

Parte II - Pigmentos da nacionalidade: vias de acesso ao índio transfigurado

A estatura do índio como herói humano (Gonçalves Dias)

Luzia Aparecida Oliva dos Santos

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SANTOS, LAO. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 447 p. ISBN 978-85-7983-020-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

1

A ESTATURA DO ÍNDIO COMO HERÓI HUMANO (GONÇALVES DIAS)

*América infeliz, já tão ditosa
Antes que o mar e o vento não trouxessem
A nós o ferro e as cascatas da Europa.*

Gonçalves Dias, *Os Timbiras*

Antonio Gonçalves Dias nasceu em terras de Jatobá, uma vila do sertão maranhense, próxima a Caxias, onde viveu sua infância. Desde cedo, revelou intimidade com as letras que o fez bacharel em Direito. O período em que viveu em Portugal foi determinante para sua formação e opção literária, além de fortalecer o vínculo com a produção poética, dados os contatos que teve com obras de escritores europeus.

O regresso a Caxias (1845) é, segundo a crítica, um marco na vida do escritor, por tomar consciência de sua herança de sangue indígena, como a imprimiu na imagem do índio apaixonado por uma mulher branca, no poema *Canto do índio*. Devolvido à terra natal, pela qual expressara interminável saudade em seu exílio voluntário, exerceria ali a vida de bacharel e de poeta. Em São Luís também influenciou o meio literário, escrevendo acerca da abolição e alguns dos seus notáveis poemas, como *O canto do Piaga* e *O canto do guerreiro*.

Em 1846, no Rio de Janeiro, passou a frequentar a Biblioteca Nacional e a publicar suas obras, dentre elas, *Primeiros cantos* (1847). Com o resultado satisfatório, anunciado pela crítica, viveu momentos de glorificação como “primeiro poeta do Brasil”, com mérito a artigo do escritor português Alexandre Herculano, publicado em Lisboa.

A partir de sua elevação intelectual, teve produção intensa. Publicou *As sextilhas do frei Antão*, *Segundos cantos* e *Últimos cantos*, além de obras dramáticas como *Leonor de Mendonça* e *Boabdil*. Em *Últimos cantos*, obra publicada em 1851, encontra-se o poema *I-Juca Pirama*, tido como ápice da sua inspiração indianista, de estilo dramático, ao lado de *Marabá* e *Leito de folhas verdes*, de cunho lírico, dentre outros poemas. Ainda em 1851, retorna ao Maranhão com a missão de estudar a educação pública na região, com abono do Império, na condição de membro do Instituto Histórico.

Em 1857, é indicado para a expedição à Europa, com fins voltados aos estudos das instituições públicas. No mesmo evento, foi nomeado como chefe da seção de Etnografia da Comissão Científica de Exploração. Nessa missão, teve contato com o editor alemão Brockhaus, que contribuiu para a publicação dos *Cantos* em Leipzig. É ainda o mesmo editor que encaminha a publicação do *Vocabulário tupi* e os quatro cantos de *Os Timbiras*, escritos havia dez anos.

De volta ao Brasil, em 1858, foi-lhe dada a missão de estudar os indígenas em seus aspectos físico, moral e social. Para cumprir tal tarefa, trouxe de seus estudos da Europa, dentre várias áreas, conhecimentos em cranio-logia e galvanoplastia, esta última para modelar pés e mãos dos indígenas.

O itinerário do poeta-viajante continua em 1862, com a saúde debilitada, ano em que retorna à Europa para possíveis tratamentos. Após inúmeras tentativas, sentindo-se desabrigado pelo governo brasileiro, aceita voltar ao Maranhão, dois anos mais tarde, com a ajuda de amigos, para estar em meio ao clima ideal à sua cura. A bordo do *Ville de Boulogne*, como único passageiro, morre no naufrágio nos baixos dos Atins, à vista da costa do Maranhão.

Soa no mínimo estranha a sucinta passagem pela vida do poeta, conturbada à primeira vista, mas não infeliz. É necessária para compreender os estágios oscilantes de poeta e de homem público que se encontram com o poeta indianista, submergido ao romantismo brasileiro. Não se trata de ler a obra pela biografia, mas de visualizar um dos fatores importantes do momento da poética romântica, a qual estabelecia uma linha tênue entre a vida e a obra e “permitia, ao conceber a poesia como a expressão de uma vida, uma alma ou um gênio” (Roncari, 2002, p.318). É no encontro das águas volumosas de sua produção, essencialmente indianista, que se recorta a obra *Últimos cantos*, considerada como “os últimos harpejos de uma lira,

cujas cordas foram estalando, muitas aos balanços ásperos da desventura, e outras, talvez a maior parte, com as dores de um espírito inferno (sic), – fictícias, mas nem por isso menos agudas”, conforme o próprio autor a definiu (Proença, 1959, p.351).

A agudeza de seu transbordamento poético estampa o ideal literário, visto na concepção de Candido (1997, p.11) como “beleza na simplicidade, fuga ao adjetivo, procura da expressão de tal maneira justa que outra seria difícil”. Talvez fosse dispensável qualquer apresentação de sua temática, diante da efetiva crítica já produzida. No entanto, não o é pelo fato de se tratar de um dos autores de relevo neste trabalho, ao trazer para a ficção o nativo como parte de um projeto de literatura nacional, e por ser decisivo na formação do pensamento local, o que, conseqüentemente, atuou de forma significativa na direção do olhar estrangeiro em relação à literatura essencialmente brasileira.

É preciso destacar que, em Gonçalves Dias, a natureza passa de um estágio de exotismo descrito, já representado anteriormente por outros autores, para significar algo mais profundo, como elemento portador de cor local, tal qual se imprime nos objetivos do período. Isso requer pensar que a cor local abriga em seu interior um conjunto ideológico que passa pela inserção do índio como “busca do específico brasileiro”, conforme aponta Candido (1997, p.18). Como embrião de uma nacionalidade e “excluído o português, contra o qual se voltava aquele extremado nativismo, só o índio servia como fundamento para uma temática rica e agressiva” (Sodré, 1969, p.278), além de não empregar o negro que fora colocado “na mais baixa camada”. Há, no entanto, um apontamento importante em relação à figuração efetuada pelos românticos, segundo Bosi (2004), que contradiz o que se esperava de um nativo *versus* invasor, “no imaginário pós-colonial”. Estaria ele ocupando o lugar de “rebelde” e não de “íntima comunhão com o colonizador” (ibidem, p.177), como revelado nas personagens de Alencar.

Por esse viés, pode-se notar que o poema *I-Juca Pirama*, tomado aqui como referência da poesia indianista gonçalvina, estampa uma visão mais alargada do indígena, prestes a sucumbir enquanto formação tribal, uma vez que fora contaminado pelos males do invasor. Aqui o autor figurativiza o nativo por uma lente panorâmica, que não o particulariza como personagem, mas dá-lhe uma identidade padrão, uniforme. É colorido com as cores de seus costumes e ligado à tradição de sua cultura, nem rebelde nem preso

ao colonizador, antes, resultado da ação desse. Não é o mesmo emblema do olhar ocidentalizado, do destemido cavaleiro, reduzido aos padrões da Cavalaria, considerado pela crítica que afinou “o indianismo brasileiro pelo diapasão europeu da romantização das origens nacionais”, segundo Bosi (2004, p.176).

Em *I-Juca Pirama* prevalecem muito mais as figuras apocalípticas que sugerem o desabamento da cultura, que propriamente um nativo afinado ao arquétipo medieval. Na leitura de Bosi (2004, p.185-6), existe, também, uma afinidade com os agouros dos cantos mexicas, dos quais deriva “um sentimento comum de terror expresso por uma rede de sinais apocalípticos no sentido amplo e trans-cultural de imagens prenunciadoras de um cataclismo a um só tempo social e cósmico. O fim de um povo é descrito como o fim do mundo”.

As nuances apocalípticas que anunciam a morte do universo cultural nativo são reconhecidas, no poema, por meio das vozes que edificam, em plena América livre, um ritual indígena anunciador não somente da morte, como fim, mas revelador de um desejo de reaprender o caráter exemplar da realidade primeva. Tendo em seu seio o teor profético da extinção, não há no poema um índio rebelde, antagonista do seu algoz colonizador, mas o representante de uma nação conduzido à atualização do sacrifício.

O que se canonizou como “o mito do bom selvagem”, de Rousseau, desdobra seu significado em Gonçalves Dias, indo além da docilidade do nativo, de sua religiosidade e de sua ligação íntima com a natureza. O que é novo em sua poesia ultrapassa a baliza de tomar o índio e seus costumes como assunto, pois assim o fizeram outros autores, anteriormente. A forma como estabeleceu as relações com o passado dos árcades e com a necessidade de elaborar uma poesia diferenciada da europeia, resultou na abertura de uma poética, segundo Roncari (2002, p.377), “feita da perspectiva dos índios, já que ética e culturalmente estariam mais aptos a julgar o branco europeu do que este a eles”.

Independentemente de qualquer aspecto mais ou menos relevante dentro de sua obra, o selvagem ocupa tal espaço justamente porque é autêntico no sentido de expressar o seu potencial poético. Ligado ao mito do bom selvagem ou não, isso dependerá da leitura que se faça, porém, é marcante a propriedade com que torna poético um ritual recolhido, anteriormente, por Montaigne e atualizado em Santa Rita Durão, por exemplo, no epi-

sódio do canto do prisioneiro. Gonçalves Dias “quis provar a nobreza de uma das raças de que descendíamos”, aponta Pereira (1992, p.146), sem apoiar-se unicamente no passado, como ocorreu com o romantismo europeu. Na construção dos alicerces da nacionalidade brasileira pela literatura, conforme acrescenta Pereira, “não foi para criar uma espécie de Idade Média americana – servil imitação europeia – que nossos escritores se voltaram para os índios, mas para se certificarem de que podiam ter confiança no futuro”.

Embora se tenha conhecimento, pela crítica, do consagrado jargão dado a Gonçalves Dias como poeta que conciliou a figura do autóctone com o colono cristão, dono de terras e coberto de brasões, é necessário reconhecer um acréscimo nesse perfil: as vozes intercaladas que delineiam os limites da estatura heroica do índio. No poema em questão, não há uma voz que ressoe o que é e o que faz o índio como *persona* construída. O que se elevam são manifestações coletivas de um ritual que nutre o último fio de vida de uma etnia em vias de desaparecimento. Tal imagem só é possível com o andamento das cenas que se vão compondo à medida que as vozes intercaladas tecem ritmo e sentido, como a fundir num só canto vida – morte – vida, pelo mito.

Construído em dez cantos, o poema *I-Juca Pirama* dramatiza um conjunto de dizeres que compõem um eu não harmônico com sua natureza cultural, pois, ao negar a convenção universalista, redescobre o próprio lugar do homem americano e redireciona a relação entre homem e natureza, o que sugere um descompasso entre o herói e a legitimidade de sua referência enquanto indígena guerreiro. Diante disso, os cantos fornecem o ângulo pelo qual se pode visualizar, de modo geral, o esmagamento dos indígenas, não pelo ritual antropofágico, em que o prisioneiro é devorado como símbolo da preservação da força e da coragem daquele que aprisiona, mas pela destruição da coletividade e da sua organização tribal, marginalizada pelo choque com o colonizador.

É sensível a desarmonia cultural, uma vez que o poema demarca o refúgio dos indígenas nas fronteiras da expansão, subordinados à exploração da terra e dominados pela natureza coercitiva do invasor, resultando na redefinição do corpo mítico antes consistente no grupo homogêneo, agora vociferado em tom de lamento e morte. Ante a degradação e o enfraquecimento do grupo do prisioneiro, ele é referenciado no próprio título *I-Juca Pirama*,

que significa “aquele que é digno de ser morto”. Dentro de seu significado inclui-se a questão da honra, pois morre em nome dos seus ancestrais, que também morreram para construir a corrente de bravura que perpassaria gerações e tribos, perpetuando o mito da antropofagia, tão mal interpretado pelos primeiros colonizadores, que não lhe atribuíram o verdadeiro sentido, acusando-os de canibalismo apenas, sem auscultar seu fundamento.

Demarcadas as linhas gerais que se visualizam no poema, destacam-se, da tessitura, os quadros que emolduram as cenas de acordo com a voz que a sustenta. Assim, em tom solene, há o narrador que apresenta o cenário, juntamente aos seus valentes guerreiros:

No meio das tabas de amenos verdores,
Cercados 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. (Canto I, p.358)

Nesse intróito, a grandeza da nação Timbira é sobrelevada, enquanto se reduz à prisão e à humilhação um dos remanescentes da etnia tupi, em cenário interno:

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.

Quem é? – ninguém sabe: seu nome é ignoto,
Sua tribo não diz; - de um povo remoto
Descende por certo – dum povo gentil;
[...] (Canto I, p.359)

É, ainda, no mesmo tom solene que o narrador revela as imagens de outro cenário: o que compõe o ritual de apresentação do prisioneiro e da manutenção dos gestos, no ritmo gradativo das células dramáticas:

Em tanto as mulheres com leda trigança,¹
 Afeitas ao rito da bárbara usança,
 O índio já querem cativo acabar:
 A coma² lhe cortam, os membros lhe tingem,
 Brilhante enduape³ no corpo lhe cingem,
 Sombriam-lhe a fronte gentil canitar.⁴ (Canto I, p.359)

A voz do narrador, que serve de lente em relação aos passos do ritual, cede lugar a do cacique, escolhido para matar o prisioneiro:

“Eis-me aqui, diz ao índio prisioneiro;
 “Pois que fraco, e sem tribo, e sem família,
 “As nossas matas devastaste ousado,
 “Morrerás morte vil da mão de um forte.” (Canto III, p.361)

Como convém ao herói épico, deveria cantar a grandeza de suas lutas à tribo que o aprisionou. Comparado o metro utilizado em relação aos demais cantos, observa-se a mudança dos hendecassílabos para a redondilha menor. De acordo com Bandeira (1959, p.67), o “anapesto é em Gonçalves Dias a célula rítmica de toda a sua poesia de inspiração indianista”. Ao analisar a variação, aponta que esta “obedece sempre a uma necessidade de expressão” notada, de maneira especial, “onde há movimento belicoso ou sentimento de orgulho, indignação, revolta”. De fato, o Canto IV, um dos mais presentes nos manuais de literatura, aponta para a dramaticidade épica, fusionada à sonoridade da batida do tambor que se eleva do andamento rítmico estabelecido pela mudança métrica:

Meu canto de morte,
 Guerreiros ouvi:
 Sou filho das selvas,
 Nas selvas cresci;
 Guerreiros, descendo
 Da tribo tupi.

1 Pressa.

2 Cabeleira.

3 Fraldão de penas de que se serviam os guerreiros.

4 Cocar; adorno que os índios usavam em solenidades ou marcha para a guerra.

[...]

Já vi cruas brigas,
de tribos imigas,
E as duras fadigas
Da guerra provei;
Nas ondas mendaces
Senti pelas faces
Os silvos fugaces
Dos ventos que amei. (Canto IV, p.361-2)

Da condição de herói épico, em que os feitos são valorizados, torna-se humano ao aceitar a humilhação que lhe será imposta, diante da fraqueza revelada por meio do choro, ao renunciar “a morte digna” pelo amor filial:

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!

[...]

Ao velho coitado
De penas ralado,
Já cego e quebrado,
Que resta? – Morrer.
Em quanto descreve
O giro tão breve
Da vida que teve,
Deixai-me viver!

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. (Canto IV, p.362-3)

Por meio desse excerto, é possível perceber a medula da poesia indianista de Gonçalves Dias, no que compete à humanidade de seu indígena. Ele não somente o apresenta pela voz do narrador, que dá a imagem panorâmica do cenário, como o torna voz pela justificação de sua humanidade, ao aceitar o sofrimento da humilhação como um afastamento da norma.

Assim, eximir-se do canto de bravura, para chorar e implorar pela vida do pai, não se torna um ato desprovido de sentido. Constitui-se, antes de tudo, um sinal de que o aparente fracasso tornar-se-ia motivo de uma experiência posterior. A amplitude do aparente fracasso do prisioneiro instaura-se a partir da decisão do cacique, entrelaçada ao diálogo comovente com o prisioneiro:

Soltai-o! – diz o chefe. Pasma a turba;

[...]

– És livre; parte.

– E voltarei.

– Debalde.

– Sim, voltarei, morto meu pai.

– Não voltes!

[...]

– Ora não partirei; quero provar-te
 Que um filho dos Tupis vive com honra,
 E com honra maior, se acaso o 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. (Canto V, p.364)

Conforme foi dito anteriormente, os quadros do cenário vão mudando à medida que mudam as vozes: do narrador ao cacique e, posteriormente, ao prisioneiro. O Canto VI segue a mesma característica ao dar a voz ao ancião tupi, em presença do filho. Pelo cheiro da tinta e pelo toque, é reconhecido em condição de prisioneiro:

E com mão trêmula, incerta
 Procura o filho, tateando as trevas
 Da sua noite lúgrube 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!...

[...]

– Tu prisioneiro, tu? (Canto VI, p.365-6)

A partir desse episódio, fica evidente que a morte do prisioneiro é refém da morte do pai. Porém, a atitude do ancião, em não aceitar a cortesia timbira e devolver o prisioneiro, obedece ao sistema particular de sua ancestralidade de não se eximir do destino mítico. Por mais injusta, trágica ou caótica que possa parecer a atitude, é a possibilidade de manter, mesmo na degregação, a honra por meio do ritual:

“Eu porém nunca vencido,
 Nem nos combates por armas,
 Nem por nobreza nos atos;
 Aqui venho, e o filho trago.
 Vós o dizeis prisioneiro,
 Seja assim como dizeis;
 Mandai vir a lenha, o fogo,
 A maça do sacrifício
 E a musurana ligeira:
 Em tudo o rito se cumpra!
 [...]” (Canto VII, p. 367)

É no Canto VIII, no entanto, que se dá uma das dimensões mais provocantes do poema: a maldição do pai em relação ao fracasso do filho. Pela sua grandeza expressiva é que se rompe com o cânone na escolha dos cantos-referência VIII e IX, contrariando a preferência pelo Canto IV, repetido nos manuais. O tema da maldição é visto, então, como recusa à história do prisioneiro, que, preso às convenções de sua cultura, deveria aceitar a morte como uma norma específica para perpetuação do paradigma.

A abertura do canto é a mais elevada forma de desprover o prisioneiro de sua própria identidade. Na voz vertical do ancião, os rigores da tradição ressoam:

“Tu choraste em presença da morte?
 Na presença de estranhos choraste?
 Não descende o cobarde do forte;
 Pois choraste, meu filho não és!
 Possas tu, descendente maldito
 De uma tribo de nobres guerreiros,
 Implorando cruéis forasteiros,
 Seres presa de vis Aimorés.
 [...]” (Canto VIII, p. 368)

Diante da negação do filho como integrante da honraria típica, desencadeia-se a maldição. Isso se dá em razão de a morte não ser gratuita nem arbitrária no contexto em que se insere o poema. Torna-se perturbadora porque a causa é conhecida, e, diante disso, rompe com o sentimento de solidariedade que os poemas indianistas de Gonçalves Dias suscitaram no público. Instala-se um campo abrangente de outros sentimentos, como a piedade, por exemplo, despertados pela incômoda maldição de um pai ao seu único filho. Assim, de honrado, aos olhos do velho guerreiro, passa a “descendente maldito”, sujeito à prisão dos “vis Aimorés”, inimigos mais ferozes de sua tribo. Roga-lhe o pai o isolamento na terra, a execração pelos homens e a falta de amigos e do amor das mulheres. Confinado em seu tormento, na sombra da noite, com fome e sede, haveria de sofrer o terror e conhecer a miséria.

Após todo o apocalíptico conjunto de imagens que encerram o inferno do prisioneiro, injuriado diante do sofrimento que a maldição lhe impõe, o episódio é marcado pela sentença final e reiterante:

Sê maldito, e sozinho na terra;
 Pois que a tanta vileza chegaste,
 Que em presença da morte choraste,
 Tu, cobarde, meu filho não és. (Canto VIII, p.369)

A importância desse canto está no papel que desempenha dentro do conjunto das articulações do poema. Na hipótese de não existir, poder-se-ia visualizar a devolução do prisioneiro aos timbiras e sua consequente execução dentro da normalidade da ação ritualística. Nesse movimento, de uma cena a outra, é que o episódio da maldição concentra um poder simbólico dos mais significativos. Ele é o princípio desencadeador da reação do prisioneiro, descerrada no Canto IX, após a saída de seu pai. Sem a presença da maldição, o tupi sofreria a morte em nome de seus valores, como forma de recuperar o que tinha perdido, ou seja, a herança da nação guerreira, pela qual morrer significa dar continuidade ao mito. A presença da maldição assume o poder de um elixir, que revigora, mesmo diante da morte, que será honrosa por dois motivos: como repetição de um arquétipo e, muito mais, como prova de que a maldição perderia seu efeito sob a manifestação da bravura. Além disso, o fio condutor dessa mobilidade adensa-se porque um aspecto insólito irrompe no poema e restabelece os valores tradicionais:

Vai com trêmulo pé, com as mãos já frias
 Da sua noite escura as densas trevas
 Palpando. – Alarma! alarma! – O velho pára!
 O grito que escutou é voz do filho,
 Voz de guerra que ouviu já tantas vezes
 Noutra quadra melhor. – Alarma! alarma!
 – Esse momento só vale apagar-lhe
 Os tão compridos trances, as angústias,
 Que o frio coração lhe atormentaram
 Ele que em tanta dor se contivera,
 Tomado pelo súbito contraste,
 Desfaz-se agora em pranto copioso,
 Que o exaurido coração remoça.

[...]

Era ele, o Tupi; nem fora justo
 Que a fama dos Tupis – o nome, a glória,
 Aturado labor de tantos anos,
 Derradeiro brasão da raça extinta,
 De um jacto e por um só aniquilasse.
 – Basta! Clama o chefe dos Timbiras,
 – Basta, guerreiro ilustre! Assaz lutaste,
 E para o sacrifício é mister forças. – (Canto IX, p.369-70)

Reúnem-se, portanto, no segundo excerto, os elementos que reconstituem os valores para a execução do sacrifício: o nome, a glória e as lutas do povo tupi. As duas vertentes da catarse encontram-se no coração do ancião, que remoça pelo alarido da taba, e chora diante do feito, e na luta incessante do guerreiro, que, provocado pela maldição, reacende o vigor como “derradeiro brasão da raça extinta”. Não faria jus, então, diante do histórico da nação túpica, que um de seus guerreiros fosse aniquilado com tamanha humilhação. É ele quem redime seu povo da vergonha e do fracasso diante da força timbira, para traçar o retorno ao mito ancestral.

No Canto IX, os momentos finais da cena duplicam as do canto IV em dissonância de fim apenas, mas resguardam em comum a imagem do choro. Enquanto o prisioneiro chora para livrar-se da morte e ficar ao lado do pai (Canto IV), o ancião chora com o filho nos braços porque “estas lágrimas, sim, que não desonram” (Canto IX). O filho luta para morrer com dignidade, tal qual aponta o título *I-Juca Pirama*. No entanto, o que parecia novo ou surpreendente, ao dessacralizar o herói, fazendo-o chorar, amaldiçoado pelo pai e, posteriormente, morto em glória, ainda não fecha o número de estratégias que Gonçalves Dias impetra no seu modo particular de figurar o indígena. O Canto X, e último na ordem, é o que irá expor a relativização do clássico herói. Mesmo subjugado pela morte e pelo sacrifício, sobreviverá no relato:

Um velho Timbira, coberto de glória,
 Guardou a memória
 Do moço guerreiro, do velho Tupi!
 E à noite, nas tabas, se alguém duvidava
 Do que ele contava,
 Dizia prudente: – “Meninos, eu vi!” (Canto X, p.370)

Na expressão: “Meninos, eu vi!”, a verdade do mito consolida-se porque está além das palavras e das imagens. Encontra-se no universo da experiência do velho timbira que conheceu o mistério intrínseco da cultura. É sua voz que outorga veracidade à história que continuará viva entre as futuras gerações. Por meio dele, chega-se à aproximação de um aspecto relevante do arcabouço do poema, no que se refere ao cunho apocalíptico, que se entretetece em meio aos personagens e suas ações. No Apocalipse do evangelista João, em seu Epílogo (22,8), também há o testemunho ocular do vivido, que agora é relatado: “Fui eu, João, que vi e ouvi estas coisas”.

Existem outras margens de intertexto que se poderiam estabelecer com o curso do poema. É, no entanto, no Capítulo V, do texto bíblico, em que alguns elementos se encontram no desaguadouro da imagem, como se pode ver na figura do cacique relacionada ao que ocupa o trono, instituído de autoridade, que tem “as chaves da morte”, e que comanda o ritual, com as devidas acusações, como a destruição da mata e o julgamento da fraqueza do prisioneiro.

Ligadas à figura central do cacique, a quem pertence o destino do jovem tupi, a voz é outro importante elo. Em ambos os textos, sua manifestação dá-se em elevado tom, tal como os anjos apocalípticos, o canto do guerreiro e de seu pai e a do condutor do ritual timbira. Todo o ritual é marcado pela presença de um concílio, em que anciãos tomam as decisões, diante do choro, do lamento ou da maldição, conforme se vê no texto bíblico.

Dentre tantas conjunções possíveis, que auxiliam na compreensão da riqueza de *I-Juca Pirama*, está a figura do cordeiro, em pé, a ser imolado, pela dignidade, pois seu sangue resgata os homens da tribo, a língua, o povo indígena e seu *ethos*. Reviver o sacrifício é ler as minúcias reiterantes do mito, que evoca personagens exemplares para se tornar contemporâneo, e para deixar o cotidiano em direção ao transfigurado, como no tempo primordial.

O ritual trágico, atualizado nas imagens apocalípticas, estabelece a abertura para outra dimensão de leitura, se levada em consideração a questão da identidade tribal. Nesse sentido, “a identidade étnica agrupa, agrega, unifica, [...] revela uma dinâmica nas relações sociais que aponta para o fortalecimento de elos étnicos, identitários, de forma a assegurar mecanismos autodefensivos em situações de conflito interétnico latente ou manifesto” (Oliveira, 2006, p.37). Singularmente, o poema recorta, na primeira metade do século XIX, um evento simbólico que, concomitantemente, é estampado na história oficial do país. Demonstra, em versão poética, o desastroso

caminho que as etnias indígenas atingiriam dado o seu encurralamento nos becos do interior e sua dissipação enquanto povo organizado. A dignidade e a honra tupi vilipendiadas são, de certa forma, o presságio de que o apagamento da cultura indígena, via colonizador, é iminente, restando-lhe, como forma de vida, o relato pelo mito.

Os povos timbira, segundo dados de Ribeiro (1996, p.72), “constituíram originariamente 15 tribos das quais somente quatro alcançaram o século XX”, nas campinas ao sul do Maranhão, região não indiferente a Gonçalves Dias, que soube transfigurar em poesia a realidade degradante, permitindo-lhe feição enquanto povo participante da nacionalidade. Sua população foi dizimada por não ter, em seu modo de vida, afinidades com os criadores de gado que lhe invadiram as terras nos quarenta anos iniciais do século XIX e “se prolongaram por quarenta anos de lutas ininterruptas, seguidas de um *modus vivendi* precário que, até os primeiros anos deste século [refere-se ao XX], ainda explodia periodicamente em conflitos sangrentos” (ibidem, p.72).

No poema, o autor não configura a nação Timbira como a desfigurada em sua identidade, pois lhe dá a posição da resistência, como aquela que ainda aprisiona. Atribui-se ao fato de ser uma etnia que oferecia sérias dificuldades ao convívio pacífico com o invasor, procurando confraternizar-se espontaneamente, após o interesse do governo na “pacificação”, portanto mais resistente e combativa. À nação Tupi coube o papel de nação vencida, e, como mostram os dados de Ribeiro (1996, p.256-63), não poderia ser transfigurada no poema de forma diferente, uma vez que sua história aponta para uma extinção veloz, com 35 grupos isolados da sociedade nacional em 1900, restando apenas seis em 1957. Nesse ínterim, 18 grupos foram totalmente extintos entre os povos considerados isolados, sem adicionar os de contato intermitente, os de contato permanente e os integrados. As imagens apocalípticas fazem jus à criação poética que legitima a eficácia do rito e da cerimônia, pois num grupo quase extinto como o tupi, o tema já não corresponderia à sua vida social como exemplo. O que está em relevo, antes de tudo, não é a explicação racional do mundo indígena em decadência, mas a coerência do ritual com a vida social do grupo que se mantém no relato atualizado.

Observadas as posições das vozes no poema e a realidade a que o poeta vislumbrou, é possível polarizar, então, os universos representados, em essência, por duas mentalidades, conforme o entendimento de Ribeiro (1996, p.148-9):

um abismo entre a mentalidade das cidades e a dos sertões. Enquanto, para os primeiros, o índio era o personagem idílico de romances no estilo de José de Alencar ou dos poemas ao gosto de Gonçalves Dias, ou ainda o ancestral generoso e longínquo, que afastava toda suspeita de negritude; para o sertão, o índio era a fera indomada que detinha a terra virgem, era o inimigo imediato que o pioneiro precisava imaginar feroz e inumano, a fim de justificar, a seus próprios olhos, a própria ferocidade.

Há que considerar que a visão de Darcy Ribeiro, nesse sentido, é a tomada geral da produção ficcional de Gonçalves Dias e Alencar, no tocante à alteridade real ou fictícia que se construiu. O que é interessante ressaltar, ante os polos estabelecidos, é que há em *I-Juca Pirama* uma quebra dessa linha condutora que permeou o romantismo. Não se trata de inverter o que foi dito até aqui, de retirar-lhe a marca impressa pela crítica como texto romântico. É uma instância de ruptura porque, como dito anteriormente, emerge a figura humana do índio, e isso é possível ser articulado pelo entrelaçamento do universo indígena pelo poeta e sua expressão por meio da arte, que não se atrelou especificamente ao bom selvagem, ou aquele que vivia e morria caçado nas matas. Nas palavras de Roncari (2002), acerca da importância dada ao poeta, no romantismo, em detrimento à obra, poder-se-ia dizer que Gonçalves Dias “aqui se apresenta como um demiurgo ou um intermediário, alguém capaz de sentir o mundo, a natureza, a divindade e expressá-los de forma integral, reunindo pensamento e sentimento, coração e entendimento, paixão e ideia” (ibidem, p.318). Chamado a se integrar na mentalidade inscrita da tradição, reage pelo *corpus* mítico, para dele tirar, mesmo que recordada, a remota origem tribal.

Cantos-referência

Canto VIII

“Tu choraste em presença da morte?
 Na presença de estranhos choraste?
 Não descende o cobarde do forte;
 Pois choraste, meu filho não és!

Possas tu, descendente maldito
De uma tribo de nobres guerreiros,
Implorando cruéis forasteiros,
Seres presa de vis Aimorés.

“Possas tu, isolado na terra,
Sem arrimo e sem pátria vagando,
Rejeitado da morte na guerra,
Rejeitado dos homens na paz,
Ser das gentes o espectro execrado;
Não encontres amor nas mulheres,
Teus amigos, se amigos tiveres,
Tenham alma inconstante e falaz!

“Não encontres doçura no dia,
Nem as cores da aurora te ameiguem,
E entre as larvas da noite sombria
Nunca possas descanso gozar:
Não encontres um tronco, uma pedra,
Posta ao sol, posta às chuvas e aos ventos,
Padecendo os maiores tormentos,
Onde possas a fronte pousar.

“Que a teus passos a relva se torre;
Murchem prados, a flor desfaleça,
E o regato que límpido corre,
Mais te acenda o vesano furor;
Suas águas depressa se tornem,
Ao contacto dos lábios sedentos,
Lago impuro de vermes nojentos,
Donde fujas como asco e terror!

“Sempre o céu, como um teto incendiado.
Creste e punja teus membros malditos
E o oceano de pó denegrado
Seja a terra ao ignavo tupi!

Miserável, faminto, sedento,
 Manitôs lhe não falem nos sonhos,
 E do horror os espectros medonhos
 Traga sempre o cobarde após si.

“Um amigo não tenhas piedoso
 Que o teu corpo na terra embalsame,
 Pondo em vaso d’argila cuidadoso
 Arco e frecha e tacape a teus pés!
 Sê maldito, e sozinho na terra;
 Pois que a tanta vileza chegaste,
 Que em presença as morte choraste,
 Tu, cobarde, meu filho não és.”

Canto IX

Isto dizendo, o miserando velho
 A quem Tupã tamanha dor, tal fado
 Já nos confins da vida reservara,
 Vai com trêmulo pé, com mãos já frias
 Da sua noite escura as densas trevas
 Palpando. – Alarma! alarma! – O velho pára!
 O grito que escutou é voz do filho,
 Voz de guerra que ouviu já tantas vezes
 Noutra quadra melhor. – Alarma! alarma!
 – esse momento só vale apagar-lhe
 os tão compridos trances, as angústias,
 que o frio coração lhe atormentaram
 de guerreiro e de pai: – vale, e de sobra.
 Ele que em tanta dor se contivera,
 Tomado pelo súbito contraste,
 Desfaz-se agora em pranto copioso,
 Que o exaurido coração remoça.

A taba lhe alborota, os golpes descem,
Gritos, imprecações profundas soam,
Emaranhada a multidão braveja,
Revolve-se, enovela-se confusa,
E mais revolta em mor furor se acende.
E os sons dos golpes que incessantes fervem.
Vozes, gemidos, estertor de morte
Vão longe pelas ermas serranias
Da humana tempestade propagando
Quantas vagas de povo enfurecido
Contra um rochedo vivo se quebravam.

Era ele, o Tupi; nem fora
Que a fama dos Tupis – o nome, a glória,
Aturado labor de tantos anos,
Derradeiro brasão da raça extinta,
De um jacto e por um só aniquilasse.
– Basta! Clama o chefe dos Timbiras,
– Basta, guerreiro ilustre! Assaz lutaste,
E para o sacrifício é mister forças. –

O guerreiro parou, caiu nos braços
Do velho pai, que o cinge contra o peito,
Com lágrimas de júbilo bradando:
“Este, sim, que é meu filho muito amado!
“E pois que o acho em fim, qual sempre o tive,
“Corram livres as lágrimas que choro,
“Estas lágrimas, sim, que não desonram.” (p.368-70)