traço acentuado da identidade, de onde decorre o que o autor chama de “fórmulas estereotipadas” (Staiger, 1993, p. 81), isto é, os epítetos. Corrobora essa afirmação Silva (2017, não paginado), ao constatar que “o herói épico caracteriza-se por uma dupla condição existencial, a humana e a mítica”, sendo que, normalmente, a ação épica “tem início com a viagem do herói, desenvolve-se no seu curso e encerra-se com ela”.

Essa dupla condição do herói épico, de acordo com Silva (2017), se faz fundamental para a caracterização desse gênero literário porque, para se constituir como herói, o sujeito da ação épica necessita da condição humana para realizar o feito histórico e, da mítica, para realizar o feito maravilhoso. Embora no curso da épica ocidental a constituição da identidade do herói tenha sofrido algumas alterações relacionadas às mudanças da constituição social do sujeito histórico, não há uma descaracterização do perfil épico, de modo que sua dupla condição existencial se mantém inalterada.

A acentuação dessa identidade heroica encontra estreita relação com a busca por responder à indagação “de onde?”, que corresponde a outro aspecto importante para a caracterização do épico, a saber, o tempo. Para Staiger (1993, p. 80), o papel do épico é:

[...] vencer a terrível inconstância dos homens e das coisas. O poeta épico pergunta: de onde? Essa pergunta abre uma dimensão, que o ser lírico, que se deixa levar pelo passar do tempo, desconhece. Pois só posso perguntar – de onde? Quando existe um “aqui” bem firme, como igualmente o “aqui” determina-se na consciência de um “de onde”. A resposta leva a pergunta a ancorar num fundamento. Este fundamento é o passado que, estando concluído, permanece parado, não pode mais modificar-se.

Em síntese, o épico encontra-se calcado no passado e, mesmo quando olha para o presente, conforme Moisés (2003, p. 241), “o descortina como um passado que dura”. Para o teórico, isso acontece porque o poema épico busca representar a totalidade do universo e, para tanto, “divisa os seres e as coisas como estáticos (figuras), num tempo transcorrido que permanece” (Moisés, 2003, p. 241). É justamente em decorrência disso que é arquitetado como uma “soma de figuras em ação” (Moisés, 2003, p. 241), daí porque o texto geralmente é dividido em partes mais ou menos independentes.

Para Ribeiro (1983, p. 8), na forma épica, há uma soma de detalhes, de modo que “o conjunto da narrativa parece feito de textos independentes”. Conseqüentemente, é natural que, no épico, haja uma sucessão de pequenas histórias que permeiam toda a narrativa e que, segundo a autora (1983), são tão importantes quanto a história principal. Isso porque não há necessidade, no épico, de se escolher um “caminho mais rápido” (Ribeiro, 1983, p. 9), de modo que podem ser feitos certos rodeios até chegar ao final da narrativa.

Para Silva (2017), o elemento mais importante para a caracterização do gênero épico, e especialmente da epopeia, é a *matéria épica*, que “tem, em sua origem cultural, uma dimensão real e uma dimensão mítica que se fundem intimamente na constituição de uma unidade articulatória indissociável, comumente reconhecida como narrativa mítica ou lenda” (Silva, 2017, não paginado). O autor destaca que existe, para a configuração do épico, uma espécie de codependência, pois, muito embora a matéria épica não dependa da epopeia para existir, sendo, na verdade, um pré-requisito para sua criação, precisa dela para adquirir natureza literária.

Nesse sentido, a epopeia pode ser definida como a “realização literária específica de uma matéria épica, caracterizada, crítica e teoricamente, como uma manifestação híbrida do discurso épico” (Silva, 2017, não paginado). Híbrida, nesse caso, porque apresenta, consoante o teórico, três planos estruturais: “o *histórico*, em que se manifesta a dimensão real da matéria épica; o *maravilhoso*, em que se manifesta a dimensão mítica; e o *literário*, em que se manifesta a dimensão poética da elaboração literária” (Silva, 2017, não paginado, grifo nosso).

Assim, é necessário atentar-se para a verificação das características que vinculam ao gênero épico o texto que compõe o *corpus* de análise da presente pesquisa. Desse modo, destaca-se a importância de, ao olhar para esses aspectos, pensar o poema que será trabalhado dentro desse modelo a fim de observar as alterações presentes no texto em relação ao contexto histórico, social e temporal em que foi realizado.

## 2. *Gaú-chê-rama-ura*: a estrutura do poema

Conforme já anteriormente afirmado, *Gaú-chê-rama-ura*, de Zulmiro Lino Lermen, é um poema narrativo que conta a história do Rio Grande do Sul desde o surgimento das Missões até os acontecimentos da década de 1960. O texto é dividido em 779 estrofes e apresenta um total de 5.783 versos, distribuídos de forma irregular entre as estrofes, isto é, as estrofes não apresentam todas o mesmo número de versos, embora muitas delas apresentem a mesma quantidade.

Há predominância de estrofes mais curtas, assim entendidas as estrofes que apresentam menos de dez versos. Assim, a maior ocorrência é de sextilhas, que corresponde a um total de 166 estrofes, seguido de 92 estrofes que apresentam entre 11 e 19 versos, 90 oitavas, 87 quintetos, 83 quartetos, 73 sétimas, 56 tercetos, 37 novenas, 30 décimas, 24 dísticos, 21 estrofes com 20 ou mais versos, oito monósticos, quatro estrofes de trinta ou mais versos e, por fim, uma estrofe com quarenta e dois versos.

Assim como as estrofes não seguem um único formato, apresentando diferentes números de versos, a métrica no interior dos versos também não é uma só. Predomina, por tratar-se de um texto que se pretende épico, a utilização de decassílabos heroicos, isto é, versos de dez sílabas, cujas tônicas se encontram na sexta e na décima, seguindo o modelo camoniano consagrado n' *Os Lusíadas*. Veja-se, a título de ilustração, a estrofe de número 180 de *Gaú-chê-rama-ura*:

Em breve já começa a construção.  
Será definitiva e majestosa,  
será um monumento à religião.  
A indiada colabora vitoriosa  
e co' o produto da erva e do algodão  
adquire a alfaia preciosa  
e objetos para o culto tão querido  
que eleva o índio a estado inconcebido...

E a terceira estrofe do Canto V d' *Os Lusíadas*:

Já à vista, pouco e pouco, se desterra  
Daqueles pátrios montes, que ficavam;  
Ficava o caro Tejo e a fresca serra  
De Sintra, e nela os olhos se alongavam;  
Ficava-nos também na amada terra  
O coração, que as mágoas lá deixavam;  
E, já depois que toda se escondeu,  
Não vimos mais, enfim, que mar e céu (Camões, 2000, p. 213).

Há, entretanto, outras repetições que, por serem recorrentes, são aqui destacadas. A primeira trata-se dos versos de onze sílabas poéticas, ou hendecassílabos, que apresentam tanto o E.R. 11(7-11)<sup>4</sup> quanto o E.R. 11(8-11). A segunda são os versos de nove sílabas poéticas, ou eneassilábicos, que se dividem em E.R. 9(5-9), E.R. 9(4-9) e E.R. 9(6-9). Há, também, a presença de versos alexandrinos<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Esquema adotado com base na obra de Goldstein (1985). E.R. é o anacrônico de "esquema rítmico"; o número antes do parêntese é o número de sílabas do verso e os números entre parênteses são os correspondentes às sílabas tônicas.

<sup>5</sup> Pontua-se, entretanto, que nem todos apresentam a cesura na sexta sílaba, havendo variações que se partem em três segmentos rítmicos, com E.R. 12(4-8-12), por exemplo.

Há, assim, 62 versos hendecassílabos, 40 versos eneassilábicos, 30 alexandrinos e 21 versos octossílabos. Além desses, há, ainda, o 3º verso da estrofe 205, octossílabo, com E.R. 8(5-8), o 5º verso da estrofe 709 e o 10º verso da estrofe 772, ambos redondilha maior, com E.R. 7(3-7),45 somando um total de 156 versos que não seguem o modelo camoniano do decassílabo heroico. Perto do número total de versos, que é de 5.783, esses 156 equivalem a 2,69%, o que é muito pouco, de modo que não descaracterizam o cunho épico do texto.

O ritmo de um poema, conforme Norma Goldstein (1985, p. 11), forma-se pela sucessão, no interior dos versos, de “unidades rítmicas” que resultam da alternância entre sílabas fortes e fracas, isto é, acentuadas e não acentuadas, ou, ainda, entre sílabas de vogais longas e breves. Portanto, a frequência rítmica de um poema está estreitamente ligada à divisão silábica que é realizada em seus versos. Em *Gaú-chê-rama-ura*, por tratar-se de um poema extenso em que não há o seguimento de uma métrica única, existem pequenas variações rítmicas, que mudam conforme a divisão das sílabas de cada verso e, embora não representem uma quebra significativa no ritmo no poema, mesmo porque não há grande diferença no número de sílabas. Traz-se, a título de exemplificação, a estrofe 41, que apresenta três esquemas rítmicos diversos:

E êste teu saudoso retornar  
é voz de Pai chamando prás moradas,  
é íntimo, divino sublimar...  
Na lira de dez cordas e na cítara,  
cantando salmos aos acentos da harpa,  
cantava a Ura, diva em Pastor-rei:  
“Pois me alegrais, Senhor, com vossos feitos  
e quanto exulto com vossas obras!  
Vossas obras, Senhor, são portentosas!  
E quão profundos Vossos pensamentos!  
O insensato não percebe nunca,  
nem entende essas coisas quem é néscio.  
Minha alma chame ao meu Senhor bemdito!  
Senhor meu Deus, ó, quanto sois imenso!  
Majestade e beleza vos revestem  
na luz envolto como um poncho.  
O firmamento foi por vós lançado  
como uma esteira... Vossos ranchos  
estão alicerçados sôbre as águas...  
Fazeis das nuvens Vossa viatura,  
Sôbre as asas do vento caminhais...”  
Escuta, chê, do mar o marulhar,  
Escuta o lhaá da vaga ao rebentar,  
As vastas, salsas águas em valsear,  
o A do mar... o U do uivar do mar...

Nessa estrofe, que apresenta um total de 25 versos, há variação rítmica em quatro deles, a saber: o 8º, que apresenta um esquema rítmico de nove sílabas poéticas, com as tônicas na quarta e na nona; o 12º, com esquema rítmico de onze sílabas poéticas, com as tônicas na sétima e na décima primeira; o 16º e o 18º, com esquema rítmico composto por oito sílabas poéticas, com as tônicas na quarta e na oitava. Com base nesses exemplos, é possível concluir que, embora a estrutura de *Gaú-chê-rama-ura* seja majoritariamente



simétrica, seguindo a divisão dos decassílabos heroicos, que rege o ritmo geral do texto, o poema também apresenta, em alguns momentos, assimetrias.

A essa altura da análise estrutural do poema, já não se tem dúvida de que os versos são regulares, definidos por Goldstein (1985, p. 34) como aqueles “que obedecem às regras clássicas estabelecidas pela métrica, determinando a posição das sílabas acentuadas em cada tipo de verso”. Não obstante essa característica predominante no poema, ao voltar-se o olhar ao sistema de rimas elaborado pelo poeta, nota-se que não há um padrão adotado em boa parte das estrofes. Em verdade, uma breve leitura logo das primeiras linhas revela que as rimas, quando existentes, são desordenadas. Veja-se, como exemplo, a estrofe de número 4:

Mas o Sol do teu planeta, filho meu,  
é apenas ua estrêla do infindo,  
do infindo meu estrelar espacial...  
e Sol, em seu mover à estrela Vega,  
arrasta grandioso planetar...

Nesse trecho, nota-se que não há nenhuma rima externa, de modo que o esquema é ABCDE, ou seja, cada verso tem uma terminação diferente. Há, todavia, uma rima que se estabelece no interior dos versos (rima interna), que pode ser notada no 2º verso, ao rimar “infindo” com “infindo” do 3º verso. Essa rima, tanto no critério gramatical<sup>6</sup> quanto no critério fônico<sup>7</sup>, é considerada pobre, em primeiro lugar, por ser a mesma palavra, portanto, pertencente ao mesmo grupo gramatical, e em segundo lugar, porque a rima tem início na vogal tônica “i”. Trata-se de rima grave, por ocorrer em uma paroxítona, e consoante, pois apresenta semelhança de consoantes e vogais.

Há, entretanto, estrofes que apresentam esquema de rimas bem definido, de que é exemplo a de abertura do poema:

Eu sou a Ura, poiesis criador,  
cantando na aurora da criação,  
lampeando azulada e em palor  
na virgem luz em sua formação

Aqui, percebe-se, diferente do que ocorre no exemplo anterior, um esquema de rimas cruzadas ou alternadas (ABAB). No caso do 1º e do 3º versos, trata-se de rima consoante, pois há semelhança tanto das vogais “o” quanto das consoantes “r”, formando um único som “or”. O mesmo efeito é observado no 2º e no 4º versos, pois a rima está no conjunto “ção”. Além disso, como os versos são terminados em oxítonas, as rimas são agudas, pois ocorrem na última sílaba de cada palavra. Para a conceituação das rimas enquanto pobres ou ricas, adotando-se o critério gramatical, conclui-se que há tanto rimas ricas, em “criador” (adjetivo) e “palor” (substantivo), quanto rimas pobres, em “criação” e “formação” (substantivos). Pelo critério fônico,

---

<sup>6</sup> No critério gramatical, as rimas são consideradas pobres quando ocorrem entre palavras da mesma classe gramatical e ricas quando as palavras pertencem a diferentes classes gramaticais (Goldstein, 1985).

<sup>7</sup> No critério fônico, por sua vez, a rima é classificada como pobre ou rica de acordo com a extensão dos sons que se assemelham. Assim, na rima pobre, as letras iguais são as que aparecem depois da vogal tônica, ao passo que na rima rica a semelhança dos sons é iniciada antes da vogal tônica (Goldstein, 1985).

a classificação também apresenta rimas ricas e pobres, entretanto, as ricas são observadas em “criação” e “formação”, pois os sons que se assemelham têm início no “ç”, e as pobres aparecem em “criador” e “palor”, pois a semelhança dos sons se inicia na vogal tônica “o”.

Outro exemplo que merece destaque é o da estrofe 169. Veja-se:

Silêncio! eis Lunar de Tiarajú  
luzindo sob a sombra do umbú.

Nesse exemplo, o esquema de rimas externas, diferente dos outros dois apresentados, é AA, denominadas rimas emparelhadas. Além disso, outra diferença que pode ser pontuada quanto ao parentesco sonoro é que se trata de rima toante, isto é, a semelhança ocorre apenas na vogal temática “ú”, de modo que não há coincidência entre as consoantes e outras vogais das palavras rimadas. Conseqüentemente, as rimas também são agudas, pois recaem sobre oxítonas, e pobres, tanto pelo critério gramatical, pois são dois substantivos, quanto pelo critério fônico, pois a semelhança sonora ocorre apenas em “ú”.

Atente-se para mais um exemplo de rimas na estrofe 627:

Mas novamente Borges é reeleito  
não tendo, em o Sul, competidor...  
e a era da poesia e do labor  
prossegue grandiosa prá o poente...

Nesse caso, em que o esquema de rimas é ABBA, quer-se exemplificar a existência de estrofes com rimas interpoladas, que é o que acontece com as rimas A, toantes, em que se assemelha apenas a vogal tônica “e” de “reeleito” e “poente”. São rimas graves, por se apresentarem em paroxítonas, e pobres, segundo o critério gramatical e o fônico, porque ambos os termos são adjetivos e a única semelhança está na vogal tônica. Quanto às rimas em B, tratam-se de consoantes, emparelhadas, agudas, ricas, de acordo com o critério gramatical, por ser “competidor” um adjetivo e “labor” um substantivo, e pobres pelo critério fônico porque a semelhança surge a partir da tônica “o”.

Veja-se, agora, apenas para citar um último exemplo, a estrofe de número 338:

Com patas embarradas enlameando,  
com bufos vaporosos a espalhar,  
cavalos já cansados e espumando,  
sentindo vão seus donos a apear...  
Entrega-se Gonçalves e o comando,  
inútil é o vão sacrificar...  
trancados, sem comida, numa ilha...  
morrer não deve a causa farroupilha...

Aqui, também diferente do que se observa nos exemplos anteriores, como se pode perceber, o poeta segue o esquema de rimas adotado por Camões n’*Os Lusíadas*. Trata-se, portanto, de uma oitava, com as rimas divididas em ABABABCC. Assim, têm-se rimas cruzadas em A e B e rimas emparelhadas em C. As rimas A e C são rimas graves, pois são formadas por paroxítonas. As rimas B, a seu turno, são agudas, pois ocorrem em oxítonas. Nas duas primeiras ocorrências da rima A, pelo critério gramatical, “enlameando” e

“espumando”, por serem verbos, tratam-se de rimas pobres, já em “comando”, por ser substantivo, tem-se rima rica em relação às outras duas; pelo critério fônico, é rica a rima entre “espumando” e “comando”. No caso das rimas B, são todas rimas pobres, tanto pelo critério gramatical, por ocorrerem nos verbos “espalhar”, “aprear” e “sacrificar”, quanto pelo critério fônico, porque os sons só são semelhantes depois da vogal tônica “a”. A rima em C é rica, segundo o critério gramatical, porque apresenta um substantivo “ilha” rimando com um adjetivo “farroupilha”, e pobre, conforme o critério fônico, porque a semelhança surge a partir da vogal tônica “i”. Em todos esses casos, as rimas são consoantes.

Além da riqueza em todo o tipo de rimas, o poema também se mostra rico no que se refere à linguagem poética. Há, por exemplo, abundância de figuras de efeito sonoro, como aliterações e assonâncias. Um bom exemplo nesse sentido pode ser observado na estrofe de número 74:

Divino é do inocente o sorrir...  
divino é ao Alto o suplicar...  
divino é a carne reprimir...  
divino é amigos perdoar...  
divino é ser humilde e não sentir...  
divino é ao Pai Celeste o retornar...  
porém, alguma coisa há de haver  
suprema e total em cada ser...

Logo em uma primeira leitura dessa estrofe, salta aos olhos a presença de assonância em “i”. Há autores, como Lisana Teresinha Bertussi (2007), por exemplo, que sugerem que a vogal “i” carrega uma motivação sonora que remete a uma sensação de estreitamento, pequenez ou agudeza, sendo a assonância nessa vogal, geralmente, associada a sentimentos negativos, como angústia, dor e solidão. No trecho elencado, essa motivação pode ser percebida em partes. Explica-se: trata-se o excerto de um momento em que há uma espécie de mescla entre as reflexões da personagem Gauchê – que fala à esposa Imembuí – com o eu-poético. Nesse movimento, para contemplar o “divino”, repetidamente citado, é necessário que tanto a personagem quanto o eu-poético olhem para além de seus interiores. Daí o sentimento de estreitamento e pequenez frente à grandiosidade daquilo que é divino.

Nesse mesmo trecho, nota-se, também, outra figura de efeito sonoro que é bastante frequente em *Gaú-chê-rama-ura*; trata-se da anáfora. Conforme já pontuado, o adjetivo “divino” é repetido no desenvolver da estrofe. Em um total de oito versos, a palavra tem seis ocorrências, ficando de fora apenas dos dois últimos. De acordo com Goldstein (1985, p. 52), a repetição de palavras é um recurso utilizado com bastante frequência e, “quando aparece sempre na mesma posição (início, meio ou final de vários versos), recebe o nome de anáfora”. Essa anáfora presente na estrofe ora em análise, por óbvio, não é gratuita; é ali elencada para reforçar a atmosfera reflexiva criada pelo poeta nesse momento. Além disso, a relação com o divino é tema recorrente em *Gaú-chê-rama-ura* e é característica intrínseca ao texto épico.

O poema também ostenta vasto uso de figuras de linguagem. Nesse sentido, tome-se como exemplo o emprego de metáfora na estrofe 210:

A múmia vira serpe, vira fera,  
agarra a horrível ordem e horroriza:  
“Jamais! Pois estas terras têm seu dono!  
Eu hei de enfrentar lusos e hispanos!  
Havemos de morrer, jamais recuar!  
Trazei-me de Tupã o meu cocar!”

Nesses versos, há a caracterização de Sepé Tiaraju após a leitura do Tratado de Madrid – estopim da Guerra Guaranítica, que consagrou o índio como grande herói. Percebe-se que, em um único verso, o poeta faz uso de três substantivos para, metaforicamente, traduzir a cólera do herói guarani, de modo que a figura que antes era múmia, enquanto ouvia, surpreso, a decisão da Coroa, passou desse estado a uma grande ira, que o equipara a uma serpente e a uma fera e o impele a lutar.

Há também, ao longo do poema, o uso de onomatopeias. Ora remetem a sons da natureza, como os termos “xiis, xuás”, nos versos 9º e 22º da estrofe 714, representando o cair da chuva incessante; ora servem para acentuar uma atmosfera fúnebre, que anuncia morte e desespero, como acontece nas estrofes de número 264, 267 e 278, por exemplo, nas quais surge o eco do badalar dos sinos “tleên, tleén, tleón”.

Com base nessas breves considerações sobre a estrutura de *Gaú-chê-rama-ura*, é possível um pequeno vislumbrar das semelhanças e diferenças que o poema guarda em relação ao gênero épico – e em especial às grandes epopeias – e aos textos contemporâneos a sua época de criação, a saber, os anos finais da década de 1960, que serão discutidas no próximo item. Por ora, apenas a título de síntese e sem a pretensão de esgotar o tema, quer-se evidenciar que há uma complexidade nessa estrutura textual, em que se verifica, sim, uma evidente tentativa de composição épica, o que, certamente, exigiu incontáveis cuidados por parte do poeta, de onde se nota a preocupação com a métrica, com as rimas, com a linguagem grandiloquente, com a inserção de figuras heroicas, com a presença do divino e a acentuação dos valores culturais desse povo cuja história tem lugar nessa narrativa.

### **3. *Gaú-chê-rama-ura*: a tentativa do épico**

Tomando como norte a análise de *Gaú-chê-rama-ura* com base em seus aspectos estruturais, bem como os elementos que caracterizam o gênero épico clássico, abordados nos tópicos anteriores, faz-se necessário, agora, verificar em que medida o poema pode ser considerado, de fato, um épico. Conforme Goldstein (1985, p. 38),

durante muitos períodos, entre o século XV e o XX, a busca da simetria se fez presente em todas as artes, inclusive na poesia. É o caso do alexandrino em duas partes iguais de seis sílabas (hemistíquios) e do decassílabo em duas partes quase iguais, com E.R. 10(6-10). A partir de fins do século XIX, a simetria foi sendo abolida das artes. Em poesia, os simbolistas deram os primeiros passos que culminaram na liberação rítmica do Modernismo. Em lugar da simetria, surge a irregularidade, o contraste, a dissonância, o efeito imprevisível ou inesperado. Quando se voltou aos métodos tradicionalmente chamados regulares, sobretudo a partir de [19]45, estes se viram transfigurados em novos. É o caso de João Cabral de Melo Neto, de Murilo Mendes e de outros poetas contemporâneos. A liberdade rítmica criou uma nova música do verso, tornando o metro mais livre, o poema menos cantante que os tradicionais, o ritmo mais seco e contundente. Em outras palavras, um ritmo inesperado como o da vida do homem contemporâneo.

Não é essa renovação, característica da arte moderna, todavia, que se observa em *Gaú-chê-rama-ura*. Tendo em vista a tentativa do poeta de produzir um poema épico, é natural que recorresse aos moldes clássicos de rima e metrficação, talvez seguindo o fluxo do retorno às formas clássicas a partir dos anos 40 observado por Goldstein (1985) na citação acima, não obstante muitos dos autores contemporâneos à criação de seu projeto escrevessem em moldes diferentes. Entretanto, cabe pontuar que o texto de Lermen também apresenta traços modernos, de que são exemplo, conforme visto, a diferença no número de versos de cada estrofe, a ausência de uma unidade métrica entre os versos, bem como a irregularidade no esquema de rimas, o que, de certa forma, o distancia do gênero épico clássico e o aproxima da escrita moderna, na medida em que, nesse contexto, há uma flexibilização das regras de metrficação do poema, de um modo geral, e, conseqüentemente, do poema épico, possibilitando que o poeta deixe de lado, quando necessário, a rigidez das normas clássicas.

Com essas pontuações não se está a afirmar que o poeta tivesse a intenção de imprimir traços característicos do Modernismo em um texto que se pretende épico, apenas que, sendo fruto dos tempos modernos, seria muito difícil não apresentar qualquer aspecto que remetesse a seu contexto de criação, de modo que, tendo o poeta consciência de que, em seu tempo, já não havia a obrigatoriedade de seguir aquelas normas estruturais tão rígidas, poderia simplesmente abandoná-las, caso necessário. E é justamente isso que se tentará demonstrar nas linhas seguintes.

Tomando por base essa informação de que o poema possui características dos épicos clássicos, o primeiro que se quer frisar é, ainda, quanto à estrutura do poema. Visto que, nesse sentido, não há uma unidade métrica, rítmica e de rimas, é possível afirmar que essa ausência pontua traços de modernidade, o que não se reconhece nas grandes epopeias ocidentais, especialmente n' *Os Lusíadas*, de Camões, reconhecidamente o maior épico da língua portuguesa, o qual, portanto, não pode ser ignorado ao se tentar seguir um modelo do gênero. Todavia, ao tomar em consideração o fato de que há uma predominância de decassílabos heroicos na construção do poema e que mesmo quando há fuga dessa métrica os versos não se distanciam tanto do ritmo que conduz a narrativa, é notável a tentativa de construir um texto que se assemelhe o tanto quanto possível desse modelo consagrado no épico camoniano. Há, inclusive, diversas passagens em que o poeta repensa a utilização de certos termos para que correspondam à metrficação camoniana, de que é exemplo o 3º verso da estrofe de número 199, em que se lê: "a fim se cumpra a ordem soberana", no qual "de cumprir" foi substituído por "se cumpra" para se enquadrar como decassílabo.

A forte tentativa de aproximação ao épico de Camões não se limita, entretanto, somente ao uso do decassílabo heroico como modelo de metrficação. Em verdade, *Gaú-chê-rama-ura*, em mais de uma oportunidade, referencia não só Camões, mas também outros grandes nomes da épica ocidental. Veja-se, a título de exemplo, a estrofe de número 10:

Virgílio sou em louros perfumados  
cantando sob os brilhos estelares.  
Camões é o nome meu em grandes águas

em mares “nunca dantes navegados.”

O aparecimento dos nomes desses dois grandes poetas nessa estrofe denota uma forte valorização da literatura no interior do poema. Conforme já exposto no primeiro capítulo desta pesquisa, da primeira à décima sétima estrofe a voz narrativa é cedida à divindade cristã, que narra a gênese do mundo e ressalta sua grandeza e seu poder. E é justamente nesse contexto que Camões e Virgílio são citados pela primeira vez, oportunidade na qual o deus cristão afirma ser esses dois poetas em seus cantares, como se, pelo primor de suas criações poéticas, eles próprios fossem uma representação da figura divina.

Nas estrofes 460 e 461, também em uma perspectiva de valorização de grandes escritores, citam-se os nomes de Homero, Virgílio, Dante Alighieri, Camões, Ernest Hemingway, Goethe e Simões Lopes Neto, além do rei Davi, reconhecido pela escrita de seus salmos. É válido observar que, na perspectiva do estilo épico de Staiger (1993), todos podem ser envolvidos em uma tradição épica, ainda que tratem de temas épicos sob outras formas, tais como romances, contos ou a própria poesia. Isso porque, para o autor, o épico reside muito mais na abordagem adotada sobre determinado conteúdo do que em sua estrutura, se em verso ou em prosa, por exemplo. Vejam-se as estrofes 460 e 461, sobre os escritores citados:

Esta é uma canção dos esvaídos  
no solo milenar da grande serra,  
é a mesma ura viva em Gaucherama,  
a ura de Homero, em gregos mares,  
dos picos enevados do Himalaia,  
dos salmos de um pastor e rei Davi,  
das choças enluaradas africanas,  
das luzes do sermão em a montanha,  
dos cantos de Vergilio<sup>8</sup> e Alighieri,  
dos mares de Camões e Hemingway,  
dos vales e dos bosques de um Goethe,  
dos campos de Simões Lopes, o gaúcho...

Simões Lopes, contista de alma urista,  
colhendo a poesia das campanhas,  
ao pé do fogo pátrio removendo  
as brasas, já há muito apagadas,  
mas inda em fagulhas nos galpões  
e viva em gaúchos corações...  
Gaúchos corações em as ramadas,  
à luz das estrelas, junto à caretama,  
~~à beira~~ ao brilho das fogueiras nos ranchinhos,  
contando os causos nossos do Simões...  
e a lenda do Negrinho-pastoreiro,  
ua lenda que atinge ura cósmica,  
grandiosa e bela como a ura bíblica:  
“Caiu a serenada silenciosa...  
molhou os pastos, as asas de os pássaros...”

Nesses versos, novamente, fica perceptível a tentativa de aproximar o texto a obras do cânone literário ocidental. Para tanto, são trazidos nomes não apenas de poetas responsáveis pelas maiores epopeias

---

<sup>8</sup> Está assim no original, muito embora nos outros momentos a escrita seja Virgílio.

de que se tem conhecimento, como Homero, Virgílio, Alighieri e Camões, mas também Hemingway, o qual o narrador aproxima de Camões, fazendo referência à obra *O velho e o mar*, Goethe, com suas descrições românticas e ufanistas da natureza, em uma possível alusão à obra *Os sofrimentos do jovem Werther*, e, ainda, os salmos do rei Davi, reforçando a importância da presença do divino na narrativa. Há, finalmente, destaque especial para Simões Lopes Neto, duas vezes citado nesse momento do texto – uma na estrofe de 460, quando aparece logo após esses outros grandes nomes, e outra na estrofe 461, em que figura como personagem principal.

As referências a Simões Lopes Neto não se encerram aí. Na estrofe 576, por exemplo, em que há uma série de lendas sendo contada, faz-se uma remissão ao conto “Trezentas onças”. Observe-se:

E fala um peão, bom narrador:  
Tropeava nesse tempo... e duma feita...  
perdi o dinheiro que era do patrão...  
levei à testa o cano carregado...  
olhei para diante e vi...Três-Marias...  
o cusco estava me lambendo a mão...  
o zaino relinchou lá na barranca...  
e perto, retinia alegre um grilo...  
pois era Deus que estava nas estrelas...  
e o cachorrinho ia me lembrando  
da minha gente e funda amizade...  
e o meu cavalo ia me lembrando  
trabalho meu e minha liberdade...  
o grilo cantador trouxe esperança...  
Êh-pucha! ah, patrício, sou mui rude,  
mas Deus existe, e era a luz de Deus,  
a luz de Deus, a luz por todos os lados...  
Meti a pistola no cinto, e, sossegado,  
fechei o báio, bati o isqueiro amigo  
e d’espacito comecei a pitar...

Essa estrofe é especialmente trazida para a discussão não apenas por referenciar um grande contista sul-rio-grandense, mas sim porque sublinha um traço bastante característico do gênero épico, a saber, a inserção, no macrocosmo do poema, de pequenas histórias narradas por personagens. Nesse mesmo sentido, cita-se a narrativa sobre a fundação da cidade de Rio Grande, que é feita por seu Cristóvão, um velho sertanista que se ocupa da posição de narrador entre as estrofes 192 e 199:

Um velho, mui velhinho, mas danado  
qual ráio de tufão, pede a palavra,  
pois quer contar a tôda a moçada  
a sua grande história do Rio Grande  
presídio que fundou com Silva Pais  
que a gente escuta havendo vendavais...

Dezenas de olhinhos curiosos  
e olhos já cansados de velhinhos  
contemplam seu Cristóvão, sertanista,  
e escutam suas palavras sabedoras,  
falando como fôsse Silva Pais:

“O nosso Continente do Rio Grande

estava deserto em seu lado mar...  
Mas vinha tropa pelo campo infindo  
ponteadada pela gente castelhana  
aqui nesta práia acocorando  
prá ir co' os lagunenses negociando...

Prá garantir a terra, Silva Pais  
partiu com sua esquadra da Colônia  
vencendo o areal e o bruto mar,  
cruzando o vendaval e o encalhar,  
chegou a esta barra traiçoeira,  
e nesta entrada logo se plantando  
presídio militar já foi fundando.

E eu refiz estrada indo para o norte...  
Ah, Vacaria minha em nordeste...  
Cotuba sou, raposa dos juncais,  
raposa mais astuta dos sertões,  
de gado o maior dos arreadores.  
E como amigo fiel de Silva Pais,  
mandei-me, pois, prá a barra traiçoeira  
com cento e sessenta aventureiros.

O amigo Silva Pais era um forte!  
Lancei-me contra os índios que o atacavam  
e o gado nosso todo afugentavam.  
E abaixo do Presídio resguardados,  
construímos as estâncias e os currais,  
crescendo assim o nosso Rio Grande,  
lembrança do amigo Silva Pais.

Mas ouçam minha gente do Rio Grande!  
Estamos nesta faixa apertados,  
enquanto todo o infindo campo e serra  
estão nas mãos dos padres jesuítas  
que gente são da Espanha e não da terra!  
Os índios nos atacam e nos impedem  
entremos pelos campos das Missões!  
e até não querem branco em seu meio  
que é prá gente lá das Reduções!

Mas eu, que sou a raposa dos sertões,  
Sairei com Gomes Freire para o campo  
A fim de cumprir se cumpra a ordem soberana  
que troca Sacramento por Missões!  
Então verão vocês a grande terra,  
que êste canal tem por limite,  
formar um só grandioso coração!"

Tratam-se daquelas segundas ou terceiras histórias que, conforme lembra Ribeiro (1983), são tão importantes quanto a narrativa principal e plausíveis porque, no épico, não há pressa de se chegar ao final do percurso. Note-se, nesse sentido, que o próprio narrador principal destaca ser uma “grande história do Rio Grande”, o que corrobora a importância dessas histórias secundárias ou mesmo terciárias para a construção épica.



*Gaú-chê-rama-ura* é riquíssimo no que diz respeito a essas pequenas digressões, e não apenas pelas histórias narradas por personagens. Cite-se, por exemplo, da abundância de lendas regionais que são apresentadas no decorrer da narrativa principal. Apenas para se ter uma base, há um total de dez lendas: “A lenda da Serra do Caverá” (estrofes 238 a 249), narrada por Imembuí a seus netos, “A lenda de Ibagé” (estrofes 273 a 276), “A lenda de Imembuí” (estrofes 277 a 285), “Lendas-alma do Rio Grande” (estrofes 545 a 620), que abarca as lendas sobre o poder de proteção do umbu, a do Negrinho do Pastoreio, do surgimento da mandioca, do milho e da erva-mate e da constituição do lar e, ainda, em tópico próprio, a lenda que circula sobre a morte de Cristóvão de Mendoza.

Erico Veríssimo é outro escritor gaúcho a que se faz referência em *Gaú-chê-rama-ura*. Apesar de não ter seu nome diretamente citado, o cruz-altense é lembrado especialmente pelas remissões à trilogia *O tempo e o vento*, que não são poucas. A primeira alusão a essa trilogia surge logo no início do poema, mais especificamente, entre as estrofes 48 e 69, em que é narrado o mito de origem do gaúcho, nascido da união do elemento indígena com o branco.

Além disso, existe nessas remissões uma prerrogativa muito bem acentuada por Staiger (1993), a de que o poeta épico faz de grandes acontecimentos oportunidades para tornar a narrativa o mais prolixa possível. “O autor épico não avança para alcançar o alvo, e sim dá-se um alvo para poder avançar e examinar tudo em volta, atenciosamente” (Staiger, 1993, p. 93). Desse modo, a retomada do mito de origem do gaúcho, além de estreita relação com a possibilidade de responder à indagação “de onde?”, imprime no texto um caráter épico porque faz da resposta a essa pergunta uma oportunidade de alongar o caminho até o final da narrativa.

Em outras cenas, remete-se ao passar do tempo e do vento, como se pode perceber, por exemplo, no último verso da estrofe 604: “a enxada de o tempo e do vento”. Mais acentuada é a repetição que se faz, ao longo da narrativa, da sina do gaúcho, que é a de lutar, que pode ser conferida no primeiro verso da estrofe 407: “Mas sina de gaúcho é lutar...”, no sexto e no sétimo versos da estrofe 629: “pois sina de gaúcho é de lutar/ assim como o vento e o mar”, e no primeiro verso da estrofe 679: “Mas sina de gaúcho é de lutar”, de onde se pode inferir uma alusão à sina das mulheres de fiar e esperar, em *O tempo e o vento*. Acentue-se, ainda, no primeiro verso da estrofe 194, citada poucas linhas acima, o uso do substantivo “Continente”, grifado em inicial maiúscula, novamente, trazendo clara referência ao primeiro volume da trilogia de Verissimo.

Também essas remissões não são trazidas ao texto apenas para lembrar o diálogo com autores da literatura sul-rio-grandense, mas porque guardam semelhanças com características constitutivas do épico. Nesse sentido, dá-se ênfase à repetição do ato de lutar, destacada pelo próprio texto e que, de certa forma, persegue essa figura do gaúcho apresentada no poema, lembrando as personagens de três das principais epopeias da literatura ocidental, a saber, a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Eneida*, na medida em que cabe às personagens trilhar os caminhos da guerra.

Além dessa tentativa de aproximação, bem como da valorização de cânones da literatura, outro aspecto que não se pode olvidar, por sua persistência no texto, é a presença do divino e do maravilhoso, que perpassam toda a narrativa. A primeira interferência do divino aparece logo nas linhas iniciais de *Gaú-chê-rama-ura*, por meio do narrador que, em primeira pessoa, conta a gênese do mundo e, posteriormente, do Rio Grande do Sul. Essa intervenção divina na narrativa, ao trazer uma retrospectiva quanto à criação do mundo, apresenta um aspecto ao qual Staiger (1993, p. 81) chama a atenção sobre o épico, ao afirmar que nesse gênero “acentua-se justamente a identidade”, daí a abertura para discorrer sobre o princípio da terra e dos homens que nela habitam.

Logo na sequência, especificamente a partir da estrofe 18, quando a voz narrativa passa para um narrador onisciente, em terceira pessoa, há a inserção de duas características textuais estreitamente ligadas aos moldes das epopeias clássicas, e que, em *Gaú-chê-rama-ura*, ligam-se, também, à presença do divino, são elas: a proposição e a invocação, que têm espaço entre as estrofes 18 e 23. Observa-se, no entanto, que não há uma separação bem marcada entre as estrofes que fazem a proposição e as que fazem a invocação, de modo que aparecem intercaladas. Ora o poeta invoca a sabedoria e inspiração do deus cristão, ora expõe aquilo que será narrado o longo do poema, ora volta a dirigir-se à divindade. Além disso, percebe-se que a proposição não se faz de forma clara e objetiva, de modo que o poeta apenas expõe seu desejo de cantar as grandezas da criação divina. Vejam-se, a título de ilustração, as estrofes 18, 20 e 23:

Criador meu, quão divino o teu criar!  
Surgindo vem a luz do teu amar...  
De espaços azulantes, do negror,  
nevados picos brilham com fulgor,  
clareiam os fundões do fundo mar...  
Criador meu, Poiesis criador,  
alguma luz quero também acionar,  
contigo quero o Belo comungar...

[...]

A forma de amar é admirar  
a obra-prima da criação,  
sorrir e os baixos instintos rebaixar,  
deixando-nos por luz da criação  
vibrar, compreender e inundar...  
Perder-se no infinito da Criação!  
E a forma do meu ser em seu criar,  
será a letra em tríplice expressar:  
narrar e descrever e dissertar.

[...]

Suprema e total simplicidade,  
ua luz em a criação no verdor,  
almejo seja o canto meu, Senhor,  
pois vejo até a andorinha, em a tarde,  
levando em suas asas o Teu fulgor.  
Criador meu, também quero irradiar  
algum reflexo-luz do Teu criar.

Esse intenso apelo ao divino cristão se faz presente em todo o percurso da narrativa, inclusive nas passagens que marcam o início de conflitos e a morte de grandes heróis, como ocorre na estrofe 138, que apresenta o embate de Cristóvão de Mendoza contra os ibias, parte dos indígenas não convertidos, comandados pelo pajé Taiubai, em clara perspectiva de bem *versus* mal:

E lançam-se os demônios sôbre o santo.  
Arrancam-lhe as vestes à flechadas...  
Profanam o crucifixo e o sacro manto,  
que é o poncho do paiê, côr da renúncia...  
e moem o semi-morto à pauladas...  
Pagé, do inferno, viva centelha,  
do mártir corta, à pedra, uma orelha...

Chama atenção, nesse trecho, além da contraposição dos “demônios” contra o “santo”, a comparação do pajé que ordena o ataque dos indígenas ao próprio Lúcifer, pois provém, conforme se lê no 6º verso, do inferno. Além disso, há que se destacar a utilização de uma peça da indumentária gaúcha como veste santa, nos versos 3º e 4º, em que o sacro manto do jesuíta é, na verdade, um poncho. Essa construção corrobora a ideia de inserção do divino mesmo nos menores detalhes.

Essa valorização da figura heroica de Cristóvão enquanto homem santo também se faz perceptível na estrofe 141, na qual sua prece faz lembrar Jesus, quando, na cruz, roga a Deus que perdoe os responsáveis pelo seu assassinato, por não saberem o que fazem. Observe-se:

“Pai meu! em verdes anos meus pedi:  
a vida e o sangue meu eu Te ofereço  
por estas almas Tuas abandonadas...  
E agora, que o pedido já senti,  
perdoa a estes filhos, eu Te peço,  
e faze-os em Ti, em Tuas moradas!  
Que o sangue jorrando com tantas máguas  
atestem Teu amor em estas águas...”

Essa aproximação do herói ao próprio filho de Deus, para além da presença do divino, acentua, também, os valores heroicos que são enaltecidos nessa sociedade. Assim, além de um jesuíta, que luta pela conservação dos indígenas, aos quais considera seus próprios filhos, Cristóvão é também um bravo guerreiro, que, mesmo consciente da perseguição que sofre por parte das tribos não convertidas, não foge da luta a que é destinado e na qual morre em sacrifício.

Apenas para citar um último exemplo, vejamos as estrofes 97 e 98:

Guairá em cinzas! dor imensurável  
apunhala o coração do bom Cristóvão:  
a estúpida ambição abominável  
de homens vis destrua sua missão!  
Cristóvão age e reza inconsolável,  
e eis, uma voz divina na amplidão:  
“Cristóvão! Crês em Mim?  
Quem em mim crer, embora morto, há de viver!”

E então Montóia, o chefe missionários,  
ordena a evacuação dos rio povoados,

os únicos existentes, temporários,  
Cristóvão vê a Deus nestes mandados  
e atira-se à tarefa gigantesca,  
a fuga heroica, homérica, dantesca!

Aqui, além da fala direta do deus cristão, que se dirige a Cristóvão de Mendoza, lembrando, além da figura de Jesus, também os grandes profetas do Antigo Testamento, há a certeza, por parte do herói, da direção divina na decisão da evacuação. Essa certeza, fruto da fé cristã, é tão absoluta que chega a justificar a fuga como uma tarefa épica, fazendo lembrar a fuga do príncipe Eneias quando a cidade de Troia é tomada pelos gregos.

Quanto ao maravilhoso, que também é percebido nas cenas em que há a manifestação divina, salienta-se a utilização de caracteres das religiões indígenas como mitologia, assemelhando-se, nesse sentido, ao que Camões realizou n' *Os Lusíadas*, ao incluir personagens da mitologia greco-romana como instrumento de enriquecimento da narrativa literária. De modo semelhante, há, por exemplo, a comparação de Tupã ao deus cristão, na estrofe 157:

Tupã, que é Deus, deixou o coração  
do beato Roque ainda conservado  
prá candieiro-luz em nosso pago...

Na estrofe 147 há outro exemplo da relação do divino com o maravilhoso. Veja-se:

Neófitos retiram com unção  
o corpo embranquecido do herói  
há vinte dias sem decomposição...  
A fúria dos ibias não destroe  
A volta com o santo prá Missões,  
ua marcha com soluções e orações...

Trata-se da narrativa sobre a descoberta do corpo de Cristóvão, que, tendo sido morto em combate, é encontrado em um córrego, cujas águas são abençoadas pelo sangue do herói (estrofe 143). Além disso, por conta de seu sacrifício, seu corpo é conservado durante vinte dias sem que entre em decomposição, mesmo que em águas correntes. Adotando essa perspectiva, é válido lembrar do enriquecimento do maravilhoso pela inclusão de lendas do folclore indígena e gaúcho, já abordadas. Essa inserção de lendas, aliás, é característica acentuada por Staiger (1993) quando aborda o uso dessas por Homero em suas epopeias, que, além de darem maior ênfase ao maravilhoso, também dão exemplo da inserção de segundas e terceiras histórias que compõem o épico.

Finalmente, o elemento que mais se sobressai em *Gaú-chê-rama-ura* e, talvez, o que mais o aproxime do gênero épico, é a presença de heróis e a narrativa sobre suas trajetórias. A bem da verdade, toda a perspectiva adotada pelo poeta volta-se a esses gaúchos heroicos, que, nascidos em um contexto que lhes exige guerrear, são, constantemente, impelidos à luta, sem que se apresentem muitas alternativas – honradas, lembre-se – que não sejam demonstrar sua bravura durante os conflitos.

Existem, aqui, dois pontos que já foram levantados e os quais se faz necessário lembrar quanto à configuração do herói. O primeiro deles é a prerrogativa de que o herói épico é dotado de autonomia, de modo que não existe uma obrigação de lutar que não provenha de sua vontade própria, como bem ressaltado por Staiger (1993, p. 103), ao afirmar que, nos conflitos da Guerra de Troia narrados na *Ilíada*, “cada um pode, quando lhe apraz, sair de novo dali”, de modo que, embora Agamêmnon seja o comandante geral, não detém qualquer direito de exigir o comando sobre os homens. Desse modo, o herói épico luta porque o deseja fazer, e não por ordem de outrem. O segundo é de que não se pode deixar de ter em mente que, nas criações épicas após o cristianismo, essa autonomia é combatida pela perspectiva da existência de um Além, da qual o homem não pode escapar (Staiger, 1993). Logo, muito embora os heróis de Lermen mostrem esse traço de liberdade de escolha, extremamente valorizado nas narrativas desse mito do herói gaúcho, estão inseridos em um plano divino, tanto que, como já visto, a presença divina é constantemente retomada na narrativa.

Ainda nesse sentido, é interessante, também, notar a preocupação, por parte do poeta, em apresentar homens comuns, indígenas e padres jesuítas como heróis e, mais ainda, colocá-los lado a lado com os grandes nomes mitificados na história do Rio Grande do Sul. Daí porque, por exemplo, Gauchê e seus descendentes são sempre, de alguma forma, inseridos nos grandes conflitos que marcaram a história do Estado, tendo o próprio Gauchê, que figura como personagem principal em longa parte do poema, lutado pela mesma causa que Cristóvão de Mendoza e Sepé Tiarajú. Note-se, também, que não há qualquer alusão a alguma espécie de subordinação desses heróis uns aos outros; lutam lado a lado, como iguais, embora os valores de alguns deles se sobressaíam em algumas passagens, mesmo porque há a necessidade de fixar esses nomes na História.

Ademais, essa inserção de uma coletividade heroica é também traço que guarda semelhanças com o herói camoniano, que, apesar de ser representado por uma única figura – Vasco da Gama – trata-se de um coletivo – o povo português. Em *Gaú-chê-rama-ura*, é coletivo porque não se faz distinção entre os grandes nomes que marcaram as revoluções e os homens comuns que com eles lutaram; é coletivo porque os interesses parecem ser; é coletivo, finalmente, porque a “pátria”, como afirmado pelo próprio Sepé Tiarajú, tem donos, que em sua defesa escolhem lutar.

Ainda sobre os heróis, toma-se, novamente, a ideia apresentada por Staiger (1993) sobre a acentuação, no épico, da identidade dos homens. Conforme visto, é dessa acentuação que decorrem as fórmulas pelas quais são lembrados os heróis épicos, traço que também é notado em *Gaú-chê-rama-ura*, quando, por exemplo, refere-se a Cristóvão de Mendoza ora como “o introdutor do gado no Rio Grande do Sul”, ora como “Pai Quirito”, como era chamado pelos indígenas que viviam sob sua proteção e, também, ao referir-se a Sepé Tiarajú como “a raposa”, lembrando os epítetos dos heróis e deuses gregos, principalmente.

## Considerações finais

Esta pesquisa buscou investigar em que medida o texto literário *Gaú-chê-rama-ura*, do caxiense Zulmiro Lino Lermen, ao incorporar elementos do imaginário social sul-rio-grandense e o mito do gaúcho herói e estabelecendo diálogos com a tradição da literatura gaúcha e com grandes nomes da épica ocidental, se constitui, em matéria e estrutura, como um poema épico. Para tanto, dividiu-se em três capítulos, que tratam, respectivamente, de breves considerações sobre o gênero épico, da estrutura interna e externa do poema e, finalmente, da tentativa do épico e, abordando o mito e do imaginário gaúchos representados na obra.

Uma primeira leitura de *Gaú-chê-rama-ura* revela que o épico de Lermen se constitui a partir de um projeto um tanto quanto ambicioso, tendo em vista que a história do Rio Grande do Sul foi constituída por meio de inúmeras guerras, revoluções e conflitos localizados, além dos diversos tratados, documentos e motivações políticas que levaram a esses embates, conforme já explorado. Todavia, de um modo geral, e possível afirmar que o poema dá conta de tematizar os principais momentos históricos sem, contudo, perder o norte que conduz a narrativa do princípio ao fim, a saber, o próprio tipo gaúcho e suas relações com a pátria. Sendo o épico a empresa sobre a qual o autor se empenha do início ao fim, muitas são as pequenas histórias que se inserem na narrativa, dentre as quais as lendas são destaque. Também por conta disso, o texto apresenta uma intertextualidade riquíssima, não somente com escritores da literatura sul-rio-grandense, como é o caso de Simões Lopes Neto e Erico Verissimo, mas também com grandes nomes da literatura ocidental, especialmente os autores das grandes epopeias, tais como Homero, Virgílio e Camões, citados mais de uma vez no decorrer da narrativa.

Com essas colocações, o que se pretende é ter demonstrado como e por que *Gaú-chê-rama-ura* pode ser considerado um poema épico. Muito embora apresente traços que são característicos da poesia concebida a partir do Modernismo, ou seja, sem um compromisso rigoroso com forma, métrica, rima e ritmo, o texto guarda muito mais relações com as epopeias clássicas, de modo que tanto os aspectos relativos a sua estrutura quanto aqueles relativos à trama apresentam uma clara tentativa de aproximação ao épico homérico, virgiliano, dantesco e camoniano.

### Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. 4. ed. Lisboa: Instituto Camões, 2000.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

LERMEN, Zulmiro Lino. **Gaú-chê-rama-ura**. Caxias do Sul: [s.n.], [196-] [Datiloscrito].

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

RIBEIRO, Cleodes Maria Piazza. Introdução ao épico. *Revista Letras e Comunicação*, Caxias do Sul: Educ, v. 2, jun. 1983.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. 2. ed. Jundiaí: Paco, 2017. *E-book*. Disponível em: <https://bityli.com/YBiHd>. Acesso em: 1º out. 2021.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.