

**Weberson Fernandes Grizoste**

**O Reflexo anti-épico de Virgílio no indianismo de  
Gonçalves Dias**

**Faculdade de Letras da Universidade de  
Coimbra**

**2009**

**Weberson Fernandes Grizoste**

**Reflexos anti-épicas de Virgílio no indianismo de  
Gonçalves Dias**

**Faculdade de Letras da Universidade de  
Coimbra**

Dissertação de mestrado em Poética e Hermenêutica,  
especialidade de Poética e Hermenêutica, apresentada à  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a  
orientação do Professor Doutor Carlos Ascenso André.

**2009**

*Onde estavas tu, quando eu fundava a terra? Faze-me saber se tens inteligência.*

*Jó 38:4*

## ABREVIACOES E SIGLAS

A canção do Exílio (CE)  
A canção do tamoio (CT)  
Deprecação (D)  
I-Juca Pirama (IJP)  
Marabá (M)  
O canto do guerreiro (CG)  
O canto do ndio (CI)  
O canto do piaga (CP)  
O gigante de pedra (GP)  
Os Timbiras, Introdução, (OT)  
Os Timbiras, Livro I, (OT, I)  
Os Timbiras, Livro II, (OT, II)  
Os Timbiras, Livro III, (OT, III)  
Os Timbiras, Livro IV, (OT, IV)  
Poema Americano (PA)  
Tabira (T)  
Visões (V)

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o conceito anti-épico no indianismo de Gonçalves Dias. Partiremos da premissa já desenvolvida em torno da obra *Eneida* de Virgílio, que, para muitos autores, embora pretendesse o poeta compor um poema de vida, acabou por compor um poema cheio de sofrimentos e de morte. A contradição que submergiu Virgílio também a ela sucumbira Gonçalves, embora o poeta quisesse fazer de seu indianismo uma celebração da vida, sua nostalgia ganha um pessimismo bastante peculiar, porque ao lembrar um tempo em que os nativos viviam felizes coloca em pauta o triste destino que os aguardava, e que Gonçalves tenta fugir, mas se torna inevitável. Este pessimismo encontra-se na própria autodenominação do poeta: *cantor de um povo extinto e humilde cantor*.

**Palavras-chave:** anti-épico, herói, indianismo, índio, Piaga, Timbiras, Tupi.

## ABSTRACT

This essay wants to analyze the concept of anti-epic in the Indian style of Goncalves Dias. We begin with the reason already develop about the *Aeneid* written by Virgil, for a lot writers, anyway the author wants the writer one poem about life, but his was writed one poem fully with sorrow and death. This contractions who submerge Virgil also failed Gonçalves, even his wants to make his Indian style your life celebration, his homesickness showing one pessimist unique. The Poet remembered one time when the native's life was happing and his thought about the sad destination who, wait for them, anyway Goncalves tray to change this situation but, that is impossible. This pessimist we found when his called himself the poet: *singer of one extinct people and humble singer*.

**Keys-word:** anti-epic, hero, Indianism, Indian, Piaga, Timbiras, Tupi.

## PREFÁCIO

Conheci o poeta Gonçalves Dias em 2000 por intermédio da professora T. Vera, a quem devo meu gosto pela literatura, e a paixão repentina pelo poema *Ainda uma vez – adeus* levou-me a conhecer as demais poesias gonçalvinas.

Quando iniciei a licenciatura plena em Letras, então na Universidade do Estado de Mato Grosso, prometi a um amigo que meu Trabalho de Conclusão do Curso seria desenvolvido em torno da poética de Gonçalves. No entanto, no decorrer do seminário de Literatura Latina conheci Homero, e o gosto pelo texto homérico, reunido ao tema inovador fizeram-me abandonar o antigo projeto de trabalhar Gonçalves, mas não esquecê-lo.

Foi no decorrer do seminário de Matrizes Latinas da Poesia Ocidental, que percebi a possibilidade de trabalhar o tema anti-épico virgiliano na poética de Gonçalves Dias, mas a dimensão do universo gonçalvino obrigou-me a optar pelo indianismo, e, assim, realizei o que havia anunciado em fazer ainda no primeiro semestre de 2003.

Por este motivo, ao longo desta missão, foram-se reunindo pessoas que passaram a acompanhar e torcer pelo meu desempenho acadêmico, dentre as quais algumas jazem no descanso eterno, mas que certamente se orgulhariam se ainda estivessem comigo. Com o encerramento deste estudo é que agradeço:

A Deus Todo-Poderoso, que me proporcionou a oportunidade de concluir este projeto, e a quem recorri nas horas mais precisas de minha vida.

Aos meus pais que me incentivaram a estudar ainda em criança, quando não entendia o valor da escola, a quem dedico este trabalho.

Aos meus queridos avôs, que fizeram parte dos mineiros desbravadores do sertão mato-grossense e se tornaram minha maior fonte de orgulho.

Às minhas irmãs, minhas maiores fontes de inspirações nos momentos em que meu coração arde flamejando de saudades.

Ao Ilmo. Professor Doutor Carlos Ascenso André, de quem carregarei a honra de tê-lo como orientador, e por acreditar na possibilidade da realização desse trabalho, tornou-se-me um exemplo profissional.

A Ilma. Professora Doutora Maria do Céu Fialho, pelo acolhimento no mestrado em Poética e Hermenêutica.

Ao Ilmo. Professor Doutor Delfim Ferreira Leão, cujo auxílio tornou possível a realização deste sonho.

Aos professores doutores que ministraram na parte curricular deste mestrado e que souberam nos atender com paciência em muitas dúvidas.

A Ilma. Professora Doutora Maria Inês Parolin Almeida que me proporcionou o gosto pela literatura clássica, a quem devo meu estímulo acadêmico.

Aos meus amigos, parentes que não cessaram de torcer pelo meu sucesso e a todos que mesmo, involuntariamente, contribuíram para realização deste objetivo.

## INTRODUÇÃO

Canto de celebração, de sublimação de heróis, mas onde também encontramos o esmorecimento, a queixa, a decepção, a falha humana. O poema épico gonçalvino acompanha o retrato de sua vida, e o objeto de escolha no seu indianismo acontece em vias daquilo que lhe trouxe o sofrimento: a mestiçagem, a impureza racial; daí o refúgio na raça banalizada pelos interesses da burguesia comercial dos três primeiros séculos da história brasileira.

A pouco mais de dois milênios, Virgílio celebrou a notável e fecunda conquista da *pax romana*, solenizando em verso épico a altivez de Roma, o arquétipo homérico, pleno de vida resplandecente, representava para ele, como para os poetas que o antecederam e se lhe seguiam; um limite dificilmente ultrapassável<sup>1</sup>.

A presença das obras homéricas na epopéia virgiliana é opinião generalizada entre os estudiosos. Existem duas zonas distintas na sua obra, a primeira parte corresponde às narrativas de *Odisséia* e a segunda de *Ilíada*<sup>2</sup>. Entretanto Virgílio notabilizou-se não apenas por utilizar-se das epopéias homéricas, mas por deixar influenciar-se pelas tragédias jônicas<sup>3</sup>. Para Di Cesare<sup>4</sup>, a glória e a tragédia na *Eneida* (Enéias) foram notáveis para ambos, e esse é um equilíbrio necessário e arriscado, mas isso é o que define a condição humana.

Pelo seu lado epopéico, Virgílio celebra a glória e a honra dos romanos; mas pelo lado trágico celebra com lágrimas os fatigados momentos que os precursores da nação romana se viram obrigados a enfrentar. O modelo anti-épico de Virgílio pauta-se por esta premissa: todo grande personagem virgiliano é a união de contrários: no caso de Enéias, nota-se claramente que o herói primeiro cai para adquirir grandeza na queda, e para Kothe<sup>5</sup>, quanto maior a desgraça que sobrevier, maior será a grandeza. A desgraça de Enéias não é uma mera choradeira, mas um duro aprendizado da condição humana, transcendendo a doutrinação que lhe é inerente.

A relação intertextual de Virgílio com Homero é aceite em todo universo literário; de fato é das epopéias gregas que nasce todo tipo de produção literária<sup>6</sup>. Mas assim como fizera Virgílio, outros também o fariam, Dante<sup>7</sup> e Lucan<sup>8</sup> reescreveram Virgílio. A propósito, conforme veremos neste trabalho, Gonçalves promete criar uma espécie de “*gênesis* americano”, denominando-o de “*Ilíada* Brasileira”, “criação recriada”<sup>9</sup>, mas o que nos deixa é uma “*Eneida* Brasileira”, uma epopéia inacabada. Ou pelo menos acabada, mas perdida nas profundezas do oceano, quando o poeta náufrago perecera no mar.

Mergulhando no indianismo de Gonçalves Dias, o presente trabalho tem como objetivo o estudo dessa marca fundamental de *Eneida*, nas suas linhas de continuidade na intertextualidade que o poeta quis evitar, mas que não foi possível.

Em nenhum momento, Gonçalves demonstrara o apreço por uma epopéia de lágrimas e de dores, sua proposta equivale à criação de uma obra que seja superior a todas, declarando-a como nunca vista. Mas ao incorporar o elemento suprimido e

---

<sup>1</sup> Carvalho, 2008, 13.

<sup>2</sup> V. Pereira, 1992, 77; Büchner, 1963, 402; Camps, 1969, 26.

<sup>3</sup> Quinn, 1968, 324.

<sup>4</sup> Di Cesare, 1974, 239.

<sup>5</sup> Kothe, 1987, 13.

<sup>6</sup> Jaeger, 1995, 64.

<sup>7</sup> Martindale, 1993, 43.

<sup>8</sup> Martindale, 1993, 48.

<sup>9</sup> Moisés, 1989, 36.

extinto da colonização brasileira, Gonçalves entra em contradição, torna-se impossível uma obra sem lágrimas, sem desesperos e sofrimentos, porque por trás de toda felicidade aparente está à morte, ela é a única certeza que temos. Isto o torna na linguagem de Vasconellos<sup>10</sup> o poeta brasileiro mais harmonioso e sentimental.

Gonçalves é em toda sua história, um homem contraditório. Sofre com os preconceitos em virtude de sua origem humilde, e, ao mesmo tempo, enxerga no seu reconhecimento de inferioridade uma maneira de abrandar o seu sofrimento. O poeta que, na opinião de Sodré<sup>11</sup>, soube cantar o índio, a natureza, soube também cantar a saudade, o exílio, o mal de amor, com uma força que poucas vezes a língua conheceu tão grande, e certamente nem uma vez maior. Transfere para os poemas o mesmo sofrimento, seus personagens também lamentam quando deveriam demonstrar-se fortes, exemplo clássico disso é o herói central de *I-Juca Pirama*.

De acordo com Bornheim<sup>12</sup>, o clássico e o romantismo são duas categorias básicas, elucidativas do desdobramento da cultura. O romântico seria sempre uma fase de rebelião, de inconformismo aos valores estabelecidos e conseqüentemente a busca de uma nova escala de valores, através do entusiasmo para o irracional ou pelo inconsciente, pelo popular ou histórico, ou pelas coincidências de diversos destes aspectos. Gonçalves viveu numa época muito próxima da independência brasileira, o poeta, aliás, nasceu no ano seguinte ao referido evento. A memória viva do colonizador é sem dúvida o grande instrumento movedor da construção de seu indianismo.

No entanto seu indianismo pode ser compreendido como um empenho no sentido de aceitar a dimensão índia da “mestiçagem”. Entretanto a própria necessidade de idealizar a figura indígena, não a assumindo como ela realmente foi – pobre, ignorante, primitiva –, contém em si uma não explícita confissão de penúria e vergonha. A dor da perda da identidade original está presente e escamoteada também nas demais imigrações, como um filho a falar uma língua que não se entende, tornando-se um ser estranho, de e em um mundo distante<sup>13</sup>.

Herculano<sup>14</sup> não teve dúvidas, para ele as “Poesias Americanas” eram exemplos de verdadeira poesia nacional do Brasil; citando *O Canto do Guerreiro* e *Morro do Alecrim*, o escritor, lamenta ainda, o fato de tais poesias não ocuparem a maior parte dos *Primeiros Cantos*. Para Franchetti<sup>15</sup>, o enorme prestígio do escritor juntado ao comentário, valeu na época como batismo do nascimento da poesia nacional brasileira.

Porém Gonçalves Dias compõe em alguns poemas de tema heróico e tema indígena e não num texto composto à maneira da epopéia<sup>16</sup>. Seu projeto em compor uma epopéia semelhante às obras homéricas permaneceu inacabado, com um quarto daquilo que havia prometido. Mesmo assim, ainda é vista como a mais bela realização do gênero, na literatura brasileira.

O primitivo americano de Gonçalves Dias é ficção, é idealizado, generosa por certo, mas ficção, para onde refluem os projetos oníricos do poeta na direção de uma beatitude utópica e a visualização duma Idade Média miticamente perfeita e feliz<sup>17</sup>. Seus índios são rudes, severos e sedentos de glória, e confiantes na vitória em caso de batalha; para o elemento gonçalvino a guerra era uma tarefa diária e o motivo de honra

---

<sup>10</sup> Vasconellos, 1868, 13.

<sup>11</sup> Sodré, 1969, 283.

<sup>12</sup> Bornheim, 1993, 76.

<sup>13</sup> Kothe, 1997, 258, 259, (a).

<sup>14</sup> Herculano, 1998, 100; (publicado originalmente na Revista Universal Lisbonense – t. 7, p.5, ano de 1848.

<sup>15</sup> Franchetti, 2007, 55.

<sup>16</sup> Franchetti, 2007, 55.

<sup>17</sup> Moisés, 1989, 36.



maior que um homem poderia encontrar. Para Moisés os guerreiros gonçalvinos são descritos de tal maneira que *é como se a flor da cavalaria arturiana se transplantasse para as selvas tropicais*.

A missão de Gonçalves Dias consiste em ultrapassar os termos estabelecidos pela literatura colonial, que, desde a carta de Caminha estabelecera um confronto entre os dois mundos: em que o conquistador é o representante da civilização, e os índios os representantes da barbárie. Ou o primeiro a bondade natural humana e o segundo corporificando a maldade<sup>18</sup>. Cabia aos conquistadores uma tarefa, que Caminha mesmo sugeriu: salvar a terra, salvar a gente que nela habita. Mas por trás desse salvamento e do combate à barbárie praticou-se a barbárie, em combate à injustiça mataram-se homens, velhos, mulheres e crianças, em nome do cristianismo destruiu-se, em combate ao paganismo cometeram os mesmos sacrifícios humanos<sup>19</sup>.

Gonçalves utiliza o termo índios, e isto revela o desconhecimento da identidade do outro<sup>20</sup>, porque este termo provém do pseudo-hindu; acaba por sua vez o índio assumindo aquela que lhe foi atribuída<sup>21</sup>. Herculano também reconheceria que o poeta tem muito de trato do português na sua lírica. Mas o indianismo gonçalvino possui três grandes autenticidades: pelo sangue, porque era filho de uma guajajara com um português; pelo conhecimento direto com os índios, pelos estudos realizados, como em Brasil e Oceania<sup>22</sup>.

Salvo a terceira alternativa, as duas primeiras são controversas, a primeira porque carece de maiores fontes se teria tido o poeta sangue indígena em sua miscigenação, fato que muitos escritores não reconhecem e nem é possível comprovar através de análise por parentes, porque não existem descendentes do poeta – nem mesmo o poeta conheceu o local da sepultura de sua filha – e o corpo do poeta precipitou-se no mar, impossibilitando uma comprovação por meio da arcada dentária; a segunda porque, conforme veremos, o poeta atribui aos Timbiras costumes dos tupinambás, embora alguns teóricos afirmem que seja pelo conhecimento que tinha dos tupinambás e pela ignorância dos costumes dos Timbiras.

Todavia optamos por acreditar que teria o poeta optado por louvar os Timbiras, índios que ocupavam a maior parte do seu estado natal, o Maranhão, atribuindo costumes tupinambás talvez porque estes já eram tidos como uma raça nobre, e pelo fato do desconhecimento da tribo Timbira, e que o poeta quisesse legitimá-los. De acordo com Angione Costa<sup>23</sup>, *os Gês não foram povos de civilização inferior aos Tupis-guaranis, antes tão adiantados quanto eles, se não mais nas indústrias domésticas, tendo, porém, ânimos menos propensos às atrações da guerra, aos pendores marciais. Só assim se explica que, em todos os campos onde se defrontaram com os seus valentes e aguerridos inimigos, sempre lhes cederam o lugar, sempre se deixaram bater*.

---

<sup>18</sup> Kothe, 1997, 237(a).

<sup>19</sup> Kothe, 1997, 245(a).

<sup>20</sup> Para Gonçalves o índio é um estrangeiro, o fato de habitarem nas mesmas terras e deles possuir descendência não o eximiu de o tratamento dispensado possuir um determinado caráter de estrangeiridade. Para esta realidade apontam claramente os estudos de RICOEUR, « Life in quest of narrative » e « Sobre a tradução ». Através do esclarecimento da hospitalidade lingüística e do fenômeno em que a intraduzibilidade se torna ultrapassável, podemos perceber como se dá o reconhecimento da identidade do outro, e daí percebermos o papel desempenhado por Gonçalves Dias na constituição do seu indianismo. Por exemplo, a admiração ao estrangeiro de que fala Ricoeur, em primeiro passo, ganha respaldo dentro da poética gonçalvina.

<sup>21</sup> Kothe, 1997, 236(a).

<sup>22</sup> Coutinho, 1986, 75; Ricardo, 1964, 26.

<sup>23</sup> Angione Costa, 1934, 190.

No entanto, esta afirmação não compromete a obra de Gonçalves, porque o seu caráter não é histórico e sim poético. Em diversos momentos a verdade poética seria inquestionável na obra do poeta. Gonçalves sobrepõe à realidade, arquiteta uma sociedade convencional, uma civilização ideal, um Brasil fora de sua rude verdade<sup>24</sup>.

Através desta recriação literária, veremos as duas grandes linhas de orientação, épica e anti-épica, na poesia gonçalvina, os reflexos anti-épicas virgilianos na sua obra, bem como o seu contragosto e a falha na criação de um conjunto de obras anti-épicas, porque este nunca teria sido seu objetivo, e que consideramos como parte da contradição de sua dialética.

---

<sup>24</sup> Sodré, 1969, 273.

## CAPÍTULO 1

### EPOPÉIA E ANTI-EPOPÉIA: A INTENÇÃO E O RESULTADO

O que permanece é a obra dos poetas.

Hölderlin

Há mais de dois mil anos que Virgílio celebrou numa epopéia a construção da *pax Romana*; o poeta deixava proclamada a sua escolha – a vida. Porém muitos foram os que não a apreenderam, entre eles o seu próprio herói<sup>25</sup>. Há uma presença clara da influência homérica sobre a poesia de Virgílio, mas entre eles existe um mundo a separá-los. Mais do que o fulgor dos dias heróicos de Micenas e de Tróia refletida na *Ilíada* e na *Odisséia*, Virgílio sentiu as sombras que invadiram seus heróis, e, no fundo, a grande e desventurada família humana. Além do arquétipo de heroísmo, na sua tradicional versão guerreira e inventiva, Virgílio estava preocupado em desvendar a acepção da ação humana e no estabelecimento de procedimentos modelares. A partir dessa premissa, presumimos por que razão Virgílio não pode conceder a Eneias uma imagem resplandecente.

A epopéia é apresentada como um espaço de luz, ao passo que a anti-epopéia possui sua superfície na penumbra<sup>26</sup>. Na epopéia manifesta-se a peculiaridade da educação jônica; em compensação deparamos com outros povos, nos mesmos estágios de desenvolvimento, e com uma organização social distinta, com cantos heróicos análogos àqueles dos gregos primitivos<sup>27</sup>. Mas é do modelo grego que toda literatura ocidental posterior surge.

O mundo dos heróis, dos deuses e dos homens é um cosmos, um todo vivo no qual todo movimento gira em torno da justiça, ordem e destino. O nascimento e a morte são os extremos que circundam este universo<sup>28</sup>. Neste extremo surge o homem. A *Hybris* é o pecado por excelência contra a saúde política e cósmica<sup>29</sup>. A cólera de Aquiles, o orgulho de Agamenon, a inveja de Ájax, a presunção de Ulisses, são exemplos de heróis que cometem a *Hybris*. No caso de Aquiles, Adorno e Horkheimer afirmam que a cólera do filho da deusa contra o rei guerreiro e organizador racional demonstra a inatividade indisciplinada desse herói<sup>30</sup>. Já Ulisses manipula os processos de assimilação ao estado natural como um meio de dominar a natureza ao se denominar *Oudeis*. Junto da *Hybris*, está o seu poder destruidor, a ira desmedida de Aquiles culmina no sofrimento mais profundo: a morte daquele que lhe é o amigo mais caro, Pátroclo. Desse sofrimento nasce o desejo de vingança<sup>31</sup>. Mas o desejo de vingança é necessário, para que a Legalidade Cósmica seja restaurada. Através da justiça, a ordem e o destino são resgatados, e o equilíbrio cósmico é restabelecido<sup>32</sup>.

Mas não é apenas esta a configuração de um poema épico, para Bowra: *An epic poem is by common consent a narrative of some length and deals with events which*

---

<sup>25</sup> Carvalho, 2008, 64.

<sup>26</sup> De acordo com ANDRÉ, Carlos Ascenso: «Luz e penumbra na literatura humanista dos Descobrimentos». Através do contraste luz/penumbra, o autor discorre sobre as contradições gerais da literatura humanista da época das descobertas.

<sup>27</sup> Jaeger, 1995, 64.

<sup>28</sup> Paz, 1982, 244.

<sup>29</sup> Paz, 1982, 244,245.

<sup>30</sup> Adorno e Horkheimer, 1985, 55.

<sup>31</sup> Lesky, 1996, 25.

<sup>32</sup> Paz, 1982, 243.

*have certain grandeur and importance and come from a life of action, especially of violent action such as war*<sup>33</sup>. Quanto a sua forma no conceito grego, um poema épico deve ser escrito em hexâmetros datílicos, deve ser um poema longo, dividido em vários livros, tem de contar uma história.

Na verdade os primeiros poetas romanos não obedeceram a estas exigências. Virgílio, no entanto, torna-se servo desse modelo, pelo que alguns críticos questionam as limitações da história e da técnica. A diferença que temos entre Virgílio e Homero é que, no caso do segundo, o texto épico trata-se de uma epopéia oral, já para o poeta romano é totalmente literária<sup>34</sup>. Para Quinn<sup>35</sup>, Virgílio é a evocação mais profunda de Homero.

Mas isto não indica que haja divergências entre os poetas épicos. Parry<sup>36</sup> observa a duplicidade na *Eneida*; este autor descreve as características utilizadas por Virgílio, que permitem catalogar sua obra como uma epopéia, que ao mesmo tempo torna-se uma anti-epopéia.

Quando Umbro aparece diante do povo de Marrubia ele é o mais valente; e ele é um sacerdote, possui a arte do sono e do controle sobre serpentes ferozes: aqui se trava o caminho Homérico, suas ervas e o encantamento não lhe salvam; e é ferido pela lança dos Dárdanos, Virgílio encerra a cena com uma lamentação esplêndida.

*Te nemus Angiatae, Vitrea te Fucinus unda,  
Te liquidi fleuere lacus.*

Numa análise microscópica, Parry observa a presença do «tricolon», três sucessivos substantivos-frase. Aqui encontramos um assíndeto sem os conectivos gramaticais que, juntados ao verbo «fleuere», é um dispositivo que combina com uma apóstrofe. O guerreiro inoperante é endereçado diretamente a segunda pessoa. O primeiro é «nemus Angitia», o segundo é o nome próximo do lago «Fucinus» e o terceiro é o lago. Os três nomes são diferentes no seu conjunto. O primeiro e o segundo opõem-se ao terceiro por serem nomes dos lugares; o segundo e o terceiro opõem-se ao primeiro por possuírem adjetivos, e tendo os adjetivos separados dos substantivos; o primeiro e o terceiro opõem-se ao segundo por causa das variações de anáforas: «te» personifica a retidão do lamento<sup>37</sup>. O «tricolon» com a anáfora é um dispositivo formal forte que se apropria dos sons do lamento público<sup>38</sup>. Parry observa que o tricolon fora utilizado por Homero, o que confirma que Virgílio se inspirara no autor grego. O exemplo utilizado por Parry está no final do segundo livro de *Ilíada*: *The forces from Mysia were led by Chromius and by Ennomus, a diviner of birds. But his birds did not keep him from black death. He was to be slain by hands of swift Achilles at the river, where many another Trojan fell*<sup>39</sup>.

Concernente a característica Homérica presente na obra de Virgílio, Parry observa que Virgílio tem pelo menos duas passagens homéricas em mente, uma do vigésimo terceiro livro de *Ilíada*, onde Aquiles tenta abraçar o espectro de Pátroclo, e outra do décimo primeiro livro de *Odisséia*, onde Ulisses tenta abraçar o espectro de sua mãe. No final do segundo livro de *Eneida*, Eneias tenta abraçar o espectro de sua

---

<sup>33</sup> BOWRA, C. M., "Some characteristics of literary epic". Steele Commager (Ed.), *Virgil*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1966, 53-61, (pg 53).

<sup>34</sup> Quinn, 1968, 277.

<sup>35</sup> Quinn, 1968, 278.

<sup>36</sup> PARRY, Adam, "The two voices of Virgil's Aeneid". Steele Commager (Ed.), *Virgil*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1966, 107-123.

<sup>37</sup> Parry, 1966, 58.

<sup>38</sup> Parry, 1966, 59.

<sup>39</sup> Parry, 1966, 59.

esposa, mas em vão. Isto indica que Eneias é similar aos heróis homéricos, mas este fato é isolado, Virgílio possui uma característica que os torna diferentes. No poema de Virgílio sua característica central é a tristeza, a perda, a frustração, o sentido do insubstanciável que poderia ser palpável e satisfeito<sup>40</sup>. A imagem que Virgílio nos dá das almas no além é da inanidade e da inconsistência, tudo é simulacro, imagens e sombras<sup>41</sup>.

Os heróis homéricos possuem uma característica que, por sinal, está além da nossa existência física: Aquiles precipita-se pelas próprias mãos, Ulisses é agravado por este tipo de frustração. No entanto os heróis homéricos amam e apreciam a vida<sup>42</sup>, enquanto Eneias lamenta o fato de não ter sucumbido com os troianos que pereceram diante da muralha de Tróia.

De acordo com Quinn<sup>43</sup>, o desejo de matar é um sentimento natural e um tanto necessário no herói. Mas, quando se torna uma vitória forçada, para nós ela pode adquirir uma imagem desagradável, de maneira que nos leva, por vezes, a ver a morte apressada como uma forma de expiação. Para Farron<sup>44</sup>, o combate entre Eneias e Turno está modelado no combate entre Aquiles e Heitor, o combate homérico é a última luta na epopéia assim como o combate virgiliano. Mas, após o combate de Aquiles e Heitor, seguem-se as lamentações dos penates vencidos, o funeral de Pátroclo, a visita de Príamo a Aquiles e, finalmente, o funeral de Heitor, enquanto Virgílio encerra sua obra com a morte violenta de Turno, sendo este o último episódio. Farron<sup>45</sup> também observa que, apesar do grande número de violência nas tragédias gregas, apenas quatro terminam violentamente (*Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, *Electra* de Sófocles, e, de Eurípidés, as obras *Hécuba* e *Hércules*) e nenhuma delas termina tão penosa como *Eneida*.

Enquanto *Ilíada* celebra a guerra de Tróia, o poema virgiliano comemora a grande vitória, a batalha de Actium, que simboliza o triunfo sobre os anos de sangue da guerra civil<sup>46</sup>. Mas a analogia virgiliana distancia sua obra do texto homérico, porque *Homer's tale is ingenuous fiction intended for an audience half disposed to believe. Virgil makes belief in his stylized fantasy impossible by interspersing among the parts we might be prepared to believe passages so patently ironical in intent (for example, Charon) or allegorical (for example, the vestibule of the underworld) that the question of belief hardly arises.*<sup>47</sup> Já havia dito Auerbach<sup>48</sup> que Homero era um mentiroso inofensivo, quando fazia uma alusão a respeito da diferença entre o autor bíblico e o grego. Homero mentia para agradar, era consciente de suas metas, mentia no interesse de uma pretensão à autoridade absoluta. Para Quinn, Virgílio é superior espiritualmente a Homero, mas isto não garante que seja superior artisticamente, porque a arte poética é um produto meramente cultural ou individual<sup>49</sup>.

Enfim, o objetivo de Virgílio era a criação de um poema de vida, mas viu a sua obra migrar de um espaço de luz para um espaço de sombras; o próprio poeta é afetado

---

<sup>40</sup> Parry, 1966, 62.

<sup>41</sup> PEREIRA, V. S. Pereira Soares, «Sementes de frustração na *Eneida*»: MEDEIROS, Walter de; ANDRÉ, Carlos Ascenso; PEREIRA, V. S. Pereira Soares. *A Eneida em contraluz*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, 1992. 77-130 (pg. 106).

<sup>42</sup> Parry, 1966, 63.

<sup>43</sup> Quinn, 1968, 16.

<sup>44</sup> Farron, 1982, 136.

<sup>45</sup> Farron, 1982, 138.

<sup>46</sup> Quinn, 1968, 22.

<sup>47</sup> Quinn, 1968, 287.

<sup>48</sup> Auerbach, 1986, 11.

<sup>49</sup> Quinn, 1968, 288.

por esta mutação: no leito de morte, quis destruir seu poema – testemunho amargurado de uma época conturbada. A anti-epopéia submerge aquilo que é o componente constitutivo fundamental da sua correspondente contrária – a distância épica – ao suprimir o espaço temporal entre o universo constituinte e a época do seu autor e de seus contemporâneos. Para Carvalho<sup>50</sup>, o universo épico é por natureza um mundo ideal. A anti-epopéia, por sua vez, transforma este mundo perfeito do passado ao dar lugar às deficiências do tempo presente e real com o seu cortejo de infortúnios, misérias, comiserações, baixeiras. Asseverada a incoerência de enaltecer a contemporaneidade, a grandeza volve-se em pequenez, a consagração heróica em desabafo, crítica e denúncia, a chama de outras épocas abrandar-se e, não raro, fenece.

---

<sup>50</sup> Carvalho, 2008, 36.

## CAPÍTULO 2

### VIRGÍLIO: AS CONTRADIÇÕES DE UM POETA ÉPICO

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,  
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.

“Nuit de Mai” – Musset

Em Homero, na *Iliada*, Eneias salva-se da morte através de uma intervenção divina: não resta nenhuma dúvida de que, na tradição, era favorecido pelos deuses e o seu destino era sobreviver à guerra. A *Eneida* é a história de migração dos remanescentes troianos que, sob o comando de Eneias, deixaram as muralhas destruídas de Tróia e avançaram rumo a Itália<sup>51</sup>. Virgílio adota a forma de Homero, mas não adota a mesma atitude<sup>52</sup>. Em Homero, os deuses e deusas são tratados com limitações, quando, na realidade, eles deveriam ser sobrenaturais, intervêm na vida dos humanos, mas esta intervenção é mais física do que divina ou mágica. Os heróis gregos possuem características sobre-humanas, normalmente eles possuem uma ascendência divina, seja de um deus ou deusa<sup>53</sup>. Ao passo que os heróis virgilianos assumem uma categoria mais humana que divina, embora sem abandonar a ascendência divina prefigurados nos heróis homéricos.

Para Putnam<sup>54</sup>, na última parte de *Eneida*, Eneias torna-se uma imagem de Aquiles<sup>55</sup>. Putnam<sup>56</sup> ressalta que Turno e Heitor são derrotados sozinhos. Eis a grande diferença entre os heróis vencidos: Heitor e Turno fazem suas súplicas. Turno pela vida, Heitor por um enterro aceitável. *Hector attempts to supplicate Achilles only after he has been mortally wounded; it is not, then, life that he asks for but only a decent burial*<sup>57</sup>. Mas isto não indica que Virgílio terá falhado no seu objetivo de construir uma narrativa épica. Para Perret o otimismo na *Eneida* é incontestável, Virgílio admirava Augusto, via na sua obra a realização das melhores partes da vida romana, acreditava que Roma trazia à humanidade uma salvação definitiva. Escreve *Eneida* com intenção de dizer e para fazer partilha dessa fé<sup>58</sup>. *Eneida* torna-se um poema de uma evolução histórica que tem êxito, – o herói desabrocha guiado por um deus – dado que ao herói o poeta une um valor moral, se lhes atribuímos um significado universal; logo somos tentados a atribuir a Virgílio um otimismo de princípio, universal também<sup>59</sup>.

Não sendo incontestável, Perret então afirma: *Virgile, comme les philosophes, est optimiste quand il pense à l'ordre du monde; il est alors tout admiration et enthousiasme*<sup>60</sup>. Virgílio torna-se otimista ao pensar a ordem do mundo. Mas este otimismo pode ser visto à maneira de Camps<sup>61</sup>, de que Virgílio, ao compor o poema, não quis rivalizar com Homero, porque sua obra é uma continuação de grande envergadura, onde os troianos abrem à maneira do sucesso dos gregos.

---

<sup>51</sup> Camps, 1969, 11.

<sup>52</sup> Quinn, 1968, 284.

<sup>53</sup> Quinn, 1968, 285.

<sup>54</sup> Putnam, 1988, 196.

<sup>55</sup> Johnson, 1976, 116.

<sup>56</sup> Putnam, 1988, 199.

<sup>57</sup> Johnson, 1976, 115.

<sup>58</sup> Perret, 1967, 343.

<sup>59</sup> Perret, 1967, 343; Wilsen, 1973, 737.

<sup>60</sup> Perret, 1967, 356.

<sup>61</sup> Camps, 1969, 20.

Todavia o pessimismo está presente na obra de Virgílio, está impregnado por toda parte, o poeta evoca o horror a respeito do duelo de César e Pompeu; os campos fúnebres de Filipos; e talvez o episódio mais importante em torno do período de confusão da guerra da Perúsia<sup>62</sup>, algo ligado à história romana (Setembro 41 a.C. - Julho 40 a.C.). Para Brisson<sup>63</sup> e Jal<sup>64</sup>, o pessimismo virgiliano é uma particularidade concebida por esta guerra civil.

Para Parry<sup>65</sup>, Dido e Cleópatra eram inimigas de Roma, e por isso é que ambas sucumbem à morte. *Dido-Cleopatra is the sworn enemy of Rome*. Logo são culpadas, se não fossem culpadas, o destino não as destruiria. Porém essa culpa não as diminui, ao contrário engrandece; como no caso de Prometeu, Antígona e Édipo: o ser se cumpre e não regressa ao caos<sup>66</sup>.

Que Virgílio sofreu influência homérica, disto sabemos. Quinn, no entanto, frisa uma cena de suma importância no tocante ao serviço da influência homérica em relação aos termos anti-epopéicos: Príamo torna-se uma figura patética à vergonha de um homem idoso morto em batalha<sup>67</sup>; não seria inconveniente afirmar que, dessa imagem, Virgílio teria decidido a morte vergonhosa de Turno.

Virgílio reúne em sua obra o conjunto das obras de Homero<sup>68</sup>, «meio odisseica, meio ilíada»<sup>69</sup>. A imitação homérica, porém não compromete a originalidade do poema, porque o herói virgiliano apresenta suas próprias características<sup>70</sup>, *Homer was for Virgil the archetypal poet, the grand original*<sup>71</sup>. Mas *Eneida* não sofre influência apenas de Homero, há muitos resquícios também de tragédias, sobretudo gregas<sup>72</sup>. A história da guerra e das armas descrita na *Ilíada* e a história de aventuras de um homem escrita na *Odisséia*, são influências distintas que encontramos logo nas primeiras linhas de *Eneida*<sup>73</sup>.

*Sou aquele que em passado tempo  
Meu canto confiei à frágil frauta  
E levei a que campos meus vizinhos  
Ao desejo do dono obedecessem,  
Que bom trato agradasse ao camponês  
Sou eu quem celebra em canto,  
Nos horrores das armas de Mavorte,  
O varão que primeiro veio de Tróia  
À nossa Itália, às praias de Lavínia, (Eneida, I, 1-9)*

Otis elabora um esquema sobre a *imitatio* virgiliana: de acordo com este autor, a influência dos seis primeiros livros da *Eneida* pertence à *Odisséia*; conseqüentemente os seis últimos à *Ilíada*. Porém o sétimo livro da *Eneida* possui uma recapitulação daquilo

---

<sup>62</sup> Perret, 1967, 360.

<sup>63</sup> Brisson, 1966, 266.

<sup>64</sup> Jal, 1963, 231.

<sup>65</sup> Parry, 1966, 70.

<sup>66</sup> Paz, 1982, 248.

<sup>67</sup> Quinn, 1968, 8.

<sup>68</sup> Büchner, 1963, 402: concernente a narrativa semelhante a *Odisséia*, Camps, 1969, 26: concernente a narrativa correspondente a *Ilíada*. Otis, 1964, 42.

<sup>69</sup> V. S. Pereira, 1992, 77; Gordon, Williams, 1983, 83.

<sup>70</sup> Brisson, 1966, 257.

<sup>71</sup> CLAUSEN, Wendell, "An interpretation of the Aeneid". Steele Commager (Ed.), *Virgil*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1966, 75-88. (pg 75).

<sup>72</sup> Maguiness, 1963, 478.

<sup>73</sup> Quinn, 1968, 41.



que ocorreu no primeiro livro, por conseguinte é a abertura da segunda parte que compõe a epopéia<sup>74</sup>.

Virgílio inverte a seqüência de Homero, – *Ilíada* e *Odisséia*<sup>75</sup> – a primeira narra a guerra de Tróia, enquanto a segunda narra o retorno dos Heróis, personificando-os em Ulisses. Partindo do mesmo horizonte, Virgílio, primeiro, descreve Eneias perambulando à procura da nova pátria, para posteriormente narrar a guerra de conquista do Lácio<sup>76</sup>. Logo a guerra pela conquista da terra prometida está na última parte de *Eneida*<sup>77</sup>. Para Jaeger a *Ilíada* é provavelmente anterior à *Odisséia*, a primeira baseia-se no Pathos, em que o destino dos guerreiros é o ideal; já a segunda baseia-se no Ethos, que trata da cultura e da moral aristocrática<sup>78</sup>. A diferença que temos entre as duas composições épicas não é apenas no conceito da própria linearidade histórica da guerra, mas no fato de a *Ilíada* se basear numa alocação em que o destino das nações é resolvido na batalha, ao passo que *Odisséia* atinge um momento histórico mais elevado, em que o discurso democrático é o fato essencial para que os povos atinjam seus objetivos. Alcínoo, por exemplo, é a pintura fiel de um governante das cidades-estados da Grécia Antiga.

No entanto, há uma coisa fundamental em Virgílio: a estrutura da epopéia; ele é consciente ao organizar o conflito ou tensão, a própria história de Virgílio nos direciona a Homero, porque, de certa forma, aquela é continuação desta<sup>79</sup>. Os heróis viajando pelo mar, as mesmas estruturas divinas, os concílios entre deuses idênticos, com os deuses de oposição, e com ajuda divina da autoridade maior, Zeus-Júpiter. Com exceção de que na *Eneida* não há «nostos», apenas nostalgia<sup>80</sup>. Obviamente que Virgílio não pretendeu glorificar Eneias, ou um tanto em nível inferior do paradoxo ele usa o modelo de luta da *Ilíada*. Porém, de acordo com Otis<sup>81</sup>, Virgílio realmente desejou representar Eneias como um herói romano, talvez como um Augusto que empreende a guerra no interesse da paz, e em uma ordem mais elevada da civilização.

No entanto há uma grande similaridade na composição de Virgílio com Homero<sup>82</sup>, entre eles usaremos o exemplo de Pöschl citado por Büchner no tratamento de Virgílio em relação à *Odisséia*: *L'introduzione con la catastrofe provocata dalla divinata nemica, la catastrofe per se stessa, il monologo disperato dell'eroe, il porto di Forci, il discorso consolatore, l'incontro con Venere come trasformazione dell'incontro di Ulisse con ad Atena ad Itaca, l'invibilità dell'eroe durante il suo cammino attraverso Cartagine come imitazione dell'arrivo di Ulisse nella città dei Feaci, l'incontro con Didone con il confronto di Nausicaa, l'apparizione di Énea davanti a Didone sotto le sembianze di uno straniero, cui la protettrice dà una bellezza raggianti, il discorso fra Giove e Venere, come imitazione del dialogo fra Zeus ed Atena nel primo libro*

---

<sup>74</sup> Otis, 1964, 91.

<sup>75</sup> Para Jaeger, 1995, 37: a *Odisséia* é uma continuação da *Ilíada*.

<sup>76</sup> Büchner, 1968, 519.

<sup>77</sup> Camps, 1969, 13.

<sup>78</sup> Jaeger, 1995, 66.

<sup>79</sup> Quinn, 1968, 289.

<sup>80</sup> MEDEIROS, Walter de. "A outra face de Eneias": MEDEIROS, Walter de; ANDRÉ, Carlos Ascenso; PEREIRA, V. S. Pereira Soares. *Eneida em contraluz*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, 1992. 7-22, (pg 12).

<sup>81</sup> Otis, 1964, in: *A study in civilized poetry*.

<sup>82</sup> Entre estas similaridades destacamos que "Aeneid I-VI repeats the main plot of Odyssey V-XII" (Otis, 1964, 30) Todavia o livro V de *Eneida* está baseado na *Ilíada*, nos cantos XV e XXIII. (Otis, 1964, 32) (Büchner, 1963, 393). Os jogos fúnebres são obviamente modelados no episódio de Pátroclo no canto XXIII de *Ilíada*, ao passo que o ato de pôr fogo nos navios, no curso contado na *Ilíada* XV. (Otis, 1964, 38). Do canto VII-XII o herói é emprestado da *Ilíada* (Otis, 1964, 63).

*dell'Odissea, addirittura il motivo intimo del discorso di Giove, e, cioè, l'interpretazione del poema*<sup>83</sup>.

Ao se apoderar da forma homérica, Virgílio cria uma série de convenções que o dificultam na técnica; de acordo com Quinn, o primeiro problema é o dos deuses e o segundo é o da motivação<sup>84</sup>. Os eventos nestas obras são causados pelos deuses, há uma semelhança muito grande entre o mundo cósmico de Virgílio e o de Homero<sup>85</sup>, em ambos os casos, o destino dos homens está ligado aos interesses dos deuses. Mas, no caso de Virgílio, há uma determinada distância entre a humanidade e o cosmos<sup>86</sup>, ao contrário, como já dissemos, dos heróis homéricos, que eram super-homens e super-mulheres. No mundo épico romano, toda ação humana está dominada por uma estrutura cósmica semelhante à de Homero, mas, ao contrário, o herói torna-se uma<sup>87</sup> *simples ferramenta nas mãos de um deus*; mas, para Quinn, esta é a impressão que Virgílio quis causar porque *the exploitation of the technique, like the exploitation of form, depends on an illusion of strict adherence*<sup>88</sup>.

O segundo requisito para técnica era a motivação, porque o público de Virgílio era diferente do público de Homero, e, para isto, Virgílio explora temas de interesses romanos. Os romanos tinham um interesse muito grande sobre a moral, a rotina, e um interesse dominante sobre a história<sup>89</sup>; Virgílio apossa-se destes fatores para produzir sua epopéia. Mas, ao contrário de Homero, Virgílio reúne epopéia e tragédia<sup>90</sup>, e com isto, consegue provocar o sentimento de frustração no leitor. *As figuras virgilianas parecem mover-se num terreno fluido, misto de consciência e inconsciência, de verdade e falsidade, num universo de personagens desfocadas, de fragmentos caleidoscópicos, de inconsistências. Assim abre caminho à inquietude; daqui à frustração, um passo apenas*<sup>91</sup>.

O quinto livro de *Eneida*, – que narra a viagem inesperada para a Sicília e a morte de Palinuro, os jogos fúnebres em honra de Anquises – decorre num ambiente de alegria desportiva e contrasta com a tentativa de incêndio dos navios pelas mulheres troianas. Sobre o contraste, V. S. Pereira<sup>92</sup> afirma que *Virgílio habituou-nos a este constante desandar da roda da fortuna*. Perante o incêndio, apesar de haverem contido as chamas, Eneias mergulha na depressão e questiona o prosseguimento da viagem. Neste ponto Eneias rasga as vestes e pede a Júpiter que lhe acuda ou o fulmine por suas próprias mãos<sup>93</sup>.

Enquanto, no primeiro livro, o herói havia encorajado seus camaradas a prosseguir, agora, nesta circunstância, é Nautes com uma tímida ajuda de Palas quem o incita a enfrentar a situação<sup>94</sup>. Eneias constantemente retorna ao passado, parece hesitar naquilo que tem de fazer. Porém o herói não é um cobarde, apesar de noutra ocasião evocar a morte. Mesmo após receber uma ordem divina para edificar uma nova Tróia além do mar, o herói não obedece, nem mesmo quando o sacerdote Panto anuncia o fim

---

<sup>83</sup> Büchner, 1963, 520,521.

<sup>84</sup> Quinn, 1968, 300.

<sup>85</sup> Camps, 1969, 15.

<sup>86</sup> Otis, 1964, 49: “Homer’s gods are not so divided (Zeus is more powerful and more omniscient than the other gods but there is no definitive and consistent system of subordination)”.

<sup>87</sup> Paz, 1982, 241.

<sup>88</sup> Quinn, 1968, 303.

<sup>89</sup> Quinn, 1968, 309.

<sup>90</sup> Quinn, 1968, 324: Como no episódio de Dido.

<sup>91</sup> V. S. Pereira, 1992, 81.

<sup>92</sup> V. S. Pereira, 1992, 98,99.

<sup>93</sup> Medeiros, 1992, 13.

<sup>94</sup> V. S. Pereira, 1992, 103.

de Tróia e de seus habitantes; nesta ocasião Eneias reúne um grupo de desesperados e juntos bradam<sup>95</sup>: *Morramos, lancemo-nos no meio das armas! / Só há uma salvação para os vencidos: não esperarem nenhuma salvação.*

Portanto, Eneias torna-se um herói com as mesmas configurações gregas, mas com características distintas. Eneias é – ninguém o duvida – uma prefiguração de Augusto<sup>96</sup>. Deve considerar-se que as diferenças entre Eneias e os heróis homéricos também são culturais e históricas<sup>97</sup>. Então Medeiros deixa uma pergunta: *Quem é Eneias?* Na intenção geral do poema é Augusto, reafirma ainda que também é Antônio em Cartago; Heitor vitorioso de Aquiles-Turno, no Lácio. Mas logo faz uma pergunta: *E a outra face?*<sup>98</sup>, e afirma: *Eneias é, de algum modo, o próprio Virgílio*<sup>99</sup>. Para este autor, a representação no mosaico de Hadrumeto da figura de Virgílio, cujas faces cavadas, cujos olhos cheios de uma flama sombria, e sua frente virada para um futuro cónico e distante, revelam um homem do passado, um homem de lágrimas, cheio de incertezas e de angústias e frustrações, cuja vitória é igual a derrota, prova disso é que Virgílio tentou destruir seu poema antes da morte, e morre profundamente infeliz, mas não desesperado: *Virgílio acreditava que mais longe, para além do éter, mais tarde, para além do tempo, o sangue e as lágrimas do infeliz hão-de florir em sóis*<sup>100</sup>. Para Medeiros, a outra face é Eneias, porque, ao pensar no rosto do herói, não o consegue fazer pensando a luz hierática e o queixo voluntarioso de Augusto, mas de acordo com a representação de Virgílio no mosaico de Hadrumeto. Virgílio, apesar de se sentir atraído pelo projeto da *pax Romana*, discordava do rumo que os acontecimentos, no seu particularismo, iam tomando. Era-lhe impossível, por isso, dar a Eneias e a sua missão uma imagem única, imaculada. Não o fez ao longo do poema e, no final, a vitória de Eneias tem o amargor da derrota. Assim, o contraponto inflexível da ambigüidade e da frustração parece ter-se acentuado no final da *Eneida*. E é irretorquível que *indignata e umbras* são discordantes no termo de um poema épico<sup>101</sup>.

Em Cartago, Eneias chora diante das pinturas de um templo cuja evocação rememorava a guerra de Tróia, chora como Ulisses chorou diante do canto de Demódoco, na terra do rei Alcínoo; Ulisses, porém, era um vencedor e Eneias um derrotado; Ulisses retornava à pátria e Eneias não tinha mais uma pátria; as elocuições trazidas por estas pinturas eram repletas de nostalgia daquilo que se não devia mais cantar, não havia nostos (retorno), mas apenas nostalgia. O choro de Eneias é sobre si mesmo, sobre seu infortúnio, sobre a desventura de seus camaradas. De acordo com Medeiros<sup>102</sup> *Eneias é o único herói épico que, na sua primeira apresentação, nos aparece a desejar a morte.* Uma similaridade que encontramos com o livro de Jó, texto igualmente épico, onde o patriarca amaldiçoa a data do nascimento, todavia neste texto épico, o patriarca não deseja a morte, mas espera por um auxílio divino<sup>103</sup>.

<sup>95</sup> Medeiros, 1992, 14.

<sup>96</sup> Büchner, 1963, 526 afirma Augusto e acrescenta os romanos pertencentes à «gens Iulia». Brisson, 1966, 251 “grâce à son adoption par César, Octave appartenait à la gens Julia, c'est-à-dire à une vieille famille patricienne qui se réclamait précisément d'Enée comme ancêtre.” Otis, 1964, 96: The *pious Aeneas* is thus the ideal man or hero of Virgili's Augustan ideology. HAECHER, Theodore, “Odysseus and Aeneas”. Steele Commager (Ed.), *Virgil*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1966, 68-74 (pg. 68) “And this of Aeneas, of the ancestor of Caesar, of the mirror of Augustus! Aeneas was no victorious Greek, but a defeated Trojan like Hector”.

<sup>97</sup> Quinn, 1968, 52.

<sup>98</sup> Medeiros, 1992, 21.

<sup>99</sup> Medeiros, 1992, 22.

<sup>100</sup> Medeiros, 1992, 22.

<sup>101</sup> V. S. Pereira, 1992, 130.

<sup>102</sup> Medeiros, 1992, 12.

<sup>103</sup> Jó 13:15. “Mesmo que ele me tire à vida, não tenho outra esperança”

Talvez porque seja o único cuja desgraça é total, derrotado na guerra, perde a família, a pátria, presenciou a morte do rei Príamo e de toda família real, além de muitos camaradas. Peregrino pelo mundo, partiu para conquistar uma terra, ciente da desgraça que lhe restara, a esperança no futuro não lhe parece compensar a perda do passado. Esta é uma similaridade com o patriarca Jó, que não tem outra esperança a não ser o auxílio divino, porque sua ruína era total. Eneias também não tem escolha, nem mesmo quando deixa Cartago. Mas Eneias tem perdas sucessivas e paulatinas, ao passo que a ruína de Jó é repentina, dentro de instantes não lhe resta nada a não serem lamentos e monólogos. No caso de Eneias, Dido escapa, mas também lhe escaparia a esposa, o pai, e a mãe, e todos desejariam afirmar o seu amor. *É difícil conceber frustração maior para um eleito. Um eleito que dir-se-ia condenado à insatisfação e ao espetáculo da morte*<sup>104</sup>.

Porém há também uma grande similaridade de Eneias com um personagem do livro de *Gênesis*. Eneias é semelhante a Abraão<sup>105</sup>; nesta estranha analogia, ambos recebem uma promessa de grande futuro para sua posteridade, mas no decorrer desta conquista, estes heróis têm de abandonar o passado<sup>106</sup>. Ló<sup>107</sup> é semelhante a Anquises, porque ambos saem na companhia dos heróis, mas devem ficar pelo caminho, Ló tem maior sorte que Anquises, porque enquanto o primeiro parte para uma nova terra alheia de seu tio, o segundo sucumbe à morte. Agar e Ismael são semelhantes a Dido e Turno; no caso de Agar e Dido, a primeira torna-se concubina de Abraão e a segunda torna-se mulher de Eneias, mas ambas devem ser abandonadas, Agar parte para o deserto, enquanto Dido morre e vai para o mundo dos mortos, ambos os lugares representam o caos. Já Ismael se vê desprovido da paternidade, o abandono de Ismael pode ser comparado à morte violenta de Turno, porque um ato bárbaro de abandono paternal não tem explicações plausíveis, ao passo que a morte violenta de Turno não possui justificativas. No entanto, a narrativa bíblica não adquire o mesmo impacto que *Eneida*, em nenhum momento Abraão hesita, o que o torna mais semelhante a Ulisses, porquanto nisso Jó é mais próximo de Eneias, porque lamenta o destino a todo instante. Os lamentos destes heróis, no entanto, divergem: Jó não compreende porque é afligido, enquanto Eneias desejaria ter morrido a enfrentar aquelas adversidades. Percebemos que nessa analogia com os personagens bíblicos, Virgílio reuniu em Eneias os monólogos de Jó e a missão triunfal de Abraão. O que falta em Abraão se completa em Jó, e vice-versa, Virgílio reúne ambos em Eneias.

Mesmo na hora da suprema exaltação patriótica, quando Anquises mostra a Eneias o aglomerado dos heróis nascituros, surge uma figura envolvida de uma sombra agoureira, é Marcelo, jovem de dezanove anos, condenado à inveja dos deuses<sup>108</sup>. *Marcelo é o símbolo das dores que a pax Romana há-de custar*<sup>109</sup>. Marcelo é a frustração dos Romanos que nele depositaram a confiança de dias melhores. No entanto, Eneias venceu, mas ficou vencido. Eneias praticou uma ação de vingança individual contra um derrotado que clamava por clemência e pela interrupção de todos os ódios. Eneias traiu o ideal anunciado por Anquises: *parcere subiectis*. O poema da construção da *pax Romana* termina com uma ação de truculência selvagem<sup>110</sup>.

---

<sup>104</sup> Medeiros, 1992, 17.

<sup>105</sup> Camps, 1969, 22.

<sup>106</sup> *Gênesis* 13: 1-13.

<sup>107</sup> HAECHER, Theodore, "Odysseus and Aeneas". Steele Commager (Ed.), *Virgil*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1966, 68-74 (pg 70): O autor compara o exemplo de Ló.

<sup>108</sup> Medeiros, 1992, 18.

<sup>109</sup> V. S. Pereira, 1992, 107.

<sup>110</sup> Medeiros, 1992, 21.

Para Farron<sup>111</sup>, o combate entre Eneias e Turno está modelado no combate entre Aquiles e Heitor, mas, para Clausen<sup>112</sup>, a violência aplicada a Turno, e a ele sozinho, é uma inovação de Virgílio. Já vimos anteriormente que a inspiração trágica de *Eneida* vem, sobretudo da tragédia grega; Maguiness<sup>113</sup> afirma que Virgílio introduziu livremente dois episódios emprestados de Eurípides, Polidoro e Andrômaca, de acordo com a ciência aristotélica são vítimas inocentes, Dido e Turno também são, o que deixa claro a contemplação trágica<sup>114</sup>.

Em seu conjunto, Eneias é uma história de sucesso e uma trágica história de um insucesso; Virgílio extrai ambas as histórias das obras gregas: o sucesso das epopéias e o insucesso das tragédias: *Odisséia* é relativamente uma história de sucesso, enquanto que *Ilíada* é uma história de triunfo militar; já as tragédias gregas, *Medeia*, *Hipólito*, *Agaménon*, *Ájax*, *Rei Édipo*, descrevem a degradação e a ruína de personagens que não mereciam estas terríveis catástrofes; de *Alceste* a peripécia final traz a salvação à heroína e a felicidade ao seu marido purgado por último dos seus defeitos pelas provas que sofreu; de *Filoctetes*, *Édipo em Colono*, *Prometeu agrilhado*, representam os triunfos morais ganhos no abismo dos sofrimentos<sup>115</sup>.

Mas os heróis sucumbem na *Eneida*, todavia não sucumbem à *Hybris*: *they only can scape tragedy because they do not succumb to Hybris and the passions which perpetuate violence*<sup>116</sup>. *The mission of Rome is peace: the driving spirit of Turnus, Camilla, Nisus, Mezentius, Amata, as well as of Dido, is passion, and through passion, violence*<sup>117</sup>. Em todo seu curso, o poema é a expressão da idéia de Roma e Itália, e de sua missão<sup>118</sup>. A partir disso, presumimos que cada um dos heróis que sucumbem à morte se torna *Pharmakós*<sup>119</sup> que pode eventualmente sucumbir pela paixão.

A dedicação extrema, o desejo de glória e uma insensata atração pelos despojos levam Niso e Euríalo à morte; é por este motivo que Eneias reflete tanto, na obra é o único a fazê-lo, e, tantas vezes, sente-se impedido de levar a cabo as suas reflexões. Por isso tantas indagações ficam sem resposta, ao longo da epopéia. Para V. S. Pereira<sup>120</sup>, responder equivaleria a pôr em causa o que é, à primeira vista, o objetivo do poema: a exaltação da missão civilizadora de Roma. Estas perguntas sem respostas nos remetem novamente aos constantes monólogos do patriarca Jó.

Uma coisa se sabe sobre Eneias, ele sofre, mas obedece. Um exemplo de real desobediência pode ser observado no quarto livro, quando se deixa levar pelo amor a Dido, esse quadro exibido é o momento de fraqueza humana<sup>121</sup>. Medeiros percebeu outro momento de desobediência do herói, no instante em que convida os troianos vencidos a entrarem na batalha, repudiando a ordem de fugir para a busca de uma nova terra, conforme já citamos.

---

<sup>111</sup> Farron, 1982, 136.

<sup>112</sup> Clausen, 1987, 89.

<sup>113</sup> Maguiness, 1963, 479.

<sup>114</sup> Maguiness, 1963, 480; Camps, 1969, 31.

<sup>115</sup> Maguiness, 1963, 480,481.

<sup>116</sup> Otis, 1964, 64.

<sup>117</sup> Otis, 1964, 65.

<sup>118</sup> Camps, 1969, 18.

<sup>119</sup> Por se tratar de um conceito que não é universalmente aceito, usaremos o termo de acordo com a definição de Frye, 1957, 41: "The *Pharmakós* is neither innocent nor guilty. He is innocent in the sense that what happens to him is far greater than anything He has done provokes, like the mountaineer whose shout brings down an avalanche. He is guilty in the sense that he is a member of a guilty society, or living in a world where such injustices are an inescapable part of existence".

<sup>120</sup> V. S. Pereira, 1992, 116.

<sup>121</sup> LEWIS, C. S., "Virgil and the subject of secondary epic". Steele Commager (Ed.), *Virgil*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1966, 62-66. (pg 66)

Eis a contradição de Virgílio: o objetivo do poeta era a criação de um poema de vida, no entanto acaba por deixar uma obra que, a exemplo do seu encerramento, conjuga o verso e o reverso, vida e morte, expondo uma imagem de uma Roma embriagada de sangue de tantos quantos foram sacrificados em sua honra. Assim também foi para Turno, rei dos Rútulos, cuja longanimidade não foi suficiente para vencer um duelo singular que tinha já há muito um vitorioso. Consciente da conturbação política de sua terra natal e das limitações da ação humana, Virgílio transforma a sua epopéia, o herói central esquecido das recomendações paternas, – respeitar aqueles que se submetem – desfere sobre um varão curvado um golpe letífero de que a humanidade se envergonha, ainda mais quando se sabe que a clemência, a justiça e o perdão eram prerrogativas generalizadas como virtudes necessárias ao momento político<sup>122</sup>.

Virgílio enfim, deixa as deficiências do tempo presente invadir o universo primoroso do passado; Gonçalves Dias na intenção de criar uma “*Ilíada Brasileira*”, uma espécie de “*Gênesis americano*” seguiria o seu exemplo...

---

<sup>122</sup> Carvalho, 2008, 20, 21.

## CAPÍTULO 3

### GONÇALVES DIAS: AS CONTRADIÇÕES DE UM POETA ANTI-ÉPICO

#### 3.1. A procura do representante da nação brasileira

Paguei bem caro esta momentânea celebridade com decepções profundas, com desenganos amargos, e com a lenta agonia de um martírio ignorado.

Gonçalves Dias

A literatura brasileira, como as suas congêneres americanas, não principiou por um período balbuciante, no que diz respeito à língua<sup>123</sup>. Tais congêneres americanos, de que nos fala Souza Pinto, tiveram início apenas num período clássico, com a língua definitivamente formada. Destes elementos americanos, destaca-se o indianismo, o mais típico daquele período.

O indianismo canta o índio nos seus costumes, superstições e combates<sup>124</sup>, torna-se, portanto a realização mais fecunda do nacionalismo americano, inclusive o Brasil. O índio fora escolhido como representante legítimo da pátria; para Souza Pinto, o pau-brasil, que deu nome a terra, e o índio, primitivo habitante, eram as realidades nacionais<sup>125</sup>. Mas para Melatti, o índio nascido no Brasil depois da posse portuguesa não deixa de ser brasileiro, todavia não é mais brasileiro que o negro e o branco que colonizaram a terra; antes que o Brasil se formasse, os indígenas estavam aqui, o Brasil se formou à custa das conquistas dos territórios destes povos. Aqueles que não morreram tiveram que se submeter<sup>126</sup>. No entanto, Souza Pinto também pondera o falso ponto de partida, porque o indianismo esqueceu que o americano, tal como no presente se afirma, não é descendente direto do índio, mas do europeu trasladado<sup>127</sup>, além de outros povos que para lá migraram.

Houve um choque entre os colonizadores e os indígenas, estes foram relegados para o interior do continente, os que não foram dizimados acabaram mantidos numa dependência que acabou destruindo tudo o que poderiam oferecer. Passaram a representar o elemento marginal, sem nenhuma tarefa no processo de colonização<sup>128</sup>, ao passo que o elemento negro participou ativamente da colonização brasileira. Mas o negro não podia ser tomado como assunto, e muito menos como herói, não porque teria sido submisso, passivo, conformado, conforme alguns estudiosos afirmam, como se fosse uma idéia generalizada de sua classe; o exemplo de Zumbi e tantos outros demonstraria que a escravidão não fora um processo assim tão fácil de ser mantido; o negro não poderia ter sido escolhido, porque representava a última camada social, aquela que só poderia oferecer trabalho e para isto era compelida. Numa sociedade escravocrata semelhante àquela em que vivia Gonçalves Dias, honrar o negro, valorizá-lo, seria uma heresia<sup>129</sup>.

---

<sup>123</sup> Souza Pinto, 1928, 5.

<sup>124</sup> Souza Pinto, 1928, 5.

<sup>125</sup> Souza Pinto, 1928, 6.

<sup>126</sup> Melatti, 1987, 195.

<sup>127</sup> Souza Pinto, 1928, 6,7.

<sup>128</sup> Sodré, 1969, 165.

<sup>129</sup> Sodré, 1969, 168.

Sob a ótica de Orico, podemos perceber por que motivos teriam os indianistas optado pelo índio. A união com os chefes indígenas era a única possibilidade de os portugueses se estabelecerem na nova terra; nomes de índios notáveis, como Pirajobe, Tabira, Zorobabé, Tibireçá significavam milhares de soldados ao serviço dos portugueses. A partir disso, diz-nos Orico, o índio brasileiro foi elemento essencial na construção do país, não pelo que representou ou poderia representar de romântico ou sugestivo, mas pela força de uma necessidade econômica e guerreira, para a qual era ele o mais apto a comemorar<sup>130</sup>. Seria, pois, um erro afirmar que o índio não participou ativamente da colonização – o indígena aliado – uma vez que ela apenas se tornou possível pelo seu contributo.

No entanto, Gonçalves Dias inaugura uma nova vertente no indianismo, a do índio rebelado; mas porque não teria optado Gonçalves pelo europeu ou pelo africano? De fato, o negro, por vezes, é apresentado na poética gonçalvina. Todavia figura-se numa presença vaga de escravos atormentados, que sofrem nas mãos de senhores impiedosos e cruéis, enquanto recordam com nostalgia uma África idílica<sup>131</sup>; também não canta o negro quilombola, o rebelado; o próprio ato de recordar uma terra distante por si só já revela porque o negro não pode ocupar esta vertente gonçalvina. Restou a seu dispor o conquistador e o primitivo.

Ao contrário de Virgílio, que cantou os feitos dos troianos conquistadores das terras do Lácio, sucumbindo às populações locais, Gonçalves escolheu o índio, porque fora ele o adversário comum do português colonizador, ele que livre e dono da terra, se opusera ao domínio lusitano, lutara contra ele, e fora derrotado, combatendo<sup>132</sup>. Gonçalves tem um motivo para não optar pelo mesmo elemento que Virgílio; os troianos não tinham pátria, haviam perdido, conquistaram-na no Lácio; já os portugueses não precisavam conquistar terras, porque tinham uma pátria. Virgílio não canta a expansão, mas a fundação do Império Romano. Gonçalves Dias segue o exemplo, cantando a fundação de uma nova nação; porém a partir de uma vertente totalmente diferente, sua premissa é a da visão dos povos derrotados.

Gonçalves Dias usa o arquétipo virgiliano na constituição do seu indianismo, pois as ambições épicas de Virgílio estão enraizadas profundamente na atualidade histórica. Brisson confirma esta ótica ao afirmar que *Virgile n'est pas venu à l'épopée en un temps d'expansion de la cité romaine; son imagination créatrice n'a pas été stimulée par une poussée dynamique de la société où vivait; au contraire: ce qui a éveillé en lui le sens épique, ce fut l'apaisement, après bien des espoirs déçus, d'une longue et chaotique période de mutations, génératrice d'angoisse pour ceux qui essayaient d'envisager l'avenir*<sup>133</sup>. O sentimento épico de Gonçalves Dias também não é despertado pela expansão e ocupação das terras brasileiras. O que o despertou foi o sonho de liberdade possível; o Brasil vivia o segundo momento da sua independência. Haja vista que, no primeiro momento, o monarca era um lusitano, descendente primário da casa real portuguesa. É, portanto, no segundo momento que os brasileiros sentiram-se independentes de Portugal. E após tantas esperanças desiludidas, a conquista do objeto desejado, incentivou nossos românticos a regressarem aos primórdios da nação, a reconquista da liberdade provocou uma nostalgia daquilo que haviam perdido. Cito a liberdade anterior à chegada dos portugueses.

Se para Melatti os índios são tão brasileiros quanto os negros e europeus, para Gonçalves o índio é, de alguma maneira, mais brasileiro, porque é a essência; Parry

---

<sup>130</sup> Orico, 1930, 37, 38.

<sup>131</sup> Ventura, 1991, 46.

<sup>132</sup> Sodré, 1969, 279.

<sup>133</sup> Brisson, 1966, 265.



também observa que os primitivos habitantes do Lácio são, de alguma maneira, mais italianos do que os romanos<sup>134</sup>. No caso da opção de Gonçalves, os habitantes daquelas terras acabaram de conquistar a liberdade em relação à metrópole. No entanto, anterior à opressão, outros habitantes viveram em liberdade, e morreram por ela. Gonçalves segue o fio dessa ordem, recordando o tempo em que tais nações viviam livremente. As palavras de Evaristo da Veiga *Ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil*<sup>135</sup>, tornam os índios o principal exemplo, porque o “morrer pelo Brasil” é morrer pela liberdade, pela posse da terra.

Para Quinn<sup>136</sup> Virgílio é tomado de dois problemas, o artístico e o moral. Mas o poeta supera o seu problema artístico, encontrando uma maneira técnica de fazer a escrita de valor no poema; e, por sua vez, resolve o problema de ordem moral, encontrando um artifício de fazer o poema extrair algo de valor historicamente<sup>137</sup>. Os problemas desta ordem estão resolvidos nas primeiras linhas do poema:

*Sou aquele que em passado tempo  
Meu canto confiei à frágil frauta  
E levei a que campos meus vizinhos  
Ao desejo do dono obedecessem,  
Que bom trato agradasse ao camponês  
Sou eu quem celebra em canto,  
Nos horrores das armas de Mavorte,  
O varão que primeiro veio de Tróia  
À nossa Itália, às praias de Lavínia,, (Eneida, I, 1-9)*

Gonçalves Dias também é tomado destes dois problemas, e, à semelhança de Virgílio, supera o seu problema artístico e moral:

*“Os ritos semibárbaros dos Piagas,  
Cultores de Tupã, e a terra virgem  
Donde como dum trono, enfim se abriram  
Da cruz de Cristo os piedosos braços;  
As festas, e batalhas mal sangradas  
Do povo Americano, agora extinto,  
Hei de cantar na lira.” (OT, 1-7)*

Gonçalves tem de lidar com problemas de duas vertentes. Por um lado a complexidade de refazer as imagens do índio; porque ganharia outras significações, para além daquelas que a experiência da administração colonial havia criado: do índio como bárbaro inimigo e escravo, como gentio, do índio como uma população a ser assimilada, do índio como uma alegoria da América<sup>138</sup>. A tarefa era construir um campo literário e intelectual autonomizado da antiga metrópole, a imagem do índio como uma forma de expressar as particularidades do Brasil, ligadas às origens do que haveria de se tornar “Nação Brasileira”<sup>139</sup>. Por outro lado, refazer a imagem do colonizador; visto, anteriormente – conforme expressa a carta de Caminha – como os salvadores daquela pátria e daquela gente, transplantando para uma nova configuração. Ou seja, Gonçalves Dias deveria fazer uma inversão de valores, entre o índio e o colonizador.

<sup>134</sup> “They were somehow more Italian than the Romans themselves”. Parry, 1966, 60.

<sup>135</sup> Este trecho corresponde ao refrão do Hino da Independência do Brasil.

<sup>136</sup> Quinn, 1968, 34.

<sup>137</sup> Quinn, 1968, 40.

<sup>138</sup> Kodama, 2005, 23.

<sup>139</sup> Kodama, 2005, 23.

Essa inversão de valores remete o poeta ao conflito de civilizações na dimensão de tragédia<sup>140</sup>. A explicação que Bosi dá para o fato de Gonçalves ter se associado à cultura indígena, tentando, com isto, mostrar a face oculta da colonização, está no fato de o poeta ter nascido sob o signo de tensões locais anti-lusitanas, que vão da independência aos Balaios<sup>141</sup>.

A paisagem natural passaria a servir como um sustentáculo para que se definisse para a elite letrada o conjunto de coisas consideradas como nacionais. Ao mesmo tempo em que se elegia a natureza do Brasil e seus representantes diretos – os índios – como símbolos nacionais, passava-se também a conhecer esta mesma natureza como um aprendizado material e científico daqueles elementos mesmos desta paisagem natural evocada, implicando este processo em uma via de mão-dupla<sup>142</sup>.

Gonçalves, à semelhança de outros indianistas, impõe olhar para a literatura nacional tecendo sobre ela toda a urgência de um tempo histórico a ser vivificado, cujo fundamento de equivalência ao modelo das antigas nações estava nos elementos vistos como primordiais: a paisagem brasileira e, dentro dela, o índio<sup>143</sup>. Mas o índio gonçalvino possui uma superioridade aos indígenas dos demais indianistas, porque é mais autêntico, mas o índio de Gonçalves Dias não é mais autêntico do que o de Magalhães ou de Norberto pela circunstância de ser mais índio, mas por ser mais poético<sup>144</sup>. Mas, para além de ser mais poético, Gonçalves tem ainda seu grande trunfo, é dentre os poetas indianistas o que melhor compreendeu a cultura indígena, pois, no dizer de Antônio Cândido<sup>145</sup>, o valor dum escritor indianista é proporcional à sua compreensão da vida indígena.

---

<sup>140</sup> Bosi, 2001, 184.

<sup>141</sup> Bosi, 2001, 185.

<sup>142</sup> Kodama, 2005, 27.

<sup>143</sup> Kodama, 2005, 26.

<sup>144</sup> Cândido, 1993, 75.

<sup>145</sup> Cândido, 1993, 74.

### 3.2. A contradição da dialética gonçalvina

“Quem sofre pode não ser poeta, mas o poeta... duvido que não sofra.”

Alexandre Teófilo

Para Bosi, Gonçalves Dias é o primeiro poeta autêntico a emergir do Romantismo brasileiro<sup>146</sup>. De fato aparece entre os quatro maiores nomes do indianismo, ao lado de Santa Rita Durão e Basílio da Gama, poetas da fase setecentista e de Araujo Porto Alegre seu contemporâneo<sup>147</sup>. Para Valverde<sup>148</sup>, Gonçalves Dias surge no início da poesia do Brasil, como alguém que faz renascer na literatura americana as tradições pré-colombianas. Para Veríssimo<sup>149</sup>, Gonçalves é um dos raros, se não foi o único, dos nossos que, com os dons naturais para o ser, a vida fez poeta. Não a moda; a retórica; a camaradagem; a presunção; ou algum estímulo vaidoso ou interesseiro, ou sequer patriótico, o fizeram poeta a dor e o sofrimento.

De fato Veríssimo estava pautado nas próprias afirmações do poeta; eis a asseveração sublime que o próprio pronunciou no prólogo dos *Últimos Cantos*:

*Desejar e sofrer – eis toda a minha vida neste período; e estes desejos imensos, indizíveis e nunca satisfeitos, – caprichosos como a imaginação, – vagos como o oceano, – e terríveis como a tempestade; e estes sofrimentos de todos os dias, de todos os instantes, obscuros, implacáveis, remanescentes, – ligados a minha existência, recontrados em minha alma, devorados comigo, umas vezes me deixaram sem forças e sem coragem, e se reproduziram em pálidos reflexos do que eu sentia, ou me forçaram procurar um alívio, uma distração no estudo, e a esquecer-me da realidade com as ficções do ideal.*<sup>150</sup>

Obviamente que se referia ao afastamento da terra em que nascera; a perda do pai, o isolamento em terra estranha, a amargura de seu nascimento mais que humilde, o sentimento de sua inferioridade social contrastando com a sua fidalguia moral e mental, a humilhação de viver à custa dos amigos, a penúria de recursos e mesquinhez da vida, a recusa de unir-se à mulher amada por causa da razão de seu nascimento<sup>151</sup>, a própria estatura do poeta, com seu metro e meio<sup>152</sup>.

A consciência que tem da sua inferioridade é o que mais lhe atormenta, declara a José Joaquim Ferreira do Vale: *Sou fatalista no que diz respeito à minha vida, e resolveu-me sempre a fatalidade em fazer por fim o que não quisera*<sup>153</sup>; é fatalista, porque de fato conhece o que lhe aguardava, sabia que o pedido de casamento poderia ser recusado, e como se a família Ferreira Leal não percebesse, fez questão de afirmar: primeiro na carta à mãe da Ana Amélia, posteriormente na correspondência com o

---

<sup>146</sup> Bosi, 2004, 104.

<sup>147</sup> Valverde, 1997, 114.

<sup>148</sup> Valverde, 1997, 118.

<sup>149</sup> Veríssimo, 1916, 249.

<sup>150</sup> Gonçalves Dias, 1998, 369.

<sup>151</sup> Veríssimo, 1997, 249.

<sup>152</sup> Bandeira, 1998, 24, (a).

<sup>153</sup> Gonçalves Dias 1998, 1074. Em correspondência ao irmão de Ana Amélia Ferreira do Vale, na ocasião do pedido de casamento.

irmão da mesma; desta vez com maiores requintes: *Sabes que não tenho fortuna, e que longe de ser fidalgo de sangue azul, nem ao menos sou filho legítimo*<sup>154</sup>.

O poeta parece buscar na consciência de inferioridade uma compaixão, e esta comisseração seria cobiçada ao longo de sua vida. Posteriormente num encontro com Ana Amélia, faria o seu ‘último’ harpejo, implorando pela compaixão, – ao menos da mulher amada – uma vez que a família havia negado.

Em meio às tribulações da vida, o poeta também vive os momentos de glória; viu, em vida, tornar-se o maior poeta de seu tempo; porém Gonçalves não se restringiu apenas a poesia, tentou figurar-se nos diversos âmbitos da cultura intelectual do país, o que configura um poeta de diversas faces. Sobre as outras faces do poeta, nos diria Coutinho<sup>155</sup> que Gonçalves cultivou com igual grandeza o lírico, o épico e o dramático; ensaiou prosa poemática que originou o verso livre; criou uma linguagem poética característica nas Sextilhas de Frei Antão, agitou a questão prosa-poesia no drama, como se nota no prólogo de Leonor de Mendonça; elaborou um dicionário de Tupi. Foi historiador, teatrólogo, etnólogo.

O poeta que se apresenta tão diverso de si, em cada criação, que podia ter usado vários heterônimos, conforme queria a princípio fazer nas Sextilhas, assinando-a com o nome de Frei Antão de Santa Maria de Neiva. O dualismo de cultura produziu o dualismo de personalidade, prova disso escreveu inúmeros poemas que ao invés de assinar, publicou-os como “traduzidos”, Coutinho<sup>156</sup> indaga: *Traduzidos por quem? Naturalmente por algum colega de Frei Antão...*<sup>157</sup>.

Este constante interesse pelos heterônimos que o poeta possuía, faz jus a sua própria obra. O poeta, consciente de sua inferioridade e que sofre com isto, tenta sobrepor este sentimento com a consciência que tem dele; como se este ato anulasse quaisquer resquícios de sofrimentos; parece navegar por dois extremos e se confundir por eles, tal como escrevera<sup>158</sup> a Henriques Leal: *Eu não choro por mim; sou homem, disperso de grandezas, e, quando sofro, sou desmentido por minhas palavras, que nunca denotam sofrimento*. Embora na carta o poeta falasse dos sentimentos amorosos, nela também declara o sofrimento sem esperança – *Tu não sabes o que é amar sem esperanças!*<sup>159</sup>. Toda esta prefiguração nos diz muito do poeta, na tentativa de construir uma obra genuína, de americanidade, do brasileiro de que fala Alexandre Herculano<sup>160</sup>.

Gonçalves Dias era um misto entre o otimismo e o pessimismo, conforme ressalta Bandeira<sup>161</sup>: *Mas aquele homenzinho de um metro e cinqüenta, que em versos moles ou na correspondência íntima, tanto se queixava, e remoendo a sós os seus desgostos emprestava-lhes as proporções de irremediáveis desgraças, crescia muito acima do estalão comum nos atos de sua vida, sempre reveladores de forte vontade, sereno estoicismo e extraordinária resistência. Em agosto falava de suicídio, e no mês seguinte empenhava-se nas eleições municipais em favor de seus amigos cabanos*.

O poeta, no entanto, tentava ignorar esta face oculta, nutria sonhos de grandeza, de glória, surge então o interesse de uma grande proeza, desta feita a produção daquilo que ele denomina de uma “*Ilíada Brasileira*”; numa carta de mil e oitocentos e quarenta e sete deixa claro a Henriques Leal o seu objetivo, chegando a anunciar elementos

---

<sup>154</sup> Gonçalves Dias, 1998, 1074.

<sup>155</sup> Coutinho, 1986, 123.

<sup>156</sup> Coutinho, 1986, 123.

<sup>157</sup> Ricardo, 1964, 138.

<sup>158</sup> Souza Pinto, 1931, 15,16.

<sup>159</sup> Souza Pinto, 1931, 15.

<sup>160</sup> Herculano, 1998, 97-100.

<sup>161</sup> Bandeira, 1998, 24, (a).

pitorescos, americanos, que utilizaria no poema: imaginava um poema com magotes de tigres, quatis, cascavéis; mangueiras, jabuticabeiras, jequitibás, ipês arrogantes, sapucaieiras, jambeiros, palmeiras – é nesta árvore que percebemos a estreita relação do poeta com a palmeira, como elemento de sua terra, pelo que diz: *de palmeiras nem falemos*, como se este fosse o elemento primordial – guerreiros diabólicos, mulheres feiticeiras; sapos e jacarés. Define a futura obra como “*gênesis americano*” e “*Ilíada brasileira*”, “*criação recriada*”<sup>162</sup>. Pensava que os acontecimentos iniciariam no Maranhão e terminariam no Amazonas com a dispersão dos Timbiras, descrevendo as guerras entre os indígenas, e também contra os portugueses<sup>163</sup>.

O objetivo de compor uma “*Ilíada Brasileira*” é uma contradição que Gonçalves tem de vencer, uma vitória, a julgar impossível, e que por ela sucumbe. O poeta tinha apenas um objetivo, o épico; e na procura pelo épico, tornou-se um anti-épico. Coutinho<sup>164</sup> nos traz uma resposta plausível: *Nos poemas de Gonçalves Dias não faltarão lágrimas*. O pessimismo em *Os Timbiras* tem na sua própria intenção, sua atitude poética de *cantor de um povo extinto*<sup>165</sup>. Diria ainda *humilde cantor*.

Há uma disparidade exorbitante entre *Ilíada* e a intenção criadora de *Os Timbiras*; primeiro, porque a obra homérica lida com um exército à beira das muralhas de Tróia, de onde saem vitoriosos. Já no caso de *Os Timbiras*, o poeta tinha um recurso bastante contundente, pois se tratavam de um exército derrotado, que penetrando por entre as brenhas amazônicas fugia do invasor. Como se não bastasse, havia um elemento ainda mais complexo, com que Homero, nem mesmo Virgílio, o exímio poeta, cantor dos troianos derrotados, responsáveis pela fundação de Roma, tiveram de lidar. Porque, no caso de Gonçalves, haveria o poeta de inverter os papéis na literatura, já que ao longo da cultura colonial, o índio era visto como bárbaro, que deveria ser salvo pelos portugueses. Ou seja, haveria ainda o poeta de fazer uma inversão de valores; porém, na altura dos primeiros anos da independência brasileira, não seria um fato demasiado complicado, uma vez que a lembrança do colonizador ainda estava forte na memória dos brasileiros.

Machado de Assis<sup>166</sup> também reconhece o pessimismo gonçalvino quando reconhece a destruição das tribos indígenas: *A aparição de Gonçalves Dias chamou a atenção das musas brasileiras para a história e os costumes indianos. Os Timbiras, I-Juca Pirama, Tabira e outros poemas do egrégio poeta acenderam as imaginações; a vida das tribos, vencidas há muito pela civilização, foi estudada nas memórias que nos deixaram os cronistas, e interrogadas dos poetas, tirando-lhes todos; alguma coisa, qual um idílio, qual um canto épico*.

Mas a contradição estava lançada, Gonçalves desliza pelos fios do épico para o anti-épico. Virgílio, a exemplo do que vimos, tornou-se anti-épico, por caminhar entre o otimismo e o pessimismo, em Gonçalves isto seria inevitável; porque Virgílio ainda cantava um exército derrotado que conquistava uma nova terra, ou seja, um momento de vitória posterior à derrota, a procura de uma nova glória, e por sinal, maior que aquela alcançada entre as muralhas de Tróia; já o vate maranhense declara-se *cantor de um povo extinto*, ou seja, não há glória, não há futuro pujante, há apenas ruína, destruição e morte; os guerreiros vitoriosos não-de comemorar para depois sucumbir pelas armas do colonizador. No caso dos romanos, havia uma esperança, havia uma nova terra; já para os indígenas, não havia esperanças, não havia nova terra.

---

<sup>162</sup> Moisés, 1989, 36.

<sup>163</sup> Franchetti, 2007, 62.

<sup>164</sup> Coutinho, 1986, 82.

<sup>165</sup> Coutinho, 1986, 92.

<sup>166</sup> Machado de Assis, 1994, 2.

Para Machado de Assis, os motivos indianistas eram inválidos, afirma que *É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária*<sup>167</sup>. Isso, no entanto não denegriu a intensa procura dos indianistas. Mas não justifica a criação de algo genuinamente nacional, porque para Machado de Assis não há literatura que seja inteiramente nacional e desligada de outras literaturas. De fato, ao optar pelas tribos vencidas, os indianistas inauguraram um novo elemento literário americano, contido de sentimentos tão extremos.

A explicação desta mescla de sentimentos tão diversos entre si está na vida do próprio poeta. Para Pizarro<sup>168</sup>, Gonçalves caminha do otimismo para o pessimismo, e este fato pode ser exemplificado no poema *Quadras de minha vida*, onde o poeta lembra os tempos cheios de ilusões; onde havia fé, restou o desengano. Após uma série de desilusões, o poeta encerra o poema de maneira gloriosa, a morte antes temível, é vista como a válvula de escape: *Feliz quem dorme sob a lousa amiga*; e enxerga no sepulcro o asilo desejado.

Para Ricardo<sup>169</sup>, a vida de Gonçalves é um confronto de alegrias com dissabores, em que as alegrias saem ganhando, todavia, por maiores que sejam as compensações, o poeta jamais chegou a se conformar com a sua condição. Nada foi capaz de fazê-lo esquecer as humilhações que lhe acarretou o nascimento obscuro e desigual. Mas em qualquer hipótese a dor lhe foi benéfica. É pela dor, pelo sofrimento; pelos espinhos da vida a atravessar-lhe o coração, que nos arranca um grito que se chama ode ou poema.

Para Musset<sup>170</sup>, os poemas mais belos de um romântico eram os desesperados, os que chegavam ao extremo de despojar-se da consciência estética para surgirem como pura expressão psicológica. Sodré<sup>171</sup> lembra a condição que faz de Gonçalves um homem melancólico, teve uma vida em extremo atribulada, cheia de desencontros, com triunfos a que fez jus, próximos de infortúnios que não merecera. Sofreu pela origem familiar e pela raça, pela distância do lar e da pátria e com os enganos no amor. E tudo isso soube cantar, como jamais outro cantou em nosso idioma – *talvez só Camões*. Para Ricardo<sup>172</sup> não há dúvidas de que a fonte de inspiração está no sofrimento decorrente da autoconsciência do poeta.

Ackermann<sup>173</sup> confirma o pressuposto: é possível que o poeta tenha sofrido muitas vezes com o desprezo que encontrava por ser mestiço; «prova disso a dor maior, pelo pedido de casamento rejeitado», e que a tragédia de *Marabá* reflita a sua própria vida. O sentimento do poeta também é semelhante ao que encontramos em *O Canto do Índio*: o “eu” lírico conta que, ao cair do sol, sentiu-se atraído por uma jovem cristã que se banhava – nem seria necessário lembrar que o amor nascido no banho é uma invenção do romantismo europeu – o poema serve como configuração do mestiço que morre de amores por uma mulher, a que ele descreve de *sangue azul*, é necessário dizer que o poema refere-se ao período anterior ao amor por Ana Amélia.

Mas se o nobre sentimento do poeta pode ser comparado ao amante de *O Canto do Índio*, sua disposição de luta por este sentimento não é semelhante, porque no caso do índio, este menciona tudo aquilo que se submeteria de bom grado para conseguir o

---

<sup>167</sup> Machado de Assis, 1994, 2.

<sup>168</sup> Pizarro, 1970, 24.

<sup>169</sup> Ricardo, 1964, 151

<sup>170</sup> Cândido, 1993, 23.

<sup>171</sup> Sodré, 1969, 283.

<sup>172</sup> Ricardo, 1964, 150.

<sup>173</sup> Ackermann, 1964, 96.

seu intento: tormentos e perigos, o sacrifício, não apenas da coragem, da força e da honra, mas ainda do seu ódio pelos cristãos, e até da sua própria liberdade<sup>174</sup>.

Marabá, de fato, não é apenas o retrato da índia que lamenta a falta de marido ou de pretendentes, mas é a própria projeção do poeta que no poema *Ainda uma vez – Adeus* manifesta o desgosto de ter o pedido de casamento a Ana Amélia Ferreira do Vale negado pela família da moça. Para Bandeira<sup>175</sup> o motivo mais forte devia ser apenas a cor e a origem humilde do poeta, filho ilegítimo de dona Lourença, porque aos vinte e oito anos Gonçalves era um homem glorioso em todo Brasil e Portugal. O poeta reage tal como o “Eu” lírico de *Marabá*, a mestiça não é capaz de tomar decisões frente à falta de pretendentes, porque não possuía uma linhagem original; o poeta também, *não foi capaz nem da indelicadeza de trair a confiança das famílias Leal e Ferreira do Vale, aceitando a solução de Ana Amélia, que propusera fugir com ele*<sup>176</sup>.

Marabá não deplora um amor desdenhado, como a virgem indígena; o que ela lamenta é a sua solidão, a situação trágica que provém do seu nascimento, e a falta de amor, a que sempre está condenada e a que jamais poderá fugir<sup>177</sup>. O poeta por sua vez, lamenta *aqueles feros corações, que se meteram entre nós*, lógico que por trás de todo este sentimento, estava à mágoa de ter o casamento negado por ser mestiço, sua dor chegara ao extremo que desejara a morte, mas a lembrança da mulher amada é o último arcar de esperança. A lembrança, aliás, é o tema central de toda poesia gonçalvina. A lembrança da pátria distante, da mulher ausente, do passado pujante de um povo extinto. A lembrança é o que move sua máquina poética.

É pelo fato de sua mestiçagem, pelo conhecimento contíguo dos indígenas que Gonçalves recebe o grande impulso, o sentimento de inferioridade desperta nele a paixão pelo indígena brasileiro, que retaliados de todas as formas possíveis, se embrenharam pela floresta, fugindo do colonizador. Desde os primórdios da colonização, o índio fora visto como um elemento inferior. A instauração da Civilização é à custa da morte dos “não-civilizados”, e pela ocupação da terra pelos civilizados.

Gonçalves enobrece o índio, Sodré<sup>178</sup>, todavia, questiona o enobrecimento de tais classes sociais, pela sua *“ociosidade”, sua aversão a todo esforço disciplinado, sua ‘imprevidência’, sua ‘intemperança’, seu gosto acentuado por atividades antes predatórias do que produtivas – ajusta-se de forma bem precisa aos tradicionais padrões de vida das classes nobres*. Gonçalves funda com seu indianismo um novo conceito de nobreza, o de nobreza do selvagem americano; embora em alguns momentos o poeta atribua aos índios virtudes convencionais de antigos fidalgos e cavaleiros europeus<sup>179</sup>.

Para Souza Pinto<sup>180</sup> o indianismo traduz a pretensão de criar, para a América, uma epopéia americana, um passado lendário, que garantisse a autonomia do novo continente. É, principalmente, uma afirmação de continentalidade. E não se pode dizer que não seja nobre e legítimo tal propósito, que, invertendo todas as regras apologéticas, quer celebrar o triunfo dos vencidos – função que melhor competiria à tragédia.

O indianismo, portanto, é o interesse de construir um monumento literário inteiramente brasileiro, livre das convenções portuguesas; mas ao tentar fazê-lo, Gonçalves entra em contradição. Os primeiros indianistas tentaram enaltecer o elemento

---

<sup>174</sup> Ackermann, 1964, 97.

<sup>175</sup> Bandeira, 1998, 36, (a).

<sup>176</sup> Bandeira, 1998, 37, (a).

<sup>177</sup> Ackermann, 1964, 96.

<sup>178</sup> Sodré, 1969, 275.

<sup>179</sup> Sodré, 1969, 276.

<sup>180</sup> Souza Pinto, 1928, 6.

indígena, mas Gonçalves queria além da celebração; queria um monumento literário semelhante às obras épicas, e que não ferisse o “código de ética” dos primitivos americanos. Porém nos primeiros instantes da sua poesia, Gonçalves falhou. Embora os defensores mais sérios do indianismo gonçalvino declarem que o poeta tenha criado um indianismo único e não imitativo<sup>181</sup>, *O Canto do Índio* parece trair toda esta convenção, o amor entre o indígena e o português já estava presente no *Caramuru* de Santa Rita Durão, o próprio conterrâneo José Alencar representou isto muito bem em *O Guarani* e *Iracema*<sup>182</sup>. No entanto, nas obras posteriores, esta falha é corrigida, embora isso não significasse que Gonçalves tenha alcançado a literatura genuinamente brasileira. Porque, a exemplo das palavras de Machado de Assis, não existe literatura que seja genuína e exclusiva de uma nação, desconexa das demais.

Gonçalves exhibe uma extração neoclássica nos versos, sua linguagem e estilo se mostram firmemente entroncados na tradição portuguesa; na carta que acompanha *Iracema*, Alencar critica Gonçalves Dias, porque os índios gonçalvinos tinham uma linguagem muito clássica, não porque esperava que eles falassem tupis; mas que a semelhança de seus índios, usasse termos e frases que ao leitor parecerão naturais na boca do selvagem<sup>183</sup>. O poeta utilizaria pouco deste instrumento, exclusivamente em *Os Timbiras*, e nalguns raros trechos de poemas diversos.

Para Valverde<sup>184</sup> *Y en esas obras el poeta brasileño ya revelaba un indianismo que era, antes que nada, exigencia interior em quien había nacido hijo de português y de brasileña descendiente de indígenas. Por otro lado, Gonçalves Dias estaba tan atento al trabajo formal y a la tradición de su lengua literaria que uno de los primeros elogios públicos a su obra vino de Portugal y de un escritor con la autoridad de Alexandre Herculano.*

Embora muito se diga que Gonçalves terá sido o primeiro autêntico poeta indígena. Mas nem mesmo aqui a visão do índio se consuma, porque não é propriamente o índio quem está falando; o fato de o poeta ser mestiço é por si, fruto da colonização que eliminou o indígena. Ou seja, a visão do índio em Gonçalves Dias, ainda é a visão que o europeu lhe deu. Mais que isto, ressalta Herculano<sup>185</sup> que o poeta tem muito de português no trato da língua e nas cadências garrettianas do lirismo, ao contrário de seus conterrâneos que eram influenciados pela literatura francesa.

Estas contradições no âmbito da procura de constituir uma literatura inteiramente brasileira são perceptíveis desde o primeiro poema indianista de Gonçalves Dias: a metáfora da natureza edênica exprime a idéia de identidade coletiva, e pode ajudar no entendimento da pressa romântica em criar uma literatura propriamente nacional<sup>186</sup>. Mas esta natureza edênica causa um estranhamento em Gonçalves Dias, em mil e oitocentos e quarenta e cinco, de Caxias, numa carta a Alexandre Teófilo de Carvalho Leal, diz: *sozinho em terra que, apesar de minha, eu posso chamar estranha*<sup>187</sup>, o poeta sentia saudades da cultura letrada, da voz do entusiasmo e da poesia, e acaba trocando as terras de palmeiras pela então capital imperial, Rio de Janeiro.

As contradições não estão apenas na natureza edênica, para Valverde<sup>188</sup>, a *Canção do Exílio* é *la posible alusión encubierta, referida anteriormente, al «sabiá»*

---

<sup>181</sup> Coutinho, 1986, 115.

<sup>182</sup> Ackermann, 1964, 97.

<sup>183</sup> Franchetti, 2007, 61.

<sup>184</sup> Valverde, 1997, 117.

<sup>185</sup> Bosi, 2004, 105.

<sup>186</sup> Marques, 2003, 79, 80.

<sup>187</sup> Gonçalves Dias, 1998, 1041.

<sup>188</sup> Valverde, 1997, 119.



como rival americano del ruseñor. Partimos então para o pressuposto de que toda obra é imitativa, Martindale<sup>189</sup> observa que a tensão encontrada na *Eneida* influenciou muitos escritores posteriores a Virgílio, o otimismo e o pessimismo são as duas grandes vozes analisadas por Parry<sup>190</sup> «a public voice of celebration and an elegiac private voice of lament». Obviamente que a obra de Gonçalves não poderia ficar ileso, já que se tratava de conquistadores e conquistados, semelhante à *Eneida*.

Que a poesia latina exerce uma influência sobre os povos ocidentais desde a conquista dos romanos no Lácio não é novidade<sup>191</sup>. Embora tendesse Gonçalves Dias a construir uma “*Ilíada* Brasileira”, acabou por nos deixar, no conjunto de seus poemas uma “*Eneida* Brasileira”, visto que a *Eneida* canta o nascimento de um novo povo, de um novo império... A partir das cinzas de outro povo, de outro império<sup>192</sup>, ainda que por um povo vencido, cujo primeiro império sucumbiu com as muralhas da cidade. Conforme já dissemos, o monumento literário de Gonçalves celebra o triunfo das tribos vencidas, seria a imitação da obra virgiliana, já que de acordo com Martindale<sup>193</sup> todas as leituras do texto são situadas condizentes com seu momento histórico e ao compreender aquela, compreende-se historicamente, obviamente que todo texto é imitativo, partimos dessa premissa para firmar que os grandes textos são releituras, isto é, releitura dos trabalhos que imitou. Obviamente que a cada releitura, um novo elemento é incorporado, cada um condizente com seu momento histórico.

A obra de Virgílio parece ter alcançado em Gonçalves Dias maiores intensidades de pessimismo e menos de otimismo, haja vista que os indígenas foram extintos, ao passo que os romanos conquistaram uma nova pátria. Contudo o grande otimismo de Gonçalves está na morte gloriosa, no campo de batalha como todo índio almejava; no ato de morrer pela liberdade do que se submeter à lei escravocrata dos colonizadores. Morrer na batalha, aliás, nas culturas primitivas, era a maior honra que um homem poderia alcançar, numa sociedade, como a indígena, isto seria primordial.

---

<sup>189</sup> Martindale 1993,40.

<sup>190</sup> PARRY, Adam, “The two voices of Virgil’s Aeneid”. Steele Commager (Ed.), *Virgil*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1966, 107-123

<sup>191</sup> Martindale,1993.XIII.

<sup>192</sup> André, 1992, 47.

<sup>193</sup> Matindale, 1993, 35.

### 3.3. *Tabira*: o retrato da união entre o índio e o europeu

“E o sangue dos caciques escorreu feito água,  
o pátio virou uma imensa pocilga  
a fedentina subia sangue  
enquanto intestinos se arrastavam pelo chão com seus feridos.”

Bernardino Sahagún

Os poemas indianistas apresentaram três fases distintas: paradisíaca, guerreira e agônica. Nas duas primeiras fases, o poeta desconstrói a visão colonialista acerca do universo nativo, valorizando e identificando-se com o que antes era repudiado. Porém a terceira fase distingue-se, por serem poemas que narram o encontro entre os europeus e os nativos, mostrando o que escondia por trás da capa do progresso, do civilizador. De acordo com Andrey<sup>194</sup>: *Marabá*, *O Canto do Índio* e *Tabira* são exemplos dessa fase, juntaremos a estes o poema *Visões*, um dos poemas publicados postumamente.

*Tabira* é um poema épico composto por vinte e cinco oitavas de versos eneassílabos de ritmo anapéstico. O poema, cujo nome do herói principal está estampado no título, narra o combate entre as tribos Tabajaras e Potiguaras. A guerra entre os Tabajaras e Potiguaras, de acordo com Orico<sup>195</sup>, foi a mais grave e a mais sangrenta guerra de conquista do território; pela resistência que se encontrava de ambos os lados. Para Franchetti<sup>196</sup>, *Tabira* está mais próximo do modelo épico do que *I-Juca Pirama*, porque desenvolve um conteúdo histórico ou mítico, mas ambos os textos são singulares porque permitem ao leitor perceber na consideração do escopo do título a diferença de tratamento da maneira heróica.

Gonçalves Dias utiliza uma forma técnica na produção de *Tabira*; os recursos moral e artístico, de que fala Quinn<sup>197</sup>, foram explorados apenas no benefício da poesia. Confrontando o interesse histórico e o interesse poético, o poeta fez uma inversão de valores, quando no evento da produção de *Tabira*. Para Ackermann<sup>198</sup>, não há dúvidas de que a guerra entre os Tabajaras e Potiguaras constitui o principal motivo de composição, haja vista que o próprio poeta documentou a veracidade dos fatos. Mas Gonçalves fez uma inversão dos fatos: a afirmação de que os Tabajaras eram os vencidos deixa perceber a simpatia do poeta pelos Potiguaras.

Apesar de contraditória, e de argüir muitas suspeitas, a alteração dos fatos dentro do poema deixa transparecer, que o que vale na obra artística não é a verdade histórica, e sim a verdade poética. Aliás, em diversos momentos, o poeta utilizaria os recursos históricos apenas no benefício da poesia.

*Tabira* tem todas as características de um herói épico, as primeiras palavras do poema denunciam suas qualidades de chefe e soldado; à semelhança dos heróis gregos e romanos, *Tabira* só possuía um dom: o de vencer batalhas. Se na *Eneida*, Virgílio expressava a contradição entre o canto glorioso e o canto da dor humana, usando mecanismos exclusivos do gênero épico<sup>199</sup>, a gloriosa batalha e a expressão pujante da morte de *Tabira* são prenúncios da ruína, e da extinção dos povos indígenas.

Num dos poucos poemas onde Gonçalves reúne o negro e o índio, o poeta utiliza uma epígrafe confrontando o destino destes povos:

---

<sup>194</sup> Oliveira, 2005, 39,40.

<sup>195</sup> Orico, 1930, 35.

<sup>196</sup> Franchetti, 2007, 63.

<sup>197</sup> Quinn, 1968, 34.

<sup>198</sup> Ackermann, 1964, 102, 103.

<sup>199</sup> Carvalho, 2008, 78.

*Les peaux rouges, plus nobles, mais plus infortunées que les peaux noires, qui arriveront un jour à la liberté par l'esclavage, n'ont d'autre recours que la mort, parce que leur nature se refuse à la servitude*

Antes que o leitor tenha contato com o poema, Gonçalves fez uma advertência, não apenas para o que está no poema, mas o que o conjunto da sua obra denuncia: a morte e extinção dos povos americanos. O desconhecido autor da epígrafe afirma que os índios eram mais nobres que os negros. Porém mais desafortunados, porque os negros um dia alcançariam a liberdade da escravidão; ao contrário do índio que em virtude da sua natureza, recusava a servidão, não restando outro recurso que não fosse a morte.

As configurações épicas de Tabira denunciam que cumpria as partes de chefe e soldado; semelhante à Agaménon, chefe de todos os Aqueus, que também entra em batalha. Ninguém mais que Tabira observava o tratado. Os primeiros cronistas da colonização haviam percebido a fidelidade dos índios, exaltando-a como superior à fidelidade dos europeus. Já havia Homero dado as mesmas características a seus Heróis: Penélope mantém-se fiel ao marido, durante todos os anos que esteve ausente; mesmo quando não tinha notícias do paradeiro do esposo, não cedeu aos interesses dos pretendentes. A lealdade de Penélope significava uma união matrimonial até à morte, ao passo que a lealdade e o respeito pelos tratados de que dispunha Tabira escondia a sua ingenuidade e estupidez<sup>200</sup>.

Lery<sup>201</sup> havia observado a facilidade de se construir amizade com os indígenas e assinala que quem quiser ser amigo tanto dos velhos quanto das crianças nada lhes deve negar. Que na verdade não eram ingratos, principalmente os velhos, pois quando menos pensamos no obséquio, eles lembram o donativo e o retribuem com qualquer coisa. Os selvagens não dão nada sem que recebam; segundo Lery, se alguém lhes fizer recusa, nunca mais esquecem o fato<sup>202</sup>. Por outro lado, por menos que sejam ultrajados, jamais lhe perdoarão a ofensa. Esta obstinação adquire e conserva os índios, de pais a filhos<sup>203</sup>. De fato o que se percebe é que os índios eram fiéis aos sentimentos, sejam eles de amizade ou de inimizade. Ninguém menos que Tabira se aterrorizava diante dos perigos, nem corria mais depressa aos acenos da guerra; semelhante a Heitor, que mesmo conhecendo o destino, no caso de um confronto com Aquiles, não foge à luta, e no meio da batalha, procurava o rei dos mirmidões. Em tantas batalhas épicas, os maiores heróis eram os que melhor atendiam ao grito de guerra; assim é Tabira:

*Ninguém mais observa o tratado,  
Ninguém menos de p'rigos se aterra,  
Ninguém corre aos acenos da guerra  
Mais depressa que o bom lidador!(T, 5-8)*

O viver de Tabira era a batalha, o preparar a cilada, aonde o inimigo se viesse meter; os tormentos causados aos inimigos atentavam para um fato, do qual os Potiguaras podiam testemunhar: *Que Tabira só sabe vencer!* (T, 16). Diversas vezes tentaram matar o chefe indígena. Os heróis gregos e romanos eram protegidos por um deus que o amava, já o elemento indígena desconhece um panteão semelhante aos gregos e latinos, por isso Tabira não pode ser protegido por um ser divino, mas havia no chefe e guerreiro uma espécie de feitiço, ou encanto, ou condão, porque todo plano de morte era frustrado. As práticas antropofágicas dos indígenas tinham um objetivo, ao digerir a carne do inimigo, o índio também digeriria a sua virilidade, sua astúcia, sua

---

<sup>200</sup> Oliveira, 2005, 52.

<sup>201</sup> Léry, 1941, 151

<sup>202</sup> Fernandes, 1989, 262.

<sup>203</sup> Fernandes, 1989, 262.

força ou fraqueza. É possível que a proteção de que o chefe dispunha estava no fato de muito ter do inimigo dentro de si.

No meio dos versos de glória, surge a razão que conduzirá ao poema, o canto de dor e de morte:

*Já dos Lusos o trôço apoucado,  
Paz firmando com ele traidora,  
Dorme ileso na fé do tratado,  
Que Tabira é valente e leal.  
Sem Tabira do Lusos que fora?  
Sem Tabira que os guarda e defende,  
Que das pazes talvez se arrepende  
Já feridas outrora em seu mal!* (T, 25-32)

A guerra entre as tribos tinham apenas uma finalidade: vingar pais e amigos presos e comidos, no passado<sup>204</sup>. Os índios estavam em constantes batalhas; por causa das desuniões entre as tribos é que o elemento indígena foi extinto. Se os povos indígenas houvessem unido em torno do objetivo comum – expulsar o invasor – certamente os portugueses teriam tido maiores dificuldades em conquistar tais territórios. Porém, os índios eram muito atentos às alianças, e por esta razão a melhor de todas as armas para a conquista do selvagem era estar de bem com ele<sup>205</sup>. Além disso, reduzidos em número, os portugueses jamais poderiam vencer os indígenas sem a ajuda do indígena aliado<sup>206</sup>. É mister em sua poética, que Gonçalves coloca, ao lado de índios valorosos como Tabira, sempre a imagem de europeus dominantes<sup>207</sup>. Cardim<sup>208</sup> cita o exemplo dos índios de São Vicente, que ajudaram os portugueses na conquista da terra, *pelejando contra seus próprios parentes*, entre outras nações indígenas, e testemunha que quase todos eram mortos e possuíam tanto medo dos portugueses que fugiam costa adentro até trezentas ou quatrocentas léguas.

De acordo com Florestan<sup>209</sup>, os papéis dos chefes indígenas referiam-se às relações com os grupos tribais vizinhos e inimigos (guerra); punição de ofensas e homicídios (retaliação); e as formas tribais de dominação (gerontocracia). Tabira, portanto é o elemento chave para se chegar à tribo, e a união com o dono da terra; quaisquer que fossem as vontades dos lusos, os indígenas obedeceriam apenas à vontade do chefe, conquistando-o, significaria a conquista de toda tribo. Após a união com Tabira, os lusos dormiam ileso na fé do tratado. O tratado de paz entre os povos primitivos sempre trouxe a ruína para um dos lados.

O Brasil é conquistado sob o poder da cruz de Cristo. A conciliação entre Tabira e os portugueses sugere uma mensagem feliz, mas está envolvida na destruição desta civilização. Assim também, Dido que ama Eneias e desta união provém sua morte, *desconhedora do destino (seu, dos outros) como qualquer mortal, o seu coração transborda de amor e a sua má sina conjugar-se-ão para alimentar uma esperança vã no amor de Eneias*<sup>210</sup>. Tal sina também sucedera com a união de Eneias e Evandro, cuja união trouxe a morte de seu filho, enfim, a destruição no seio de sua nação; a união dos indígenas com os estrangeiros não teria melhor sorte.

*Chefe stulto dum povo de bravos,*

---

<sup>204</sup> Léry, 1941, 168.

<sup>205</sup> Orico, 1930, 36.

<sup>206</sup> Orico, 1930, 36, 37.

<sup>207</sup> Souza Pinto, 1928, 7.

<sup>208</sup> Cardim, 1939, 171.

<sup>209</sup> Florestan, 1989, 261.

<sup>210</sup> V. Pereira, 1992, 91.

*Mas que os piagas vitórias te fadem,  
Hão de os teus, miserandos escravos,  
Tais triunfos um dia chorar!  
Caraíbas tais feitos aplaudem,  
Mas sorrindo vos forjam cadeias,  
E pesadas algemas, e peias,  
Que traidores vos hão-de lançar!* (T, 33-40)

Eis a face do triunfo das tribos guerreiras, de que adiantava vencer os vis Potiguaras, porque, ao final da grande vitória, uma derrota os aguardava. Os Caraíbas aplaudiam a derrota dos Tabajaras ao mesmo instante que eram derrotados, porque as traições dos lusos não eram apenas com os Tabajaras, mas tal sucedia aos Caraíbas e a todas as tribos que se interpusessem no meio do caminho. O poeta lamenta a imprudência do chefe dos Tabajaras, porque, ao final da batalha, os índios de Tabira haveriam de ser perseguidos pelas matas, malferidos e sangrentos; porque não eram capazes de serem escravos e por isso morreriam à semelhança do seu chefe.

A poética de Gonçalves engloba três raças distintas: brancos, negros e índios. Os negros foram denominados de homens de *pel' cor da noite* (T, 49). A figura de linguagem gonçalvina tem uma particularidade comum aos indígenas, porque a noite tinha um significado ímpar, durante o dia se executava todas as ações, todos os trabalhos, mesmo as guerras se restringiam apenas ao brilho do sol. Os índios temiam a noite, de modo que, dentre as pouquíssimas coisas que eram efetuadas nesse período, geralmente eram festas, no centro da Taba. Eis os elementos mais intimidantes aos índios, a parte do dia mais temível era a noite, ao passo que, da vida, a servidão era a pior hipótese de sobrevivência. Os negros tinham a pele da cor da noite, submetiam-se a servidão debaixo do açoitado; mas o índio não era capaz disso, porque prezava poucas coisas e por elas dava a vida: as batalhas, as festas, os triunfos sangrentos e as sextas, resguardadas do sol nas aldeias.

Apesar do pessimismo no poema, surge um fio de esperança, se não há outro caminho do que a servidão, o índio ama a vida, mas prefere morrer a viver amargados momentos: *Quer e pode e bem sabe morrer!* (T, 64). O grande triunfo do otimismo gonçalvino está completamente expresso nesta frase. A esperança que nasce em cantar a extinção de um povo é exaltar que o índio escolheu a morte a viver o regime escravocrata imposto pelos portugueses.

Após os prenúncios de sofrimento para as tribos indígenas em virtude da união com o elemento invasor, o poeta nos leva a uma nova dimensão, a do combate entre as tribos americanas. Surgem os Potiguaras ousados, não são muitos, mas são briosos guerreiros. Os Potiguaras conhecem o inimigo e a fama que ele possui; Tabira já não cria em Tupã, havia se convertido ao cristianismo. De acordo com Kothe<sup>211</sup>, o catolicismo, a reconquista, as descobertas ultramarinas, a conquista e a colonização da América são parte do mesmo espírito grego, da mesma europeidade, porque, entre si, os povos europeus também praticaram isto. Deixemos a ambígua afirmação de que Tabira não cria em Tupã, uma vez que os índios não tinham nenhuma divindade semelhante aos portugueses. Ou seja, a religião que os Jesuítas trouxeram para os índios tinha um significado similar ao cavalo que os gregos deixaram diante das muralhas de Tróia: em ambos estava a morte.

Na décima primeira estrofe surge um índio de nome desconhecido, dos mais orgulhosos entre os Potiguaras, subiu às pressas no topo de um monte e ali bradou de frente com Tabira:

---

<sup>211</sup> Kothe, 1997, 247. (a).

*Ó Tabira, Tabira! aqui somos  
A provar nossas forças contigo;  
Dizes tu que vencidos já fomos!  
Di-lo tu, não no diz mais ninguém.  
Ora eu só a vós todos vos digo:  
Sois cobardes, irmão de Tabira!  
Propagastes solene mentira,  
Que vencer não sabemos também.*

*“Para o vosso terreiro vos chamo,  
Contra mim vinde todos, - sou forte:  
Acorrei ao meu nobre reclamo!  
Aqui sou, nem me parto daqui!  
Vinde todos em densa coorte:  
Travaremos combate sangrento,  
Mas por fim do triunfo cruento  
Direis vós, se fui eu quem menti. (T, 89-104)*

O índio desconhecido assume as prefigurações de um herói homérico; seus heróis seriam ousados à medida de entrar na batalha ainda quando fosse desfavorável. Assim o fez Pátroclo, usando as armas de Aquiles para reclamar a si um duelo com Heitor, sabia que a vitória seria impossível; mas assim também faria Heitor ao combater com Aquiles. No discurso do índio desconhecido está a essência do otimismo do indianismo gonçalvino, a batalha tinha apenas um significado, o da honra, seja para os que pereceram em combate, ou para os vitoriosos.

O discurso do índio incita à ira em Tabira, em poucos instantes o extremo horizonte estaria cheio de guerreiros, não sendo possível distinguir no monte o que eram gente e o que gente não era. A imagem fornecida por Gonçalves é típica da que encontramos nos textos épicos antigos, cujo número de soldados era geralmente incalculável e não raro enchiam todo vale ou praia, ou quaisquer lugares. A batalha deixou o chão coberto de mortos, mas a peleja estava indecisa. No meio dessa guerra sangrenta, o poeta evoca o nome de Tabira *Onde agora se esconde o pujante?* (T, 154). Tabira está no meio da batalha, sangrento, mas segue impiedoso andando adiante, deixando uma larga esteira de mortos ao chão, como um raio cortando ramos e troncos no bosque onde cai.

A figura de Tabira sangrento no meio da batalha é um símile de Agaménon ferido no meio da guerra com os Troianos; o nobre guerreiro e chefe dos Aqueus retirou-se da batalha apenas ao cair da noite. Para Ackermann<sup>212</sup>, a imagem de Tabira cravejado de setas e parecendo um porco espinho que, sangrando, continua avançando contra o adversário, que arranca, sem dó, o olho com a flecha que o feriu, exhibe-o zombando assim do inimigo, que se enfurece ainda mais; qualidades que o eleva de tal maneira que não é preciso temer comparação com algum herói homérico.

*Foge! Foge! Leal Tobajara;  
“Quantos arcos que em ti fazem mira?!”  
- Muitos são; porem medos encara  
- Face a face, quem é como eu sou! –  
Muitas setas cravejam Tabira:  
Belo quadro! – mas vê-lo era horrível!  
Porco-espim que sangrado e terrível*

---

<sup>212</sup> Ackermann, 1964, 102.

*Duras cerdas raivando espetou!*

*Tem um olho dum tiro flechado!  
Quebra as setas que os passos lh'impedem  
E do rosto, em seu sangue lavado,  
Flecha e olho arrebatada sem dó!  
E aos inimigos que o campo não cedem,  
Olho e flecha mostrando extorquidos,  
Diz, em voz que mais eram rugidos:  
- Basta, vis, por vencer-vos um só! (T, 161-176)*

A vitória para o índio não estava no número de mortos, estava na morte gloriosa, vencer apenas um inimigo já significava por si tê-la alcançado. Tabira exhibe o olho na flecha como quem levanta um troféu. *Eneida* encerra-se com a morte impiedosa de Turno, o poema da *pax romana* encerra-se com a cena mais brutal do poema, Turno e os Latinos estão do lado oposto ao triunfo de Roma, por isso Turno é a última vítima e a mais importante de uma série de vítimas de Eneias<sup>213</sup>. *Tabira* poderia ser um poema inteiramente épico se terminasse com a morte do chefe indígena, porque aparentemente a sua morte é condicionada pela guerra comum entre as tribos, mas a após a morte gloriosa de Tabira, o poeta lembra que os mortos deixados no campo de batalha são invejados pelos índios que tanto amaldiçoam a escravidão. Insiste na idéia enunciada na legenda inicial, já uma vez repetida na sétima estrofe: o horror que o negro pode suportar, o índio prefere a morte a suportar a escravidão<sup>214</sup>.

Após este ato heróico de Tabira, sua tribo, que estava em desvantagem, recobra o ânimo e triunfa no combate. No entanto, bem distante de significarem de fato uma vitória, os triunfos da tribo Tabajara frente aos Potiguares significam sua escravidão, que é o pior dos fins que podem esperar os guerreiros indígenas. Considerando a escravidão como o mais indigno dos destinos em oposição à honrosa morte em combate, os Tabajaras, que, na última estrofe do poema, são mostrados em uma senzala em condição de escravos ao lado de negros africanos, invejam a sorte dos Potiguares, mesmo estes tendo sido reduzidos de uma *nação numerosa e potente, a restos dum povo infeliz*<sup>215</sup>.

Para Montesquieu, o direito de escravidão deriva do desprezo de uma nação pela outra, em que a diferença cultural serve como indício de inferioridade humana e social. Os índios não se submetiam à escravidão não apenas porque conheciam a liberdade, mas também porque não aceitavam a condição de inferioridade. Tal convenção era fácil de ser percebida diante dos rituais de antropofagia, quando a vítima não temia a morte e incitava à ira nos inimigos, mesmo quando já se encontravam irremediavelmente vencidos. A religião foi o meio de justificativa para encorajar os destruidores da América, confirma Ventura<sup>216</sup>, porque a religião dá o direito de quem professa converter quem não professa.

O encerramento de *Tabira* teve as mesmas conotações do início de *Eneida*, quando Eneias chorava por não haver perecido junto das muralhas de Tróia; chorou também diante das pinturas de um templo em Cartago que evocavam a guerra com os Aqueus; o choro de Eneias era sobre a sua sorte e de seus amigos<sup>217</sup>. O encerramento do poema trouxe a parte mais sublime do pessimismo, o destino final dos sobreviventes:

---

<sup>213</sup> Putnam, 1989, 151.

<sup>214</sup> Ackermann, 1964, 102.

<sup>215</sup> Oliveira, 2005, 54.

<sup>216</sup> Ventura, 1991, 20.

<sup>217</sup> Medeiros, 1992, 12.

*Este o conto que os Índios contavam,  
A desoras, na triste senzala;  
Outros homens ali descansavam,  
Negra pel'; mas escravos tão bem.  
Não choravam; somente na fala  
Era um quê da tristeza que mora  
Dentro d'alma do homem que chora  
O passado e o presente que tem!* (T, 193-200)

O negro teve o seu espaço tardiamente na literatura; as raras vezes que Gonçalves usou os negros, fora de uma forma idílica, da lembrança da terra que tinham no além-mar. Mas, em geral, no poema gonçalvino, o negro tem de se contentar, no melhor dos casos, com a posição de vítima, vítima submissa ou rebelde<sup>218</sup>. Em *Tabira*, o negro assumiu esta conotação, o negro vive na senzala, e para lá é que vai o índio aliado.

Falávamos agora pouco da inversão que Gonçalves fizera nesta obra, quais seriam os motivos desta inversão. O otimismo de Gonçalves está no índio que resiste ao colonizador, e a essência deste otimismo é a morte, em prol da causa comum. Não raro a morte por uma causa é o ato mais sublime que se pode alcançar. Assim como a morte de Cristo é a vitória do bem contra o mal, a morte do índio resistente é o símbolo da pureza indígena; ainda que signifique o banimento da mesma. O Potiguara que morre leva consigo a sua pureza; o Tabajara que fora transformado em escravo, perde sua virtude. A vitória dos Potiguaras é singular, a derrota dos Tabajaras só teve uma intenção: mostrar a parte oculta da “vitória” dos aliados, visto que tais índios acabaram junto com os negros, na senzala.

A triste imagem do índio na senzala é o resultado da aliança de Tabira com os portugueses. Mas os primitivos habitantes do Lácio também sucumbem ao poderio da conquista e fixação de Roma<sup>219</sup>. Porque, ao chegar ao Lácio, Eneias fez alianças com as tribos, enquanto o seu nome penetrava poderoso no Lácio, o dos nativos sucumbia<sup>220</sup>. Eneias por fim, parecia ter compreendido o significado das alianças com os inimigos.

A hospitalidade é uma convenção natural nos poemas épicos, o rei Alcínoo é o exemplo típico de hospitalidade dos reis das cidades jônicas. Ao chegarem no Lácio, *The newcomers are welcomed by the Latin king, and we learn that oracles have foretold the coming of a stranger from abroad who is to marry the king's daughter and become the ancestor and founder of a great nation*<sup>221</sup>. Entre os índios, o sentimento de hospitalidade era muito forte, considerando o hóspede como pessoa sagrada a quem destinam todas as pequenas comodidades da taba<sup>222</sup>. Mas os latinos e indígenas tornaram-se vítimas desta hospitalidade; antes disso, tornaram-se vítimas de suas crenças. Os oráculos latinos previram a chegada de um estrangeiro que se assentaria sobre o trono; já as armas capazes de produzir estrondos semelhantes aos temíveis trovões, as embarcações que vinham pelo mar provocaram uma espécie de temor nos indígenas, entre outros fatores; fizeram deles vítimas.

No poema *Visões*, num discurso entre “O Índio” e “O Cantor”, Gonçalves tentou reproduzir, ainda que timidamente, os dois pontos de vista: a do primitivo habitante e a do colonizador. Haveríamos de perceber a falta de conotação entre os dois olhares:

*Não somos nós irmãos – a tua pátria*

---

<sup>218</sup> Sodré, 1969, 276.

<sup>219</sup> Parry, 1966, 60.

<sup>220</sup> Wiesen, 1973, 741.

<sup>221</sup> Camps, 1969, 13.

<sup>222</sup> Angione Costa, 1934, 252.



*Não é a pátria minha? Ali na marcada  
Não tinhas outra vida – outro futuro?* (V, 46-48)

A resposta do Índio surge breve para o Cantor:

*És dos grandes também – tu que assim falas.  
Desses que aos Índios tem no rol de escravos?  
Irônico sorrindo me inquiria* (V, 49-51)

Mas o Cantor não possuía escravos, tinha a mente livre, possuía o passo livre na terra. No final da visão seguem-se apenas as palavras do índio, convidando o Cantor para sentar a sós com ele e ouvir acerca dos tempos antigos, quando a Tribo Tupi era cheia de cantores, além dos detalhes que trouxeram a ruína, a morte e a destruição e acerca da *fuga do vencido sem combate!*... (V, 76).

A escravidão que os portugueses trouxeram sobre as tribos era uma guerra sem combate, que vencia os índios, porque estes morriam na recusa de trabalhar. Não era o tipo de morte desejada, porém melhor seria morrer do que submeter-se aos trabalhos forçados.

*Foi meu pai dos Tupis – último chefe,  
E quando o búzio atroador soprava,  
Três mil guerreiros corriam prestes  
Ao guerreiro festim!* (V, 87-90)

Semelhante aos poemas épicos gregos, quando os heróis consultavam o oráculo antes de qualquer batalha, os guerreiros Tupis consultaram os Piagas acerca dos males que lhes futurava. A conjectura tão pessimista dos acontecimentos extraordinários e sobrenaturais, do rouco estrondo desconhecido que vinha do ocaso, do ribombo que fez tremer os pés na terra, não deu ao poeta uma hipótese de otimismo. A pergunta diante dos Piagas era acerca dos males que estavam por vir, como se só houvesse esta hipótese, resta a dúvida: “Que mal é?” Um dos anciãos ao som do maracá cantando, lançando raio para as direções que olhava, figurando o trovão na voz trovejante, diz:

*Treme – ó povo Tupi – Já não és povo  
Eleito de Tupã,  
Sumiu-se o teu poder como uma somba  
No luzir da manhã* (V, 110-113)

A ruína dos Tupis seria por virtude do abandono do culto ao deus Tupã, pela substituição deste culto por outro, e por isso seriam abandonados à sorte. O futuro da nação seria gemer e lembrar o povo que foi. O poema encerra-se com a conscientização do Índio: *Adeus, Cantor – adeus! Que a minha pátria não é a tua, não* (V, 138, 139). O poema *Visões* só fora publicado posterior à morte de Gonçalves, embora tenha sido um dos primeiros poemas<sup>223</sup>, talvez em virtude do espírito crítico do poeta, para além da singeleza deste poema está à magnificência das obras publicadas enquanto o poeta vivia.

Na corrente dos maus presságios da aliança do índio com o português, figura-se ainda o poema *O Gigante de Pedra*, que segundo Coutinho<sup>224</sup> poderia eventualmente o gigante de pedra ter algum parentesco com o Adamastor. Embora se saiba que Gonçalves reagiu ao modelo camoniano, embora tenha repudiado a mitologia grega<sup>225</sup>, observamos que ainda assim o poeta tenha se prendido a modelos das épicas gregas, latinas e até mesmo a Camões.

<sup>223</sup> Datado de 25 de Dezembro de 1844, na cidade de Pitões.

<sup>224</sup> Coutinho, 1986, 91.

<sup>225</sup> Coutinho, 1986, 91.

Para Cristóvão<sup>226</sup>, o poema dá o mote imaginando o Brasil como um gigante adormecido a recordar a sua história, desde que viu os primeiros íncolas, robustos, das florestas, batendo os arcos rígidos, e que assistiu à chegada dos portugueses, e que depois expulsaram os estrangeiros posteriores á sua chegada, e também foi testemunho das grandes mudanças. Mas a imagem otimista do Brasil como gigante adormecido é pessimista, porque, enquanto a terra dormia, a sua gente primitiva era derrotada por invasores:

*E no féretro de montes  
Inconcusso, imóvel, fito,  
Escurece os horizontes  
O gigante de granito.  
Com soberba indiferença  
Sente extinta a antiga crença  
Dos Tamoios, dos Pajés;  
Nem vê que duras desgraças,  
Que lutas de novas raças  
Se lhe atropelam aos pés!* (GP, 83-93)

O gigante assiste tudo imóvel, vê a gente primitiva se espalhar pelas matas ínvias à procura da sobrevivência, fugindo do vil invasor. Se, por um lado, o gigante camoniano Adamastor afundava as naus e trazia medo aos navegantes que se interpusessem no seu caminho, o gigante de pedra gonçalvino estava adormecido. Porém ambos têm algo em comum, o pessimismo que representam; porque, no caso do Adamastor, o gigante trazia o sofrimento e o temor entre os marinheiros que se viam obrigados a passar por aquele caminho, já o gigante gonçalvino manteve-se intransigente diante das mudanças a seus pés, embora a crença do poeta permaneça:

*Porém se algum dia fortuna inconstante  
Puder-nos a crença e a pátria acabar,  
Arroja-te às ondas, o duro gigante,  
Inunda estes montes, desloca este mar!* (GP, 143-146)

Os primeiros íncolas não tiveram tal sorte, perderam a pátria e a crença; deixaram de existir, enquanto o gigante permaneceu adormecido. Viviam numa pátria perfeita, certamente ideal, porque sucumbem por não poderem submeter-se a outro estilo de vida. No início do sétimo livro da *Eneida*, Virgílio também mostra que os latinos viviam em uma civilização perfeita e certamente a ideal. Para Farron<sup>227</sup>, isso prejudicava a imagem de que os romanos e latinos se juntaram para construir a paz futura, o próprio confronto entre estas raças demonstrava como seria construída esta paz romana. Desta maneira, a poética de Santa Rita Durão e de Basílio da Gama também fica comprometida; porque nelas, o primitivo e o colonizador unem-se para fundação do Brasil; mas a união de Diogo com Paraguaçu demonstra como seria construída esta nação.

Depois de nos confrontarmos com o otimismo e o pessimismo nos poemas que narram a união entre o índio e o português, bem como o retrato da união que trouxe a morte e a extinção dos primitivos habitantes, confrontar-nos-emos com as transformações causadas aos índios que se misturaram aos portugueses na fundação de uma nova raça, de um povo mestiço.

*O Canto do Índio* talvez seja o mais complexo, porque é singular entre os poemas indianistas de Gonçalves Dias, a configuração deste poema segue a premissa de Santa Rita Durão e de Basílio da Gama. O poema estrutura-se à semelhança de uma

---

<sup>226</sup> Cristóvão, 2004, 13, 14.

<sup>227</sup> Farron, 1982, 140.

cantiga de amor do lirismo galego-português medieval<sup>228</sup>. Os atributos da mulher amada que aqui provocam encantamento no índio são próprios de uma européia e são os mesmos que em *Marabá* eram rejeitados pelos guerreiros nativos<sup>229</sup>.

Nas obras árcades de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, os indígenas desempenham um papel secundário e de subserviência ao colonizador luso. Outro traço original da poesia de Gonçalves Dias está na concessão de uma “voz poética” própria do índio, tendo em vista que o mesmo, por não ter sido contaminado pelos males da civilização, é simbolicamente superior ao europeu<sup>230</sup>.

Embora o índio de *O Canto do Índio* tenha uma tendência à subserviência semelhante aos índios das obras supracitadas, existem diferenças no processo que implica a realização, porque nenhum destes autores manifestou o interesse de construir uma poesia nova ou americana; além disso, estes índios surgem na condição de bárbaros inferiores à civilização européia<sup>231</sup>. O índio gonçalvino, mesmo quando assume as convenções de subserviência dos nossos árcades, tal como sucede em *O Canto do Índio*, ainda assim é a construção de um novo ponto de vista e de uma nova visão indígena. De acordo com Roncari<sup>232</sup>, a perspectiva do índio se faz necessária, já que ética e culturalmente estariam mais aptos a julgar os europeus do que estes a eles.

O amor do índio nasce exatamente nas mesmas convenções que regiam os poemas do medievalismo europeu; talvez quisesse Gonçalves mostrar que o índio era capaz de ser atraído por uma mulher no banho, semelhante ao que acontecia com os cantores europeus. Isto poderia ser visto como um processo de legitimação dos sentimentos indígenas, tendo em vista que este poema está entre os primeiros que Gonçalves escrevera. Para Roncari<sup>233</sup>, o índio gonçalvino, ao falar, procura por outro ponto de vista refletir sobre o mundo social que o cerca, sem se apoiar em preconceitos ou em idealizações puramente literárias.

Ao cantar a mulher amada, o índio faz comparações com elementos da natureza<sup>234</sup>: ela é bela como a fonte cristalina como a luz de meiga estrela (CI, 6-8); quando sorri, é mais bela que a aurora quando ao raiar principia (CI, 33, 34); por fim,

*Bem como gotas de orvalho  
Das folhas de flor mimosa,  
Do seu corpo a ondas sem fios  
Se deslizava amorosa.* (CI, 48-52).

Mas o amor do Índio se torna semelhante ao amor de Dido para Enéias e de Turno para Lavínia. Para Putnam<sup>235</sup> *The difference lies in the two sides of the simile. Turnus, because of his love for Lavinia, is suffering a wound similar to Dido's in the opening lines of IV, and passion inevitably rules his judgment in some of the decisions which follow.* Em virtude do amor inevitável, Dido sucumbe à morte, ao se encontrar abandonada por Eneias; as decisões de Turno estão de fato condicionadas pela sua paixão por Lavínia. Dido e Turno se tornam vítimas de Eneias e conseqüentemente do papel civilizador da nação romana.

Por trás do otimismo está o pessimismo, por trás do amor que traz a vida está à guerra que traz a morte. Por um lado o sentimento de fidelidade de Tabira iguala-se ao sentimento de amor do Índio. Ambos sucumbem à instalação da nova civilização. No

---

<sup>228</sup> Oliveira, 2005, 47.

<sup>229</sup> Oliveira, 2005, 49.

<sup>230</sup> Marques, 2006, 180.

<sup>231</sup> Roncari, 1995, 377.

<sup>232</sup> Roncari, 1995, 377.

<sup>233</sup> Roncari, 1995, 381.

<sup>234</sup> Oliveira, 2005, 49.

<sup>235</sup> Putnam, 1988, 156.

encerramento do poema, ainda em favor de seu amor, o Índio diz ser capaz de relegar seu dever de guerreiro; desdenhando do canto de guerra de seus companheiros e abrindo mão de seu poder, entregando-se como escravo aos europeus, uma vez que, pela mulher amada, venceria o ódio antigo<sup>236</sup>.

*Mas queiras tu ser minha, que eu prometo  
Vencer por teu amor meu ódio antigo,  
Trocar a maça do poder por ferros  
E ser, por te gozar, escravo deles.* (CI, 56-59)

Esse é um evento singular na poesia gonçalvina, em nenhum outro momento se vê o índio aceitando a escravidão. Até mesmo nas cartas dos Jesuítas que apesar de declararem a humanidade do índio, reconheciam neles também a bestialidade<sup>237</sup>; os Jesuítas depararam com índios que queriam e desejavam ser cristãos; mas deixar seus costumes lhes parecia demasiado áspero<sup>238</sup>. Mas *O Canto do Índio* traiu todas as convenções indianistas de Gonçalves Dias, porque o Índio atraído pela européia quer sacrificar os mais nobres dos seus sentimentos.

*O Canto do Índio* contradiz totalmente todas as convenções indianistas de Gonçalves Dias, mas o que tende a ser uma contradição torna-se também uma inovação literária; porque em nenhum momento anterior, algum poeta ou escritor registrou o amor do índio pela européia, mas apenas o da índia pelo europeu, tal como fizera Santa Rita Durão com o amor entre Caramuru e Catarina Paraguaçu, que confirma a tendência inicial da carta de Caminha. Esta disposição gonçalvina firmaria seu contrato nas obras de José de Alencar.

Ackermann<sup>239</sup> também nos chama a atenção para a contradição entre *O Canto do Índio* e *Marabá*, porque todos os elementos de admiração no primeiro poema são as causas do sofrimento da índia mestiça. O poema *Marabá* estrutura-se à semelhança de uma cantiga de amigo de tradição galego-portuguesa medieval, apresentando uma voz lírica feminina que canta seus infortúnios amorosos<sup>240</sup>. A frase inaugural do poema já revela o caráter pessimista desta obra:

*Eu vivo sozinha, ninguém me procura!* (M, 1)

Ao contrário do Índio que sofre por amor, Marabá sofre pela falta deste, pela falta de pretendente. Segundo Oliveira<sup>241</sup>, o poema é composto de quatro períodos de lamentos: no primeiro, Marabá não vê a quem dirigir suas palavras amorosas; no segundo, ela lamenta não poder enfeitar a fronte de nenhum homem com ramo de acácia; no terceiro, diz que nunca será desprendida de sua arasóia (arasóia, segundo os cronistas do século XVI, era uma espécie de saiote de plumas utilizado pelas índias, indicando que ainda eram virgens); e no quarto, deixa viva a percepção de que a raiz de todos seus males está na sua condição de mestiça.

*Eu vivo sozinha, ninguém me procura!  
Acaso feita  
Não sou de Tupã?!  
Se algum dentre os homens de mim não se esconde:  
— "Tu és", me responde,  
"Tu és Marabá!"*(M, 1-6)

---

<sup>236</sup> Oliveira, 2005, 50.

<sup>237</sup> Silva Dias, 1982, 224.

<sup>238</sup> Silva Dias, 1982, 227.

<sup>239</sup> Ackermann, 1964, 97.

<sup>240</sup> Oliveira, 2005, 41.

<sup>241</sup> Oliveira, 2005, 45.

Marabá sente-se como se não fosse criatura de Tupã. Aquilo que deveria se tornar um canto de felicidade, ou de esperança, como é o caso de *O Canto do Índio*, torna-se o canto de tristeza, de desespero, da falta de esperança. Marabá queixa-se de não encontrar entre a sua tribo um pretendente, e afirmava que aqueles que dela não escondiam o rosto respondiam: “Tu és Marabá!”.

Os poucos pretendentes que aparecem, também são marabás: possuem olhos esverdeados, mas os olhos almejados pela mestiça são os olhos bem pretos, fulgentes. Apesar disso, ela reconhece a cor de seus olhos: da cor de safira, olhos garços, que imitavam as nuvens em céu anilado, e as cores imitam as vagas do mar.

As imagens fornecidas no decorrer do poema retratam os motivos da tristeza e do pessimismo de Marabá. O rosto semelhante à alvura dos lírios produz um contraste dentro da obra gonçalvina, e que só encontramos na sua obra. A cor da morte e do sofrimento em Gonçalves tem valores ímpares, porque ela se apresenta como a cor da paz, o branco. Já o preto e o vermelho, tradicionais cores da morte e do sofrimento, significam a cor da felicidade e da vida. O contraste de Gonçalves é propositado, está na própria intenção poética. A inversão de valores entre o índio e o europeu, a que faz a poética de Gonçalves, também é a inversão da simbologia entre os mesmos.

O sofrimento de Marabá está na cor de sua pele, semelhante às areias batidas do mar, as aves mais brancas, as conchas mais puras; enquanto os índios preferiam as mulheres com o rosto de jambo corado, crestado ao sol do deserto. O vermelho já havia ganhado símbolo bipolar após o evento da Cristologia<sup>242</sup>. O que, antes, era símbolo da morte, passou a ser símbolo da vida. Na poética de Gonçalves, o vermelho tem apenas um significado, o da vida; a possibilidade da continuidade da raça. A mulher semelhante à flor de cajá significava a extinção da raça; ao mesmo passo que o nascimento de outra. Derrama seus lamentos, porque seus loiros cabelos ondulados, semelhante ao ouro mais puro, não atraíam pretendentes; porque eles preferiam os cabelos pretos e lisos, corridos, compridos.

Marabá é o exemplo do nascimento desta nova raça, o caso do Índio que se apaixona pela européia é ímpar; porque este evento praticamente não acontecia, principalmente nos primeiros anos, quando a imigração era essencialmente masculina. Porém, o que vale na poética gonçalvina é a verdade poética e não a verdade histórica; e Gonçalves soube muito bem utilizar-se da verdade histórica, quando julgou que ela prevalecia. O caso de Marabá, por exemplo, tornara-se uma rotina no seio da terra dos índios. De acordo com Kothe<sup>243</sup>, *Marabá* demonstra como aconteceu a miscigenação, por um lado o colonizador europeu e do outro o elemento indígena feminino, não há uma alteração no português, mas no nativo. Tal também sucedera aos Latinos; para Putnam<sup>244</sup>, Eneias impõe Tróia na Itália, ao passo que pertence à última geração de Troianos, mas configura-se como a primeira raça de romanos. A diferença está entre a ruína de Tróia e a expansão portuguesa; porque Eneias não possui uma pátria e por isso é forçado a ser parte da última geração de Troianos, e em nome da continuidade da vida, é forçado a unir-se aos latinos na formação de uma nova raça. Obviamente que a perda da identidade é a causa do sofrimento de Eneias, ao passo que vence a perda pela conquista da nova identidade, teoricamente superior à que fora perdida.

De acordo com Fernandes<sup>245</sup>, também confirma que o retrato de Marabá expressa o surgimento de uma nova raça, a mestiçagem. De acordo com a ordem social

---

<sup>242</sup> A Cristologia é uma concepção do cristianismo sacrificial de acordo com Adorno e Horkheimer, 1985, 60.

<sup>243</sup> Kothe, 1997, 223. (a).

<sup>244</sup> Putnam, 1988, 152.

<sup>245</sup> Fernandes, 1989, 139.

dos Tupinambás, a expectativa do casamento era com uma mulher deflorada, o defloramento ocorria quando a rapariga era considerada uma *kugnatim*; logo depois das regras e dos ritos da puberdade, entretanto, ela apenas se casava apenas quando pertencia à categoria das *kugnammuçus*. Ainda que este defloramento viesse a acontecer em oculto, a moça deveria indicar o defloramento rompendo os fios de algodão amarrados nas cinturas e nos braços, de modo que o fato fosse de conhecimento público. Apesar dessa associação mágica, os tupinambás davam pouco valor às ocorrências, não lhes faltariam pretendentes. Em determinadas ocasiões, os pais recebiam recompensa, cedendo-as a qualquer varão. A mestiçagem encontrou nesse campo fértil o instrumento de que precisava para acontecer, uma vez que os pais entregavam-na a troco de quinquilharias e ninharias dos europeus.

É uma pena que Gonçalves, ao trabalhar a questão da mestiçagem, trate apenas entre o índio e o branco, e jamais com o negro. Obviamente que o poeta vivera numa época escravocrata, mas isto não o exime de abandonar o negro, referindo-se muito pouco em sua obra, a posição do negro era de tão baixa reputação que Sodré observa que a seis de agosto de mil e setecentos e setenta e um, o vice-rei do Brasil baixou uma portaria, dando baixa do posto de capitão-mor a um índio, porque se mostrara de tão baixos sentimentos que se casou com uma preta, manchando o seu sangue com esta aliança, e tornando-se assim indigno de exercer tal posto<sup>246</sup>. Por outro lado, a união entre índios e europeus era amplamente permitida, como também incentivada durante o colonialismo, embora os nomes de pessoas jamais devessem ser caboclos<sup>247</sup>; Marabá, portanto, torna-se o símbolo dessa premissa portuguesa, isso impossibilita o otimismo dentro da poesia gonçalvina.

O poema encerra-se com as lágrimas em face do desespero, da falta de esperança:

*E as doces palavras que eu tinha cá dentro  
A quem nas direi?  
O ramo d'acácia na frente de um homem  
Jamais cingirei:*

*Jamais um guerreiro da minha arazóia  
Me desprenderá:  
Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,  
Que sou Marabá! (M, 47-54)*

Para Ackermann<sup>248</sup>, é possível que Marabá também seja o canto de Gonçalves em face dos sofrimentos que a mestiçagem lhe causou. Enquanto Marabá sofre no seio de sua tribo, por não encontrar entre eles um pretendente de sangue puro, Gonçalves também amarga esta perda no seio de sua gente, pela falta de pureza consanguínea, também de pureza de raça.

É possível que a falta de esperança de Marabá seja o reflexo da falta que o poeta possuía; num dos seus poemas mais desesperados e mais belos, Gonçalves encerraria o poema com a mesma desesperança, com a mesma desventura, com o mesmo pessimismo:

*Lerás porém algum dia  
Meus versos, d'alma arrancados,  
D'amargo pranto banhados,  
Com sangue escritos; - e então*

---

<sup>246</sup> Sodré, 1969, 276.

<sup>247</sup> Sodré, 1969, 276.

<sup>248</sup> Ackermann, 1964, 96.

*Confio que te comovas,  
Que a minha dor te apiede,  
Que chores, não de saudade,  
Nem de amor, – de compaixão*<sup>249</sup>.

A compaixão que o poeta pede à mulher amada é a mesma que Marabá espera do leitor, porque ambos não podiam nada fazer, porque o mal estava feito. A interferência de estranhos é o motivo das dores de ambos, no caso de Gonçalves “os feros corações” que se meteram entre ambos e venceram. Marabá era o fruto da invasão, da corrupção de raças, paulatinamente os índios estavam sendo vencidos, à semelhança dos índios de *Tabira* e da Tribo dos Tupis de *Visões*, porque, em ambos os casos, a derrota era sem combate.

*Marabá* é o único canto gonçalvino de uma heroína indígena<sup>250</sup>. O que deveria ser um canto de felicidade tornou-se um canto de desespero, os portugueses trouxeram uma felicidade aparente para as tribos, mas o projeto de civilização consistia na extinção dessa raça. Antes de conhecerem os europeus, os índios usavam ferramentas e instrumentos de pedras, ossos, paus, canas, dentes de animais, etc. Cardim<sup>251</sup> demonstra surpreender-se com as derrubadas de grandes matos com cunha de pedra, embora fossem ajudados pelo fogo, além dos arcos e flechas que eram tão bem feitos. Com o conhecimento do ferro, toda atividade indígena passou-se a executar em menos tempo e com maior facilidade, razão pela qual folgavam com a comunicação com os brancos.

Esta aparente folga de que fala Cardim está comprometida com o projeto da civilização portuguesa. Os queixumes de Marabá são indícios de que os índios nunca sentiram uma felicidade serena com a chegada destes estranhos, as trocas de favores se comprometiam ao longo dos tempos, e não tardou para que o índio conhecesse no português o espírito insaciável. Na epopéia virgiliana, desde a chegada de Eneias, em nenhum momento Dido sente uma felicidade serena<sup>252</sup>. Porque, tanto no caso dos índios quanto de Dido, ambos sentem-se presos ao interesse, dependem dele, mas dali virá a sua ruína, sua morte.

Tróia caiu, ergueu-se Roma. Como aconteceu com Lavínia, também esta recebeu um sinal semelhante, igualmente de duplo alcance: para ela o destino traçava um grande futuro – ser mãe de uma nova civilização que haveria de dominar o mundo<sup>253</sup>. Tais poderiam ser as convenções de *Marabá*, o símbolo do surgimento de uma nova raça, a dos mestiços; enquanto em *Visões* o Piaga afirma:

*Mas um dia virá, bem longe d’hoje,  
E os teus livres serão;  
Mas esse dia – não verás, ó povo,  
Teus filhos – também não!* (V, 130-133)

A extinção da raça indígena estava condicionada ao surgimento dessa nova raça, a raça que um dia também haveria de tornar-se livre; é óbvio que o poeta queria citar aqui o evento da independência brasileira. *Marabá* prefiguraria, portanto, o símbolo glorioso do início dessa raça. Mas, ao contrário de Lavínia que desperta o amor do recém chegado e do primitivo habitante, Marabá não encontra entre os seus pretendentes e esta é a razão do seu sofrimento, porque sente como se não pertencesse a sua raça. O sentimento que Turno dispensa a Lavínia faz dela uma latina, já o sentimento de Eneias significava a possibilidade de tornar-se mãe de uma nova

<sup>249</sup> XVIII estrofe de *Ainda uma vez – Adeus*.

<sup>250</sup> Moisés, 1989, 37.

<sup>251</sup> Cardim, 1939, 157.

<sup>252</sup> V. Pereira, 1992, 92.

<sup>253</sup> André, o caminho de Eneias parte, pg 52.

civilização. A heroína tem de escolher entre ambos, mas, ao escolher o futuro, não se sente despojada da sua origem. Talvez seja por esta razão que Marabá tanto hesita em encontrar, entre os seus semelhantes, um pretendente; a heroína pretende primeiro firmar-se como herdeira da raça primitiva. Entretanto, ao contrário de Lavínia, Marabá já era fruto da mestiçagem, portanto deixou de ser índia, e também não pertence à raça dos lusos.

Enfim, por trás da união entre o índio e o europeu estava a morte; a felicidade aparente em virtude da troca de favores não traduzia o horror que nela estava impregnada. Porque, ao final, os indígenas vitoriosos nas batalhas acabavam escravos, suas mulheres eram tomadas, seus filhos reduzidos ao cativeiro, e a sua geração extinta, transformados pela mestiçagem e pela união violenta do europeu com o índio. A morte gloriosa de Tabira configura-se com uma figura nostálgica de um passado honroso para sua tribo, um passado que o Índio de *O Canto do Índio* sente necessidade de abandonar; um passado que já não pertence a Marabá; e de que Índio, em *Visões*, sente saudades, quando, ao som do búzio atroador, três mil soldados concorriam para a batalha.



### 3.4. Guerreiros: retratos de uma civilização perdida

“Pobre íncola! Por que não descobriste a pólvora antes do chinês?”

Lima Figueiredo

O tema essencial da história da formação de um elemento indígena é a guerra. As tribos viviam em função das batalhas, esta organização remonta aos tempos mais antigos. A facilidade com que se encontra para fazer alianças com os índios contrasta com a facilidade de torná-los inimigos, e, por qualquer motivo que seja, desde os mais simples, a ofensa se torna imperdoável, sendo esta ira transmitida de geração a geração. E não se dão por perdoados enquanto um dos lados não for destruído.

A virtude de um guerreiro não estava na quantidade de guerreiros que conseguia matar, as palavras de Tabira cristalizam a honra que se tem de matar apenas um guerreiro: – *Basta, vis, por vencer-vos um só!* (T, 176). A força e a destreza guerreira e acima de tudo o heroísmo atingiam o ápice da honra numa morte honrosa. As palavras de Tabira, quando aparece ao final do poema, cravejado de muitas setas, semelhante à imagem de um porco espinho, quebrando setas que impediam os passos, do rosto banhado de sangue, arranca sem dó uma flecha com o olho espetado, mostrando a seus matadores como se fosse um troféu de honra ao mérito; incitando ainda mais a ira nos inimigos. É a evocação de um herói homérico junto às muralhas de Tróia.

Porém, se a morte no campo de batalha é motivo de honra, semelhante à de Tabira, por outro lado, morrer num banquete antropofágico é motivo de honra maior, o prisioneiro não se demonstrava intimidado diante de um ato repugnado pela cultura ocidental. Quando cantava os seus feitos de morte, dizia ao matador que os que ali estavam não iriam comer a sua carne, e sim a carne de seus parentes, porque havia comido os pais, entre outros membros de muitos daquela tribo; estava ali para ser morto e comido, mas os seus parentes e amigos haveriam de vingar a sua morte.

Assim, baseado numa sociedade guerreira, Gonçalves tenta extrair a maior pureza dos costumes indígenas, a fim de reconstruir por intermédio de uma pragmática poética o que as convenções históricas repeliram e compeliram para o esquecimento. Para isto examinaremos alguns poemas que tratam deste tema.

*O Canto do Guerreiro*, portanto, pertence a uma dimensão poética que trata com otimismo os feitos do índio, mas convém dizer que por trás do aparente otimismo que Gonçalves atribuiu a este poema – haja vista que é o único dentre a sua obra indianista que não trata explicitamente a destruição a que os índios se submeteram por causa da chegada dos europeus – há um pessimismo no próprio cântico.

*O Canto do Guerreiro* canta os feitos e a bravura de um combatente indígena; de todas as honras e gostos da vida, nenhuma era maior para os índios do que matar e tomar nomes nas cabeças de seus inimigos<sup>254</sup>. O poeta estabelece um diálogo entre o chefe indígena e sua tribo, onde apenas um interlocutor dirige o seu canto e suas indagações; ao mesmo tempo, o ato em que o chefe indígena convida seus guerreiros para ouvir seu cantar é também a maneira como o poeta convida o seu leitor para ouvir o cântico do bravo guerreiro.

Na primeira estrofe, o poeta abre um cenário de uma selva intocada pelos colonizadores, as primeiras palavras são direcionadas por um interlocutor que não é o guerreiro, como se fossem uma informação ao leitor quanto ao local e o que se há-de

---

<sup>254</sup> Cardim, 1939, 159; Angione Costa, 1934, 261.

cantar: na selva intocada pelos colonizadores, façanhas de bravos não geravam escravos, que valorizavam a vida sem guerra e lidar. Então surge o guerreiro que conclama:

– *Ouvi-me, Guerreiros.*  
– *Ouvi meu cantar.* (CG, 7, 8)

O soldado começa a dirigir palavras que se assemelham em muito às características de Tabira, – o chefe e soldado valente, que ninguém cumpria mais o tratado do que ele, que ninguém menos se aterrorizava diante dos perigos, ninguém corria mais aos acenos da guerra – assim o Guerreiro também celebra a sua valentia acima de todos os homens.

*Valente na guerra*  
*Quem há como eu sou?*  
*Quem vibra o tacape*  
*Com mais valentia?*  
*Quem golpe daria*  
*Fatais, como eu dou?* (CG, 9-14)

Nos poemas épicos de Gonçalves, percebe-se a grande presença dos costumes de guerreiros embrutecidos; na sociedade indígena a sobrevivência de um guerreiro era alimentada pela honra e fazia parte do ritual da vida. À semelhança da cultura homérica<sup>255</sup>, o indígena gonçalvino adquire consciência do seu valor pelo reconhecimento da sociedade a que pertence, mas para ganhar este reconhecimento era necessário se tornar um guerreiro valente. Mas ser o melhor era imprescindível, porque os melhores sobreviviam e tornavam-se comandantes nas guerras e chefes das tribos.

O Guerreiro continua cantando seus feitos de guerra, ninguém melhor que ele guiava a flecha emplumada na direção correta; havia capturado mais inimigos que todos; e indaga quem com mais energia cantava os seus feitos. Depois de cantar seus feitos de guerra, o Guerreiro canta a sua destreza na caça:

*A onça raivosa*  
*Meus passos conhece,*  
*O imigo estremece,*  
*E a ave medrosa*  
*Se esconde no céu.* (CG, 35-39)

Em seqüência o Guerreiro afirma que quando reboa as matas com os sons do Boré, mil arcos se encurvam, mil setas voam, mil gritos retumbam, mil homens de pé. O Guerreiro tinha mil soldados à sua disposição, e eram todos valentes guerreiros, que numa guerra todos atendiam ao pedido, e depois de encurvarem seus arcos, dispararem suas setas, todos os soldados de pé gritavam. A destreza com que escreve seus guerreiros é típica do estilo gonçalvino:

*Lá vão pelas matas;*  
*Não fazem ruído:*  
*O vento gemendo*  
*E as matas tremendo*  
*E o triste carpido*  
*Duma ave a cantar,*  
*São eles – guerreiros,*  
*Que faço avançar.* (CG, 53-59)

Eis uma face pessimista do poema: os ventos não gemem; as matas não tremem no sentido indicado e as aves não possuem pranto lastimoso. Mas o poeta fez o vento

---

<sup>255</sup> Jaeger, 1995, 31.

gemer, como quem derramava lamentos; as matas tremeram como quem é movimentado convulsivamente pelo vento lamentoso; e o cântico de uma ave se torna um triste carpido. O poeta poderia ter simplificado o canto melancólico da ave solitária, porque o cântico dela é triste. A afirmação *triste carpido*, o termo triste por si só inspira a melancolia do canto da ave, mas o poeta reforça a tristeza, o triste carpido, como o triste barulho de uma ave, o triste pranto lastimoso.

O poeta abre uma lacuna, porque é que o vento gemia? Porque a mata tremia? Porque o canto de uma ave soava tão melancólico? Enquanto ao som da melodia deprimente da ave, seu exército avançava por entre a mata que se movimentava pelos soluços do vento.

Embora se possa conceber a idéia de que os índios não tinham fronteiras políticas, semelhante aos países europeus daquela época, no entanto, os índios estabeleciam fronteiras com vários grupos tribais, com os quais viviam continuamente em guerra<sup>256</sup>. A partir disto podemos perceber porque a guerra possuía um caráter notório, porque dizia da tribo, do domínio e de sua extensão. O Guerreiro canta o seu exército e a sua força. Seu exército era composto de mil guerreiros que deixavam os campos juncados de mortos, no entanto nenhuma alma dentre os seus se perdia:

*Mil homens viveram,  
Mil homens são lá. (CG, 66, 67)*

Para consolidar os pressupostos macambúzios do poema, cujas descrições eram do canto triste da ave, e da mata que tremia pelo movimento causado por um vento queixoso, como sinal de tristeza pela morte que pairava no ar, cujos ares flechados deixavam os campos juncados de mortos, como quem expressa às dores dos inimigos do Guerreiro, o poeta decide encerrar sua obra épica com a força imperadora da melancolia:

*E então se de novo  
Eu toco o Boré;  
Qual fonte que salta  
Da rocha empinada,  
Que vai marulhosa,  
Fremente e queixosa,  
Que a raiva apagada  
De todo não é,  
Tal eles se escoam  
Aos sons do Boré.  
\_ Guerreiros, dizei-me,  
\_ Tão forte quem é? (CG, 68-79)*

O Guerreiro compara seu exército com uma fonte que salta da rocha balburdiando, vibrando por um entusiasmo de descontentamento. Porque por mais que haviam vencido a batalha, não perecendo uma só alma entre eles, e deixando assim o campo juncado de mortos, saem descontentes, porque a ira não está apagada. O que deveria ser um canto de celebração vitoriosa torna-se um canto queixoso, que parte do otimismo de um exército nativo que só sabe vencer, – cujo cantor é o mais forte entre seus soldados – para o pessimismo, porque a vitória não é completa, a vingança não foi capaz de aniquilar a cólera.

Poderíamos estabelecer um paralelo entre o caráter anti-épico de *O Canto do Guerreiro* com *Eneida*. Nas narrativas clássicas, os deuses prevêm os acontecimentos, mas eles também estão configurados em figuras de linguagens ‘ocultas’ dentro do texto,

---

<sup>256</sup> Fernandes, 1989, 26.

em *Eneida*, por exemplo, a tragédia de Dido é uma antecipação da morte de Turno<sup>257</sup>. Assim a expressão melancólica da natureza anunciada na estrofe VII, quando o exército do Guerreiro se retirava para a batalha, era a antecipação da melancolia da última estrofe, quando seu exército se retiraria vitorioso, porém queixoso dos campos de batalha. Como quem vence o inimigo, mas não é capaz de espantar de dentro de si a cólera que ele causou.

Se, em *O Canto do Guerreiro* o poeta quis celebrar a glória dos feitos de uma tribo e o poema acaba por encerrar-se com uma vitória insatisfeita e melancólica, em *A Canção do Tamoio*, um canto natalício em que o poeta deveria apenas celebrar o nascimento de um guerreiro ideal, acabou por se tornar um canto de lágrimas e sofrimentos, ora, o nascimento é visto numa escala disparada como a fase áurea da vida humana. Primeiro porque é o início de uma vida, segundo porque adquire as dimensões de conservação da raça. Mas aquilo que deveria ser uma celebração de vida e felicidade torna-se um poema de infelicidade e lágrimas, a começar pelos primeiros cantos:

*Não chores, meu filho;  
Não chores, que a vida  
É luta renhida:  
Viver é lutar. (CT, 1-4)*

As palavras dirigidas ao guerreiro que acaba de nascer demonstram com que pessimismo é vista a vida nas Tabas. As lágrimas faziam parte nos rituais indígenas, quando tinham hóspedes choravam como quem sofre com aquele que sente saudades de seu rebento. As lágrimas podem ocupar duas categorias para o elemento indígena, as de repulsa e as de celebração, da honra ou da desonra. Isto está configurado no poema *I-Juca Pirama*, as lágrimas do prisioneiro diante da morte foram a causa da maldição de seu pai, porque elas envergonhavam e traziam a desonra sobre a tribo Tupi; já as lágrimas do velho Tupi, diante da bravura do filho ao requerer a honra que lhe é devida, ao se submeter ao ritual, conforme deveria ser; eram as lágrimas de honra, de glória, de celebração.

Mas, em *A Canção do Tamoio*, o “eu” lírico pede ao que nasce para que não chore, porque a vida é semelhante a um combate que aos fracos abate, mas que aos fortes e bravos só pode exaltar. O homem forte não teme a morte, só teme fugir. Estas palavras evocam novamente a semelhança com o guerreiro Tupi feito prisioneiro pelos Timbiras em *I-Juca Pirama*, porque o guerreiro, quando implora por sua vida, fez porque tinha medo que o pai o considerasse ingrato, todavia receia que os Timbiras pensem que está fugindo da morte, e quando as palavras do chefe Timbira cristalizam a sua dúvida em realidade, o guerreiro Tupi desiste de partir, querendo retornar ao ritual.

Mas o poeta encontra um otimismo no sofrimento que a morte pode causar, o da honra:

*Domina, se vive;  
Se morre, descansa  
Dos seus na lembrança,  
Na voz do porvir.  
Não cures da vida!  
Sê bravo, sê forte!  
Não fujas da morte,  
Que a morte há de vir! (CT, 25-32)*

Eis o otimismo: dominar enquanto viver; e quem morre descansa; o conselho para não fugir da morte, vem como uma esperança, porque a morte há-de vir, portanto é

---

<sup>257</sup> Williams, Gordon, 1983, 4.

melhor morrer com honra do que esperá-la, e ao cabo disto, não findar como aquele que foi; ou seja, para o índio não basta viver, morrer como viveu é essencial. A morte nos campos de batalha sempre significou morrer como um herói esforçado para as sociedades primitivas.

A reivindicação prossegue pelos cantos subseqüentes, um guerreiro Tamoio devia ser valente, o suficiente para se abster da vida diante da situação adversa que esta exigisse, deveria representar a tribo na guerra ou na paz e o grito de guerra deveria retumbar nos ouvidos dos inimigos, pior que o silvo das setas ligeiras, pior que o trovão. O trovão, representando o poder de Tupã, era um dos elementos mais temíveis para o índio; pelo que aí se percebe o terror que o guerreiro ideal deveria causar nos inimigos. E que o nome quando fosse proclamado nas tabas inimigas não fosse ouvido sem causar prantos e dores.

Mas o poeta reconhece que os grandes também se abatem, e esta imagem podemos perceber no chefe dos Gamelas (*Os Timbiras*) e em Tabira. Segue-se então o conselho para o nobre guerreiro que cai diante do inimigo:

*E cai como o tronco  
Do raio tocado,  
Partido, rojado  
Por larga extensão;  
Assim morre o forte!  
No passo da morte  
Triunfa, conquista  
Mais alto brasão. (CT, 65-72)*

A morte de um guerreiro pode assumir duas dimensões, primeiro semelhante às ervas do campo que vivem tapadas pelo sol e morrem facilmente quando expostas a ele; ou como a copa das árvores frondosas que são as primeiras a ser tocadas pelo poder consumidor dos raios, isto é, pelo poder de Tupã. Cabia ao guerreiro diante da morte escolher como queria morrer, na forma gloriosa como Tabira cravejado de setas, porém ainda capaz de afligir a ira no coração dos inimigos; ou como aquele que chorou diante da morte na presença dos Timbiras e que teria morrido vergonhosamente se tivesse caído diante dos Aimorés, mas que, por sorte do ritual Timbira, teve a oportunidade de se redimir alcançando a honra que ameaçou perder; triunfando com o mais alto brasão.

Mas *A Canção do Tamoio*, de celebração do nascimento de um guerreiro ideal, possui um pessimismo, não apenas porque o nascimento de um guerreiro indígena seja uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar, mas porque os conselhos de como ser um bom lidador estão carregados de sofrimento, um dia vivemos e o homem que é forte não teme a morte (CT, 9-11); não se anuncia a morte para quem acaba de nascer, aliás, a morte é algo que passa longe diante do nascimento; mas o poeta anuncia, num misto de felicidade e tristeza, de vida e morte. Num misto em que a felicidade está configurada no nascimento de um novo guerreiro, mas da tristeza de que a vida é como uma luta que aos fracos abate e aos fortes só pode exaltar. Não existe luta que não exija esforço, o esforço necessita da coragem; a coragem é a firmeza de ânimo diante do perigo. Viver, para o índio, é, portanto, um constante perigo, em que dela só se sai dele de um jeito, morto (CT, 32).

Se em *A Canção do Tamoio* a celebração do nascimento de um guerreiro ideal está configurada numa esperança melancólica, e em *O Canto do Guerreiro* o poeta quis celebrar a glória dos feitos de uma tribo e o poema se encerra numa vitória insatisfeita e sorumbática, em *O Canto do Piaga* a merencória ocupa as três partes que compõem o poema, porque se em *O Canto do Guerreiro* ainda havia o fio de esperança numa guerra honrosa, e em *A Canção do Tamoio* ainda havia uma esperança de honra para aqueles

que morrem como um herói esforçado; *O Canto do Piaga*, por sua vez é completamente apocalíptico, porque narra apenas ruína, desgraças e destruições que sobreviriam sobre os indígenas.

Na primeira parte do poema, o “eu” lírico, personificado num Piaga, conclama os guerreiros para ouvirem seu canto:

*Ó Guerreiros da Taba sagrada,  
Ó Guerreiros da Tribu Tupi,  
Falam Deuses nos cantos do Piaga,  
Ó Guerreiros, meus cantos ouvi.* (CP, 1-4)

Os Piagas, descendentes dos Carai-bebes, abençoavam os guerreiros quando estes partiam para algum empreendimento guerreiro. O Piaga era, portanto, uma espécie de líder religioso dentro de sua tribo: profetizavam o futuro, proibiam determinadas ações e curavam os doentes, porque eram os conhecedores das plantas e dos fins medicinais de cada uma. No poema, o Piaga conclama todos os guerreiros para ouvirem o seu canto, porque através dos cantos dos Piagas é que os deuses se faziam ouvir pela tribo.

Constituindo-se, desse modo, num elo entre o mundo material e o espiritual, o piaga, – intérprete das mensagens dos deuses – é o operador da consciência do destino trágico que estava reservado aos povos indígenas<sup>258</sup>.

Na estrofe seguinte, a melancolia se expõe logo na primeira frase: *Esta noite – era a lua já morta* (CP, 5). O índio nunca viu a noite com bons olhos, geralmente à noite as pessoas não se ausentavam da taba, e quando estavam numa excursão guerreira, juntavam o bando apenas num local para passarem a noite, as guerras se faziam apenas durante o dia. Das poucas atividades que à noite se faziam, estavam às festas, todos se reuniam no centro da taba para festejarem por toda a noite. Portanto ao citar *esta noite*, o poeta reúne todos os medos indígenas, porque o poder de Anhangá crescia ao anoitecer, (OT, II, 88).

Os deuses indígenas eram físicos e Jaci, a divindade protetora dos amantes e da reprodução<sup>259</sup>, era identificada na sua forma material na lua. A expressão *era a lua já morta* traz consigo o sentido imperativo de que o poder de Jaci deixava-se de fazer, pelo que o Piaga cita o raiar do dia, quando os poderes de Anhangá iam enfraquecendo e os de Jaci se dissipando. O Piaga queixa-se de ser já quase dia, quando ainda Anhangá o vedava sonhar; os sonhos nas sociedades primitivas tinham caráter peculiar, porque por intermédio deles os chefes tribais conduziam a sociedade.

Enquanto Anhangá vedava o Piaga de sonhar, o chefe religioso acorda com uma voz rouca que o chamava; abre os olhos, inquieto e medroso, e contempla um pau ardendo de resina fumosa. De repente surge um fantasma gigantesco a seus pés e um crânio liso ao pé do Piaga, e uma cobra feia enroscada no chão. O piaga sente o sangue gelar nas veias e o corpo tremer pelo horror da visão; sentia o horror penetrar-lhe na pele, o frio vento bater-lhe no rosto. Porque o fantasma tinha um aspecto asqueroso, e mais uma vez conclama o Piaga os guerreiros para ouvirem o seu canto.

Ao entrarmos na segunda parte do poema, a Visão começa a falar ao Piaga, a indagação *Por que dormes* se faz ouvir duas vezes (CP, 25, 27), porque o chefe religioso dormia como quem não tinha motivos para se preocupar. E as palavras de tristeza, de ruína, de destruição, ganham vida nas advertências. Haja vista que na primeira parte do poema, a horrenda visão do Piaga era prenúncio do desespero que, tomaria partido na segunda e na terceira parte.

*Tu não viste no céu um negrume  
Toda face do sol ofuscar;*

---

<sup>258</sup> Marques, 2006, 181.

<sup>259</sup> Angione Costa, 1934, 248.

*Não ouviste a coruja, de dia,  
Sons estrídulos torva soltar?*

Diziam as lendas indígenas que a coruja advinha à morte das pessoas, o som estridulante que a coruja soltava durante o dia eram anúncios de que a morte se aproximava da tribo. Tupã, divindade poderosa que manifestava o seu poder no trovão e no relâmpago, ganhava a sua materialidade maior no sol, portanto a face do sol a ocultar de dia significa a perda do poderio de Tupã, fato que seria cantado em *Deprecação*, a morte anunciada pelo canto da coruja, e o negrume a invadir o céu, a copa das árvores no bosque a vergar-se e a gemer, a imagem da lua esfogueada, da cor de sangue, são imagens cruéis da morte que aguardava a tribo do Piaga.

O poeta utilizou o termo Visão para descrever o caráter da ruína que chegaria sobre a Taba, é o mesmo caráter que encontramos no livro de Apocalipse, ou seja, a destruição de uma nação equivale à destruição do mundo<sup>260</sup>. A imagem do sol que ofuscado e da lua em vestes de sangue são uma referência existente no livro de *Apocalipse*<sup>261</sup>.

A segunda parte encerra, conclamando todos a ouvirem os anúncios do fantasma, os sons do fiel Maracá, porque os deuses protetores fugiram da Taba, e o grito desesperado demonstra o horror que sobressalta o Piaga por causa da visão horrenda e da fuga dos deuses da Tapa:

*Ó desgraça! ó ruína! ó Tupã! (CP, 44)*

Para entrarmos na terceira parte, é necessário estabelecermos uma analogia com *Eneida*. Palante, filho de Evandro, é executado por Turno, mas antes de ser abatido grita diante de Turno palavras que expressam a pequenez da morte diante da honra que ele obteria<sup>262</sup>. Evandro não sabia que a aliança com um amigo aparente conduziria a sua à destruição de sua comunidade, representada na morte de Palante<sup>263</sup>.

As palavras da visão do Piaga, expressa na primeira estrofe da terceira parte do poema, denunciam já a existência daqueles monstros nas florestas da Taba, citava obviamente os colonizadores. Estes “monstros” que estavam na floresta estabeleceram seu domínio através da aliança e da troca de matérias primas indígenas por matérias manufaturadas européias. A semelhança da aliança de Evandro com Eneias, que só lhe trouxe a morte e a desgraça no seio do seu povo, perdendo o seu próprio filho, causa o reflexo na união do português com o índio que também lhe trariam a dor e a morte.

Sobressaltado pelo desespero, o Piaga pergunta, na sua Visão, o que o monstro estava a buscar nas terras indígenas, e a resposta que o Piaga recebe contém um valor poético de desesperação em nada inferior a qualquer de suas obras; o quadro apocalíptico que Gonçalves pintaria posterior a esta pergunta, sem dúvida, é o ápice da beleza desta obra singela, que, ao lado da *Canção do Exílio* e de *Deprecação*, se torna a expressão mais comovedora dos Primeiros Cantos.

*Não sabeis o que o monstro procura?  
Não sabeis a que vem, o que quer?  
Vem matar vossos bravos guerreiros,  
Vem roubar-vos a filha, a mulher!*

*Vem trazer-vos cruieza, impiedade -  
Dons cruéis do cruel Anhangá;  
Vem quebrar-vos a maça valente,*

---

<sup>260</sup> Bosi, 2001, 186.

<sup>261</sup> Bosi, 2001, 185.

<sup>262</sup> André, 1992, 41.

<sup>263</sup> Wiesen, 1973, 754; André, 1992, 42.

*Profanar Manitôs, Maracás.*

*Vem trazer-vos algemas pesadas,  
Com que a tribu Tupi vai gemer;  
Hão-de os velhos servirem de escravos  
Mesmo o Piaga inda escravo há de ser?*

*Fugireis procurando um asilo,  
Triste asilo por ínvio sertão;  
Anhangá de prazer há de rir-se,  
Vendo os vossos quão poucos serão. (CP, 61-76)*

Morrer na batalha era a maior honra que um guerreiro indígena poderia alcançar, o indianismo de Gonçalves está cheio de personagens assim: o herói central de *I-Juca Pirama*; Tabira; o chefe dos Gamelas no canto I de *Os Timbiras*, entre outros personagens. Mas a morte anunciada em *O Canto do Piaga*, não se refere às mortes honrosas citadas acima. Perder uma batalha não equivale para os índios perder a honra, pelo contrário, é a prova cabal de sua bravura. A morte referida se tornaria vergonha para os sobreviventes, porque seriam vencidos sem combate. Seriam vencidos a troco das convenções comerciais das quais se viram vítimas, pouco a pouco; àqueles que não morressem nos campos de batalha iam se tornar vítimas da mutação racial.

O monstro vinha para roubar as filhas e as mulheres dos guerreiros. O poema *Marabá* é a demonstração fiel dessa mutação racial causada no seio da família indígena. O defloramento das moças indígenas não ocorria necessariamente no casamento, conforme já dissemos, e os pais muitas vezes recebiam recompensa cedendo as filhas a qualquer varão, e a mestiçagem encontrou nisso a força que precisava para evoluir<sup>264</sup>. No advento da chegada dos portugueses ao Brasil, no primeiro registro em língua portuguesa, a carta da descoberta do Brasil de Pero Vaz de Caminha, o escritor se mostrara fascinado pelas mulheres índias que andavam completamente nuas, descrevendo-as mais bem feitas do que as mulheres européias, obviamente que a índia nua chamou muito mais a atenção dos colonizadores do que os índios nus.

Na estrofe subsequente do poema, a visão denuncia que o monstro vinha trazer os dons cruéis do cruel Anhangá; profanar as divindades sagradas e o Maracá. Anhangá era responsável por castigar aqueles que não vivessem de acordo com os bons costumes, ou que não mostrassem destreza nas batalhas, e que aprisionassem diversos inimigos, sacrificando-os nos rituais de antropofagia<sup>265</sup>. No poema *Deprecação*, o poeta colocara os portugueses como enviados de Anhangá, que detinham os poderes de Tupã; em *O Canto do Piaga*, o poeta confirma a mesma versão, vinham como enviados de Anhangá, com os dons cruéis da cruel divindade, que era castigar os índios. A primeira impressão que os índios tiveram dos portugueses é que estes seriam filhos ou enviados de Tupã, porque estes detinham o poder do trovão, personificados no barulho e na destruição que as armas de fogo produziam. Posteriormente, e já em *Deprecação*, o poeta figura isto, os índios perceberiam que os portugueses detinham os poderes de Tupã, embora fossem enviados por Anhangá, eis o porquê do pessimismo, a razão do anúncio apocalíptico de *O Canto do Piaga*. O clamor estabelecido no poema *Visões* se faz ouvir no canto do piaga:

*Treme – ó povo Tupi – já não és povo  
Eleito de Tupã. (V, 110, 111)*

<sup>264</sup> Fernandes, 1989, 139.

<sup>265</sup> Abbeville, 1945, 252; Evreux, 1929, 294; Thevet, 1944, 261; Léry, 1941, 223; Fernandes, 1989, 164.



Tupã havia deixado a Taba sagrada, o seu rosto coberto com um denso velâmen de penas. As divindades protetoras das tabas haviam fugido, o monstro haveria de profanar os Manitôs. Prova desta profanação é que os Jesuítas ignorariam todas as divindades indígenas escolhendo Tupã e Anhangá para representarem na língua indígena o mundo sobrenatural governado por Deus e Satanás, o bem e o mal.

Na estrofe seguinte, o monstro trazia aos índios duras algemas e haveria de transformar os velhos em escravos, e até mesmo o Piaga haveria de escravo tornar. A imagem que o poeta fornece ao futuro insólito e cruel dos Tupis coincide exatamente com o final das tribos Tabajaras no final do poema *Tabira*, transformados em escravos para o serviço da colonização.

A indicação de que os velhos se tornariam escravos, inclusive o Piaga, é a maior profanação que se pode causar no seio da tribo Tupi. Na cultura primitiva, os velhos possuíam lugar de respeito, porque tinham maiores experiências e conhecimentos e, por isso, estavam incumbidos de educarem os mais novos. Entre os gregos, um príncipe sempre era educado por um velho, tal sucede com Aquiles educado por Fénix<sup>266</sup>, ou a figura de Mentos por trás do príncipe Telêmaco<sup>267</sup>. Porque numa sociedade primitiva tudo está baseado na experiência, os mais novos não têm experiência, portanto não têm nada para ensinar, cada geração que alcançava a sua velhice tendia, portanto, a estabelecer os mesmos costumes. A figura de Tabira é a prova de que os velhos serviriam de escravos, porque o chefe Tabajara era experiente, já havia atravessado diversas guerras, a observância fiel que este faz ao tratado é uma prova de que se tornara escravo dos lusos, em contrapartida, os lusos traidores dormiam em paz na crença do tratado, porque conheciam o seu fiel servo.

A penúltima estrofe, sem dúvida uma das formas inspiradoras de *I-Juca Pirama*, nesta estrofe a visão do Piaga denuncia que os Tupis fugiriam procurando asilo por entre o ínvio sertão. Em *I-Juca Pirama*, o prisioneiro vagava com o pai cego pelo ínvio sertão, porque perdera sua tribo numa razão ignorada pelo poeta, descrita apenas como as aflições do destino que Tupã causou, obviamente que o poeta se referia à fuga dos índios da costa, causada pela ocupação portuguesa, que está prefigurada e testemunhada em *O Canto do Piaga*.

No último canto, a visão demonstra em meio de tantos pessimismos um fio de esperança, porque os deuses indígenas conjuravam interromper a ira de Anhangá:

*Vossos Deuses, ó Piaga, conjura,  
Susta as iras do fero Anhangá. (CP, 77, 78)*

Porém novamente, como quem lembra o mal que está feito, a visão se deixa esmorecer, e grita o seu último canto, cheio de desgosto e infortúnio, para depois se calar.

*Manitôs já fugira da Taba,  
Ó desgraça! ó ruína! ó Tupã! (CP, 79, 80)*

O tom solene que permeia o texto harmoniza-se de tal maneira com os maus presságios revelados pelo Piaga que o complexo rítmico do poema, marcado pelos versos eneassilábicos, é dado pela predominância do anapesto que se tornou uma espécie de célula rítmica de toda a sua poesia indianista. É da combinação do movimento anapéstico com uma recorrente rima aguda, que marca os segundos e quartos versos de suas vinte quadras, resultando o tom apocalíptico que percorre as três partes de *O Canto do Piaga*<sup>268</sup>.

No entanto, as desgraças renunciadas pela natureza trazem consigo um aspecto mais dramático ao destino dos selvagens, uma vez que, ao contrário dos cristãos que

---

<sup>266</sup> Jaeger, 1995, 50.

<sup>267</sup> Jaeger, 1995, 56

<sup>268</sup> Marques, 2006, 184.185.

podem ser salvos, caso se mantenham fiéis aos ensinamentos e normas de Deus, os índios são empurrados para um beco sem saída, pois o seu destino atroz não depende da crença nos deuses, já que está diretamente relacionado à presença dos colonizadores lusos que, impiedosos, os condenam tanto à destruição quanto à escravidão<sup>269</sup>.

O piaga estava presente em todas as decisões da tribo, os sonhos por ele explicados não se separam da realidade física, que para Ricardo<sup>270</sup>, o poeta teria compreendido que o sobrenatural para o índio é que é o natural; do mesmo modo que o natural é o sobrenatural.

Gonçalves dá grande importância ao “onírico”, ao “mágico”, aos “ritos semibárbaros do Piaga”, o poeta se limita, contudo, no que concerne a teogonia selvagem a Tupã e Anhangá, referindo-se uma só vez a Carai-bebe em *Os Timbiras*. Não fez menção a Rudá e quanto aos mitos não alude a Tamuí, Jaci, Saci Pererê, Jurupari, Curupira, Maraguigana, Caapora, Boitatá; nem aos mitos históricos da lenda Tupi, como Sumé e Tamandaré<sup>271</sup>.

A respeito das lendas e do fabulário indígena, ainda mais escasso, Ricardo<sup>272</sup> indaga *por que não os teria melhor aproveitado?* Salvo num fragmento de um poema, denominado *Poema Americano*, que está entre os versos póstumos, é que o poeta resolveu descrever uma das mais poéticas lendas da teogonia Tupi, Gonçalves não deixou seduzir muito por esse aspecto do nosso indianismo.

É verdade que, em outros poemas, aludiu Gonçalves Dias ao monstro marinho, que parece confundir-se com “urupiara” tão falado pelos cronistas coloniais como Gabriel Soares e Simão de Vasconcelos; a “mãe d’água”, uma “Náiade moderna” que habita no fundo dos rios; e ao gigante de pedra, mito que corresponde àqueles gigantes armados, de temerosíssima grandeza a que alude D. Francisco Manuel de Melo. Gigantes que nasceram, não do sangue de Omanos, mas da confusão de promontórios com seres fantásticos pela sua grandeza<sup>273</sup>.

O mundo perfeito do passado é a inspiração de toda poesia indianista, as primeiras palavras do *Poema Americano*, nos conduz através da nostalgia a esta época feliz, é neste poema que Gonçalves evidenciaria o surgimento dos guerreiros indígenas, da discórdia e do que levara os nativos à ruína.

*Fértil a terra produzia outrora  
Deleitosa em abundância: em toda a quadra  
Lourejava o caju, pendia o milho  
Das verdes hastes – uberosas glebas  
Aqui, ali, rachavam-se, mostrando  
A macaxeira, o aipi – da vida esp’rança.  
Piscoso o rio, as margens povoadas,  
Pingue a floresta, semelhante à fera  
Que ao recém-nado filho as tetas duras  
Cópia de leite incômodo apresenta,  
Tal se mostrava a natureza – outrora. (PA, 1-11)*

É impossível não percebermos o pessimismo nestas frases, porque o que está em pauta não é um passado feliz, mas um presente fracassado, um futuro comprometido; a lembrança da terra fértil é algo que pertence ao passado, é nele que os rios possuíam suas margens povoadas, por trás desse passado feliz está a morte, a ruína que

---

<sup>269</sup> Marques, 2006, 189.

<sup>270</sup> Ricardo, 1964, 61.

<sup>271</sup> Ricardo, 1964, 62.

<sup>272</sup> Ricardo, 1964, 62.

<sup>273</sup> Ricardo, 1964, 63.

encontraram. Nos versos seguintes o poeta denunciaria pelas palavras do Piaga quais os reais motivos que levaram a ruína aos nativos.

O poeta exalta a sabedoria do Piaga que se tornava mais sábio com o passar dos anos, semelhante ao ipê que ganha mais cerne ao tronco. Descortina-se então as palavras de mau agouro para os nativos pela boca do Piaga: *os dons do Ibaque, são do Ibaque outra vez, já não são vossos* (PA, 23, 24), os deuses dão aos indígenas duas opções: rasgar o seio da terra e fecundá-la com ímprobo trabalho (PA, 27-33) ou em duras festas enquanto os hinos da vitória soam, com langor celebrar cruentas guerras (PA, 45-50). Os índios escolheram a guerra, enquanto que o labor ingrato e duro da agricultura deveria ficar por conta da turba mulhêril (PA, 51-53).

O Piaga põe-se a prenciar as duras lides dos guerreiros indígenas: *com arma igual sereis nunca vencidos* (PA, 57), obviamente que o que está por trás disso é a infelicidade daqueles que foram vencidos sem combate, o combate com as armas adequadas, não com os poderes de Tupã relegados aos portugueses. Pós estas palavras, o Piaga revela, as discórdias entre as tribos seriam a causa da destruição (PA, 60-64).

*Mal atendem aos últimos conselhos:*

*“À guerra! à guerra, amigos – todos bradam,* (PA, 65, 66)

As palavras do poeta denunciam a ingenuidade e a falta de precaução dos indígenas, mal havia o Piaga de lhes advertir acerca do mal que a guerra poderia causar à Tribo e já estavam a bradar pela batalha. Na posse do tacape lhes fora dada a posse da terra (PA, 82-95); invadiram conquistando, e de sangue se embriagaram, e com o passar dos anos, já nas tabas opulentas, folgavam de ouvir mesclados dialetos, e nem perceberam que iniciaram os combates no seio da Tribo, então o poeta dirige a triste pergunta:

*– Um Deus, que vale?*

*Que prestam seus avisos, quando o ódio*

*Crava raiz na terra ensangüentada,*

*E à vingança o guerreiro excita e impele?* (PA, 105-108)

Os nativos não haviam prestado atenção às palavras de precaução que o Piaga lhes ensinou. E o poeta nos dirige para a terceira parte do poema, para o canto agoureiro da Acauã.

A Acauã é um gavião, branco-sujo, que se alimenta de cobras; segundo a teogonia Tupi, o canto dessa ave era de mau agouro; o poeta convida à prudência dos indígenas para os sentidos que vinha nos gemidos da Acauã (PA, 111), a referência gemido já denota o sofrimento que o poeta quis expressar, doutra forma teria expressado apenas canto. No canto da Acauã estavam os suspiros dos antigos heróis, e que os netos não eram capazes de perceber (PA, 112-117).

Na terceira parte do poema, o poeta narra a união entre Cranjé filho de Imbé com Taoba. As conquistas de inúmeras terras é o fruto da união entre estes chefes indígenas, e após inúmeros triunfos a terra dá aos conquistadores ovantes folga. Noutra parte Taoba segue tranqüilo pelas florestas, sem armas, encontrando numa branca praia cintilante muitas donzelas, mas apenas uma é que interessa o guerreiro, é Tapera, a quem os cariris denominaram. Mal sabia o chefe guerreiro que Tapera seria a causa da desunião no seio da tribo. Queria Taoba que os guerreiros invejassem a mulher que possuía (PA, 185, 186), mas não sabia que tão grande mal lhe aguardava:

*Presa infeliz! funesto encontro aquele,*

*Mal entra no arraial, vendo-a tão bela*

*Rudos e feros os corações se enlevam,*

*Porém de Imbé com mais violência a chama*

*Se lhe atea no peito – tudo olvida,*

*Cedendo ao impulso de fatais desejos,  
A empresa começada, a própria glória,  
Guerras, conquistas – tudo – desde essa hora,  
Daquele ser na posse os seus anelos  
Concentra; e fora dele o mundo é nada.* (PA, 194-203)

Imbé se acha no direito de possuir Tapera, alegando que a mais bela cabe ao mais valente, e que a ninguém cede (PA, 218, 219); e Taoba lhe replica dizendo – *exceto a mim somente* (PA, 220), e freme-lhe no peito o ominoso colar. A discórdia inicia-se com a chegada de Tapera, mas essa discórdia já havia sido prenunciada na primeira parte do poema pelas palavras do Piaga, na segunda parte o poeta evidenciou o significado do canto da Acauã, cuja expressão carregava os suspiros dos antepassados, o poema sugere-se inacabado, porque a discórdia entre Imbé e Taoba não prossegue, acabando com as palavras de Taoba e com a fremência do seu colar que ostenta orgulhoso.

Todavia, inacabado, *Poema Americano* é um dos poucos em que o poeta tentou representar as lendas indígenas, salvo o poema *Mãe D'água*, em que Gonçalves conduz através de cantos tristes uma lenda indígena, porém, com elementos bastantes modernos, chegando inclusive muitos críticos a não reconhecerem-no como um poema indianista. No entanto o que evidenciamos aqui é de fato o surgimento das batalhas e da discórdia no seio das tribos nativas, o poeta denuncia que os indígenas escolheram a morte ao escolherem a guerra, porque não prestaram atenção às palavras do Piaga.

Ironicamente, tendo os restos sombrios dessa violência como substrato, foi projetada sobre o índio certa aura de pureza, coragem e capacidade de luta sob condições adversas. Sua nova identidade passaria, inclusive, pela coincidência de seus algozes terem sido aqueles mesmos que havia “civilizado” a colônia e agora estavam sendo combatidos pelos brasileiros da independência: os portugueses conquistadores<sup>274</sup>.

---

<sup>274</sup> Corrêa, 2006, 86.

### 3.5. O que há-de ser morto e que é digno de ser morto

Voltarei gostoso à obscuridade, donde não devera ter saído, e – como um soldado desconhecido – contarei os meus triunfos pelas minhas feridas voltando à habitação singela, onde me correram, não felizes, mas os primeiros dias da minha infância.

Gonçalves Dias

Para Simões e Pereira Simões<sup>275</sup>, *I-Juca Pirama* é considerado o mais perfeito poema épico indianista da literatura brasileira. De fato, o poema se tornou a obra prima de Gonçalves Dias, por alcançar a sua totalidade que ao ser confrontado com *Os Timbiras* que ficou inacabado devido à morte precoce do poeta. Todavia à semelhança de toda produção indianista de Gonçalves Dias, esta obra assume todas as convenções épicas e transforma-se num poema anti-épico.

Numa observação sobre *I-Juca Pirama*, Franchetti<sup>276</sup> afirmou: *No caso, o conflito entre os valores heróicos e a piedade, bem como o fato de o herói ser um dos últimos descendentes de uma “raça extinta”, emigrando e levando consigo o pai senil; permitem ver I-Juca Pirama como glosa americana de um dos textos centrais para constituição da cultura ocidental – a Eneida, de Virgílio.* Mas Eneias, herói da epopéia, é um indivíduo conhecido na história, na mitologia e na literatura, cujo nome aparece no título do poema e preexiste à obra de Virgílio<sup>277</sup>. Já o herói gonçalvino não tem nome, se move num lugar sem fronteiras, num tempo sem delimitação nem história. Mas todos os poemas do indianismo gonçalvino têm um fundo histórico. O poema trata de lembranças cujo sujeito e objeto pertencem a um mundo irremediavelmente desaparecido, sua matéria heróica carrega a certeza da extinção dos índios, por causa da chegada do invasor branco<sup>278</sup>.

O termo grego *Agón* se prende a “ago” que significa levar diante de si, referindo-se ao gado ou aos prisioneiros capturados em guerra. Portanto o conceito de *Agón* designa o resultado de reunir. Pierre Chantraine observa que o sentido mais freqüente de *Agón* em Homero é o da assembléia para jogos, e por extensão, combate<sup>279</sup>. Johan Huizinga observa que toda poesia tem origem no jogo: o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição. Exatamente isto que inspirou Gonçalves Dias no seu poema *I-Juca Pirama*<sup>280</sup>. De acordo com Cardim<sup>281</sup>, não havia maior festa entre os índios do que as cerimônias de execução e antropofagia dos inimigos.

*No meio das tabas de amenos verdores,  
Cercadas de troncos — cobertos de flores,  
Alteiam-se os tetos d’altiva nação;  
São muitos seus filhos, nos ânimos fortes,  
Temíveis na guerra, que em densas coortes  
Assombram das matas a imensa extensão.* (IJP, 1-6)

A paisagem tipicamente indígena, de um ambiente cercado de tronco e coberto de flores, revela o caráter nostálgico do poema, de um tempo em que as nações

<sup>275</sup> Pereira Simões & Simões, 2005, 49.

<sup>276</sup> Franchetti, 2007, 63.

<sup>277</sup> Franchetti, 2007, 63.

<sup>278</sup> Franchetti, 2007, 65.

<sup>279</sup> Coelho da Silva, 2006, 157.

<sup>280</sup> Coelho da Silva, 2006, 161.

<sup>281</sup> Cardim, 1939, 159.

indígenas viviam em harmonia com a natureza e cultivavam seus costumes no seio da terra. Gonçalves apossou-se deste ambiente para escrever os costumes da raça extinta; a paisagem ganha conotações épicas ímpares. Os textos épicos gregos e latinos relatavam a vida na cidade, as paisagens nômadas rurais ganharam grandes proporções nos textos bíblicos mais antigos, mas a medida dos tempos migrou para os ambientes urbanos, tais são as diferenças que se percebem entre o *Velho Testamento* e o *Novo Testamento*, tal se conjuga entre a conquista do patriarca Abraão e do apóstolo Paulo. Porém, a poética de Gonçalves não está presa as convenções criadas pelo tempo, por isso o poeta maranhense nos conduz a um ambiente campestre descrito com as mesmas grandiosidades dos ambientes urbanos gregos e latinos.

No meio desse ambiente, surge uma nação de ânimos fortes, temíveis na guerra, que assombravam as outras tribos. O poeta não esconde as características desta tribo guerreira, eram rudes, severos e sua nobreza consistia em serem sedentos de glória. Aliás, Jaeger<sup>282</sup> observaria que os heróis gregos requeriam sua honra em função de sua nobreza; à semelhança dos heróis gregos, os Timbiras sabiam apenas vencer. A guerra para os povos primitivos só tinha um significado, o da honra. Morrer na guerra significava *morrer como um herói esforçado*<sup>283</sup>. Entre os índios americanos a honra não estava apenas para os vitoriosos; morrer na batalha era a honra maior que se podia alcançar.

Gonçalves nos conduz para uma nação Timbira, famosa entre as gentes da floresta, o poderio desta tribo tornara-se tão notável entre os povos, que os vizinhos enfraqueceram. A típica paisagem épica grega é substituída pela típica paisagem indígena brasileira, ao passo que os templos gregos, locais tradicionais dos concílios são substituídos pelo centro da taba:

*No centro da taba se estende um terreiro,  
Onde ora se aduna o concílio guerreiro  
Da tribo senhora, das tribos servis:  
Os velhos sentados praticam d'outrora,  
E os moços inquietos, que a festa enamora,  
Derramam-se em torno dum índio infeliz.* (IJP, 19-24)

As cenas do concílio guerreiro, em torno de um índio que está prestes a ser sacrificado, lembram o concílio entre os guerreiros na tragédia *Ifigênia em Áulide*, de Eurípidés. Ifigênia seria oferecida em sacrifício, em prol dos Aqueus que partiriam para a guerra em Tróia, ao passo que o jovem guerreiro seria sacrificado em nome da honra de sua tribo. O concílio guerreiro épico em Gonçalves ganha as proporções das instalações das tabas, era no centro destas tabas que ocorriam as principais decisões, e todo tipo de festa, ou quaisquer eventos que fossem comuns aos membros da tribo. O concílio é algo comum entre os povos primitivos, é neles que toda vida da comunidade se regia.

No meio da taba está um guerreiro de nome desconhecido; o poeta ignora o nome do herói porque a verdade poética tem maior valor que a verdade histórica. Todavia, o fato de ignorar nomes em ocasiões, como a do bravo Potiguar gritando por Tabira, e do guerreiro valente, em *I-Juca Pirama*, que está prestes a ser sacrificado, demonstra que a verdade poética, embora superior, ela não compromete a verdade histórica. Porque o interesse do poeta não é fundar uma poesia histórica, mas trazer para sua poesia uma verdade poética que suplementa o sofrimento e a morte suprimida pela verdade histórica.

---

<sup>282</sup> Jaeger, 1995, 31.

<sup>283</sup> Jaeger, 1995, 28.

De acordo com Ladeira<sup>284</sup>, as aldeias Timbiras eram circulares e o círculo era formado para que todas as casas distanciassem igualmente do pátio «cà» que se tornava, assim, centro da aldeia. Cada casa tinha seu próprio caminho que a ligava ao pátio, e estes caminhos radiais «cà ma pry» eram iguais para todas, o que significa que todas tinham o mesmo peso social e que estavam relacionadas de um mesmo modo ao pátio, centro das decisões políticas e de toda a vida ritual.

O rito de passagem, cuja preparação é para um banquete em que um bravo Tupi será devorado pelos Timbiras, é necessário para que todos os guerreiros assimilem a força interior, a coragem, a energia Tupi<sup>285</sup>. Logo após, precedendo a alegria e impaciência com que todos esperam a festa, surge uma série de perguntas revestida de uma nota especial.

*Quem é? – ninguém sabe: seu nome é ignoto,  
Sua tribo não diz: – de um povo remoto  
Descende por certo – dum povo gentil; (IJP, 25-27)*

Assim uma sociedade primitiva se comporta como agonística, tal como a arte da luta na antiga Grécia, símile que o próprio poeta fez questão de frisar<sup>286</sup>:

*Assim lá na Grécia ao escravo insulano  
Tornavam distinto do vil mulçumano  
As linhas corretas do nobre perfil. (IJP, 28-30)*

A partir da observância do ritual de sacrifício por Florestan Fernandes<sup>287</sup>, buscamos aqui interpretar as correlativas com o poema *I-Juca Pirama*. Dentro de sua maloca, na companhia de treze ou quatorze guerreiros, o matador pintava-se com tintas extraídas de determinadas raízes, adquirindo a cor plúmbea<sup>288</sup>. Saía da maloca imponente, com todos os projéteis possíveis do prisioneiro, enfeitado de plumas, barretes, entre outros adornos<sup>289</sup>. Na cabeça trazia uma carapuça de penas amarelas e um diadema, nos braços e nas pernas usavam manilhas do mesmo tipo de penas. Sobrava grandes ramais de contas brancas e possuía um rabo de penas de ema nas ancas, e com o tacape ricamente ornamentado<sup>290</sup>. Os tacapes ou clavas eram feitos de uma madeira muito resistente, a tangapema, massa pesada, muito grossa na extremidade inferior, cujo formato de espada a destinava quase exclusivamente ao sacrifício dos prisioneiros<sup>291</sup>. Na companhia de um cortejo composto por parentes e amigos que entoavam cânticos comemorativos, o matador se punha no local do sacrifício<sup>292</sup>.

*A custo, entre as vagas do povo da aldeia  
Caminha o Timbira, que a turba rodeia,  
Garboso nas plumas de vários matiz.*

*Entanto as mulheres com leda trigança,  
Afeitas ao rito da bárbara usança,  
O índio já querem cativo acabar:  
A coma lhe cortam, os membros lhe tingem,  
Brilhante enduape no corpo lhe cingem,  
Sombreira-lhe a frente gentil canitar. (IJP, 40-48)*

<sup>284</sup> Ladeira, 1982, 1982, 20.

<sup>285</sup> Coelho da Silva, 2006, 162.

<sup>286</sup> Coelho da Silva, 2006, 162.

<sup>287</sup> Fernandes, 1989, 231-235.

<sup>288</sup> Gabriel Soares, 1938, 398; Abbeville, 1945, 232-233; Figueiredo, 1949, 101-104.

<sup>289</sup> Léry, 1941, 177.

<sup>290</sup> Gabriel Soares, 1938, 398-400.

<sup>291</sup> Angione Costa, 1934, 236.

<sup>292</sup> Gabriel Soares, 1938, 399.

O matador assume, portanto, a centralidade dos acontecimentos, atingindo com isso a maior honra que lhe será tributada, além da honra já adquirida pelo privilégio de vingar a morte de seus antepassados, de seus irmãos e parentes<sup>293</sup>. No local do sacrifício já se encontrava o prisioneiro, pronto para ser executado. O poeta, porém nos conduz a outra dimensão.

O ritmo é essencial no poema. Na expressão de Afrânio Coutinho<sup>294</sup>, *é como se ouvíssemos a dança, o batepé dos selvagens nos festins*. Conforme a associação da segunda parte do poema, de verso curto, de rima aguda, com um longo verso decassílabo<sup>295</sup>.

*Em fundos vasos d'alvacenta argila  
Ferve o cauim;  
Enchem-se as copas, o prazer começa,  
Reina o festim.* (IJP, 49-52)

Os pés dos selvagens é que dominam a cadência dos versos. Sobre o movimento dos pés dos índios, está o prisioneiro, os olhos de ignóbil pranto estão secos, os lábios cerrados não desferem as lamúrias do coração. Após uma descrição do preparo ritual, o poeta propõe um monólogo, como se uma voz estivesse a perguntar a respeito das preocupações do valente tupi, e a sua expectativa de morte<sup>296</sup>. Lembra a brevidade de sua vida e a atitude desdenhosa com que encara o sacrifício. Léry<sup>297</sup> havia observado que o prisioneiro estava longe de mostrar-se pesaroso diante destes rituais. O poeta dirige-se a ele, que não consegue dissimular a sua emoção. Consola-o para que morra satisfeito, com as alegrias que o esperam no Além, e que no fundo daquela cena tão cruel, está a honrosa morte que enfrenta; que por trás desta morte está a honra das tabas que o viram nascer. Porque além dos Andes os fortes revivem, porque soube orgulhoso afrontar a fria morte. Compara o herói com a natureza, àqueles que são como as rasteiras gramas, expostas ao sol e à chuva, murcham. Somente os troncos que invadem os ares eram ofendidos pelos raios.

Na terceira parte do poema, segue-se o festival dos Timbiras. O matador recebia das mãos de um ancião o tacape<sup>298</sup>, – de acordo com Cardim<sup>299</sup>, este é o honrado padrinho do novo cavaleiro – e este lhe tomava o ibirapema<sup>300</sup> passando a arma diversas vezes entre as pernas, metendo ora por uma ou outra parte, – da mesma maneira que os cachorrinhos dos sanfoneiros – passando por entre as pernas e depois tomando pelo meio com ambas as mãos aponta com uma estocada para os olhos do morto; e isto feito, lhe vira a cabeça para cima da maneira que dela hão-de usar, e a mete nas mãos do matador<sup>301</sup>.

Logo após, segue-se a imagem do cacique. A definição do cacique da tribo se concebe pela sua força de guerreiro valente. No pescoço do orgulhoso cacique está o símbolo do poderio dos Timbiras<sup>302</sup>:

*Colar d'alvo marfim, insígnia d'honra  
Que lhe orna o colo e o peito, ruge e freme,  
Como que por feitiço não sabido*

<sup>293</sup> Gabriel Soares, 1938, 399.

<sup>294</sup> Coutinho, 1986, 1969, 101.

<sup>295</sup> Coelho da Silva, 2006, 161.

<sup>296</sup> Coelho da Silva, 2006, 161.

<sup>297</sup> Léry, 1941, 177.

<sup>298</sup> Abbeville, 1945, 232-233, Gabriel Soares, 1938, 399.

<sup>299</sup> Cardim, 1939, 165.

<sup>300</sup> Iverapema (IJP, 94)

<sup>301</sup> Cardim, 1939, 165-166, Staden, 181-182.

<sup>302</sup> Coelho da Silva, 2006, 162.



*Encantadas ali as almas grandes  
Dos vencidos Tapuias, inda chorem  
Serem glória e brasão d'imigos feros (IJP, 96-101)*

Por intermédio dos primeiros cronistas que aprenderam a língua dos índios, estabeleceram entendimento com os índios da costa, Tupis-guaranis; e através destes, souberam da existência de outras gentes, errantes pelo interior, que aqueles eram chamados de Tapuias. Mas Tapuias eram todos os inimigos, todos os povos estranhos<sup>303</sup>. Os inimigos dos Timbiras choravam porque haviam sido vencidos. O poeta quer com isso não apenas enaltecer o seio da nação Timbira, mas também a importância daquele que há-de ser morto.

Enquanto isto, o prisioneiro observava atentamente os movimentos do matador, dois homens seguravam as pontas da corda pela qual se encontrava amarrado. Isso dava alguma condição de luta ao prisioneiro, que eventualmente tentaria tomar a arma do matador<sup>304</sup>, e por vezes conseguia, colocando o matador em má situação. Mas, por intermédio dos demais camaradas que intervinham e tomava a arma do prisioneiro, que obviamente lutava para não devolver<sup>305</sup>, o ritual se restabelecia, e normalmente uma vítima jamais escapava, porque estava sozinho entre muitos guerreiros.

Nisto aparelha-se um para furtar o corpo, o objeto de honra do sacrifício; por vezes era alto o dia sem que o prisioneiro fosse morto, porque vindo a espada pelo ar, ora desviava a cabeça, ora lhe furtava o corpo, expondo o matador a situações ridículas<sup>306</sup>, já que não podia ameaçar sem desferir o golpe. Se o fizesse, seria vaiado pelos companheiros. O que dava ao prisioneiro vantagens no furtamento do corpo<sup>307</sup>. Mas, por intermédio dos companheiros que seguravam as pontas da corda, e com isso conseguiam imobilizar o prisioneiro, o matador poderia em determinado momento desferir o golpe fatal. Com uma ou duas marretadas atrás da orelha e com um golpe brusco no crânio, fazia saltar os miolos da vítima<sup>308</sup>.

Porém, antes de matá-lo, o matador volteava diante do prisioneiro, ameaçando com o tacape e travando com ele um rápido diálogo<sup>309</sup>. É para esta esfera que Gonçalves nos leva no final da terceira parte do poema. Disse-lhe o matador que estava ali para matá-lo:

*Eis-me aqui, diz ao índio prisioneiro;  
Pois que fraco, e sem tribo, e sem família,  
As nossas matas devassaste ousado,  
Morrerás morte vil da mão de um forte. (IJP, 102-105)*

O prisioneiro rotineiramente respondia com o mesmo tom. Isto dava ao prisioneiro o privilégio de fazer o seu canto de morte conhecido entre a tribo, quando deveria cantar os feitos de guerra e de vida<sup>310</sup>. Para Coelho da Silva<sup>311</sup>, este diálogo em grego seria um Agón. Porque o discurso entre o valente chefe Timbira e o guerreiro Tupi configura-se à semelhança dos encontros entre os heróis da épica clássica grega e latina, quando relatavam a sua genealogia, de onde surgem os epítetos, os quais são a

<sup>303</sup> Angione Costa, 1934, 151.

<sup>304</sup> Abbeville, 1945, 232-233.

<sup>305</sup> Cardim, 1939, 166-167.

<sup>306</sup> Cardim, 1939, 166-167; Abbeville, 1945, 232-233; Angione Costa, 1934, 245, 246.

<sup>307</sup> Cardim, 1939, 167.

<sup>308</sup> Abbeville 232-233; Cardim, 1939, 167; Gabriel Soares, 1938, 399; Léry, 1941, 179; Gândavo, 1922, 133-134; Nóbrega, 1931, 100; Thevet, 1944, 244; Huxley, 1963, 290.

<sup>309</sup> Abbeville, 1945, 232-233.

<sup>310</sup> Cardim, 1939, 166; Staden, 182; Gândavo, 1922, 51; Huxley, 1963, 290.

<sup>311</sup> Coelho da Silva, 2006, 162.

síntese dos seus feitos heróicos<sup>312</sup>. Aquiles, por exemplo, é muitas vezes referido pelos seus epítetos: o filho de Tétis, o dos pés ligeiros, o melhor dos aqueus, etc.

De acordo com Sáez<sup>313</sup>, este é um dos discursos mais famosos da etnologia das Terras Baixas, porque a vítima do banquete antropofágico Tupinambá poderia proferir pouco antes de ser abatida, e este discurso era precisamente uma alocução autobiográfica, em parte equivalente aos *coup tales* norte-americanos, embora as façanhas da vítima se enlaçassem nele com as dos seus predecessores e as dos seus herdeiros, girando em torno da vingança.

O prisioneiro de *I-Juca Pirama* entoa seu canto com voz tristonha. Primeiro começa se apresentando como Tupi, evocando as desgraças de sua tribo, que vive errante e perseguida por um cruel destino.

*Meu canto de morte,  
Guerreiros, ouvi:  
Sou filho das selvas,  
Nas selvas cresci; (IJP, 112-115)*

Mais tarde, por causa da hostilidade dos conquistadores, os índios da orla marítima embrenharam floresta adentro rumo ao centro do continente, daí juntando aos demais povos «Tapuias» ou combatendo<sup>314</sup>. Gonçalves encontrou nisto o campo fértil de que precisava para produção do poema *I-Juca Pirama* e de toda sua poesia indianista.

O canto de morte do bravo Tupi relembra uma época pujante de sua tribo, cuja cultura ainda estava presa a sua raiz, sem as alterações do homem branco; mas em poucas palavras o poeta revela que o jovem Tupi perdera sua Tribo nas guerras, numa razão ignorada, o jovem guerreiro na companhia de seu pai embrenhou nas selvas, sobre territórios inimigos, obviamente o que estava oculto nesse andar errante de que o poeta refere era a invasão dos lusos sobre os territórios dantes Tupis. Errante, em busca de suprimentos necessários à sobrevivência, é que o jovem Tupi acaba prisioneiro da tribo Timbira.

*Guerreiros, descendo  
Da tribo Tupi.  
Da tribo pujante,  
Que agora anda errante  
Por fado inconstante,  
Guerreiros, nasci;  
Sou bravo, sou forte,  
Sou filho do Norte;  
Meu canto de morte,  
Guerreiros, ouvi. (IJP, 116-125)*

Após se apresentar como descendente dos bravos Tupis, o jovem guerreiro canta suas próprias façanhas, os fatos de sua vida, que vive errante e perseguido por um destino cruel.

*Já vi cruas brigas,  
De tribos imigas,  
E as duras fadigas  
Da guerra provei;  
Nas ondas mendaces  
Senti pelas faces*

---

<sup>312</sup> Coelho da Silva, 2006, 162.

<sup>313</sup> Sáez, 2006, 186.

<sup>314</sup> Angione Costa, 1934, 181.

*Os silvos fugaces  
Dos ventos que amei.*

*Andei longes terras,  
Lidei cruas guerras,  
Vaguei pelas serras  
Dos vis Aimorés;  
Vi lutas de bravos,  
Vi fortes — escravos!  
De estranhos ignavos  
Calcados aos pés.*

*E os campos talados,  
E os arcos quebrados,  
E os piagas coitados  
Já sem maracás;  
E os meigos cantores,  
Servindo a senhores,  
Que vinham traidores,  
Com mostras de paz*

*Aos golpes do imigo  
Meu último amigo,  
Sem lar, sem abrigo  
Caiu junto a mi!  
Com plácido rosto,  
Sereno e composto,  
O acerbo desgosto  
Comigo sofri. (IJP, 126-157)*

A morte do último amigo do bravo prisioneiro é a evocação de Eneias que assiste à morte de Príamo e vê o corpo do rei decapitado na areia do mar. Virgílio fez de Eneias um herói melancólico, que perdeu um passado e que corre atrás de um futuro que nunca verá. Gonçalves também fez do jovem Tupi um guerreiro sorumbático, que perdeu um passado e que vê o seu futuro suprimido precocemente, porque a sua honra consiste na sua morte.

O Herói de *I-Juca Pirama* é semelhante a Eneias, para o herói troiano, a vida é sofrimento. A alta missão de que foi divinamente investido é um fardo. Transporta aos ombros o pai (o passado) e no momento em que caminha para o futuro é o fardo que leva (o escudo); o presente, uma obrigação. A sua voz ergue-se para contar (cantar) o passado, nunca para falar de sua missão. E assim, preso ao passado, esquecendo o seu presente e preparando o futuro que não verá, Eneias não é um herói feliz<sup>315</sup>.

Eneias não compreende que, para seu amadurecimento, era forçoso que o pai, até então o principal dinamizador da viagem, desse lugar à iniciativa do filho. Não pode compreender que a sua missão lhe exige desprendimento dos afetos do passado, o desprendimento do passado<sup>316</sup>. De acordo com Medeiros<sup>317</sup>, *o passado deve morrer – e, no entanto, não morre, Ressuscita logo à partida, na dor e na saudade.*

---

<sup>315</sup> V. Pereira, 1992, 82.

<sup>316</sup> V. Pereira, 1992, 89.

<sup>317</sup> Medeiros, 1992, 14.

Eis o fardo de que dispõe o herói central de *I-Juca Pirama*: está incumbido de honrar a sua tribo, como o último guerreiro a morrer pela honra do nome dos Tupis. Ao passo que, ao morrer, viverá em nome da honra de seu povo, mas também possui um fardo, está preso ao passado e isso incute na obrigação de desprendê-lo de si.

Assim como a cidade de Tróia tem uma importância na vida de Eneias: *The importance of Troy in Aeneas's spiritual life may be seen in his tale of the Fall of Troy*<sup>318</sup>. E o herói recusa partir mesmo quando não há esperança, recobrando o ânimo de seus colegas para que se precipitem na batalha e que nela morram, mas que não abandonem as muralhas da cidade. Da mesma forma, o pai exerce um papel singular na vida do jovem Tupi; nos instantes em que tem de decidir entre o amor filial e a honra tribal, o guerreiro não hesita. O que transforma a obra épica de Gonçalves em anti-épica é o caráter humanístico de seus personagens, porque agem pelas paixões que possuem, à semelhança dos heróis virgilianos.

*Meu pai a meu lado  
Já cego e quebrado,  
De penas ralado,  
Firmava-se em mi:  
Nós ambos, mesquinhos,  
Por ínvios caminhos,  
Cobertos d'espinhos  
Chegamos aqui!*

*O velho no entanto  
Sofrendo já tanto  
De fome e quebranto,  
Só qu'ria morrer!  
Não mais me contenho,  
Nas matas me embrenho,  
Das frechas que tenho  
Me quero valer.*

*Então, forasteiro,  
Caí prisioneiro  
De um troço guerreiro  
Com que me encontrei:  
O cru dessorsego  
Do pai fraco e cego,  
Enquanto não chego,  
Qual seja — dizei!*

*Eu era o seu guia  
Na noite sombria,  
A só alegria  
Que Deus lhe deixou:  
Em mim se apoiava,  
Em mim se firmava,  
Em mim descansava,  
Que filho lhe sou.*

---

<sup>318</sup> Di Cesare, 1974, 37.

*Ao velho coitado  
De penas ralado,  
Já cego e quebrado,  
Que resta? - Morrer.  
Enquanto descreve  
O giro tão breve  
Da vida que teve,  
Deixai-me viver! (IJP, 158-197)*

O jovem guerreiro adquiriu as mesmas proporções de Eneias. É o responsável pela sobrevivência do pai que era cego (o passado), e no momento em que caminha para o futuro (a morte honrosa em virtude de ser o último da raça dos Tupis); o presente, uma obrigação. A sua voz ergue-se para cantar o passado, mas não fala de sua missão. E assim, preso ao passado, esquecendo o seu presente e preparando o futuro que não virá, o herói central do poema é tomado de um sofrimento excêntrico, porque tem de optar entre o amor paternal (passado) e a honra de sua tribo (futuro).

A fim de comover os que o ouvem, fala da triste situação do pai, cego e quebrado. Opondo a solidão do velho, que está na mata, sozinho e desamparado, à segurança que ele, como filho, lhe costuma proporcionar, o prisioneiro espera despertar a compaixão dos ouvintes, para que ouçam as súplicas que lhes vai fazer: que lhe poupem a vida enquanto o pai for vivo; repele, porém, de antemão, a suspeita de covardia, prometendo voltar à aldeia como escravo.

Mas, quanto à fidelidade pelos tratados de *Tabira*: o amor do Índio em *O Canto do Índio* lembra Dido e Turno, porque todos sucumbem pelos sentimentos arrebatadores. O amor pelo pai, em *I-Juca Pirama*, é a figura de Eneias, que se sente preso ao pai; leva-se em consideração que os velhos tinham na sociedade primitiva um local destacado, pelos conhecimentos que possuíam. A figura paternal, como único sobrevivente familiar, desperta nestes heróis sentimentos dos quais têm que se desprender para alcançar o futuro.

Preso ao amor filial, clamando pela vida, o jovem guerreiro encerra seu canto com a afirmação de não sentir vergonha de suas lágrimas e que, apesar de rogar pela vida, sabe morrer honrosamente.

*Não vil, não ignavo,  
Mas forte, mas bravo,  
Serei vosso escravo:  
Aqui virei ter.  
Guerreiros, não coro  
Do pranto que choro;  
Se a vida deploro,  
Também sei morrer. (IJP, 198-205)*

No poema *Tabira*, o poeta lembra que os mortos deixados no campo de batalha foram invejados pelos índios que tanto amaldiçoam a escravidão, o poeta insiste na idéia enunciada na legenda inicial, já uma vez repetida na sétima estrofe: o horror que o negro pode suportar, o índio prefere a morte a suportar a escravidão<sup>319</sup>. Quando caíam prisioneiros recusavam o alimento e quase sempre morriam de inanição e quiçá de saudade da vida liberta que levavam<sup>320</sup>. Porém, o herói da trama, à semelhança do Índio de *O Canto do Índio*, deseja ser escravo.

---

<sup>319</sup> Ackermann, 1964, 102.

<sup>320</sup> Figueiredo, 1949, 157

O prisioneiro do poema lamenta a sua sorte, tal como no testemunho de Léry, em que dois portugueses próximos da fortaleza de *Morpion* defenderam-se desde a manhã até a tarde. Mas os selvagens os queriam pegar vivos, e tal sucedeu depois de esgotada a munição, embora se defendessem bravamente pela espada. Na aldeia arrancaram-lhes as barbas, e estes homens flagelados se lamentavam, enquanto os vitoriosos zombando perguntavam: – *Como depois de vos terdes tão valentemente defendido mostrais menos coragem do que mulheres, agora que devíeis morrer com honra?*<sup>321</sup>. E já teria observado Léry que a mulher também não temia este tipo de morte<sup>322</sup>. Mas os portugueses não escaparam à morte, como também sucedera a Antônio, índio cristão, que estivera em Portugal, havia abandonado os hábitos de antropofagia, solicitou a Léry e seus amigos que o salvassem da morte inevitável, no dia seguinte, quando Léry aparece com a intenção de salvá-lo, encontrou apenas os pedaços de Antônio postos no moquém<sup>323</sup>.

O canto de morte do jovem Tupi é uma inovação gonçalvina; de acordo com os modelos de cantos de morte descritos pelos primeiros cronistas, o prisioneiro não se mostrava fraco e imbele, pelo contrário a morte antropofágica era motivo de honra maior. Este fato fora utilizado por Santa Rita Durão na obra *Caramuru*. Mas Gonçalves trata o índio pelas suas paixões, por isso Moisés o denomina de *poeta-emoção*<sup>324</sup>.

O canto de morte provoca a repulsa no chefe Timbira, que autoriza a soltura do prisioneiro de sua tribo, causando grande espanto dos guerreiros.

*Soltai-o! — diz o chefe. Pasma a turba;  
Os guerreiros murmuram: mal ouviram,  
Nem pode nunca um chefe dar tal ordem!  
Brada segunda vez com voz mais alta,  
Afrouxam-se as prisões, a embira cede, (IJP, 206-210)*

O herói sentimental estava disposto a sacrificar pragmaticamente o código de honra à afeição, mas erra no julgamento ao supor que seus captadores o compreenderiam, e que o pai o acusaria de ingrato, caso o abandonasse por uma morte gloriosa<sup>325</sup>.

*— Timbira, diz o índio enternecido,  
Solto apenas dos nós que o seguravam:  
És um guerreiro ilustre, um grande chefe,  
Tu que assim do meu mal te comoveste,  
Nem sofres que, transposta a natureza,  
Com olhos onde a luz já não cintila,  
Chore a morte do filho o pai cansado,  
Que somente por seu na voz conhece. (IJP, 212-219)*

Ao proferir as palavras de gratidão, o prisioneiro é surpreendido com as ordens bruscas do chefe Timbira, porque só aqui é que percebe que não fora compreendido, e aqui iniciou os primeiros indícios de arrependimento por haver chorado diante da morte:

*— És livre; parte.  
— E voltarei.  
— Debalde.  
— Sim, voltarei, morto meu pai.  
— Não voltes! (IJP, 220, 221)*

<sup>321</sup> Léry, 1941, 184.

<sup>322</sup> Léry, 1941, 179.

<sup>323</sup> Léry, 1941, 183, 184.

<sup>324</sup> Moisés, 1989, 35.

<sup>325</sup> Franchetti, 2007, 68.

Mas o prisioneiro é rejeitado porque se mostrou covarde e justamente por isso quer salvar sua honra e da tribo a que pertence, não quer ir embora, mesmo assim é dispensado<sup>326</sup>. O jovem Tupi vê-se invadido de um arrependimento que tenderia crescer até o desfecho da obra.

*É bem feliz, se existe, em que não veja,  
Que filho tem, qual chora: és livre; parte!  
— Acaso tu supões que me acobardo,  
Que receio morrer!  
— És livre; parte!  
— Ora não partirei; quero provar-te  
Que um filho dos Tupis vive com honra,  
E com honra maior, se acaso vencem,  
Da morte o passo glorioso afronta.  
— Mentiste, que um Tupi não chora nunca,  
E tu choraste!... parte; não queremos  
Com carne vil enfraquecer os fortes. (IJP, 222-232)*

As palavras do chefe Timbira tornam-se a causa da amargura do jovem Tupi, o sentimento filial que se mostrara tão denso agora é encoberto pela vergonha de haver chorado diante da morte, a tentativa de reatar-se como prisioneiro a fim de que o ritual se cumpra, falha.

Os índios são nobres, valentes guerreiros, que não temem nem choram ante a morte<sup>327</sup>. Estas palavras penetraram no íntimo do prisioneiro, que agora se recusa a partir, ao passo que os Timbiras se recusam a aceitá-lo como prisioneiro.

A tristeza do prisioneiro está manifesta no poema, *curvado o colo, taciturno e frio*; os termos taciturno e frio revelam o caráter do empreendimento que é o poema. Revela o próprio caráter com que o Tupi deixa os Timbiras, taciturno e frio, assim está sua alma, numa luta dolorosa entre o amor filial e a honra da tribo, prevalecendo inicialmente a afeição ao pai<sup>328</sup>.

*Curvado o colo, taciturno e frio,  
Espectro d'homem, penetrou no bosque! (IJP, 242, 243)*

É, sobretudo, sugestiva e impressionante a cena desenvolvida na sexta parte, onde o filho retorna para junto do pai. Uma parte épica vem precedida de um diálogo e seguida de outro, os quais esboçando a situação em que o filho há pouco se encontrava, autenticam no pai a convicção do que de fato se passou. No primeiro desses diálogos, o filho, voltando com provisões para junto do pai que o espera, pretexta, para explicar a longa demora, ter-se perdido na mata, propondo partirem imediatamente.

*— Tardaste muito!  
Não era nado o sol, quando partiste,  
E frouxo o seu calor já sinto agora! (IJP, 247-249)*

Mas o jovem guerreiro demonstra-se apreensivo com as coisas que acabaram de lhe suceder, mantém ainda no coração a sua indecisão entre ter partido ou ter ficado, entre ajudar o pai ou ter-se deixado morrer no ritual que se vira obrigado.

Geralmente, quando um prisioneiro ia ser executado, era enfeitado antes de morrer. Limpavam-lhe o rosto e toda penugem, e untavam com o leite de certa árvore que pega muito, e sobre ele colocava certo pó de determinadas cascas de ovos verdes de uma espécie de ave do mato, depois lhe untavam todo o corpo até os pés, e o enchiam todo de penas, para isto tinham já picada e tinta de vermelho, os quais faziam parecer

<sup>326</sup> Ackermann, 1964, 105, 106.

<sup>327</sup> Kothe, 1997, 267. (a).

<sup>328</sup> Ackermann, 1964, 106; Coelho da Silva, 2006, 162.

metade mais grossa e a coisa no rosto o fazia parecer um tanto maior e luzente, e os olhos pequenos ficavam com uma horrenda visão<sup>329</sup>.

*Procura o filho, tateando as trevas  
Da sua noite lúgubre e medonha.  
Sentindo o acre odor das frescas tintas,  
Uma idéia fatal correu-lhe à mente...  
Do filho os membros gélidos apalpa,  
E a dolorosa maciez das plumas  
Conhece estremecendo: — foge, volta,  
encontra sob as mãos o duro crânio,  
Despido então do natural ornato!...  
Recua aflito e pálido, cobrindo  
Às mãos ambas os olhos fulminados,  
Como que teme ainda o triste velho  
De ver, não mais cruel, porém mais clara,  
Daquele exício grande a imagem viva  
Ante os olhos do corpo afigurada.  
Não era que a verdade conhecesse  
Inteira e tão cruel qual tinha sido;  
Mas que funesto azar correria o filho,  
Ele o via; ele o tinha ali presente;  
E era de repetir-se a cada instante.  
A dor passada, a previsão futura  
E o presente tão negro, ali os tinha;  
Ali no coração se concentrava,  
Era num ponto só, mas era a morte! (IJP, 267-290)*

O velho Tupi tem todos os sentidos apurados, o ouvido e uma misteriosa intuição forneceram-lhe os primeiros indícios; o olfato, acusando-lhe o cheiro das tintas usadas nos rituais de antropofagia; e o tato, pelo qual reconhece os adornos utilizados, temeroso com o que havia acontecido, sente os gélidos membros do filho. O velho pergunta ao filho os motivos, embora já os conhecesse de fato, porque estava com aqueles adornos; ao tomar conhecimento de que o filho fora aprisionado pelos Timbiras, pensa que o filho teria quebrado a corda que os índios atavam os prisioneiros:

*— E a muçurana funeral rompeste,  
Dos falsos manitôs quebraste a maça...  
— Nada fiz... aqui estou. (IJP, 293-295)*

Na narração épica que constitui a parte central, o poeta descreve como o ancião se esforça para desvendar o “que misterioso” e a “impiedosa fraude” do filho. O cego, aplicando todos os sentidos de que dispõe, vai descobrindo progressivamente a triste verdade que recebera e pressentira.

Assalta-o um pensamento terrível ao sentir o cheiro das tintas; retrocede assustado ao agarrar o ornato de plumas. Torna a estender a mão para certificar-se cabalmente. Pela justaposição dos dois verbos “foge, volta” o poeta retarda ainda a maior elevação dramática, a fim de torná-la mais arrebatadora pouco adiante, quando o cego apalpa a cabeça raspada do filho.

Tendo-se certificado do fato principal – a sorte que ameaçara o filho, e da qual este se livrara – o velho dirige o seu pensamento para o futuro, para onde prolonga

---

<sup>329</sup> Cardim, 1939, 164.



também a sua dor. A bárbara realidade do presente, o passado cheio de tribulações concentra num só alvo: a morte.

O diálogo de frases abruptas rompe-se com a tensão representada pela ânsia de certeza que se intensificara no espírito do velho Tupi. Quer ouvir a verdade da boca do filho. O filho, limitando-se a responder concisamente às perguntas do pai, procurou encobrir o verdadeiro motivo de sua libertação. Pelo silêncio de ambos o diálogo sofre uma interrupção, que acusa o embaraço do pai quando o jovem lhe contradiz a única explicação que lhe parecia provável: ter rompido as prisões com violência.

— *Tu és valente, bem o sei; confesso,  
Fizeste-o, certo, ou já não foras vivo!*

— *Nada fiz; mas souberam da existência  
De um pobre velho, que em mim só vivia...* (IJP, 297- 300)

O velho Tupi insiste nesta proposição, até que o jovem confessa, afinal, uma parte da verdade, mas sem contar o essencial. O poeta não anuncia porque motivo o velho tupi resolve ir à aldeia, resume tudo na pergunta do filho:

— *E quereis ir?...* (IJP, 304)

À pergunta cristaliza-se o susto que dele se apodera, ao perceber que o pai está disposto ao mais duro golpe que o pode atingir, pois ouvirá a verdade e a acusação de covardia<sup>330</sup>. O velho faz o filho marchar na direção da taba, para continuação do ritual interrompido<sup>331</sup>. Embora o pai ainda não tivesse conhecimento da covardia do filho.

O Velho Tupi inflexível sintetiza e personifica os valores cavaleirescos que coordenam o mundo heróico; mesmo em desgraça, mantém o alto orgulho das suas proezas guerreiras, renuncia ao único afeto que lhe restaria e à própria possibilidade de subsistência<sup>332</sup>.

Entre a sexta e a sétima parte do poema, o poeta nos conduz abruptamente para a cena do sacrifício. Já as primeiras palavras sintetizam o engano do velho, que começa enaltecendo o espírito magnânimo dos Timbiras, de forma irônica diz que os Tupis não seriam capazes de tal generosidade. Assegurando que nunca foi vencido por quem quer que fosse, recusa implicitamente a nobre ação e intima os Timbiras a prosseguirem e a continuarem com o ritual.

*Vós, guerreiros, concedesses  
A vida a um prisioneiro.  
Ação tão nobre vos honra,  
Nem tão alta cortesia  
Vi eu jamais praticada  
Entre os Tupis — e mas foram  
Senhores em gentileza.  
“Eu porém nunca vencido,  
Nem os combates por armas  
Nem por nobreza nos atos;  
Aqui venho, e o filho trago.  
Vós o dizeis prisioneiro,  
Seja assim como dizeis;  
Manda! vir a lenha, o fogo,  
A maça do sacrifício  
E a muçurana ligeira:*

<sup>330</sup> Ackermann, 1964, 107

<sup>331</sup> Coelho da Silva, 2006, 2006, 162.

<sup>332</sup> Franchetti, 2007, 68.

*Em tudo o rito se cumpra!* (IJP, 307-323)

Segundo Léry, quando na sua experiência entre os índios brasileiros, sob a quantia de quase três mil francos em mercadoria resgatou uma mulher e seu filho de dois anos, pretendia Léry levar a criança para Europa; mas Villegagnon mandou-lhe restituir a mercadoria e ficou com os escravos. Quando Léry disse à índia sobre sua intenção, esta lhe respondeu que esperava que seu filho crescesse e dali fugisse para se reunir aos maracajás e vingar-se dos Tupinambás, Léry conclui, no entanto que a índia preferia ver o filho comido pelos tupinambás do que levado para longe de si<sup>333</sup>. Embora seja esta uma afirmação duvidosa, porque o desejo da mãe era o de vingança, o sentimento arraigado no coração de que o próprio Léry percebera<sup>334</sup>.

O velho lembra a solidão que lhe aguarda com a perda do filho, exprime com convicção que sem dúvida algum jovem da tribo dos Timbiras se sentirá honrado em substituir o filho como guia e guarda do velho herói coberto de cicatrizes<sup>335</sup>.

*E quando eu for só na terra,  
Certo acharei entre os vossos,  
Que tão gentis se revelam,  
Alguém que meus passos guie;  
Alguém, que vendo o meu peito  
Coberto de cicatrizes,  
Tomando a vez de meu filho,* (IJP, 324-330)

A antropofagia indígena tinha um caráter mágico, servia como punição da injúria e da profanação do caráter sagrado do Nós coletivo<sup>336</sup>.

*— Nada farei do que dizes:  
É teu filho imbele e fraco!* (IJP, 336, 337)

A resposta do chefe Timbira ataca o espírito do velho Tupi, neste instante é que verifica a sua ilusão. Da sua boca desprendem-se sons articulados precedendo uma violenta irrupção de cólera, que se vai derramar sobre o filho como terrível maldição. Somente os maus, efeminados e os covardes consumiam-se na danação eterna. Anhangá atormentaria aqueles que não haviam vivido de acordo com os bons costumes, que não tivessem mostrado valor nas guerras, ou aprisionado numerosos inimigos, sacrificando-os ritualmente<sup>337</sup>, o filho havia se demonstrado imbele e fraco diante da morte.

*A surda voz na garganta  
Faz ouvir uns sons confusos,  
Como os rugidos de um tigre,  
Que pouco a pouco se assanha!* (IJP, 345-348)

Repelindo o filho, o pai deseja que se torne presa dos vis Aimorés, tidos como os indígenas mais ferozes e cruéis<sup>338</sup>. Eram índios de estatura agigantada<sup>339</sup> e que jamais perdoavam seus inimigos. Sua maldição se estende além da morte, que nenhum amigo se ache para enterrá-lo de acordo com o costume da tribo, e no meio dessa maldição, o herói tem de escolher, ou morrer em nome da honra da tribo, ou viver a maldição que lhe foi imposta, uma coisa é concreta, a tribo que lhe deu a vida, a requer neste momento.

*Tu choraste em presença da morte?*

---

<sup>333</sup> Léry, 1941, 175.

<sup>334</sup> Léry, 1941, 175.

<sup>335</sup> Ackermann, 1964, 108.

<sup>336</sup> Fernandes, 1989, 236

<sup>337</sup> Abbeville, 1945, 252; Evreux, 294; Thevet, 1944, 261; Fernandes, 1989, 164.

<sup>338</sup> Ackermann, 1964, 108

<sup>339</sup> Figueiredo, 1949, 155.

*Na presença de estranhos choraste?  
Não descende o cobarde do forte;  
Pois choraste, meu filho não és!* (IJP, 349-352)

O filho fora punido pela repulsa, e só aqui compreende o abismo entre a compulsão do sentimento e a lei da honra, e se subordina finalmente, para encontrar acolhimento e redenção em ambos os universos, o paternal e o dos inimigos, ao código comum, que os rege e anima<sup>340</sup>. Mas proferidas as palavras, em linguagem puramente poética, o poeta inicia a nona parte da obra, traçando em imagem bastante merencória a figura do velho Tupi que se retira para a mata.

*Vai com trêmulo pé, com as mãos já frias  
Da sua noite escura as densas trevas  
Palpando. - Alarma! alarma! - O velho para.  
O grito que escutou é voz do filho,  
Voz de guerra que ouviu já tantas vezes  
Noutra quadra melhor. - Alarma! alarma!* (IJP, 400-405)

A descrição tristonha do velho caminhando lentamente, com passo incerto, é interrompida subitamente pelo grito de guerra, *Alarma! Alarma!* De acordo com Coelho de Castro<sup>341</sup>, Gonçalves Dias age como se estivesse esculpindo, o seu cinzel imprime um empréstimo italiano em vogal temática, pela precisão etimológica da expressão italiana *Alle arme*, “para as armas”.

Entre os gregos, o tema essencial da formação é o conceito de Arete, não há na língua portuguesa um equivalente exato, mas a palavra “virtude” é o conceito mais próximo, não pelo conceito moral, mas pela expressão do mais alto ideal cavaleiresco, a conduta cortês e distinta e o heroísmo guerreiro<sup>342</sup>. O prisioneiro Tupi, enfim, estava próximo de restituir seus ideais cavaleirescos, que havia comprometido diante dos sentimentos amorosos que tanto embaraçam os humanos.

Este momento supera, sufoca e desfaz todos os tormentos porque o velho passou como pai e guerreiro orgulhoso de sua tribo. E agora se realiza o que antes a dor atroz não conseguira: a tensão interior desfaz-se em lágrimas e a tristeza se transforma em alegria.

Após o grito de guerra, o poeta apresenta em poucas palavras uma série de detalhes, pinta um vivo e impressionante quadro do rebuliço da luta. Salienta de um lado o grande número de inimigos e, do outro, o jovem Tupi batendo-se heroicamente, como último rebento da estirpe Tupi. Pelo nome e pela honra de sua gloriosa tribo, cujo esplendor estava prestes a se apagar.

*“Este, sim, que é meu filho muito amado!  
“E pois que o acho enfim, qual sempre o tive,  
“Corram livres as lágrimas que choro,  
“Estas lágrimas, sim, que não desonram.”* (IJP, 436-439)

Gonçalves Dias constrói um herói sentimental<sup>343</sup>, porque não assumiu convenções divinas para o herói, mas características puramente humanas. Toda boa-aventurança do sacrifício consiste em morrer como valente<sup>344</sup>. Para Franchetti<sup>345</sup>, sua honra guerreira, assim como sua morte, é um sacrifício oferecido ao pai, ou em nome do pai. E por isto ecoam tão fortes nas palavras do velho tupi – *Este, sim, que é meu filho*

<sup>340</sup> Franchetti, 2007, 68.

<sup>341</sup> Coelho da Silva, 2006, 2006, 163.

<sup>342</sup> Jaeger, 1995, 25

<sup>343</sup> Franchetti, 2007, 65,66.

<sup>344</sup> Cardim, 1939, 162.

<sup>345</sup> Franchetti, 2007, 68.

*muito amado!* – as palavras que se ouvem também no momento da transfiguração de Cristo: *Este é meu filho amado, em quem me comprazo*<sup>346</sup>.

As palavras do velho tupi revelam este sim é meu filho, não o outro, o covarde, que aflorou por um momento e se dissipou<sup>347</sup>. Quando o filho corresponde com aquilo que seu pai esperava, o pai abraça-o novamente como filho muito amado; tal sucederia com Cristo, quando enfim terminasse suas dores na cruz, poderia ocupar seu lugar honroso à dextra do pai. A morte no meio dos inimigos, o ser devorado por uma causa justa era motivo de honra para os índios<sup>348</sup>.

No que concerne a comparar o poema épico gonçalvino com a epopéia virgiliana, nota-se que Eneias parte para a futura restauração de Tróia, para a fundação de uma nova nação, uma nova raça, o que torna moralmente mais importante que o colapso e a destruição de Tróia, mas o retorno, a nostalgia profunda é uma indicação de pessimismo<sup>349</sup>. O herói de *I-Juca Pirama*, após o seu canto de morte, parte para se desprender do passado, mas o ato de chorar diante da morte compromete a sua honra e também de sua própria tribo, só restaurando-a quando finalmente se desprende do seu passado.

Quando Medeiros<sup>350</sup> falou sobre a morte, afirmou que *a morte tem muitas caras. Tantas quantas os morituros. Porque a sua, a verdadeira, é sempre igual à vida.* O jovem tupi haveria de morrer no mesmo instante que nasceria pela honra de sua morte e da tribo guerreira a que pertencia.

Temos aqui, em *I-Juca Pirama*, dois tipos de lágrimas, porque os índios choram, ora o “pranto ignóbil”, ora o pranto de orgulho e alegria que “não desonra”, que era natural do índio, porque as lágrimas faziam parte do ritual e das festas indígenas<sup>351</sup>. Para Coutinho<sup>352</sup>, isto é o retrato do próprio Gonçalves, cujas lágrimas por vezes caíam como forma de consolação, outras em silêncio, e outras fictícias.

Para Ackermann<sup>353</sup>, *I-Juca Pirama* deve ser classificado como um canto heróico. No grupo de composições em que o heróico se funde com o sentimental. O que configura a anti-epopéia em si.

De fato Gonçalves Dias copiou o modelo grego de tragédia, no modelo engendrado o sujeito do ato trágico deve ter em mente tudo aquilo que deve sofrer, o sacrifício é feito conscientemente. Conforme a afirmação de Lesky<sup>354</sup>, *Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico.* Nas tragédias gregas todos os heróis que se encontram com seu destino fatal causam antes um impacto, citamos no caso da tragédia *Ifigênia em Áulide* de Eurípedes: todo drama está engendrado em torno da necessidade do sacrifício versus o conflito interior de Agaménon. Quando o rei se conscientiza da impossibilidade de não ofertar a filha, sofre um novo dilema: convencer a esposa e, por isso, decide ludibriá-la com uma falsa oferta de casamento de Aquiles à Ifigênia; Agaménon esquece-se, porém, de que a mãe jamais deixaria de acompanhar a filha neste momento tão ímpar, surgem então novos dilemas no instante em que Aquiles sente-se ludibriado por terem-lhe sido ocultados os motivos da vinda da filha de Agaménon. Por fim o sacrifício é realizado, com lamentos da mãe que vê a filha perder a vida precocemente por causa de uma guerra que, até então não

---

<sup>346</sup> Mateus 17:5

<sup>347</sup> Franchetti, 2007, 68.

<sup>348</sup> Léry, 1941, 179.

<sup>349</sup> Wiesen, 1973, 747.

<sup>350</sup> Medeiros, 1992, 7.

<sup>351</sup> Coutinho, 1986, 82; Ricardo, 1964, 45.

<sup>352</sup> Coutinho, 1986, 82.

<sup>353</sup> Ackermann, 1964, 109.

<sup>354</sup> Lesky, 1996, 34.

lhe dizia respeito; de Ifigênia que não vê alternativa a não ser submeter-se ao ritual; e do pai que se vê obrigado a realizar um sacrifício dessa natureza. A tragédia de Eurípedes indiscutivelmente possui um impacto trágico de grande natureza.

Frye afirmaria ainda que até na Cristologia existe uma espécie de fuga ao destino, quando, em face da morte, vai ao Getsêmani e clama por socorro, as palavras: *Meu Pai, se é possível, afasta de mim este cálice! Todavia não se faça o que eu quero, mas sim o que tu queres*<sup>355</sup>. Frye classifica-as como *a sense of his exclusion, as a divine being, from the society of the Trinity*<sup>356</sup>. Era desejo da Trindade o resgate da humanidade, porém apenas Cristo cumpria uma sentença, diríamos que se sua morte não ocorresse, o desejo da Trindade não se realizaria, porém, ao fazê-lo sozinho, sente-se excluído da Trindade. Em termos específicos, uma coisa é ser o Pai que contempla o filho perecendo por uma causa que é do interesse comum de ambos; outra é ser o próprio objeto de sacrifício, a questão que lhe aflige na hora da morte é ser o único a pagar o preço em sangue.

O jovem Tupi torna-se semelhante ao *Pharmakós*. Segundo Frye, o *Pharmakós* ou *Scapegoat*<sup>357</sup>, «Bode Expiatório»<sup>358</sup>, exerceu uma influência muito grande na cultura hebraica, o ritual de expiação da culpa do povo era efetuado por um sacerdote:

*Imporá as duas mãos sobre a sua cabeça, e confessará sobre ele todas as iniquidades dos israelitas, todas as suas desobediências, todos os seus pecados. Pô-los-á sobre a cabeça do bode e o enviará ao deserto pelas mãos de um homem encarregado disso. O bode levará, pois, sobre si, todas as iniquidades deles para uma terra selvagem*<sup>359</sup>.

Porém, na cultura helênica o *Pharmakós* ganharia outra dimensão:

*O Pharmakós is neither innocent nor guilty. He is innocent in the sense that what happens to him is far greater than anything He has done provokes, like the mountaineer whose shout brings down an avalanche. He is guilty in the sense that he is a member of a guilty society, or living in a world where such injustices are an inescapable part of existence*<sup>360</sup>.

Entre os hebreus, o *Scapegoat* deveria ser o melhor dentre o rebanho, ao passo que entre os gregos, o *Pharmakós* era de baixa origem e maltratado por natureza<sup>361</sup>. O jovem Tupi torna-se o *Pharmakós* porque tem de morrer pela honra de sua tribo, e não há outro que o possa fazer, é o último sobrevivente. Não é culpado nem inocente, mas está inserido na categoria culpada, e que por isso deve perecer.

A representação do sacrifício no poema *I-Juca Pirama*, em contrapartida, tem o objetivo de representar o costume indígena na sua originalidade, embora a antropologia seja, na sociedade ocidental, prática de repúdio, sobretudo numa sociedade cristã, onde tais práticas são observadas como frutos dos investimentos satânicos. Mas Gonçalves Dias quer enaltecer o índio, constrói a mais bela representação neste poema, obstruindo os elementos de sua própria credence e dos ensinamentos de Anchieta – primeiro apóstolo católico em terras brasileiras – que, conforme ressaltou Bosi, transportou para o universo de Anhangá todos os atos indígenas condenáveis sob o ponto de vista cristão,

---

<sup>355</sup> Mateus 26:39

<sup>356</sup> Frye, 1957, 36.

<sup>357</sup> Frye, 1957, 41.

<sup>358</sup> Bremmem, 1983, 300.

<sup>359</sup> Levítico 16:21,22

<sup>360</sup> Frye, 1957, 41.

<sup>361</sup> Bremmem, 1983, 303.

hábitos costumeiros como: antropofagia, poligamia, embriaguez pelo cauim e inspiração dos fumos queimados nos maracás<sup>362</sup>.

No que toca a antropofagia, Bosi<sup>363</sup> ressalta que o ritual de devoramento do inimigo remetia, na realidade, para um bem substancial para a vida da comunidade, sendo uma ação de teor eminentemente sacral que dava a todos que o celebrava, nova identidade e novo nome. A antropofagia, portanto, não pode ser compreendida fora da crença no aumento da força que se recebia pela absorção do corpo e da alma de inimigos em peleja honrosa<sup>364</sup>. A intenção poética de Gonçalves é apresentar uma aldeia selvagem e pujante, ainda não contaminada pela presença do homem branco, e o tema central é o fim de uma linhagem e a dispersão ou desgraça de uma nação<sup>365</sup>.

Embora seja controversa, e não cabe a nós investigar porque Gonçalves atribuiu valores Tupis aos Timbiras, torna-se necessário frisar que, ao analisarmos a afirmação de Alexander Von Humboldt<sup>366</sup> de que a prática do canibalismo não se dava entre os índios mais atrasados, e sim entre os tecnicamente mais avançados, e corresponde com o que Castillo<sup>367</sup> observara entre os astecas, no México; só aí chegamos à conclusão porque motivo Gonçalves Dias terá atribuído aos Timbiras os costumes antropofágicos.

O poema encerra-se com os registros da memória de um velho Timbira. A memória é a mídia das sociedades arcaicas ou primitivas, a modernidade do terceiro milênio desconhece a memória nos termos do verso gonçalvino<sup>368</sup>.

---

<sup>362</sup> Bosi, 2001, 67.

<sup>363</sup> Bosi, 2001, 67.

<sup>364</sup> Bosi, 2001, 69.

<sup>365</sup> Franchetti, 2007, 65.

<sup>366</sup> Apud Kothe, 1997, 269. (a).

<sup>367</sup> Apud Kothe, 1997, 269. (a).

<sup>368</sup> Coelho da Silva, 2006, 2006, 163.

### 3.6. Tupã: o paradoxo de Gonçalves Dias

“O homem branco, aquele que se diz civilizado, pisou duro não só na terra, mas na alma do meu povo, e os rios cresceram, e o mar se tornou mais salgado porque as lágrimas da minha gente foram muitas.”

Cibae Ewororo – ou Lourenço Rondon – índio Bororo, de Mato Grosso

A nostalgia é o tema central de toda obra indianista de Gonçalves Dias, o poeta denomina-se de *Cantor de um povo extinto*. A nostalgia, aliás, é tema central em todo o lirismo gonçalvino. Dentre os poemas de caráter nostálgico poderíamos destacar o poema *Canção do Exílio*. E que, segundo Coutinho<sup>369</sup> e Ricardo<sup>370</sup>, a *Canção do Exílio* é um poema indianista.

O lirismo idílico de Gonçalves Dias, figurado no poema indianista *Canção do Exílio*, possui uma melodia que mais parece uma canção que um poema, e por causa de palavras chaves, como é o caso do sabiá que nela gorjeia quatro vezes, por causa do “á” de sabiá, com o sabor de vogal indígena ao fim de cada instância em agudo<sup>371</sup>. Todavia na imagem de saudade e exaltação da terra pátria, o otimismo que parece configurar-se, provém de um pessimismo. Conforme diria Coutinho<sup>372</sup>: a saudade gonçalvina chega a ser indígena; tamanha é a sua ingenuidade e ainda porque evoca o país das palmeiras, o Pindorama, onde canta o sabiá – passarinho triste que figura nos poemas indígenas *uirachué*, ou *hoã-pyi-har*.

Os índios sentiam saudade, o amado ausente é um tema indígena, constitui-se um refrão nos poemas rudimentares do nosso selvagem. A divindade denominada Rudá era responsável por despertar ternura no coração dos homens e fazê-los voltar para a tribo<sup>373</sup>. Outro fato que faz da *Canção do Exílio* um poema tipicamente indianista, porque, semelhantemente ao *Leito de Folhas Verdes*, o poeta não empregou saudade no sentido português, como terá empregado nos poemas que não são indianistas. Embora alguns teóricos aleguem a existência da saudade, deve-se considerar que o poeta nem se referiu ao vocábulo, nestes poemas o que rege é, de fato, a nostalgia<sup>374</sup>. Além disso, por mais portuguesa que seja a palavra, o exílio no Brasil é agravado pela soma de três exílios: o do índio, com saudade da taba; o do negro, com saudade de África; o do português, com saudade da metrópole. Enquanto a saudade portuguesa se configura com as coisas que o tempo levou consigo, a brasileira é a poesia da distância e Gonçalves utiliza as duas no conjunto da sua obra, a distância para o indianismo, e a segunda é das coisas que o tempo levou consigo, que não pertencem ao indianismo<sup>375</sup>.

Quando observamos no conjunto da obra Gonçalvina, tida, por muitos teóricos, como o indianismo mais puro da literatura brasileira, surge um paradoxo em torno das divindades indígenas, porque o poeta que soube representar a cultura indígena tão bem modificou as crenças indígenas e os poderes aos deuses, se é que assim podem ser classificados.

---

<sup>369</sup> Coutinho, 1986, 73.

<sup>370</sup> Ricardo, 1964, 22.

<sup>371</sup> Coutinho, 1986, 77.

<sup>372</sup> Coutinho, 1986, 79.

<sup>373</sup> Coutinho, 1986, 79.

<sup>374</sup> Coutinho, 1986, 79.

<sup>375</sup> Coutinho, 1986, 80.

Para compreendermos o paradoxo gonçavino, é mister que retornemos a *Canção do Exílio*:

*Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá. (CE, 1-4)*

A indicação das palmeiras na terra de Gonçalves é uma referência ao Maranhão, porque, na maior parte do território brasileiro, não existem palmeiras com a mesma abundância da terra do poeta. Já a referência *onde canta o sabiá* é uma inovação poética de Gonçalves Dias. O sabiá já havia sido empregado por Gonçalves de Magalhães em *Suspiros Poéticos* e *Saudades*, que para Coutinho<sup>376</sup> não produzira nenhum resultado poético semelhante ao sabiá gonçavino. Porque Gonçalves de Magalhães empregou o sabiá em oposição ao rouxinol, o que se tornava muito importante numa hora de reivindicação nativista. O sabiá passava a ter um argumento ideológico de nativismo, como o indígena em Gonçalves Dias.

A inovação de Gonçalves é que o sabiá que frequenta as palmeiras é o único que não canta: o sabiapoca. O que canta é o “laranjeira”, o sabiapiranga; é também o sabiaúna; e estes não cantam em palmeiras<sup>377</sup>. Nesse ponto, Gonçalves de Magalhães teria sido mais exato que Gonçalves Dias, porque o seu sabiá cantava em laranjeira, e não na palmeira.

Gonçalves Dias se valera da sintaxe poética para fazer o sabiá cantar na palmeira, e mui legitimamente. Tanto que o sabiá de Gonçalves de Magalhães, cantando no lugar correto – na laranjeira – parou de cantar, ou foi silenciado pelo esquecimento; já o de Gonçalves Dias gorjeia até hoje. Ninguém o conseguirá calar. Isto refere-se ao que Coutinho<sup>378</sup> denomina de “Verdade poética”, que não precisa ser provada. Tal como Gonçalves Dias disse no mesmo poema:

*Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas tem mais flores, (CE, 5, 6)*

São verdades poéticas que ninguém irá redargüir estatisticamente. As verdades poéticas emparelham com os mitos, ou são mitos elas mesmas, e não há lógica nem filologia competentes para reduzi-las pela análise. Poder-se-ia apelar à alegoria: o canto do sabiá, voz da saudade, já que este pássaro melancólico é a voz de nossa paisagem, na palmeira, imagem da pátria. Certo surrealismo, plausível numa hora de exacerbação ou de amargura desfiguradora causada pelo sentimento de ausência – vá lá – poderia ser invocado<sup>379</sup>.

*A natureza errou, evidentemente; havia dado ao que não canta o que devia ter dado ao que canta: a atitude, a elevação que o canto obtém quando cantado na palmeira e não na laranjeira... Vem o poeta e corrige o que estava errado na natureza; era um direito seu.*<sup>380</sup>

A inovação poética é tema central em toda poesia de Gonçalves Dias: em *Tabira*, o poeta invertera o resultado da guerra entre os Tabajaras e Potiguaras; em *I-Juca Pirama*, o poeta mudara o tradicional canto de morte do prisioneiro; e na *Canção do Exílio* o poeta fez cantar o sabiá que não canta. Porém, de todas estas verdades poéticas, uma se tornaria notória, porque não é exclusiva de um só poema, mas de toda obra indianista, Tupã e Anhangá.

---

<sup>376</sup> Coutinho, 1986, 77.

<sup>377</sup> Coutinho, 1986, 77.

<sup>378</sup> Coutinho, 1986, 78.

<sup>379</sup> Coutinho, 1986, 78.

<sup>380</sup> Coutinho, 1986, 78.



Podemos compreender esta problemática, a partir do que ressalta Angione Costa<sup>381</sup>, as raças brasílicas avançaram do totemismo à procura de formas mais abstratas da idéia de Deus. Tupã era um ser misterioso e desconhecido, mas que se manifestava na luz, nas claridades do céu, na fulguração dos relâmpagos, no fogo, no trovão, no sol. Inferiores a Tupã existiam vários deuses ou gênios, todos propiciadores do bem, não se conhecendo nenhum que fosse a encarnação do mal, o equivalente a Satanás. Embora Angione Costa<sup>382</sup> não declare o nome de Gonçalves Dias, refere-se ao cantor dos Timbiras, pelo que se subtende ser o poeta maranhense, uma vez que é o maior poeta deste gênero a cantar os Timbiras. Angione Costa refere-se ao caso de Anhangá, tido no poema como a prefiguração do mal segundo a teogonia cristã; todavia concentra-se uma forma de poder maléfico muito inferior ao do anjo rebelado da Bíblia.

Gonçalves ignora todos os deuses do panteão indígena e opta apenas por Tupã e Anhangá; os três maiores deuses deste panteão eram: Coaraci ou Guaracy (Sol), Jaci (Lua) e Rudá (Deus do amor). Abaixo destes três estava uma categoria menor, que a estes estavam subordinados. Ligado a Coaraci estava Iapurú, que comanda o destino dos pássaros e tem o dom de atrair a felicidade com seu canto; Caapora, que comanda os destinos dos animais da floresta; Uiara, que comanda o destino da vida aquática; Macachera, que protegia os guerreiros em campanha e guiava as expedições<sup>383</sup>. Ligados a Jaci estava Mboitatá, que protege os campos contra incêndio; Curupira, amigo das florestas; Saci-pererê, guarda das capoeiras da vizinhança das tabas<sup>384</sup>. E a Iara, senhora das águas<sup>385</sup>. Ligados a Rudá estava Cairê, lua cheia; Caiti, lua nova; Mboia, guarda das donzelas<sup>386</sup>. E Jurupari, espírito do mal<sup>387</sup>.

Segundo Cardim<sup>388</sup>, por não terem nome próprio e natural para Deus, os Jesuítas passaram a chamá-lo Tupã, porque acerca dessa divindade estava a responsabilidade pelos trovões e relâmpagos; e foi este que lhes deu as enxadas e mantimentos. Além do fato de haverem percebido o grande temor que assaltava os índios quando aconteciam trovões e relâmpagos. Cardim<sup>389</sup> ressalta ainda que os índios possuíam medo do demônio, o qual chamavam Curupira, Taguaigba, Macachera, Anhangá. Porém dentre estes, o mais temível era Anhangá, motivo pelo qual os Jesuítas usaram para representar a imagem de Satanás. Mas, para Orico<sup>390</sup>, a atribuição ficou comprometida, porque Anhangá não possui os mesmos atributos que o demônio, nem mesmo existia entre os índios uma divindade capaz de substituir Santanás. Gonçalves Dias também escolheu Anhangá como principal demônio atormentador dos indígenas.

De um lado, Anhangá, o reino do mal, que assume o código de uma ameaça anti-Deus semelhante ao Demônio hipertrofiado das fantasias medievais. Do outro, Tupã, o reino do bem, com virtudes criadoras e salvíficas, em aberta contradição com o mito original, que lhe atribuíam precisamente os poderes aniquiladores do raio<sup>391</sup> e também do fogo<sup>392</sup>.

---

<sup>381</sup> Angione Costa, 1934, 246,147.

<sup>382</sup> Angione Costa, 1934, 247.

<sup>383</sup> Angione Costa, 1934, 247; Orico, 1930, 77.

<sup>384</sup> Angione Costa, 1934, 247.

<sup>385</sup> Angione Costa, 1934, 248.

<sup>386</sup> Angione Costa, 1934, 247.

<sup>387</sup> Angione Costa, 1934, 248.

<sup>388</sup> Cardim, 1939, 144.

<sup>389</sup> Cardim, 1939, 142.143.

<sup>390</sup> Orico, 1930, 106.

<sup>391</sup> Bosi, 2001, 66.

<sup>392</sup> Angione Costa, 1934, 243.

De acordo com Melatti<sup>393</sup>, Tupã é como um demônio que controla o raio e o trovão, podendo até provocar a morte e destruição. Mas em nenhum momento Tupã fora considerado pelos índios Tupis como o principal entre os seres sobrenaturais<sup>394</sup>.

A alteração de Gonçalves no culto indígena, a substituição dos “deuses” e “demônios” por Tupã e Anhangá é causa de diversas controvérsias. Porque teriam feito os Jesuítas nos primeiros anos da colonização uma alteração semelhante, usando os mesmos pseudônimos indígenas para as divindades católicas. Isto parece dar prosseguimento à mesma idéia que consagrou o elemento indígena, Gonçalves parece deixar transparecer que o índio só é escutado para dizer o que o europeu queria escutar dele<sup>395</sup>. Enfim, o índio de *Deprecação* demonstra que, apesar da destruição do colonizador, os Jesuítas teriam cumprido sua missão, antes de serem expulsos do Brasil durante a era pombalina.

Seria incoerente, portanto, julgar a modificação de Gonçalves apenas por este poema, já que nele está mais visível esta transformação. Percebemos que, embora Gonçalves tenha aceitado as mudanças de pseudônimos que os Jesuítas propuseram, o poeta reivindica para o índio o direito das divindades, porque enquanto os Jesuítas fundiam a imagem de Deus em Tupã e a de Satanás em Anhangá, em Gonçalves eles são distintos, os seres sobrenaturais do índio são diferentes dos seres naturais do europeu. Têm as mesmas convenções, seguem as mesmas pragmáticas, mas não são os mesmos. A mudança que Gonçalves fez, na realidade, é mais uma reivindicação nativista do que uma alteração da mitologia original. Ou seja, usou o que já vinha sendo usado pelos cronistas, mas, desta vez, em prol do seu objetivo poético.

*É Tabira – cruel, inimigo,*

*Já nem crê, renegado, em Tupã. (T, 75, 76)*

Tabira havia se aliado aos portugueses, havia se convertido ao cristianismo, a referência com que os Potiguaras citam o inimigo, de que havia renunciado Tupã, porque nele não cria, causa uma discórdia em relação à imagem que os Jesuítas forneciam de Tupã; para estes, renunciar a Tupã significava renunciar a Deus, à religião dos portugueses; para os Potiguaras, o fato de Tabira haver se convertido ao cristianismo denotava que teria renunciado a Tupã. Daí concluímos que o Tupã gonçalvino não é o mesmo jesuítico, diríamos que pretensiosamente Gonçalves fizera uma reivindicação nativista, e que para isso foi mister que utilizasse o mesmo plano cristão, mas a partir da ótica indígena.

Antes de analisarmos *Deprecação*, julgo necessário estabelecermos a pragmática gonçalvina do panteão indígena, para que risquemos de fato todos os pressupostos equivocados sobre a teogonia gonçalvina. Por que, enfim, Gonçalves fez a reivindicação nativista semelhante a que Gonçalves de Magalhães fizera com o sabiá? O que não se pode deixar de perceber é que, embora o poeta optasse por Anhangá e Tupã como representantes legítimos, ele não desprezou as crenças indígenas. O poeta que criou o mito do sabiá que canta nas palmeiras, num projeto de reivindicação mítica, desconstrói a pragmática jesuítica e restabelece-a numa nova pragmática indígena.

Segundo Bosi<sup>396</sup>, os índios não prestavam culto organizado a deuses e heróis, semelhante ao que faziam os gregos e romanos. Angione Costa<sup>397</sup> ressalta, ainda, que entre eles não havia crença num ser supremo. Porém, no início de *Os Timbiras*, o poeta estabelece a crença do povo extinto em Tupã:

---

<sup>393</sup> Melatti, 1987, 141.

<sup>394</sup> Angione Costa, 1934, 246); Orico, 1930, 76-81.

<sup>395</sup> Kothe, 1997, 250. (a).

<sup>396</sup> Bosi, 2001, 68.

<sup>397</sup> Angione Costa, 1934, 242.

*Os ritos semibárbaros dos Piagas,  
Cultores de Tupã, a terra virgem  
Donde como dum trono, enfim se abriram  
Da cruz de Cristo os piedosos braços; (OT, 1-4)*

Nota-se que o termo *Cultores de Tupã* não compromete a verdade histórica, porque de fato os índios conheciam Tupã, e temiam os males que este poderia causar a sua tribo. A alusão de que Tabira não cria em Tupã denota-se do fato de que os Potiguaras pertenciam a esta raça extinta de *cultores de Tupã*. Desta maneira o poeta se vale da poesia para estabelecer uma verdade poética. Mas, ao reivindicar Tupã como deus indígena, o poeta entrelaça-o com características indígenas do deus, porque os Jesuítas haviam se valido apenas do pseudônimo, ao passo que as características eram peculiarmente bíblicas.

*“Tupã sorri-se lá dos astros,  
– Diz o chefe entre si, – lá, descuidosos  
Das folganças de Ibaque, heróis timbiras  
Contemplam-me, das nuvens debruçados:  
E por ventura de lhes ser eu filho  
Enlevam-se, e repetem, não sem glória,  
Os seus cantores d’Itajuba o nome. (OT, I, 246-252)*

A referência é cópia da crença indígena, o Ibaque é um lugar indefinido e ilimitado onde se movem os astros; aonde Tupã e os deuses indígenas habitavam, para lá iam as almas dos mortos. Cardim<sup>398</sup> afirma que os índios detinham o conhecimento de que possuíam alma e que esta era imortal, diziam que, depois de mortos, iam para uns campos de muitas figueiras, ao longo de um formoso rio, e todos juntos não fazem outras coisas senão bailar. Do Ibaque era possível que os heróis mortos enxergassem o feito de suas tribos, e deles se orgulhassem.

*– “Tupã, que tudo podes,  
Orava Ogib em lágrima desfeito, (OT, II, 447, 448)*

Eis uma inovação poética de Gonçalves, os índios não prestavam orações aos deuses, o máximo que faziam era respeitá-los e sentir extremo temor ao mal que podiam causar. Porém, a imagem de Ogib orando em lágrimas, clamando por Tupã, torna-se uma evocação da oração de Jó quando clama com palavras semelhantes: *Bem sei que tudo podes*<sup>399</sup>. Não seria a única vez que o poeta evocaria os clamores do patriarca bíblico para os índios brasileiros.

*Não decide Tupã humanos casos,  
Quando imprudente e cego o homem corre  
D’encontro ao fado seu: não valem sonhos,  
Nem da prudência meditado aviso  
Do atalho infausto a desviar-lhe os passos! (OT, IV, 344-348)*

Tupã não interfere nos casos humanos quando estes, cegos, correm ao encontro do destino, porque, nestes casos, os sonhos não valem, nem o aviso prudente para desviar os passos. Esta inovação poética são resquícios que contrapõe Tupã ao deus hebreu, porque Deus mandou Noé<sup>400</sup> apregoar a destruição do mundo, exigindo o arrependimento dos povos, a fim de evitar a destruição, porém a pregação fora em vão, o povo não se arrependeu, e a destruição se fez necessária; a pregação da crença do final apocalíptico do mundo, por exemplo, afirma que quem crer será salvo e quem não crer

---

<sup>398</sup> Cardim, 1939, 142.

<sup>399</sup> Jó 42:2.

<sup>400</sup> Gênesis 6:13-22; 7; 8.

será condenado<sup>401</sup>, ou seja, o Deus hebreu avisa os seres humanos independente de sua prudência ou imprudência.

A inovação gonçalvina constrói o mito da proteção de Tupã, e que era o responsável pelos sonhos:

*Tupã vos olhe, e sobre vós do Ibaque*

*Os sonhos desçam, quando o orvalho desce!* (OT, II, 119, 120)

A respeito da singela idéia religiosa que os caracterizava, tinha noção de Ente Supremo, cuja voz se fazia ouvir nas tempestades – Tupã-cinunga, ou "o trovão", cujo reflexo luminoso era Tupãberaba, ou "relâmpago". A crença de que os portugueses eram filhos de Tupã, nasceu em virtude das armas de fogo, o estrondo que estas armas possuíam se assemelhavam aos trovões, cuja obra da natureza era a representação principal do deus indígena

*Hospedes são, nos diz; Tupã os manda:*

*Os filhos de tupã serão bem vindos,* (OT, II, 251, 252)

Gonçalves, enfim, atribui a Tupã uma característica puramente indígena, a dos males que o deus poderia causar. O barulho provocado pelo trovão era a representação da fúria da divindade; os relâmpagos eram sinais vitais do deus encolerizado. Portanto, não passava de um efeito, cuja causa o índio desconhecia e, por isso mesmo, temia. O poderio de Tupã causava mais males às tribos do que bem, será por isso que no poema *I-Juca Pirama* o velho Tupi tanto receia os males que de Tupã ainda haveriam de vir.

*A quem Tupã tamanha dor, tal fado*

*Já nos confins da vida reservara,* (IJP, 398, 399)

O furor de Tupã era representado no trovão e no relâmpago, o poeta figura o relâmpago num elemento comum aos indígenas, a seta. A seta esfogueada que corria o céu na direção do ocaso.

*"Tupã! que mal te fiz, que assim me colha*

*Do teu furor a seta envenenada?*

*Com voz chorosa e trêmula clamava.* (OT, III, 488-490)

O clamor de Ogib muito se assemelha às palavras de Jó, a oração acima é símile da resposta que Jó deu a Elifaz: *Porque as setas do Todo-Poderoso estão cravadas em mim, e o meu espírito absorve o veneno delas*<sup>402</sup>. O drama de Jó é tido como um dos mais belos da antigüidade, por isso seria pertinente ao cantor de uma raça extinta usar tal símile. Gonçalves o faz pela reivindicação, na procura de legitimar a religião indígena, contudo sem misturá-la com o cristianismo.

Quanto a Anhangá, pouco Gonçalves se utiliza desta divindade, destacando maior uso no poema *Deprecação*. O menor uso poético deste espírito da floresta, consiste na pouca alteração da divindade; pelo que o poeta não lhe atribui poderes tão austeros semelhante aos de Satanás.

*"O poder de Anhangá cresce co'a noite;*

*Sota de noite o mau seus maus ministros:*

*Caraibebes na floresta acendem*

*A falsa luz, que o caçador transvia.* (OT, II, 88-91)

Grande era o número de indígenas que tinham parentesco com um ser superior a que chamavam de "Caraibebes", que os Jesuítas traduziram por "anjos". Gozavam de vida avantajada esses que se inculcavam serem ministros dos Caraibebes. Recebiam os melhores frutos da terra e as mais cobiçadas caças que fossem abatidas pelas cercanias. Quando um guerreiro partia para a guerra, era honrado com um sopro do Caraibebe, para que não morresse em combate. Entretanto, se algum caía morto na batalha, havia a

<sup>401</sup> *Marcos 15:16*

<sup>402</sup> *Jó 6:4.*

desculpa de que de que se tornara indigno da bênção do “Carai-bebe”. Deste modo, esses pajés se tornaram infalíveis, com prestígio inabalável entre os seus crentes.

A referência de Gonçalves aos Carai-bebes, porém, é acerca dos espíritos da florestas que eram capazes de enganar o índio; esta é uma das poucas referências aos seres protetores da floresta, a maior delas se daria no poema *Mãe D’água*, porque Gonçalves se restringira em Anhangá e Tupã.

Já foi dito que os índios não viam a noite com bons olhos, e por isso Gonçalves descreve o negro da cor da noite, porque estes eram capazes de se submeterem à escravidão quando eram açoitados; portanto, a escravidão era o mal maior que se causava ao índio, junto com a noite crescia o poder de Anhangá, e por isso é que no *Canto do Piaga*, Anhangá vedava-o de sonhar. Já que o sonho é fruto noturno.

*Esta noite - era a lua já morta -*

*Anhangá me vedava sonhar;* (CP, 5, 6)

Na poética de Gonçalves, Anhangá se opõe a Tupã raríssimas vezes. Tupã é responsável por enviar sonhos à noite, e Anhangá vê o seu poder crescer com a noite, e, por isso, é capaz de vedar o Piaga de sonhar. O poder destruidor de Anhangá seria notório no poema *Deprecação*.

O poema *Morro do Alecrim* estabelece o elo entre o presente (tempo da cidade) e o passado remoto (tempo da primeira instalação portuguesa no Maranhão); era um fantasma, um vulto errante de índio que surgia pela alta madrugada e pronunciava a invocação dos deuses, na qual lamenta a destruição da sua tribo<sup>403</sup>. Quando Gonçalves Dias reuniu os livros de poesia para uma publicação conjunta, em 1857, alterou a seção de *Poesias Americanas*, tirando *Morro do Alecrim* e em seu lugar colocando *Caxias e Deprecação*.

*Deprecação* é, com algumas modificações, a parte final do *Morro do Alecrim*, cujas estrofes haviam sido transcritas por Herculano como exemplo de poesia americana, enquanto *Caxias*, embora originalmente tenha quatro estrofes, três são partes de *Morro do Alecrim*<sup>404</sup>. Para Franchetti<sup>405</sup>, esta alteração pode ter dois motivos, primeiro por talvez corresponder ao elogio do escritor português, já que *Deprecação* torna-se um poema exclusivamente indianista. Mas é possível que o desmembramento tenha outros motivos, se considerarmos o que ficou fora e que foi acrescentado.

Tendo em vista a desintegração do poema, não é preciso analisar *Morro do Alecrim*, cabendo analisar apenas a parte indianista que corresponde às palavras de um fantasma, de um vulto errante do índio que surge no alto da madrugada e pronuncia a invocação dos deuses, lamentando a destruição de sua tribo, expressa no poema *Deprecação*.

*Tupã, ó Deus grande! cobriste o teu rosto*

*Com denso velâmen de penas gentis;*

*E jazem teus filhos clamando vingança*

*Dos bens que lhes deste da perda infeliz!* (D, 1-4)

A imagem de Tupã com o rosto coberto de um denso véu de penas assemelha-se aos cocares usados pelos indígenas nas suas festas e, também, pelo chefe da tribo em ocasiões necessárias. Porém, enquanto Tupã está com o rosto coberto de um véu de penas, seus filhos jazem clamando pela vingança do deus protetor. Porque os bens que obtivera deste deus haviam perdido numa guerra em que foram vencidos, embora sem o combate honroso, conforme convinha ser.

---

<sup>403</sup> Franchetti, 2007, 56.

<sup>404</sup> Franchetti, 2007, 55,56.

<sup>405</sup> Franchetti, 2007, 56.

A partir da imagem de Tupã com o rosto coberto, o poeta nos guiará pelas aflições que acometera as tribos nativas. De acordo com Moisés<sup>406</sup>, Gonçalves Dias é o *antípoda do poeta cerebrino ou reflexivo*, porque nele a emoção é tudo, mas a emoção é guiada pela inteligência, pelo bom gosto ou pelo decoro.

*Tupã, ó Deus grande! teu rosto descobre:  
Bastante sofremos com tua vingança!  
Já lágrimas tristes choraram teus filhos  
Teus filhos que choram tão grande mudança. (D, 5-8)*

Estas lágrimas vieram em virtude dos sofrimentos constantes, da grande mudança, e, porque as tribos haviam sucumbido da honra das batalhas vencidas, para a desonra da derrota sem combate. O velho clama por Tupã, para que descubra o rosto, a fim de que olhe para seu povo, e, de que deles retire a sua ira e vingança. Os clamores direcionados a Tupã tornam-se bastante parecidos com as orações do patriarca Jó e dos salmos de Asaf<sup>407</sup>, e se assemelhariam também a muitos outros discursos bíblicos.

A diferença entre os cânticos de Asaf e os monólogos de Jó com o clamor do velho Tupi, é que neste há a presença de um ser causador dos males, porém a curta referência a Anhangá e a atribuição das dores principalmente ao descaso de Tupã pelo seu povo, sugere enfim que Tupã é superior a Anhangá; ou que no mínimo é o protetor do povo, ao passo que Anhangá é o inimigo. Portanto, as preces surgem em virtude do abandono do deus protetor. Tupã seria, pois, o símbolo personificado da idéia da Tribo, e Anhangá o símbolo de forças demoníacas da violência e da destruição, à semelhança de Júpiter que é o símbolo personificado da idéia de Roma, e Juno o símbolo de forças demoníacas da violência e destruição; Júpiter é a organização que contém estas forças e mantém o equilíbrio universal, é também o equilíbrio entre a luz e a escuridão, entre a mente e a emoção, entre a ordem e o caos, que invade constantemente o cosmos, a alma e a política.

*Anhangá impiedoso nos trouxe de longe  
Os homens que o raio manejam cruentos,  
Que vivem sem pátria, que vagam sem tino  
Trás do ouro correndo, voraces, sedentos. (D, 9-12)*

Os maus, os efeminados e os covardes consumiam-se na danação eterna. Anhangá era responsável por atormentar aqueles que não haviam vivido de acordo com os bons costumes, que não tivessem mostrado valor nas guerras, ou aprisionado numerosos inimigos, sacrificando-os ritualmente<sup>408</sup>.

Mas, pela primeira vez na poesia de Gonçalves, e faz jus dizer que é a única vez em que Anhangá é responsável pela chegada dos portugueses nas terras indígenas, conforme estava arraigado no mito popular, e que o poeta fez transparecer na epopéia *Os Timbiras*, é que os portugueses eram enviados por Tupã, porque se assemelhavam ao Deus, porque eram capazes de produzir o barulho do trovão. Porém, o poeta, numa atitude poética singular, assemelha Anhangá a Satanás, enviando homens que manejam o raio, que atrás de ouro correm vorazmente.

Na parte seguinte, o poeta segue descrevendo a atitude voraz dos homens que manejam o raio e que foram enviados por Anhangá. Uma controvérsia de nível pragmático, porque o que sugere o poeta é que as forças do mal se haviam sobreposto às forças do bem, como se, enfim, Anhangá houvesse descoberto o domínio dos raios e delegado aos portugueses, a fim de que estes invadissem a terra dos cultores de Tupã.

*E a terra em que pisam, e os campos e os rios*

<sup>406</sup> Moisés, 1989, 34, 35.

<sup>407</sup> *Salmos*: 72-74.

<sup>408</sup> Abbeville, 1945, 252; Evreux, 1929, 294; Thevet, 1944, 261; Fernandes, 1989, 164.

*Que assaltam, são nossos; tu és nosso Deus:  
Por que lhes concedes tão alta pujança,  
Se os raios de morte, que vibram, são teus?* (D, 13-16)

Quando Eneias parte de Cartago abandonando Dido, chama para si a responsabilidade do suicídio da rainha, todavia o herói brada «foi contra vontade». Protesta, mas obedece, condenando uma inocente, condenando o seu amor e uma parcela da própria descendência. Medeiros<sup>409</sup> deixa algumas perguntas sobre este episódio: *Que deuses são estes que oprimem inocentes? Que deuses são estes que se alimentam de sangue e de dor, como o ventre de Moloc dos corpos das crianças?* Depois de Dido será Palinuro, Miseno, Euríalo, Niso, Palante, Lauso, Camila, Turno e Marcelo. Existe uma relação intrínseca entre o fato e os deuses, em *Eneida* este é um fato ainda mais visível do que nas epopéias gregas, todavia é destas que herdou a concepção do destino e os deuses<sup>410</sup>. Já o índio de *Deprecação* conhece o seu Deus; os rios, as terras são nossas e tu és o nosso Deus, a pergunta centra-se: por que teria Tupã permitido que os inimigos enviados de Anhangá tivessem tão alta potência, se os raios de morte, que os filhos de Anhangá manejavam o pertenciam? O que o índio ainda não percebera é que Tupã havia perdido o domínio do raio, o seu rosto estava coberto com um denso velâmen de penas, para que não visse seus filhos se consumirem na danação dos filhos de Anhangá.

De fato, as idéias da religião no original podem ser vistas como uma espécie de estrutura figural, que designam e ordenam a narrativa clássica, e isto direciona as questões que estão sendo apontadas<sup>411</sup>.

Basicamente os lusos tomaram às terras, os rios, as mulheres índias<sup>412</sup>, o poema *Marabá* seria um retrato desse acontecimento cuja revelação pauta-se na condição dos integrantes das tribos que pela presença do estrangeiro, sofreu alterações na pureza da raça, procrastinando até destruir-se completamente; porque de um lado o colonizador português e do outro o elemento indígena feminino, não houve uma alteração no luso, mas no indígena<sup>413</sup>.

Essencialmente o clamor do velho índio é a angústia generalizada em função da destruição de sua tribo. Para Bosi<sup>414</sup>, isto acontece porque o sujeito do discurso lírico romântico parece só ter condições de subsistir quando lança mão de uma dimensão temporal: no passado da poesia nostálgica, no futuro da poesia utópica. Mas fechado na sua imanência, e na medida em que a natureza deixou de ser a sua grande testemunha, ele cai na angústia da finitude, e as suas figuras descolam do mito da queda.

*Teus filhos valentes, temidos na guerra,  
No albor da manhã quão fortes que os vi!  
A morte pousava nas plumas da flecha,  
No gume da maça, no arco Tupi!* (D, 21-24)

Desta forma, o velho índio sente nostalgia de um tempo em que os filhos de Tupã eram temíveis na guerra e que a morte estava nas plumas das flechas, na ponta do tacape, no arco Tupi. Neste clamor, lembrando o passado glorioso da tribo pujante, da forma que foram pegos de surpresa, o índio não cria um futuro utópico, mas clama por um futuro, ao passo que ele se sucederá, caso no presente Tupã resolva tirar diante de si

---

<sup>409</sup> Medeiros, 1992, 16.

<sup>410</sup> Williams, Gordon, 1983, 3.

<sup>411</sup> Williams, Gordon, 1983, 3.

<sup>412</sup> Kothe, 1997, 222. (a).

<sup>413</sup> Kothe, 1997, 223. (a).

<sup>414</sup> Bosi, 1978, 248.

o denso velâmen de penas que lhe cobre o rosto impedindo de ver a morte de seus filhos.

Segundo Ackermann<sup>415</sup>, *Por toda poesia passa, como um fio vermelho, uma ligeira queixa contra Tupã* e por trás do velho centenário estava a figura do próprio Gonçalves Dias<sup>416</sup>. O poema foi escrito por um homem que não tinha apenas uma preocupação literária, o objeto de sua arte era a gente e terra do Brasil, mas a sua simpatia surge por ser o porta voz da raça que estava ligada por sangue<sup>417</sup>.

*E hoje em que apenas a enchente do rio .  
Cem vezes hei visto crescer e baixar...  
Já restam bem poucos dos teus, qu'inda possam  
Dos seus, que já dormem, os ossos levar.*

*Teus filhos valentes causavam terror,  
Teus filhos enchiam as bordas do mar,  
As ondas coalhavam de estreitas igaras,  
De frechas cobrindo os espaços do ar. (D,25-32)*

Os filhos de Anhangá causam uma desgraça tão profunda no seio da tribo Tupi, que Sodré<sup>418</sup> denomina-a de destruição dos valores que os indígenas haviam conseguido elaborar, o esmagamento cultural. Mas a destruição dos valores indígenas, em que neles insere-se o culto a Tupã, também reflete no seio da floresta; conforme o poeta testemunha, os bem poucos que restaram da tribo Tupi já haviam deixado de praticar os costumes da tribo, já não caçavam nas florestas frondosas.

A referência coincide com o surgimento das cidades, o que presume à semelhança do que estava em *Morro do Alecrim* é que o poeta se referisse ao crescente número de índios que trocaram a vida na aldeia para servirem de escravos aos portugueses nas construções civis das cidades, garimpando nas minas de ouro, nos canaviais nordestinos, nos mais diversos tipos de trabalhos a que o negro devia servir aos portugueses, um número de índios se viram obrigados a caminhar pelo mesmo caminho.

*Já hoje não caçam nas matas frondosas  
A corça ligeira, o trombudo quati...  
A morte pousava nas plumas da frecha,  
No gume da maça, no arco Tupi! (D, 33-36)*

Quando os portugueses chegaram ao Brasil, firmaram paz com as tribos locais, inicialmente os portugueses estabeleceram apenas a troca de mercadorias, pequenas bugangas, quinquilharias em troca de pau-brasil, embora ao longo da história, muitos teóricos tenham criticado este escambo, justificando que o valor da madeira era bastante superior às quinquilharias, tais como espelho, machados, facas, enxadas, e armas de fogo. Todavia há-de se considerar o valor cultural desta troca, porque o valor das quinquilharias européias era realmente baixo, mas há de se levar em conta que o pau-brasil existia em abundância, e não havia motivos para que os índios se mantivessem longe de produtos que lhes facilitariam o dia-a-dia a viver com madeiras que não tinham tanto valor, quanto representaria tais objetos. Mas aquilo que lhe trouxe benefício e facilidade no dia-a-dia, também lhe trouxe a morte.

*O Piaga nos disse que breve seria,  
A que nos infligis cruel punição;*

---

<sup>415</sup> Ackermann, 1964, 112.

<sup>416</sup> Ackermann, 1964, 111.

<sup>417</sup> Ackermann, 1964, 112.

<sup>418</sup> Sodré, 1969, 265.



*E os teus inda vagam por serras, por vales,  
Buscando um asilo por ínvio sertão!* (D, 37-40)

Quando as primeiras desgraças acometeram os povos indígenas, os Piagas profetizaram que seriam breves, mas o velho centenário se queixa, porque os anos se passaram e, no entanto, os Tupis vagavam pelas serras, pelos vales, procurando abrigo no impérvio sertão.

*Tupã, ó Deus grande! descobre o teu rosto:  
Bastante sofremos com tua vingança!  
Já lágrimas tristes choraram teus filhos,  
Teus filhos que choram tão grande tardança.* (D, 41-44)

Auerbach<sup>419</sup> observa uma singularidade entre o relato do sacrifício de Isaque e as narrativas homéricas, porque a princípio nos deixa perplexo quando viemos de Homero, perguntamos: *Onde estão os dois interlocutores?* Isso não é dito, Deus deve vir de algum lugar, deve irromper de alguma altura ou profundidade no terreno, mas nada disso é dito, ele não aparece como Zeus ou Poseidon que estava na Etiópia regozijando com um holocausto, nada sabemos, nem mesmo porque movera a tentar Abraão, não há uma assembléia como os deuses gregos e latinos.

No poema *Deprecação*, Tupã assume as convenções do deus hebreu, porque, ao contrário do que acontece em *Os Timbiras*, não temos noção de onde é que está Tupã, sabemos apenas por intermédio do poeta que um velho centenário dirige suas preces ao deus. Não há comprovação histórica de que os índios dirigiam prece a Tupã, mas está comprovado que a responsabilidade da destruição era daqueles que dominavam os raios; portanto, o dono dos raios era Tupã, o que o torna responsável pela destruição dos povos. Lesky<sup>420</sup> observaria que *Somente o voltar-se para Deus pode dar segurança ao homem*. Nesse ponto *Deprecação* está engendrada no modelo trágico do cristianismo, *aquilo que é sofrido até a destruição física pode encontrar, num plano transcendente, seu sentido e, com ele, sua solução*<sup>421</sup>.

Todas as vezes que Israel encontrava-se num período de prosperidade, no meio das alianças com as nações vizinhas, os israelitas absorviam os deuses vizinhos para sua cultura, tal como fizera com Moloque, Astarote, Baal, etc. Porém, ao caírem em ruína, abandonavam os deuses vizinhos e voltavam-se para Deus. Há uma diferença singular entre os deuses vizinhos e Deus, porque os deuses vizinhos eram físicos. A adoração de Astarote, por exemplo, era simples, porque a fertilidade era algo comum, os campos produziam a semente plantada, as mulheres procriavam, os animais pariam suas crias; porém, quando uma peste assolava os campos judeus, matando certas espécies de semente, certas doenças impediam o crescimento dos filhos, ou matavam as criações, o gado no pasto, etc., a figura de Astarote deixava de ter importância. Somente uma explicação metafísica era a solução nestes casos, daí o voltar-se para Deus<sup>422</sup>.

Engendrado neste modelo, Tupã adquire características metafísicas, perde o poder dos raios consumidores para os filhos de Anhangá, a cobertura do rosto de um denso véu de penas refere-se justamente ao desaparecimento do poder do deus protetor das tribos Tupis. A transcendência de Tupã deve-se à perda da parte física.

A suprema infelicidade do velho Tupi, as suas últimas palavras tornam-se a evocação da decisão de Dido que *nas suas últimas palavras que profere diagnostica com lucidez a causa da sua suprema infelicidade*<sup>423</sup>. Num último arcar de esperança, o

---

<sup>419</sup> Auerbach, 1982, 5,6.

<sup>420</sup> Lesky, 1996, 31.

<sup>421</sup> Lesky, 1996, 41.

<sup>422</sup> Lesky, 1996, 31.

<sup>423</sup> V. Pereira, 1992, 96.

velho clama novamente para que Tupã descubra o rosto, a fim de que veja as desgraças que cometem os seus filhos.

*Descobre o teu rosto, ressurjam os bravos,  
Que eu vi combatendo no albor da manhã;  
Conheçam-te os feros, confessem vencidos  
Que és grande e te vingas, qu'és Deus, ó Tupã!* (D, 45-48)

As divindades de *Eneida* possuem poderes limitados, o próprio Júpiter não consegue livrar Sarpédon da morte, as divindades sofrem por não saberem se conseguirão levar a cabo seus intentos<sup>424</sup>. Mas Tupã não sofre, porque não tem mais os mesmos poderes físicos, ou pelo menos não é o único a controlá-los. O sofrimento sobrecai nos adoradores que viram os poderes de Tupã relegados aos filhos de Anhangá.

Os heróis clássicos, apesar das peripécias que enfrentavam, estavam, ao longo do caminho, amparados por uma força divina. Ulisses é o protegido de Atenas<sup>425</sup>, e Eneias amado por Venus<sup>426</sup>, já a causa maior do pessimismo em *Deprecação* é justamente a falta de um protetor para os índios, porque o protetor do povo Tupi estava com o rosto coberto de muitas penas, impedindo-o de enxergar a aflição de seus filhos.

O pessimismo exposto no indianismo tem uma explicação: para Coutinho<sup>427</sup>, muitas das lágrimas do poeta se explicariam nos poemas indianistas, *pelo que o poeta tem de fundo índio; muita pelo seu mal de origem, que tanto acabrunha; muita pela vocação brasileira para a tristeza sem motivo (o prazer secreto da tristeza)*.

Mas o poema *Deprecação* não é semelhante ao raro documento de Bernardino de Sahagún «*Historia general de las cosas de Nueva España*», embora demonstre ser o canto do índio que narra a destruição das tribos indígenas, enquanto seu deus está com um denso véu de penas impedindo de ver o sofrimento de seu povo, este não é ainda um retrato análogo a Sahagún, porque este tem uma perspectiva dos astecas, da destruição comedida por Cortés e seus soldados; para Kothe<sup>428</sup> esta é a lacuna na literatura brasileira, não ter uma perspectiva indígena. Conforme vimos, a tentativa gonçalvina não é ainda o olhar do indígena, mas o olhar que o europeu deu ao indígena, Gonçalves estudou na Universidade de Coimbra, que, conforme Souza Pinto<sup>429</sup>, é a “madrinha espiritual” da literatura brasileira. Mas *Deprecação* surge com o esforço de desmitificar o que se havia instaurado desde a carta de Caminha, o mito de que a colonização portuguesa teria sido mais branda e mais humana do que a espanhola, como se os portugueses tivessem sido melhores cristãos que os espanhóis<sup>430</sup>.

---

<sup>424</sup> V. Pereira, 1992, 123.

<sup>425</sup> Williams, Gordon, 1983, 20.

<sup>426</sup> Williams, Gordon, 1983, 21.

<sup>427</sup> Coutinho, 1986, 83.

<sup>428</sup> Kothe, 1997, 245. (a).

<sup>429</sup> Souza Pinto, 1928, 3.

<sup>430</sup> Kothe, 1997, 249. (a).

### 3.7. A estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar.

“É um poema americano, bem nosso, exclusivamente nosso, é um episódio de raça indígena do Brasil idealizado pelo poeta de suas desgraças, de suas guerras, de seu heroísmo. Está cantado em magníficos versos, que só podiam inspirar a nossa natureza e esse sol fecundo que nos alumia.”

Francisco Otaviano

*Imaginei um poema... como nunca ouviste falar de outro: magotes de tigres, coatis, de cascavéis; imaginei mangueiras e jabuticabeiras, jequitibás e ipês arrogantes, sapucaieiras e jambeiros, de palmeiras nem falemos; guerreiros diabólicos, mulheres feiticeiras, sapos e jacarés sem conta; enfim, um gênesis americano, uma Ilíada brasileira, uma criação recriada.*

*Passa-se a ação no Maranhão e vai terminar no Amazonas com a dispersão dos Timbiras, guerras entre eles e depois com os portugueses.*

*O primeiro canto já está pronto, o segundo começado*<sup>431</sup>.

Com estas palavras Gonçalves Dias anunciava ao seu amigo Henriques Leal o nascimento da epopéia *Os Timbiras*<sup>432</sup>.

De acordo com Adorno e Horkheimer<sup>433</sup>, cantar a ira de Aquiles e as aventuras de Ulisses já é uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar, porque o herói das aventuras revela-se precisamente como o protótipo de um indivíduo burguês, cujo conceito tem origem naquela auto-afirmação unitária que encontra seu modelo mais antigo no herói errante.

Cantar as aventuras dos Timbiras, também se torna uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar, primeiramente porque a epopéia de Gonçalves remonta de uma era em que os poemas longos estavam praticamente extintos, e talvez por este motivo seja que o poeta não terá concluído sua obra, ou, pelo menos, terminou e não tivemos acesso, como alguns teóricos com base nas palavras de Henriques Leal alegam<sup>434</sup>. Depois deve se considerar que a nostalgia do índio puro, anterior à chegada do europeu, não pode prefigurar um sentimento patriótico; porque, de fato, o índio precedente nunca terá sido brasileiro, e o contíguo à existência do Brasil, incorporado pela força colonial, também não se justifica. A nostalgia da liberdade que o índio anterior possuía e perdeu não equivale à liberdade que o Brasil conseguiu com a conquista da independência política, ambas as coisas estão num patamar totalmente divergente. Portanto, cantar a primeira como símbolo da reconquista não é plausível.

Sabe-se que Gonçalves era a favor do Império do Brasil, embora fosse favorável às eleições para legislaturas, reconhecia a necessidade de um governo político dominante. No curso da sua obra, o poeta colocaria dois chefes à prova: Itajuba como governante dominante, que não aceita desobediência de nenhum membro, nem a interferência dos guerreiros, além disso, diante da negação do Piaga em implorar pelo povo diante de Tupã, é o cacique Timbira que toma partido em favor de todos. Do outro lado, está Gurupema, cacique democrático, que coloca sua chefia a disposição da bem querença de seus camaradas, que, ao invés de tomar partido por todos, prefere reunir um concílio para tomar decisões importantes. O sistema político que Gonçalves exalta é

---

<sup>431</sup> Moisés, 1989, 36.

<sup>432</sup> Ricardo, 1964, 56.

<sup>433</sup> Adorno e Horkheimer, 1985, 53.

<sup>434</sup> Moisés, 1989, 36; Coutinho, 1986, 86; Ricardo, 1964, 66; Cândido, 1993, 85; Ackermann, 1964, 134.

justamente aquele que estava fadado ao desaparecimento, em meio século o Brasil deixaria de ser um Império.

Para Martindale<sup>435</sup>, *The American Indian could indeed be idealized as an image of pristine and uncorrupted primitivism, but this did not save her from annihilation or confinement to reservations*. Com isto, toda esta estilização nostálgica fica comprometida, o próprio ato de cantar um povo extinto equivale a extinguir as convenções épicas a favor das anti-épicas; de acordo com Kothe<sup>436</sup>, a partir do instante em que o herói épico decai em sua “epicidade”, tende a crescer em humanidade, naturalmente que um canto de um povo extinto não o deixaria de ser sem dores e melancolias e consternações profundas.

*Os Timbiras*, em seu conteúdo acabou por se resumir na exposição das lutas que se desenrolaram entre duas tribos indígenas, a dos Timbiras e a dos Gamelas, pelo domínio da primeira pela segunda. A obra enquadra grande parte das cenas particulares da vida dos indígenas, nas descrições da natureza e dos pensamentos relacionados com a exploração do índio pelo europeu.

Para além das paisagens nativas e da forma pitoresca que descreve o elemento indígena, o poeta, às vezes, na forma rude do falar indígena, narra os costumes, a vida no seio da tribo, as lutas e as festas, trabalhos e divertimentos, crenças e ritos. De certa maneira, esta epopéia pode ser interpretada como um protesto da natureza e de seus íncolas contra o colonizador, que, depois de roubar a terra ao vencido, escravizou o primitivo habitante.

O pessimismo exposto no indianismo tem uma explicação: para Coutinho<sup>437</sup>, muitas das lágrimas do poeta se explicariam nos poemas indianistas, *pelo que o poeta tem de fundo índio; muita pelo seu mal de origem, que tanto acabrunha; muita pela vocação brasileira para a tristeza sem motivo (o prazer secreto da tristeza)*.

A estilização nostálgica é o caráter central de toda esta narrativa épica, os versos do poeta de per si contêm suspiros de saudades de tempos passados, de lugares queridos que nunca se hão-de rever, de florestas devastadas e de uma civilização que se extinguiu. Segundo Ackermann<sup>438</sup>, o pessimismo cultural é talvez o sentimento que terá inspirado ao poeta este protesto. Na introdução da obra Gonçalves esboça numa amplitude o objetivo da epopéia:

*Os ritos semibárbaros dos Piagas,  
Cultores de Tupã, a terra virgem  
Donde como dum trono, enfim se abriam  
Da cruz de Cristo os piedosos braços;  
As festas, e batalhas mal sangradas  
Do povo Americano, agora extinto,  
Hei de cantar na lira. (OT, 1-7)*

Gonçalves se propõe a cantar as festas, as lutas ferozes e os ritos *do povo extinto* e a *terra virgem*, de onde teve início, outrora, a difusão do Cristianismo. Evoca, como representante deste povo, a *sombra do selvagem guerreiro* que, a passos incerto, o arco partido e a aljava rota, caminha triste e avesso ao trato humano, pela terra de seus antepassados, em vão procurando asilo (OT, 7-16). O poeta lança, desta maneira, um olhar reflexivo sobre o arremate da epopéia, formando, assim, o arcabouço que emolduram os seus cantos, para os quais desejava ter a energia e a voz influente do pajé.

---

<sup>435</sup> Martindale, 1993. 42.

<sup>436</sup> Kothe, 1987, 14.

<sup>437</sup> Coutinho, 1986, 83.

<sup>438</sup> Ackermann, 1964, 114.

A evocação é um caráter pertinente às narrativas épicas; na *Ilíada* Homero evoca a deusa para cantar a cólera de Aquiles Pelida, a causa que foi de os Aqueus sofrerem trabalhos inúmeros e baixarem para o Hades numerosas almas de heróis. Na *Odisséia* Homero evoca que a musa cante o varão astucioso que errou de clima em clima, que viu várias nações e costumes; que padeceu mil transe por segurar a vida e aos seus de volta, debalde, porque pereceram todos, porque insanos comeram os bois de Hiperião, que não quis mais para pátria guiá-los. Na *Eneida*, Virgílio também evoca a figura da musa para cantar os feitos de Eneias troiano que, fugindo das muralhas derribadas de Tróia, em procura da terra prometida padeceu pelos mares, vítima de males mil, até encontrar o destino final.

Gonçalves copiou o modelo épico dos gregos e romanos, embora, durante o romantismo, muito se dedicassem os poetas a fugir dos modelos gregos e principalmente no caso dos poetas brasileiros, à fuga ao modelo camoniano<sup>439</sup>. Todavia, a epopéia gonçavina estrutura-se à semelhança de tais obras, conforme percebemos. O pessimismo cultural de que fala Ackermann pode ser observado desde o início do poema; para cantar a cultura semibárbara o poeta evoca a sombra de um selvagem guerreiro. A sombra, claridade atenuada pela interposição de um corpo entre ela e o objeto luminoso, ou a silhueta que um corpo desenha numa superfície quando ela se interpõe entre ela e uma luz, ou o fantasma, o espectro, seja o vislumbre daquilo que perdeu o seu antigo brilho, a sua antiga grandeza ou influência são imagens que entristecem o espírito, e de certa forma a luz e penumbra é um tema recorrente da epopéia de Camões, e tem o seu início na obra de Virgílio, portanto os pessimismos do poeta romano e do lusitano se refletem no caráter central da narrativa de Gonçalves Dias.

Ao término da introdução, o poeta abre uma esperança de quadros sorridentes e fatos aprazíveis intercalados entre as rudes descrições de lutas e de mortes:

*Nem só me escutareis fereza e mortes:  
As lágrimas do orvalho por ventura  
Da minha lira distendendo as cordas,  
Hão de em parte ameigar e embrandecer-las.  
Talvez o lenhador quando acomete  
O tranco d'alto cedro corpulento,  
Vem-lhe tingido o fio da segure  
De puto mel, que abelhas fabricaram;  
Talvez tão bem nas folhas qu'engrinaldo,  
A acácia branca o seu candor derrame  
E a flor do sassafráz se estrele amiga. (OT, 50-60)*

Mas os trechos cheios de noturnidade seriam bastante marcantes na epopéia<sup>440</sup>. Mas o poeta reage ao modelo camoniano, sua atitude épica é muito outra. Não usa uma tuba belicosa; não diz que outra voz muito superior se levanta. Antes, cantor humilde, engrinalda a lira com ramo verde e escolhe um tronco de palmeira junto ao qual desferirá seu canto<sup>441</sup>; porém, o pessimismo é o instrumento que Gonçalves não conseguiu excluir da influência de Virgílio e Camões.

O primeiro canto da epopéia inicia-se com a apresentação de Itajuba, cacique dos Timbiras:

*Itajuba, o valente, o destemido  
Acoçador das feras, o guerreiro*

---

<sup>439</sup> Ricardo, 1964, 65.

<sup>440</sup> Ricardo, 1964, 64.

<sup>441</sup> Ricardo, 1964, 65.

*Fabricador das incansáveis lutas. (OT, I, 3-5)*

É semelhante ao pai Jaguar, célebre por todo canto, tido como invulnerável. Milagrosamente, o Piaga transmitiu essa faculdade do cadáver inútil do pai ao filho. Com a supressão deste encanto, dissipou-se também a sua glória, tanto entre os homens de sua tribo quanto nas nações vizinhas. O que culmina na origem das batalhas com os Gamelas. No diálogo que se segue, o chefe dos Gamelas, jactancioso e sedento de glórias, desafia o cacique Timbira, apresentando-se seguro de sua força e superior ao adversário. Convida-o para decidirem, através de um duelo, a *questão do esforço e brios* (OT, I, 56). O quadro que se pinta a seguir, o duelo dos caciques Timbira e Gamela, é uma imitação do combate entre os heróis homéricos.

Os espíritos protetores das duas tribos intervêm ativamente; fazem as flechas errarem o alvo (OT, I, 81), a do Gamela entra num tronco e só para ao atingir o cerne, a do Timbira fugiu mais longe, roçando os frondosos cimos; partem-se as armas (OT, I, 86); os adversários combatem corpo-a-corpo, revolvendo a terra aos pés e ao longe é possível ouvir rouquejar o peito arfado e um som confuso (OT, I, 89-92). O duelo é igualitário: um gigante robusto pugna contra um adversário extraordinariamente ágil e não menos forte (OT, I, 101). A igualdade é notória, ambos se separam e a ação é de ambos; ambos arquejam; ambos o ar em ondas sôfregas respiram; cada um mais pasmado com a força do outro do que medroso. E a resistência é o que mais os irrita (OT, I, 111-118).

*Raiva de tigre anuviou-lhe o rosto  
E os olhos cor de sangue irados pulam*

*A tua vida a minha glória insulta!  
Grita ao rival, e já de mais viveste. (OT, I, 124-127)*

O quadro épico, do herói e chefe Timbira, cujos olhos vermelhos irados pulam, expressa na sua forma mais sublime a destreza guerreira que o assalta. A batalha dos caciques é um quadro horrivelmente belo (OT, I, 147). O vermelho tem duplo significado, ao mesmo instante que significa a vida, também pode significar a morte; no quadro representado os olhos cor de sangue representam por trás do desejo de morte imanente em Itajuba. De acordo com Putnam<sup>442</sup>, o vermelho e o branco são duas cores sugestivas, um contraste muito grande no último momento da *Eneida*. Para Bodkin<sup>443</sup>, o vermelho se associou com a morte assim como a vida. *On purpureus as a color associated with death as well as life.*

Os olhos carmesim de Itajuba, a expressão de descontentamento diante da resistência do inimigo contrastam em muito com a comparação a seguir; o poeta compara a investida de Itajuba sobre o cacique dos Gamelas com o voo do condor que, descendo a prumo dos astros sobre o lhama descuidoso, prende-o nas garras potentes e sobe audaz aonde não chega o raio, isto é, acima das nuvens. Eis uma imitação de Gonçalves em relação a Virgílio e Homero, Turno inofensivo derrotado pelas mãos de Eneias implora pela vida<sup>444</sup>, Príamo é a figura patética, a vergonha de um homem idoso morto em batalha<sup>445</sup>. O cacique dos Gamelas, que luta bravamente, tal como teria feito Príamo durante a juventude e Turno nos momentos que antecedem a sua derrota, é no último golpe semelhante a Príamo vencido pela idade e Turno vencido pelo desejo de vida.

---

<sup>442</sup> Putnam, 1988, 158.

<sup>443</sup> Bodkin, 1965, 44-55.

<sup>444</sup> Clausen, 1987, 89.

<sup>445</sup> Quinn, 1968, 8.

O cacique comparado ao lhama, um animal vegetariano que em nada se compara com os índios antropófagos, animal calmo semelhante à ovelha; quando é atacado pelos predadores, ainda que esteja prevenido não tem força diante do predador. Dessa maneira a força igualitária que o chefe dos Gamelas a pouco tempo colocava o duelo empatado, simplesmente esvaiu-se, dissipou-se como a força de Turno abandonado pelos deuses, como a força de Príamo decaída pela idade.

Itajuba voa sobre o rei das selvas, cinge-o nos braços e aperta com força incrível contra si; o gigante verga, inclina-se, desaba e cai num choque repentino (OT, I, 132-135). A batalha triunfal da epopéia de Gonçalves ganha o caráter anti-épico, a vitória gloriosa de Itajuba mancha-se, porque não vencera o Gamela de maneira justa. A destreza idêntica; a separação repentina, decisão de ambos; contrasta com o ataque traiçoeiro de Itajuba, não dera ao Gamela a opção de lutar, simplesmente agarra-o como Condor que agarra o Lhama desprevenido; comprime-o tirando-lhe os movimentos dos braços e pernas, como o Condor que carrega o Lhama para as alturas, onde não poderá se defender. Itajuba pensa apenas na vitória, como Eneias também pensara, mas a morte aplicada ao inimigo é impiedosa, traiçoeira.

Mas o poeta tenta embelezar a cena abominável: compara o tombo do Gamela com a queda de um tronco anoso que levanta o pó da terra e propaga ao longe o barulho da sua queda (OT, I, 136-138). Itajuba, porém, ainda bate o pé na arca do peito do desfalecido guerreiro desferindo palavras de morte. O Gamela sem alento, com os olhos turvos enxerga pela última vez o céu azul, as matas doces cobertas de verdura e flores.

*Depois, erguendo o esquelético cadáver  
Sobre a cabeça, horrivelmente belo,  
Aos seus o mostra ensangüentado e torpe;  
Então por vezes três o horrendo grito  
Do triunfo soltou; e os seus três vezes  
O mesmo grito em coro repetiram  
Aquela massa enfim cõa nos ares;  
Porém na destra do feliz guerreiro  
Dividem-se entre os dedos as melenas,  
De cujo crânio marejava o sangue!* (OT, I, 146-155)

Eis a face do triunfo, o cadáver pálido, ensangüentado e imundo; o grito triplo de Itajuba repetido pelos seus homens; a imagem repugnante dos dedos entre os cabelos marejados de sangue contrastando com a felicidade de Itajuba esconde o lado traiçoeiro, macabro do duelo. O orgulho do guerreiro, a ufanía do sucesso, esconde o lado sombrio que mancha a reputação do duelo.

Como se o duelo precisasse de um eco, o poeta faz o vencedor recordar mais uma vez as várias partes<sup>446</sup>, o poeta nos dá a conhecer que os Gamelas tendo fugido a noite, se subtraíram da vassalagem, de que o chefe Timbira jura vingar-se. Na realidade o que o poeta tenta nesta recordação, neste eco, na fuga dos Gamelas, é corrigir a aversão do combate, dando um caráter de sucesso à vitória manchada pela reputação de um duelo vencido falaciosamente. O poeta quer redimir Itajuba, afirmando que o herói Timbira é injustiçado pela fuga de seus vassallos conquistados honrosamente.

Segue-se o diálogo entre Itajuba e Jurucei, o qual, tomado de sobressalto, vem correndo para junto do chefe, a fim de informar-lhe o avanço dos incontestáveis igaras repletos de Gamelas. Encerra-se o diálogo com as palavras de Itajuba que, externamente calmo, mas com o coração ardendo de ódio e desejo de vingança, envia Jurucei como mensageiro, a levar aos Gamelas uma mensagem claramente formulada.

---

<sup>446</sup> Ackermann, 1964, 116.

No encerramento do primeiro canto, Itajuba passa em revista os seus guerreiros. Do alto de uma montanha, ele observa, com altivo sorriso e consciente a desfrutar a proteção de Tupã e dos heróis mortos, como aos sons do búzio acodem azafamados os seus homens de armas. Aludindo-os em parte com seus nomes sonoros: Jucá, Jacaré, Catucaba, Juçurana, Japeguá, Mojacá, Mopereba, Itaroca, Japi, Camotim, Pirajá, Jatir e muitos outros. Gonçalves, às vezes, inserindo algum episódio com todas as minudências, enfatiza, ora as características mais salientes ou feitos heróicos de cada um, ora a sua obediência e fidelidade. A propósito do nome de Jatir, que está ausente, o poeta descreve um episódio, no qual Itajuba defende a sua dignidade de chefe em face dos louvores excessivos que Ogib, o pai de Jatir, tributa ao filho, chegando mesmo a apregoá-lo o melhor de todos.

Jatir é comparado pelo pai ao sabiá que geme sozinho no campo, e ao Condor que aos céus remonta; não é como os anuns que folga em bando, ou como os catetes que em vara pascem (OT, I, 347-350). O pai de Jatir eleva o filho como o melhor entre os Timbiras e Itajuba reivindica o seu reconhecimento:

*bem maneja o arco,  
Vibra certa a flecha; mas...(sorrindo  
Prossegue) afora dele inda há quem saiba  
Mover tão bem as armas, e nos braços  
Robustos, afogar fortes guerreiros. (OT, I, 366-373)*

O canto encerra-se com esta discórdia entre Ogib e Itajuba. Mas se a imagem de Jatir é semelhante ao sabiá que solitário geme ao invés de cantar, se a figura de Condor, já atribuída a Itajuba e agora a Jatir no quesito de que este se aventura sozinho, é uma explicação melancólica para o desaparecimento do herói, Gonçalves nos dirige da discórdia entre os heróis Timbiras para o ambiente em que caminha Juruçei, mensageiro de Itajuba, encerrando assim o primeiro canto com expressões melancólicas da natureza:

*As aves docemente atitam,  
De ramo em ramo – docemente o bosque  
A medo rumoreja, – a medo o rio  
Escoa-se e murmura: um borborinho,  
Confuso se propaga, – um raio incerto  
Dilata-se do sol doirando o ocaso.  
Último som que morre, último raio  
De luz, que treme incerta, quantos entes  
Oh! não de ver a luz de novo  
E o romper d'alva, e os céus, e a natureza  
Risonha e fresca, – e os sons, e os ledos cantos  
Ouvir das aves tímidas no bosque  
Outra vez ao surgir da nova aurora?! (OT, I, 379-391)*

Eis um misto de otimismo e pessimismo; no meio do caminho de Juruçei, Gonçalves descreve os fenômenos da natureza com palavras otimistas e pessimistas: o canto doce das aves é o único fio de esperança num universo em que um bosque sussurra de medo, enquanto um rio corria murmurando, provocando uma expressão incerta e confusa; logo acima um raio incerto do sol se dilatava dourando o ocaso, e o dia se finda com a expressão de que morre o último som, e treme o último raio de luz incerto. O barulho natural da floresta tornou-se para o poeta um som de desespero, o burburinho das águas se tornou um som de angústia intraduzível, como o prenúncio de novos acontecimentos.

Quando, enfim, o último raio se dilatou e morreu, uma expressão descomunal, porque na verdade os raios solares não morrem, o poeta, enfim, dirige uma pergunta que



acompanha o desespero expressado pela natureza: a luz se foi mais um dia, e o poeta angustiado pergunta quantos entes depois de uma nova aurora haveriam de ver outro romper da alva, e os céus, e a natureza risonha e fresca, os sons e os cantos alegres das aves da floresta. Eis a esperança de dias felizes, de uma natureza hilária, de uma floresta encantadora, eis o desespero por aqueles que não hão-de contemplar os dias esperançosos, uma esperança ameaçada pela ruína, pela destruição. O poeta não informa o que haveria de subtrair esta esperança.

O primeiro canto, que narra a morte impiedosa do cacique Gamela, uma expressão de crueldade indígena que certamente não queria Gonçalves expressar, mas que escapa. Porque o duelo não é justo, o Gamela é subtraído pela traição, seu adversário tirou-lhe o poder de reação ao tomá-lo de surpresa. Há uma grande disparidade entre a reação que a morte de Tabira pode provocar em comparação com a morte do Gamela. A morte à traição desperta no outro o sentimento de comiseração pelo que morre e de maldição pelo matador, ao contrário da morte em duelo justificado, que desperta no outro um sentimento de heroísmo por ambas as partes do duelo. Enfim, o primeiro canto está cheio de agonia, de ânsia, aflição, desespero, angústia. Expresso tanto no duelo central, quanto nos diálogos de Jurucei e Itajuba, ou na discórdia de Itajuba e Ogib, que não poderiam se encerrar, com o mesmo desespero. Porque o canto encerra-se com a noite, e nesta penumbra é que adentramos para o segundo canto.

As primeiras palavras do segundo canto de *Os Timbiras* denunciam a imagem taciturna expressada no término do canto anterior. O manto escuro da noite, o orvalho pela floresta enreda-se e murmura e o poeta enfim manifesta nas palavras de desesperança a imagem da morte.

*Desdobra-se da noite o manto escuro:  
Leve brisa subtil pela floresta  
Enreda-se e murmura, – amplo silêncio  
Reina por fim. Nem saberás tu como  
Essa imagem da morte é triste e torva.  
Se nunca, a sós contigo, a pressentisse  
Longe deste zunir da turba inquieta.  
No ermo, sim; procura o ermo e as selvas...  
Escuta o som final, o extremo alento,  
Que exala em fins do dia a natureza!  
O pensamento, que incessante voa,  
Vai do som à mudez, da luz às sombras  
E da terra sem flor, ao céu sem astro.  
Semelha a graça luz, qu'inda vacila  
Quando, em ledos sarau, o extremo acorde  
No deserto salão geme, e se apaga! (OT, II, 1-16)*

A morte que espreita na inquietude da natureza, que é a causa de angústia do poeta, na estrofe posterior, o termo “era” é a expressão mais pura da nostalgia dos dias de glória da tribo Timbira. O poeta então escapa das dores da morte ressentida no início do canto para a felicidade de um passado glorioso, de uma tribo pujante, das três tabas Timbiras, habilmente construídas entre duas colinas e cercadas da natureza tropical de viçosa florescência, que para Ackermann<sup>447</sup> parecem elevar-se diante do leitor, como garbosos seres da natureza.

Eram três flores em três hastes diferentes provenientes de um mesmo tronco, como se fossem três irmãs formosas (OT, II, 22, 23). Perfumadas pelo cajazeiro, a

---

<sup>447</sup> Ackermann, 1964, 117.

imagem viva que provinha do cajueiro, as mangas curvadas como o arco beijavam os tetos das tabas, e a sapucaia lambia a terra, doces maracujás sorriam, as flores do pau-d'arco, a úsnea das palmeiras (OT, II, 28-38); são expressões de nostalgia de uma época em que as tribos indígenas viviam felizes. Mas, na estrofe seguinte, o poeta corrobora o pessimismo impregnado na obra:

*Quadro risonho e grande, em que não fosse  
Em granito ou em mármore talhado!* (OT, II, 39, 40)

O poeta testemunha que aquelas paisagens não viram palácios, nem torres, nem castelos, nem grimpas, nem zimbórios, nem feitura em pedras; vira apenas rudes palhoças, mas por que haveria de ver mais quem há de ter apenas um sol na vida. Por que a dor haveria de sentar-se e a morte revoar tão solta em gritos; semelhante ao que havia acontecido nos átrios, a compaixão haveria de cobrir o ambiente de dó, limpando as lágrimas do aflito. Numa analogia em que as dores que sobressaltaram os castelos também assaltaram as palhoças rudes dos primitivos habitantes americanos, o poeta então pergunta *Que sobra pois em nós, que falta neles?* (OT, II, 55).

E, no verso seguinte, o poeta nos remete para a tribo dos Timbiras, nos confrontando com a atitude mental e física dos guerreiros quando voltam da revista, reflete a confiança readquirida em Itajuba e a falta de medo de todos diante das coisas vindouras, porque estão convencidos de que o chefe tem auxílio e proteção de Tupã e dos Manitôs (OT, II, 56-68). Gonçalves nos dirige novamente para Itajuba e o Piaga, dois personagens principais numa tribo. O Piaga, ornamentado para o ato sagrado, caminha com passos majestosos, saindo da caverna nunca palmilhada por outro indivíduo, e vai dançando sob o ritmo do maracá, revolvendo os Timbiras carregados de sono. O piaga dirige então um canto melancólico (OT, II, 83-132), solicitando a Tupã que proteja seus guerreiros contra os maus espíritos e faça descer sobre eles os sonhos de triunfos e de glórias.

De acordo com Coutinho<sup>448</sup>, o papel do sonho, do mito, do maravilhoso na epopéia é considerado pelos exegetas de Homero e Virgílio como tipicamente épico. A clara referência aos sonhos, cujos significados eram primordiais no seio das tribos indígenas, deixa viva a intenção poética de Gonçalves em construir uma epopéia.

O canto do Piaga traz as expressões de tristeza com o crescimento do poder de Anhangá durante a noite; a interferência traiçoeira dos Caraibebes nos sonhos; o canto triste que a acauã desata, prognosticando males aos guerreiros; o bando tristonho de urubus vorazes; o abandono das tabas pelos Manitôs; expressões de melancolias, quando enfim o poeta deveria celebrar a alegria, a glória daqueles que partiam para a batalha; porém Gonçalves não canta uma tribo de vencedores, semelhante à glosa homérica sobre a guerra que os Aqueus promoveram a Tróia; não canta uma nação derrotada, cujos remanescentes partem para recomeçar a civilização, conforme fizera Virgílio. Gonçalves é o cantor de um povo extinto, de uma nação que não terá um recomeço, e o seu cântico centra-se num passado pujante, e o grande pessimismo surge em face de um tempo que não pode ser resgatado, porque entregues à invasão do colonizador, os primitivos habitantes chegaram num ponto de onde não puderam retornar.

Enquanto o Piaga dirige o seu canto em torno dos Timbiras, todos adormecem menos o chefe que vela entregue a ocultos pensamentos. O poeta, primeiro, abre um leque de possibilidades: estaria o chefe Timbira fabricando ásperas ciladas de guerra e enxergando, desfeita em sangue, a revolver-se em gritos, a morte pávida; ou sentia e avistava a mente do Deus da guerra, impávido Aresqui, calcar aos pés cadáveres sem

---

<sup>448</sup> Coutinho, 1986, 89.

conto (OT, II, 134-141). Mas o poeta desfaz a imagem *nem combates, nem lágrimas medita* (OT, II, 148). Sentia na alma um sentimento gelado e mudo como o véu da noite, seu pensamento estava tomado pelo paradeiro de Jatir, onde e como estaria o guerreiro Timbira, e formula o desejo de que Tupã dê mais fama e glória ao amigo ausente (OT, II, 149-161).

A descrição e um monólogo que se seguem referem-se ainda à melancólica disposição de espírito de Itajuba, que se eleva a um presságio fúnebre e a uma imensa tristeza<sup>449</sup> (OT, II, 170-184). Conjetura-se nestes versos que Itajuba foi atingido por uma desventura pessoal. Esta desgraça é, de fato, comunicada no canto merencório de Croá, o “sabiá das matas”, que canta a pedido do chefe indígena, para abrandar-lhe a tristeza. A cena insere a seguir, Ackermann<sup>450</sup> compara com diamantes num colar de pérolas. Desenvolve-se numa noite silenciosa entre dois índios, na taba mal iluminada por tochas resinosas; o cantor, dançando ao som do maracá, entoava comovente e triste canto pela morte de Coema, mulher amada de Itajuba, que fora raptada e perdera a vida (OT, II, 196-342).

Gonçalves aumenta o efeito do canto, alternando entre a exaltação lírica da formosura e a lamentação fúnebre, que se fundem com a exposição épico-dramática do acontecimento, e, no ápice trágico, o cantor interrompe a instâncias do chefe dominado pela dor (OT, II, 294-299 e 306-318); então Itajuba continua o canto, que se delonga pelo sonho do chefe indígena, que afinal também adormecera sob o canto do Piaga.

A cena a seguir fecha o segundo canto da epopéia: Ogib apreensivo pela sorte do filho, e Itajubá, do mesmo modo, pelo amigo não podem conciliar o sono. O pai de Jatir vela cansado e triste com saudades do filho; meditando na taba escura o velho treme e a voz lhe falta ao tocar em um corpo molhado e tiritante. É Piaíba, que, vagando noturnamente nas matas, teve um encontro com a morte, junto ao sepulcro de Coema. Piaíba tem uma mensagem da morte para Ogib, desenvolve-se aqui um monólogo de fundo lírico, e que posteriormente torna-se um diálogo desesperado<sup>451</sup> entre Ogib e Piaíba.

*Dou-lhe a mensagem, que me deu a morte,  
Quando acordar!  
Eu via a morte: vi-a bem de perto  
Em hora má!  
Vi-a de perto, não me quis consigo,  
Por ser tão má.  
Só não tem coração, dizem os velhos,  
E é bem de ver;  
Que, se o tivera, me daria a morte,  
Que é meu querer.  
Não quis matar-me; mas é bem formosa;  
Eu vi-a bem:  
É como a virgem, que não tem amores,  
Nem ódios tem. (OT, II, 370-383)*

Raríssimas vezes a morte teria um aspecto agradável, mas para quem quer entregar-se às garras da morte, ela ganha beleza. A morte que surge dos monólogos de Piaíba demonstra perfeita e claramente porque ela é semelhante à virgem que não tem amores nem ódios, nem ao menos tem coração; porque, para Piaíba, se a morte tivesse coração, o subtrairia da vida, e a maldade que enxerga na morte é pelo fato de por ela

<sup>449</sup> Ackermann, 1964, 117, 118.

<sup>450</sup> Ackermann, 1964, 118.

<sup>451</sup> Ricardo, 1964, 58.

não conseguir deixar se conduzir, mas a acha bela, mui formosa. Piaíba, o louco, anuncia a morte a Ogib, o pai de Jatir ouve a canção e sente frio; um frio que não é apenas sentido fisicamente, é o frio da morte, senão o frio do calafrio<sup>452</sup>. E o segundo canto encerra-se com as súplicas de Ogib:

– *“Tupã, que tudo podes,  
Orava Ogib em lágrima desfeito,  
A vida inútil do cansado velho  
Toma, se a queres; mas que eu veja em vida  
Meu filho, só depois me colha a morte!”* (OT, II, 447-451)

Eis um fio de esperança, Ogib em vendo o filho apenas uma vez, já morreria feliz; a proposta gonçalvina consiste numa alternância em que, por vezes, o herói encontra-se com uma determinação robusta e logo desaba num conflito interior, como se de fato vencesse as batalhas, mas não esquecesse o trauma que dela trouxe consigo; assim, ora o poeta canta os feitos indígenas, ora canta o aniquilamento a que são submetidos.

O segundo canto compõe-se de uma série de cenas particulares, que, simplesmente justapostas e sem vinculação estreita entre si, não adiantam diretamente ao desenvolvimento da ação. Todavia, preparam o terreno para acontecimentos que vão relatar posteriormente; o quadro dos guerreiros que recobram a sua confiança em Itajuba, por exemplo, com referência à significação dos sonhos. Enfim, o canto se encerra com a oração de clemência, a oração mais significa, o apego a um deus em busca de soluções do que de agradecimento pelas bênçãos provenientes. A oração melancólica de Ogib, apesar de merencória, não pode ser considerada pessimista; o canto encerra-se com uma esperança comprometida.

O terceiro capítulo inicia-se com um quadro multicolor e caprichosamente pormenorizado do romper da alva na natureza<sup>453</sup> (OT, III, 1-39). Pela primeira vez Gonçalves iniciou alguma parte de sua epopéia com algumas expressões de felicidades. Mas não tarda o poeta nestas figuras nostálgicas de uma felicidade passageira, já no início se lembraria das três tabas dos Timbiras que estavam entre os montes, e eis uma imagem do vigor que possuíam:

*As três formosas tabas de Itajuba  
Já foram como os cedros gigantescos  
Da corrente impedrada: hoje acamados  
Fósseis que dormem sob a térrea crusta,  
Que os homens e as nações por fim sepultam  
No bojo imenso! – Chame-lhe progresso  
Quem do extermínio secular se ufana:  
Eu modesto cantor do povo exinto  
Chorarei nos vastíssimos sepulcros,  
Que vão do mar ao Andes, e do Prata  
Ao largo e doce mar das Amazonas.* (OT, III, 40-50)

O poeta, que promete sentar-se junto às margens doces do rio Amazonas, de lá, meditando, longe do barulho dos machados europeus manejados pelas mãos de escravos africanos, sem que veja as matas arrasar, e os troncos chorando a preciosa goma, e dali chorar os vastíssimos sepulcros que iam desde o mar aos Andes e do Prata ao Amazonas, cantaria as três modestas tabas que, agora destruídas, já foram semelhantes aos cedros gigantescos da corrente empiedrada; nelas personificaria a triste destruição do primitivo habitante americano.

---

<sup>452</sup> Ricardo, 1964, 65.

<sup>453</sup> Ackermann, 1964, 119.

Gonçalves Dias, que em negação ao modelo camoniano, denomina-se modesto cantor do povo extinto, ao contrário de Camões, que manifesta uma voz muito superior, capaz de calar os conquistadores troianos e gregos, como referência a Homero e Virgílio<sup>454</sup>; Gonçalves, durante todo tempo de sua vida, sofreu com o complexo de inferioridade que possuía o poeta que reconhece a falta de sangue azul, e faz questão de dizer da sua condição inferior<sup>455</sup>, como se buscasse graça ou algum tipo de benevolência pelo seu reconhecimento. Procura não sofrer, mas sofre; diz que não deplora, mas chora; procura manter-se forte, mas reconhece a fraqueza que lhe acomete; em suma, em sua poética, Gonçalves tem apenas uma ambição: o da glória de ser o maior de seu tempo construindo um conjunto de poemas épicos e uma epopéia para cantar a raça genuinamente brasileira; mas, ao tentar subtrair seus complexos, o poeta falha, e deixa manifestar-se na poesia; e daí o caráter anti-épico, o da anti-epopéia. O próprio objeto poético – refiro-me aos índios – movedor de sua obra é um elemento que, à sua semelhança, foi inferiorizado, e mais ainda, sucumbido ao preço da inferioridade que adquiriu, porque Gonçalves, embora falhe no seu objetivo poético, triunfa entre os primeiros poetas, acabando por ser o mais notável e respeitável de seu tempo.

Nos trechos seguintes, o poeta continuaria chorando as desgraças que acometeram as tribos Timbiras, e então surge um dos cantos mais belos da epopéia, sem dúvida o mais famoso, o mais divulgado, a imagem da América infeliz:

*América infeliz! – que bem sabia,  
 Quem te criou tão bela e tão sozinha,  
 Dos teus destinos maus! Grande e sublime  
 Corres de pólo a pólo entre os dois mares  
 Máximos de globo: anos da infância  
 Contavas tu por séculos! que vida  
 Não fora a tua na sação das flores!  
 Que majestosos frutos, na velhice,  
 Não deras tu, filha melhor do Eterno?!  
 Velho tutor e avaro cobiçou-te,  
 Desvalida pupila, a herança pingue  
 Cedeste, fraca; e entrelaçaste os anos  
 Da mocidade em flor – às cãs e à vida  
 Do velho, que já pende e já declina  
 Do leito conjugal imerecido  
 À campá, onde talvez cuida encontrar-te!* (OT, III, 78-96)

A imagem da América infeliz, onde o poeta derrama os seus lamentos, semelhante à imagem de uma criança, que com inocência, cobiçada pelo velho tutor, a imagem da América que cede por ser fraca, por estar nos anos da infância, é um contraste grande com a imagem dos guerreiros indígenas, da bravura dos heróis.

A seguir o poeta falaria das naus de Holanda, os galeões de Espanha, as fragatas de França e as caravelas de Portugueses, que aportaram na América (OT, III, 99-109). E o poeta denomina os invasores de monstros marinhos que procuravam asilo numa terra estrangeira. E a tristeza do poeta recai sobre o que estavam fazendo os nativos enquanto estas embarcações estavam a caminho da América. Estariam fabricando setas agudas e tacapes válidos, talvez.

Enfim, a noite que se iniciou no término do primeiro canto, encerrou no início do terceiro, logo após o modesto cantor da tribo extinta derramar seus lamentos em torno da América infeliz. A alvorada trouxe um dia límpido e sereno (OT, III, 126).

<sup>454</sup> Ricardo, 1964, 65.

<sup>455</sup> Veríssimo, 1997, 249; Bandeira, 1998, 24, (a).

Gonçalves prepara o ânimo prazenteiro dos guerreiros que se reúnem para o rito sacro, que consiste na explicação de seus sonhos pelo intérprete divino (OT, III, 128-268).

O contentamento geral produzido pelos vaticínios do Piaga, pressagiando vitória e triunfo, dá origem a um novo incidente de graves conseqüências e sobre o qual o poeta se estende longamente. Entre Japegoá e Catucaba desenvolve-se uma briga. Japegoá sonhou com a morte, sangue coagulado e armas partidas, reprova o júbilo precoce pela vitória. A opinião contrária de Catucaba, a acusação de covardia, injúrias e insultos graves tornam inevitável o duelo (OT, III, 358-405), cuja descrição é feita de forma concisa (OT, III, 400-405), mas viva e impressionante.

Quanto à vertente para a desunião, que se manifesta agora na divisão dos Timbiras em dois grupos, que se devia dar basicamente em decorrência dos ultrajes dirigidos contra todos os amigos de Japegoá, o poeta contrapõe a pretensão de Itajuba que, interferindo com pujança ferina, restaura a concórdia. O cacique derruba um camarada cuja ousadia exprime insubordinação e amaldiçoa a todos que ousem travar discórdias, *quando o inimigo boré tão perto soa!* (OT, III, 432-441). O quadro da discórdia entre Japegoá e Catucaba é uma imitação da obra homérica, na segunda rapsódia da *Ilíada*, o soldado Térsites é surrado em público por Ulisses, pois, cansado de dez anos de guerra, o soldado apresenta uma reclamação e uma reivindicação: para Térsites, os resgates originados de nobres troianos aprisionados pelos gregos revertiam apenas para os chefes, para os aristocratas gregos, tendo estes vantagens da guerra; propõe, além disso, que seria pertinente retornarem para seus lares.

Para Kothe<sup>456</sup>, a fala de Térsites é semelhante à de um líder sindical dos soldados rasos; e o que diz tem fundamentos práticos, parece bastante de acordo com o que se poderia imaginar que fosse uma tendência entre a maioria dos soldados. Mas, para conter a audácia do camarada grego, Ulisses surra-o, e por isso é ridicularizado, é apresentado ainda como vesgo, corcunda e torto: uma figura inacreditável para um soldado. Para Kothe<sup>457</sup>, a figura ridícula e o papel desenvolvido por Térsites é sem dúvida um quadro anti-épico. Mas se, na epopéia homérica, Ulisses precisou reparar a discórdia embalada por Térsites, antes que esta dividisse os guerreiros, na epopéia gonçalvina, Itajuba o cacique dos Timbiras, também precisa fazê-lo. Ambos os personagens possuem personalidades diferente, e por isso estavam sempre em combate:

*Catucaba,*

*Fragueiro, inquieto, sempre aventureiro,  
Em cata de mais glória e mais renome,  
Sempre à mira de encontros arriscados,  
Sempre o arco na mão, sempre embebida  
Na corda tesa e frecha equilibrada.  
Ninguém mais solto em vozes, mais galhardo  
No guerreiro desplante, ou que mostrasse  
Atrevido e soberbo e forte em campo  
Quer pujança maior, quer mais orgulho.*

*Japeguá, corajoso, mas prudente,  
Evitava o conflito, via o risco,  
Media o seu poder e as posses dele  
E o azar da luta e descansava em ócio.  
Sua própria indolência revelava  
Ânimo grande e não vulgar coragem. (OT, III, 318-333)*

<sup>456</sup> Kothe, 1987, 15, 16.

<sup>457</sup> Kothe, 1987, 14.

Catucaba interrompe a narração do sonhador de males, Japegoá tenta evitar o conflito; de acordo com o poeta, um era semelhante à luz fugaz prendida nas plumas de algodão: luz que descortina e logo amortece; já o segundo semelhante à faísca, que surda, pouco a pouco e vai lavrando, não vista nem sentida até que surge (OT, III, 351-356). Um exército épico é unilateral, não apresenta rugas; mas a discórdia entre Catucaba e Japegoá é um episódio anti-épico, porque é bilateral, a discórdia é a causa de ruína em um exército. Quando deveriam lutar por um interesse comum os guerreiros dividem-se entre si, e trazem a morte para o seio do exército Timbira:

*Já verga o arco, já se entesa a corda,  
Já batem pés no solo pulvurento:  
Correra o sangue de um, talvez o de ambos,  
Que sobre os dois a morte, abraza as asas!* (OT, III, 401-404)

Mas o episódio de derramamento de sangue entre os guerreiros é presságio que apenas se enquadra para confirmação do sonho de Japegoá. O derramamento de sangue entre os guerreiros confirma como se dariam os dias vindouros entre as tribos indígenas, este ato é uma imitação comparável ao episódio em que, no além, Eneias conheceu alguns heróis nascituros, dentre eles o jovem Marcelo, a sua referência, cuja morte virá prematuramente, traz a frustração à comunidade que nele depositava as maiores esperanças; para V. Pereira<sup>458</sup>, *Marcelo é o símbolo das dores que a pax Romana há-de custar*. Catucaba e Japegoá, por sua vez, é o retrato das aflições que sobreviriam nas tribos Timbiras.

Certamente para caracterizar quão grave é, na realidade, a situação da tribo Timbira, Gonçalves faz entrar a figura do Piaga; o líder religioso admoesta a Itajuba, advertindo com cautela, e prognosticando que, tendo-se derramado *propíquo sangue*, o sonho narrado em último lugar preconiza o infortúnio dos Timbiras. Como contribuição da mesma idéia e para adiantar o enredo, intercala-se ainda a descrição de sonho, tido de particular proeminência por ser de Mocajá, que é qualificado como circunspecto, prudente, otimista e objetivo (OT, III, 452-468); Mocajá solicita que o Piaga considere o seu sonho nascido duma fantasia turbada pelo mau Anhangá.

Mocajá viu, num acampamento inimigo, um *guerreiro como vós*, preparado para o sacrifício. Com o fim de elevar a expectativa dos ouvintes, o narrador silencia propositalmente em nome da vítima *Mas não direi, já, quem fosse o triste!*; entretanto a figura que traça do infeliz não deixa dúvida sobre quem possa ser (OT, III, 477-482).

*Sonho não foi, que o vi, como vos vejo;  
Mas não vos direi já quem fosse o triste!  
Se vísseis, como eu vi, a fronte altiva,  
O olhar soberbo, – aquela força grande,  
Aquele riso desdenhoso e fundo...  
Talvez um só, nenhum talvez se encontre,  
eu seja para estar no passo horrendo  
Tão seguro de si, tão descansado!”* (OT, III, 474-481)

Ogib não tem a menor dúvida de que o personagem descrito não é outro que seu filho Jatir. Com voz chorosa e trêmula clamava a Tupã, implorava por um esclarecimento, que mal teria feito ao deus para que fosse ferido com o furor e a seta envenenada. A queixa de Ogib muito se assemelha às lamúrias do patriarca Jó: *Porque as setas do Todo-Poderoso estão cravadas em mim, e o meu espírito absorve o veneno delas*<sup>459</sup>. Da mesma forma, ambos os personagens também reconhecem o poderio de seus deuses, e é por isso que a eles se submetem. Mas requerem uma resposta.

<sup>458</sup> V. Pereira, 1992, 107.

<sup>459</sup> Jó 6:4.

Ogib, todavia, à semelhança do velho Tupi em *I-Juca Pirama*, quer uma confissão, embora de todo já soubesse o mau agouro, mas quer ouvir do herói, como quem, duvidando, quer apenas confirmar o que já sabe.

*Conheço o filho meu no que disseste,  
Guerreiro, como a flor pelo perfume,  
Como o esposo conhece a grata esposa  
Pelas usadas plumas da aração, (OT, III, 496-499)*

Mocajá, o prudente, o otimista, já *todo angústias* pela própria narração, evita uma confirmação direta, que Ogib desejaria ouvir; antes, procura consolá-lo recordando uma proeza, ainda viva na memória de todos os guerreiros, praticada por Jatir quando jovem guerreiro. Encerrada a narração do sonho e iniciando a rememoração daquele feito destemido (OT, III, 516-545).

Todavia, a rememoração dos feitos de Jatir não foi capaz de dissipar a incerteza que, unida à admiração pelo herói ausente, novamente despertada, e à compaixão de todos por Ogib, constitui naturalmente a origem do conflito em que a cena agora degenera. Choros, lamentações e gritos de mulheres e meninos em desordem, e, no meio de tudo isto, a voz de Ogib, *que mal se percebe!*

*Todo o campo se aflige, todos clamam:  
“Jatir! Jatir! o forte entre os mais fortes.”  
Ordem não há; mulheres e meninos  
Baralham-se em tropel: o pranto, os gritos  
Confundem-se: do velho Ogib entanto  
Mal se percebe a voz “Jatir” gritando. (OT, III, 545-550)*

Eis a imagem de melancolia superior às demais no terceiro canto, a ausência de Jatir acentua-se a tal forma a provocar tumulto entre os membros de sua tribo. Os choros, as lamentações, os gritos, são naturalmente elementos pertinentes de uma anti-epopéia, porque eles manifestam o lado humano dos heróis. E quando sucumbem a perda inesperada, entram em profundo colapso sentimental. O próprio poeta, com o interesse de embelezar a cena confusa das lamúrias, faz questão de frisar que a voz de Ogib mal se apercebia, sendo que esta estava presente desde quando se aperceberam da ausência do nobre guerreiro.

Itajuba interfere no rebuliço causado pelos lamentos dos membros da tribo, impõe o silêncio, aconselhando solicitarem ao Piaga que serene o irado Ibaque, forma a transição para a cena extrema do terceiro canto.

O Piaga é a figura central deste episódio, o Pajé nega seu auxílio sob o pretexto de se lembrarem dele somente nas maiores aflições, e deixam sempre o maracá sem ofertas, quando o líder religioso o finca no terreiro, faz questão de mostrar como o maracá está vazio, queixa-se dos Timbiras e lembra que não sentiu fome porque recebera auxílio de Tupã (OT, III, 551-575). Mas Itajuba abrandando sua ira, queixando-se de nunca verem o maracá vazio, e que haveriam de reparar o delito:

*Cegou-nos Anhangá, diz Itajuba,  
Fincando o maracá nos meus terreiros,  
Cegou-nos certo! – nunca o vi sem honras!  
Que o vira, bom piaga... oh! não se diga  
Que um homem só, dos meus, perece à mingua,  
(Quem quer que seja, quanto mais um Piaga\_  
Quando campeam tantos homens d’arco  
Nas tabas de Itajuba, – tantas donas  
Na cultura dos campos adestradas.  
hoje mesmo farei que ao antro escuro*



*Caminhem tantos dons, tantas ofertas,  
Que o teu santo mistério há de por força,  
Quer queiras, quer não, dormir sobre elas!* (OT, III, 576-588)

Espera com as oferendas aplacar a ira dos deuses, e exalta o conselho recebido, e, sem mais dizer, recolheu-se. O poeta ainda menciona o alegre tumulto que se origina entre todos os membros da aldeia, quando se dispõem a cumprir a promessa, fecha-se o terceiro canto, que, para Ackermann<sup>460</sup>, é de onde Gonçalves Dias lançou os fundamentos para o desenredo final de toda a epopéia.

O primeiro canto a iniciar-se com bons indícios, com os primeiros sonhos a anunciarem boas-abastanças sobre os Timbiras, encerra-se com a dúvida infinitamente cruel, a esperança de que a rica oferenda aplaque a ira dos deuses; mas os maus presságios ficaram ao longo do canto, o sonho de tristeza e morte de Japegoá; o semblante angustiado de Mojacá; o pressentimento de Itajuba semelhante ao de Japegoá; a segunda interpretação do Piaga.

Na esperança dos favores divinos, o canto melancólico havia de encerrar-se com alguma realização de felicidade, se não fossem as últimas palavras do próprio poeta:

*Trabalho no prazer, prazer que moras  
Dentro de tanto afã! festa que nascas  
Sob auspícios tão maus, possa algum gênio,  
Possa Tupã sorrir-te carinhoso,  
E das alturas condoer-se amigo  
Do triste, órfão de amor, e pai sem filho!* (OT, III, 602-607)

Não bastava que os presságios otimistas, no início do terceiro canto, sucumbissem ao pessimismo ao longo da narrativa; este pessimismo é subtraído por um instante por uma esperança, por um novo otimismo no decorrer do poema; mas no encerramento, de uma vez por todas, o poeta subtrai quaisquer eventuais agouros de felicidade anunciando a morte inevitável do herói ausente.

O desfecho deste canto indica que os Timbiras iriam ao encontro de sua destruição. Tal desfecho era de fato planejado pelo poeta, cujo objetivo, de acordo com Henriques Leal<sup>461</sup>, era traçar uma série de quadros de lutas entre Gamelas e Timbiras repelidos de Tapuntapera, uma parte para Mearim e Itapecuru, e outra internando-se pelo Amazonas, onde pereceria Itajuba, no cimo de uma copada árvore, picado por uma cobra coral.

Assim fica clarificado também o motivo pelo qual Gonçalves Dias insere neste canto a lamentação sobre a América infeliz. Obviamente que não se espera outra coisa senão lágrimas e queixas de um poeta que se denomina cantor modesto de um povo extinto.

O quarto canto leva-nos ao acampamento dos Gamelas, descortina-se improvisadamente com uma alegre recepção feita a Jurucei, que se apresenta diante da tribo. As primeiras palavras de boas vindas parecem descortinar uma esperança; *o melífluo Timbira, cujos lábios destilam sons mais doces que os favos* (OT, IV, 2, 3) – ecos de expressão homérica – Jurucei lança ao chão suas armas partidas, como indicação de que era um mensageiro de paz (OT, IV, 21-24). A base psíquica em que se desenrola toda a cena vem exposta de diferentes modos e com muitos pormenores. Concomitantemente, o poeta revela os pensamentos que assaltam os Gamelas, ressaltando que a usada gravidade já na garganta a voz lhes retardava (OT, IV, 19, 20) e que o modo deles é serem prudentes, graves e sisudos (OT, IV, 19-47).

---

<sup>460</sup> Ackermann, 1964, 121, 122.

<sup>461</sup> Ackermann, 1964, 122.

Os títulos *o fausto mensageiro, hóspede amigo, ledo núncio de paz* (OT, IV, 1, 5, 6) e as figuras poéticas (OT, IV, 9-13), como as conjunturas que os Gamelas fazem em obséquo de sua tribo acerca dos desígnios a que viria Jurucei, nomeadamente a perspectiva de os Timbiras, em garantia de serenidade e da pretensão de fazerem uma aliança (OT, IV, 41-44), lhes oferecem o corpo do chefe morto pelas mãos de Itajuba, com todos os seus troféus e armas, a fim de garantirem uma existência honorífica no Ibaque, e assim acusam a esperança de uma mensagem agradável. A natureza, por sua vez, dissemina o mesmo otimismo, e a luminosa e resplandecente beleza tropical, respirando paz e tranqüilidade, contorna uma atmosfera em que toda a cena se emoldura impecavelmente<sup>462</sup>.

Posteriormente, a atenção do poeta se volta para Jurucei, que, em monólogo, expõe como, à vista da massa compacta das inúmeras igaras, é levado a enaltecer as seivas aguerridas das duas nações (OT, IV, 75-77), como lhe sobrevém prófuga lembrança das vicissitudes da guerra (OT, IV, 79), e como finalmente impera no seu espírito a fúria na invencibilidade de Itajuba (OT, IV, 80-83). Segue-se uma analogia entre este solilóquio e a impressão causada nos Gamelas pela atitude heróica de Jurucei, que lembra àqueles a fatalidade de seu chefe, quando arriscou subjugar os Timbiras (OT, IV, 84-90). Enquanto o mensageiro *em banquete frugal* desfruta as honrarias de hóspede<sup>463</sup> (OT, IV, 91-104), Gurupema, o filho do malogrado cacique, preside o conselho de guerra. Dentre a alongada fileira dos guerreiros que acodem, destaca-se o formidável Caba-ocu; depois Jepiaba, *o forte entre os mais fortes*; Itapeba, o rival de Gurupema; e Oquema *que por si vale mil arcos*, e muitos outros, cuja morte não foi sem glória (OT, IV, 146-147).

De acordo com Ackermann<sup>464</sup>, aqui se arraiga novamente uma daquelas cenas dramáticas tão eficientemente entretecidas na epopéia. Porque Jurucei traz à memória dos Gamelas a morte cruel do cacique, e isto incita nos guerreiros a vingança (OT, IV, 148-155); Gurupema começa a indagar a opinião dos camaradas para saber se consideram aceitáveis as condições de aliança que supõe lhes sejam apresentadas (OT, IV, 155-161). A interrogação acende o descontentamento de Itapeba, que ameaça passar para a hoste do mais poderoso, *que sabe leis ditar* (OT, IV, 177-183). Depois da aprovação de Itapeba e da opinião de Oquema (OT, IV, 184-201), Gonçalves insere Caba-ocu, que, furioso com a atrocidade cometida pelo cacique Timbira, inflama o entusiasmo dos Gamelas. Estabelecida a unanimidade, Gurupema renuncia à sua condição de chefe, alistando-se, como simples combatente, na frente constituída.

Ackermann<sup>465</sup> estabelece uma analogia entre o descontente Japegoá do terceiro canto com a figura de Itapeba (OT, IV, 254-256), mas o poeta assinala a atitude hostil diante de Gurupema. Para Ackermann, Gonçalves certamente teria ideado um papel especial para Itapeba. Porém, no quarto canto, faz menção dele apenas para dar maior relevo ao veemente entusiasmo dos guerreiros, que vem descrito logo a seguir. Para isto, o poeta faz entrar um novo personagem, Tapuia, que, para Ackermann<sup>466</sup>, é uma analogia da figura de Mocajá.

Tapuia, cujo apelido, “o forasteiro”, vem amplamente justificado (OT, IV, 257-271), é um índio muito experiente, prudente e estimado como conselheiro de alto valor. Pronuncia um discurso que deve ser qualificado como obra prima de retórica; primeiro, fala de suas longas jornadas e das pelejas em que participou (OT, IV, 277-282); fala dos

---

<sup>462</sup> Ackermann, 1964, 123.

<sup>463</sup> Angione Costa, 1934, 252.

<sup>464</sup> Ackermann, 1964, 123.

<sup>465</sup> Ackermann, 1964, 124.

<sup>466</sup> Ackermann, 1964, 124.

caciques diversos que conheceu, assegurando que nenhum deles jamais teria praticado ação de tal maneira ignominiosa como a que se está tramando, e manifesta logo de início a sua oposição (OT, IV, 282-290). Condena, em seguida, a insubordinação de Itapema (OT, IV, 291-293); previne o perigo de parecer medroso e confessa que a sua sede de sangue já foi saciada com as lutas horrendas que empreendeu (OT, IV, 297-302).

Tapuia, no seu discurso, declara o direito de Itajuba, e dá ao “rei das selvas” a responsabilidade pelas conseqüências de sua inveja, vaidade e cegueira (OT, IV, 304-314). Denuncia os Gamelas por serem insatisfeitos, apesar de sua grandeza e de sua opulência, dos recursos de suas florestas e rios e de seu poderio belicoso. Repreende-os eticamente por quererem tirar, sem precisão, aos outros o que a eles é indispensável (OT, IV, 327-329). Nem a disposição dos Timbiras, de entregar ou não o cadáver do cacique vencido, pode depender, de acordo com Tapuia, a necessidade de fazer a guerra (OT, IV, 330-336).

Por fim, Tapuia propõe aos Gamelas que regressem para suas tabas; Gurupema, no entanto, resolve esperar a decisão de Tupã, o que Tapuia também rejeita, asseverando que Tupã nega seu auxílio aos imprudentes (OT, IV, 337-346).

De acordo com Ackermann<sup>467</sup>, o discurso de Tapuia utiliza todos os recursos do talento oratório e jurídico de Gonçalves Dias. O poeta emprega numerosas interrogações retóricas, expondo o seu ponto de vista ético, o orador desenvolve aos poucos a sua sentença, e de tal modo, a ponto de poder arriscar a proposta de os Gamelas renunciarem ao cadáver do malogrado cacique, o que, no entanto, contradiz um dos costumes indígenas mais sagrados.

Na transição para a cena peremptória do quarto canto, Gonçalves volta-se para a natureza, o grande personagem auxiliar que atua ao lado de figuras que falam e agem. Menciona a sua simplicidade, isenta de quaisquer ornatos artificiais, mas também a sua majestade, e abre imediatamente a cena com a assembléia pacífica dos negociadores (OT, IV, 350-371).

Com um procedimento de saudação, apresentam-se um ao outro o representante dos Gamelas e dos Timbiras. Literalmente, com insignificantes variações apenas, Jurucei transmite a mensagem de seu cacique, que em todas as alternativas descompassa as propostas de paz esperadas por Gurupema e por ele antecipadamente assinaladas na sua alocação inicial. Ambos falam da sua intenção de evitarem mais derramamento de sangue, com a diferença de Itajuba desprezar a glória de ter vencido sobre a nação perjura.

*“Não ignavo temor a voz me embarga,  
Emudeço de ver quão mal conheces  
Do filho de Jaguar os altos brios!  
Esta a mensagem que por mim vos manda:  
Três grandes tabas, onde heróis pululam,  
Tantos e mais que nós, tanto e mais bravos,  
Caídas a seus pés a voz lhe escutam.  
Não quer dos vossos derramar mais sangue:  
Tigre cevado em carnes palpitante,  
Rejeita a fácil presa; nem o tenta  
De perjuros haver troféus sem glória.  
Em quanto pois a maçã não sopesa,  
Em quanto no carcaz dormem-lhe as setas*

---

<sup>467</sup> Ackermann, 1964, 125.

*Imóveis – atendei! – cortai no bosque  
Troncos robustos e frondosas palmas  
E novas tabas construí no campo,  
Onde o corpo caiu do rei das sevas,  
Onde empastado inda enrubece a terra  
Sangue daquele herói que vos infama!  
Aquela briga enfim de dois, tamanhos,  
Sinalai; porque estranho caminheiro  
Amigas vendo e juntas nossas tabas  
E a fé que usais guardar, sabendo, exclame:  
Vejo um povo de heróis, e um grande chefe!”(OT, IV, 409-432)*

A negação da guerra, o desejo de alcançar a paz através da aliança, ao invés do combate armado, donde saem os vencedores gloriosos, é por si um ato anti-epopéico. Para o homem primitivo a união pacífica era um sinal de fracasso, de medo da morte, medo do derramamento de sangue, e não havia, entre os povos primitivos, maior honra, maior glória do que perecer numa batalha.

A proposta de união não poderia ter validade, porque ela trairia as convenções Gamelas, de fato seu cacique havia sucumbido à morte pelas mãos do chefe Timbira, e a vingança é imprescindível numa tribo indígena americana<sup>468</sup>. A aparente esperança de dias de paz no seio das tribos rivais contrastava com um pessimismo incalculável, porque a guerra movia toda a vida das tribos, portanto a proposta de Itajuba é por si um ato anti-heróico. Itajuba estava disposto abdicar da glória de haver matado o chefe Gamela a troco de um acordo de paz, a troco da submissão dos rebeldes. Por outro lado, o cacique Timbira tentava pela paz resguardar aquilo que lhe pertencia de direito.

No entanto, a proposta, que jamais deveria ter acontecido num poema desta natureza, é um ultraje para a honra dos Gamelas, aos fujões não restavam alternativas que não fossem o combate armado ou a entrega pacífica. Gurupema qualifica o duelo em que seu pai fora vencido de desleal, espera a restituição do cadáver, Itajuba exige o cumprimento do ajuste estipulado antes do duelo (OT, I, 58-59) e que consistia na subordinação dos Gamelas e fusão das duas tribos sob o comando de Itajuba. Ordena, além disso, que edifiquem novas tabas no local da peleja, as quais promulguem, no mesmo instante, como monumento triunfal, a sua glória.

A exigência de Gurupema de que lhe fosse restituído o cadáver do pai morto em combate, as palavras expressadas de Itajuba por intermédio de Jurucei tornam-se, até certo ponto, um reflexo da conclusão da *Ilíada*, quando o rei Príamo se dirigiu junto às naus dos Aqueus, para negociar com Aquiles a devolução do cadáver do filho morto em duelo. Se o interesse de Gonçalves era distanciar o máximo possível das convenções epopéicas dos gregos, romanos e portugueses, é mister afirmar que o poeta falhou na sua intenção. Porque a sua história é recontada, e todas as vezes que uma história é recontada, ganha uma versão diferente. Portanto, *Os Timbiras* tornam-se imitação das tais obras.

Por causa de sua arrogância, como pela ação a que se deixa levar – atravessa, com a finalidade de demonstrar seu adestramento no manejo das armas, e certamente para manifestar o seu respeito e a sua raiva, um cenembi, «ave sagrada», que descansa sobre a copa duma árvore, e isto no domínio de Itajuba (OT, IV 462-479). – Gurupema, que, até então, havia apresentado um caráter discrepante, mesquinho e inferior à posição que ocupa, induz o mensageiro Timbira a lançar contra ele gravíssimas acusações, expressões de escárnio, maldições e iminência de terríveis retaliações (OT, IV, 480-

---

<sup>468</sup> Fernandes, 1989, 262.

502). A fim de mostrar o efeito produzido pelas acusações de Jurucei, Gonçalves inclui, de forma concisa, um acontecimento significativo: uma flecha, disparada por mão desconhecida, crava o braço do emissário quando ainda falava (OT, IV, 502-504). Os últimos versos do canto evidenciariam o inopinado desaparecimento do emissário Timbira e os esforços do “timorato” Gurupema por descobrir o autor do incidente.

As últimas palavras de Jurucei manifestam uma bravura diante dos inimigos, semelhante à que devia manifestar o herói de *I-Juca Pirama*, que nega, para enfim triunfar numa forma dramática pela honra e pela glória sua e da nação à qual pertencia. Jurucei estava certo de que os bravos Timbiras haveriam de vingar o seu desaparecimento, incita os Gamelas a se organizarem para o combate ou que fujam prolongando assim a morte da nação (OT, IV, 505-520). As palavras de Jurucei manifestam, sem sombra de dúvidas, a bravura, a glória e a impregnação poderosa das tribos Timbiras pela honra, ato que por si só é um contragolpe à sua condição de emissário da paz. Mas o poeta evidencia a fraqueza de Gurupema:

*E como o raio em noite escura  
Cegou, desapareceu! De timorato  
Procura Gurupema o autor do crime,  
E autor lhe não descobre; inquire... embalde!  
Ninguém foi, ninguém sabe, e todos viram.* (OT, IV, 520-524)

A figura de Itajuba ocupa a posição central e predominante nos quatro cantos da epopéia. Tudo o que dele se narra e relata, forma, no seu conjunto, a imagem de um homem prendado de todos os requisitos de quem nasceu para ser cacique. Demonstra força e habilidade; o seu espírito de justiça, ferido pela postergação dos acordos, é a baldrame sobre a qual se erige o seu plano de vingança; está de tal maneira compenetrado em ser o primeiro e o melhor, que impõe aos outros esta convicção (OT, I, 356-376), ainda que seja mister derramar sangue de irmãos. Por sua vez, o lado sentimental do herói está manifesto no canto a Coema e na amizade que devota a Jatir.

Para Ackermann<sup>469</sup>, a caracterização dos dois caciques Gamelas dá um brilho mais vivo ao relevo de Itajuba. Apresentam-se como indivíduos brutais, presunçosos, atrevidos e de prudência e dignidade muito inferior a Itajuba. Basta vermos como aconteceu a morte do primeiro cacique; ou atentarmos no caso de Gurupema, que tolera franca insubordinação e suporta a zombaria de Itapeba; dá aos homens o direito de conservarem ou não o seu posto de chefe, como se fosse um democrata. As últimas palavras do poema denunciam a fraqueza do inimigo de Itajuba, Gurupema é de fato, um herói anti-épico, apresenta-se muito inferior àquele que terá de combater; seus comandados são inferiores em número aos Timbiras, numa epopéia o normal era a dos combates numerosos, em que a grandeza do exército derrotado consiste na elevação do exército vencedor. Mas Gonçalves optou por um modelo mais próximo da *Eneida*, contrariando a proposta em recriar uma “*Ilíada Brasileira*”. Enquanto Itajuba mantém seguras as rédeas do seu governo, Gurupema deixa curso livre aos acontecimentos. Itajuba convoca seus homens para uma revista geral, Gurupema reúne os seus guerreiros para um concílio.

As duas tribos apresentam diferenças primordiais. São claramente perceptíveis através de três episódios (OT, I, 253-265; I, 281-296; IV, 118-136). O primeiro refere-se a Jucá, valente Timbira, que, livrando-se de grave perigo, caçou uma onça, com cuja pele se enfeita. O segundo é de Japi, que, no momento de maior expectativa da caça, quer atirar sua flecha num furioso javali e que, surpreendido pelo toque “mambi” de Itajuba, abandona a presa, acudindo obediente ao local de reunião dos guerreiros. O

---

<sup>469</sup> Ackermann, 1964, 127.

terceiro episódio que ocorre no seio da nação Gamela é bem diverso dos anteriores<sup>470</sup>. Caca-oçu apresenta-se com uma maneira de lutar bestial e sanguinária, é um indivíduo de indescritível indignidade, o poeta recorda uma cena repugnante, na qual o feroz Gamela, depois de despedaçar o crânio de um prisioneiro, bebe o sangue e devora o cérebro da vítima.

Para Ackermann<sup>471</sup>, o poeta possui uma franca simpatia pelos Timbiras, opondo, portanto, uma aldeia de caçadores, obedientes, confiantes em seu cacique, recorrendo ao combate somente quando se trata de proteger sua honra e o seu território, a uma tribo de guerreiros, de sedenta glória e em parte caracterizado como soturna e retraída, que, sem necessidade, invade território estrangeiro, seguindo e aplaudindo o rival insubmisso de seu cacique.

Além do cacique, outra figura muito importante na coletividade indígena é o Piaga, sacerdote da tribo. Na epopéia, Gonçalves retrata-o num quadro de admirável grandeza:

*Sai o piaga no entanto da caverna,  
Que nunca humanos olhos penetraram  
Com ligeiro cendal os rins aperta,  
Cocar de escuras plumas se debruça  
Da frente, em que se enxerga em fundas rugas  
O tenaz pensamento afigurado.  
Cercam-lhe os pulsos cascavéis loquazes,  
Respondem outros, no tripúdio sacro  
Dos pés. Vem majestoso, e grave, e cheio  
Do Deus, que o peito seu, tão fraco, habita.  
E em quanto o fumo lhe volteia em torno,  
Como neblina em torno ao sol que nasce,  
Ruidoso maracá nas mãos sustenta,  
Solta do sacro rito os sons cadentes. (OT, II, 69-82)*

Gonçalves apresenta-o no exercício de práticas rituais: como transmite o dom da invulnerabilidade do corpo de Jaguar morto ao seu filho Itajuba (OT, I, 12-17); e como, na qualidade de medianeiro direto entre Tupã e os irmãos da tribo, implora proteção e sonhos favoráveis e esconjura o poder do mau Anhangá (OT, II, 249-259). O poeta ainda refere-se à tamanha consideração que gozavam o seu conselho e as suas admoestações (OT, III, 442-457).

Mas o Piaga também vive o seu momento anti-épico, no instante em que deveria rogar pela salvação da tribo dos males prenunciados nas visões, o sacerdote renuncia ao seu ofício. Renuncia a ser consultado pelos membros da tribo, alegando a falta de complacência dos seus membros:

*Consultemos o piaga: às vezes pode  
O santo velho, serenando o ibaque,  
Amigo bom tornar o Deus malquisto.”*

*Mas ora não! – responde o piaga iroso.  
“Só quando ruge a negra tempestade,  
“Só quando a fúria d’Anhangá fuzila  
Raios do escuro céu na terra aflita  
Do piaga vos lembrais? Tanta lembrança,  
Tarda e fatal, guerreiros! Quantas vezes*

<sup>470</sup> Ackermann, 1964, 127.

<sup>471</sup> Ackermann, 1964, 128.

*Não fui, eu mesmo, nos terreiros vossos  
Fincar o santo maracá? Debalde,  
Debalde o fui, que à noite o achava sempre  
Sem oferta, que aos Deuses tanto prazem!  
Nu e despido o vi, como ora o vedes.  
(E assim dizendo mostra o sacrossanto  
Mistério, que de irado pareceu-lhes  
Soltar mais rouco som no seu rugido)  
Quem de vós se lembrou que o santo Piaga  
Na lapa dos rochedos se mirrava  
Apura minguá? Só Tupã, que ao velho  
Deu não sentir os dentes aguçados  
Da fome, que por dentro o remordia,  
E mais cruel, passada entre os seus filhos!” (OT, III, 554-575)*

Em face do ego ferido, o Piaga torna-se incapaz de oferecer seu auxílio aos Timbiras. Também assim teria se comportado Aquiles, raivoso, diante do episódio de Briseida com Agaménon, o herói argivo retirou-se da batalha, e a sua remoção causou duras provas aos guerreiros gregos. O orgulho de Aquiles e a presunção de Agaménon foram reunidos no Piaga gonçalvino. No mundo grego, a *Hybris* era o pecado por excelência contra a saúde cósmica e política; a ira de Aquiles, a soberba de Agaménon são exemplos deste acontecimento. Por outro lado, a ira e soberba do Piaga mantêm o mesmo desempenho, porque sem o seu auxílio a ruína dos Timbiras estava decretada.

A personalidade de Jatir também se revela anti-épica pelas descrições entretecidas nos três primeiros cantos. Seu nome aparece pela primeira vez na inspeção dos guerreiros. Itajuba lhe tributa uma grande amizade (OT, I, 297-304). Sua vocação para solidão é aleivosamente interpretada, por um aguerrido, como ambição desregrada (OT, I, 305-309); Ogib defende a reputação do filho, comparando-o ao condor, que, ao contrário dos “anus” e “caitetus”, se eleva a solitárias alturas. Mas, ao elevar a superioridade de Jatir acima da de Itajuba, Ogib comete uma iniquidade, porque um combatente jamais poderia sobrepujar a honra do seu chefe. Ao exaltar o filho em superior grandeza aos demais Timbiras, Ogib incita no cacique a ira; Itajuba exalta o caráter heróico de Jatir, mas reclama a superioridade para si próprio; repelindo assim a diminuição com que o velho o procura ferir. O valor guerreiro de Jatir vem claramente caracterizado na narrativa de Mojacá (OT, III, 517-545).

Para Ackermann<sup>472</sup>, a descrição de Jatir é lúgubre e fantástica, chamando-nos a atenção para o diálogo entre Ogib e Piaíba que, ao lado da oração do Piaga e da canção dirigida a Coema, compõem o segundo canto. O panorama é peculiar de uma anti-epopéia: a taba está escura, o fogo apagado. Na concepção de determinadas imagens que se apresentam à consciência, não interferem, de imediato, o sentido ocular, e a percepção depende excepcionalmente da audição e do tato, dois sentidos de conhecimentos facilmente ilusórios<sup>473</sup>. Por conseguinte, Gonçalves já prepara o terreno incerto para o misterioso e sinistro. Acrescenta a disposição psíquica e mental dos personagens em questão: o pai assaz angustiado e apreensivo, que não pode conciliar o sono, e Piaíba, atribulado pela dor das chagas, de mente perturbada e acossado de frenesi, que supõe o velho adormecido.

O “canto de morte” em homenagem a Coema representa o arcabouço de toda cena<sup>474</sup>. No seu monólogo, Piaíba fala de seu encontro noturno com a morte, e do apelo

<sup>472</sup> Ackermann, 1964, 129.

<sup>473</sup> Ackermann, 1964, 129.

<sup>474</sup> Ackermann, 1964, 129.

desta a Ogib de ir encontrá-la também, ao anoitecer, junto à sepultura de Coema. A imagem da morte comparada a uma virgem bela e insensível é uma analogia da própria descrição que o poeta fez em *Quadras da minha vida*, quando a morte tão insolente é vista como a virtude daqueles que a alcançam. Piaíba desejava-a ardentemente, seu anseio é semelhante ao do próprio Gonçalves:

*Laje fria dos mortos! quem me dera  
Gozar do teu descanso, ir asilar-me  
Sob o teu santo horror, e nessas trevas  
Do bulício do mundo ir esconder-me!  
Oh! laje dos sepulcros! quem me desse  
No teu silêncio fundo asilo eterno!  
Aí não pulsa o coração, nem sente  
Martírios de viver quem já não vive.*

O excerto do poema *Quadras da minha vida* são as queixas do poeta que conviveu com inúmeras angústias, chegando ao ponto de pensar em suicídio. As queixas de Piaíba tornam-se análogas às lamúrias do poeta.

*Eu via a morte: vi-a bem de perto  
Em hora má!  
Vi-a de perto, não me quis consigo,  
Por ser tão má.  
Só não tem coração, dizem os velhos,  
E é bem de ver;  
Que, se o tivera, me daria a morte,  
Que é meu querer.  
Não quis matar-me; mas é bem formosa;  
Eu vi-a bem:  
É como a virgem, que não tem amores,  
Nem ódios tem. (OT, II, 372-383)*

Gonçalves deseja o descanso na fria lousa, encontra na morte uma espécie de asilo, onde estaria escondido do bulício do mundo e dos martírios de viver quem já não vive. Piaíba enxerga a formosura da morte, mas derrama o seu lamento sobre a falta de coração da morte, o que tornaria seu depauperamento possível. Lamenta a decisão da morte de não querer matá-lo, acusando-a de desapiedade, por fim Piaíba transfere este desejo para o velho Ogib, pois admite que a ele fosse agradável a mensagem (OT, II, 398-401).

Piaíba expõe uma cadeia de opiniões e considerações contraditórias sobre a morte, umas em aquiescência, e outras em discrepância com o que dela se habitua dizer. No encerramento do seu canto, Piaíba assevera não perceber porque se queixa da morte, porquanto ele próprio ignora sua idade. No decorrer da cena, o demente se encontra adjacente à fogueira extinta, remexe a cinza fria, mas está sob a ilusão de se estar aquecendo ao fogo e acalenta o desejo de não ser expulso daí. Em dada circunstância iza a voz, trepidante, mas volta logo aos seus obscuros pensamentos. Sem dar por fé da inquirição de Ogib, que o interroga constantemente, ele torna a repetir: ora os versos iniciais do canto da morte, ora as lamentações sobre as suas dores, com as quais principiou o monólogo.

O cunho de insegurança, tão sensivelmente apregoado, no conteúdo, na ambientação e na configuração, exacerba a ansiedade no outro personagem, de tal maneira que o poeta chega a afiançar que quase igual delírio castiga-lhe as idéias



transtornadas<sup>475</sup> (OT, II, 390, 391). À tensão de espírito e ao assombro de Ogib referem-se os versos que antecedem e interrompem o canto de Piaíba. Gestos e palavras acompanham a obstinação de Ogib, ansioso por notícias do paradeiro e do estado que se encontra o filho Jatir. Estende a mão e toca no corpo daquele que vaga pela noite, que tiritá de frio e humidade; depois ergue o corpo, salta da rede; Ogib ouve a canção e sente frio, um frio que não é sentido apenas fisicamente, o frio da morte, o frio do calafrio<sup>476</sup>. Gonçalves, enfim, conclui a cena com o pensamento de Ogib voltado para o filho distante. Desesperado, Ogib pede a morte para o velho demente, enquanto implora para si a vida, até que tenha tido a ventura de rever Jatir.

Toda obra de Gonçalves Dias torna-se anti-épica, porque, por trás de uma felicidade aparente, há sempre um lado taciturno e soturno; *Os Timbiras* estão repletos de trechos líricos cheios de noturnidade<sup>477</sup>. Ogib mantém as esperanças de encontrar o filho, louva-o, exalta-o, mas também demonstra a sua desesperança, chegando a desesperar quando dá por fé de que o filho possa estar prisioneiro em alguma tribo inimiga (OT, III, 545-550). Em toda epopéia gonçalvina o sopro da anti-epopéia é forte, é no silêncio tranqüilo do cair da noite que os guerreiros retornam às suas tabas, tranqüilos e confiantes no seu cacique. Assim como a fresca manhã anuncia um belo dia, palpita neles a esperança de que a interpretação de seus sonhos lhes pressagie êxito e vitórias. A natureza espelha a mesma paz que os Gamelas esperam que lhes trouxesse o emissário Jurucei, e o riacho está triste, porque deve levar as suas águas tranqüilas ao rio e à torrente turbulenta (OT, IV, 26-38). Mas, por trás dessa felicidade aparente, está a destruição, o poeta questiona quantos haveriam de ver depois daquela aurora uma nova alvorada, a paz que os Gamelas esperam não viria, o emissário tornaria presa dos Gamelas; o riacho não é um pormenor, como diria Ackermann<sup>478</sup>, mas é fundamental para interpretação da anti-epopéia: junto com as águas que caminhavam para o rio e a torrente ia-se a esperança de dias melhores, ia-se a esperança de paz.

A morte é a única esperança que podemos asseverar das obras de Gonçalves Dias; se no primeiro canto questiona quantos haveriam de ver nova aurora (OT, I, 387-391), no segundo, o poeta dá a descrição da aldeia Timbira, estabelece um confronto entre os habitantes das rudes palhoças e os que moram nas construções de pedras da civilização européia, concluindo com a igualdade absoluta de ambos diante da morte e das humanas atribuições e esperanças (OT, II, 39-55).

Para Ackermann<sup>479</sup>, os noventa e nove versos do terceiro canto em que Gonçalves intimamente embriagado pela ruína da “América infeliz” (OT, III, 26-125), – talvez a mais bela passagem de toda epopéia – fala de uma época como denunciante e intercessor do povo aniquilado. *Enuncia aqui “in persona”, e de forma mais desenvolvida, as mesmas idéias que em “Deprecação”, pôs na boca do ancião tupi*<sup>480</sup>. O poeta queixa-se da destruição das florestas nativas e as escravizações dos índios, fazendo um protesto, quase maldição, contra a Europa, a dinamizadora da destruição no seio do novo mundo. O poeta nostálgico evoca o tempo feliz anterior à invasão do europeu ganancioso e rememora as lutas travadas, por causa da cobiça desenfreada, entre os holandeses, portugueses, franceses e espanhóis. A acusação do poeta não se dirige apenas aos invasores, é contra o filho de Jaguar que pesa a mais grave acusação:

*Vós, que fazíeis, quando a espavorida*

---

<sup>475</sup> Ackermann, 1964, 130.

<sup>476</sup> Ricardo, 1964, 65.

<sup>477</sup> Coutinho, 1986, 90.

<sup>478</sup> Ackermann, 1964, 132.

<sup>479</sup> Ackermann, 1964, 133.

<sup>480</sup> Ackermann, 1964, 133.

*Fera bravia procurava asilo  
 Nas fundas matas, e na praia o monstro  
 Marinho, a quem o mar, já não seguro  
 Reparo contra a fôrça e indústria humana,  
 Lançava alheio e pávido na areia?  
 Agudas setas, válidos tacapes  
 Fabricavam talvez!... ai não... capelas,  
 Capelas enastravam para ornato  
 Do vencedor; – grinaldas penduravam  
 Dos alindados tetos, por que vissem  
 Os forasteiros, que os paternos ossos  
 Deixando atrás, sem manitôs vagavam,  
 Os filhos de Tupã como os hospedam  
 Na terra, a que Tupã não dera ferros! (OT, III, 110-124)*

Em vez de fabricarem setas agudas e tacapes para a defesa da terra natal, os comandados de Itajuba erroneamente fabricavam ornatos a fim de saudarem os estrangeiros. A admiração de Itajuba pelos estrangeiros seria a causa da ruína profunda no seio de sua tribo, Sebreli<sup>481</sup> dá o exemplo clássico de que esta também seria a causa da destruição das tribos mexicanas: *El aislamiento, por otra parte, llevó a los indígenas americanos a la incapacidad para assimilar a los extraños, para comprenderlos, para concebirlos siquiera como seres humanos. Cortés comprendía a los aztecas, aunque no los quisiera, los aztecas no comprendían a los españoles. Desde el mismo momento en que confundieron a los conquistadores con dioses o semidioses ya estaban derrotados.*

As colônias dos Timbiras eram de tal forma desunidas que, para os colonizadores, esta é a grande vitória, porque do contrário tivessem unido num interesse comum «expulsar o invasor», certamente teriam os colonizadores maiores dificuldades em conquistar a terra; no entanto, os indígenas desconheciam a importância desta união. Mas os índios gostavam mais das caçadas e da guerra, não estavam de algum modo preocupados com o colonizador, que, afinal, em muitas ocasiões unia-se em favor da destruição de uma aldeia, e com isso diminuía o número de aldeias, conseqüentemente enfraquecia o elemento indígena, enquanto dono da terra<sup>482</sup>.

A epopéia de Gonçalves, por fim, não poderia deixar de ser um canto de tristeza, de dores, de melancolia, de nostalgia de um tempo irrecuperável; mais que isso, o sentimento de perda para o invasor, que potente impõe-se sobre os íncolas, um sentimento agravado pela recente independência brasileira, quando ainda estava na mente dos brasileiros a lembrança presente do colonizador. Gonçalves provinha de uma região repleta de conflitos entre brasileiros e portugueses, encontra nisso o campo fértil para disseminar o seu sentimento, apesar de sua herança paternal estar intimamente ligada a Portugal.

Por fim, não bastante para composição de uma anti-epopéia, Gonçalves comete um “delito”: ao erigir a superioridade de Itajuba diante dos caciques Gamelas, o poeta subtrai em grande parte as qualidades de chefes e guerreiros. Nem Gurupema, nem seu pai morto em combate com o filho de Jaguar são de igual destreza ao chefe Timbira.

Ambos não possuem as qualidades de chefe e soldado de que dispõe Tabira em seu poema do mesmo cognome. A subtração das qualidades dos caciques Gamelas em face do cacique Timbira compromete o objetivo de construir uma “*Ilíada Brasileira*”, o que Gonçalves nos entrega, afinal não deixa de ser uma “*Eneida Brasileira*”, porque

<sup>481</sup> Sebreli, 1991, 56.

<sup>482</sup> Asanha, 1984, 9.

nesta, Virgílio dá uma superioridade a Eneias, despojando Turno de toda proteção divina, colocando-os em face de um combate injusto.

Aparentemente, Gurupema não se encontra à altura de combater com Itajuba, a forma apreensiva que o cacique Gamela encerra o quarto canto, a procura daquele que desferiu a seta sobre Jurucei, demonstra a fraqueza do chefe. Gurupema estava longe das convenções de uma morte cravejada de setas, caminhando imponente diante dos inimigos, arrancando uma seta que atingira o olho em cheio exibindo-a com o membro, como se fora um troféu, incitando com palavras à ira no inimigo, ainda que estivesse em situação de absoluto perigo semelhante ao que fizera Tabira; Gurupema, aliás, demonstra ser ainda mais inferior a seu pai, que foi capaz de convidar Itajuba para um duelo direto; apesar de cega, a decisão do cacique Gamela é também, por si, um ato heróico, porque prefere combater e morrer por sua tribo, evitando o derramamento de sangue de muitos. Para Bowra<sup>483</sup>, o herói clássico que sacrifica a vida adquire a glória imortal, e, de fato, a lembrança da morte impiedosa do cacique permaneceu viva na memória dos Gamelas, a ponto de em concílio alguns lembrarem da necessidade de vingança.

O poema encerra-se com a apreensão de Gurupema. Haveria a epopéia de compor-se de dezesseis cantos, no entanto o resto afundou no oceano com o vate maranhense. Foi um acontecimento trágico para o Brasil, privado assim do mais elevado monumento literário do indianismo que até hoje foi erigido<sup>484</sup>.

O poeta optou por cantar os Timbiras, obviamente porque queria elevá-los moralmente e espiritualmente; conforme Ackermann<sup>485</sup>, os tupis eram o grupo de maior elevação moral dentre todas as tribos, contrastando sobretudo com os Tapuias, habitantes do interior, a quem os Timbiras pertenciam. E, em meio das narrações, surgem as palavras do poeta:

*Trabalho no prazer, prazer que moras  
Dentro de afã! Festas que nascas  
Sob auspícios tão maus, possa algum gênio,  
Possa Tupã sorrir-te carinhoso,  
E das alturas condoer-se amigo  
Do triste, órfão de amor, e pai sem filho!* (OT, III, 602-607)

Isto indica que os Timbiras vão de encontro à sua destruição; de acordo com Henriques Leal, esta era a proposição de Gonçalves Dias<sup>486</sup>. Eis o resumo apresentado pelo amigo mais próximo e único que lera as partes perdidas do poema:

*De pós o encontro das duas tribos inimigas, saem os gamelas vencedores da pugna e são repelidos os timbiras de Tapuitapera (Alcântara), parte recalçados para o Mearim e Itapecuru, e o grosso da tribo, abeirando a costa da Província, interna-se pelo Amazonas, onde se tresmalha, parecendo o chefe que ao acolher-se no cimo de uma copada árvore onde procurava abrigar-se de uma bandeira de resgate é aí picado por uma cobra coral*<sup>487</sup>.

De fato as populações indígenas relegaram para o interior do país, longe do alcance dos engenhos e das fazendas<sup>488</sup>. Gonçalves, com louvor, utiliza-se da verdade

---

<sup>483</sup> Bowra, 1966, 60.

<sup>484</sup> Ackermann, 1964, 134.

<sup>485</sup> Ackermann, 1964, 103.

<sup>486</sup> Ackermann, 1964, 122.

<sup>487</sup> Coutinho, 1986, 91.

<sup>488</sup> Sodré, 1969, 265.

histórica quando preciso, para recriar a verdade poética, embora não faça disso a praxe da sua obra, porque a verdade poética é o que prevalece. A destruição do índio, conforme se percebe em toda obra gonçalvina, deve-se ao fato de sua insubmissão ao regime português, de acordo com Sebrelí<sup>489</sup>: *Los antropólogos han mostrado que las sociedades muy primitivas que no han pasado por la revolución agrícola son imposibles de incorporar al mundo civilizado. La integración forzosa suponía un esfuerzo excesivo y los llevaba a la muerte. É no índio extinto, no homem primitivo e bárbaro, no homem relegado pela sociedade européia que Gonçalves derrama o seu canto de consternação e de dor, uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar.*

---

<sup>489</sup> Sebrelí, 1991, 64.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Virgílio estava consciente da responsabilidade social de poeta e queria deixar, aos Romanos do seu tempo, uma mensagem esperançosa: esperança num futuro de paz, numa nova civilização, num homem, talvez. E que deixava ele? Uma obra estranha, percorrida de ambigüidade, em que os vencedores e vencidos surgiam irmanados pelo sofrimento, em que os próprios deuses se vergavam ao peso da frustração<sup>490</sup>.

Para Di Cesare<sup>491</sup>: *The poem ends in an uneasy truce, between power and justice, between history and humanity, between arma and pietas*. Se olharmos para a origem, teremos um conto interminável, já que nunca se encontram verdadeiros aborígenes, os habitantes sempre vieram de outra parte, «*todos los nativos fueron alguna vez extranjeros*»<sup>492</sup>.

Para Friedrich Schiller<sup>493</sup> a poesia romântica teria perdido a ingenuidade, aquele nexos imediato com a origem das sensações que caracterizavam as literaturas antigas como modelos de clareza e vigor; tornaram-se sentimentais, dobrou-se sobre si mesma e alargou o hiato entre a consciência e o mundo. Subjetivismo e ironia preencheram esta lacuna.

Machado de Assis<sup>494</sup> celebra em um poema a vida de Gonçalves Dias. A referida obra centra-se num fato biográfico, que termina por transformar em emblema de desastre e incompletude. O autor dos famosos versos – *Não permita Deus que eu morra,/ Sem que eu volte para lá* – morreu sem alcançar o solo da sua origem, embora já dele se aproximasse. A morte de Gonçalves Dias – com um livro inacabado e fracassado em seu intento de voltar à pátria – adquirem, no texto machadiano, amplas ressonâncias simbólicas, ligadas à impossibilidade de fechamento do ciclo, tal como ocorre nas travessias épicas. Para grifar tais ligações, Machado lança mão de um contraponto e inicia o seu poema, evocando a vida de Luís de Camões.

Com a morte prematura de Gonçalves Dias, e como os povos indígenas pereceram, as possibilidades do canto heróico que os consagra também parecem ameaçadas de extinção junto com o poeta, a despeito da vontade de poder que lança a todos em luta contra as suas tormentas<sup>495</sup>.

Durante o segundo ano da faculdade, Gonçalves Dias escrevera grande parte de um romance em que figurava e que se intitulava *Memórias de Agapito Goiaba*; de acordo com Henriques Leal, era composto de três grossos volumes, que o poeta queimou quando esteve na Europa, em 1854, por envolver fatos que respeitava a outros que já não viviam<sup>496</sup>. Dessa extensa obra restaram três capítulos que foram publicados no *Arquivo*, no Maranhão, no Tomo III das *Obras Póstumas*<sup>497</sup>; deste fragmento, Souza Pinto destaca um paralelo que o poeta fez entre a mata brasileira e os salgueirais conimbricenses, que estão prefigurados no vigésimo capítulo, cujo título é *Uma página de Álbum*:

*Se já viajastes pelas nossas florestas do Brasil, tereis, ao anoitecer, parado muitas vezes em algum cabeça pouco*

---

<sup>490</sup> V. Pereira, 1992, 78, 79.

<sup>491</sup> Di Cesare, 1974, 239.

<sup>492</sup> Sebrelli, 1991, 64.

<sup>493</sup> Apud Bosi, 1978, 245.

<sup>494</sup> Longo, 2006, 44.

<sup>495</sup> Longo, 2006, 48.

<sup>496</sup> Souza Pinto, 1931, 9; Ackermann, 1964, 21; Ricardo, 1964, 153.

<sup>497</sup> Souza Pinto, 1931, 10; Ackermann, 1964, 21.

*elevado, para restaurar os membros fatigados. Sentistes a magestade da solidão das selvas no rumorejar crescente, imenso, inexprimível, dos colossos vegetais, nas variedades das fôlhas, de flores e de arruídos, e na fôrça da vida que aí se revela debaixo de todas as formas. Talvez se vos figurasse a cada instante ouvir o som de alguma catadupa, como que se ela se arrojasse do píncaro de um rochedo ao fundo de um precipício, - talvez se vos figurasse ouvir a cada instante, no rugir compassado e solene das fôlhas das palmeiras, o arruído de mar longínquo quebrando-se furioso contra os escolhos da praia. Então comprehendestes a poesia das selvas, e a beleza selvagem do viver dos nossos índios; e, comtudo, ainda não podeis conjecturar que melodia exalam os salgueiros do Mondego embalados pela viração do oeste. O sussurrar das nossas matas é forte e magestoso como o rugir do oceano, o ciciar dos salgueiros é doce como um suspiro de virgem*<sup>498</sup>.

Gonçalves, no entanto, destruiu quase toda a sua obra.

Mas Gonçalves soube produzir um novo indianismo. E no seu indianismo, é o índio quem sistematicamente olha o branco<sup>499</sup>. Mas Bosi nos deixa claro, a voz do poeta brasileiro culto soa na boca do Piaga recorrendo ao imaginário bíblico para predizer o fim do mundo<sup>500</sup>. Sua prefiguração parece procurar um otimismo dentro de um pessimismo. O poeta sente-se inferior, é mestiço, possui baixa estatura; como se não bastasse, provém de um país recém colonizado que alcançara a independência política há pouco, estava na metrópole que durante três séculos inteiros governara sua terra natal. Embora estivesse na pátria de seu pai, parecia, pelo menos literariamente, estar distante de sua terra natal<sup>501</sup>. Em meio deste sentimento de abandono, de mágoa, *de fio de esperança que a distância adelgaça*<sup>502</sup>, o poeta escreve a mais célebre de suas poesias, também tida como a primeira das *Poesias americanas: Canção do Exílio*, que, segundo Henriques Leal, estava num dos capítulos das *Memórias de Agapito Goiaba*<sup>503</sup>; para Souza Pinto, a *Canção do Exílio* possui uma visão entristecida e aformoseada da pátria tropical, é uma afirmação de americanidade e de brasileirismo<sup>504</sup>. Sentimento que faria o poeta buscar a melhor americanidade possível, o melhor brasileirismo, que lhe fosse original, daí o indianismo.

No Velho Mundo, o grande elo que prende os homens é o sangue nacional<sup>505</sup>. A América é o Novo Mundo, o fator primário de nacionalidade deixa de ser a raça e passa a ser a terra<sup>506</sup>, e isto está na *Canção do Exílio*, este vínculo à terra é tão forte que, em alguns países americanos, os nacionais perdem seus direitos quando deixam de viver lá por muito tempo<sup>507</sup>; e já em alguns países, independentemente da nacionalidade dos pais, os nascidos em solo nacional adquirem o direito de nacionalidade. No indianismo, Gonçalves tenta estabelecer o elo principal que estava entre os europeus, à raça como

---

<sup>498</sup> Souza Pinto, 1931, 10.

<sup>499</sup> Marques, 2006, 180.

<sup>500</sup> Bosi, 2001, 185.

<sup>501</sup> Souza Pinto, 1931, 10.

<sup>502</sup> Souza Pinto, 1931, 11.

<sup>503</sup> Souza Pinto, 1931, 11.

<sup>504</sup> Souza Pinto, 1931, 12.

<sup>505</sup> Souza Pinto, 1931, 12.

<sup>506</sup> Souza Pinto, 1931, 12.

<sup>507</sup> Souza Pinto, 1931, 12.

fator principal de nacionalidade. É por isso que o poeta tem de usar o índio, a única raça genuína daquelas terras, já que os demais viriam de territórios do velho mundo.

O pessimismo encontra em Gonçalves a fertilidade de que precisa para evoluir. Como se não bastassem a origem humilde e os problemas financeiros dos tempos de faculdade, o poeta, grande amoroso, diante do altar do amor, sobre o qual seu coração ardeu incansavelmente<sup>508</sup>, declara entre outras obras estas paixões, em que destacamos entre os mais belos poemas: *Se se morre de amor*, e de *Ainda uma vez – Adeus*. Na sua lírica amorosa demonstra o inquieto do desejo sentimental, subitamente apaixonado, ávido de paixão, sem que só uma vez o amor o galardoasse dignamente<sup>509</sup>.

No entanto, Gonçalves falha como poeta, seu grande projeto era compor uma epopéia; *Os Timbiras*, que para Souza Pinto é o mais belo dos poemas indianistas<sup>510</sup>, «apesar de fragmentário», ficou inacabado; numa carta de mil e oitocentos e quarenta e sete, deixa claro a um amigo o seu objetivo, chega a anunciar elementos pitorescos, americanos, que utilizaria no poema: imaginava um poema com magotes de tigres, quatis, cascavéis; mangueiras, jabuticabeiras, jequitibás, ipês arrogantes, sapucaieiras, jambeiros, palmeiras, guerreiros diabólicos, mulheres feiticeiras; sapos e jacarés. Define a futura obra como “*gênesis americano*” e “*Ilíada brasileira*”<sup>511</sup>, “criação recriada”. Os acontecimentos iniciariam no Maranhão e terminariam no Amazonas com a dispersão dos Timbiras, guerras entre eles, e também com os portugueses<sup>512</sup>.

De acordo com Henriques Leal, entre outras produções literárias Gonçalves Dias trazia consigo, na viagem para o Brasil, os dez cantos inéditos de *Os Timbiras*. De acordo com Moisés<sup>513</sup>, a epopéia teria dezesseis cantos que constituíam ao todo três anos de labor, mas o poeta naufraga e com ele sua obra<sup>514</sup>. Reza a lenda que Camões<sup>515</sup> nadou para salvar a sua primeira versão de *Os Lusíadas*, do outro lado o poeta brasileiro não teve a mesma sorte, não escapando nem a própria vida, deixando do seu legado uma quantidade relativamente diminuta de poesias, pela brevidade da vida, pela morte trágica.

O poeta pretendia ainda escrever a história dos Jesuítas no Brasil, declarava que seria a história brasileira como nunca antes teriam escrito; mas também falhou no seu objetivo de escrevê-la, sabe-se que não passou de manuscritos e anotações que também estavam na bagagem, quando naufragou. E a tal epopéia, de que fala a Henriques Leal e que, de acordo com este, estaria escrita, perdeu-se no mar, para o conforto ou desespero, Henriques Leal supõe que junto com os destroços do navio, viera às malas com os manuscritos, e que alguém teria apossado para algum dia vangloriar dos manuscritos<sup>516</sup>, mas conforme a tripulação, o poeta carregava consigo uma mala com chave, que trazia pendurada junto ao pescoço; sabe-se que o corpo do poeta, envolto nas águas, também ficara perdido para sempre<sup>517</sup>.

Dos dezesseis cantos, quando os doze primeiros já estavam prontos, apenas Henriques Leal teve o privilégio de lê-los, e assim resume a parte final do poema:

*De pós o encontro das duas tribos inimigas, saem os gamelas vencedores da pugna e são repelidos os timbiras de*

---

<sup>508</sup> Souza Pinto, 1931, 13.

<sup>509</sup> Souza Pinto, 1931, 13.

<sup>510</sup> Souza Pinto, 1928, 19.

<sup>511</sup> Moisés, 1989, 36.

<sup>512</sup> Franchetti, 2007, 62.

<sup>513</sup> Moisés, 1989, 36; Coutinho, 1986, 86; Ricardo, 1964, 66; Cândido, 1993, 85.

<sup>514</sup> Ackermann, 1964, 27.

<sup>515</sup> Ackermann, 1964, 134.

<sup>516</sup> Ackermann, 1964, 27.

<sup>517</sup> Bandeira, 1998, 56. (a).

*Tapuitapera (Alcântara), parte recalçados para o Mearim e Itapecuru, e o grosso da tribo, abeirando a costa da Província, interna-se pelo Amazonas, onde se tresmalha, parecendo o chefe que ao acolher-se no cimo de uma copada árvore onde procurava abrigar-se de uma bandeira de resgate é aí picado por uma cobra coral*<sup>518</sup>.

Com a morte de Gonçalves Dias, restando apenas quatro cantos de *Os Timbiras*, o indianismo brasileiro atingiu o seu apogeu e logo após se estaciona<sup>519</sup>. Mas para Souza Pinto, o fato de Gonçalves Dias não ter concluído esta obra, entre várias explicações, é suscetível de afirmar que a sua clarividência reconheceu que a época dos longos poemas tendia a encerrar-se<sup>520</sup>.

Na capital do Maranhão, São Luís, os comprovincianos e admiradores erigiram uma estátua em homenagem a Gonçalves Dias; de acordo com Veríssimo, *de sobre o airoso fuste de uma palmeira de marmore, eleva-se a sua debil e melancolica figura de romantico. Em cada face do plinto onde assenta a planta que o poeta fez, com o canoro sabia*<sup>521</sup>. Hipersensível varrido por ondas de comoção, melancólico, negativista, o brasileirismo gonçalvino é o de quem não se despojou das obsessões da juventude, ou melhor, de quem, nos alvares do Romantismo, se descobria brasileiro na medida em que se mantinha português: o seu caráter “brasileiro” somente o é por não ter renegado as raízes, sua identidade de brasileiro (ao menos naquela altura de nossa história) pressupunha necessariamente o conúbio entre a ecologia nativa e a cultura européia<sup>522</sup>.

Mas o índio não morreu, Gonçalves torna em sua poesia uma espécie de solicitação do humano, porque, afinal, o índio ainda existe entre nós. Trucidado, reduzido a uma população menos perceptível pelo número do que por viver nos cafundós deste país cômico; mas existe, ressalta Ricardo<sup>523</sup>.

E São Luis, antes denominada de a Atenas brasileira, parece seguir-lhe o exemplo: Atenas nunca mais voltou ao tempo de Péricles, em São Luís também não voltaria a encontrar-se um poeta semelhante a Gonçalves<sup>524</sup>, bem como os ilustres conterrâneos do poeta que estão representados no seu memorial na capital maranhense.

---

<sup>518</sup> Coutinho, 1986, 91.

<sup>519</sup> Souza Pinto, 1931, 1928, 22.

<sup>520</sup> Souza Pinto, 1931, 1928, 22.

<sup>521</sup> Veríssimo, 1916, 254.

<sup>522</sup> Moisés, 1989, 42.

<sup>523</sup> Ricardo, 1964, 55.

<sup>524</sup> Veríssimo, 1916, 254.



## BIBLIOGRAFIA

### A - AUTORES

- DIAS, Antônio Gonçalves, *Gonçalves Dias: Poesia e prosa completas*. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998.
- HOMERO, *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, 2005.
- \_\_\_, *Odisséia*. Tradução de Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, 2003.
- VIRGÍLIO, *Obras de Virgílio*. Trad. Agostinho da Silva. Lisboa, Temas e Debates, 1999.
- \_\_\_, *Eneida*. Paris, Typographia de Rignoux, 1854.

### B - ESTUDOS

- ABBEVILLE, Claude de, *História da Missão dos Padres Capuchinos na Ilha do Maranhão e Terras Circunvizinhas; em que se trata das singularidades admiráveis e dos costumes estranhos dos índios habitantes daquele país*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Livraria Martins, 1945.
- ACKERMANN, Fritz, *A obra poética de Antônio Gonçalves Dias*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, 1985.
- ALMEIDA, Rita Heloísa de, *O Diretório dos Índios. Um projeto de "civilização" no Brasil do século XVIII*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1997.
- AMARAL, Amadeu, *Elogio da mediocridade*. São Paulo, Nova Era, 1924.
- ANDRADE, Oswald de, «The Cannibalist Manifesto»: *Third Text* 46 (1999) 92-95.
- ANDRÉ, Carlos Ascenso, «Luz e penumbra na literatura humanista dos Descobrimentos»: *Humanismo Português na Época dos Descobrimentos*, Coimbra, Institutos de Estudos Clássicos – Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1993<sup>a</sup>, 217-256.
- \_\_\_, *Morte e vida na Eneida*. Coimbra: Fac. De Letras – Instituto de Estudos Clássicos, 1984, 105-148.
- ANGIONE COSTA, *Introdução à arqueologia brasileira: (etnografia e história)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.
- ARAO, Lina, «A representação do indígena em Huasipungo, de Jorge Icaza»: *Revista de Estudos Literários Terra Roxa e outras terras* 9 (2007) 107-116.
- ASANHA, Gilberto, *A Forma Timbira: estrutura e resistência*. São Paulo, USP, FFLCH, 1984.
- ASSIS, Machado de, «Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade»: *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar. Vol. III, 1994.
- AUERBACH, Erick, *Mimeses – A representação da realidade na literatura Ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- BANDEIRA, Manuel, «A Vida e a Obra do Poeta»: DIAS, Antônio Gonçalves, *Gonçalves Dias: Poesia e prosa completas*. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro Nova Aguilar, 1998, 13-56 (a).
- \_\_\_ «A Poética de Gonçalves Dias»: DIAS, Antônio Gonçalves. *Gonçalves Dias: Poesia e prosa completas*. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998, 57-70 (b).
- BIBLIA. Trad. por monges beneditinos de Maredsous - Belgica . *Bíblia Ave Maria*. 1970.

- BLANCKAERT, Claude, *Naissance de Ethnologie?: Anthropologie et missions en Amérique XVI-XVIII siècle*. Paris, Les Éditions du CERF, 1985.
- BLOOM, Harold {Ed.}, *Virgil's Aeneid*. New York – Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1987.
- , *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Lisboa, Cotovia, 1991.
- BODKIN, Maud, *Archetypal patterns in poetry: psychological studies of imagination*. London, Oxford University Press, 1965, 44-55.
- BORNHEIM, Gerd, «Filosofia do Romantismo». GUINSBURG, J, *O Romantismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993, 75-111
- BOSI, Alfredo, *Dialética da colonização*. 4ª Ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2001
- , *História concisa da Literatura Brasileira*. 42ª Ed. São Paulo, Cultrix, 2004
- , «Imagens do Romantismo no Brasil». GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993, 239-256
- BRANDÃO, Ambrosio Fernandes, *Diálogos das grandezas do Brasil*. segundo a edição da Academia Brasileira, corrigida e aumentada, com numerosas notas de Rodolfo Garcia, e int. de Jaime Cortesão. Rio de Janeiro, Dois Mundos, 1943.
- BREMMER, Jan, «Scapegoat Rituals in Ancient Greece». *Harvard Studies in Classical Philology* 87 (1983) 299-320.
- BRISSON, Jean-Paul, *Virgile, son temps et le nôtre*. Paris, François Maspero, 1966
- , «Le Pieux Énée»: *Latomus* 31 (1972) 394-412
- BÜCHNER, Karl, *Virgílio*. Edizione italiana a cura di Mario Bonaria. Brescia, Paideia, 1963.
- CAMPS, W. A., *An introduction to Virgil's Aeneid*. Oxford, Oxford University Press, 1969.
- CANDIDO, Antonio, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Volume II. 7ª Ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1993.
- CARDIM, Padre Fernão, *Tratados da Terra e da Gente Do Brasil*. 2ª ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1939.
- CARVALHO, Ronald de, *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1931.
- CARVALHO, Teresa de, *Epopéia e anti-epopéia: de Virgílio a Alegre*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.
- CASCUDO, Luís da Câmara, *Lendas brasileiras*. São Paulo, Global Editora, 2002.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de, *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1986.
- , *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac Naify Edições, 2002.
- CASTRO, Sílvio, *A carta de Pero Vaz Caminha*. Porto Alegre, L&PM Editores, 1996
- CHAGAS, Manuel Pinheiro, *Ensaio Crítico*. Viúva More, 1866 (Digital. Oxford University, 2007).
- CLASTRES, Hélène, *Terra sem mal: o profetismo tupi-guarani*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1978.
- CLAUSEN, Wendell, *A commentary on Virgil: Eclogues*. Oxford, Clarendon Press, 1995.
- CLAUSEN, Wendell Vernon, *Virgil's Aeneid and the tradition of Hellenistic poetry*. Berkeley, University of California Press, 1987.
- COELHO DA SILVA, Amós, «Os jogos e as instituições sociais em sociedades arcaicas e primitivas». LESSA, Fabio de Souza; BUSTAMANTE, Regina. *Memória e festa*. Rio de Janeiro, Mauad Editora, 2006, 157-164.
- COMMAGER, Steele, *A collection of critical essays*. New Jersey, Prentice-Hall, 1966.

- CORRÊA, Irineu E. Jones, «O elixir do pajé, de Bernardo Guimarães»: *Ciências & Letras* 39 (2006) 83-102.
- COUTINHO, Afrânio, COUTINHO, Eduardo de Faria, *A literatura no Brasil*. Vol.III. Rio de Janeiro/Niterói, José Olympio/ EDUFF, 1986.
- CUNHA, Manuela Carneiro da (org.), *História dos índios no Brasil*. São Paulo, Fapesp/ Companhia das Letras, 1998.
- DI CESARE, M. A., *The altar and the city. A reading of Vergil's Aeneid*. New York-London, Columbia University Press, 1974.
- DIAS, Antônio Gonçalves, «Brazil e Oceania». LEAL, Antonio Henriques, *Obras posthumas de A. Gonçalves Dias*. Vol. VI. São Luiz, B. de Matos, 1869 (Digital. Columbia University, 2007).
- DOMINGUES, Ângela, *Quando os índios eram vassallos*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2000.
- DURAND, Gilbert, *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Lisboa, Regra do Jogo, 1983.
- EDELSTEIN, Ludwig, *The Idea of progress in classical antiquity*. Baltimore, Md. Johns Hopkins Press, 1967.
- , *The meaning of stoicism*. Cambridge. Published for Oberlin College by Harvard University Press, 1966.
- ELIADE, Mircea, *Aspects Du Mythe*. Paris, Gallimard, 1963.
- , *O mito do eterno retorno*. Lisboa, Edições 70, 1969
- , *O Sagrado e o Profano*. Lisboa, Livros do Brasil, 1970.
- ELIOT, Thomas Stearns, *On poetry and poets*. London, Faber, 1957.
- ENK, P. S., «La Tragédie de Didon»: *Latomus* 16 (1957) 628-642.
- EVREUX. Padre Ives D', *Viagem ao Norte do Brasil, feita nos anos de 1613 e 1614*. Trad. Cesar Augusto Marques, Rio de Janeiro, Liv. Leite Ribeiro, 1929.
- FARRON, Steven., «The death of Turnus viewed in the perspective of its historical background»: *Acta Classica* 24 (1981) 97-106.
- , «The abruptness of the end of *Aeneid*»: *Acta Classica* 25 (1982) 136-141.
- , *Vergil's Aeneid: a poem of grief and love*. Leiden, E. J. Brill, 1993.
- FEENEY, D. C., «The Taciturnity of Aeneas»: *Classical Quarterly* 33 (1983) 204-219.
- FERNANDES, Florestan, *A organização social dos Tupinambá*. São Paulo, Hucitec - UNB, 1989.
- FIGUEIREDO, Eurídice, «Por um comparativismo interamericano»: *Revista de Letras* 45-2 (2005) 15-32.
- FIGUEIREDO, Lima, *Índios do Brasil*. 2ª ed. S. Paulo, Livraria José Olympio Editora, 1949.
- FRANCHETTI, Paulo, *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, Ateliê Editorial, 2007.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of criticism: four essays*. London, Oxford University Press, 1957
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie, *Homero e a dialética do esclarecimento*. Campinas, Unicamp, 1997.
- GABRIEL SOARES, *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. 3ª ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1938.
- GÂNDAMO, Pedro de Magalhães, *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. São Paulo, Melhoramentos, 1922.
- GARCIA, Othon Moacyr, *Luz e fogo no lirismo de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1956

- GOMES, Eugênio, «O sentimento de piedade em Gonçalves Dias»: *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 3 de Dezembro de 1955.
- GRAÇA, Antônio Paulo, *Uma Poética do Genocídio*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1998.
- GRACIÁN, Baltasar, «El Héroe»: *El Héroe. El Discreto*. 7ª Ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1969, 3-50.
- GRIMAL, Pierre, *Virgile ou la seconde naissance de Rome*. Paris, Flammarion, 1989
- GRUZINSKI, Serge, *O Pensamento Mestiço*. São Paulo, Cia. Das Letras, 2001,
- GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado, «Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional»: *Estudos Históricos* 1 (1988) 5-27.
- HARRISON, S. J., *Oxford readings in Virgil's Aeneid*. Oxford, University Press, 1990.
- HERCULANO, Alexandre, «Futuro Literário de Portugal e do Brasil». DIAS, Antônio Gonçalves, *Gonçalves Dias: Poesia e prosa completas*. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998, 97-100.
- HORNSBY, Roger A., *Patterns of action in the Aeneid: an interpretation of Virgil's epic similes*. Iowa City, University of Iowa Press, 1970.
- HUXLEY, Francis, *Selvagens amáveis*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1963.
- JACOBBI, Ruggero, *Goethe, Shiller, Gonçalves Dias*. Porto Alegre, Faculdade de Filosofia do Rio Grande do Sul, 1958.
- JAEGER, Werner, *Paidéia: A formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo, Martins Fontes, 1995, 23-36.
- JAL, Paul, *La guerre civile a Rome*. Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- JENNY, Laurent, *Intertextualidades*. Coimbra, Almedina, 1979.
- JOHNSON, W. R., *Darkness Visible. A study of Virgil's Aeneid*. Berkeley, University California Press, 1976
- KNIGHT, W. F. Jackson, *Roman Vergil*. Harmondsworth, Penguin, 1966.
- KNOX, Bernard, *Tragic themes in Western literature: seven essays*. New Haven, Yale University Press, 1951.
- KODAMA, Koari, *Os filhos das brenhas e o Império do Brasil: A etnografia no Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (1840-1860)*. Rio de Janeiro, PUC - Departamento de História, 2005.
- KOTHE, Flávio, *O cânone colonial*. Brasília: Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1997. (a)
- \_\_\_, *O cânone imperial*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1997. (b)
- \_\_\_, *O herói*. São Paulo, Editora Ática, 1987.
- KUPER, Adam, *The invention of primitive society*. London/New York, Routledge, 1997.
- LADEIRA, Maria Elisa, «Uma Aldeia Timbira». NOVAES, Sylvia Caiuby, *Habitações Indígenas*. São Paulo, Editora Nobel, 1982, 12-31.
- LEOPOLDI, José Sávio, «Rosseau – Estado de natureza, o “bom selvagem” e as sociedades indígenas»: *Revista Alceu* 4 (2002) 158-172.
- LÉRY, Jean de, *Viagem à terra do Brasil*. trad. integral e notas de Sérgio Milliet. São Paulo, Livraria Martins, imp., 1941.
- LESKY, Albin, *A tragédia grega*. 3ª ed. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Souza, Alberto Guzik. São Paulo, Editora Perspectiva, 1996.
- LONGO, Mirella Márcia, «Guerreiros sem canto»: *Letras de Hoje* 4 (2006) 41-57.
- MADEIRA, José, *Camões contra a Expansão e o Império*. Lisboa, Fenda, 2000.
- MAGUINNESS, W. S., «L'inspiration tragique de l'Énéide»: *L'Antiquité Classique* 32 (1963) 447-490.

- MARQUES, Wilton José. «O índio e o destino atroz»: *Letras & Letras* 22 (2006) 175-191.
- \_\_\_, «O poema e a metáfora»: *Revista Letras* 60 (2003) 79-93, (a).
- \_\_\_, «Revista e Ruptura»: *II COHILILE - Anais* 14 (2003) 1-8 (b).
- MARTINDALE, Charles, *Virgil and its influence*. Bristol, Bristol Classical Press, 1984
- \_\_\_, *Redeeming the text: Latin poetry and the hermeneutics of reception*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- MATOS, Cláudia Neiva de, *Gentis Guerreiros: O Indianismo de G.D.* São Paulo, 1988.
- MEDEIROS, Walter de, ANDRÉ, Carlos Ascenso, PEREIRA, Virgínia Soares. *A Eneida em contraluz*. Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1992.
- MELATTI, Júlio Cezar, *Índios do Brasil*. 5ª ed. São Paulo, Hucitec – USP, 1987.
- MOISÉS, Massaud, *História da literatura brasileira*. 2ª. ed. São Paulo, Cultrix, 1989.
- MONTAIGNE. Michel de, *Ensaaios*. Lisboa, Amigos do Livro, 1976.
- MONTEIRO, John Manuel, *Confronto de culturas: conquista, resistência, transformação*. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1997.
- \_\_\_, *Tupis, Tapuias e Historiadores: estudos de história Indígena e do Indigenismo*. Unicamp, 2001 (Monog. policop.)
- MOUTINHO, Mário Canova, *O indígena no pensamento colonial português*. Lisboa, Universitárias Lusófonas, 2000.
- NÓBREGA, Manuel de, *Cartas do Brasil, 1549-1560*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1931.
- OLIVEIRA, Andrey Pereira de, «A corrupção do universo indianista nas “poesias americanas” de Gonçalves Dias»: *Revista Trama* 2 (2005) 39-57.
- ORICO, Oswaldo, *Mitos ameríndios: sobrevivências na tradição e na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, São Paulo Ed. Limitada, imp., 1930.
- OTIS, Brooks, *Virgil. A study in civilized poetry*. Oxford, Oxford University Press, 1964
- OVERING, Joanna, «Images of cannibalism, death and domination in a non-violent society»: *Journal de la Société des Américanistes* 72 (1986) 133-56.
- PAZ, Otávio, «O mundo heróico». *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savany. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, 241-266.
- PEREIRA E SIMÕES, Juliana Theodoro, SIMÕES, Darcília, *Novos estudos estilísticos de I-Juca Pirama (Incursões semióticas)*. (Est. Vol. PIBIC), Rio de Janeiro, Dialogarts, 2005
- PERRET, J., «Optimisme et tragédie dans l'Énéide»: *Révue d' Études Latines* 45 (1967) 342-363.
- PIZZARRO, Maria Adelaide Cardona de Nóbrega, *Gonçalves Dias e o drama romântico*. Coimbra, M.A.C.N. Pizzarro, 1970 (Monog. Policop.).
- POZ NETO, João Dal, *No país dos Cinta Larga: Uma etnografia do ritual*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1991 (Dissert. Policop.).
- PROENÇA FILHO, Domício, *Estilos de Época na literatura*. 2ª ed., São Paulo, Luceu, 1969.
- PUTNAM, Michel C. J., *The poetry of the Aeneid*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1988
- QUINN, Kenneth, *Virgil's Aeneid. A Critical Description*. London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1968.
- RIBEIRO, Maria Aparecida, «A carta de Caminha na literatura e na pintura do Brasil e de Portugal: tradição e contradição»: *Máthesis* 9 (2000) 19-68.
- RICARDO, Cassiano, *O indianismo de Gonçalves Dias*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1964.

- RICOEUR, Paul, *Sobre a Tradução*. Lisboa, Cotovia, 2005
- , «Life in quest of narrative». WOOD, David, *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation*. Londres, Routledge, 1991, 20-33.
- ROCHA, André, «Epopéia da hora e a epopéia de sempre»: *Colóquio-letras* 58 (1980) 119-126.
- RODRIGUES, Aryon Dall’Igna, *Línguas brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas*. Rio de Janeiro, Edições Loyola, 1994.
- ROMERO, Sílvia, *História da literatura brasileira*. org. e pref. Nelson Romero. 3.ed. aument. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1943.
- RONCARI, Luiz, *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo, Edusp, 1995
- ROUANET, Maria Helena, *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo, Siciliano, 1991.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens [1755]; Discurso sobre as ciências e as artes [1750]*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- SÁEZ. Oscar Calavia, «Alimento Humano: O Canibalismo e o Conceito de Humanidade»: *Antropologia em primeira mão* 101 (2007) 1-23.
- , «Autobiografia e sujeito histórico indígena»: *Novos Estudos* 76 (2006) 179-195.
- SANTIAGO, S., *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2000
- SCHWARCZ, Lilia Moritz, *As barbas do imperador*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- SEBRELI, Juan José, «Indigenismo, indianismo, el mito del buen salvaje em Iberoamérica»: *Cuadernos Hispanoamericanos* 487 (1991) 45-68.
- SEEGER, Anthony, *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro, Campus, 1980.
- SILVA DIAS, José Sebastião da, *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI*. Lisboa, Editorial Presença, 1982.
- SILVA JUNIOR, Jonas Alves da, *Doces modinhas pra Iaiá, buliçosos lundus pra Ioiô: poesia romântica e música popular no Brasil do século XIX*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2006 (Dissert. Policop.).
- SODRÉ, Néelson Werneck, *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- , *A formação da sociedade brasileira*. São Paulo, Livraria José Olympio Editora, 1944.
- SOUZA PINTO, Manuel de, *O indianismo na poesia brasileira*. Coimbra, 1928
- , *Gonçalves Dias em Coimbra*. Coimbra, Coimbra Ed., 1931.
- STAHL, Hans-Peter, «Aeneas – na ‘unheroic’ hero?»: *Arethusa* 14 (1981) 157-177.
- THEVET, Fr. André, *Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1944.
- TINLAND, Franck, *L’homme sauvage - Homo ferus et homo sylvestris. Del’animal à l’homme*. Paris, Payot, 1968.
- TODOROV, Tzvetan, *A conquista da América: a questão do outro*. Trad. Beatriz Perrone Moisés. 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- VALVERDE, Concepción Piñero, «Don Juan Valera y El indianismo romântico brasileiro»: *Cuadernos Hispanoamericanos* 570. (1997) 107-123.

- VASCONSELLOS, José Marcellino Pereira de, *Selecta Brasiliense*. Universal de Laemmert, 1868 (Digital. Harvard University, 2007).
- VENTURA, Roberto, *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- VERÍSSIMO, José, *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1916.
- VILAÇA, Aparecida, «Comendo como gente: Formas do canibalismo wari' à luz do perspectivismo»: *Revista de Antropologia* 41 (1998) 9-67.
- VILLALTA, Blanco, *Antropofagia ritual americana*. Buenos Aires, Emecé, 1948.
- WIESEN, David. S., «The pessimism of the eighth Aeneid» *Latomus* 32 (1973) 737-765.
- WILLIAMS, Gordon, *Technique and ideas in the Aeneid*. New Haven – London, Yale University Press, 1983.
- WILLIAMS, R. Deryck, *Aeneas and the Roman hero*. Victoria, Nelson, 1992.
- , *The Aeneid*. London, Allen & Unwin, 1987.
- WILLIAMS, Raymond, *Cultura e sociedade*. São Paulo, Editora Nacional, 1969.
- WILSON, J. R., «Action and emotion in Aeneas» *Greece & Rome* n. s. 16 (1969) 67-75.
- WORTON, Michael, STILL, Judith, *Intertextuality: theories and practices*. Manchester; New York, Manchester University Press, 1990.

## SUMÁRIO

<b>Abreviações e Siglas</b> .....	<b>04</b>
<b>Resumo</b> .....	<b>05</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>05</b>
<b>Prefácio</b> .....	<b>06</b>
<b>Introdução</b> .....	<b>07</b>
<b>I - Epopéia e Anti-epopéia: A intenção e o resultado</b> .....	<b>11</b>
<b>II – Virgílio: As contradições de um poeta épico</b> .....	<b>15</b>
<b>III - Gonçalves Dias: As contradições de um poeta anti-épico</b> .....	<b>23</b>
3.1 <i>A procura do representante da nação brasileira</i> .....	23
3.2 <i>A contradição da dialética gonçalvina</i> .....	27
3.3 <i>Tabira: o retrato da união entre o índio e o europeu</i> .....	34
3.4 <i>Guerreiros: retratos de uma civilização perdida</i> .....	49
3.5 <i>O que há-de ser morto, e que é digno de ser morto</i> .....	61
3.6 <i>Tupã: o paradoxo de Gonçalves Dias</i> .....	79
3.7 <i>A estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar</i> .....	91
<b>Considerações finais</b> .....	<b>117</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>121</b>
<b>Sumário</b> .....	<b>128</b>