



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

RAFAELA MENDES MANO SANCHES

O INDIANISMO SOB A ÓTICA DE GONÇALVES DIAS E JOSÉ
DE ALENCAR: TRADIÇÃO OU RUPTURA?

São José do Rio Preto
2009

RAFAELA MENDES MANO SANCHES

O INDIANISMO SOB A ÓTICA DE GONÇALVES DIAS E JOSÉ
DE ALENCAR: TRADIÇÃO OU RUPTURA?

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira (Área de Concentração: Literaturas em Língua Portuguesa).

Orientador: Profa. Dra. Susanna Busato

São José do Rio Preto
2009

Rafaela Mendes Mano Sanches

O Indianismo sob a ótica de Gonçalves Dias e José de
Alencar: Tradição ou ruptura?

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira (Área de Concentração: Literaturas em Língua Portuguesa).

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Susanna Busato
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
UNESP – Araraquara

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto, 17 de fevereiro de 2009.

AGRADECIMENTOS

À Deus.

À minha orientadora, Profa. Dra. Susanna Busato, por sua paciência e atenção, e, principalmente, por sua orientação cuidadosa;

Ao Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta e à Profa. Dra. Lúcia Granja, membros da banca de qualificação, que muito contribuíram com suas sugestões para o aprimoramento desta dissertação;

A meus pais que sempre me deram forças nos momentos mais difíceis;

Aos meus amigos por compartilharem as angústias e preocupações;

Ao Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta e ao Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, membros da banca de defesa de tese, por suas leituras e sugestões valiosas que trouxeram diferentes olhares e perspectivas para este trabalho;

Aos funcionários da biblioteca da Unesp e ao Departamento de pós-graduação;

À CAPES pelo apoio financeiro e pelo incentivo à pesquisa.

SUMÁRIO

Introdução.....	7
Capítulo I: A historiografia brasileira e a construção da matriz identitária: sob o prisma da perspectiva nacionalista literária.....	11
1.1 O Resumo programático de Denis e o Bosquejo modelar de Garrett.....	15
1.2. Delineando os paradigmas historiográficos literários: Gonçalves de Magalhães, Joaquim Norberto de Sousa e Silva, João Manuel Pereira da Silva e Santiago Nunes Ribeiro.....	23
Capítulo II: Gonçalves Dias: inovação ou reconstrução da tradição?.....	40
2.1. A tradição e a ruptura nas “Poesias Americanas”, de Gonçalves Dias.....	80
2.2. “Marabá” e o “O Canto do Índio”: a negação do hibridismo.....	88
2.3. “O Canto do Piaga” e “Deprecação”: a deflagração do processo colonizador.....	107
Capítulo III: José de Alencar: entre a convenção romântica e a tradição ocidental.....	125
3.1. Os procedimentos de construção do romance <i>O Guarani</i>	130
3.2. Entre o tempo mítico e o histórico: o dilúvio.....	167
Capítulo IV: Considerações finais	181
Bibliografia	184

RESUMO

A partir das forças ideológicas, estéticas e literárias que constroem a convenção romântica brasileira no século XIX, estudaremos o modo como Gonçalves Dias e José de Alencar imprimem seus posicionamentos críticos e literários, e o modo como manifestam um olhar particularizado sobre a representação da cultura mítica do índio. Propomos elaborar um percurso analítico das afirmações românticas brasileiras, fundamentadas por princípios que se opõem à estrutura clássica. Por outro lado, levantaremos questões estéticas da tradição ocidental, considerando que as diretrizes citadas, as afirmações românticas e a tradição ocidental, alimentam as visões críticas e estéticas dos dois literatos abordados. Assim, as linguagens literárias de Dias e Alencar, vistas sob o trânsito de tensões clássicas e românticas, mapeiam caminhos para o registro de uma representação literária diferenciada. Entre tradição e ruptura, apontaremos, por meio de cartas, de prólogos e das “Poesias Americanas”, de Gonçalves Dias, e por meio de cartas, de ensaios literários, e do romance *O Guarani*, de José de Alencar, a contribuição desses poetas para elaboração de uma língua brasileira e para a formação de uma literatura local. Nesse sentido, nosso objetivo é revisitar o romantismo brasileiro a fim de registrar a estrutura formal e temática das produções poéticas citadas, que se fundam em tensões que procuram abrir novas perspectivas para a literatura brasileira.

Palavras-chave: Literatura indianista brasileira. Gonçalves Dias. José de Alencar. Tradição. Ruptura.

ABSTRACT

This work deals with Gonçalves Dias and José de Alencar critical and literary position, including in an ideological, aesthetic and literary forces that forms Brazilian romantic convention in the 19th century. It will be also studied the way the authors manifest a different representation from the one manifested by the Indian mythical culture. The proposal is to elaborate an analytical pathway for the Brazilian romantic affirmation, based on principles that are opposed from classic structure. On the other hand, aesthetic questions about Western tradition will be raised, considering two directions guide: the critical and the aesthetic visions from both authors. Dias and Alencar literary texts, seen as classic and romantic tension, mapp different ways of literary representation. This work explores tradition and rupture in letters, prologue and “Poesias Americanas”, by Gonçalves Dias, and also letters, literary essays, and the novel *O Guarani*, by José de Alencar, including the contribution from both poets to the Brazilian language and literature formation. Thus, the aim is to revisit Brazilian romanticism in order to register formal structure from the poetic productions above. Those productions engage themselves in tensions that seek to open new perspectives for Brazilian literature.

Key-words: Indigenous Brazilian literature. Gonçalves Dias. José de Alencar. Tradition. Rupture.

Introdução

O movimento romântico de um modo geral representa um período de mudanças estéticas e literárias calcadas na criação de diferentes procedimentos estilísticos e de novas formas, na dissolução dos gêneros, na renovação do lirismo e do teatro e na transformação profunda do campo musical. Podemos sintetizar essas inovações trazidas pelas erupções românticas nas palavras de Guinsburg (2005, p. 275):

O romantismo foi colocado, antes de tudo, como uma quebra em relação aos cânones, às regras, às normas e às convenções clássicas, uma vez que desde sua irrupção como movimento evidenciou-se uma espécie de decomposição da forma de arte até então vigente, cujas leis dominaram durante séculos o fazer artístico na Europa e que, em essência, constituíram a canonização de aspectos fundamentais da arte e da literatura da Antiguidade greco-latina.

Ao lado dessas características, o momento estudado passa a valorizar o indivíduo, destacando aquilo que o distingue de outros. O romântico enfatiza “o característico”: elementos que o diferenciem dentro da sociedade, da nação, do mundo (GUINSBURG, 2005). A partir disso, evidenciamos o interesse constante pela cor local.

Sob essa direção, no século XIX, a independência política brasileira gera um contexto político, ideológico e literário que mapeia as fronteiras da nação recém-emergente com relação à ex-metrópole. O âmbito artístico e poético funde-se na aresta de parâmetros definidores do caráter nacional que consolidam o momento de erupção de novos ideais do período romântico. Criam-se os pilares da convenção dessa escola no prisma de uma metodologia nacionalizante que valoriza as obras de outras épocas segundo os princípios convencionados para representar o espírito nacional.

Apresentaremos, no primeiro capítulo, os caminhos percorridos pela geração de Magalhães que se debruça na caracterização de conceito da questão nacionalista, desdobrada para o campo literário e para o político. Apontaremos os principais representantes das afirmações românticas, por meio da análise da crítica desse período que se restringe à produção de historiografias literárias. O *corpus* escolhido para assinalar os olhares dos

primeiros intelectuais brasileiros integra os seguintes ensaios e bosquejos: “Ensaio sobre a história da litteratura do Brasil” (1836) e “Discurso sobre a história da literatura do Brasil” (1865), de Gonçalves de Magalhães; *Modulações Poéticas* (1841), de Joaquim Norberto de Sousa Silva; *Parnaso Brasileiro* (1843), de João Manuel Pereira da Silva; “Da nacionalidade da literatura brasileira” (1843), de Santiago Nunes Ribeiro. Contemplando esses textos, trataremos, à luz de nossas discussões, as visões de alguns críticos contemporâneos, a fim de observarmos o contexto do romantismo através de seus olhares e questionarmos algumas das posições adotadas por tais críticos, a saber, Regina Zilberman, Maria Helena Rouanet e João Hernesto Weber. Por essas vertentes, apreenderemos a convenção romântica determinante para a construção literária sobre a qual estudaremos os literatos Gonçalves Dias e José de Alencar.

Vale destacar que nossa dissertação alimenta-se de duas diretrizes. Levaremos em consideração a estética literária da tradição ocidental e as afirmações românticas brasileiras, e, a partir disso, analisaremos as linguagens de Dias e Alencar.

Tendo em vista a produção da esfera literária dos oitocentos, propomos discutir, no segundo capítulo, o modo como Gonçalves Dias compõe seu discurso poético sobre a convenção romântica e o modo como ultrapassa as amarras nacionalistas dos primeiros românticos. Nesse sentido, a linguagem gonçalvina arquiteta-se sobre um eixo duplo que ora se aproxima dos olhares historiográficos e ora se afasta de tais críticas. Quanto à primeira postura, veremos que o poeta segue na mesma linha do espírito nacionalista, visto como um discurso que busca seus delineamentos com relação à literatura portuguesa. Já, no que confere ao seu afastamento, pontuaremos a presença de formas estrangeiras em suas poesias, principalmente, as de origem portuguesa. Por outro lado, abordaremos como esse literato movimenta tais modelos para arquitetar uma forma e uma temática diferenciada e, por conseguinte, romper com os paradigmas dados pela tradição ocidental. Posto isso,

observaremos como o conceito de originalidade imbrica-se com a produção poética de Dias, pois

Entre as idéias que podem ser vinculadas aos escritores românticos é possível ressaltar o culto da originalidade. Esse aspecto sugere certa ligação com o fato desses escritores se mostrarem adversos à utilização de formas convencionais, as formas fixas até então empregadas na literatura.

Por sua vez, essa tendência ao abandono de formas específicas está relacionada com uma nova concepção do poema, segundo a qual o poema é uma forma que se confunde com a sua estrutura. Assim, o ideal romântico seria chegar a uma obra distinta, não passível de repetição. (PITERI, 1991, p. 97).

Para orientar os posicionamentos estéticos e ideológicos do poeta oitocentista, organizaremos um estudo de suas cartas e de seus prólogos e mostraremos de que maneira estes últimos teorizam os procedimentos de construção de sua obra. A fim de sustentar essa abordagem, analisaremos alguns poemas de Gonçalves Dias, extraídos das “Poesias Americanas”¹, a saber: “O Canto do Guerreiro”, “Canção do Tamoio”, “I- Juca-Pirama”, “O Canto do Índio”, “Marabá”, “O Canto do Piaga” e “Deprecação. Estabeleceremos um diálogo entre esses poemas, com vista a estudar a representação da cultura mítica do índio, por meio do ritmo e de expressões que mimetizam o universo do ameríndio, e por meio da presença da matéria histórica e do crivo idealizador.

Após o estudo da poética gonçalvina, o terceiro capítulo compreenderá a postura de José de Alencar, que, assim como a de Dias, parte da convenção romântica e imprime sob as forças literárias um olhar particularizado. Nessa diretriz, Alencar ecoa as proposições delineadas pela historiografia brasileira, ao mesmo tempo em que se distancia dessa vertente. Assim, refuta o conceito de cópia, mas utiliza a estrutura do herói medieval. Plasmando seu olhar localista, recheia essa montagem de elementos que reverberam o registro local, como estudaremos no romance *O Guarani*². Nesse texto, enfocaremos os eixos dúplices construtores dos olhares que imprimem a figura do nativo. E, da mesma forma como

¹ Para a análise das “Poesias Americanas”, trabalharemos com o volume único *Poesia e prosa completas* de Gonçalves Dias da editora Nova Aguilar (1998).

² Para a análise deste romance, utilizaremos o livro *O Guarani* de 1987.

propomos estudar em Gonçalves Dias, pontuaremos o modo como a cultura mítica do índio é representada. No caso alencariano, o romance promove a inserção da mitologia indígena e a composição de uma linguagem que integra o universo simbólico e natural do aborígine. Também exploraremos o fato do crivo idealizador ser reverberado, por um lado, e desmantelado, por outro. Utilizaremos, para orientar esse estudo, os ensaios literários de Alencar sobre o conceito de literatura e língua, e abordaremos o entrelaçamento entre conteúdo e forma, que o autor tece no romance *O Guarani*.

Ainda no terceiro capítulo, estudaremos, a partir de comparações entre as estruturas dos poemas gonçalvinos e do romance alencariano, os principais eixos destoantes entre as abordagens da esfera mítica do nativo.

Cabe ressaltar que a escolha do romance *O Guarani* justifica-se em função de que este trabalho é um processo de investigação em percurso inicial, e, por isso, não escolhemos o romance *Iracema*, já que a linguagem deste texto caminha para a zona de uma linguagem poética que demandaria um trabalho em termos da poesia que no romance emerge. E, neste momento, a perspectiva de nosso trabalho está voltada para uma vertente histórica, crítica e estilística e, portanto, *O Guarani* situa-se melhor nos objetivos de nossa pesquisa.

Debruçaremos-nos em revisitar o romantismo brasileiro a fim de registrar os olhares convergentes e divergentes quanto à representação da esfera do nativo. Sob esse viés, teceremos as posturas impressas por Alencar e Dias no contexto romântico brasileiro, com efeito de traduzir as visões que lêem o elemento primitivo.

Assim, no último capítulo, elaboraremos um trajeto analítico das principais diferenças entre a postura de Alencar e Dias no que confere à tradição ocidental e às afirmações românticas; e um estudo de suas linguagens poéticas quanto à representação da cultura mítica do nativo no contexto dos oitocentos.

Capítulo I

A historiografia brasileira e a construção da matriz identitária: sob o prisma da perspectiva nacionalista literária

A partir da independência política do Brasil, no século XIX, passa-se a discutir a questão da nacionalidade e o papel da literatura nesse momento. A criação do Estado Nacional institui o conceito de Nação, afluindo a consciência do caráter específico dos brasileiros, ponto nodal do nacionalismo, e promovendo a pesquisa dos índices existentes, já no passado, dessa nacionalidade. Surge a necessidade de se construir uma historiografia da literatura brasileira, com vista a elaborar uma narrativa para a produção literária, que represente em termos simbólicos a conquista libertária no campo político.

De acordo com Zilberman (1999, p. 26), “Começar a escrever uma história da literatura nas primeiras décadas do século XIX não era, pois, tarefa delegada apenas aos brasileiros, e sim compartilhada por europeus de estirpe ilustre.”. Sob esse prisma, a convenção romântica impôs ao literato brasileiro a missão de produzir uma literatura à altura da pátria, que emergia distinta da metrópole. Nesse sentido, os primeiros contemporâneos engrenam um programa, de um lado, contemplador de traços distintivos que separem a literatura brasileira da portuguesa, e, de outro, formulador das origens dessa nova literatura. Essas propostas nacionalistas, determinadas pela Europa, criam uma imagem para o Brasil e atribuem funções não literárias para a literatura. Desse modo, a tarefa das manifestações artísticas é solidificar as raízes do país recém-emergente, a partir de parâmetros estabelecidos para a representação da nação e não para a representação do próprio campo artístico. Nessa direção:

A primeira consequência da consolidação do projeto nacional salta à vista: o caráter nacional da literatura brasileira remete ao caráter nacional do próprio Brasil, e é por isso que, desde o romantismo, a literatura brasileira se estrutura predominantemente como interpretação do Brasil, e a busca da nacionalidade literária confunde com a construção de imagens da identidade nacional brasileira. Compreende-se, então, que com o romantismo, o que também estava em causa era o sentido da independência política: ao mesmo

tempo que fundavam o projeto de literatura nacional, os românticos inventavam o Brasil. (BAPTISTA, 2003, p. 28).

A criação do país recém-emergente plasma os olhares dos europeus que insistem na conveniência da esfera literária ostentar a cor local, por meio da temática da natureza e da ambientação americana (FRANCHETTI, 1994). Ao lado desses índices de nacionalidade, impressores da especificidade brasílica, os românticos brasileiros demarcam as “fronteiras nacionais”, emolduradas sob horizontes que se diferenciem da ex-metrópole.

Nessa envergadura, na aresta de Bernd (1999), os países de situação pós-colonial exigem a modelagem de uma matriz identitária que exclua o outro, principalmente, o colonizador, posto que os territórios marcados pela máquina colonizadora tentam reconstruir, por meio da inversão projetiva do discurso eurocêntrico, a imagem articulada pelos primeiros textos de fonte européia, tingidos pelos preceitos ideológicos estrangeiros. Inserido no conjunto dos países colonizados da América Latina, o Brasil foi encalacrado por uma linguagem etnocêntrica representante, em seu bojo imagético, da negação incessante de uma identidade dos autóctones. Sob essa égide, projetou-se um único eixo sintagmático: o europeu civilizado e o indígena bárbaro. Nesse prisma, desnudam duas posições contraditórias, promulgadas pelo colonizador português: a revelação da alteridade do nativo indígena, e a negação dessa alteridade. No entanto, a partir da criação do Estado brasileiro, postula-se, no cerne representativo romântico, a necessidade de inverter-se esse posicionamento discursivo através de uma construção identitária como revide ao colonizador. Tal fato atestaria para Portugal a capacidade do país tropical de produzir uma literatura isenta de sua influência, e, por conseguinte, isenta de cópia, pois a dependência cultural que experimentaram os colonos propicia contornos definidos e unificadores de um matiz nacional demarcado pelo mapeamento de barreiras com a ex-metrópole. Frutifica dessa postura, um quadro literário veiculador da particularização dos temas literários e dos meios de representá-los, que se arquitetam na própria idéia de nação, visto que não conseguem ultrapassar as barreiras

criadoras do Brasil. Os intelectuais reverberam e legitimam um discurso que prioriza como escopo a linguagem do europeu sobre os Trópicos: vivificam a atmosfera imagética contrastante e dualística: autóctone/ estrangeiro; Brasil/ Portugal, vista agora sob a ótica do país recém-emergente:

Todo o processo de busca identitária nas Américas corresponderá a dar respostas a este brutal processo de aniquilamento das especificidades das primeiras nações, procurando reverter a condenação maior imposta ao colonizado que é, para lembrarmos o texto antológico de Albert Memmi (1996), “a perda progressiva da memória”. A identidade será, portanto, a princípio, simplesmente reativa, o oposto, uma resposta ao colonizador [...]. Porque, motivadas simplesmente pelo revide, as identidades tendem à busca de uma pureza original que não é mais possível ou a um fechamento da comunidade sobre si própria. (BERND, 1999, p. 99 e 100).

Nessa esteira, percorre a geração de Magalhães, produzindo um campo literário e crítico polarizados: indígena/ estrangeiro, que se desdobra na oposição romântico/ clássico, considerando, entretanto, que nem todos os intelectuais acreditem que a cultura do ameríndio simbolize o caráter nacional, como veremos posteriormente. Sob essa diretriz, “Declarar a diferenciação da literatura produzida no Brasil em relação à produção poética da ex-metrópole foi fórmula encontrada pelos intelectuais do país, para contribuir com a tarefa de consolidação política da nação.” (ZILBERMAN, 1998, p. 9). Sob o olhar de Zilberman, podemos observar o modo como é exercido a autoridade da perspectiva nacionalizante, tendo em vista que essa autora endossa tal perspectiva. Por esse viés, o crivo nacionalista tende a julgar toda a produção literária brasileira quanto ao âmbito temático e estético, de acordo com a representação da singularidade brasileira, fato que custa caro aos intelectuais que caminham nessa direção.

Para Weber (1997, p. 29), o conceito de nacionalidade “[...] é fruto das revoluções burguesas, e não uma concepção a-histórica, como a ideologia nacionalista tenta fazer crer.”. Não se sucede aplicá-lo em outros contextos, como os literatos fazem com relação ao arcadismo ou outros períodos. Não se sucede analisar outros contextos com base nesse argumento, que se aplica apenas a partir do século XIX, uma vez que:

[...] a questão da nacionalidade dos textos literários produzidos no Brasil somente poderia aflorar à consciência da intelectualidade brasileira, explicitamente, tornando-se passível, pois, de sofrer uma formulação teórica, com a Independência e a criação do Estado nacional brasileiro. (WEBER, 1997, p. 32).

De fato, a consciência do nacionalismo somente poderia aflorar no contexto acionado por Weber, posto que se configura em uma construção da revolução burguesa. Por outro lado, esse crítico sustenta a metodologia nacionalizante, na mesma linha de Zilberman, afirmando que o espírito brasílico eclodiu no momento histórico adequado e se fortaleceu em outros momentos literários. Weber reverbera o caráter nacional que se inicia no romantismo e ganha tônus em outros períodos. Sob sua ótica, os índices de nacionalidade são trazidos por estrangeiros e, por correlação, não é por acaso que os ideais que ecoa nas primeiras gerações são disseminados por precursores românticos, como Almeida Garret e Ferdinand Denis:

Possivelmente não por acaso, [...] a leitura realizada pelos românticos, e pela historiografia literária brasileira em geral, tem apontado o *Resumo da história literária do Brasil*, de Ferdinand Denis, publicado em 1826, como um texto fundamental à reflexão sobre a nacionalidade literária, não somente por ser o primeiro a apontar para a nacionalidade possível da literatura produzida no Brasil, mas por ter exercido papel de verdadeiro “manifesto” do nacionalismo literário brasileiro, ao indicar, já no subtítulo do capítulo I do seu livro, “o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo” [...]. (WEBER, 1997, p. 33).

Nessa vertente de Weber, contemplamos suas reflexões, haja vista que Denis lança as bases que a historiografia romântica brasileira trilhará.

Os textos doutrinários brasileiros, desse período, compõem o cânone historiográfico do século XIX, e, como são os europeus que encabeçam as reflexões sobre o caráter nacional da literatura brasileira, visto como mapeador da questão identitária, basearemos-nos neles para apontar a leitura que os românticos fazem desse quadro ideológico. Assim, neste capítulo, revisitaremos e analisaremos as forças norteadoras da formação da linguagem simbólica brasileira, e desnudaremos a fragilidade que desponta na falta de critérios estritamente estéticos, determinantes para a estrutura literária.

A fim de traduzir o olhar romântico, demonstraremos como os literatos lêem a questão

nacionalista por intermédio da linguagem literária, e, por outro viés, como essa linguagem representa-se por intermédio da nação. Dessa proposta, decorrem os parâmetros condicionantes, imbricados na busca identitária da brasilidade, como a cor local, o culto ao cristianismo, e o nacionalismo como critério de seleção das obras literárias anteriores a independência do país e o conceito de originalidade. A construção desses parâmetros cria uma imagem do Brasil ostentada pela literatura, fato que promove um descompasso neste vetor de força.

Postos nossos critérios analíticos, apresentaremos os intelectuais envolvidos no aprimoramento poético dos oitocentos. Para tanto, adotaremos o sistema cronológico: iniciaremos pelos precursores europeus Ferdinand Denis e Almeida Garrett, e passaremos por Gonçalves de Magalhães, Joaquim Norberto de Sousa Silva, João Manuel Pereira da Silva e Santiago Nunes Ribeiro.

1.1. O Resumo programático de Denis e o Bosquejo modelar de Garrett

Em 1826, Jean-Ferdinand Denis³ publica o *Resumo da história literária do Brasil*, considerado o texto inaugural e indicador dos caminhos a serem percorridos pelos literatos e, principalmente, pela historiografia romântica brasileira. Como já dissemos, esse texto contempla uma importância para os intelectuais românticos, ao reconhecer o Brasil como Estado independente, e ao ser destinado a um público específico: o brasileiro. No entanto, não é mero acaso a escolha desse público, considerando que o viajante francês mudou seu “rumo”, no que compete ao leitor, da rota francesa para a brasileira, em consequência da refutação que experimentou em solo natal. Tendo em vista que defendia os elementos da natureza como princípio para a arte poética e, como a paisagem natural não se configurava como matéria

³ Jovem parisiense que permanece no Brasil por três anos (1816-1819). Nasce em 1798 e morre em 1890. Durante sua longa vida, publica diversos livros sobre os países da América, principalmente, sobre a natureza dos Trópicos, colocando o Novo Mundo em pauta. Destaca-se, na área das letras, em virtude de sua crítica e produção literária e de sua tradução de várias obras.

poética para muitos franceses, não alcançou um alto grau de receptividade entre seus companheiros (ROUANET, 1991). Além de ele próprio notar a recusa de seus princípios, Denis também fora avisado sobre o impasse que trilhava:

[...] até que ponto é legítimo e aprovado pelo gosto este empréstimo de imagens estrangeiras; em que pode ele realmente consistir; [...] não há, enfim, freqüentemente, esse outro perigo não menos grave a ser evitado, qual seja, o de falar a uma nação de uma natureza que ela não compreende, de apelar para recordações que só existem para o escritor [...] (BRUYAS, 1979 apud ROUANET, 1991, p. 216).

As palavras de Bruyas traduzem o ideário do século XIX: o afã de buscar-se a nacionalidade, uma vez que todos os países

[...] só iam se importar, agora, na medida em que pudessem servir de pano de fundo diante do qual deviam sobressair as imensas virtudes dessa Europa civilizada. E, acima de tudo, *o nacional* era peça imprescindível no ideário básico de qualquer atividade do tempo, fazendo com que todo toque de exotismo se restringisse, necessariamente, à função de elemento de contraste. (ROUANET, 1991, p. 217).

No entanto, ao aplicar esse discurso ao contexto brasileiro, o toque de exotismo passa a configurar a representação do país tropical, um dos fatores que fazem de Denis o “pai do romantismo”.

Em pleno solo americano, Denis experimentaria uma carreira americanista promissora, por meio do reconhecimento da alteridade brasileira e de um discurso direcionado a um receptor em especial, encontrando-se, por isso, acima de outros estrangeiros. Juntamente a esses esforços, condicionantes de um tom americano e de uma posição destacável, somam-se o seu grande conhecimento pictórico e plástico sobre a natureza tropical, bem como sobre a cultura brasileira, servindo de fonte tanto para intelectuais estrangeiros e nativos, como também para viajantes europeus. Segundo Rouanet (1991, p. 140): “Denis forneceu informações a portugueses (na mesma medida em que as forneceu a brasileiros), e também a alemães, holandeses e demais europeus, além, é claro, de ser referência para muitos de seus compatriotas.”. Visto como uma autoridade, o precursor francês é considerado divulgador das “coisas” brasileiras, posição atestada por diversos ideólogos românticos, além de ele próprio.

Outro lugar significativo ocupado por Denis é o de intermediário entre a França e o Brasil, haja vista que os primeiros intelectuais românticos recusam os paradigmas estéticos portugueses, trocando-os pelos franceses, como veremos na filiação Brasil/França proposta por Magalhães.

Já que os românticos brasileiros cultivam as línguas européias, atentos aos preceitos simbólicos, e estão a sua disposição, como leitores críticos, além de conhecerem uma natureza inspiradora, o predecessor constrói, no *Resumo da história literária do Brasil*, um programa, por meio de parâmetros estéticos e temáticos, que coordena os percalços a serem executados pelos literatos do Estado recém-emergente.

Sob o olhar de Rouanet (1991, p. 230): “Estava sendo lançado, assim, um verdadeiro grito de alerta: os dois povos falavam a mesma língua [portugueses e brasileiros]... Alguma coisa precisava ser feita, e com urgência, para que marcasse uma diferença e se pudesse neutralizar semelhante ameaça.”, podemos identificar que suas pressuposições convergem-se com as mesmas movimentadas pela convenção romântica: a força nacional da literatura, consentida como delimitadora de fronteiras, e vista como espelho da nação. Nessa direção, Denis aponta o caminho que representaria a matriz identitária do Brasil: a temática indígena, em contraposição às musas greco-romanas; e o culto à natureza. No entanto, esses olhares encontrariam resistência em outros intelectuais, que não se limitam ao âmbito temático. Para o crítico francês, os poetas românticos encontrariam uma produção simbólica genuinamente nacional nas populações ancestrais, que viviam harmoniosamente, em tempos remotos, antes da chegada do europeu: “O maravilhoso, tão sublime à poesia, encontrar-se-á nos antigos costumes desses povos [índios], como na força incompreensível de uma natureza constantemente mutável em seus fenômenos [...]” (DENIS, 1978, p. 36). Essas colocações de Denis norteiam um referente estritamente literário para o exotismo americano, representante da cultura mítica do ameríndio que se arquiteta no passado quase atemporal. Em outras

palavras, as reflexões desse estrangeiro criam a estrutura imagética do índio, que, além de engrenar o seu universo mítico, não traça laços com o presente, pois o crivo construtor do aborígene não condiz com as lutas contemporâneas entre o índio e branco, fato que promulga uma modelagem situada no eixo do passado ou no eixo atemporal:

Celebre desde já o poeta dessas belas regiões os magnos acontecimentos do século; mas não se esqueça também os erros do passado; [...] após haver lançado um olhar de compaixão aos séculos transcorridos: lamente as nações exterminadas, excite uma piedade tardia, mas favorável aos restos das tribos indígenas; e que este povo exilado, diferente na cor e nos costumes não seja nunca esquecido pelos cantos do poeta; **adote uma nova pátria e cante-a ele mesmo**; console-se à lembrança de outros infortúnios, rejubile-se com a radiosa esperança que lhe dá um povo humano. (DENIS, 1978, p. 38, grifo nosso).

A partir da expressão “adote uma nova pátria e cante-a ele mesmo”, podemos perceber um eixo duplo construtor da convenção romântica brasileira, uma vez que, se por um lado, não promove a projeção do índio extinto no cerne da linguagem poética, isto é, não promove a relação direta entre literatura e realidade, criando um mundo autônomo para o campo representativo, por outro lado, assinala essa vertente como a única válida para aprimorar o nacionalismo. Nesse sentido, segundo Denis, a produção simbólica brasileira, ao cultivar a cor local e buscar símbolos nacionais que expressem o exotismo dessa nação, deveria opor-se à estrangeira, rejeitando os mitos clássicos, pois esses não condiziam com a realidade do país. Tal fato tece contrapontos às balizas estabelecidas para a esfera literária:

Se essa parte da América adotou uma língua que a nossa velha Europa aperfeiçoara, deve rejeitar as idéias mitológicas devidas às fábulas da Grécia: usadas por nossa longa civilização, foram dirigidas a extremos onde as nações não as podiam bem compreender e onde deveriam ser sempre desconhecidas; não se harmonizam, não estão de acordo nem com o clima, nem com a natureza, nem com as tradições. (DENIS, 1978, p. 36).

Essas marcas de nacionalidade

[...] que Denis indicava e os românicos retomavam não eram, apenas, comprovação da nacionalidade literária, assim sem mais nem menos: eles compunham um quadro de referências para se pensar a própria nação, ou imaginá-la, ou, em última instância, inventá-la, para além inclusive da simples formal do Estado nacional. (WEBER, 1997, p. 36).

Podemos reiterar, a partir das palavras de Weber, os alicerces do horizonte dos

oitocentos: a precariedade dos próprios conceitos que definem a esfera literária, haja vista que perdem suas fronteiras, diluídas nas idéias definidoras da nação.

Denotando os traços distintivos da poesia brasileira, Denis segue, em seu *Resumo*, com uma historiografia literária, marcada por uma perspectiva nacionalizante, que delimita a metodologia que ganhará um grande desenvolvimento entre os ideólogos brasileiros. É interessante observar que, de todos os seus princípios lançados, os intelectuais selecionam o que é conveniente. Como a imagem poética é pensada a partir das marcas diferenciais com relação à Europa, o viajante francês é circunscrito em uma áurea e reconhecido categoricamente como “o pai do romantismo brasileiro”. Atesta-se o quanto Denis está imbricado no esforço em busca da brasilidade. Nessa linha, os caminhos percorridos por esse francês podem ser averiguados nas palavras de Rouanet (1990, p. 192):

O que se verifica, então, é que Ferdinand Denis, ao estabelecer a separação de corpos entre as literaturas de Portugal e do Brasil, e ao determinar o caminho que deveria ser seguido para que pudesse alcançar a tão procurada originalidade do “tipicamente nacional”, estava lançando a pedra fundamental de uma longa construção. O terreno estava mais do que preparado para isto por todos os viajantes que o antecederam e que foram, pouco a pouco, instituindo um padrão de realidade americana ao qual a nossa própria visão iria se conformar. E, pela ausência de qualquer reflexão, de qualquer indagação acerca da validade ou não dos elementos que constituíam tal padrão, a visão do Brasil “brasileiro” estava prontinha para assimilar mais esta “verdade”.

Nesse percurso, criou-se a relação direta entre Brasil e literatura, reverberada pelos intelectuais que estudaremos nesse capítulo. Em contraponto a essa relação, a estrutura estética literária gera uma produção simbólica para o mundo mítico do ameríndio, como veremos, posteriormente, nas produções de Gonçalves Dias e José de Alencar.

No mesmo ano em que o autor do *Resumo da história literária do Brasil* publica o texto doutrinário que trilhará o caminho a ser percorrido pelos intelectuais brasileiros, João Batista da Silva Leitão de Almeida Garrett⁴ também lança o *Parnaso Lusitano* (1826),

⁴ João Batista da Silva Leitão de Almeida Garrett (1799-1854) teve uma vida política intensa, em Portugal, com grande participação de caráter liberal. Na área de letras, produz poesias, ficção, drama e ensaio, além de ter sido responsável pela introdução do romantismo em seu país.

precedido de um Bosquejo. O “Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa” trata-se de uma coletânea de autores portugueses e brasileiros, analisados de acordo com uma perspectiva nacionalista, tendo em vista que esse conceito norteia os valores literários desse momento.

As proposições trazidas por Garrett engendram por discussões em pleno século XIX: a liberdade política como instrumento nacional, pois, segundo esse crítico português, a autonomia do Estado determina a independência intelectual, a valorização das particularidades do país em detrimento do modelo greco-romano, e a concepção de originalidade. Para esse português, o poeta deveria pintar a beleza de seu país e, no caso do Brasil, esse deveria explorar sua imagem paradisíaca, calcada na exuberância natural da flora e fauna.

A primeira discussão suscitada em seu texto expôs argumentos sobre a importância política para a nação:

Tínhamos perdido a independência; perdemos logo o espírito nacional, o timbre, o amor pátrio (que amor da pátria poderá haver em quem pátria já não tem); a lisonja servil, a adulação infame levou nossos desonrados avós a desprezar seu próprio riquíssimo e tão suave idioma, para escrever no gutural castelhano [...] (GARRETT, 1998, p. 45).

Neste ponto, Garrett faz alusão ao século XVII, quando Portugal deixou-se dominar politicamente pela Espanha e, por conseguinte, a área intelectual também se contaminou por uma produção baseada na cópia. Por meio desse ideário político e lingüístico, o poeta afirma a ótica romântica, visto que, para os representantes dessa escola, o espírito nacional deriva da pátria, e, se essa perde a autonomia política, a literatura também se torna influenciável. Nas palavras de Zilberman, que aponta sua visão no que confere à análise dessa argumentação garretiana, verificamos o seguinte:

O “espírito nacional” depende da quantidade de “amor pátrio”, que transparece na linguagem poética que o traduz. Ignorar a própria nação gera uma literatura servil, de espinha quebrada, submissa aos cânones estrangeiros e estranhos ao mundo de onde provém. Essa acusação, que Garret dirige aos seus contemporâneos, estende-se aos autores nascidos no Brasil. (ZILBERMAN, 1999, p. 33).

Nas palavras de Garrett, que traduz a convenção romântica, e nas de Zilberman, que interpreta o momento estudado, pressupõe-se uma mesma perspectiva de olhares convergentes: a relação direta entre a literatura e a nação, não delimitando parâmetros para a literatura enquanto movimento estético/temático e autônomo com relação à realidade, posto que o campo artístico cria seus próprios referentes.

Outra posição ideológica marcante no texto de Garrett, coordenadora da esfera crítica dos românticos brasileiros, é a oposição ao arcabouço mitológico:

Claro é que a história, a oratória, todas as artes do discurso deviam de florescer com tal aumento. Com elas todas medrou e cresceu a poesia na delicadeza, na harmonia, no gosto; porém desmereceu muito, demasiado na originalidade, no caráter próprio, que perdeu quase todo, na *nacionalidade*, que por mui pouco se lhe ia. Todos os deuses gregos tomaram posse do maravilhoso poético, todas as imagens, todas as idéias; todas as alusões do tempo de Augusto ocuparam as mais partes da poesia; e mui pouco ficou para o que era nacional [...] (GARRETT, 1998, p. 35).

O contexto a que se refere o poeta português diz respeito ao período clássico, em que cultivaram as línguas clássicas. Dessa maneira, ao passo que engrenaram o aperfeiçoamento da língua e o imperialismo dos preceitos latinos e gregos sobre as ciências, houve o completo esquecimento do espírito nacional. Tal fato demarca sua contrariedade à arte greco-romana, proposição que, ao lado da de Denis, ecoa não só em Gonçalves de Magalhães, como também em Joaquim Norberto de Souza Silva e João Manuel Pereira da Silva. Nesse prisma, corroboramos nossa perspectiva analítica: a imbricação dos parâmetros da questão identitária com os da linha literária.

Nessa diretriz, Garrett sustenta que a esfera coroada pelas musas gregas, por meio dos poetas árcades brasileiros, também construíram uma produção simbólica desnacionalizada:

Certo é que as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região [Brasil] deviam ter dado a seus poetas mais **originalidade**, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece: **a educação européia apagou-lhes o espírito nacional**: parece que receiam **de se mostrar americanos**; e daí lhes vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades. (GARRETT, 1998, p. 56, grifo nosso).

[...] em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou.

(GARRETT, 1998, p. 57).

Apesar de conferir uma ausência de originalidade ao período referido devido à falta de exploração das cenas propiciadas pela natureza, o crítico português distingue imitação de cópia, pois, sob sua ótica, a imitação não desnacionaliza. Assim, para ele, ser nacional não significa ser original, divergindo-se do matiz, posteriormente, adotado pelos brasileiros. Põe em um mesmo rol originalidade e nacionalidade, visto que, segundo as colocações de Zilberman (1999, p. 33) sobre essa postura de Garrett: “[...] não é a recusa da imitação que *a* impede [*originalidade*], e sim a ausência de um olhar para fora, para o mundo em que o poeta vive, capacitando-o a introduzi-lo no texto literário.”. Na linha do português, os literatos poderiam imitar outras tendências, desde que cultivem “a índole nacional” no texto. Embora o crítico estrangeiro não aponte para uma visão radical quanto ao conceito de cópia, o olhar lusitano de Garrett reverbera a construção da historiografia literária a partir de preceitos que tocam a nação, em outras palavras, a partir de preceitos que não configuram o campo literário.

A perspectiva nacionalista de Garrett aproxima-se da de Denis, ao passo que este último também condena a ausência da cor local no arcadismo. No entanto, endossa e deixa transparecer, em seu discurso, um conceito de originalidade diferente do conceito do português. Para Denis, a imitação do alheio deve ser deixada de lado.

Outra acepção do poeta lusitano, adotada por alguns literatos brasileiros, como Magalhães, é o fato de repreender a colonização portuguesa pela ausência de uma literatura brasileira “[...] a educação européia apagou-lhes o espírito nacional [...]” e, em virtude desse apagamento, segundo o literato lusitano, em vez dos poetas legitimarem o caráter brasileiro, copiaram outra natureza, por sentirem vergonha de seu país.

Em contraponto a essa literatura “copiada”, tanto o crítico português, como o francês, atribuem aos poemas épicos árcades um tom americano, isto é, um princípio do culto à cor local. Diferem-se, contudo, quanto aos seus gostos estéticos e temáticos: o primeiro privilegia

O Uruguai, de Basílio da Gama, enquanto o segundo ostenta *Caramuru*, de Santa Rita Durão.

Postos os parâmetros acenados por Garrett, constatamos que esse poeta, assim como Denis, apresenta as coordenadas que a ex-colônia poderia percorrer para que atinja a originalidade e, por conseguinte, a independência literária. No entanto, o motivo de Denis obter uma maior repercussão, calca-se no seguinte: “[...] quanto a Almeida Garrett, é preciso acrescentar ainda que ele levava certamente a desvantagem de ser português, o que não lhe dava o mesmo respaldo afetivo de que gozava Ferdinand Denis junto aos brasileiros.” (ROUANET, 1991, p. 182).

Diante disso, analisaremos como as proposições de Garrett, juntamente com as do resumo programático, visto que em muito se aproximam, ressonam nos principais ideólogos brasileiros e articulam a convenção romântica, e como elas denotam a precariedade da definição dos parâmetros literários.

1.2. Delineando os paradigmas historiográficos literários: Gonçalves de Magalhães, Joaquim Norberto de Sousa Silva, João Manuel Pereira da Silva e Santiago Nunes Ribeiro

Sob a mesma perspectiva nacionalista de Garrett, Domingos José Gonçalves de Magalhães⁵, em seu texto “Ensaio sobre a história da litteratura do Brasil” (1836), alude à idéia do brasileiro envergonhar-se de sua origem, no que compete aos períodos anteriores à independência. Esse sentimento, para o poeta, decorreu em virtude da política brasileira não apresentar uma autonomia própria, que promovesse uma produção literária independente, fato que se potencializou com a imagem de “barbárie” do Brasil. Consolida-se, derivado desse

⁵ Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) publica o “Ensaio sobre a historia da litteratura do Brasil” na Revista Niteroy, formulada juntamente com Francisco de Sales Torres Homem e Manuel de Araújo Porto em 1836. Esse periódico objetiva, por meio de textos variados, discutir a literatura, a economia, a ciência, a filosofia, divulgando o Brasil no exterior. Nesse mesmo ano, Magalhães também lança *Suspiros Poéticos e Saudades*, tornando-se conhecido como o líder do movimento romântico. Esse poeta brasileiro transita pela crítica literatura, feitura de poesias, e pela construção de textos de teor filosófico e histórico.

quadro, o conceito de cópia, via Denis, tendo em vista que esse país não possuía condições libertárias para projetar uma literatura independente nos séculos XVI, XVII e XVIII. Nesse sentido, deflagramos o modo como Magalhães envereda pela convenção oitocentista.

Para Zilberman (1999), o ensaio de Magalhães busca apontar as causas da falta de uma literatura peculiar que a distinga das outras, por meio do objetivo de tecer uma história da literatura brasileira, apresentando as origens desse movimento artístico, suas fases, e os poetas que a cultivaram. A autora referida também mostra a falta de evidências quanto ao conhecimento de Magalhães sobre o Bosquejo de Garrett. Dessa maneira, apesar de muitas reflexões do romântico brasileiro poderem dialogar com as do poeta português ou, como Zilberman prefere dizer, poderem responder as reflexões desse poeta, não se pode afirmar que Magalhães segue ou refuta Garrett.

A justificativa encontrada pelo crítico brasileiro para legitimar a ausência de uma produção simbólica própria está calcada no contexto colonial, visto que, dentro desse quadro, os brasileiros foram humilhados e explorados pelos portugueses, além de que foi a empresa colonizadora que dizimou a cultura dos indígenas e que trouxe apenas a “má população” para o Brasil. Tal situação, para o crítico, impossibilitou a geração dos autores dessa época de expressarem o espírito nacional. Nesse viés, responsabiliza a metrópole pela rejeição do nome brasileiro, por parte dos nascidos nesse país, dialogando com a idéia de Garrett, como já observamos:

Envergonhava-se de ser Brasileiro, e muitas vezes com o nome Portuguez se acorbetava, pra ao menos apparecer como um ente da espécie humana [...]. [...] circumscripção em tão curto estádio, extranho à nacionalidade, sem o incentivo da glória, este povo vegetava. (MAGALHÃES, 1836, p. 35).

Vítimas desse quadro cultural, os intelectuais dos trópicos não teriam conseguido promover uma manifestação artística genuinamente nacional, considerando que, segundo a visão de Magalhães, o estado de dependência política não os permitiu ou os impediu, frisando a barreira imposta pelos portugueses:

E poder-se-há com razão accusar o Brasil de não produzir génios de mais subido quilate? Mas que povo escravizado pode cantar com harmonia, quando o retinido das cadeias, e o ardor das feridas sua existência torturam? Quem, não tendo o conhecimento de sua própria existência, e só de scenas de miséria rodeiado, pôde saltar um riso de alegria, e exhalar o pensamento de sua individualidade? (MAGALHÃES, 1836, p. 35).

Defende que somente sob o prisma da liberdade pode um povo gerar uma arte com boas produções. Assim, a linguagem artística apenas representaria o caráter específico do Brasil, se o país conquistasse a autonomia política. Nesse sentido, as fronteiras literárias são determinadas em função de uma realidade criada para o país.

Baptista (2003) aponta o problema da identificação da autonomia política com a autonomia literária durante o romantismo brasileiro, posto que, sob sua ótica, o ponto fulcral para essa identificação determina-se em função da necessidade de instaurar o marco divisor da literatura do ex-país colonizado. Por esse vértice, o crítico considera inaceitável a transposição do marco histórico para conceituar as fronteiras da literatura, fato que evidencia a fragilidade dos critérios definidores da produção literária do oitocentos.

Enveredado por essa fragilidade, Magalhães coordena o campo poético como expressão peculiar de uma nação, apontando para as primeiras manifestações no século XIX, que incide não ocasionalmente sobre a independência brasileira, visto que os críticos e literatos desse momento identificam a autonomia política com liberdade literária. Para eles, o campo artístico apenas conseguiria estabelecer sua direção por meio da nação isenta de qualquer autoridade que não seja a do seu Estado. Magalhães nega, conseqüentemente, a ligação entre Brasil e Portugal, adotando as proposições ideológicas e simbólicas francesas, posto que o país tropical seria produto da revolução que disseminou idéias libertárias por todo o mundo: “Hoje o Brasil é filho da civilização Franceza; e como Nação é filho desta revolução famosa, que balançou todos thronos, da Europa, [...]” (MAGALHAES, 1836, p. 36). Entretanto, essa filiação à França não retiraria o espírito nacional: “Assim, tem sempre o Brasil medrado, olhando para a França, e nós lisongeamos que elle não retrogradará,

tomando esta grande mestra por guia.” (MAGALHÃES, 1836, p. 36). Tais ideais proferidos por Magalhães subjazem a doutrina libertária disseminada pelos franceses, uma vez que essa posição fiel aos valores da Revolução Francesa traduz os princípios republicanos, base da sociedade moderna, atestando que está em dia com as teorias estrangeiras (BAREL, 2006).

Além de apresentar a idéia de liberdade como regedora de todos os campos científicos, Magalhães põe em ressalva a questão do país inspirar a imaginação dos literatos, fato que comprova por meio da música e a da própria poesia, cultivadas pelos ameríndios em função do ambiente natural em que se encontram. Essa indagação do compatriota ressoa as proposições de Denis no que confere à natureza brasílica ser um arcabouço para a fonte poética: “Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação.” (DENIS, 1978, p. 36).

Seguindo essas colocações de Denis, o conterrâneo brasileiro conclui, no final de sua argumentação, o seguinte: “a Poesia não se oppõe o paíz, antes pelas suas disposiçoens physicas muito favonêa o desenvolvimento intellectual [...]” (MAGALHÃES, 1836, p. 39).

A partir das considerações citadas sobre o primitivo, observamos que o poeta estudado não coloca em pauta a representatividade do indígena como demarcador de fronteiras, o que rompe com a crítica canônica no que concerne à projeção imagética, a priori, do aborígine. Segundo Franchetti (2006, p. 71): “O ponto é: em 1836, o índio não comparece no texto do “Ensaio” como postulação de origem da nova literatura, nem como ideal de heroísmo, base da nacionalidade ou fonte de inspiração poética; ele é aí apenas um elemento de prova de uma tese sobre a natureza brasílica, e não sobre o povo ou o caráter brasileiro.”.

Após vinte anos, Magalhães publica o seu segundo ensaio, titulado “Discurso sobre a história da literatura do Brasil” (1865), em que contempla o índio como representante da

brasilidade.

Conjugando tal elemento como ponto fulcral da questão identitária, o poeta brasileiro trilha o caminho já demarcado por Denis: a temática do índio no âmbito simbólico. Nessa direção, sugere como a poesia deveria ser representada, isenta de qualquer influência dos modelos antigos: “A poesia brasileira não é uma indígena civilizada [essa seria a sugestão de sua proposta]; é uma Grega vestida à francesa e à portuguesa, e climatizada no Brasil [...]” (MAGALHÃES, 1974, p. 19). Para Franchetti (2006), essa reflexão de Magalhães poderia confluir em uma hipótese sobre a representação do aborígine em termos simbólicos, que se traduziria na inter-relação do cristianismo com a cultura autóctone do primitivo. Apesar de tal suposição, em nenhum momento, Magalhães deixa essa solução explícita. No entanto, embora esse poeta não explicita sua construção do universo primitivo, podemos considerar suas colocações como um esboço que, sob um determinado momento, cria um referente para a literatura. Por outro lado, assim como Denis, engrena essa representação como demarcadora do nacional, e pontua o compromisso da literatura com o âmbito identitário do país.

Se a linguagem de Magalhães indicia uma convenção estética para o índio, ela também aclara conceitos que custariam caros aos românticos: os conceitos de cópia e imitação. Esses requisitos fundamentam o critério de originalidade e, por seguinte, condenam os autores árcades, fato que consolida a metodologia nacionalizante. Nesse sentido, para Magalhães, o literato não deveria imitar e nem copiar pensamentos alheios, mas receber inspirações de seu próprio “gênio”.

Amolgado a esses conceitos, o espírito nacionalista passa a ser critério de organização e valoração dos autores e *corpus* dos períodos anteriores, para compor uma historiografia da literatura brasileira. Neste ponto, Magalhães fomenta algumas questões já apontadas por Denis e outras por Garrett, como a oposição do nacional à mitologia greco-romana, por meio da valorização dos elementos naturais e da rejeição da cópia; a condenação dos árcades; e a

evidência do prenúncio de nacionalidade já existente no arcadismo. Deflui desses parâmetros uma reverberação do nacional, haja vista que a literatura não resiste ao Brasil, como podemos constatar nas palavras de Baptista (2003, p. 31):

A lei, lei nacional ou da nacionalidade literária, impõe-se com o movimento romântico, mas sobrevive-lhe, atravessa-o, mas não se esgota nele, nem nos seus princípios, nem no seu programa, nem na sua retórica: instala a questão nacional como centro de gravidade da reflexão literária, torna ilegítima toda a tendência para encarar a possibilidade de a literatura resistir ao Brasil.

Sob a vertente assinalada por Baptista, Magalhães engrena princípios condicionantes para o mapeamento do caráter poético. Nessa esfera, critica o modo como se sucedeu a cópia dos modelos antigos e enfatiza a necessidade de enaltecer a cor local:

[...] a literatura e a poesia, que chegadas a este terreno americano não perderam o seu caráter europeu. Com a poesia vieram todos os deuses do paganismo, espalharam-se pelo Brasil, e dos céus e das florestas, e dos rios se apoderaram. (MAGALHÃES, 1974, p. 19)

[...] Tão grande foi a influencia que sobre o engenho brasileiro exerceu a grega mitologia, transportada pelos poetas portugueses, que muitas vezes poetas brasileiros se metamorfoseavam em pastores da Arcádia, e vão apascentar seus rebanhos imaginários nas margens do Tejo, e cantar à sombra das faias. (MAGALHÃES, 1974, p. 20)

[...] Não pretendemos que a esmo se louve tudo o que nos pertence, só porque é nosso; vaidade fora insuportável; mas por ventura vós que consumistes vossa mocidade no estudo dos clássicos latinos e gregos, vós que ledes Racine, Voltaire, Camões ou Filinto Elísio, e não cessais de admirá-los, muitas vezes mais por imitação que por própria crítica, dizei-me, apreciastes vós as belezas naturais de um Santa Rita Durão, de um Basílio da Gama e de um Caldas? (MAGALHÃES, 1974, p. 18).

Atestando a metodologia nacionalizante, transparece nas colocações do poeta a sua preferência pela temática que represente sua pátria, em detrimento da temática mitológica. Essa visão, ao sustentar uma contraposição ao colonizador, visa buscar a especificidade da nação recém-emergente. Tal fato pode ser evidenciado por meio da negação de Magalhães com relação ao aparato greco-romano e ao politeísmo. Assim, “A oposição política nação/ colônia se conjuga, portanto, com a oposição romântico/ clássico, que se atualiza, por sua vez, na oposição França/ Portugal.” (FRANCHETTI, 2006, p. 68). Outra análise que decorre das reflexões de Magalhães e que compete a sua última consideração é o fato de postular os

autores que registraram a especificidade da nação em um quadro homogeneizante. Por isso, o intelectual brasileiro refere-se às obras épicas de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, justificando essas poucas exceções do culto à cor local em virtude da inspiração poética, propiciada pela natureza. Para o crítico, o contexto brasileiro influenciaria os homens que aqui viessem morar. Por essa perspectiva, o Arcadismo gerou um momento contraditório, à luz dos olhares românticos, uma vez que, por um lado, vêem aquele momento como um confronto aos valores nacionais: “[...] a Arcádia precisava ser exorcizada porque, ao se deter nos pastores à margem do Tejo, confrontava o princípio da descrição das ‘coisas nacionais’, a natureza e a cor local. Língua igual, paisagem igual, temática igual, isso significava obviamente a identidade Brasil-Portugal.” (WEBER, 1997, p. 42), e, por outro, encaram-no como um período que representava um prenúncio da nacionalidade, conjugado por um Basílio da Gama ou um Durão.

A relevância atribuída ao ambiente natural sob os habitantes transplantados para esse país, posto que seria um dos elementos formuladores das teorias posteriores, é corroborada pelas seguintes palavras:

O homem colocado diante de um vasto mar, ou no cume de uma alta montanha, ou no meio de uma virgem e emaranhada floresta, não poderá ter por longo tempo os mesmos pensamentos, as mesmas inspirações, como se assistisse aos olímpicos jogos, ou na pacífica Arcádia habitasse. (MAGALHÃES, 1974, p. 20).

A partir disso, “o instinto oculto”, como Magalhães denomina o sentimento nacional recipiente no homem transplantado para o Brasil, condicionaria o “novo” habitante a dirigir-se “a despeito dos cálculos da educação” (MAGALHÃES, 1974, p. 20).

Depois desse ensaio, escrito juntamente com outros na *Revista Nitheroy* (1836), vários textos também buscam princípios reformadores que atestem a nacionalidade brasileira. Um doutrinário consolidador de algumas idéias de Magalhães, e propulsor de outras é Joaquim

Norberto de Souza Silva⁶, que publica *Modulações Poéticas* (1841), com o objetivo de discutir a reforma literária e tecer um Bosquejo da história da poesia brasileira.

A respeito das discussões fomentadas por Norberto, Zilberman (1998, p. 92) propõe a seguinte observação: “Sua obra é extensa, e sua contribuição à literatura brasileira do século XIX, fundamental: apresentou argumentos e teses comprobatórios para a discussão da autonomia literária brasileira, firmando-se como precursor na escrita da história da literatura nacional.”. Sob à luz da visão dessa crítica, reiteramos o poder da metodologia nacionalista que impera na valorização da produção literária oitocentista e que se reverbera nas considerações críticas de Zilberman, denotando o quanto a lei nacionalista é determinante para o julgamento das obras do campo literário e o quanto as fronteiras literárias são diluídas.

Caminhando na mesma esteira de Magalhães, e recebendo as mesmas influências ressonantes dos oitocentos, Norberto defende a liberdade alcançada no século XIX, ilustrando, por meio da perspectiva argumentativa de Garrett, a importância da autonomia política para que se vigore a literatura:

[...] depois que Portugal sentiu o peso dos grilhões, que lhe lançara a prepotência espanhola, e viu domado o valor de seus soldados e cabos, portugueses apareceram, - aliás beneméritos! – que não se envergonharam de honrar a língua de seus opressores, menos rica e suave do que a sua; — falha de patriotismo, falha vergonhosa de pundonor nacional! (SILVA, 1998, p. 105).

Nessa afirmação, o poeta brasileiro refere-se à mesma época criticada pelo poeta português: o século XVII, momento em que a Espanha incorpora Portugal e, conseqüentemente, os literatos desse país valorizaram outra língua. Dessa forma, aponta não apenas a importância lingüística para um país, mas o valor da independência política para a produção artística genuinamente nacional. Essa consideração alude a Magalhães e, por

⁶ Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1820- 1891) incursiona pela poesia, teatro e ensaio, configurando-se também em um grande estudioso da linguagem. Após a publicação de *Modulações Poéticas*, entra para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro onde se torna presidente. Ganha grande mérito na revista *Minerva Brasiliense*, em que discute vários assuntos, dentre eles, a autonomia da linguagem literária brasileira.

consequente, aos mesmos problemas que fluem do olhar desse teórico. Nessa diretriz, reproduz a tarefa da literatura para além de suas fronteiras, haja vista que recupera argumentos expostos por Garrett, como o da perda da originalidade nas produções simbólicas do país português e o da sua restituição com a reforma promovida por Pombal.

Além da exposição dessa conjectura, permeada por valores ideológicos que convencionam o romantismo e cria o Brasil, o ideólogo estudado também reproduz os valores que a Filosofia de Ilustração implantou no século XVIII, posto que, assim como Magalhães, sustenta a idéia acerca da influência exercida pela natureza tropical sobre os habitantes do Novo Mundo, fator responsável pela inspiração poética dos indígenas, via imaginação.

No entanto, para os escritores referidos, esses povos desapareceram da face da terra em virtude da exploração colonial, e, após o genocídio do indígena, os novos brasileiros, filhos de colonos, cultivariam a poesia “brasileira”. Porém, sob a mesma ótica de seus predecessores, o conterrâneo analisado critica os intelectuais de séculos anteriores e, principalmente, os setecentistas, por não pintarem a pátria, uma vez que se deixaram encantar pelas belezas gregas e não pela beleza brasílica. Para essa desvalorização, Norberto engendra pela perspectiva nacionalista, herdada de Magalhães, como argumento metodológico. Assim, registra a literatura como expressão maior do nacional, referindo-se a seguinte expressão de seu “professor”: “Cada povo tem sua litteratura, como cada homem o seu character, cada arvore o seu fruto.” (MAGALHÃES, 1836, p. 32).

Contrastando com a exclusão de alguns árcades da historiografia brasileira, Norberto põe em ressalva a escola mineira, por um lado, e os poetas épicos Basílio da Gama e Santa Rita Durão, por outro, considerando que são vistos sobre o eixo nodal dos oitocentos: a relação direta entre a literatura e a pátria.

Elogia a escola mineira, e por extensão, o movimento conspirador que se organizou em Vila Rica para promulgar a independência do país. Apesar de enaltecer alguns autores

desse período, não deixa de criticar o poeta Antônio Gonzaga, fato que parece possuir relação com a composição pastoril e greco-romano exercida por tal literato, tendo em vista que o teórico referido não explica o motivo da crítica, mas apenas salienta: “[...] foi o que menos brasileiro se mostrara em suas composições.” (SILVA, 1998, p. 118). Com respeito a essa dubiedade analítica no que compete aos literatos neoclássicos, Weber propõe a seguinte reflexão, baseada em outros textos do ideólogo:

Joaquim Norberto, de sua parte, retomaria F. Denis e Magalhães e reafirmaria a imitação, com a condenação da Arcádia, de um lado, e a “entronização” nacional de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, de outro – atitude que, por sinal, prevaleceria na apreciação do passado literário romântico. Para a condenação, utiliza, juntamente com o argumento da imitação greco-romana, um dos índices de nacionalidade frequentemente apontados – a religião, inserindo-a no contexto da própria imitação dos clássicos: ao politeísmo greco-romano, implícito na estética árcade, contrapõe o cristianismo civilizador dos conquistadores, lamentavelmente esquecido, ao seu ver, pelos poetas neoclássicos. (WEBER, 1997, p. 43).

Com base nesse discurso, constatamos que Norberto avalia Gonzaga a partir dos princípios românticos construtores do nacional. Essa metodologia adotada tanto por esse compatriota, quanto por Magalhães, já fora apontada por Denis, como averiguamos nas palavras de Weber (1997, p. 35): “A metodologia adotada – a necessidade de se proceder ao levantamento do *corpus* da literatura “brasileira”, e de se estudá-lo sob o prisma da nacionalidade – já se encontrava em Ferdinand Denis, e um Gonçalves de Magalhães somente faria por enfatizá-lo.”. Sob essa égide, reiteramos os olhares entrecruzados que se plasmam nas considerações entre o crítico contemporâneo e os críticos oitocentistas, considerando que Weber propõe em seu estudo um percurso analítico da vertente nacionalista.

Com a separação política do Brasil de Portugal, isto é, após a independência consentida pela metrópole, Norberto patenteia as mudanças estéticas e temáticas na poesia, encabeçada por Magalhães, marcando a importância desse poeta para o período discutido:

O Sr. Magalhães só, sem auxílio de outrem, efetuou a tão desejada reforma da poesia brasileira, lembrada há anos por M. Ferdinand Denis, que entusiasta do Brasil lhe profetizaram uma época de esplendor e glória literária; — profecia que vai realizando-se; — época, que principia a raiar!”

(SILVA, 1998, p. 134).

[...] o estandarte da reforma, pôs-se à frente da mocidade e uma nova época começou para a poesia brasileira. Louvores ao jovem fluminense! Louvores ao Sr. Dr. D. J. G. de Magalhães ! (SILVA, 1998, p. 137).

A bandeira que o conterrâneo estudado levanta para Magalhães, conjugando-o como propulsor pela reforma, baliza o marco do romantismo no Brasil. Além dessa consideração, o autor de *Modulações Poéticas* deixa transparecer a influência que recebeu de Denis, e a transferência dos paradigmas estéticos portugueses para os franceses, já assinalado por Magalhães.

Um ponto diferencial entre Norberto e a programação identitária apontada por Denis é o deslocamento da representação do indígena, pois, apesar de mostrar o cultivo da poesia por parte dos ameríndios, fato propiciado pelo ambiente brasileiro, não sustenta a figura simbólica do aborígene como demarcador da fronteira nacional. As palavras de Weber (1997, p. 37 e 38) apontam essa divergência no crítico romântico:

Já nos textos de um Joaquim Norberto, por exemplo, a questão indígena, embora ainda tratada sob a ótica da diferenciação nacional, como o fazia F. Denis, é deslocada para a periferia do texto, em termos de argumentação. É referida, é demonstrada a capacidade poética do selvagem, mas não se enfatiza como elemento de argumentação em relação à nacionalidade.

Além desse *Mosaico* referido, Norberto publica, juntamente com Carlos Emílio Adet, outro *Mosaico Poético* (1844), precedido de um texto introdutório sobre a literatura nacional, que se assemelha bastante ao seu primeiro Bosquejo. O que nos interessa desse texto é o prefácio, visto que corrobora e evidencia alguns dos preceitos que norteiam a reforma da poesia. Nele, os autores deixam claro o elemento divisor de águas, isto é, o diferencial que guiará o conceito literário durante o século XIX: “[...] possui o Brasil uma literatura primitiva que prospera de dia em dia, inspirada o mais das vezes na luta do espírito nacional contra a metrópole, ou sob a influência do espírito de conquista e da civilização [...]” (SILVA, 1998, p. 191). Dessa forma, assim como Magalhães, Norberto e Adet delimitam as proposições da literatura, tendo a oposição ao elemento lusitano como princípio regedor para o

desencadeamento de outros parâmetros, que entrelaçam a nação e a literatura.

Contribuindo para uma maior consolidação dos parâmetros demarcadores da brasilidade, João Manuel Pereira da Silva⁷ escreve o *Parnaso Brasileiro* (1843), precedido de uma introdução histórica e biográfica sobre a literatura brasileira.

Em seu texto, Silva apresenta, inicialmente, uma visão europeizada acerca do indígena, caracterizando-o como selvagem em oposição ao português. Neste ponto valorativo do colonizador, diferencia-se de Magalhães, ao passo que não apresenta um olhar hostil com relação ao governo metropolitano, ou não apresenta um sentimento anti-lusitano.

Em consonância com a visão idealizada acerca do ex-colonizador, Silva expõe inúmeras argumentações a favor do jesuíta, tendo em vista que o rol de elogios feitos aos missionários corrobora sua visão sobre Portugal, uma vez que, para o crítico, foram os portugueses que enviaram os “representantes de Deus”. Na mesma esfera de Magalhães e Norberto, o compatriota analisado defende o cristianismo em oposição ao politeísmo, representante da mitologia greco-romana. Ao lado dessa convenção romântica, apresenta uma visão do religioso como salvador da nação e responsável pela cultura do país:

[...] a brandura, e eloquência dos religiosos, a santidade de vida que professavam, os conselhos que sabiam dar, chamavam ao grêmio os selvagens, conciliavam-nos com os portugueses, faziam-nos desamparar a adoração do sol, dos rios e das florestas, para abraçarem o cristianismo. Indígenas, portugueses, todos deviam favores e serviços, aos jesuítas; todos os adoravam. (SILVA, 1998, p. 154).

[...] o começo da civilização no Brasil, a instrução que principiou o povo da colônia a receber, as luzes que se foram derramando, os primeiros estímulos de literatura, tudo é devido aos cuidados dos missionários jesuítas. (SILVA, 1998, p. 155).

Pouco a pouco, graças a esses missionários, foi-se rasgando o véu da escuridão, foram desaparecendo as trevas da barbárie”. (SILVA, 1998, p. 156).

⁷ João Manuel Pereira da Silva (1817-1898) exerce atividades intelectuais, como escritor, tradutor, historiador, participando do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e crítico literário, publicando o texto “Estudos sobre a litteratura” na Revista Nitheroy e a “Seleção de poesia dos melhores poetas brasileiros desde o descobrimento do Brasil precedida de uma introdução histórica e biográfica sobre a literatura brasileira” ou o *Parnaso Brasileiro*. Além disso, também pertence à Academia Brasileira de Letras.

Essa concepção de que o cristianismo trouxera a cultura e, por conseguinte, a literatura, decorre de sua definição com respeito à arte: “A literatura é o desenvolvimento das forças intelectuais todas de um povo: é o complexo de suas luzes e civilização: é expressão do grau de ciências que ele possui; é a reunião de tudo quanto exprimem a imaginação e o raciocínio pela linguagem, e pelos escritos.” (SILVA, 1998, p. 160). Assim, era necessário o intermédio dos jesuítas para que as luzes fossem trazidas para o Brasil e o tornassem civilizado.

Na busca por valores que mapeiem a reforma poética, Silva vincula-se a Magalhães e a Norberto, posto que estes últimos propõem a representação da cor local derivada da natureza. O literato estudado, contudo, não ostenta a imagem poética do índio: imagem que Magalhães discutiria, posteriormente, no seu segundo ensaio em 1865.

Outra proposição acenada por seus conterrâneos e retomada por Silva é o nacionalismo literário como divisor de águas, pois esse ideólogo critica outros movimentos, baseado em uma concepção de pátria definidora dos limites literários. Desse modo, apesar de atestar a contribuição portuguesa para a colônia, Silva não deixa de assinalar a desnacionalização dos poetas brasileiros que produziram nos séculos anteriores à independência. Para sustentar sua tese, baseia-se em Ferdinand Denis e Almeida Garrett, demonstrando a influência que recebe de ambos os teóricos: “Este defeito [cópia de outros modelos] se tornou, no século XVIII, tão saliente, que os Srs. Garrett e Ferdinand Denis, nos seus esboços de literatura, imediatamente o reconheceram, e fortemente o censuraram.” (SILVA, 1998, p. 169).

Nessa perspectiva, propõe também a publicação de Magalhães, na Revista Nitheroy, como o primeiro texto a criticar a reprodução poética:

Já no 1º nº da Revista Brasiliense em um bello ensaio sobre a nossa Litteratura, proclamou o nosso amigo o senhor Magalhaens esta verdade (cópia baseada no arcabouço mitológico), aconselhando aos Poetas Brasileiros de estudarem a historia, natureza, e usos do paiz, de seguirem suas inspirações ao passo, que ellas vem, sem se submeterem às regras

incoherentes, que bebemos com o captiveiro de nossa Patria. Ainda mais, elle acaba de dar exemplo do que póde o gênio livre de cadeias. E as suas novas obras são tão superiores às primeiras, que elle havia imprimido, e a todas que possuímos de toda superioridade do gênio sobre a imitação. (SILVA, 1836, p. 238).

No entanto, se por um lado, Silva condena os autores, principalmente, os árcades por não cantarem “as cores e a beleza de sua pátria”, por outro, não deixa de mencionar que deixavam escapar reminiscências do solo natal, uma vez que a terra fornecia subsídios para a inspiração poética em virtude de suas fontes naturais e da imagem paradisíaca. Esse pensamento perpetua as mesmas reflexões fomentadas por Magalhães e Norberto.

Considerando as discussões inter-relacionadas entre Magalhães, Norberto e Silva, podemos observar que, até este momento, os ideólogos brasileiros analisados em pouco se distinguem, visto que colocam, em um plano central, as seguintes discussões convergentes: a representação da cor local; a oposição dos índices de nacionalidade à mitologia greco-romana, por meio da valorização dos elementos naturais; a condenação dos árcades; e a evidência do prenúncio de nacionalidade já existente no arcadismo.

Entretanto, Santiago Nunes Ribeiro⁸ lança um texto teórico “Da nacionalidade da literatura brasileira” (1843) que se diferencia dos textos revisitados anteriormente. Apesar de não ser brasileiro, Ribeiro contribui para instaurar radicalmente a relação espelhada: literatura e nação, posto que, para o chileno, desde que o primeiro homem português veio para o Brasil, já se iniciou a produção da literatura brasileira. O ensaio em questão não propõe uma historiografia literária, mas discute alguns conceitos e posições adotados pelos ideólogos brasileiros. Como propostas a serem defendidas pelo autor, encontram-se dialogadas a influência do contexto sócio-cultural sob os habitantes, fator responsável pela diferenciação da literatura brasileira da portuguesa e pela negação do conceito de cópia no seu ensaio; e a

⁸ Santiago Nunes Ribeiro nasceu no Chile, mas ainda pequeno muda-se para o Brasil. Contribui para as discussões literárias dos Oitocentos, principalmente, em 1842, quando juntamente com José Inácio de Abreu e Lima, José da Gama e Castro, Joaquim Norberto de Sousa e Silva e Cônego Januário da Cunha Barbosa, participa de polêmicas, que duram até 1859, na revista *Minerva Brasiliense*. Ribeiro tem uma visão de independência perante as posições literárias da época, desvinculando a Literatura Brasileira da Literatura Portuguesa, pois defende a autonomia das produções literárias produzidas no Brasil.

refutação do conceito a-histórico de nação. Segundo Ribeiro, não há como exigir de uma época preceitos e concepções ainda não construídos, fato que destoa de seus predecessores. Assim, discorda com a metodologia adotada pelos intelectuais românticos para desnacionalizar os literatos de outras épocas. Por outra vertente, assegura as marcas de nacionalidade no passado literário do Brasil, justificadas em virtude do contexto brasileiro apresentar natureza, clima e sociedade distintas da metrópole. Sendo assim, não haveria como os intelectuais reproduzirem os mesmos modelos estéticos portugueses, encontrando-se sob um contexto completamente diversificado:

Agora perguntaremos se um país, cuja posição geográfica e constituição geognóstica, cujas instituições, costumes e hábitos tanto diferem da metrópole de outrora, não deve ter sua índole especial, seu modo próprio de sentir e conceber, dimanante destas diversas causas, modificadas umas pelas outras; se, numa palavra, não deve ter caráter nacional. Sim, nos dirá todo aquele que estiver desprevenido. A literatura é a expressão da índole, do caráter, da inteligência social de um povo ou de uma época. Ora, se os brasileiros têm seu caráter nacional, também devem possuir uma literatura pátria. (RIBEIRO, 1974, p. 36).

Por conseguinte, recusa à titulação de “copiadores” para os poetas que produziram anteriormente a independência brasileira, reverberando o crivo nacionalista:

Nós queremos provar que a acusação de imitadora, de estrangeira, de cópia de um tipo estranho, feita à poesia brasílica, é mal fundada, injusta e até pouco generosa. (RIBEIRO, 1974, p. 38).

A poesia brasileira da época anterior à independência foi o que devia ser. Porventura poderia ela ser a expressão das idéias e sentimento de outros tempos? Se ela falasse a linguagem do sentimentalismo e do lirismo da Alemanha, ou do descritivismo da escola do lago, poderia ser compreendida? mas que dizemos? quem lhe houver ensinado essa linguagem? Ninguém pode sentir inspirações completamente estranhas ao seu tempo. (RIBEIRO, 1974, p. 39).

Ao lado dessas indagações, o teórico em questão recupera a idéia das historiografias sobre o sentimento oculto ou sentimento remanescente presente nos literatos brasileiros. Entretanto, não o atribui apenas ao Movimento Arcade, visto que, para Ribeiro, desde o primeiro momento em que os poetas passaram a viver no país tropical, o contexto sócio-cultural e a natureza influenciariam os novos habitantes, mesmo que possuíssem a mesma

língua que Portugal.

Além da influência do contexto inerente a uma sociedade e a um país, esse chileno questiona os seguintes fatos: como que a literatura brasileira seria apenas cópia da portuguesa, se os brasileiros também possuíam outros exemplares; e, no caso da literatura portuguesa, ela também copiava e por que não era considerada cópia, assim como a esfera artística americana era:

Fica, segundo nos parece, provado com os fatos que os brasileiros não estavam reduzidos a reproduzir as imitações portuguesas, que não era através dos escritos da mãe pátria, que eles viam o que de melhor havia sido publicado, que bebiam nas fontes, recebiam a luz e não o reflexo. (RIBEIRO, 1974, p. 46).

Para o autor, a poesia do Brasil seria filha da inspiração americana, representada pelo caráter específico da nação. No entanto, como o homem convive em um ambiente externo, a produção simbólica também está sujeita a modificadores externos. Nesse campo representativo, Ribeiro coloca em xeque a sugestão de Magalhães sobre a imagem poética do indígena e oferece outra representação, rejeitando o conceito de cópia:

Assim em vez de considerar a poesia do Brasil como uma bela estrangeira, uma virgem da terra Helênica, transportada às regiões do novo mundo, nós diremos que ela é a filha das florestas, educada na velha Europa, onde a sua inspiração nativa se desenvolveu com o estudo e a contemplação de ciência e natureza estranha. (RIBEIRO, 1974, p. 47).

A seu ver, a poesia é filha do continente americano, mas, em virtude do exterior, pois é “educada” em outras regiões, transporta a influência desse contexto, visto que os poetas buscam “instruções” em outros países. No entanto, sob a ótica de Ribeiro, esse fato não retiraria o caráter nacional da poesia brasileira.

Apesar de pertencer ao ambiente tropical, esse ideal de produção poética, construído pelo romântico referido, não insere a temática do indígena. Ao deslocá-lo, refuta o programa nacional de Denis, ao mesmo tempo que dialoga com Norberto.

Tendo em vista as reflexões propostas por Santiago Nunes Ribeiro, podemos averiguar uma verborragia da palavra nacional em seus estudos, pois defende a tese de que desde o

transplante do primeiro habitante estrangeiro para o Brasil, esse já passa a contemplar o sentimento nacional.

Postas essas argumentações de Ribeiro, averiguamos que suas refutações às proposições de seus contemporâneos geram polêmicas. Esses impasses entre os primeiros doutrinários da estética romântica atestam a dificuldade em definir a matriz identitária brasileira, e, por conseguinte, em definir a convenção literária romântica. Por meio desses olhares, captamos as forças condicionantes do nacionalismo, e, por correlação, condicionantes da convenção, em meados do século XIX, quando o romantismo alça vôo, e começa a defender seus ideais. Quanto a isso, desvinculamos nossa visão analítica da crítica canônica que confere a todos os românticos um mesmo patamar e uma mesma ótica no que compete aos princípios adotados para a reforma poética. Por enquanto, nos cabe frisar que, mesmo na primeira geração, como exemplo, a questão representativa do indígena, vista dentre os elementos construtores para a identidade, não é homogênea. Dessa maneira, nosso objetivo, além de questionar a homogeneidade atribuída ao movimento romântico, que circunscreve em uma mesma esfera os críticos e literatos dessa época, é trilhar os pilares da convenção romântica, a fim de estudar, nos próximos capítulos, as perspectivas dos olhares de Gonçalves Dias e de José de Alencar que se movimentam sobre tal convenção.

Capítulo II

Gonçalves Dias: inovação ou reconstrução da tradição?

Neste capítulo, estudaremos o processo de criação da expressividade nas “Poesias Americanas”, de Gonçalves Dias (1823-1864), impressora do olhar particularizado desse poeta no contexto cultural brasileiro, que busca afirmar-se perante a tradição européia. Nessa direção, a partir dos procedimentos estéticos e temáticos que constroem os poemas americanos, analisaremos o modo como Gonçalves Dias opera com a linguagem romântica, sob a diretriz norteadora da convenção literária oitocentista brasileira, e o modo como transcende a fronteira tênue entre a história, direcionada pelos olhares dos viajantes e cronistas europeus com relação à cultura do aborígene, e a literatura, coordenada pelo ímpeto revolucionário no campo artístico. Apontaremos, no discurso poético gonçalvino, o entrelaçamento da esfera mítica do universo indígena e da realização do ritmo nativo com a forma tradicional do galego-português. Por esse viés, debruçaremos nossa análise no estudo dos signos e mitos que promovem a estruturação da cultura primitiva no repertório simbólico do campo artístico brasileiro do século XIX. Dessa forma, conferimos uma leitura com relação à ótica de Dias sobre os modelos ideológicos, estéticos e temáticos que balizam as operações de cunho literário e crítico do momento referido.

Gonçalves Dias guia-se por um contexto ideológico e político direcionado, principalmente, pelo nacionalismo ufanista, representado por seus contemporâneos que estão em defesa da integridade da pátria recém-emergente. Diante dos ditames românticos, Dias não se esquia de apontar sua visão no que concerne à discussão sobre originalidade, tão cara aos intelectuais brasileiros, e sobre liberdade formal, traçadas nas reflexões do prólogo dos “Primeiros Cantos”:

Dei o nome de *Primeiros Cantos* às poesias que agora publico, porque espero que não serão as últimas.
Muitas delas não têm uniformidade nas estrofes, porque menosprezo regras de mera convenção; adotei todos os ritmos da **metrificação portuguesa**, e

usei deles como me pareceram quadrar melhor com o que eu pretendia exprimir. (DIAS, 1998, p. 103, grifo nosso).

Como podemos notar nesse excerto, Gonçalves Dias expressa o seu posicionamento crítico e ideológico quanto aos ideais delineados por seus compatriotas, e, por seu turno, dá as diretrizes sobre os parâmetros estéticos que arquitetam seu linguajar poético. Engrenado na esteira do elemento inovador, o poeta projeta a produção literária sob a vertente da reforma artística condicionadora dos critérios de liberdade formal e temática local. Nessa perspectiva, prima pela quebra com as regras rígidas neoclássicas que promulgam convenções às formas de expressão da literatura. A idéia de “liberdade”, sustentada com vigor por seus conterrâneos, percorre o seu prefácio citado e guia o modo de conduzir o seu discurso simbólico, fato que se desdobra na metalinguagem gerada entre a teorização das suas concepções românticas e a construção dos recursos imagéticos, sonoros e formais de seus poemas. Sob esse prisma, o efeito poético nas poesias indianistas de Dias é alcançado por meio da camada sonora e semântica que recheia estrofes dotadas de mobilidade gráfica, pois exprimem versos com diferentes métricas ou versos com a mesma métrica, mas com diferentes números de estrofes. Esses procedimentos dão tónus à expressividade nos poemas gonçalvins, como veremos. Nesse sentido, o prólogo estudado ganha um valor de manifesto, posto que encabeça o plano piloto romântico brasileiro e, por conseguinte, concerne forças aos autores historiográficos defensores da autonomia literária em detrimento das amarras clássicas. Em outro pólo, ao passo que Dias reafirma os ideais de seus compatriotas, ele refuta o conceito de cópia, convencionado pelas historiografias brasileiras, uma vez que afirma a adoção do modelo de metrificação da ex-metrópole. O poeta, então, envereda por um diálogo com as críticas românticas, visto que ora se aproxima e ora se distancia de suas visões ideológicas. Assim, o literato abordado desloca as convenções rígidas neoclássicas, bem como as formulações radicais dos intelectuais brasileiros, como podemos averiguar nos trechos abaixo:

[...] sou de opinião que se atenda mais e que os literatos se dediquem mais profundamente aos bons autores, gregos e latinos como complemento da língua pátria: — sou de opinião que o Governo do Brasil, seguindo os princípios da nossa constituição, tão liberal em matéria de ensino, devia mandar reimprimir e vender, pelo custo da impressão, **os bons escritores portugueses** — pô-los ao alcance de todos, espalhá-los por todos os recantos do Império, de modo que Vieira, Fernão Mendes e o Padre Godinho e outros fossem por esses centros substituir os exemplares surrados e puídos de Carlos Magno.

Tudo porém tem o seu termo. **Abjure-se a idolatria da forma**, e acreditemos que só se podem chamar clássicas as obras dos grandes engenhos — obras que primem pela idéia, conquanto revestidas de todas as louçanias de estilo. **Bons cerzidores de palavras** de lei apenas servem para complemento dos bons dicionários. Chamem-se embora clássicos, muitos deles, — são intoleráveis. Eu de mim o confesso que os leio de boa soma deles como por castigo, e confiado na infinita misericórdia divina, que me levará em conta esta penitência voluntária. (DIAS, 1998, p. 1131, grifo nosso).

Nessas passagens, as colocações de Dias sobre os estudos clássicos entram em conflito com as posições assumidas pelas críticas que negam os modelos de outras épocas e a temática não condizente com a esfera local. O olhar gonçalvino desnuda a pesquisa da tradição legada pelos autores latinos, gregos e portugueses imprescindível para um maior enriquecimento da esfera artística brasileira. Desse modo, o aproveitamento da herança cultural de outros contextos, segundo a postura de Dias, contribui para a formação literária do Brasil. Sob esse vértice, mapeia o conceito de clássico e deixa transparecer em suas colocações os procedimentos norteadores de seu posicionamento estético, que prima pela poeticidade nas produções literárias em detrimento do uso excessivo da forma e, por correlação, de vocábulos rebuscados. Dias relativiza o conceito de clássico, haja vista que considera sob essa classificação aquelas obras que não privilegiam listas de palavras em favor da literariedade. O discurso gonçalvino, portanto, sustenta que não se devem negar os clássicos. No entanto, nem todo texto pode ser considerado como tal.

Postas as direções contempladas pelo poeta estudado, podemos estabelecer um eixo dúplice condutor na construção dos poemas americanos, ancorado na dialética da tradição e da ruptura. Considerando que, se, por um lado, Dias não nega os modelos tradicionais, afirmando a influência exercida por tais modelos sobre a poesia brasileira, por outro, utiliza

tais influências para arquitetar um ritmo poético diferenciado, por meio da mescla entre a realização dos ritmos marcados e a realização dos ritmos variados, como averiguaremos nas análises posteriores, circunscrevendo-se na aresta romântica coordenada pela busca de novos princípios literários.

Sob uma linha de ruptura embasada na erupção de novos ideais, desvela-se na poética gonçalvina uma confluência entre o crivo reformador estético, sustentado pela variedade rítmica de seus poemas, e a discussão dos críticos oitocentistas no que compete às teses comprobatórias sobre a tendência do primitivo para a música e a poesia. Essa relação entre a esfera crítica, norteadora dos parâmetros sobre o primitivo, e a própria representação simbólica do autóctone, condicionada pela musicalidade, pode ser observada através da construção articulada da linguagem gonçalvina, tendo em vista a recorrência do “canto” do aborígene que percorre os seus procedimentos estéticos e temáticos. Tais procedimentos são engendrados pela idéia da música e da poesia fluírem de modo natural do universo indígena, fato que revela influências das concepções dos contemporâneos de Gonçalves Dias. Nessa direção, as palavras de Gonçalves de Magalhães, João Manuel Pereira da Silva e Joaquim Norberto de Souza Silva estabelecem um jogo de vozes convergentes:

[...] Com tão felizes disposições da Natureza o Brasil necessariamente inspira deveras seus primeiros habitantes; Brasileiros músicos e poetas nascer deviam. Quem o duvida? Eles o foram, eles ainda o são. Por alguns scriptos antigos sabemos que varias tribus Índias pelo talento da musica, e da Poesia se avantajavam. (MAGALHÃES, 1836, p. 38).

Os indígenas, acrescenta o autor do “Ensaio histórico sobre as letras no Brasil” [João Manuel Pereira da Silva], tinham um gênero de poesia que lhe servia para o canto: os seus poetas, prezados até pelos inimigos, eram os mesmos médicos ou cantores, que em geral tinham boas vozes, mas eram demasiadamente monótonos; improvisavam motes com voltas, acabando estas no consoante dos mesmos motes. O improvisador ou improvisadora garganteava a cantiga e os mais respondiam com o fim do mote, bailando ao mesmo tempo e no mesmo lugar em roda, ao som de tamborins e de maracá. O assunto das cantigas eram em geral as façanhas de seus antepassados; e arremedavam pássaros, cobras e outros animais, trovando tudo por composições. (SILVA, [s.d.] apud SILVA, 2002, p. 195).

Tal era a tendência dos selvagens brasileiros para a poesia, na qual se refletem seus usos, seus costumes e seus mitos, e ainda falam as aves, os

animais e todas as produções de seu país, como nos cantos de todos os povos entregues à natureza e que vivem na mais completa independência. (SILVA, 2002, p. 195).

A partir das citações, observamos que, nos excertos expostos de Magalhães e Pereira, a musicalidade e a linguagem do autóctone desnudam um ambiente poético para a cultura desse povo extinto. Entretanto, Norberto não somente aponta para a música contida no mundo do primitivo, mas também para um amálgama de todos os elementos que compõem a esfera indígena, pontuando-os como partes integrantes da poesia.

Considerando as posturas desses intelectuais quanto à cultura do indígena, podemos constatar que a eufonia e a poeticidade da língua do autóctone, configuradoras de suas crenças e seus costumes, são vistas como fatores que comprovam a tese sobre a natureza inspirar a visão poética nos habitantes do país tropical, como vimos no primeiro capítulo. Emoldurado como um elemento típico brasileiro pelas historiografias, o personagem nativo emerge ao olhar gonçalvino como fonte literária sobre a qual explora seus recursos poéticos. O canto afluído na linguagem do ameríndio é visto como um dos principais elementos de seu mundo, sendo, por conseguinte, cultivado entre os românticos e, inclusive, por Gonçalves Dias, como um dos procedimentos rítmicos para a criação da expressividade artística. Assim, o autor estudado incorpora os olhares projetivos de seus contemporâneos.

Nessa diretriz, a composição do discurso gonçalvino parte da natureza simbólica e mítica da cultura primitiva, que, por sua vez, é motivada poeticamente pelas afirmações românticas. Dessa forma, a poesia entra em consonância com o universo do indígena no discurso referido, promovendo uma relação entre mito e poesia. Tendo isso em vista, observamos que a maneira articulada de Dias trabalhar com tal relação gera uma metalinguagem em seus poemas, uma vez que o aproveitamento da esfera ritualística e musical dos nativos produz uma linguagem ritmada e poética, como estudaremos em “O Canto do Guerreiro”, “Canção do Tamoio” e “I-Juca-Pirama”, textos que elegemos das

“Poesias Americanas” para sustentar nossa perspectiva analítica. Ao lado desse estudo, deflagraremos, como já propomos, a modelagem do universo nativo impresso na forma veiculada pela tradição ocidental.

Em “O Canto do Guerreiro”, como podemos averiguar, o próprio título remete ao “canto”, e, por conseguinte, à provável musicalidade alçada no poema através dos possíveis arranjos sonoros, a fim de promover um efeito metalingüístico:

O Canto do Guerreiro

I

Aqui na floresta
Dos ventos batida,
Façanhas de bravos
Não geram escravos,
Que estimem a vida
Sem guerra e lidar.
— Ouvi-me, Guerreiros,
— Ouvi meu cantar.

II

Valente na guerra
Quem há, como eu sou?
Quem vibra o tacape
Com mais valentia?
Quem golpes daria
Fatais, como eu dou?
— Guerreiros, ouvi-me;
— Quem há, como eu sou?

III

Quem guia nos ares
A frecha imprumada,
Ferindo uma presa,
Com tanta certeza,
Na altura arrojada
Onde eu a mandar?
— Guerreiros, ouvi-me,
— Ouvi meu cantar.

IV

Quem tantos imigos
Em guerra preou?
Quem canta seus feitos
Com mais energia?
Quem golpes daria

Fatais como eu dou?
— Guerreiros, ouvi-me:
— Quem há, como eu sou?

V

Na caça ou na lide,
Quem há que me afronte?!
A onça raivosa
Meus passos conhece,
O imigo estremece,
E a ave medrosa
Se esconde no céu.
— Quem há mais valente,
— Mais destro do que eu?

VI

Se as matas estrujo
Co os sons do Boré,
Mil arcos se encurvam,
Mil setas lá voam,
Mil gritos reboam,
Mil homens de pé
Eis surgem, respondem
Aos sons do Boré!
— Quem é mais valente,
— Mais forte quem é?

VII

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.

VIII

E o Piaga se ruge
No seu Maracá,
A morte lá paira
Nos ares frechados,
Os campos juncados
De mortos são já:
Mil homens viveram,
Mil homens são lá.

IX

E então se de novo
Eu toco o Boré;

Qual fonte que salta
De 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, digam-me,
— Tão forte quem é? (DIAS, 1998, p. 106, 107 e 108).

Em busca da camada musical, a linguagem poética mantém, metricamente, uma composição bem marcada. São versos pentassílabos, acentuados na segunda e quinta sílabas, conferindo um ritmo monótono, por sustentarem sempre a mesma demarcação silábica. O discurso utiliza uma metrficação de origem medieval: versos em redondilhos menores, com vista a veicular uma temática e um ritmo condizente com o universo do nativo, fatores que atribuem uma maior movimentação ao poema. A sequência vocabular na tessitura desse plano formal estabelece uma montagem sonora e visual permeada pelo som de batuque e pela imagem de luta, que iconizam a esfera do ameríndio. Nesse aspecto, o entrelaçamento entre as consoantes oclusivas, ao lado do jogo sônico entre os fonemas oclusivos surdos e os líquidos vibrantes, constrói um dos vetores rítmicos e imagéticos. Sob esse arranjo, a primeira estrofe realiza uma aliteração das plosivas /t/ e /k/, que, ao lado da vibrante /r/, pertencentes aos vocábulos “bravos” e “escravos”, confere um tom martelado e seco ao poema. Esse caráter martelado, somado à própria métrica, tão marcada quanto o som pesado da primeira estrofe, mimetiza o universo bélico do primitivo.

Na segunda parte, esse enlaçamento entre as plosivas surdas e as líquidas vibrantes ganha um caráter mais enfático, atribuindo ao plano sonoro uma musicalidade ainda mais áspera e nativa, como o próprio vibrar do tacape, atrelado ao contexto bélico:

Valente na guerra
Quem há, como eu sou?
Quem vibra o tacape
Com mais valentia?
Quem golpes daria

Fatais, como eu dou?
— Guerreiros, ouvi-me;
— Quem há, como eu sou? (DIAS, 1998, p. 106, grifo nosso).

O tacape, arma ofensiva usada na guerra, contempla a descrição dos feitos do “índio guerreiro”, e complementa a estrofe anterior, em que o eu poemático apenas alude às “façanhas”, mas não as especifica. O som desse instrumento circunscreve a esfera conturbada da guerra, realizando através dos fonemas citados um tom áspero e bruto que percorre o discurso do sujeito lírico, composto de uma gama de combinações marcadas, desvelando, principalmente, uma maior ênfase na inter-relação do /t/ e /k/ no decorrer do poema.

Em consonância com esse procedimento articulador de uma específica sequência rítmica, a reiteração das nasais também percorre as nove estrofes, provocando a sensação de movimento tanto dos objetos utilizados pelos índios no momento de ataque como dos guerreiros no campo de guerra. Esse plano semântico e sonoro promove um realce imagético, principalmente, na terceira e na sétima estrofes.

Estas estrofes, terceira e sétima, estão contaminadas pela construção plástica do “vento” que baliza as ações heróicas do guerreiro. Na terceira, o vocábulo “ares” que mapeia o cenário onde a “frecha” se movimentará, como se esse instrumento fizesse parte do ambiente natural, estabelece uma relação complementar com as nasais, uma vez que a aliteração desse som, conferente da permanência da “frecha” no ar, projeta a possibilidade de um tiro certo, executado pelo índio em direção à presa. Os seguintes versos: “Quem guia **nos ares**/ A frecha imprumada,/ Ferindo uma presa,/ Com tanta certeza,” (DIAS, 1998, p. 106, grifo nosso) constata a forte presença da “frecha” no momento da caça, por meio da sua movimentação e permanência no “ar”. Essas caracterizações da arma indígena enfatizam o poder de luta do ameríndio e dão tónus a própria ação de ferir uma presa, tomada e especificada, posteriormente, na quinta estrofe. A presa representaria uma onça, pelo lado mais tenebroso, e, uma ave, pelo lado menos temível. Dessa forma, o eu-lírico projeta

metonimicamente o medo de todos animais, desde o mais fraco e destemido até o mais forte e temido.

Na sétima estrofe, as sensações dos ruídos da natureza suscitados pelos fonemas nasalizados ganham uma maior tônica ao lado do efeito de movimento, produzido pela reverberação desse mesmo som. Esse recurso expressivo contempla a imagem de locomoção dos guerreiros pelas matas. Concorrendo para essa esfera bélica e perturbada mobilizada pelas imagens dos guerreiros, os sons linguodentais (/v/, /t/, /p/), alveolares (/r/), e guturais (/k/, /g/), tingem a estrofe de sensações conturbadas. Tais sensações são representadas pelo barulho da natureza e pela locomoção dos indígenas, que, somados à personificação da natureza, pois, de acordo com o sujeito poemático, até os elementos naturais como o “vento” e a “mata” temeriam diante dele: “O vento gemendo/ E as matas tremendo” (DIAS, 1998, p. 108), intensificam o caráter de guerra do cenário e o caráter de herói do guerreiro. A repetição das nasais nos verbos “tremendo” e “gemendo” alude a uma esfera tensa, perceptível em virtude da movimentação da mata, que parece se referir ao som e às diretrizes tomadas pela locomoção do “vento”, temente ao acontecimento futuro. É interessante observar que, em contraponto com essa natureza que se expressa, os guerreiros não fazem ruídos: “Lá vão pelas matas; / Não fazem ruído:” (DIAS, 1998, p. 107), como se a natureza denunciasse o que se sucede: o espírito do homem perante a guerra. Em oposição a esse elemento natural que se manifesta, os índios permanecem paralisados para não serem identificados pelo outro.

A alternância entre os fonemas nasais /m/ e /n/ no decorrer do poema suscita uma maior permanência da voz do eu-lírico, fato que revitaliza e intensifica seus feitos, por meio de sua astúcia e esperteza, e que projeta a idéia de transcendência, calcada na continuidade desses feitos. Essas ações intransponíveis vinculadas ao canto dotam de caráter imortal e perene as memórias “cantadas” pelo aborígine, visto que é pela linguagem ritmada que se perpetua a memória do bravo indígena e de seus ancestrais:

Os índios dos poemas de Gonçalves Dias falam e cantam em profusão – é o que mais fazem; além de lutar. Esse canto tem o poder de engendrar um “real” da Utopia que cria raízes no solo da beleza. Cantar façanhas é estimular a repetição dessas façanhas, é preservar a ordem de coisas onde elas são geradas: toda **estrutura estética promove uma estrutura ideológica**. (MATOS, 1988, p. 67, grifo nosso).

Nessa perspectiva, o sujeito não apenas discorre sobre seus feitos, mas o faz por meio do canto e da oralidade, que é, no contexto da obra, a representação do elemento primitivo. No que se refere à estética que dita os critérios artísticos, o canto traz a poesia, que reveste a fala do índio de encantamento, de beleza e de verdade. Além disso, o próprio canto traz o elemento épico.

Particularizando a vertente simbólica primitiva e buscando um ritmo mais nativo, a voz poemática tece a maior parte das rimas finais dos versos sob uma alternância vocálica entre vogais fechadas e abertas. Essa cadência busca um simulacro do universo indígena, revivendo e mitificando o linguajar do ameríndio.

Sob essas rimas, a segunda e a quarta estrofes misturam sons abertos ditongados em “ia” e fechados em “ou”. A alternância desse trato sonoro compactua com dois lados contrastantes e complementares: por um lado, a compleição das vogais “ia” traduz o lado eufórico, norteador pelas bem-sucedidas façanhas do guerreiro, e, por outro, a realização das vogais “ou” traduz o lado disfórico, regido pelas mortes dos inimigos e das presas, que contemplam os atos do indígena e se opõem a uma esfera harmônica produzida pelos mesmos.

Em contrapartida a esses sons ditongados, ressaltam-se as rimas vocálicas terminadas em /e/ e /a/ abertas e acentuadas, configurando-se em uma vertente que representa o caráter primitivo e audaz do guerreiro indígena. Vale ressaltar que a recorrência do fonema /e/ aberto pode ser observada em duas estrofes: sexta e nona.

Na sexta estrofe, verificamos a incidência desse som nas rimas finais, dialogando com o próprio som do boré, aberto, posto que esse instrumento musical de guerra tinge a estrofe de plasticidade.

Na nona parte, o mesmo procedimento se observa, contudo, de modo mais enfático, pois, agora, o “guerreiro” toca o boré novamente, fato que demarca sua presença pela segunda vez em um ambiente belicoso e, por conseguinte, revigora sua vitória na luta anterior.

A presença da abertura vocálica em /a/, na oitava estrofe, faz remissão à luta plenamente consumada pela voz do poema e ao triunfo do eu-lírico perante a guerra. A construção dessa rima produz um duplo efeito semântico. O primeiro contrasta com a atmosfera lúgubre presenciada pelo signo “morte”, e o segundo contempla essa morbidez, visto que o eu-lírico se orgulha de executar seus inimigos, fato que representa um tom de euforia: “A morte lá paira/ Nos ares frechados,/ Os campos juncados/ De mortos são já:” (DIAS, 1998, 108). Sob esse ponto de vista, a abertura vocálica em estudo converge com os efeitos expressivos que os sons ditongados criam.

Nossa linha analítica revela no que concerne ao aspecto semântico e sonoro um efeito metalingüístico gerado pela confluência entre a música cantada pelo guerreiro e o tema abordado, que diz respeito ao caráter bélico e valente do ameríndio. A incorporação dos elementos pertencentes à esfera do aborígene, como o boré, a frecha e o tacape, considerados instrumentos utilizados para a batalha ou para a caça, promove um tom hiperbólico ao poema, conferindo ao indígena um caráter virtuoso. Complementando esse universo, o personagem faz remissão ao rugido do Maracá, uma vez que essa referência é condicionada pela crença de que o Piaga, isto é, o pajé, consegue visualizar o futuro por meio dos sonhos ou do maracá. Dentro desse plano simbólico, o personagem coloca em órbita tal crença para pontuar o imutável destino dos seus inimigos: a morte. Assim, nem mesmo o pajé poderia impedir que esse destino fatal deixasse de pairar sobre seu povo.

O tom intensivamente eufórico de caráter ritualístico e oral que percorre o poema é intensificado pelas perguntas retóricas: “— Quem há, como eu sou?/ — Quem há mais valente/— Mais destro do que eu?/ —Quem é mais valente,/— Mais forte quem é?/ —

Guerreiros, dissei-me,/— Tão forte quem é?,” (DIAS, 1998, p. 106, 107 e 108) que fazem alusão ao próprio eu-lírico, reificando a fortaleza de sua coragem, ao formular um jogo com o mosaico das feitura do guerreiro e com o ritmo sentido no poema por meio do entrelaçamento consonântico e da reiteração vocálica. Nessa perspectiva,

[...] Em “O Canto do Guerreiro”, o ritmo acentual está a favor da fixação de **imagens emotivas que exprimem o sentimento de auto-afirmação** relativa às qualidades que os românticos idealizavam para o herói indígena: bravura, valentia, destreza, força, habilidade e liderança. (PEREIRA, 1984, p. 67, grifo nosso).

Sendo assim, o sujeito centraliza as imagens eufóricas sobre si mesmo, promovendo representações de caráter heróico, que se emolduram na esfera da manifestação de sua força guerreira em confronto com as forças de outros índios. Sob essa diretriz, realiza-se como inabalável. O “índio cantor” promove expressões emotivas tecedoras de contrapontos entre ele, o “eu cantor”, e outros índios, que assinalam seu comparecimento nos diálogos através do próprio eu-lírico. Por esse viés, desenlaça a função emotiva em projeção com a conativa. O contraponto entre o enfoque no “eu” e no “tu” estrutura ideologicamente as virtudes do guerreiro que denota seu triunfo diante dos outros aborígenes. Assim, desvela uma mescla entre o discurso monológico e o dialógico. Ao mesmo tempo que o sujeito primitivo coloca em primeiro plano a rotação de suas façanhas para si próprio e para sua própria vaidade, ele anseia o reconhecimento de outros primitivos. Nessa perspectiva, introduz um discurso apelativo: “— **Ouvi-me**, Guerreiros/ — **Ouvi** meu cantar.” (DIAS, 1998, p. 106, grifo nosso). O entrelaçamento da imagem do protagonista com a dos outros personagens autóctones concebe maior mobilidade ao poema, tendo em vista que há uma tensão entre o personagem nativo e os seus ouvintes, pois, mesmo quando a performance do eu interpela o seu interlocutor, o foco do poema ainda permanece no próprio personagem: “— Guerreiros, **ouvi-me**;/ — **Quem há, como eu sou?**” (DIAS, 1998, p. 106, grifo nosso). Sob esse prisma, a função conativa intensifica o poder do sujeito e dá tônus ao seu caráter de superioridade. O campo simbólico mobiliza um duplo enfoque sobre a representação do “cantor”, uma vez que,

além do discurso monológico deter-se na visão de soberania do herói nativo, o discurso dialógico, embora se refira ao outro, condiciona projeções para o próprio herói. Reverbera-se, portanto, a modelagem emotiva em detrimento da apelativa.

A construção destas funções, emotiva e conativa, estrutura a oralidade do poema, fato que repercute os ideais do nativo e os sanciona ideologicamente. O aspecto oratório arquiteta as cenas dramatizadas, dotando as representações de um caráter performático e, por conseguinte, transforma o heroísmo em musicalidade. Conforme o eu-lírico canta seus feitos, esses ganham um caráter ritualístico, posto que se repetem e, neste ponto, o canto é visto como uma qualidade soberana: “Quem canta seus feitos/ Com mais energia?” (DIAS, 1998, p. 107). Dessa maneira, como no rito indígena desnuda um específico canto para cada elemento de sua crença, a musicalidade segue uma estrutura encenada, com efeito de consagrar o guerreiro como o melhor dentre os outros. O canto enquanto rito consagra os valores do herói. Nesse sentido, a temática não é inovadora, pois é extraída do modelo clássico. Em outro pólo, a montagem clássica é posicionada ideologicamente, como já apontamos, fato que introduz a inovação de Dias. Por esse viés, a linguagem poética explora o caráter ritualístico da cultura nativa, por meio do aproveitamento da oralidade, do canto e da performance que teatralizam a tradição indígena colocada em pauta. O ritual dentro do poema ganha um caráter específico: enaltecer a figura do guerreiro através de cenas criadas. Tais recursos expressivos iconizam o universo do primitivo, considerando que os índios também cantavam seus feitos, a fim de estimular suas façanhas e de convencer outros aborígenes de suas virtudes.

Além de a temática ressonar na tradição ocidental, ela faz referência à principal tradição entre os indígenas: ser valente e corajoso, como podemos constatar nas palavras de Gonçalves Dias:

Descendentes de homens incomparavelmente mais guerreiros do que agricultores, a sua educação era inteiramente militar: a guerra era a sua vida, — e só os feitos de armas e os actos de coragem os podiam enobrecer; só por elles podiam ter entrada no Ibaque e assentar-se entre os guerreiros das florestas eternas. Deviam saber vencer, mas como nem sempre a Victoria é

companheira da coragem, era-lhes necessário também que soubessem padecer, afrontar os sofrimentos e mostrar-se tão impavidos no terceiro do inimigo, como destemido no campo da batalha. Seus ornatos, suas pinturas, suas armas, tinham por fim chamar sobre eles as vistas e todos. A compostura do guerreiro, que atrahia as atenções, era também um incentivo para que as procurassem merecer, e não praticassem **nunca** um acto de fraqueza. (DIAS, [s.d.]d, p. 94, grifo nosso).

Nesse trecho, o poeta em questão trata sobre os costumes dos Tupis, destacando o espírito guerreiro desse povo. A partir desse discurso propagador de um olhar histórico, Dias transcende, no âmbito representativo, a mera referência historiográfica e descritiva com relação ao universo do nativo. Assim, deflui um movimento contemplativo entre a memória simbólica do indígena e o discurso literário, que cria o próprio universo do nativo sob um eixo atemporal, pois a matéria histórica não é registrada.

Como havíamos analisado, de acordo com a ótica dos românticos, a cultura do primitivo incorpora uma linguagem poética, da qual Dias lança mão nesse poema. Por esse viés, ressaltamos a metalinguagem do âmbito simbólico gonçalvino.

Em consonância com o poema estudado, o eu-lírico de “Canção do Tamoio” mitifica o valor incontestável do brasão dos Tamoios, por meio da intensificação da imagem do índio “bravo”, sustentada em virtude tanto da variedade de recursos rítmicos, quanto da monotonia dos versos acentuados na segunda e quinta sílabas. Assim, os poemas “O Canto do Guerreiro” e “Canção do Tamoio” filtram um mesmo paradigma de valores simbólicos do americano: a força ímpar do autóctone atestada através de contextos que exalam perigos, reafirmando o lado nobre do ameríndio. Os personagens nativos são arquitetados na esteira da estrutura medieval européia, que mitifica a figura do herói. Promovido por essa montagem, o indígena é construído ideologicamente, fato que desnuda a representação do local. Nessa vertente, o índio enquanto sujeito poético é projetado no cenário natural, contemplador do ambiente primitivo. É no seio da natureza que emergem os “cantos” dos aborígenes. A exploração dos recursos imagéticos e plásticos, a partir das imagens de exuberância dos elementos naturais, articula, no horizonte do romantismo, uma das convenções literárias promulgadas pelos

críticos oitocentistas. As historiografias estudadas ostentam a paisagem paradisíaca do quadro brasileiro e a conseguinte inspiração poética que esse ambiente proporciona para seus habitantes. As afirmações sobre as virtudes e qualidades expressas pelo cenário natural tingem os olhares dos literatos, inclusive o de Dias, que imprime no campo simbólico a manifestação poética desse registro local. Enveredado pela contemplação da beleza tropical, Gonçalves Dias esboça os recursos de composição de seus poemas, como podemos notar no prólogo dos “Primeiros Cantos”:

Com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para ler em minha alma, reduzindo a linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as idéias que em mim desperta a vista de uma **paisagem ou do oceano – o aspecto enfim da natureza**. Casar assim o pensamento com o sentimento – o coração com o entendimento – a idéia com a paixão – colorir tudo isto com a **imaginação**, fundir tudo isto com a vida e com a **natureza**, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade, **eis a Poesia** [...]. (DIAS, 1998, p. 103, grifo nosso).

Contemplando nossa última análise desse prólogo, neste excerto, Dias dirige sua visão sobre o próprio “fazer poético”, assinalando o seu estado de espírito como um dos itens procedimentais para a sua inspiração. Sob esse aspecto, o poeta maranhense conduz seu olhar para o mosaico dos elementos naturais, a fim de que as impressões causadas por esse ambiente estimulem seus pensamentos e sua imaginação. Assim, o quadro tropical e paradisíaco, além de inspirar o poeta, também compõe seu próprio discurso poético. Tal discurso retoma os princípios sobre o entrelaçamento da natureza com a imaginação, delineados pelas críticas oitocentistas, e a representação das figuras da natureza como imagens tecedoras da linguagem romântica, discutida também pelos intelectuais brasileiros. Por conseguinte, a plasticidade dos quadros naturais, analisados no poema anterior, simula o campo bélico do nativo. Sob esse prisma, Dias parte dos parâmetros românticos articulados no contexto historiográfico e realiza uma linguagem particularizada através da exploração imagética do campo mítico do nativo.

Enveredado pelas características locais, o autor estudado contempla o texto “Canção

do Tamoio” com o nome de uma tribo brasileira, que opera com alguns dos valores culturais explorados nesse poema. A representação tanto da musicalidade, quanto do aspecto bélico do indígena não foi ocasional, posto que condiz com o olhar do próprio poeta, voltado para essa tribo:

Era este gentio [Tamoios] grande de corpo, homens robustos, mui valentes, guerreiros, [...]. São havidos por grandes mímicos e bailadores entre todo o gentio, os quaes são grandes compositores de cantigas de improviso, pelo que são muito estimados pelo gentio por onde quer que vão. (DIAS, [s.d]d, p. 34).

Nesse sentido, se o discurso poemático gonçalvino veicula uma forma medieval, arquitetada nos versos em redondilhos maiores e na linguagem clássica, ele atualiza o poema no âmbito local através do título que remete ao nome de uma tribo brasileira e da cultura mítica dos ameríndios do Brasil. Podemos observar essa utilização de modelos estrangeiros enlaçados com a construção do toque localista nas palavras de Franchetti (2007, p. 62):

Gonçalves Dias vai atualizar situações e valores extraídos do principal filão da literatura ocidental, que é a tradição clássica. De tal modo que um poema tão famoso e emblemático como “Canção do Tamoio” com a substituição de quatro palavras (taba, tapuia, condor e tapir) poderia denominar-se, genericamente, “Canção” ou algo como “Canção do Fuzileiro”.

Sob essa direção, Dias extrai a forma tradicional da literatura ocidental, por um lado, e projeta uma temática diferenciada no tratamento dado ao ameríndio, por outro, transmutando, para o poema, a cultura mítica do universo nativo: a força, a coragem, o canto, o rito, a guerra, entre outros.

Nessa vertente, no poema “Canção do Tamoio”, a música, tão cultivada pelos Tamoios, emerge da gama de arranjos sonoros, predominando um amálgama de sons guturais, explosivos e sibilantes. A mescla entre esses fonemas realça a atmosfera perturbada, derivada do comparecimento da guerra e do combate ao texto:

Canção do Tamoio

I

Não chores, meu filho;
Não chores, que a vida

É luta renhida:
Viver é lutar.
A vida é combate,
Que os fracos abate,
Que os fortes, os bravos,
Só pode exaltar.

II

Um dia vivemos!
O homem que é forte
Não teme da morte;
Só teme fugir;
No arco que entesa
Tem certa uma presa,
Quer seja tapuia,
Condor ou tapir.

III

O forte, o cobarde
Seus feitos inveja
De o ver na peleja
Garboso e feroz;
E os tímidos velhos
Nos graves conselhos,
Curvadas as fronte,
Escutam-lhe a voz!

IV

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!

V

E pois que és meu filho,
Meus brios reveste;
Tamoio nasceste,
Valente serás.
Sê duro guerreiro,
Robusto, fragueiro,
Brasão dos tamoiros
Na guerra e na paz.

VI

Teu grito de guerra
Retumbe aos ouvidos

D'imigos transidos
Por vil comoção;
E tremam d'ouvi-lo
Pior que o sibilo
Das setas ligeiras,
Pior que o trovão.

VII

E a mãe nessas tabas,
Querendo calados
Os filhos criados
Na lei do terror;
Teu nome lhes diga,
Que a gente inimiga
Talvez não escute
Sem pranto, sem dor!

VIII

Porém se a fortuna,
Traindo teus passos,
Te arroja nos laços
Do imigo falaz!
Na última hora
Teus feitos memora,
Tranqüilo nos gestos,
Impávido, audaz.

IX

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.

X

As armas ensaia,
Penetra na vida:
Pesada ou querida,
Viver é lutar.
Se o duro combate
Os fracos abate,
Aos fortes, aos bravos,
Só pode exaltar. (DIAS, 1998, p. 394, 395 e 396).

Já se observa, na primeira estrofe, que a aliteração das plosivas /t/, /b/, /k/ inter-relacionadas com a vibrante /r/, dos signos “fracos” e “bravos”, simula no eixo semântico e

sonoro os obstáculos e dificuldades encontrados na luta. Essas imagens são realizadas pelo som duro e seco, gerado pela alternância entre as oclusivas surdas e sonoras e as líquidas vibrantes. Tal esfera coordenadora dos recursos bélicos tece uma intersecção com a mesma atmosfera ritmada do poema anterior.

O matiz rítmico enveredado nos oito primeiros versos ganha um maior relevo na sexta estrofe, pois alcança um maior simulacro dos sons dos guerreiros, produzindo os ruídos do índio Tamoio em luta:

Teu grito de guerra
Retumbe aos ouvidos
D'imigos transidos
Por vil comoção;
E tremem d'ouvi-lo
Pior que o sibilo
Das setas ligeiras
Pior que o trovão (DIAS, 1998, p. 395, grifo nosso).

A realização gutural, pós-palatal das consoantes /k/ e /g/, entrelaçadas às labiodentais /t/, /v/, /p/, /b/, à sibilante /s/ e à vibrante /r/, repercute a aspereza da guerra e concorre para a construção do grito do indivíduo, que impera em detrimento de outras forças do campo cultural do indígena. A presença forte do sujeito no cenário do combate é desenhada por meio de comparações traçadas com a seta e com trovão que, por serem projetados como inferiores ao grito do tamoio, atestam a hegemonia deste. A flecha e o trovão não transcendem o poder da voz do guerreiro, que se impõe diante dos inimigos através de um grito potente, construído por sons agudos e graves. Nesse sentido, a sensação do barulho da flecha exprime um som mais agudo que, por seu turno, se opõe ao som grave ecoado pela palavra “trovão”. O vocábulo “sibilo” projeta uma camada sonora aguda, proporcionada pelo som da vogal /i/, contrastante com a constituição interna do vocábulo “trovão”, que ecoa na estrofe em diálogo com a retumbância do grito. A vinculação consonântica entre /t/ e /r/ causa um impacto seco na própria palavra “**trovão**”, que ao ecoar nos outros sons, por meio da aliteração do /t/ e do /r/, emite um caráter martelado no poema como um todo. A recorrência desse procedimento

rítmico em movimentação dentro desta estrofe, enlaçado com outras consoantes explosivas, reproduz ruídos duros, como os de batidas e pancadas, gerando as confrontações de sons no campo de batalha. Por esse viés, ressaltamos os gritos retumbantes, a locomoção das setas e o tremido dos inimigos. O plano sonoro cria, portanto, uma camada que mimetiza a guerra através de recursos rítmicos que, semanticamente, representam a força do combate.

Integrada a essa camada sonora, a sucessão das fricativas sonoras /z/ e /v/ e surdas /s/,/f/ sugerem as intersecções de vozes e de sons: a voz do pai que passa os valores para o filho, o grito do filho representado pelo pai, o som do trovão, das setas, e, por fim, da guerra, como já comentamos.

O efeito gerado pelas sibilantes impregna o poema de fluidos sonoros, da mesma forma que “O Canto do Guerreiro” também realiza essa fluidez. A tônica, contudo, nas diretrizes da camada musical deste texto não é coordenada pelas fricativas. Já a “Canção do Tamoio” reverbera esse tipo de som.

Ilustrando essa faceta, podemos perceber, por exemplo, que na quinta estrofe, o sujeito lírico personificado pelo “tamoio-pai” ressona seu canto, filtrador da principal crença sobre a manifestação da virtude guerreira: o fato dos valores serem transmitidos hereditariamente. Nesse contexto, o “retumbe” da voz paterna é sustentado por dois eixos: a aliteração da consoante /s/, que promove a repetição incessante da voz do tupi, e o jogo proporcionado pelo signo “reveste”, pois esse vocábulo ganha um ingrediente dinâmico, ao revestir o próprio caráter do “tamoio-filho” e a própria voz do pai. Nessa perspectiva, o vocábulo citado gera uma metalinguagem dentro da leitura apresentada. O pai “reveste” o tamoiio filho de brios, traduzido pela valentia, dureza e robustez, caracteres que tecem não só o personagem, mas a tribo em questão, correlacionada com a voz paterna. Tal fato revigora e mitifica a descendência referida.

Esse campo mítico movimentado pelo eu indígena estrutura-se na modelagem da

oratória, realizada por esse sujeito, que centraliza os valores ideológicos dos Tamoios na imagem do ouvinte: o seu filho. Assim, o discurso da voz poemática dá ênfase às prováveis feitura heróicas de seu interlocutor e não a sua própria figura, fato que se diferencia do poema anterior. No entanto, o olhar idealizado e eufórico, que o indígena tece através da roupagem do índio herói e a veste em seu filho, transfere-se para si próprio. Os ideais repassados para a figura de seu descendente corresponde ao seu próprio posicionamento ideológico. Nesse sentido, se a linguagem poética constrói-se ancorada na função conativa, ela não deixa de apresentar a função emotiva como uma das estruturas de consagração do canto sintetizador dos princípios dos Tamoios, fato que motiva a significação aflorada na oralidade do poema. Por essa diretriz, reafirmamos a questão hereditária analisada na quinta estrofe. O “tamoio-pai”, com vista a emoldurar o caráter guerreiro de seu filho, prima por coordenar sua própria imagem, que, por conseguinte, se transfere para seu descendente. As tessituras emotivas: “E pois que és **meu** filho,/ **Meus** brios reveste;” (Dias, 1998, p. 395, grifo nosso), bem como as conativas: “**Sê** duro guerreiro,/ **Robusto, fragueiro,/ Brasão dos tamoiros**” (DIAS, 2008, p. 395, grifo nosso) condicionam a estrutura guerreira de ambas as partes para a expressão “Brasão dos tamoiros”, registradora do campo que intersecciona as representações de pai e filho, pois pertencem à mesma tribo. Embora as imagens emotivas contribuam para a “canção” cantada pelo eu-lírico, a linguagem poética focaliza sua mensagem e os valores ideológicos dos Tamoios na figura do índio ouvinte.

A repetição das estruturas dialógicas e sonoras construtoras da esfera temática, que circunda sempre o mesmo conteúdo através de variações projetivas e imagéticas, arquiteta o canto e transforma o heroísmo em musicalidade. Sob essa ótica, a musicalidade, ancorada nas montagens que sustentam a oralidade e reiteram os valores do guerreiro, promove um caráter ritualístico na linguagem do poema, que condiciona a relação pai-filho. Desse modo, esse poema difere quanto ao rito apresentado no poema anterior, pois, ao passo que “O Canto do

Guerreiro” projeta o elemento ritualístico nas feitura do herói indígena, o poema “Canção do Tamoio” projeta tal elemento na relação de valores ideológicos entre pai e filho.

As manifestações sonoras que esboçam o caráter de soberania dos Tamoios, por meio da oralidade e do canto, são produzidas pela esfera bélica, simulada pelos sons já descritos e pela voz do pai, representada pelas consoantes dentais e alveolares. É interessante observar que, na terceira estrofe, há uma junção intensificada dessa montagem semântica e sonora, percebida pelo jogo aliterativo entre as oclusivas, vibrantes e fricativas, e coliterativo entre os fonemas surdos e sonoros: /f/ e /v/, /s/ e /z/, /t/ e /d/, /g/ e /k/:

	Coliteração
O forte, o cobarde	(t/d)
Seus feitos inveja	(f/v)
De o ver na peleja	
Garboso e feroz;	(z/s)
E os tímidos velhos	(t/d)
Nos graves conselhos,	(g/k)
Curvadas as fronte,	(v/f)
Escutam-lhe a voz!	(DIAS, 1998, p. 394, grifo nosso).

A mescla incessante de fonemas do trecho citado repercute não só a face militar do “Tamoio”, mas também a face simbólica de sua voz, potente e soberba, que impera diante dos fracos e ecoa por entre os idosos, pontuando o respeito e o temor que os outros sentem com relação a ela. Essa voz presentificada, nesse momento do canto, desdobra-se em outras, realizadas pela sonoridade das sibilantes e reiteradas “na voz do porvir”, que faz alusão à morte mítica. Derivados do canto, os feitos dos antepassados serão lembrados. Nesse prisma, o comparecimento da assonância do /o/ aberto, construtora de grande parte dos vocábulos dessa estrofe, e, principalmente, das palavras “morte” e “forte”, no decorrer da leitura poemática, nos permite fazer a seguinte relação: a morte está para a vida e ambos estão para o forte (morte = vida = forte). Neste ponto, mesmo que o lado fúnebre balize o destino de todo índio, tendo em vista que a morte configura-se em uma inegável “fortuna” (destino), o indígena deve morrer com triunfo. Esse fato sustenta as vogais abertas, veiculadoras do tom

eufórico:

O homem que é forte
Não teme da morte; (DIAS, 1998, p. 394, grifo nosso).

Sê bravo, sê forte!
Não fujas da morte,
Que a morte há de vir! (DIAS, 1998, p. 395, grifo nosso).

A repetição da vogal aberta /ó/ compondo a palavra “morte” e “forte”, aliada ao fonema /a/ do signo “bravo”, contempla uma relação de implicação: todo guerreiro valente, bravo e destemido que se aventura em situações perigosas, necessariamente, morrerá. Dessa forma, a tessitura da fluidez natural da morte condiciona as aberturas vocálicas, que expressam sonoramente o comportamento soberano do guerreiro diante da esfera mórbida. O elemento integrador do ciclo da vida -“morte”-, embora realize uma atmosfera fúnebre, ele é sancionado positivamente, considerando que, no último momento, o guerreiro possui a obrigação de morrer com “brasão”: “Na última hora/ Teus feitos memora,/ Tranquilo nos gestos,/ Impávido, audaz.” (DIAS, 1998, p. 396). O eu-lírico não deixa de aludir ao heroísmo da representação do ameríndio, que mobiliza o seu universo idealizado e promove a reverberação dos sons abertos, afluídos sob seu olhar eufórico.

Nestes dois poemas analisados, “O Canto do Guerreiro” e “Canção do Tamoio”, emerge um sujeito lírico que transmite o mundo mítico e simbólico do indígena, por meio da realização sonora e do canto perpetuador dos feitos e da memória desse povo. O efeito metalingüístico opera em ambos os textos, gerado a partir da exploração de um universo considerado poético e da composição de uma musicalidade no interior poemático, por onde veicula a temática sobre o espírito guerreiro, que impera sobre o olhar do poeta Gonçalves Dias:

Descendentes de homens [Tupys] incomparavelmente mais guerreiros do que agrícolas, a sua educação era inteiramente militar: a guerra era sua vida, — e só os feitos de armas e os actos de coragem os podiam enobrecer; só por elles podiam ter entrada no *Ibake* [paraíso] e assentar-se entre os guerreiros das florestas eternas. (DIAS, [s.d]d, p. 93).

Essa temática representativa do “índio gladiador” é reconstruída por uma forma estética de origem portuguesa. Assim, como Dias já havia advertido, a métrica da ex-metrópole comparece e aflora na composição de seus poemas. Nessa aresta, demonstra plena consciência da utilização desses moldes. Entretanto, imprime sobre essa arquitetura portuguesa a tensão entre o universal e o local, o estrangeiro e o nacional, gerando uma atmosfera rítmica nativa através de seu linguajar. Por esse viés, o poeta maranhense compõe sons e imagens veiculadores do universo americano, a saber: o boré, a flecha, o maracá, o campo bélico, entre outros elementos de natureza primitiva. Desse modo, tingem seu discurso poemático de vocábulos sonoros, expressivos da cultura mítica do indígena, que, em consonância com outros sons, criam a camada musical dos poemas estudados. A escolha de termos remetentes a elementos do campo primitivo desnuda a postura de Dias quanto ao processo de construção da linguagem literária. Sob essa linha, observamos que o literato modela o seu objeto através de expressões dotadas de imagens e sonoridade com vista a esculpir poeticamente a vertente primitiva, na tentativa de iconizar a matéria artística. Podemos constatar tal procedimento nas próprias palavras do autor:

[...] escrevam tudo, que tudo é bom, — e quando vier outro Moraes, tudo isso ficará clássico. Vieira porque fala em *pocemas* e *taperas* ficou menos Vieira? Odorico por ter escrito *peráo* ficou sendo um mau escritor? — Bem haja o Amazonas, quando no seu Romance (Simá?) descreve o rio Negro **com os termos que ali aprendeu**. (DIAS, 1998, p. 1133, grifo nosso).

Acontece também que em distância tão considerações, como são as do Brasil, o teor da vida muda; e os homens que adotam esta ou aquela maneira de viver, formaram uma **linguagem própria sua**, mas **expressiva** e variada. Os vaqueiros, os mineiros, os pescadores, os homens da navegação fluvial estão neste caso. **Pois o romance brasileiro não há de poder desenhar nenhum destes tipos, porque lhe faltam os termos próprios no português clássico?** (DIAS, 1998, p. 1133, grifo nosso).

Nessas citações retiradas de uma carta que Gonçalves Dias escreve para Antônio Henriques Leal no ano de 1864, notamos que, de acordo com o autor estudado, a linguagem simbólica deve aproximar-se do objeto poetizado. Em outras palavras, a representação do objeto literário deve ser motivada de modo que os termos e os vocábulos configuradores do

campo artístico sejam extraídos e aproveitados a partir do universo escolhido para ser criado. Assim, considerando que para Dias a língua é o instrumento do literato, ele busca revê-la na ânsia de retirá-la do casulo da língua clássica de Portugal, a fim de adequá-la ao contexto brasileiro. Da mesma maneira que defende uma maior mobilidade quanto às formas expressivas do poema, também ostenta a mudança no “instrumento” de composição da linguagem poética. Gonçalves Dias tece explicações que visam dotar a língua brasileira de maior autonomia com relação às regras e vocábulos da clássica. Por conseguinte, imprime uma atualização em nível lingüístico que atualiza a literatura. Mais uma vez, reiteramos o diálogo de Dias com os seus conterrâneos, abordados no primeiro capítulo, pois os românticos brasileiros são movidos pela idéia de liberdade e reforma que pulula dentre as principais afirmações das críticas românticas, principalmente, se levarmos em consideração que a questão lingüística é um dos maiores problemas enfrentados naquele período.

Sob a linha dos desvios impressos às regras de mera convenção no que toca tanto à forma do poema quanto à linguagem discursiva, Dias, além de assinalar a contribuição dos quadros particulares brasileiros, como a dos vaqueiros, pescadores, entre outros, na formação literária, também pontua a necessidade de se realizar um trabalho fônico com os novos termos, com vista de alcançar uma eufonia no discurso oral e no discurso poético:

O que porém acontece é o contrário, é que tais palavras [palavras da cultura indígena] na sua imensa maioria são eufônicas; mas assim como há ruins versejadores, que até no italiano fazem **péssimos versos**, há ouvidos rebeldes, **homens de mau gosto que a trouxe-mouxe foram encaixando nas suas composições palavras tupis ou tapuias, sem atenderam a coisa algumas.** [...].

Quanto à escolha de palavras indígenas e a sua introdução no nosso idioma, ter-me-ia lembrado **arredondar** algumas delas, das mais ásperas ou das menos sonoras, se eu não soubesse que isso há de ser elaboração lenta do povo e obra do tempo. Em tais casos, a multidão tem mais gosto que um colégio de modistas, — mais ouvidos que todos os Rossinis [...], temos uma imensa quantidade de termos indígenas ou sejam africanos, que até nos dicionários se introduzirão mas que na maior parte só aparecem na conversação — nomes de comida, termos de pesca, de lavoura etc. **que não são clássicos, mas indispensáveis.** (DIAS, 1998, p. 1133, grifo nosso).

No afã de incorporar a particularidade e a heterogeneidade da conjectura do Brasil à

língua “brasileira”, o poeta maranhense dá as coordenadas para a inserção do universo indígena no âmbito literário brasileiro. Para Dias, as operações de cunho lingüístico transgridem a esfera simbólica da vertente literária. As suas colocações nos trechos citados demarcam a adequação sonora das palavras primitivas à língua portuguesa, a fim de introduzir vocábulos dotados de eufonia. No entanto, segundo o literato romântico, o vocábulo impressor de sonoridade é apenas um dos procedimentos do processo poético, tendo em vista que esse recurso somente produz uma expressividade na estrutura literária em consonância com outros, como exemplo, com os próprios recursos rítmicos. Sendo assim, sob a ótica gonçalvina, os poemas representantes da cultura do índio que enveredam apenas pelo nível temático através da circunscrição dos vocábulos nativos são considerados de “mau gosto”, pois não atendem a esfera poética. Tal olhar conduz à engrenagem estética e temática dos poemas gonçalvino. Nesse sentido, a composição dos personagens indígenas e a tessitura do espaço natural em que estão projetados nas “Poesias Americanas” não articulam apenas um alicerce de palavras pertencentes à vertente primitiva, mas, pelo contrário, são dotadas de plasticidades, de imagens e ritmo. Esses procedimentos, juntamente com a esfera performativa, mimetizam a cultura mítica do nativo e geram o efeito poético na linguagem de Dias. Por essas diretrizes, o autor estudado questiona os românticos que tematizam o índio sem atentar-se para a representação semântica e sonora na tessitura do discurso poemático. Podemos constatar que o literato oitocentista aproxima-se de Magalhães na esteira da criação do índio no âmbito local. Entretanto, ao passo que Magalhães não ultrapassa o tipo de poesia negada por Dias, isto é, a “não-poesia”, o poeta maranhense iconiza o mundo do ameríndio. Essa divergência entre Gonçalves Dias e a primeira geração romântica é verificada nas palavras de Franchetti (1994, p. 192):

Em seus poemas [poemas de Porto-Alegre], como na obra de seu amigo [obra de Gonçalves de Magalhães], sente-se um grande desnível entre a preocupação nacional explícita e a pouca maleabilidade do verso, canhestro e duro, incapaz de fornecer em nível lingüístico qualquer contribuição equivalente à brasilidade dos temas e do vocabulário.

No entanto, a temática indianista que é promessa na geração de Magalhães realiza-se na linguagem de Gonçalves Dias. O próprio poeta romântico deflagra os problemas de outros poetas indianistas: o culto à veia temática através de vocábulos. Dessa maneira, teoriza por meio de seus prólogos e de suas cartas as proposições sobre o espírito artístico.

O processo de motivação poética realizado por Gonçalves Dias, por meio da iconização do universo nativo, conduz uma tensão com a projeção da nobreza civilizatória do ameríndio, correlacionada com a forma tradicional dos poemas. No que compete a esta última perspectiva, tanto “O Canto do Guerreiro” quanto “Canção do Tamoio” produzem, por meio de um andamento binário, combinado com um terciário, versos em redondilhos menores, executados por um esquema jâmbico-anapéstico: versos acentuados na segunda e na quinta sílabas (_ _ / _ _ _ /). Tais versos eram utilizados pelos trovadores medievais. No entanto, as estrofes não são em redondilhas: forma utilizada por esses poetas trovadores, uma vez que:

[...] a redondilha é, propriamente, uma quadra de versos pentassílabos (ou heptassílabos), com esquema rítmico ABBA, empregada por exemplo na *cantiga* (a canción trovadoresca dos espanhóis), poema em que a quadra final faz retorno rítmico e temático à primeira (mote), razão por que esta forma foi entendida como *redonda*, donde a palavra *redondilha*. Aplica-se o vocábulo feminino ao tipo estrófico, e o masculino aos versos usuais nas *redondilhas*. Diz-se, portanto, verso *redondilho* ou verso *de redondilha*. (CHOCIAY, 1974, p. 85).

A organização estrófica, no primeiro poema, repercute uma ausência de regularidade no que concerne aos números de versos em cada estrofe, mas constitui estrofes isométricas, isto é, estrofes que mantêm o mesmo número de sílabas. Já, no segundo poema, além da construção dessa isometria, há o comparecimento de estrofes oitavas, ou seja, o comparecimento de estrofes com oito versos. Essa divergência composicional desnuda uma maior regularidade em “Canção do Tamoio”, tendo em vista que, ademais das observações feitas com relação à forma, se desvela, no discurso poético referido, a predominância de rimas isométricas ancoradas na seqüência ABBCDDE. A representação desse padrão estético com poucas irregularidades dialoga com a transmissão dos valores padronizados dos indígenas,

realizada pela voz paterna, que condiciona um discurso demarcado como a própria camada sônica.

A estrutura mais fixa em “Canção do Tamoio” pode também ser notada na seguinte passagem do texto de Piteri (1991, p. 106), em que a autora analisa as formas poemáticas do discurso gonçalvino:

No que concerne aos esquemas rítmicos, a “Canção do Tamoio” é a mais fixa, pois só um verso (quarta estrofe) fica à parte do esquema dominante, pequena alteração que talvez possa ser justificada semanticamente, porque ela ocorre num verso que condensa uma grande força de conteúdo para o sentido geral da canção (Sê bravo, sê forte). Nas outras canções citadas [“Canção”, “Canção do Exílio” e “O Canto do Guerreiro”] ocorre mais de um esquema rímico.

Em contraponto, embora Gonçalves Dias engrene uma arquitetura poética que se aproxime do arcabouço medieval, o modo como opera com os recursos rítmicos e com as funções conativas e emotivas, que tecem cenas performáticas e mimetizam o caráter ritualístico da cultura primitiva, gera uma forma diferenciada que mobiliza o poema. Assim, registra as silhuetas desviantes da tradição ocidental.

Nossa leitura analítica pode ser averiguada nas palavras de Piteri, que desvela o olhar inovador de Gonçalves Dias, e o pontua como um dos autores brasileiros detentores de uma visão moderna, fato que enriquece sua obra:

[...] podemos notar que nenhuma das **canções** apresenta o esquema clássico, seja quanto à divisão do poema, seja quanto à métrica ou rima. Elas constituem o que se intitula por canções românticas ou modernas, o que vem justificado por sua liberdade fônica e semântica. (PITERI, 1991, p.107, grifo nosso).

O fato de a maioria das formas fixas verificadas em Gonçalves Dias aparecerem modificadas nos leva a sugerir que o processo de mobilização de formas fixas que vai ocorrer mais especificamente entre os escritores modernos, [...] já vem manifestado em Gonçalves Dias. (PITERI, 1991, p. 115).

Essa modernidade de Dias esboça duas direções acionadas pelo poeta. A primeira toca nos ideais da crítica romântica, pois, assim como os outros intelectuais brasileiros, o autor prima pela liberdade e autonomia no campo literário. Já a segunda ultrapassa a visão de seus

conterrâneos, tendo em vista a linguagem híbrida criada pelo literato, que veicula a composição de montagens clássicas, ao lado da quebra de tais convenções, como constatamos com a organização estrófica das redondilhas. O caráter de não-fixidez do ponto de vista formal e o tratamento diferenciado da temática indígena, englobando o posicionamento ideológico registrado nos poemas americanos, inserem Dias na esteira da inovação.

Na perspectiva de uma produção poética diferenciada, Dias busca uma maior inovação com a quebra da monorritmia, que aparece nos dois poemas já estudados, e se estilhaça completamente em um texto como “I-Juca-Pirama”.

Neste poema, a linguagem afasta-se da tradição ocidental, em favor de sua própria construção, em prol de um movimento delineador da cor local que sustenta as afirmações românticas brasileiras. Sob essa vertente, a produção de um ritmo diversificado, que contempla as possíveis combinações métricas, pode ser verificado pelas palavras de Pereira (1984, p. 67):

Trata-se de um poema [I-Juca-Pirama] que apresenta estrofes homeopulares, estrofes isopulares e cursos rítmicos que, em alguns momentos, se não fosse pela métrica, nos parece prosa ritmada. Essa variedade mesma nos permite verificar as motivações possíveis que, adiantamos, podem ser de diversa ordem: modalidades de registro do discurso, mutação de foco, ou de perspectiva, expressão conceitual ou emotiva, etc.

Se, nos poemas analisados anteriormente, emergem apenas estrofes isométricas, que buscam sua singularidade por meio de um ritmo nativo, em outras palavras, por meio de um ritmo que se aproxima do habitat e da cultura indígena, no poema “I-Juca-Pirama”, fluem variadas estrofes isométricas e heterométrica, construtoras, respectivamente, de versos com o mesmo número de sílabas e de versos com diferente número de sílabas. Estas estrofes buscam sua particularidade por meio de uma vasta gama de elementos sonoros motivadores de diferentes imagens plásticas e de diferentes vozes nativas.

A temática do poema compreende a história de um guerreiro Tupi, que, ao ser capturado pela tribo inimiga, demonstra uma certa angústia e temor diante da morte,

veiculando imagens depreciativas, opositoras às imagens onipotentes da tribo vencedora. O sentimento do vencido culmina na pior manifestação de fraqueza que um índio sequer pode cogitar: o choro. Perante a observação dessa cena pelos Timbiras, o chefe deporta o inimigo, pois, para a cultura dos primitivos, o prisioneiro havia desonrado seu povo, e, por conseguinte, é desprezado por qualquer autóctone, inclusive, por seu pai. Porém, segue-se na história um final surpreendente: o índio desmoralizado atesta sua coragem e prova que é digno de alimentar, metaforicamente, outros primitivos.

Posta essa pequena explanação, partiremos para a análise da quarta parte desse texto, que se configura na “canção do prisioneiro”, captadora da perceptível tristeza sentida pelo pequeno Tupi, e denunciadora da fraqueza desse jovem, sob o ângulo de vista do chefe Timbira. A escolha desse trecho motiva-se em virtude do canto e da oralidade realizados pelo âmbito sonoro, e da estrutura representativa da cultura do índio que movimenta o caráter comunitário e ritualístico do poema:

I-Juca-Pirama

IV

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filhos das selvas,
Nas selvas cresci,
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.

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.

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 de imigo
Meu último amigo,
Sem lar, sem abrigo
Caiu junto a mi!
Com plácido rosto,
Seren e composto,
O acerbo desgosto
Comigo sofri.

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,

Cai 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.

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!

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. (Dias, 1998, p. 382, 383 e 384).

Como já ressaltamos, “I-Juca-Pirama” diferencia-se dos outros dois poemas, tendo em vista que, além do ponto que comentamos, outro ponto de divergência configura-se na transmissão da informação derivada de cada “canto”. Enquanto, nos primeiros textos, impera um matiz balizado pelo paradigma das virtudes guerreiras, no segundo, impera um matiz calcado no paradigma da desmoralização. O “canto” proferido pelo índio prisioneiro não consegue impor-se perante o outro, ele apenas se firma perante o desprezo, gerando um campo de repugnância, e sendo rejeitado como um modelo indígena a não ser seguido por outros. Projeta-se como um não-espelho, ou melhor, como uma não-imagem para os nativos,

do qual qualquer reflexo deve se afastar.

“O canto de morte” compõe-se de doze estrofes isométricas, construídas por versos em redondilhos menores, acentuados na segunda e na quinta sílabas. Destaca-se, nas seis primeiras estrofes, uma esfera impregnada por um ambiente bélico, que se afaina em propagar o espírito guerreiro do Tupi. Não é por acaso que a escolha sonora aproxima-se das outras escolhas que constituem a mesma esfera militar nos dois poemas já referidos. O campo sônico produz aliteraões e coliteraões formulando imagens aspirantes de um ambiente militar.

Ao iniciar seu canto, o personagem indígena deixa de ser um ignoto aborígine e passa a ser um “guerreiro Tupi”. A definição de sua identidade já se faz presente, na primeira estrofe, “Sou filho das selvas,/ Nas selvas cresci,/ Guerreiros, descendo/ Da tribo Tupi.” (DIAS, 1998, p. 382), ao passo que, na segunda parte, ele pontua sua tribo, atribuindo adjetivos que auxiliam os seus ouvintes com a construção de suas virtudes. Sua linguagem preside de uma freqüência de matizes sonoros consonantais, ancorados na reiteração das nasais e das sibilantes, e na combinação dos sons oclusivos, além de matizes sonoros vocálicos.

O entrelaçamento entre os fonemas nasalizados e os fricativos imprime a sensação de movimentação do povo Tupi por terras estranhas, onde se esforça para vencer as batalhas, fato que expressa o caráter de lutador de tal povo. Assim, essa tribo vibra por sua sobrevivência em meio ao combate. No entanto, ao perderem a guerra, a tribo “anda errante”: alusão que o eu-lírico faz com relação a sua gente. Por outra vertente, a montagem sônica referida também representa a voz do indígena, que pede aos inimigos que ouçam seu canto. A seguinte seqüência: “Sou bravo, sou forte, / Sou filho do Norte;/ Meu canto de morte,/ Guerreiros, ouvi.” (DIAS, 1998, p. 382) realiza uma combinação entre as consoantes plosivas /k/ e /t/, que, ao lado da vibrante /r/ do signo “bravo”, impera um ritmo seco e duro ao poema, indiciando a esfera do campo de guerra. Juntamente com as consoantes, as vogais abertas /a/

do signo “bravo” e /ó/ dos signos “forte”, “Norte” e “morte”, em alternância com os sons produtores do fechamento vocálico: o som ditongado “ou”, e a vogal nasalizada /ã/, preludiam as imagens do lado eufórico dos feitos do Tupi e do lado disfórico do estado de seu pai. Desse modo, os sons analisados pontuam as duas esferas circundantes do personagem ameríndio: a bélica e a árdua. A primeira está calcada nos feitos desse aborígene, e a segunda no sofrimento de seu pai. Ambas representações revigoram a primeira imagem dúbia do Tupi: valente e fraco. Entretanto, devemos levar em consideração que esta última imagem é refeita no final do poema.

A montagem sonora e semântica que mimetiza o campo bélico ganha um outro relevo, a partir da terceira estrofe, visto que, neste momento, a figura do primitivo dá início a um ritmo eloqüente e bem marcado que reifica e reitera suas façanhas. Um dos recursos dessa camada sônica é alçado através da predominância das consoantes oclusivas e das líquidas vibrantes. O revestimento da camada musical, por meio das aliterações das explosivas e vibrantes, e das coliterações entre os fonemas surdos e sonoros: /t/ e /d/, /g/ e /k/, imprime um campo marcado e áspero, que iconiza as imagens conflitantes da guerra, acopladas à representação dos sacrifícios feitos pelo personagem na tentativa de vencer em vão a batalha contra o inimigo.

Essa arquitetura sônica mantém-se vivificada pela voz do personagem até a sexta estrofe, levando em consideração a sua reorganização entre os agrupamentos de versos. Como exemplo, na sexta estrofe, há uma menor ocorrência dos encontros consonantais aspirantes de uma atmosfera mais áspera e seca ao poema, como as plosivas. Nessa estrofe, o tom do sujeito lírico começa a desvelar um vetor rítmico menos agressivo, isto é, menos conturbado, revelando o modo como o personagem circunscreve seu canto na memória dos Timbiras: por meio de diferentes combinações entre os jogos sonoros:

**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. (DIAS, 1998, p. 383, grifo nosso).

Nessa passagem, percebemos que o “eu cantor” mantém a dicção plástico-sonora que caracteriza sua oralidade e seu canto na esfera ritualística do povo Timbira. Assim, os fonemas oclusivos /p/, /b/, /k/, /g/, /d/ e /t/ que imprimem o campo bélico, manifestam-se ainda nesse discurso. Por outro lado, a reverberação das nasais e sibilantes concorre para a atenuação da esfera de guerra. Neste momento, o trato sonoro inicia uma preparação do ambiente musical, que será contaminado, na próxima estrofe, pela exalação de um certo sentimentalismo derivado do amor paterno.

Nessa direção, não é ocasional a reiteração das nasais, principalmente, na sétima e oitava estrofes. Há um desvelar de um olhar diferenciado na divisão desse texto, visto que o tom conferido ao poema nas seis primeiras estrofes distancia-se do tom daquelas duas em questão. Vale salientar que tal diferença deriva do comparecimento da figura paterna ao canto do ameríndio.

A repetição incessante das nasais permite a construção de dois eixos analíticos. O primeiro ancora-se no prolongamento da dor e sofrimento, suscitado pela imagem do estado deplorável do pai “cego e quebrado”, e pela imagem do filho angustiado diante da cena presenciada, empenhando-se em ajudar o espectro paterno. O segundo eixo embasa-se no sentimentalismo de piedade que o filho revigora com relação à figura de seu pai, uma vez que os sons nasalizados geram o efeito de melancolia. Vale ressaltar que o segundo sentido impera em detrimento do primeiro, ao se avaliar a montagem semântica e sonora que circunda o tom narrativo do personagem:

O velho no entanto
Sofrendo já tanto
De fome e quebranto

Só **qu**'eria **m**orrer!
Não **mais me** **conten**ho,
Nas **matas me embren**ho,
Das **frechas que** **tenho**
Me quero valer. (DIAS, 1998, p. 383, grifo nosso).

Nesse trecho em análise, o eu poemático imprime a sua voz uma esfera melancólica. Podemos observar que o tom discursivo que traz a vertente plástica da luta não comparece com força nesse contexto. Dessa forma, a presença das oclusivas /t/ e k/ e da vibrante /r/ geram imagens que remetem ao sofrimento do pai e aos obstáculos que esse enfrenta. Assim, o canto dota a fala do índio de verdade, beleza e poeticidade.

Contemplando a vertente melancólica, na décima parte, o personagem esforça-se em desnudar uma imagem enfocada sobre si mesmo, que matiza e subjuga o pai como dependente dele: o filho tupi. Sob a imagem da figura paterna como um personagem conjugado à morte, as próximas duas estrofes operam por meio da reiteração de sons vocálicos, que compactuam vogais em /o/ e /e/.

A repetição do fonema /e/ aberto e fechado nos versos:

Que resta? – **M**orrer.
Enquanto **descreve**
O giro tão **breve**
Da vida que **teve**,
Deixai-me viver! (DIAS, 1998, p. 384, grifo nosso).

revitaliza, por meio da plasmação imagética do estado de morbidez em que vive o pai Tupi, o apelo que o jovem guerreiro faz para os Timbiras, a fim de que lhe poupem sua vida, pois, do contrário, seu pai estaria condenado à morte. Esse apelo é reverberado pela abertura vocálica em /é/, que fortifica o caráter de oralidade do discurso, escorada na estrutura dialógica, e imprime ao “canto” a qualidade de suplicio. Nesse sentido, o fechamento da mesma vogal correlaciona-se com a fragilidade da vida da figura paterna do Tupi que projeta o estado angustiante do índio cantor.

Em diálogo com a abertura do tom discursivo proporcionado pela vogal /é/, o fonema

/ó/ remete ao pranto do indígena: lamurioso e angustiante, visto que implora por sua vida:

Guerreiros, não coro
Do pranto que choro;
Se a vida deploro,
Também sei morrer. (DIAS, 1998, p. 384, grifo nosso).

Essa reiteração produz uma rima em /ó/, intensificadora do caráter deplorável do choro do índio, uma vez que, em função desse pranto, é considerado indigno de ser um guerreiro, e ser morto como tal. Sob essa ótica, as aberturas das rimas expressam sonoramente o choro e o pranto do nativo, integrando-os ao caráter ritualístico do “canto do prisioneiro”, fato que confere maior força à performance do indígena. Nesse sentido, as palavras de Candido sustentam nossa abordagem analítica:

Bem romântico pela percepção, tema e arcabouço, o “I-Juca Pirama” tem uma **configuração plástica e musical** que aproxima do bailado. (CANDIDO, 1969, p. 86, grifo nosso).

A importância estética do “I-Juca Pirama”, para compreender a poesia gonçalvina está na variedade de movimentos que integram a sua estrutura. Tomado no conjunto é uma experiência essencialmente romântica de poesia em movimento, em relação ao equilíbrio mais ou menos estável do poema neoclássico. Admirável, todavia, a existência, dentro da sua translação incessante, de certas áreas de repouso, quer pela parada momentânea da coreografia, quer pela cadência vagarosa de um movimento todo vasado no modelo setecentista. (CANDIDO, 1969, p. 87).

Nesses trechos, percebemos a riqueza de movimentação e de sonoridade que o poema estudado cria.

A representação ritualística de “I-Juca-Pirama” tece um inter-relação com a cultura do ameríndio, verificada nas próprias palavras de Dias:

Nos seus costumes [costume do Tupi], e quando o prisioneiro era índio, dava-se lhe toda a liberdade, durante largos meses e até annos, nem temiam que elle procurasse salvar a vida com a fuga, ainda que a todos os instantes tivesse oportunidade para isso. Se o fizesse, considerava-se que á infeliz se deshonrava a si, aos seus, à sua nação, e repellido por todos com o terrível estygm de covarde nem merecia ser escravo. (DIAS, [s.d]d, p. 130).

A reconstrução desse estigma é percebido pela voz do chefe Timbira:

— Mentiste, que um Tupi não chora nunca,
E tu choraste!...parte; não queremos
Com carne vil enfraquecer os fortes. (DIAS, 1998, p. 385).

Entretanto, diferentemente dos indígenas indignos de serem executados, o caráter brioso do jovem Tupi é atestado por meio da demonstração de sua coragem, ao duelar com os outros guerreiros da taba. Configurando-se como um índio valente, seu “canto de morte” passa a ser lembrado na voz dos guerreiros Timbiras:

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!

“Eu vi o brioso no largo terreiro
Cantar prisioneiro
Seu canto de morte, que nunca esqueci:
Valente, como era, chorou sem ter pejo;
Parece que o vejo,
Que o tenho nest’hora diante de mim. (DIAS, 1998, p. 391 e 392).

Nesse aspecto, a linguagem ritmada proclamada pelo Tupi por meio do “canto de morte” envereda-o pelo mundo simbólico do primitivo, revivendo os seus feitos na memória de outros indígenas. Nessa linha, “I-Juca-Pirama” estabelece um jogo dialógico com “Canção do Tamoio” e “O Canto do Guerreiro”, posto que a completude do universo do nativo, nestes textos, revigora-se pela perpetuação de sua “memória”. E, da mesma forma que nos outros poemas, identificamos no poema estudado um caráter teatral, pois, no “canto de morte”, a oralidade do discurso do eu-lírico estrutura as funções emotivas e conativas, que enriquecidas pelos sons do canto, transformam o palco do ritual antropofágico em um ritual comunitário. Assim, tal ritual é modelado por cada etapa da cultura do índio. A fase do canto prisioneiro é singularizada através do caráter comunitário, aproveitado do próprio universo do primitivo, fato que concede uma maior movimentação na linguagem discursiva, se compararmos com as outras linguagens já analisadas. Comparecem em “I-Juca-Pirama” as vozes do chefe da tribo e de outros personagens, ao passo que, nos outros poemas, as outras vozes não se manifestam. A função emotiva juntamente com a apelativa registra o canto na esfera do “fracasso”, em

oposição ao registro do herói em “O Canto do Guerreiro” e “Canção do Tamoio”. Em confronto com estes textos, a qualidade do canto em “I-Juca-Pirama” não dota o guerreiro de soberania, mas de desprezo. Dessa maneira, os três poemas trabalham o caráter ritualístico e performático da cultura nativa. No entanto, a vertente comunitária é apenas explorada em “I-Juca-Pirama”, elemento que contribui para a mimetização do mundo primitivo.

Posta a nossa linha analítica, constatamos que os três poemas estudados tecem uma rede de convenções por onde se engendra a representação do índio. Gonçalves Dias opera com o universo mítico do ameríndio, guiando-se pelas discussões de seus compatriotas sobre a inspiração que a natureza suscita sobre o aborígene e sobre a tendência que esse povo possui para a música e a poesia. Assim, realiza uma linguagem simbólica recheada de termos que aludem à esfera do primitivo. Registra, nos poemas citados, estruturas promovedoras do ritmo nativo que transmitem o campo mítico do aborígene. Essas modelagens são arquitetadas sob um crivo atemporal onde reverberam um cenário harmônico, visto sob a perspectiva da cultura nativa. O comparecimento da guerra ao cenário não traz a desarmonia para as linguagens criadas, tendo em vista a configuração do contexto bélico na esteira cultural do autóctone. No âmago desse contexto, o discurso gonçalvino constitui seu próprio referente literário, transcendendo os olhares dos viajantes europeus sobre a esfera do autóctone, fato que demonstraremos com mais detalhes nas próximas análises.

Os poemas de temática indianista retomam a estrutura clássica e a montagem imagética da nobreza que contempla o lado civilizatório do primitivo. Esses elementos lapidam um dos pilares estéticos e temáticos da convenção romântica calcada na tradição ocidental, gerando uma tensão entre o local e o universal. Sob esse prisma, o poeta maranhense busca produzir uma linha inovadora, utilizando os modelos antigos para arquitetar uma linguagem específica dos oitocentos. A tensão entre o interior e o exterior resulta da linguagem híbrida do discurso desse poeta. Diante disso, o literato marca a

manifestação literária por um eixo propagador da tensão entre a formação dos ditames românticos e a reconstrução da tradição ocidental, como exploraremos com um maior aprofundamento nos próximos tópicos.

2.1. A tradição e a ruptura nas “Poesias Americanas”, de Gonçalves Dias

Levando em consideração as abordagens analíticas feitas até o momento, enfocaremos, neste texto, o modo como Gonçalves Dias reformula a tradição ocidental, dados os modelos literários europeus, e o modo como contribui para a construção da literatura romântica brasileira, dados os elementos da convenção oitocentista no Brasil. Nessa direção, trataremos de verificar no discurso literário de Gonçalves Dias os possíveis matizes e intensidades de seu gesto poético, tendo como parâmetro a noção de uma poesia que se realiza na tensão entre a liberdade estética do romantismo e o rigor formal do neoclassicismo. Propomos discutir de que forma a escritura gonçalvina dialoga com a tradição neoclássica, e de que forma propõe novos princípios para as afirmações românticas, a fim de apresentarmos uma visão revisitadora desse período, desvinculada de leituras canônicas e redutoras que o estudam como um mero representante da geração indianista, caracterizado como um movimento antilusitano e como um movimento idealista ingênuo. Vinculada a essa discussão, estabeleceremos uma linha dialógica entre os poemas escolhidos de Gonçalves Dias, edificada sobre a presença do crivo idealista, já demonstrado, e sobre a fragilidade desse crivo, que ainda apontaremos.

Como já contemplamos no texto anterior, o conceito de “rompimento”, visto sob o ângulo mais radical, apenas procede em termos teóricos, posto que, em termos simbólicos, como Gonçalves Dias faz questão de assinalar em seus prólogos, não se sustenta. Nesse sentido, o poeta referido postula, mais uma vez, sua ótica quanto aos ditames românticos em vigor, ressaltando seu olhar dúplice no prólogo das “Sextilhas de Frei Antão”:

Variei o ritmo das sextilhas para que não cansasse; quis ver enfim que robustez e concisão havia nessa linhagem semiculta [linguagem do trovadorismo], que por vezes nos parece dura e mal soante, e estreitar ainda mais, se for possível, as duas literaturas – Brasileira e Portuguesa, — que hão de ser duas, mas semelhantes e parecidas, como irmãs que descendem de um mesmo tronco e que trajam os mesmos vestidos, — embora os trajes por diversa maneira, com diverso gosto, com outro porte, e graça diferente. (DIAS, 1957, p. 268).

Essa visão de Dias traz em seu bojo um modo romântico de filtrar as discussões contempladoras do caráter nacional, no afã de buscar uma literatura propriamente brasileira. O literato opera com a visão oitocentista coordenadora do mapeamento de uma literatura genuinamente brasileira, ao passo que, embora componha a filiação Brasil-Portugal, não apresenta a existência de um campo artístico único. Nesse caso, diluiria a literatura brasileira na portuguesa. Ao contrário disso, promulga a existência de duas manifestações literárias, que, por sua vez, são “irmãs”. Sob esse prisma, engaja-se na linha romântica defensora da linguagem simbólica nacional como autônoma no que compete à linguagem simbólica portuguesa. Em outro pólo, contradiz seus conterrâneos por meio de uma postura distanciada, pois, como já frisamos, o conceito de originalidade revigorado por maior parte dos românticos não condiz com a posição assumida por Gonçalves Dias. Assim, este poeta delineia sua postura ancorada em um movimento pendular que se aproxima da tecelagem oitocentista ao mesmo tempo em que se afasta dos ideais de uma matriz identitária fundamentada apenas no contexto cultural do Brasil. A fronteira mapeada entre as duas diferentes formas de manifestações literárias, sob a ótica de Dias, não define a representação de uma linguagem antilusitana, e sim de uma linguagem híbrida, edificada na vertente da influência de Portugal sobre o Brasil. Tal fato desloca o ponto nodal modelado pelos primeiros românticos: literatura = pátria, posto que o poeta maranhense condiciona um olhar sobre o objeto literário enquanto veículo de um mundo autônomo, edificado por seu próprio referente. Sob essa diretriz, a composição poética de cunho local, de acordo com o discurso gonçalvino, não condiz apenas com a representação da esfera cultural e literária de um único país, como sustentam as

historiografias com relação ao Brasil. Nessa perspectiva, embora Gonçalves Dias imprima nas suas “Poesias Americanas” uma atualização no âmbito brasileiro, ele não abjura os estudos e o aproveitamento de outras épocas, como da clássica. O diálogo desse poeta com a tradição clássica, já demonstrado nos “Primeiros Cantos” (1998), pode ser verificado nas palavras de Marques (2005, p. 13, grifo nosso):

[...] Gonçalves Dias, como resultado de seu processo de formação estética, dialogou intensamente com a tradição literária ocidental, e, nesse sentido, soube contemplar já nos *Primeiros Cantos*, apesar dos altos e baixos inerentes a todo o livro de estréia, alguns dos principais temas norteadores do imaginário romântico, e, entre eles, **a própria definição do conceito de poesia**. De maneira geral, pode-se dizer que a consciência do poeta em relação ao alcance, ou até mesmo aos possíveis limites, de seu labor artístico transforma-se em questão fundante para a literatura, e respondê-la é condição necessária para o entendimento de sua poética.

Por esse viés, observamos que o trabalho artístico de Dias quanto à tradição ocidental não se apresenta apenas nas suas poesias indianistas, já que se define como um estrato universalizante de sua obra:

– Continuo com os meus Estudos para os Romances Históricos, [...] as minhas únicas obras em prosa, quero que saiam bem escritas. Tenho lido muito Alfarrabio velho e muita crônica antiga: se não saírem bons, não será nem por falta de clássicos, nem de estudos sobre maretia. (DIAS, [s.d]a, p. 26).

Deflagramos sua postura cosmopolita e o enriquecimento do seu labor poético através de leituras e pesquisas de várias fontes literárias que não se restringem as do Brasil. Nessa vertente, compôs vários exotismos culturais:

Ao longo da sua obra [obra de Dias], não apenas na poesia, mas ainda no teatro e no interesse etnólogo, o distante e o estranho ocupam um lugar importante, o que indica que o americano é **apenas o principal entre vários exotismos temporais ou espaciais** que se fazem presentes, desde a “imitação de uma poesia javanesa” até o africanismo colorido de “A Escrava”, passando pelo orientalismo, de tom bíblico ou não [...] e pela já mencionada glosa de temas medievais portugueses nas *Sextilhas*, na “Lenda de Sam Gonçalo” e em “O Trovador”. (FRANCHETTI, 2007, p. 60, grifo nosso).

Sob esse mosaico de culturas, o exotismo indígena alcança uma representação particular dentre os outros poetizados. E, no que toca à configuração do personagem nativo,

Dias proporciona um ápice cultural para a poesia brasileira. Por meio da releitura dos clássicos, busca parâmetros construtores da atmosfera artística de seu país:

Bom ou mau grado, a língua tupi lançou profundíssimas raízes no português que falamos, e nós não podemos, nem devemos atirá-los para um canto a pretexto de que a outros parecem bárbaros e mal soantes. Contra isso protestaria a nossa Flora, a nossa Zoologia, a nossa Topografia. **Clássico ou não clássico**, Pernambuco é Pernambuco, Cajá, Pará e outros semelhantes, não têm outro nome. **Se isso desagrada Portugal** é grande pena, mas não têm remédio.

Agora, se algumas dessas palavras são realmente mal soantes, e se não são absolutamente indispensáveis, rejeitem-nas dos escritos sérios, ou somente se aproveitem delas, como fez Gregório de Matos, para a sátira ou no ridículo. (DIAS, 1998, 1132, grifo nosso).

Como notamos, o poeta analisado assinala a língua do índio como mola propulsora para a estrutura simbólica. Nesse aspecto, atesta o estrato lingüístico do universo indígena como poético para a composição da esfera literária, e, por correlação, para a tecelagem do campo cultural brasileiro em contraponto com o de Portugal. Para tanto, o literato coloca em pauta as diferenças de contextos sócio-culturais, como exemplo, a forte influência da presença dos autóctones no Brasil, confrontando os modelos lingüísticos brasileiros com os de Portugal, pois postula a sonoridade das palavras não classificadas como clássicas.

A partir dessas considerações, podemos constatar que Gonçalves Dias coroa o início dos oitocentos com um eixo dúplice construtor de uma dialética entre a rerepresentação da tradição ocidental e a formação de um panorama cultural brasileiro, com efeito de produzir um quadro literário particularizado frente à Europa. Nessa perspectiva, rompe com os valores ocidentais instauradores dos modelos classicizantes greco-romanos, reorganizando e subvertendo os valores contempladores da sacralização ocidental. O abalo do arcabouço clássico promulgado pelo poeta relativiza as posturas canonizadas da época anterior e compõe a erupção de novos valores, que perfazem, por seu turno, uma mescla entre os parâmetros estéticos e ideológicos, da pertinaz corrente neoclássica e da ideal corrente romântica.

Sob essa égide, Gonçalves Dias engrena uma dupla posição no âmbito simbólico das “Poesias Americanas”: utiliza uma combinação dos mesmos elementos da tradição ocidental,

por um lado, e rompe com alguns desses elementos, por outro. Nesse sentido, faz uso da métrica configuradora dos modelos da língua lusitana para realizar diferentes manifestações rítmicas, bem como para quebrar com qualquer regra de mera convenção, como assinala no prólogo dos “Primeiros Cantos” (1998). Por esse eixo,

Os poemas de Gonçalves Dias que reiteram sem modificações determinadas formas fixas estão situados entre aquelas formas que, **ou se caracterizam por apresentar liberdade do ponto de vista formal, como é o caso do romance, da canção, da lira**, ou aquelas que só são analisadas sob a perspectiva do conteúdo, e isso de forma muito geral, o que acontece com o epitáfio, por exemplo. (PITERI, 1991, p. 115, grifo nosso).

Impregnado pelo crivo inovador, como constata Piteri, Dias configura formas variadas do gênero lírico tradicional galego-português a fim de veicular uma temática rompente com os ditames mitológicos que revigoravam no cerne do Neoclassicismo. Diante dessas tensões, o poeta referido desnuda a consagração de um movimento dinâmico em termos representativos que se realiza por uma vertente caracterizadora de dois turnos: ora empenha-se na revisão da tradição clássica, e ora anseia o mapeamento de seu próprio espaço literário: o romantismo brasileiro.

Essa tensão na modelagem poética do autor revisitado assinala sua arquitetura sobre um terreno minado pela crítica construtiva da matriz identitária, enredando-se por uma direção condicionadora dos elementos que mobilizam outros pilares da convenção romântica: realidade, história e mito.

Nesse prisma, o discurso de Dias movimenta-se sobre o quadro global e brasileiro do século XIX. Cabe ressaltar que, inserido dentro dessa conjectura, o poeta guia-se por um período definido como revolucionário e nostálgico, delineando, respectivamente, um contexto que contempla a modernidade, traduzida pelo progresso, e o retorno às origens, expressado pelo homem de natureza não-corrompida (GUINSBURG, 2005).

Complementando essa conjectura, a realidade dos conterrâneos oitocentistas tanto no Brasil como na Europa conjuga “a dor-do-mundo” perante a fragmentação do homem que

esboça um rasgo nas manifestações artísticas desse momento, ou pela via da superação das dissociações sociais em busca de uma unidade elementar, contemplada por meio de uma linguagem idealizada; ou pela via crítica consciente dessa esfera horrenda, por meio de uma linguagem irônica, conectada com o burlesco e com o grotesco. Por esses planos de expressão, o contexto emergente dos oitocentos imprime um direcionamento na convenção romântica brasileira, sobre a qual Gonçalves Dias consagra suas poesias. Entretanto, nas análises dos seus poemas, mostraremos que o modo como ele arquiteta uma das manifestações da convenção romântica não é tão imobilizada. Para essa abordagem, levaremos em consideração que, embora o poeta maranhense contemple uma vertente idealista em alguns poemas das “Poesias Americanas”, ele também estrutura um discurso desarmônico em outros, fato que entra em tensão com a esfera idealizante.

Coordenada pelos paradigmas da convenção romântica, a história lateja a insaciável individualidade e particularidade, e, no caso do Brasil, a história brasileira prescindia de ser reformulada por um novo olhar, convencionado aos ideais progressistas e revolucionários, disseminados pelos estrangeiros. Assim, os historiadores e os literatos tomam como referência a imagem do Brasil projetada pelos europeus, buscando, por meio de um discurso histórico e poético, reconstruir tal imagem. A história coordenada por um olhar eurocêntrico precisa ser superada, por meio da transcendência da palavra poética, e da construção de uma nova historiografia literária revigoradora dos atos heróicos dos brasileiros. Neste ponto, reiteramos o fato da literatura não resistir ao Brasil.

Nessas condições, a realidade que compõe o quadro brasileiro ancora-se, principalmente, no seguinte ponto de apoio: o processo civilizatório. A relevância alçada por esse processo, no século XIX, condiz com o contexto do século XVIII, que Paz (1984) chama de Idade Moderna: período em que se passa a discutir a crítica e a história, e, por conseguinte, passa-se a adquirir consciência da tradição ocidental. A partir disso, delineia-se um eixo de

oposições, crivado sobre o que não era considerado “moderno”: moderno/antigo; avançado/atrasado; civilizado/bárbaro. Sob esse prisma, Paz (1984) faz uma identificação relevante para nosso estudo: a identificação entre a modernidade e a civilização, posto que, no século XIX, os intelectuais brasileiros reivindicam e produzem uma imagem que conjuga o país como civilizado, pois, até aquele momento, o Brasil era visto como uma sociedade “bárbara”. Frutificado por esse pensamento, cria-se, a partir dos dados da realidade, a seguinte convenção sobre o personagem indígena, que se estende à produção dos poemas gonçalvinos no âmbito simbólico: o cavaleiro nobre e exemplar, fruto de uma imagem regida pelo processo civilizatório, que revitaliza os traços dos personagens das novelas de cavalaria medieval. Dessa forma, Gonçalves Dias movimenta-se através desses constructos convencionados, ao realizar a tecelagem de uma estrutura literária que prima pela particularidade. Nessa perspectiva, parte dos modelos convencionados em busca de um objeto literário particular, expressado por seu olhar.

A modernidade que opera em favor da revolução, do progresso e da história, inicia, no pré-romantismo e no romantismo, um culto à sensibilidade e à paixão, que, segundo Paz (1984), edifica a exaltação da natureza como dois temas duais: como crítica moral e política da civilização; e como projeção de um tempo anterior à degradação da sociedade. Essa contraposição nas representações da natureza contempla outra imagem contrastante romântica: a imagem do estado civilizatório que se mescla com a imagem do homem rousseauiano. Nessas diretrizes, emergem as tensões da convenção romântica.

Tendo em vista que essas tensões, no século XIX, projetam construções temáticas no âmbito simbólico, pois dialogam com o próprio estado angustiante dos representantes intelectuais oitocentistas, averiguaremos que Gonçalves Dias também contempla esse terreno dualístico. Este poeta opera, em termos representativos, com o estado civilizatório, circunscrevendo o personagem ameríndio em uma esfera nobre, ao mesmo tempo em que

opera com a volta ao mundo mítico, já perdido. Parte do presente, dada a convenção que se edifica no romantismo do Brasil, para o tempo passado ou para a atemporalidade: cenário onde seus poemas são produzidos.

A transcendência da palavra poética de Gonçalves Dias soube compor um mosaico poético, nas poesias estudadas, por meio da cultura mítica e simbólica do ameríndio, enredando-se por fontes estrangeiras para pesquisar a cultura do autóctone. Entretanto, sua linguagem trabalha com esses textos sob um alicerce poético, enveredado por uma esteira que contempla o universo mítico do ameríndio, ao inserir seu vocábulo, sua teologia e suas crenças. Nesse sentido, movimenta uma produção artística que, a partir da convenção romântica e da linguagem histórica, cria seu próprio referente. Ancorada nesse referente, a linguagem gonçalvina tece uma tela de representações correspondentes. Em outras palavras, uma trama de relações entre símbolos, signos e mitos, que, a priori, revestem uma modelagem poética enclausurada em um universo mítico e resplandecedor, recheado pela completude, na ânsia de buscar-se a unidade elementar. O personagem indígena engendra-se por uma natureza aurática, onde o cenário articulado contribui para que o ameríndio ostente, por meio de atos corajosos, seu caráter nobre e valente, à semelhança dos paradigmas de nobreza e valentia já dados pela tradição literária dos romances de cavalaria. Posto que a linguagem busca uma harmonia entre os elementos representados, a montagem estética e temática aproxima-se do que Octavio Paz (1984, p. 198) nomeia de analogia: “A analogia é a metáfora na qual a alteridade se sonha unidade e a diferença projeta-se ilusoriamente como identidade.”. A montagem de um tempo cíclico, característico da sociedade primitiva, possui, como eixo condicionante, o passado imemorial, mais especificamente, o passado de origem, consistindo em uma repetição, dotada de um caráter cíclico, imutável: “[...] as coisas devem se passar tal como se passaram nesse passado imemorial.” (PAZ, 1984, p. 27). Sob esse crivo, Dias projeta um dos cenários para os seus índios.

Em síntese, na linha projetiva e harmônica do personagem ameríndio, Gonçalves Dias opera de modo dinâmico, conjugando dois tempos na representação temática de seus poemas indianistas, que se complementam: o tempo mítico, que se fecha sobre si mesmo, no passado; e o tempo moderno, que registra o índio nobre: ambos criados pela convenção romântica. Nessa esteira, o poeta molda a igualdade e a liberdade, semeadas pelo tempo passado, e o progresso e a civilização, norteados pela projeção de um ameríndio nobre e valente, proporcionando assim os ideais da modernidade.

Entretanto, a esfera idealista fratura-se ao engrenar um contato com a representação do universo do branco. Neste ponto, o discurso mobiliza outro viés ideológico, pois, até este momento, os poemas estudados trabalham com a cultura indígena sob uma estrutura clássica e sob o crivo idealizador, como analisamos. Por outra vertente, abordaremos a construção do índio sob a ótica da quebra do campo idealista. Apresentaremos, portanto, a ideologia que percorre os próximos poemas.

Nesse ângulo analítico, captaremos duas posturas condicionantes nos procedimentos estéticos e temáticos da linguagem gonçalvina. No primeiro momento, a linguagem analisada circunscreve o indígena enclausurado em um tempo cíclico, reverberando os feitos gloriosos do ameríndio, como em “Canção do Tamoio”, “O Canto do Guerreiro” e “I-Juca-Pirama”. Em um segundo momento, a linguagem gonçalvina fratura-se, cingindo com o universo utópico dos poemas citados. Sob a égide do esfacelamento ou do desequilíbrio no crivo idealista, contemplaremos, nos próximos tópicos, os poemas “Marabá”, “O Canto do Índio”, “Deprecação” e o “O Canto do Piaga”.

2.2. “Marabá” e o “O Canto do Índio”: a negação do hibridismo

O poema “Marabá” contempla o sofrimento e a angústia de um personagem mestiço, fruto do cruzamento entre o branco e o índio, que busca inserir-se no paradigma cultural do

mundo indígena. No entanto, por não apresentar o estereótipo de uma índia legítima, é rejeitado por todos os guerreiros ameríndios, construtores de um quadro ideológico que condiz com a negação do hibridismo, e, por correlação, com a negação do componente diferencial: o branco.

Marabá

Eu vivo sozinha, ninguém me procura!

Acaso feitura

Não sou de Tupá?!

Se algum dentre os homens de mim não se esconde:

— “Tu és”, me responde,

— “Tu és Marabá!”

— Meus olhos são garços, são cor das safiras,

— Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar;

— Imitam as nuvens de um céu anilado,

— As cores imitam das vagas do mar!

Se algum dos guerreiros não foge a meus passos:

“Teus olhos são garços”,

Responde anojado, “mas és Marabá:

“Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,

Uns olhos fulgentes,

Bem pretos, retintos, não cor d’anajá!”

— É alvo meu rosto da alvura dos lírios,

— Da cor das areias batidas do mar;

— As aves mais brancas, as conchas mais puras

— Não têm mais alvura, não têm mais brilhar. —

Se ainda me escuta meus agros delírios:

— “És alva de lírios”,

Sorrindo responde, “mas és Marabá:

“Quero antes um rosto de jambo corado,

Um rosto crestado

Do sol do deserto, não flor de cajá.”

— Meu colo de leve se encurva engraçado,

— Como háslea pendente do cactos em flor;

— Mimosa, indolente, resvalo no prado,

— Como um soluçado suspiro de amor! —

“Eu amo a estatura flexível, ligeira,

Qual duma palmeira”,

Então me respondem; “tu és Marabá:

“Quero antes o colo da ema orgulhosa,

Que pisa vaidosa,
Que as flóreas campinas governa, onde está.”

— Meus loiros cabelos em ondas se anelam,
— O oiro mais puro não tem seu fulgor;
— As brisas nos bosques de os ver se enamoram,
— De os ver tão formosos como um beija-flor! —

Mas eles respondem: “Teus longos cabelos,
São loiros, são belos,
Mas são anelados; tu és Marabá:
Quero antes cabelos, bem lisos, corridos,
Cabelos compridos,
Não cor d’oiro fino, nem cor d’anajá.”

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 arasóia
Me desprenderá:
Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,
Que sou Marabá! (DIAS, 1998, p. 392, 393, 394).

A questão temática circundante na linguagem poética é antecipada no próprio título, formador de um sintagma catafórico, posto que “[...] é ao mesmo tempo, indicador do sujeito do enunciado, isto é, do personagem: uma índia mestiça de cabelos loiros, e indicador do tema geral, ou seja, tema da marginalidade social de um ser.” (NAVARRO, 1981, p. 4).

O tópico da marginalidade social, que caracteriza o personagem “Marabá”, pode simbolizar a conjectura dos intelectuais românticos desse momento, tendo em vista que eles se sentem desajustados e desentronizados perante a fragmentação social. Além disso, no contexto brasileiro, os críticos oitocentistas buscam um lugar dentre a tradição européia, por meio de parâmetros mapeadores de uma literatura genuinamente nacional, uma vez que são vistos à margem da cultura mundial. Sob essa ótica, desnudamos uma camada alegórica que transpassa as cenas performáticas de Marabá no seu estrato mais profundo, e as promove para uma interpretação da esfera social que não se detém na representação da comunidade indígena do poema, estendendo-se para o quadro sócio-cultural do Brasil. Nessa leitura, a figura de

Marabá cria-se como representante do grupo romântico, visto como marginalizado, e sua voz melancólica simboliza as vozes de outros artistas desse momento. A tessitura desta veia emotiva, a melancolia, é confirmada pelo próprio Gonçalves Dias, que, além de estabelecer uma relação entre a composição de seus poemas e sua dramática experiência de vida como um sujeito melancólico, também sustenta uma perspectiva particularizada tecedora de sua obra. Nesse sentido, cogita uma relação entre os seus próprios sentimentos e a modelagem de um viés sentimental em seus poemas:

Desses poucos que têm lançado os olhos sobre o meu volume de poesias, quando chegam a conhecer-me, admiram-se porque me supunham velho e quebrado pelos anos e pela amargura. Vêm-me sorrindo, e não pensam não se podem convencer de que eu tenha sofrido: não se lembram que o sofrimento gasta mais depressa o coração do que a vida, nem se lembram nem imaginam que a dor faça envelhecer mais depressa a alma, do que o corpo. Se hoje perguntares porque os **meus cantos são graves e melancólicos**, — eles te responderão que é mania de hoje, que é a **melancolia da época**; que os poeta de hoje sonham dores e tormentos como Horácio cismava com taças de Falerno, cantando os olhos de Lalage que docemente falava e sorria docemente, — como Filinto sonhava com magustos, ao passo que via menina falando às ocultas aos bichos do Papa. [...].

Esta gente que se dá comigo não sabe que **independência** que eu tenho na minha vida, nos meus atos e nas minhas opiniões: não queira Deus que eles o saibam nunca, por que eu exagero tudo — sempre nos extremos ou muito condescendente, ou muito imprudente: odeio ou amo com extremo, e será terrível o dia em que eu tiver de mostrar, em algum ato solene, entende-se, que por baixo desta máscara de cera que todos me vêem, há uma vontade inflexível - uma estátua de ferro. Dize-me: **Há muita gente tua conhecida que tenha afrontado mais obstáculos, que tenha começado e progredido na sua carreira com mais paciência, com mais tenacidade do que eu?** (DIAS, 1849, p. 90 e 91, grifo nosso).

Segundo a ótica de Dias, o efeito melancólico alcançado em seus poemas não é fruto da convenção da época, mas, pelo contrário, é fruto de sua visão particular, expressa por meio de seu caminho difícil e árduo enquanto poeta e cidadão. A melancolia, vista naquele momento como um elemento convencional, é dada por Dias como elemento singular dentro de sua obra.

Juntamente com a construção desse sentimento, visto pelo autor romântico na esteira dos recursos específicos de seus poemas, o tema da marginalidade, já colocado em pauta, é

analisado por Piteri (1991, p. 103 e 104) sob o prisma da inovação romântica:

Um outro tema que se destaca em Gonçalves Dias é o da marginalidade, que se manifesta através do aspecto de deformação física e está ligado ao Corcunda de Notre Dame. [...] o tema da marginalidade pode ser visto como algo novo, produto da época romântica [...].

Confrontando a dupla postura desempenhada pela palavra “inovação”, percebemos que, ou pelo ponto de vista do próprio Dias, ou pelo ponto de vista de Piteri sobre esse poeta, Gonçalves Dias marca seu trajeto pela literatura brasileira através dos elementos particularizantes que busca inserir nas manifestações artísticas do século XIX. Tendo isso em vista, vale ressaltar que a palavra “inovação” colocada no último trecho citado de Dias faz referência ao contexto romântico, uma vez que o autor busca sua particularidade dentro da estética oitocentista, ao passo que, no trecho de Piteri, faz referência à tradição ocidental. Para essa autora, o fato do poeta oitocentista trabalhar com o tema da marginalidade não é algo diferencial para os ditames românticos, mas é para outros contextos literários.

Considerando a movimentação de Dias sobre o signo do novo, podemos observar a montagem de uma maior disposição gráfica em “Marabá”, pois a temática da marginalidade e o tom melancólico recheiam os quartetos e os sextetos, que, por seu turno, são motivados semanticamente. O eu poemático tece uma modelagem dialógica entre os seus dois movimentos líricos, que exprimem tanto a imagem do sujeito impuro quanto a do sujeito puro. Ambas representações emergem sob a mobilidade da disposição gráfica. Essa postura esboça, de modo predominante, a circunscrição da descrição física, conjugada pelo eu-lírico nos quartetos; e a narração do estado marginalizado em que o personagem vive nos sextetos. Entretanto, essa montagem revigora-se a partir da segunda estrofe, posto que, na primeira, o sujeito apenas imprime seu problema, sobre o qual o poema se tinge no âmbito simbólico. A linguagem poética inicia-se com a configuração de uma estrofe de seis versos, e introduz o argumento que sintetiza as perspectivas delineadas pelo personagem para que seja aceito: “Não sou de Tupá?!”(DIAS, 1998, p. 392). Essa organização estrófica alterna-se com os

quartetos, contribuindo para uma maior mobilidade no poema, além de promover uma motivação semântica, alicerçada sob um duplo eixo focalizador. Assim, o discurso poético ora corrompe uma focalização exterior do personagem, apontando para suas experiências enquanto um sujeito “impuro”, projetado nas construções dos sextetos, e ora acentua uma focalização interior do personagem, denotando o auto-elogio promovido por ele mesmo, projetado nos quartetos. Este procedimento – a autocontemplação de Marabá – desvela um caminho trilhado pelo sujeito que se esforça para exercer um certo fascínio sobre os indígenas, por meio de imagens enfáticas no aspecto visual, visando seduzi-los. No entanto, sua tentativa é em vão, pois, independente de sua argumentação, os índios objetam-na. Filtram-se, pelo olhar do sujeito lírico, dois movimentos: um de fora para dentro, visto que as experiências vividas pelo personagem no estado de exclusão afetam-no diretamente, e outro de dentro para fora, tendo em vista que a sua autocontemplação é construída para conquistar e atrair os indígenas, pois deseja ser amado. Podemos perceber, nessa montagem dinâmica da lírica, o florescimento de duas imagens contrapostas. Uma veicula o protótipo da índia pura, ao passo que a outra afirma o diferencial da índia mestiça. Essas imagens desdobram-se em dois movimentos oscilantes, coordenados por meio de duas vozes que se contrastam: a do próprio personagem e a dos outros personagens indígenas, em um movimento interno e externo, respectivamente. Nesse processo, descortinam-se as seguintes imagens segundo a perspectiva dos olhares dos personagens ameríndios:

	Marabá (mestiça)	Índia (Pura)
Olhos	Garços cor d'anajá	Pretos retintos
Rosto	Alvo e delicado flor de cajá	Corado e crestado
cabelos	Loiros e anelados	Lisos corridos
conclusão	rejeitada	aceita

O sujeito do poema define-se através de elementos que compõem um quadro natural,

arquitetando uma montagem plástica e visual. Nesse prisma, a fim de conjugar a alvura de seu rosto, não só cria a metáfora: “alvura dos lírios”, mas também o compara com outros elementos de caráter natural, com o intuito de ressaltá-lo: “As aves mais brancas, as conchas mais puras/ Não têm mais alvura, não têm mais brilhar.” (DIAS, 1998, p. 393). Da mesma forma, envereda a descrição de seus cabelos por meio de uma comparação com o beija-flor, que, na língua indígena, designava o nome dos raios do sol, suscitando uma maior valorização para a cor loira de seus cabelos.

O personagem tece uma rede de metáforas para desenhar seus contornos físicos, articulados nas imagens de cor e brilho que balizam o sujeito poemático como veiculador de características externas expremíveis na incorporação do outro. “As ‘vagas do mar’, as ‘areias batidas do mar’, e as ‘conchas mais puras’, ao apontarem para o oceano, comportam em si uma indicação da proveniência do sêmen europeu que gerou a mestiça.” (OLIVEIRA, 2005, p. 45). Nessa ótica analítica, o eu-lírico encarna o estrangeiro, demarcado no bojo das composições metonímicas, promovendo, por meio de sua própria voz, os seguintes elogios: olhos cor de safiras, rosto da alvura dos lírios, cabelos loiros e anelados. Tais elogios contrastam-se com outras formas metonímicas que definem o estereótipo de uma índia pura, e se contrapõem aos traços de Marabá: olhos bem pretos, rosto de jambo crestado, cabelos bem lisos. É interessante observar que, embora o sujeito poemático seja mestiço, apresenta traços físicos predominantemente europeus, por correlação, estrangeiros, confrontando com as características internas, ou locais dos ameríndios. Em virtude de ser marcada como diferente, Marabá realiza uma peregrinação no ambiente nativo, no pulsar incessante de sua busca para ser aceita pelos indígenas.

A esfera dócil, angelical e delicada, traçada pelas metáforas, imprime elementos do mundo primitivo, tanto pela harmonização de fatores que denotam o campo da natureza, quanto pela escolha de termos que conjugam a cultura do autóctone. Dessa maneira, essas

representações geram duas forças definidoras de uma identidade, que ao mesmo tempo aproximam o personagem dos paradigmas culturais dos indígenas, e ao mesmo tempo o distanciam desse universo. A aproximação de Marabá com o índio é possibilitada pela busca de uma integração com a natureza, coordenada por um campo semântico que registra seus traços físicos, a partir de elementos pertencentes a uma esfera natural. É por essa via que tenta integrar-se na esfera do aborígine. Por sua vez, esse mesmo campo semântico afasta-a do protótipo de uma índia legítima, trazendo as conseqüentes rejeições que experimenta.

Somada a essas duas caracterizações contraditórias, a camada sônica dialoga com a situação marginalizada de Marabá, posto que os quartetos condicionados pela auto-descrição do eu-lírico perfazem-se apenas de uma voz, e, por conseguinte, são estrofes regulares, acentuadas apenas na 11^a. Tal fato estabelece uma relação entre um único eixo de acentuação e uma única voz. Já os sextetos tingidos pela visão ideal da indígena pura, e demarcados pelas vozes de Marabá e dos ameríndios, configuram-se em estrofes heterométricas, acentuadas na 11^a e na 5^a. Sendo assim, perfazem duas vozes e dois eixos de acentuação. Deflui, na construção dessa organização sonora, um tom lamurioso, melancólico e angustiante, frutificado da peregrinação do sujeito na tentativa de libertar-se do estado cativo e oprimido.

Considerando todas as vogais tônicas situadas no eixo rítmico, vamos constatar um predomínio de vogais fechadas, contrastando com o predomínio de vogais abertas da organização rímica. Mas, no conjunto, existe o predomínio de vogal fechada sobre vogal aberta. Este predomínio do padrão fechado nos permite dizer que existe uma motivação semântica, relacionada ao tom de lamúria do discurso, o que, aliás, está conforme o plano disfórico relacionado à personagem. (NAVARRO, 1981, p. 31).

Nesse prisma, Marabá promove um poema lírico que denuncia a negação da mestiçagem, pois a própria palavra “Marabá” condiciona uma significação pertencente a um contexto histórico de rejeição do hibridismo: “Tinha certa velha enterrado vivo um menino, filho de sua nora, no mesmo ponto em que o parira, por ser filho, a que chamam “Marabá”, que quer dizer de mistura. (aborrecível entre essa gente)” (RAMOS, 1957, p. 527). A fusão entre o índio e o branco não se manifesta na linguagem poemática, fato extraído, a partir das

lendas citadas pelos viajantes europeus. Nessa aresta, “[...] a mestiçagem não é retratada positivamente nas “Poesias Americanas”, uma vez que nelas o contato entre nativos e adventícios é sempre sinônimo de violência, degradação e extermínio.” (OLIVEIRA, 2005, p. 46 e 47). Sob essa direção, o personagem Marabá simboliza a rejeição do índio ao invasor branco. Assim, a linguagem sanciona um viés ideológico que não opera com a imagem positiva do hibridismo.

O discurso poético promove uma linguagem que envereda por um desequilíbrio frente ao estereótipo da figura indígena, marcado pelo elemento ideal e puro. Ao mesmo tempo em que os personagens nativos retornam ao tempo idílico e ao mundo cíclico sem a presença de outros personagens que não sejam os ameríndios, crava a negação e a presença marcante do outro. Nessa esteira, embora a linguagem poemática busque um cenário harmônico, sustentado pelo ambiente natural e pelas próprias metáforas geradas a partir de componentes naturais, o tempo cíclico estudado nos poemas “Canção do Tamoio”, “O Canto do Guerreiro” e “I-Juca-Pirama”, não se reverbera em “Marabá”. Neste último, a constatação do estrangeiro entre os indígenas é implicitamente indiciada como um dos integrantes do cruzamento. A imagem do poema detém-se na mistura da figura feminina. A tensão entre os traços do mestiço e os traços dos primitivos desdobra-se na tensão entre o externo e o interno, entre o local e o estrangeiro. Decorrente disso, podemos averiguar a negação de qualquer laço com o europeu na representação do índio no poema referido.

Por outra vertente, o personagem Marabá metaforiza em termos procedimentais a própria composição da linguagem gonçalvina: uma linguagem híbrida que entrelaça a configuração de modelos tradicionais com a configuração de estruturas inovadoras, que alimentam o olhar de Dias. Em outros termos, entrelaça a reconstrução da tradição ocidental com as afirmações dos ideais românticos, como o próprio autor faz questão de assinalar nos prólogos dos “Primeiros Cantos” e das “Sextilhas”, como vimos. Nessa perspectiva, ao passo

que compõe uma poesia híbrida, afirmando a presença e a influência de outros vetores de força na montagem construtiva no âmbito simbólico, nega, tematicamente, a consumação de outros elementos na projeção da imagem interna do ameríndio que se desdobra para o local. Realiza um movimento dinâmico imbricado na tensão entre a contemplação dos modelos lusitanos e a negação do estereótipo do personagem estrangeiro no poema. Por esse vértice, recheia uma forma convencionada e tradicional com elementos nativos que transmitem a necessidade de continuarem puros. Em outras palavras, tais elementos aludem à pureza do índio.

Sob essas diretrizes, a estrutura tradicional de “Marabá”, conjugada tanto na escolha do gênero lírico, quanto na métrica, realizada por estrofes de quartetos e sextetos, é sancionada ideologicamente. O trabalho com o universo indígena, ancorado no próprio linguajar dos personagens que se expressam por metáforas e comparações, associado à postura dos personagens indígenas, movimenta o campo ideológico desse poema.

Nessa esteira, o crivo idealista não se sustenta perante a presença do elemento estrangeiro, não promulgando a fusão entre o índio e o branco na formação cultural do Brasil. Para a análise desta última leitura, levamos em consideração o objeto histórico registrado no texto analisado, por meio da própria mestiça Marabá que demarca o encontro do europeu com o índio. Se os poemas estudados no tópico anterior manifestam uma atemporalidade, “Marabá” cria uma perspectiva temporal oposta. No que toca à fragilidade do texto analisado, apresentamos outra leitura vista sob o viés da miscigenação:

O eu-lírico, expondo o dilema individual da personagem, aponta para a fragilidade de se conceber o exótico e o pitoresco da “cor local” como representação unilateral dos elementos ligados à cultura brasileira. A enunciação interrogativa: “Não sou de Tupã?” pode ser entendida, então, como confirmação deste lamento, pois denuncia a inquietação do eu-lírico, decepcionado por não ver “Marabá” ser reconhecida como representação “puramente” brasileiro. A constante alusão aos elementos ligados à natureza brasileira pode ser entendida, nesse poema, como um mecanismo de “abrasileiramento” do traço externo. “Marabá”, embora seja externamente uma européia — loira de olhos azuis — tem as ações filiadas à identidade nacional. O “abrasileiramento”, servindo primeiramente como ponto de

equilíbrio, mostra uma cisão do interno com o externo, configurando a necessidade de síntese dessas matrizes culturais. (PEREIRA, 2006, p. 65).

Como podemos observar, Pereira faz uma leitura que assinala a fragilidade no âmago construtivo do poema estudado decorrente do desequilíbrio proporcionado pela cisão entre o primitivo e o branco. Para esse autor, a identidade brasileira projeta-se na mescla entre os diversos povos que constituíram o Brasil, inclusive, o europeu, e não na unilateralidade da cultura indígena.

Por outro ângulo analítico, a linguagem gonçalvina pode denotar o comparecimento do elemento branco por meio da mestiça, e, por conseguinte, da sua rejeição, a fim de representar a repulsa quanto à corrupção do homem puro pelo europeu, e, por correlação, à degradação do universo do ameríndio, como analisaremos nos poemas “O Canto do Piaga” e “Deprecação”, que deflagram a contato do índio com o europeu. E, nesta abordagem, apontaremos a ideologia presente nestes poemas.

Dessa vertente repulsiva da corrupção do ameríndio pelo branco e da união entre o branco e o indígena, emerge “O Canto do Índio”, estabelecedor de uma relação estética e temática com o poema “Marabá”.

Em “O Canto do Índio”, a voz lírica indígena exalta a exuberante beleza da mulher branca, curvando-se perante esse elemento diferente, detentor dos encantos que imprimem o ameríndio para o reino da servidão voluntária. Tal subordinação a uma mulher encantadora aproxima esse poema à Cantiga de Amor, poema típico do Trovadorismo, tecedor das seguintes características: um homem dispõe-se como vassalo de uma mulher, cantando seu amor. Essa servidão amorosa detecta, como ponto fulcral, a impotência da realização desse sentimento, e, por isso, a mulher é contemplada como inacessível e superior. A partir desse modelo da tradição lírica galego-portuguesa medieval, o poema gonçalvino é recheado com características locais, que delineiam o discurso poético na tensão entre o universal e o local. Sob esse prisma, diferentemente do ambiente palaciano que tinge a Cantiga de Amor,

revigora, em “O Canto do Índio”, uma esfera natural. Por essa direção, Dias atualiza sua linguagem no cerne do caráter local.

O Canto do Índio

Quando o sol vai dentro d'água
Seus ardores sepultar,
Quando os pássaros nos bosques
Principiam a trinar;

Eu a vi, que se banhava
Era bela, ó Deuses, bela,
Como a fonte cristalina,
Como luz de meiga estrela.

Ó Virgem, Virgem dos Cristãos formosa,
Porque eu te visse assim, como te via,
Calcara agros espinhos sem queixar-me,
Que antes me dera por feliz de ver-te.

O tacape fatal em terra estranha
Sobre mim sem temor veria erguido;
Dessem-me a mim somente ver teu rosto
Nas águas, como a lua, retratado.

Eis que os seus loiros cabelos
Pelas águas se espalhavam,
Pelas águas, que de vê-los
Tão loiros se enamoravam.

Ela erguia o colo ebúrneo,
Por que melhor os colhesse;
Níveo colo, quem te visse,
Que de amores não morresse!

Passara a vida inteira a contemplar-te,
Ó Virgem, loira Virgem tão formosa,
Sem que dos meus irmãos ouvisse o canto,
Sem que o som do Boré que incita à guerra
Me infiltrasse o valor que m'hás roubado,
Ó Virgem, loira Virgem tão formosa.

Às vezes, quando um sorriso
Os lábios seus entreabria,
Era bela, oh! mais que a aurora
Quando a raiar principia.

Outra vez – dentre os seus lábios
Uma voz se desprendia;

Terna voz, cheia de encantos,
Que eu entender não podia.

Que importa? Esse falar deixou-me n'alma
Sentir d'amores tão sereno e fundo,
Que a vida me prendeu, vontade e força.
Ah! que não queiras tu viver comigo,
Ó Virgem dos Cristãos, Virgem formosa!

Sobre a areia, já mais tarde,
Ela surgiu toda nua;
Onde há, ó Virgem, na terra
Formosura como a tua?

Bem como gotas de orvalho
Nas folhas de flor mimosa,
Do seu corpo a onda em fios
Se deslizava amorosa.

Ah! que não queiras tu vir ser rainha
Aqui dos meus irmãos, qual sou rei deles!
Escuta, ó Virgem dos Cristãos formosa.
Odeio tanto aos teus, como te adoro;

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. (DIAS, 1998, p. 111, 112 e 113).

Sob a montagem poemática já comentada, veiculam, diluídos na voz nativa, dois momentos líricos em tensão no poema: um momento descritor da beleza física da virgem, que conjuga um tom mais descritivo, e outro momento descritor dos sentimentos interiores do eu-lírico, que narra seu sofrimento e sua angústia. Esse duplo movimento coordena-se, estruturalmente, pela camada sonora, que mescla estrofes de versos decassílabos com estrofes de versos heptassílabos. Vale ressaltar que essa dinamicidade lírica, somada à organização estrófica, estabelece um diálogo em termos procedimentais com o poema “Marabá”. Os dois poemas realizam uma mobilidade na disposição gráfica, alcançando um maior efeito de expressividade. Essa construção prima por desvios com relação ao clássico, e estabelece um eixo metalingüístico com os prólogos de Dias já analisados, posto que as suas concepções

artísticas conduzem seu labor poético. Assim, as reflexões que tece nos “Primeiros Cantos” projetam-se nos “Segundos Cantos”, em que insere outra poesia americana: “Tabira”:

O volume de poesias que agora submeto às provas públicas, é dividido em duas partes. Nada direi sobre a primeira que não é senão a continuação dos Primeiros Cantos; é ainda o mesmo estilo, — o pensamento dominando em todo o verso, mas que seja **menosprezada a metrificação, — e a rima que naturalmente se lhe sujeita, — e o verso que se acomoda a todos os tons como instrumento harmonioso, que sempre agrada, mesmo tangido por mãos inexperientes.** (DIAS, 1957, p. 269, grifo nosso).

Nesse prólogo, uma das explicações dadas por Dias é sobre a divisão de seus volumes de poesias em duas partes. No que concerne às reflexões tecidas à primeira parte, o poeta maranhense complementa e contempla o que já havia dito no prólogo anterior: menospreza as regras formais neoclássicas. Nesse sentido, alça uma maior liberdade na condução gráfica dos versos das “Poesias Americanas”, como notamos em “Marabá”, poema publicado nos “Últimos Cantos” e em “O Canto do Índio”, publicado nos “Primeiros Cantos”. Os diálogos formais e temáticos estabelecidos entre as suas produções poéticas apontam para o registro de um olhar consciente quanto às proposições de natureza literária que alimentam o seu discurso poético.

No poema “O Canto do Índio”, os versos em redondilhos maiores, contempladores da beleza física da “Virgem formosa” e produtores do estereótipo do elemento estrangeiro e exterior ao mundo indígena, desvelam composições análogas que conjugam relações de correspondências entre a delicadeza, a alvura e a brancura da Virgem e o estrato brando, alvo e delicado da natureza. Como exemplo, observamos a comparação da beleza do personagem “Virgem dos Cristãos” com a fonte cristalina e com a luz de meiga estrela. Estes dois últimos integrantes da esfera comparativa balizam a segunda estrofe, complementadora da primeira, uma vez que ambas apenas introduzem o personagem feminino crivado sob o eixo da idealização. Já as próximas estrofes de versos em redondilhos maiores tecerão uma visão aurática, por meio de imagens plásticas compositoras da estrutura física da mulher branca.

Nessa vertente, a quinta estrofe plasma os cabelos loiros do personagem feminino nas

águas da fonte cristalina, compondo um anelo de completude entre o brilho defluído da natureza e o brilho advindo dos cabelos do personagem. Absorto pelo furor dessa imagem impressa na paisagem branda, as águas se enamoraram da “Virgem”, reverberando o quão atrativa revela-se a representação da mulher emergida das águas.

Em consonância com essa projeção da figura feminina, o eu-lírico prima pelo veio aurático na modelagem dos lábios e da voz, que imprimem a escolha desse sujeito por apontar as partes do corpo pertencentes a um paradigma tradicional idealista, como podemos perceber no decorrer do poema. O eu poemático toca na esfera do cabelo, do colo, do rosto, e por fim, do corpo nu.

Nessa esteira, promove uma beleza desmedida para os lábios, posto que hiperboliza a imagem tradutora de um brilho e raiar incomparável: “Era bela, oh! mais que a aurora/ Quando a raiar principia. (DIAS,1998, p. 112). Em compasso com a boca, a voz alude à própria imagem da sereia mitológica, encantadora dos homens, os quais se perdem de seus caminhos e objetivos, engendrando-se por um destino disfórico. Dessa mesma forma, o encantamento da voz da virgem atrai o indígena disposto a sacrificar-se e tornar-se um escravo não apenas da figura feminina, mas, por correlação, dos brancos, abandonando sua origem. Por outro lado, essa postura atesta a coragem do eu-lírico para ganhar o amor da virgem: está disposto a fazer qualquer coisa por ela. Ao pôr em rotação a sua renúncia do dever de guerreiro para tornar-se um escravo, reverbera sua serventia e sua vassalagem, aproximando-se do cavaleiro nobre da Cantiga de Amor Trovadoresca.

É interessante observar que, embora o sujeito poemático encante-se pela voz do personagem feminino, ele não compreende a língua da mulher, fato que denota duas vertentes analíticas no poema. Uma refere-se ao descompasso entre o índio e o branco, aludindo às diferenças entre ambos e aos choques culturais que tecem um abismo entre as duas culturas. E a outra reverbera o sentimento sublime desse sujeito que permanece um eterno amante,

independentemente, de entendê-la ou não.

Enlaçado na esfera harmônica das partes formadoras da figura feminina, o eu-lírico manifesta, por meio das últimas colocações, um olhar contemplador sobre o corpo todo do personagem. Assinala a exuberância de seu corpo, em outros termos, a beleza de seu corpo nu sobre a areia, comparado-o com as folhas de flor mimosa, por onde desliza o orvalho, tecendo uma esfera delicada envolvida pelo elemento branco. A imagem do corpo da figura feminina na areia transborda brancura e alvura, pois há uma contaminação do corpo alvo pela areia, emissora de uma representação clara.

Sob a exuberância do quadro descritivo da Virgem, emergem caracteres que a circunscrevem em um quadro estrangeiro marcado pelo diferente frente ao universo indígena, e que não causam repulsa no personagem ameríndio, como produziam nos de “Marabá”. Entretanto, pelo contrário, os traços destoantes do personagem feminino geram um efeito de deslumbramento e atração diante do eu-lírico. Nesse prisma, a reverberação das imagens plásticas pinta um quadro da virgem, em seu furor esplendoroso, toda nua, exalando sensualidade, e seduzindo violentamente o indígena: “O tacape fatal em terra estranha/ Sobre mim sem temor veria erguido;/ Dessem-me a mim somente ver teu rosto/ Nas águas, como a lua, retratado.” (DIAS, 1998, p. 111). Esse fervor passional emergente da visão do sujeito lírico frutifica em decorrência da imagem presenciada pelo eu que fica maravilhado com o rosto da virgem nas águas, vislumbrando o reflexo da figura feminina. Nessa direção, o tacape metaforiza a flecha da sedução, visto que a voz poética é flechada na terra do inimigo, ou estranha, representante da própria virgem que o encanta. A violência da arma defensiva do índio, portanto, hiperbolizaria a paixão compulsiva do eu-lírico. Sob outro viés, o tacape também poderia gerar as dificuldades e obstáculos que separam a mulher branca do indígena, ou os obstáculos que o indígena teria que enfrentar para conquistar a Virgem, a saber, a inimizade entre os dois povos.

Por essa diretriz, os pares de quadras decassílabas veiculam a introspecção do eu-lírico, angustiado diante dos obstáculos e da impossibilidade de permanecer junto com o personagem supremo, plasmando sua apatia diante de sua própria cultura indígena, excludente do estrangeiro: “Passara a vida inteira a contemplar-te,/ Ó Virgem, loira Virgem tão formosa,/ Sem que dos meus irmãos ouvisse o canto,/ Sem que o som do Boré que incita à guerra/ Me infiltrasse o valor que m’has roubado,/ Ó Virgem, loira Virgem tão formosa. (Dias, 1998, p. 111). Como podemos constatar, o sujeito tinge tanto aquele momento, fixado no olhar sobre a figura branca, quanto o seu futuro, que se desdobra na mesma esteira do presente, apenas com a imagem contemplativa da “Virgem dos Cristãos”. Promulgando a ação de “contemplar” o personagem feminino, como auto-suficiente para sua necessidade vital, o eu poemático rejeita a sua participação no canto e na guerra, que configuram o espelho de um índio guerreiro e valente. Diante desse contexto, o sujeito elucida uma total entrega à mulher estrangeira, subscrevendo-se como subordinado ao estrangeiro, e assinalando a despreocupação no que concerne às diferenças culturais, como a língua. Por fim, abandona sua cultura primitiva. Nesse sentido, reitera a vassalagem amorosa, por meio do sacrifício de tornar-se um escravo, sugerindo deixar sua liberdade, roubada pela virgem. A única condição imposta para que o eu-lírico sirva incondicionalmente à “Virgem dos brancos” é que ela seja sua amante.

Apesar dos esforços do sujeito que se afaina em captar no cerne da cultura estrangeira a atenção e o sentimento da mulher branca, o discurso poético não conjuga uma união entre ambos. Assim, as duas posturas fluidas nos textos, a subordinação do índio e a imperatividade da mulher, desvelam um desequilíbrio entre as partes envolvidas.

Sob a perspectiva de Pereira (2006), como já citamos, a fragilidade constatada nos procedimentos construtivos das “Poesias Americanas” deflagra a necessidade de mudança no registro unilateral do indígena no cerne da formação cultural brasileira, fato que revela a impossibilidade de dissociação entre o interno e externo. Porém, em tensão com essa

fragilidade pontuada por Pereira, a rejeição da mescla entre as duas culturas poderia estar associada, como já dissemos, à própria hostilidade da linguagem poemática com relação à cultura do europeu, fato estruturado sob um dos pilares das “Poesias Americanas”. Sustentando essa linha analítica, estudaremos, posteriormente, o modo como Dias cria o referente literário para o objeto histórico tradutor do encontro entre nativo e estrangeiro e da degradação do mundo do aborígine. Como veremos, tais constructos possibilitam a leitura do “O Canto do Índio” como um olhar negativo com relação à mescla das diversidades culturais. Sendo assim, a temática desse poema é contemplada na forma da lírica medieval, que traduz a assimetria entre o branco e o índio, através da vassalagem amorosa, por onde a linguagem manifesta o viés ideológico. Nesse sentido, o poema deflagra a projeção de um tempo passado demarcado pelo objeto histórico: o encontro entre os matizes formadores da cultura brasileira, e pontua sua ideologia.

Tendo em vista que o comparecimento do dado pertencente à história é transfigurado tanto em “O Canto do Índio” como em “Marabá”, sob a esteira da pureza indígena, podemos notar que a linguagem parte de um acontecimento pertencente à outra esfera estrutural, a histórica, a partir de um determinado ponto de vista: a degeneração da cultura primitiva. Podemos perceber este fato nas palavras de Leite (1976, p. 15):

[...] convém não esquecer que alguns contactos entre povos diferentes podem ser fatais para um deles, isto é, podem provocar sua destruição total ou parcial. Em todos os países americanos encontramos, em maior ou menor proporção, grupos de índios que se arrastam melancolicamente nas margens de uma civilização que destruiu a cultura indígena. [...]. Mais ainda, a civilização branca introduziu, na vida indígena, alguns instrumentos que seriam fatais para o seu sistema de crenças e valores; por exemplo, a arma de fogo tende a destruir a significação da educação e da hierarquia indígena. Apesar disso, mesmo nesse caso extremo o grupo vencedor aceitou, em seus costumes alguns dos padrões criados pelo grupo vencido, utilizando-os em sua adaptação ao novo ambiente geográfico.

Podemos afirmar, a partir desse pensamento, que o discurso gonçalvino produz seu próprio referente sob um viés da história brasileira, sobre o qual insere uma perspectiva ideológica.

Dessa forma, o comparecimento do componente exterior perante um universo não corrompido, cinge-o, tencionado com o comparecimento do objeto histórico. A faceta cíclica e idealista não consegue sustentar-se, escapando evidências das tensões entre a vertente europeia e a indígena. Diante desta última, no poema “O Canto do Índio”, desliza um olhar subordinado do índio com relação ao branco, mesmo denotando a inimizade entre ambos: “Odeio tanto aos teus, como te adoro”. (DIAS, 1998, p. 112). Assim como em “Marabá” prevalece a pureza do indígena, em “O Canto do Índio” também impera a pureza do eu-lírico indígena, e não a miscigenação, já que não há a comunhão entre ambos neste poema. Ao correlacionar um poema com outro, evidenciamos que a presença de um elemento exterior gera um desequilíbrio no universo utópico.

Seguindo essa diretriz, a linguagem realiza uma dupla representação do índio: de um lado mostra-se valente a enfrentar todos, e, por outro, mostra-se incapaz e angustiado. O contato com o civilizatório, em “O Canto do Índio” e em “Marabá”, traz um efeito paradoxal, gerado a partir de um sentimento dúbio, que entrelaça dor e prazer.

Diferentemente de “O Canto do Guerreiro”, “Canção do Tamoio”, e “I-Juca-Pirama” que revigoram no âmbito simbólico a coragem, a insubordinação e a invencibilidade do primitivo, mesmo frente à morte, “O Canto do Índio” revitaliza a fraqueza, a subordinação, a angústia e o sofrimento do indígena, dada a convenção do lirismo tradicional que contribui para a temática emergente do texto. Nessa postura, este discurso não exala a ferocidade do nativo, como nos outros cantos analisados, mas a sua subordinação. Por outro lado, aproxima-se de “Marabá” ao passo que em ambos os poemas o discurso gonçalvino busca epidermicamente a pureza nativa, pois emerge no cerne dessa pureza o cenário contaminado pelo paradigma cultural europeu.

A partir das relações analíticas entre os poemas “O Canto do Guerreiro”, “Canção do Tamoio”, “I-Juca Pirama”, “Marabá” e “O Canto do Índio”, averiguamos que os temas

ligados ao ambiente nativo desnudam duas realizações tencionadas. A primeira compreende a esfera idealista: a perfeição e a plenitude, e a segunda assinala o desequilíbrio dessa esfera, derivado do comparecimento do elemento branco no poema e, por conseguinte, de sua negação. Apesar de rechaçar a mescla entre ambos os universos, o do índio e o do europeu, observamos que a constatação de que o elemento indígena é corrompido pelo contato externo aparece como um dos eixos temáticos tanto em “Marabá” quanto em “O Canto do Índio”, posto que, neste último, o contato do primitivo com o branco proporciona a sua escravidão voluntária. Como já ressaltamos, o personagem indígena projetado entre as fronteiras dos universos díspares, o seu próprio e o do branco, não produz uma esfera harmônica, mas, em oposição, uma esfera corrompida e desarmônica.

2.3. “O Canto do Piaga” e “Deprecação”: a deflagração do processo colonizador

Na mesma linha esboçada pelo culto à pureza da cultura do ameríndio, arquitetada a partir do objeto histórico nos poemas estudados anteriormente, “O Canto do Piaga” e “Deprecação” projetam essa mesma linguagem que contempla uma das visões da formação cultural brasileira. Estes dois textos desvelam um olhar repulsivo sobre o estrangeiro ou o elemento estranho, traduzido, por meio de referências diretas e indiretas ao impacto gerado pela empresa colonial, na representação do passado que registra o cenário indígena.

No poema “O Canto do Piaga”, o discurso plasma um amálgama de vocábulos que contempla e promove uma montagem mítica da esfera cultural primitiva, fato que imprime o delineamento de dois crivos articuladores das crenças dos aborígenes. O primeiro conecta-se com a atmosfera mais idílica determinante da unidade harmônica do nativo. Circunscreve-se, nesse eixo, o Piaga, e, por conseguinte, o campo espiritual movimentado por ele, como os manitôs, os maracás e os deuses que lhe falam em sonhos. O segundo crivo articula os elementos disfóricos para o ambiente primitivo, que, sob a perspectiva dos olhares indígenas,

são vistos na esteira do elemento invasor, nomeado como “monstro”, além de representarem o próprio Anhangá, como analisaremos posteriormente.

O Canto do Piaga

I

Ó guerreiros da Taba sagrada,
Ó guerreiros da Tribo Tupi,
Falam deuses nos cantos do Piaga,
Ó guerreiros, meus cantos ouvi.

Esta noite — era lua já morta —
Anhangá me vedava sonhar;
Eis na horrível caverna, que habito,
Rouca voz começou-me a chamar.

Abro os olhos, inquieto, medroso,
Manitôs! que prodígios que vi!
Arde o pau de resina fumosa,
Não fui eu, não fui eu, que o acendi!

Eis rebenta a meus pés um fantasma,
Um fantasma d’imensa extensão;
Liso crânio repousa a meu lado,
Feia cobra se enrosca no chão.

O meu sangue gelou-se nas veias,
Todo inteiro — ossos, carnes — tremi,
Frio horror me coou pelos membros,
Frio vento no rosto senti.

Era feio, medonho, tremendo,
Ó guerreiros, o espectro que eu vi.
Falam deuses nos cantos do Piaga,
Ó guerreiros, meus cantos ouvi!

II

Por que dormes, ó Piaga divino?
Começou-me a Visão a falar,
Por que dormes? O sacro instrumento
De per si já começa a vibrar.

Tu não viste nos céus um negrume
Toda a face do sol ofuscar;
Não ouviste a coruja, de dia,
Seus estrídulos torva soltar?

Tu não viste dos bosques a coma
Sem aragem — vergar-se e gemer,
Nem a lua de fogo entre nuvens,
Qual em vestes de sangue, nascer?

E tu dormes, ó Piaga divino!
E Anhangá te proíbe sonhar!
E tu dormes, ó Piaga, e não sabes,
E não podes augúrios cantar?!

Ouve o anúncio do horrendo fantasma,
Ouve os sons do fiel Maracá;
Manitôs já fugiram da Taba!
Ó desgraça! ó ruína! ó Tupá!

III

Pelas ondas do mar sem limites

Basta selva, sem folhas, i vem;
Hartos troncos, robustos, gigantes;
Vossas matas tais monstros contêm.

Traz embira dos cimos pendente
— Brenha espessa de vários cipó —
Dessas brenhas contêm vossas matas,
Tais e quais, mas com folhas; é só!

Negro monstro os sustenta por baixo,
Brancas asas abrindo ao tufão,
Como um bando de cândidas garças,
Que nos ares pairando — lá vão.

Oh! quem foi das entranhas das águas,
O marinho arcabouço arrancar?
Nossas terras demanda, fareja...
Esse monstro... — o que vem cá buscar?

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 crueza, impiedade —
Dons cruéis do cruel Anhangá;
Vem quebrar-vos a maça valente,
Profanar Manitôs, Maracá.

Vem trazer-vos algemas pesadas,
Com que a tribo 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.

Vossos Deuses, ó Piaga, conjura,
Susta as iras do fero Anhangá.
Manitôs já fugiram da Taba,
Ó desgraça! ó ruína! ó Tupá! (DIAS, 1998, p. 108, 109, 110 e 111).

A temática construída pela voz do sujeito lírico, bem como pela voz que adverte o Piaga acerca dos perigosos circundantes de seu povo, direciona, por meio das mobilidades das crenças teológicas indígenas, a probabilidade de uma invasão devastadora no território dos ameríndios. Nesse sentido, no âmago construtivo dos símbolos e signos dos primitivos, a figura do sacerdote, vista como aquela que estabelece o elo intermediário entre deus e nativos, conjuga um ser poderoso, que habita as cavernas, desvendando o futuro ou situações inusitadas e perigosas, através de sonhos, onde os espíritos lhe revelam fatos surpreendentes, ou de objetos espirituais, como os maracás ou os manitôs (DIAS, [s.d]d).

Na primeira parte do poema, o sujeito lírico descreve aos guerreiros indígenas, a partir do canto, as cenas presenciadas e vivenciadas por ele, assinalando as forças míticas que engrenam uma teia de sinais disfóricos e indicam a presença de um mosaico de crenças protagonistas de um cenário maligno. O primeiro sinal que desengrena a afloração dos outros signos produtores de uma atmosfera nublada e esfumaçada é o fato de Anhangá vedar os sonhos do Piaga, posto que com a impossibilidade de sonhar e, por conseguinte, de desvelar as visões, o deus humanizado ficará impossibilitado de auxiliar os guerreiros indígenas em suas diversas feitura. Em consonância com esse sinal, defluem vários outros que predicam a atmosfera carregada e circundam os primitivos.

Tendo em vista a sensibilidade incorporada pelo pajé mitificado, podemos observar que as sensações frívolas expressas por ele, no quinto quarteto, promulgam sentimentos

medonhos, consentidos em decorrência do espectro visto pelo personagem. Os manitôs acesos, a cobra que se arrasta no chão, e a voz rouca, além de configurarem o cenário presenciado pelo pai dos indígenas, assinalam possibilidades de um futuro desarmônico, reiterado pela voz filtradora dos acontecimentos posteriores nos sonhos do Piaga.

O horizonte mítico projetado pela voz falante nos sonhos do sacerdote dos índios modela, na segunda parte do poema, uma gama de elementos tracejados no campo da natureza que denota uma tecelagem de sinais tingidores de um futuro árduo. As expressões configuradas pela esfera natural exprimem uma postura direcionadora do estrato nativo possivelmente em decadência, reverberada por meio do céu negro, dos estrídulos da coruja, da ausência da aragem, que coordenam e recheiam as estrofes da segunda parte. Somado a essas visões, deflui o fato do Piaga dormir, reiterado na primeira e na quarta estrofe, o que facilita a plasmação dos sinais descritos pela voz poemática, posto que tal voz questiona a postura não intervencionista daquele personagem. Por outro lado, o sujeito lírico que fala nos sonhos do pajé desfaz esse questionamento em confronto com o fato do Piaga não poder sonhar impossibilitado por Anhangá.

A partir da rotação dos signos naturais que sinalizam o trato disfórico mítico dos aborígenes, desvela-se o delineamento de uma linha representada pelos traços míticos revelados pela Visão. Considerando que, após a voz poemática assinalar todos os símbolos que, na ótica indígena, circunscrevem um ambiente em destruição, ela realiza a conclusão dos sinais por meio da reverberação de elementos sintetizadores da provável decadência dos ameríndios, condicionados no trato poético através da última estrofe da segunda parte:

Ouve o anúncio do horrendo fantasma,
Ouve os sons do fiel Maracá;
Manitôs já fugiram da Taba!
Ó desgraça! ó ruína! ó Tupá! (DIAS, 1998, p. 110).

Os elementos, ao serem correlacionados, dão as diretrizes de um futuro em ruínas, recolhido no trecho em questão, posto que, assim que a voz descreve sua visão acerca das

circunstâncias, por meio de símbolos míticos, emoldura a queda do universo do nativo. A articulação dos signos descritos traduz a vertente de uma situação decadente para os nativos através dos maracás que cantam e dos manitôs que somem, uma vez que, no que compete a este último ícone mítico, os ameríndios acreditam que a ocultação dos manitôs projeta um destino pouco afortunado.

Posta nossa linha analítica, evidenciamos que, na parte estudada, o sujeito poemático ostenta o cenário nublado assinalado na parte anterior, mapeando os horizontes negativos dos presságios feitos pelo Piaga.

Seguindo uma linha contínua coordenada pelos presságios feitos pelo pajé, a terceira parte do poema focaliza o causador dos males indígenas através do delineamento das possíveis ações do elemento “estranho” no império primitivo. Nesse sentido, ao passo que na primeira e na segunda parte do texto poemático as vozes tanto do Piaga quanto da Visão edificam os maus indícios do futuro caminho dos aborígenes, a terceira parte configura o componente gerador de todos os problemas dos primitivos, apontando o local de origem de onde advém o elemento invasor. Sob essa perspectiva, a primeira estrofe:

Pelas ondas do mar sem limites
Basta selva, sem folhas, i vem;
Hartos troncos, robustos, gigantes;
Vossas matas tais monstros contêm. (DIAS, 1998, p. 110).

tece uma referência tímida e indireta à chegada de estrangeiros, vindos do mar e penetrando no litoral, onde os primitivos habitam muitas “tabas”. A alusão ao “mar” reconstrói o caminho trilhado pelos europeus em terras americanas. Esse direcionamento da origem do invasor, pontuado pela Visão, possibilita um jogo dialógico com o poema “Marabá”, uma vez que as metáforas caracterizadoras do personagem híbrido também apontam para as águas marítimas, isto é, apontam para a origem do “branco”. Nesse prisma, a mestiça, na aresta da cultura primitiva, é conjugada como um monstro, pois não se enquadra no protótipo das indígenas puras. Sob essa linhagem de “Marabá”, o “invasor”, que provém “das águas”, também

corporifica, de acordo com o olhar do eu poemático, o “monstro” que assalta as matas dominadas pelos nativos.

Nessa diretriz, o sujeito lírico, conduzido por uma visão hostil acerca do estrangeiro, põe em órbita os prováveis e possíveis objetivos do “monstro” em terras americanas ou nativas:

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! (DIAS, 1998, p. 110).

As respostas nos dois últimos versos dão ênfase às perguntas retóricas formuladas pela voz poemática, a fim de reverberar a má conduta do europeu. Como podemos perceber, os dois verbos “matar” e “roubar”, edificados nos últimos versos, enredam alusões à máquina colonizadora, que, ao ser associada à figura do “monstro”, movimenta um mosaico futurístico no cenário do passado. Assim, reconstrói o genocídio sofrido pelos ameríndios sob a aresta da violência maquinária e sexual, que se mescla na perspectiva do olhar do nativo, criador do referente literário. Corroborando a demarcação do objeto histórico, segundo a cultura do índio, podemos assinalar o fato do “monstro” ser trazido por Anhangá.

Ao longo do discurso poético, a Visão elenca a desordem que o alto império do nativo sofrerá, perdendo seu posto e contemplando o período de baixo império. O terreno minado por maus acontecimentos traz em seu bojo a crueza e a impiedade dos estrangeiros com relação aos aborígenes, ao mesmo tempo em que esse terreno conjuga a cultura do primitivo sob os preceitos europeus. No que compete a esse julgamento, a linguagem poética manifesta a seguinte referência: “Profanar Manitôs, Maracás.” (DIAS, 1998, p. 110), que caracteriza dois eixos contrastantes: o monoteísmo cristão dos europeus X politeísmo pagão dos índios. Nesse sentido, o eu-lírico antecipa o olhar de repulsa que o monstro articulará quanto à cultura do indígena, condicionada para a direção da profanação. Se o eu-lírico denota a profanação dos manitôs, em um futuro próximo, o mesmo não deixa de reverberar sua crença

na previsão do futuro, através da fuga dos manitôs e das consultas aos maracás.

No entanto, embora nossa leitura contemple a prevalência dos signos e símbolos míticos do ameríndio em detrimento do estrangeiro, constatamos que a representação do primitivo envereda pela queda de seu próprio império que, por sinal, engendra pela liderança do estrangeiro. O discurso poético impregna o território nativo de maus presságios, delineando uma linha de projeções negativas para o ameríndio: como a impossibilidade de um contra-ataque dos índios, o temor ao “outro”, e a fragmentação da defesa dos aborígenes, fatores que imprimem sua fragilidade. Nesse quadro, a linguagem poemática dilui a liberdade dos primitivos na imagem das “algemas pesadas”, emergente da conjectura desenhada pela Visão, que traduz para o Piaga a esfera maligna circundante de seu povo. Sob essa esteira, enclausurados no poder dos estrangeiros, os nativos partirão para o sertão: “Fugireis procurando um asilo,/ Triste asilo por ínvio sertão;” (DIAS, 1998, p. 111), indiciando a migração dos aborígenes do litoral, onde passa a ser dominado pelo estrangeiro, para o interior do país. Por conseguinte, inserido dentro dessa previsão catastrófica, o número de indígenas diminui, fato que expressa a construção da morte em massa do povo do Piaga.

Por fim, o eixo representativo do índio acena uma atmosfera disfórica, no seu término, posto que o último verso faz alusão à fuga dos manitôs e à ruína que paira nos sonhos do sacerdote e, por sua vez, na sociedade indígena. Sob a ótica do canto do pajé, o futuro de seu povo já está comprometido pela ruína causada por Anhangá.

Alinhado ao poema analisado, o texto “Deprecação” explora uma perspectiva dialógica com os presságios realizados pelo Piaga. A temática emergente no poema a ser estudado condiz com a atmosfera disfórica maquiada pelo pajé no texto anterior.

Deprecação

Tupã, ó Deus grande! cobriste teu rosto
Com denso velâmen de penas gentis;
E jazem seus filhos clamando vingança
Dos bens que lhes deste da perda infeliz!

Tupã, ó Deus grande! teu rosto descobre:
Bastante sofremos com tua vingança!
Já restam bem poucos dos teus, qu'inda possam
Teus filhos que choram tão grande mudança.

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.

E a terra em que pisam, e os campos e os rios
Que assaltam, são nossos; tu és nosso Deus:
Por que lhes concedes tão alta pujança,
Se os raios de morte, que vibram, são teus?

Tupã, ó Deus grande! cobriste o teu rosto
Com denso velâmen de penas gentis;
E jazem seus filhos clamando vingança
Dos bens que lhes deste da perda infeliz.

Teus filhos valentes, temidos na guerra,
No albor da manhã quão fortes que os vi!
A morte pousava nas plumas da frecha,
No gume da maça, no arco Tupi!

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 estrelas igaras,
De frechas cobrindo os espaços do ar.

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!

O Piaga nos disse que breve seria,
A que nos infliges cruel punição;
E os teus inda vagam por serras, por vales,
Buscando um asilo por ínvio 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.
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! (DIAS, 1998, p.
113,114 e 115).

Como podemos notar, o título “Deprecação” imprime uma remissão catafórica, referindo-se ao principal eixo condutor da voz do eu-lírico: a súplica feita por tal personagem a Tupã, a fim de que, no possível horizonte de suas facturas, esse deus mítico interceda a favor dos nativos para salvá-los de uma execução em massa. Desse modo, o sujeito lírico tinge o trato poético de imagens que dismantalam o anelo de completude dos ameríndios, circundadas por um discurso hiperbólico e metafórico. Impregnado por uma linguagem de súplica, o discurso do sujeito veicula a memória mítica e simbólica do primitivo em confronto com o processo civilizatório sofrido. Assim, delineia dois eixos paradigmáticos contrastantes. Nesse prisma, o eu poemático tece uma gama de crenças projetivas do seu universo, que entra em rotação conflituosa com o seu olhar sobre o elemento invasor. Sob essa perspectiva, ao mesmo tempo em que a sua voz mapeia o Tupã como Deus supremo e protetor dos ameríndios, ela delineia o Anhangá como um deus impiedoso e responsável pela derrota dos aborígenes na luta, visto que é essa força transcendente que trouxe o homem cobiçoso e cruel. Nesse cenário, o sujeito lírico registra, sob um mesmo paradigma, o Tupã e o índio, que conjuram a ordem, a harmonia e a inocência, e, sob outro paradigma, o Anhangá e o homem “branco”, que conjuram a desordem, a avareza, a corrupção e a destruição, em outras palavras, o caos. Tal caos já é assinalado nos versos da primeira estrofe que exalam, por meio da metáfora do rosto coberto do Tupã, a mudança deplorável no âmbito simbólico da esfera harmônica. Em contraponto com o gesto de “cobrir o rosto”, articulado pela divindade indígena, o personagem lírico deplora o descobrimento de tal rosto, suplicando, através do sofrimento experimentado pelos primitivos, a intermediação do “pai espiritual dos índios”, tendo em vista que o eu-lírico põe-se como filho de Tupã. Desdobram-se, dessa postura, duas diretrizes balizadas pelo personagem: o rosto coberto de Tupã, e a consequência trágica

sofrida pelos nativos; e o descobrimento do rosto de Tupã e a possibilidade de salvação dos primitivos. Com o intuito de que o grande deus ouça seus apelos, o personagem extrai no cerne da destruição de seu povo uma postura mórbida, ordenada por imagens de mortes e de catástrofes.

O sujeito emoldura no âmago do discurso poemático uma duplicidade temporal, filtrada sob a égide de um passado vanglorioso, construtor de uma perspectiva aurática, e sob a vertente de um presente destruidor, construtor de uma perspectiva desmanteladora. Essa dupla postura desvela uma significativa mudança no universo primitivo, assinalado pelo eu poético, principalmente, nos seguintes versos: “Já restam bem poucos dos teus, qu’inda possam/ Teus filhos que choram **tão grande mudança.**” (DIAS, 1998, p. 114, grifo nosso). A imagem dos poucos nativos que ainda podem lutar impera como o ponto fulcral do poema, que, por sua vez, traduz as grandes perdas sofridas pelos povos indígenas, condicionadas por forças de natureza material, bem como de natureza sentimental. Estas perdas, de terras e de homens, são reverberadas através da voz suplicante do poema. Nesse prisma, de modo a impregnar um dos vieses discursivos, o eu-lírico delineia as imagens dos invasores, caracterizadas a partir da inversão do olhar eurocêntrico, que, a priori, projetava o ameríndio por meio de preceitos ideológicos europeus. Por esse ângulo, podemos averiguar uma alusão clara ao elemento branco, que, por seu turno, é hostilizado através de um amálgama de elementos tecedores de um olhar ganancioso e ambicioso, representante desses personagens invasores. Nesta visão do personagem lírico: “Os homens que o raio manejam cruentos,/ Que vivem sem pátria, que vagam sem tino/ Trás do ouro correndo, voraces, sedentos.” (DIAS, 1998, p. 114), o branco emerge na esteira do componente estranho diante do universo primitivo. As imagens impressas pela postura do indígena articulam seu próprio referente, a partir de um objeto histórico demarcado: o olhar de repulsa do viajante europeu com relação à cultura do ameríndio. Pelo viés estrangeiro, os índios eram projetados como povos “sem fé,

lei e rei”. Nesse sentido, o texto estudado movimenta os olhares formadores das imagens do nativo: o olhar histórico e o poético. Em outros termos, o discurso poemático mobiliza, como ponto de partida, um discurso historiográfico, que se transfigura na criação de um próprio referente literário. Sob esse leque, o personagem lírico desconstrói uma visão estrangeira, isto é, desreferencializa a face histórica, remodelando uma nova moldura para a “descoberta” dos nativos por meio da linguagem literária. Determinando as características do eixo tencionado entre invasor/conquistado; colonizador/colonizado, o eu conjuga o estrangeiro como assaltante de terras, cruel e impiedoso; e não como “salvador” ou descobridor dos primitivos. Em outras palavras, o discurso poético desvela uma tímida postura de um crivo racional, posto que demarca um objeto épico: o encontro entre estrangeiro e índio, e não arquiteta uma leitura eufórica e harmônica sobre esse momento representado no passado. Esse viés menos ingênuo e menos idealizante não contamina ou plasma os estratos mais profundos do poema, de modo que não se sustenta enquanto uma postura mais crítica e reflexiva.

Diante da engrenagem guerreira impiedosa, promulgada pelo elemento estranho na luta contra o nativo, o eu-lírico, sob uma imersão discursiva indignada e inconformada perante a omissão de Tupã, busca incessantemente aflorar os poderes esquecidos e deslocados desse deus. Esse “ser” transcendente abandonou-lhe, em vez de utilizar a força que domina para reconquistar o império indígena, tomado pelo estrangeiro. A situação agonizante da voz poemática pontua uma súplica guiada pela confirmação das predestinações feitas pelo Piaga. O eu-lírico compara a convivência harmoniosa dos aborígenes na aresta de uma esfera aurática, em pleno auge hegemônico e em contextos de lutas lideradas pelos nativos, com a grande queda de tal império, em plena destruição dos signos e símbolos míticos do universo ameríndio. Assim, pontua essa catástrofe com a chegada do elemento diferente e invasor nas terras já habitadas. O sujeito poemático denota as marcas catastróficas do tempo, demarcando seu testemunho como verdadeiro e válido: “Teus filhos valentes, temidos na guerra,/ No albor

da manhã quão fortes que os **vi!**/ A morte pousava nas plumas da frecha,/ No gume da maça, no arco tupi!” (DIAS, 1998, p. 114, grifo nosso)”. Essa linguagem plasma, a priori, um discurso promovido sob uma postura de valentia e coragem, balizada pelos filhos de Tupã, que buscam guerrear, por sinal, em vão, contra os estrangeiros. A imagem da morte, imersa nas plumas da frecha dos primitivos envereda, simbolicamente, pelo esfacelamento dos povos ameríndios, que se atracaram na batalha contra “Anhangá”. Esse “ser” representa não apenas o “deus mau”, mas também o branco estrangeiro. Nessa linha interpretativa, se, por um eixo, Anhangá encarna o próprio branco, por outro, Tupã presentifica a força transcendente guerreira dos ameríndios, que, por estarem privados de tal vetor de força, perdem espaço, em detrimento do “outro”. Sendo assim, o ângulo que focaliza a morte dos indígenas tinge a estrutura estética e temática do poema, por meio de outras modelagens construtoras dessa esfera disfórica, principalmente, como já analisamos, da modelagem temporal. Vale ressaltar que tal modelagem dialoga com a previsão projetada pelo Piaga sobre a morte em massa dos primitivos, registrada por meio da imagem dos poucos indígenas em terra sertaneja, posto que eles migram para o sertão.

Nesse prisma, a sétima estrofe configura a passagem de um passado unificado, calcado sob um olhar aurático que prima pela veiculação de um eixo idealizante, para um presente fragmentado, ancorado sob um olhar desmantelado que prima pela recuperação do anelo de completude dos ameríndios. Assim, a figura da enchente do rio, em consonância com a imagem hiperbólica: “Cem vezes hei visto crescer e baixar...” (DIAS, 1998, p. 114), dota de imagens o movimento imperado pelo tempo veloz e efêmero, ao mesmo tempo em que assinala a grande mudança proveniente desse fato: “Já restam bem poucos dos teus, qu’inda possam/ Dos seus, que já dormem, os ossos levar.” (DIAS, 1998, p. 114). Em outras palavras, os procedimentos que produzem o trato poético plasmam o espectro da morte. Essa verborragia encenada pela figura da morte traduz, metaforicamente e hiperbolicamente, o

impacto da máquina colonizadora, aflorada no âmbito destrutivo do invasor. Sob um dos pilares dessa movimentação temporal, contempla-se um passado eufórico, culminado na oitava quadra. Em outra vertente, esfumaça-se essa contemplação, substituindo-a pela realidade áspera e seca, em contraposição ao passado mítico: “Já hoje não caçam nas matas frondosas/ A corsa ligeira, o trombudo quatí.../ A morte pousava nas plumas da frecha,/ No gume da maça, no arco Tupi!” (DIAS, 1998, p. 114). A expressão “Já hoje” assinala essa mudança paradigmática no plano cultural dos ameríndios para um lugar histórico predestinado pela visão do Piaga, analisado no poema anterior. Podemos constatar na passagem: “O Piaga nos disse que breve seria,/ A que nos infliges cruel punição;” (DIAS, 1998, p. 114) o diálogo do eu poemático com as previsões caóticas assinaladas pelo pajé no poema anterior. Imersa no âmago da cultura mítica nativa, a voz conjuga o contexto dominado pelo invasor, sob a envergadura vingativa do Tupã, atribuindo o genocídio que os aborígenes sofreram às forças míticas maquiadas pelos primitivos. Desvela, nesse sentido, a subordinação do personagem lírico a Tupã, ao implorar vingança em nome de seu povo aniquilado pelo estranho. Em outro ponto, esse deus, metaforizando a própria força dos guerreiros, possibilitaria um contra-ataque aos invasores, reverberando um discurso incentivador de guerra, na ânsia de alcançar um movimento revigorador e restaurador do templo unificado e mítico. Esse retorno dialoga com a utopia idealista desvelada nos poemas que integram o nativo na natureza, e ostentam sua valentia no campo de guerra, como estudamos em “Canção do Tamoio”, “I-Juca-Pirama”, e “O Canto do Guerreiro”. Esses textos operam com uma esfera mais ingênua, dado o crivo idealizador, e menos racional, pois primam pela completude harmônica. O dismantelamento dessa esfera unificada, por meio da alusão à invasão estrangeira, gera a ruptura de tal universo e, por conseguinte, a busca incessante pelo retorno. A engrenagem dessa cisão no âmbito simbólico primitivo enreda por uma linha dialógica com o esfacelamento no cerne idealista indígena dos textos “Marabá” e o “O Canto do Índio”. Nestes dois poemas, o comparecimento

de um elemento exterior impregna de desarmonia o âmago enclausurador dos componentes míticos primitivos, e, por consequência, a linguagem não busca a união entre o índio e o branco. Ambos os poemas referidos rechaçam a comunhão do índio com o branco, enquanto “O Canto do Piaga” e “Deprecação” aludem à empresa colonizadora portuguesa e ao impacto devastador sofrido pelos indígenas em virtude do colonialismo. Esse discurso, ao tecer referências à trajetória do estrangeiro colonizador, mapeia-o como assaltante, invasor, ganancioso, violento, realizando dois eixos paradigmáticos contrastantes: o nativo ingênuo e temeroso ao branco, e o branco agressor. Entretanto, a inclinação de cunho racional constatada no discurso poético gonçalvino opera apenas em nível superficial, tendo em vista que não ultrapassa as amarras da convenção romântica em pleno vigor idealizante. Nesse sentido, não nos parece que a linguagem preocupa-se com a crítica social, posto que não expressa uma postura reflexiva, como as poesias posteriores românticas apresentarão. Não há ironia nos poemas analisados gonçalvinos, mas sim uma tímida referência ao episódio histórico, representativo do genocídio sofrido pelo ameríndio e, por correlação, da desarmonia gerada no mundo do aborígine. O elemento operante que tece a ligação entre o universo idealizador e a decadência desse universo é a fragilidade da representação aurática. De acordo com nossa linha argumentativa, podemos traduzir a corrupção do universo primitivo por meio da presença de um elemento diferenciado: o branco. Deflagra-se um contraponto entre o fadário mítico indígena e a trajetória do colonizador, por meio de um movimento pendular edificado sob um viés conflitante, que opera com a realização do idealizado correlacionado com a alusão ao racional. Tal fato expressa uma cisão na utopia, desvelando o cerne conflituoso apresentado face ao romantismo.

Defendemos, portanto, a representação de um eixo duplo da consciência gonçalvina, promovida na esfera do embate entre o crivo ingênuo e o racional face às “Poesias Americanas”. Se, por um lado, a esfera idealizante constrói-se nesses textos, por outro,

descontrói-se, projetando uma tímida alusão ao passado degenerado do primitivo. Embora ainda não desponte o crivo irônico nesse discurso, como ocorre em Sousândrade ou Varela, podemos observar a manifestação de uma consciência reflexiva, representativa da “dor do mundo”:

Pensar na imanência da poesia brasileira é, portanto, antes de tudo, compreender que nossos poetas buscavam reformular padrões tanto estéticos como políticos-sociais. Se essa postura rebelde, essência da poesia romântica titânica, não se fez notar com tanta evidência no Brasil, está subjacente nas obras de poetas como Sousândrade, Azevedo, Bernardo de Guimarães, entre outros. Mesmo em poetas mais tradicionais, caso de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, ou mais ingênuos, caso de Fagundes Varela e Casemiro de Abreu, é possível rastrear traços titânicos. (PEREIRA, 2006, p. 132).

Diante das palavras de Pereira, podemos identificar, por meio de nossa perspectiva, que o pulsar romântico idealista de Dias recheia-se de referências circundantes ao elemento europeu, posto que sua linguagem alinha-se a um movimento pendular que busca racionalizar-se, diante do épico, ao mesmo tempo em que busca sensibilizar-se, diante da harmonia. As diretrizes dadas por esse discurso oscilante ampliam os horizontes representativos. Assim, emolduram a cor local sob um cenário harmônico, e mobiliza-a para um cenário desarmônico, onde o delineamento do choque cultural entre índio e branco permite-nos estabelecer a leitura do índio como elemento diferenciador face ao estrangeiro. Dessa forma, o discurso poético de Dias realiza uma imagem local, haja vista que atualiza a linguagem clássica por meio dos vocábulos, das crenças e das figuras míticas do universo aborígene brasileiro, além de apresentar, em seus poemas, o próprio nome das tribos de autóctones do Brasil. Entretanto, não trabalha com tanto vigor o caráter localista, pois não individualiza o personagem indígena, não abarca apenas a cultura do índio brasileiro, visto que os manitôs pertencem à cultura dos índios norte-americanos, e não realiza uma linguagem tão diferenciada da clássica. Nesse sentido, a convenção romântica coordenadora do âmbito local é impressa sob o olhar particular de Dias, que condiciona o personagem indígena para as fronteiras entre o local e o universal.

Nessa direção, o poeta maranhense cria uma montagem estética e temática diferenciada de seus conterrâneos, traduzida pelo ímpeto inovador nas “Poesias Americanas”, que conjuga e denuncia uma sociedade utópica fechada, sustentada por um crivo idealizador, ao passo que representa uma alusão à empresa colonizadora, estabelecendo um diálogo com a historiografia literária brasileira.

Sob nossa ótica, podemos averiguar que Dias tanto se aproxima quanto se afasta das historiografias românticas, pois, nas “Poesias Americanas”, descortinam-se alguns parâmetros poéticos convencionados pela crítica romântica, como a oposição à temática mitológica e o sentimento antilusitano que aparece como um dos alicerces de seu discurso. Nesse sentido, o poeta referido confere um processo imbricativo na dialética tradição e ruptura com relação à própria literatura romântica brasileira e à tradição ocidental. Tendo isso em vista, podemos afirmar que a sua linguagem não busca representar uma relação completamente direta entre literatura e pátria, posto que realiza um referente próprio literário em seus poemas, embora sustente algumas afirmações da convenção romântica brasileira.

Nessa perspectiva, se estabelecermos uma trajetória entre os poemas analisados, percebemos que o discurso tece um trajeto, desde a reverberação do passado cíclico até a queda desse passado, onde o pajé prevê um futuro comprometido e caótico. Como já dissemos, o índio é nobre e gentil, contemplando o processo civilizatório e operando em um ambiente mítico. Neste ponto, impera uma nova imagem para o nativo, a partir da desfiguração do discurso histórico. Por essa vertente, a linguagem discursiva tece a reapresentação do genocídio do primitivo no passado, fato que dismantela a esfera utópica tanto histórica quanto fictícia, imprimindo uma fragilidade detectada em ambos os pontos representativos.

Em suma, o poeta maranhense assume uma postura inovadora com a construção de suas poesias, “ – Quero fazer uma coisa exclusivamente americana – exclusivamente nossa –

eu o farei talvez. Já que todo mundo hoje se mete a inovar – também eu pretendo inovar – inovarei – criarei alguma coisa que, espero em Deus, os nossos não esquecerão.” (DIAS, 1849, p. 30), envergando-se pela linha oitocentista romântica brasileira.

Nesse prisma, o modo como Dias arquiteta as operações estéticas e temáticas desdobra-se em uma representação dualística, promovida sob o âmbito dos elementos da convenção romântica brasileira: mito, história e realidade. Em outro pólo, imprime um olhar próprio sobre essa convenção, articulando uma visão localista a uma visão universal, que se desdobra no modo como o poeta veicula a tradição européia em tensão com os princípios literários brasileiros. Por esses vetores, o crítico reverbera uma visão utópica na modelagem de seus personagens indígenas, ao passo que trabalha com a projeção consciente do esfacelamento desse povo no passado. E, assim, aciona uma ideologia na representação do índio que corrompe com o crivo idealizador.

Capítulo III

José de Alencar: entre a convenção romântica e a tradição ocidental

Dentro da conjectura histórica, ideológica e literária romântica delineada até o momento estudado, o romancista José de Alencar (1829-1877) movimenta uma postura dupla registrada a partir de suas concepções artísticas impressas no campo da convenção literária brasileira do século XIX. Nesse horizonte representativo, engrena uma modelagem poética de natureza simbólica sob o prisma da questão nacionalista, promovendo confluências e correspondências entre a sua visão de estética literária e o seu posicionamento político e ideológico expresso no cerne do reinado de D. Pedro II.

O registro da linguagem alencariana no âmago do discurso crítico e literário oitocentista movimenta duas direções fundamentadas no delineamento de princípios e parâmetros estéticos para a produção de uma literatura nacional. Essa duplicidade discursiva que alimenta o pensamento de José de Alencar aciona os seguintes eixos divergentes: um aproxima-se da perspectiva crítica dos oitocentistas brasileiros e dos procedimentos estéticos e temáticos das “Poesias Americanas” do contemporâneo Gonçalves Dias; e outro se afasta da historiografia romântica e dos procedimentos poéticos criados pelo poeta maranhense citado. Esboçamos uma das contradições emergentes da visão de José de Alencar que, assim como a de Gonçalves Dias, é permeada por um campo simbólico minado pelo furor dialético entre a construção dos ditames românticos e a revisitação da tradição ocidental. No entanto, averiguaremos que o modo como Alencar opera com essa tensão na sua modelagem poética e crítica consagra um discurso diferenciado do de Dias.

Nessa diretriz, opondo-se ao olhar cosmopolita do poeta maranhense, José de Alencar ecoa as posições das historiografias românticas com relação ao conceito de gênio, e, por conseguinte, de cópia. Nesse sentido, nega sua filiação aos estrangeiros, principalmente, a Chateaubriand e a Cooper, como faz questão de pôr em causa nas suas colocações em *Como e*

porque sou romancista (2005):

Disse alguém, e repete-se por aí de outiva que *O Guarani* é um romance ao gosto de Cooper. Se assim fosse, haveria coincidência, e nunca imitação; mas não é. Meus escritos se parecem tanto com os do ilustre romancista americano, como as várzeas do Ceará com as margens do Delaware. (ALENCAR, 2005, p. 59).

Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o **mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza** que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria.

Daí desse livro secular e imenso, é que eu tirei as páginas d'*O Guarani*, as de *Iracema*, e outras muitas que uma vida não bastaria a escrever. Daí e não das obras de Chateaubriand, e menos das de Cooper, que não eram senão cópia do original sublime, que eu havia lido com o coração. (ALENCAR, 2005, p. 60, grifo nosso).

Esses excertos são escritos por José de Alencar em 1873, quando, já mais maduro na carreira de romancista, tece um texto reflexivo sobre a sua própria produção literária, mapeando as causas e os fatos que o levam a ser romancista, e delineando as concepções estéticas e ideológicas que operam no seu posicionamento crítico e artístico. Para alguns críticos, como Afrânio Coutinho (2005), essa carta veicula um roteiro de teoria literária que norteia a criação poética do autor cearense. Uma possível interpretação desse roteiro poderia consistir na leitura de um forte alinhamento da linguagem alencariana à historiografia literária, uma vez que ostenta o conceito de gênio em virtude da imaginação, fato que contrasta com a idéia de cópia, vista com grande repulsa:

Mas não tivesse eu herdado de minha santa mãe a imaginação de que o mundo apenas vê as flores, desbotadas embora, e de que eu somente sinto a chama incessante; que essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances. (ALENCAR, 2005, p. 30).

Confesso que não sentia o menor jeito para essa transfusão [mania de byronizar]; talvez pelo meu gênio taciturno e concentrado que já tinha em si melancolia de sobejo, **para não carecer desse empréstimo.** (ALENCAR, 2005, p. 43, grifo nosso).

Como podemos notar, Alencar coloca em primeiro plano a sua imaginação de poeta em detrimento das influências exteriores, atribuindo o seu desempenho como literato a sua faculdade imaginativa, e não ao conhecimento que obteve com as leituras de livros

estrangeiros, ou à provável força cognitiva que tais leituras imprimem na sua carreira de escritor. Em outro ponto, não deixa de apresentar uma certa importância no que toca aos olhares exteriores para a construção de seu veio poético. Para Weber, a explicação dessa postura dialética alencariana projeta-se sob um dos paradigmas da convenção romântica:

[...] se os códigos são os do Romantismo com origem no ultramar, [Alencar] rejeita, entretanto, categoricamente a possível imitação ou, abrandando o termo, influência. Diria alguém que ele não poderia fazê-lo sob pena de destruir, se o fizesse, a noção burguesa e romântica do gênio criador, destruindo-se, pois, como um autor romântico. (WEBER, 1997, p. 46).

Podemos extrair da leitura de Weber o fato de Alencar seguir os mesmos rastros de seus compatriotas mais radicais, deixando em aberto a influência que recebe de horizontes estrangeiros ou da tradição ocidental. Assim, da mesma forma que os primeiros críticos oitocentistas não resolvem a dialética local/universal, posto que esses se filiam à França, Alencar também não a resolve. Embora negue qualquer vínculo com os franceses ou com os americanos, assevera sua matriz com Portugal, ao representar a formação cultural brasileira, no romance *O Guarani*, ancorada na mistura do índio com o português. Sob essa ótica, o literato estudado envereda por uma das perspectivas conflitantes oitocentistas. Emerge da linguagem alencariana a tensão entre a representação da miscigenação e da mescla de culturas, poetizadas tanto no romance *O Guarani*, representante do período colonial, quanto nos romances representantes do quadro multicultural, fruto da situação pós-independência; e a busca por parâmetros que diferenciem a literatura e a língua brasileira das de outros países, principalmente, das de Portugal. Essa formação literária ambígua pode ser percebida nas palavras do próprio escritor:

A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça illustre, aqui impregnou-se da seiva americana d'esta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização? (ALENCAR, 1970, p. XIII).

Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escriptores e artistas, n'esse período especial [após a independência] ambiguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operarios incubidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vae esboçando no viver do povo.

(ALENCAR, 1970, p. XVII).

A manga, da primeira vez que a prova, acha-lhe o estrangeiro gosto de therebentina; depois de habituado, regala-se com o sabor delicioso. Assim acontece com os poucos livros realmente brasileiros: o paladar português sente n'elles um travo; mas se aqui vivem connosco, sob o mesmo clima, attrahidos pelos costumes da família e da pátria irmãs, logo resoam docemente aos ouvidos luzos os nossos idiotismos brasileiros que d'antes lhes destoavam a ponto de os ter em conta de senões. (ALENCAR, 1970, p. XIX).

No primeiro excerto, o autor cearense contempla o fluxo contínuo de idéias estrangeiras, trazidas por diferentes nações durante o processo de construção nacional, que tingem o país tropical com as culturas mais variadas. Apesar disso, ostenta com vigor a tecelagem da cor local. Para Alencar, as concepções exteriores que percorrem o território brasileiro impregnam-se da cor local, e diluem-se para formar a nação recém-emergente. Nessa direção, a nação brasileira nasce da individualidade cultural, a partir do amálgama de culturas trazidas por diversos países. Dessa forma, o Brasil diferencia-se completamente do exterior e, principalmente, de sua ex-matriz, tendo em vista os influxos de matizes estrangeiros que percorrem o território brasileiro e assumem um caminho peculiar no Novo Mundo: “O povo que chupa o cajú, a manga, o cambucá e a jaboticaba, pode fallar uma lingua com igual pronuncia e o mesmo espirito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nospera?” (ALENCAR, 1970, p. XX). As reflexões críticas expostas por Alencar ecoam as proposições balizadas por Santiago Nunes Ribeiro (1974) no que compete à idéia de cópia, pois o teórico chileno refuta esse conceito, ao pôr em rotação o seguinte tópico: se o cenário brasileiro apresenta um contexto político, social e ideológico diferente do europeu, como as mesmas idéias suscitadas em um território estrangeiro poderiam adquirir a mesma repercussão no Brasil? Enveredado por essa questão, Ribeiro tece uma exposição argumentativa, como já analisamos, que sustenta a impropriedade da aplicação do conceito de cópia aos poetas brasileiros. Nesse prisma, constatamos que Alencar imprime uma visão semelhante à de Ribeiro, uma vez que o romancista sustenta a particularidade da sociedade brasileira,

processando a idéia de que os dois países, Brasil e Portugal, constroem tradições culturais, e, por correlação, produções literárias completamente diferentes umas das outras. De acordo com o ponto de vista alencariano, o contexto sócio-político de cada país não possibilita a manifestação de uma mesma repercussão cultural.

Em outro ponto, José de Alencar afasta-se do precursor Ribeiro, considerando que o literato cearense também caminha na mesma linha de Magalhães, e emoldura uma aversão à utilização de modelos literários estrangeiros. Tal fato esboça uma modelagem dialética entre os diálogos estabelecidos por Alencar com as afirmações românticas e com as próprias balizas que promove com relação aos conceitos de cópia, de gênio e de nacionalidade. Alimentando os seus ideais nacionalistas, Alencar (1958, p. 312) propõe-se a alterar o padrão da língua brasileira na busca de um estilo próprio e nacional:

Minhas opiniões em matéria de gramática têm-me valido a reputação de inovador, quando não é a pecha de escritor incorreto e descuidado. Entretanto, poucos darão mais, se não tanta importância à forma do que eu; pois entendo que o estilo é também uma arte plástica, por ventura muito superior a qualquer das outras destinadas à revelação do belo.

Nessa trilha, o autor estudado bebe na mesma fonte de seus compatriotas que encabeçam o ideal de liberdade e individualidade. No entanto, investe em discussões sobre a língua com outros críticos oitocentistas que insistem na manutenção da tradicional gramática da ex-metrópole.

O movimento de aproximação e de afastamento quanto à crítica romântica brasileira e à tradição ocidental posiciona o discurso de Alencar sob um eixo pendular. Assim, esse discurso ora contempla a construção da individualidade literária, por meio da cor local e de uma linguagem inovadora, diferenciada da do ex-colonizador, e ora contempla a mistura de preceitos e idéias literárias no campo artístico, por meio de uma linguagem híbrida. A postura alencariana mapeia o entrelaçamento de dois vetores discursivos. Projeta-se sobre esses eixos a tensão entre a revisitação dos elementos dados pelo quadro literário europeu e a tecelagem dos elementos construtores da cor local. Essa força dialética afirma a coexistência de dois

vieses contrastantes e complementares: a representação da mescla de culturas e a nacionalização do romance através do temário exótico e da busca de uma linguagem nacional. Assim como Gonçalves Dias, Alencar aciona um discurso promovedor da revisitação da tradição ocidental e da formação da literatura romântica brasileira, tendo em vista que o percurso trilhado na dificultosa tarefa de criar uma produção literária brasileira configura-se de modo mais radical que a de Dias, como analisaremos.

3.1. Os procedimentos de construção do romance *O Guarani*

A partir do entrelaçamento entre os textos teóricos e críticos alencarianos, e o romance *O Guarani*, apresentaremos aqui um estudo sobre o modo como o literato cearense teoriza os procedimentos que contemplam o plano de expressão e de conteúdo para a construção de uma obra nacional, e o modo como trabalha *O Guarani* em termos estéticos e temáticos. Debruçaremos-nos na investigação do processo de composição da linguagem poética de Alencar, configuradora das imagens representativas do indígena, e da modelagem da relação tênue entre literatura e história, haja vista que o romancista abordado marca o objeto histórico a ser esculpido literariamente.

José de Alencar engendra por um processo imbricativo no âmbito representativo da cultura mítica do autóctone, vista como matéria poética, e no diálogo com os conterrâneos contempladores dessa mesma esfera exótica. A linguagem alencariana arquiteta um discurso literário para a representação do linguajar do índio, através da criação de um ritmo nativo e da reconstrução da sintaxe e de vocábulos clássicos, circunscrevendo o universo mítico do primitivo. Tais procedimentos reiteram nossa perspectiva analítica sobre o aproveitamento dos signos e dos símbolos do mundo indígena, que, motivados como objeto estético, compõem as “Poesias Americanas” de Dias, como vimos, e também o romance *O Guarani*, como estudaremos. Na esteira da relação entre mito e poesia, José de Alencar edifica, por

meio de seus ensaios críticos e por meio de *O Guarani*, a esfera transcendente da linguagem indígena e, por conseguinte, o modo de esculpir a cultura exótica do ameríndio, tratada à luz da criação literária.

Emoldurando o mundo mítico do primitivo como elemento literário, o literato oitocentista coloca em rotação um ensaio crítico sobre *A Confederação dos Tamoios*, poema de Gonçalves de Magalhães. Esse ensaio imprime sua visão estética sobre o horizonte da produção literária brasileira, ao analisar os problemas de ordem formal e temática que pululam no poema épico de Magalhães. Assim, Alencar registra uma organicidade de planilha para o projeto literário nacional que emerge no bojo da construção de uma língua e de uma literatura nacional.

Movido pela linha da convenção romântica, o autor cearense postula, sob o signo do novo, a busca do registro de uma literatura dotada de caráter exótico e localista, através de um tempo e de um local específico, de descrições sobre os elementos configuradores de imagens plásticas da natureza, e da movimentação da cultura mítica indígena, visto que em suas próprias palavras: “Escreveríamos um poema, mas não um poema épico; um verdadeiro poema **nacional**, onde tudo fosse **novo**, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso.” (ALENCAR, 1960, p. 875, grifo nosso). Essas concepções de Alencar sobre a reforma no campo artístico molduram os caminhos percorridos por seus antecessores na busca por elementos que afirmem a individualidade e traços diferenciados para a criação da matriz identitária. Em consonância com os parâmetros mapeados pelas historiografias, o escritor romântico defende a “renovação” lingüística como um acontecimento derivado da realidade brasileira e liderado pelo campo literário, pois tal manifestação, além de modificar o estrato lingüístico, extrai os melhores sons e as melhores expressões de tal estrato:

O corpo de uma língua, a sua substância material, que se compõe de sons e vozes peculiares, esta só a pode modificar a soberania do povo, que nestes assuntos legisla diretamente pelo uso. Entretanto, mesmo nesta parte física é **infalível a influência dos bons escritores**: eles talham e pulem o grosseiro dialeto do vulgo, como o escultor cinzela o rudo troço de mármore e dele

extraí o fino labor. (ALENCAR, 1958, p. 313, grifo nosso).

Nesse trecho, Alencar tece uma argumentação sobre a atualização da língua brasileira com efeito de derrubar a opinião de Pinheiro Chagas, que critica a inovação promovida pelo poeta nos romances indianistas, como *O Guarani* e *Iracema*. Por sua vez, Alencar coloca em xeque a afirmação de Chagas sobre a inalterabilidade da gramática, ao apontar a influência exercida pelos escritores sobre essa e o modo como a “moldam”. Nesses termos, encabeça a liberdade lingüística no que toca às amarras clássicas, promulgando tanto a inserção de vocábulos e expressões que representem o quadro brasileiro, quanto à renovação da gramática. Dessa forma, defende a moldagem da vertente literária através de vocábulos mais expressivos e sonoros que esculpem o contexto brasileiro, pois, para Alencar, a modificação “na maneira de falar” inicia-se pelo povo e é enriquecida pelos literatos, que a refinam com seus olhares poéticos:

O ilustrado crítico [Pinheiro Chagas], levado pela força da verdade, reconhece “que os sábios enriquecem um idioma”. Ora, como enriquecê-lo senão aumentando-lhe o cabedal, dotando-o de outros vocábulos mais expressivos e de locuções elegantes e sonoras? (ALENCAR, 1958, p. 313).

Acusa-nos o Sr. Pinheiro Chagas **a nós escritores brasileiros do crime de insurreição contra a gramática de nossa língua comum**. Em sua opinião estamos possuídos da mania de tornar o *brasileiro* uma língua diferente do velho português!

Que a tendência, não para a formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal, existe no Brasil, é fato **incontestável**. Mas, em vez de atribuir-nos a nós escritores essa revolução filológica, devia o Sr. Pinheiro Chagas, para ser coerente com sua teoria, buscar o germe dela e seu fomento no espírito popular, no falar do povo, esse “ignorante sublime” como lhe chamou. (ALENCAR, 1958, p. 314, grifo nosso).

Essa revolução que opera no âmbito da linguagem é sustentada pelo romancista em virtude do contexto, que transforma naturalmente a língua clássica em “brasileira.”:

Quando povos de uma raça habitam a mesma região, a independência política só por si forma sua individualidade. Mas se esses povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem unicamente os vínculos políticos, opera-se, também, a separação nas idéias, nos sentimentos, nos costumes, e, portanto, na língua, que é a expressão desses fatos morais e sociais. (ALENCAR, 1958, p. 314).

A visão que rege as palavras de Alencar sobre o fato de a independência política desencadear a individualidade e a liberdade em todas as áreas, como a literária, a política e a econômica, reafirma os princípios de seus contemporâneos e, principalmente, os de Santiago Nunes Ribeiro (1974), pois este teórico argumenta que o contexto do Brasil desenvolve pensamentos e idéias diferentes do europeu derivados do meio brasileiro. Por esse viés, Alencar confronta vários pontos de diferentes manifestações de língua e de literatura do Brasil com os de Portugal.

A partir de nossas colocações e das reflexões do escritor estudado, percebemos as perspectivas que alimentam os seus princípios estéticos e temáticos que compõem as suas obras indianistas, posto que a discussão com Chagas diz respeito à *Iracema*. É sobre as diretrizes apresentadas que Alencar constrói *O Guarani*. Sob essa égide, produz um romance projetado sobre uma história que se passa no sertão no ano de 1604. A trama entrecruza quatro sistemas que dão tons ao processo narrativo: a vida do indígena Peri e de suas façanhas na natureza e no núcleo da família de europeus e seus descendentes; a convivência entre as pessoas da família do português D. Antônio; a ameaça dos aimorés a esse português; e a traição de Loredano com D. Antônio. A história do texto cria-se na aresta de um espaço que reverbera a natureza e que traduz os sentimentos e as ações descritas no romance.

No decorrer da narrativa, emergem cenas que trazem a erupção de imagens da natureza e que dialogam com a esfera local. A linguagem projeta elementos que afirmam o olhar localista de Alencar, uma vez que esse literato anseia a feitura de um registro poético que aprimore a imagem do Brasil, como podemos averiguar nas críticas que tece à *A Confederação dos Tamoios*:

[...] a heroína do poema é, como já lhe disse, uma mulher que se chama Iguaçu, e nada mais; o Sr. Magalhães, que viu na Itália os modelos da arte, não achou neles uma idéia do que devia ser a beleza da mulher selvagem e inculta, a beleza criada nos campos como a flor silvestre: não o censuramos por isso, notamos apenas a falta. (ALENCAR, 1960, p.879).

Quem abrir qualquer das epopéias conhecidas, embora não tenha a menor

idéia do seu assunto, compreenderá desde o segundo verso o pensamento do poeta; entretanto que, se traduzirem a invocação dos *Tamoios* em diferentes línguas, ninguém adivinhará pela sua leitura que objeto, que país, que ação é que vai cantar o poeta que a escreveu. (ALENCAR, 1960, p.899).

Tendo em vista o olhar crítico que opera nas colocações do romancista, constatamos que a força de seu posicionamento condiz com os elementos representativos do local. O seu discurso prima pela criação de um texto contemplador de episódios, descrições e imagens que transbordem elementos do cenário brasileiro. A reivindicação desse quadro local antecipa e contempla o objeto literário lapidado em *O Guarani*, uma vez que o texto analisado sobre *A Confederação dos Tamoios*, projeta a confecção desse romance, como podemos notar nas próprias palavras de Alencar:

Demais, o autor [Gonçalves de Magalhães] não aproveitou a idéia mais bela da pintura; o esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem aparato, como modesto fruto de suas vigílias. (ALENCAR, 1960, p.865 e 866).

Sob essa direção, embora Alencar não tenha esboçado um poema sobre a “matéria” referida acima, ele já modela os componentes do cenário nativo promulgado em *O Guarani*. Nessa esfera, dentre os elementos da cultura do primitivo, o narrador do romance estudado opera com os seguintes campos culturais: a arma bélica dos primitivos, a luta travada entre diferentes tribos, o ritual antropofágico, a descendência entre os índios e a força e valentia do aborígene. O modo como a linguagem aborda esses eixos simbólicos aponta para uma situação específica retratada nos cenários do texto abordado, onde cada figura do universo primitivo ganha um contexto particular. O discurso alencariano opera com o crivo mítico, desconstruindo qualquer referência aos indígenas do presente e às imagens cristalizadas da cultura desse povo. Desse modo, a flecha de Peri tinge-se com as cores dos olhos e da pele de Ceci: azul e branco. O cenário bélico projeta a imagem de luta entre o povo dos Aimorés, numerosos, e o personagem Peri, sozinho, desfazendo a imagem de guerra entre duas tribos numerosas. O personagem protagonista indígena, ao ser capturado pelos Aimorés, nega-se a

se vingar dos seus inimigos, rompendo com uma das etapas do ritual antropofágico. O pai de Peri, ao morrer, deixa um veneno para seu filho, pois, caso o protagonista fosse capturado por tribos inimigas, beberia o remédio e mataria os seus inimigos, fato que tece uma previsão de morte para Peri e fragmenta a imagem ostensiva de sua valentia. E, por conseguinte, a fragilidade que desponta da coragem do ameríndio, pois, ao passo que reverbera sua força, mostra-se temeroso, principalmente, com relação aos perigos circundantes de Ceci. Nesse sentido, a cultura simbólica do ameríndio ganha um caráter peculiar nas vozes do narrador e dos personagens que figuram no romance. Essa estrutura tecedora de ações e descrições específicas dialoga com a própria linguagem criada no texto, que, ornamentada de elementos da natureza, visa aproximar-se da forma poética utilizada pelo primitivo para se expressar. Tal linguagem configura-se, portanto, em um discurso particularizado, como podemos verificar pela voz narrativa: “O índio começou, na sua língua tão rica e poética, com a doce pronúncia que parecia ter aprendido das auras da sua terra ou das aves das florestas virgens, esta simples narração.” (ALENCAR, 1987, p. 72).

Nesse trecho, o narrador refere-se à história que o personagem Peri contará sobre o salvamento e a conseguinte proteção de sua mãe indígena por D. Antônio e por Ceci. Desde, então, começa a ter visões com Ceci. O discurso que expressa os pensamentos de Peri integra-se ao seu próprio mundo, processando uma aproximação entre o enunciador e o enunciado. Assim, o nativo canta na sua própria língua, a da natureza:

E em O Guarani ele [Alencar] desenvolve sua tese tanto na maneira como seus personagens se expressam como nas constantes catálises que lhe possibilitam complementar aquilo que não disse nos diálogos e narrativas. Numa dessas suspensões da estória, para reafirmar sua tese insistentemente referenciada, ele compara Peri ao poeta primitivo, dizendo “o poeta primitivo canta a natureza, na mesma linguagem da natureza” (p. 18). Não há dúvida que houve aí uma superposição do autor e do personagem, e que **Alencar está retomando a tese de uma língua que afirme os conteúdos da brasilidade**, tal como havia reivindicado em “Como e porque sou romancista”, no prefácio de Sonhos D’Ouro, e nos prefácios de Diva e Iracema. (SANT’ANNA, 1989, p. 83, grifo nosso).

Essa análise nos possibilita aproximar as concepções de Alencar com as de Dias,

calçada no fato de ambos postularem a mudança na língua brasileira e sustentarem a demarcação do campo literário como representante do objeto poetizado. Defendem o viés de exploração da poeticidade a partir do objeto escolhido para ser representado.

A partir disso, voltamos à narração de Peri, e destacamos, entre as ações descritas sobre o salvamento de sua mãe, a seguinte passagem, com efeito de constatar o discurso diferenciado do ameríndio:

[...] Peri tinha visto a senhora dos brancos; era alva **como** a filha da lua; era bela **como** a garça do rio.
Tinha a cor do céu nos olhos; a cor do sol, nos cabelos; estava vestida de nuvens, com um cinto de estrelas e uma pluma de luz. (ALENCAR, 1987, p.72, grifo nosso).

Como podemos perceber, a linguagem construída para o personagem indígena prima por uma enunciação menos tradicional, no que confere à gramática da língua lusitana, por meio da eliminação de conjunções e conectivos, e por meio da utilização de elipses e de coordenações que se configuram no elencamento dos elementos justapostos. Em consequência, o texto promove um discurso mais condensado e poético, configurador de uma guilhotina na linha gramatical, e intensificador de imagens plásticas na linha poética. Essa composição menos gramatical imprime a invenção da “fala” do personagem indígena, fato observado por Campos (1992, p. 136) que analisa a postura de José de Alencar perante as discussões sobre reforma da língua portuguesa:

Ao estilo copulativo, que considera “abusivo” (“o emprego da copulativa para unir idéias distintas e orações completas é um abuso”), o autor de *Iracema* opõe o estilo de “períodos destacados”, propondo a substituição daquele estilo conjuntivo (“tão alinhavado de conjunções”) por uma “frase mais simples e concisa”: a “separação dos períodos denota a sucessão e contraste” das “impressões várias”, ao invés de tender para a “acumulação de cores”, para o “pastiche grosseiro”. O exemplo que Alencar exhibe no “Pós-escrito à Segunda Edição” de *Iracema*, da ocorrência desse “estilo de períodos destacados” nos próprios clássicos (descrição da ilha do Ceilão por Lucena), é um paradigma ready-made de “poesia pau-brasil”, tal como Oswald a iria sistematizar nos seus recortes em “estilo montagem” dos anos heróicos do Modernismo.

A partir do excerto citado, reafirmamos a busca do autor romântico pela liberdade e pelo elemento inovador no campo da expressão literária, postulando um matiz de desvios

lingüísticos com relação à língua de Portugal. Como mostramos através das citações de Alencar, a mudança na língua é o foco de sua atenção, fato especificado por Campos na passagem acima. Por conseguinte,

[...] Alencar se comporta como um tradutor que aspirasse à radicalidade, “estranhando” o português canônico e “verocêntrico” – língua da dominação da ex-metrópole – ao influxo do paradigma tupi, por ele idealizado como uma língua edênica, de nomeação adâmica, em estado de primeiridade icônica, auroral. (CAMPOS, 1992, p.132).

Nesse sentido, o poeta estudado cria uma “linguagem em estado selvagem” como Campos analisa com relação à *Iracema*, e que estendemos para alguns trechos de *O Guarani*.

Sob essa perspectiva, analisaremos a linguagem alencariana, no trecho já exposto, em que o discurso de Peri impregna as orações de imagens dotadas de caráter conotativo. Esse personagem tinge o seu discurso de figuras comparativas e metafóricas no eixo paradigmático e no eixo sintagmático, organizado por paralelismos sintáticos. Desse modo, o primeiro parágrafo veicula comparações entre a pele alva da senhora e a brancura da lua; e a beleza desse personagem feminino e a garça do rio. Nesse leque comparativo, as imagens tornam-se mais ricas e mais coloridas, uma vez que o enunciador Peri não apenas acena para a pele e para a beleza de Ceci, mas também para os elementos que podem ser configurados no horizonte da brancura da pele e da beleza desse personagem. Entretanto, não ocorre a transferência de sentidos entre os elementos comparados, visto que, além de não haver incompatibilidade semântica entre eles, os semas permanecem com um grau quase igual de intensidade: “[...] os termos, [refere-se à comparação] permanecendo distintos, guardam também seus atributos essenciais, sem que se deva levar mais longe a abstração sêmica.” (RICOEUR, 2000, p. 286). Assim, o quadro imagético no trecho em análise não toca com tanta força a plasticidade poética, pois o elemento integrante da natureza não interage com a descrição de Ceci.

Por outro viés, no segundo parágrafo, o discurso de Peri coloca em rotação a metáfora e, por consequência, a incompatibilidade dos termos. Sob o eixo da estrutura metafórica,

desponta um desvio da linguagem, pois, apesar de apresentar a metáfora *in praesentia*, não registra a forma convencional dessa estrutura: “a é b”. Dessa maneira, a linguagem de Peri não põe em órbita o fato dos olhos de Ceci serem da cor do céu, mas põe em relevo o fato de a cor do céu se projetar nos olhos de Ceci. Há uma inversão da estrutura metafórica. Nessa perspectiva, os signos interagem-se e interseccionam-se, desmembrando suas fronteiras e produzindo outros efeitos semânticos, diferentemente dos efeitos gerados pela rede de comparação. Sob esse prisma, a cor azul do céu plasma-se na cor dos olhos de Ceci e a cor dourada do sol plasma-se nos cabelos de Ceci, regendo a cor loira. Por sua vez, a linguagem de Peri, na última descrição de Ceci, prima pela condensação e pelo adensamento poético, arquitetando uma imagem metafórica *in absentia*. Não comparece no enunciado os signos que interagem na construção da imagem figurada do personagem feminino. Entretanto, mesmo implícitos, o discurso motiva a interpretação de tal imagem, uma vez que as interações entre os signos embasam-se em relações de similaridades, promovendo, na ordem semântica, o eixo de intersecção entre a roupa e a nuvem: a cor branca.

Podemos notar que a linguagem caminha de um pólo menos imagético para outro dotado de maior plasticidade, fator que contribui para a própria estrutura do romance que se envereda pelo veio poético em detrimento do gramatical. Essa composição prima por uma transformação no campo gramatical, visando criar uma forma diferenciada que exprima a questão localista. Essa “revolução” no âmbito lingüístico ocupa o pensamento de Alencar durante sua produção poética, como Campos assinala, e como podemos verificar nas próprias palavras do romancista no “Pós-Escrito de *Iracema*”:

Para meu gosto, porém, em vez de robustecer o estilo e dar-lhe vigor, essa acumulação de orações ligadas entre si por conjunções relaxa a frase, tornando o pensamento difuso e lânguido.

As transições constantes, a repetição próxima das partículas que servem de atilhos, o torneio regular das orações a sucederem-se umas às outras pela mesma forma, imprimem em geral ao chamado estilo clássico certo caráter pesado, monótono e prolixo, que tem sua beleza histórica, sem dúvida, mas está bem longe de prestar-se ao perfeito colorido da idéia. (ALENCAR, 1958, p. 318).

Nos excertos expostos, o autor defende-se das críticas que Antônio Henriques Leal faz com relação aos seus cortes de conjunções no romance *O Guarani*. De acordo com Alencar, a repetição de orações e partículas retiraria a beleza das expressões desse romance e, conseqüentemente, não representaria o caráter local de sua obra. Nesse ponto, Alencar reafirma as proposições de seus compatriotas, estudados no primeiro capítulo, ao mostrar que o estilo clássico não condiz com o meio brasileiro. Sob a mesma ótica das historiografias, o autor cearense assinala a liberdade no modo de conduzir seu discurso, condenando a verborragia e mostrando que até mesmo alguns autores clássicos abandonaram a gramática de sua época: “Os melhores autores clássicos, em certos casos, sentiram a necessidade de abandonar esse estilo tão alinhavado de conjunções por uma frase mais simples e concisa.” (ALENCAR, 1958, p. 319).

A partir desse trecho, podemos concluir que Alencar não condena os autores clássicos, isto é, a época clássica, mas sim o modo como tais autores trabalham sua linguagem. O crítico oitocentista contesta a “mania” de ornamentar a frase com locuções e conjunções que se sobressaem ao colorido da expressividade. Nesse prisma, considera algumas obras clássicas boas, condenando ruins aquelas que reverberam a gramática, da mesma forma que Dias condena o uso excessivo de palavras em detrimento das imagens. As imagens, as idéias e as representações devem imperar em prol dos vocábulos, para Dias, e em prol da gramática, para Alencar. Ambos os autores, portanto, consideram o estudo do clássico, mas buscam algo mais ousado. Nessa direção, Bechara tece o seguinte comentário sobre a posição de Alencar no contexto oitocentista brasileiro:

Longe de nós o intuito de apresentar Alencar como lingüista seguro ou gramático competente; mas na verdade é que estudou os bons autores da época, penetrou-lhes o pensamento e extraiu deles uma série de conclusões sadias para as concepções de linguagem, língua, gramática, estilo, metrificação e, principalmente, sobre a missão consolidadora do bom escritor, capaz de promover e acelerar **a simbiose da verdadeira tradição clássica e das reais necessidades e progresso lingüístico.** [...] o escritor cearense joeira com inteligência os arcaísmos, promove com bom senso os neologismos e estrangeiros e extrai com originalidade novas expressões da

antiga prata da casa. (BECHARA, 1979, p. 43, grifo nosso).

Como averiguamos, Alencar estreita suas relações com Dias, posto que parte do arcabouço clássico para uma perspectiva diferenciada. Por esse viés, compõe o romance *O Guarani* através do aproveitamento do ritmo e do metro do arcabouço português e através da invenção de uma linguagem. No que compete ao ritmo clássico, Melo (1972, p. 61) analisa o trecho da prece de *O Guarani*, em que faz a escansão e conclui o seguinte: “No trecho acima [o trecho da prece], encontramos sem dificuldade vários metros regulares de acentuação tradicional, mais comum ou mais rara [...]”. Já, no que confere à invenção da língua, as seguintes palavras de Franchetti (2007, p. 85) complementam as de Campos e as de Bechara, já citadas:

Na ficção de Alencar, a decifração etimológica e a invenção de palavras, junto com a liberdade sintática de opor ao uso português o uso brasileiro, apontam para uma concepção de língua literária muito distante do padrão conservador, castiço e lusitanizante, que se imporia progressiva e hegemonicamente desde Machado de Assis até o momento de esplendor parnasiano na virada do século XIX para o XX.

A partir dessa montagem criada por Alencar, observamos que a cultura mítica do ameríndio é inserida em *O Guarani* através de fios entrelaçados que configuram o personagem indígena e sua língua, e, nessa diretriz, movimenta um discurso poético “em estado primitivo”, como podemos perceber nas afirmações de Alencar:

O **conhecimento da língua indígena** é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as **imagens poéticas do selvagem**, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida. É nessa fonte que deve beber o **poeta brasileiro**; é dela que há de vir o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino. (ALENCAR, 1958, p. 306, grifo nosso).

Como notamos, o autor romântico defende o conhecimento da língua indígena, e, por conseguinte, todo o material mítico pertencente à esfera nativa como ponto fulcral para a formação de uma obra nacional. A inserção do universo cultural do ameríndio na tessitura poética condiciona uma revisão no estrato da língua brasileira, que, por correlação, transfigura as representações do campo artístico. Nesse eixo, reiteramos, por meio da visão de Alencar,

um dos princípios tão reverberado por seus compatriotas – a idéia de liberdade — que repercute por todo o território brasileiro. Assim, transitando sobre esse ideal, o escritor referido reinvidica a transformação das formas de construção do contexto brasileiro com vista a projetar um entrelaçamento entre a criação artística e a cor local:

Alencar praticamente repete Garrett quando, em 1886, ao investir contra *A Confederação dos Tamoios*, de Domingos José Gonçalves Magalhães, proclama numa das *Cartas*: “A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; os versos em que disse as desgraças de Tróia e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas de Guanabara e as tradições selvagens da América”. **E, reeditando a postulação garrettiana, de integração entre a criação poética e a paisagem nativa, interroga:** “Brasil, minha pátria, por que com tantas riquezas que possuis em teu seio, não dás ao gênio de um dos teus filhos todo o reflexo de tua luz e de tua beleza?” (IVO, 1977, p. 85, grifo nosso).

As afirmações de Ivo edificam o alinhamento do romancista com as visões de seus precursores europeus e, posteriormente, com as visões de seus precursores românticos que validam os princípios já lançados por Denis e Garrett. A partir do ideal de diferenciação, Alencar encabeça várias modificações que opera em suas obras. Derivado de tais modificações, o seu discurso gera imagens pelas quais o índio se expressa, fato sintetizado na seguinte passagem de Campos (1992, p. 134):

Seu tupi até certo ponto “inventado” (pelo menos tendo em conta o que diz Mattoso Câmara Jr. sobre a estrutura dessa língua, científica descrita e “desromantizada”, resulta numa enxertia heteroglôssica sobre o português: prolifera em metáforas desencapsuladas a partir de semantemas aglutinados, desdobra-se em símiles que reproduzem, icasticamente, a pressuposta concreção do mundo primitivo.

Assim, este crítico registra o posicionamento de Alencar quanto à reconstrução das concepções de língua e literatura.

Sob essa esteira, a linguagem de Peri impregna-se de componentes integrados na natureza, tecedores de relações metafóricas e comparativas, que arquitetam poeticamente seu pensamento, e geram um quadro plástico e pictórico, como podemos perceber nas seguintes passagens:

— Peri vai vingar sua senhora; vai se separar de tudo quanto ama; se ele perder a vida, dirás ainda que se engana?

[...].

— Melhor é que fales a D. Antônio de Mariz.

— Não; ele e tu servem para combater homens que atacam pela frente; **Peri sabe caçar o tigre na floresta, e esmagar a cobra que vai lançar o bote.** (ALENCAR, 1987, p. 121, grifo nosso).

— Peri só defenderá sua senhora; não precisa de ninguém. É forte; tem como a andorinha as asas de suas flechas; como a cascavel o veneno das setas; como o tigre a força do seu braço; como a ema a velocidade de sua carreira. Só pode morrer uma vez; mas uma vida lhe basta. (ALENCAR, 1987, p.121).

Na primeira passagem, o personagem Peri narra a Álvaro os perigos circundantes da casa de D. Antônio, que se resumem em forças desafiadoras da voracidade do ameríndio: o ataque que Loredano planeja juntamente com seus comparsas à casa de D. Antônio de Mariz, e o ataque vingativo que os aimorés planejam à família desse português. Sob a ótica de Peri, os personagens Álvaro e D. Antônio não são tão astutos e ágeis quanto ele próprio. À luz da visão do nativo, eles apenas sabem lutar: sabem guerrear face a face com o inimigo, sem imprevisibilidades ou ataques traiçoeiros. Essa leitura expressa uma contraposição entre o indígena e os brancos (D. Antônio e Álvaro). Por sua vez, impera a imagem conjugada por Peri sobre si mesmo, posto que o eixo de semas escolhidos pelo primitivo para representar si próprio desdobra-se metaforicamente nas imagens dos inimigos, figurativizados em virtude do eixo de similaridade repercutido pelo jogo metafórico. Deflui um campo de interação e intersecção entre o tigre e os aimorés; a cobra e os cúmplices de Loredano. O ponto interseccionado do primeiro grupo é o fato dos aimorés serem selvagens, ferozes e encontrarem-se nas florestas, da mesma forma que o tigre é feroz e vive na mata. E o ponto do segundo bloco consiste no fato do grupo de Loredano ser traidor e aprontar o bote, assim como a cobra também planeja o seu bote sem que a vítima perceba. Desse modo, o personagem Peri projeta-se como o único que poderia locomover-se, nesse meio, pois conhece os perigos traiçoeiros da mata que quase se igualam aos perigos proporcionados pelos dois grupos delineados como “maus” na história. Esse quadro imagético criado pelo nativo produz o clímax da história e sintetiza os dois grupos representantes da destruição do

ambiente patriarcal da casa D. Antônio.

Na perspectiva do enaltecimento de Peri, o segundo excerto intensifica e complementa as imagens formuladas nessa primeira leitura. O personagem aborígene sustenta sua valentia, por meio do efeito metonímico afluído por sua força temível, integrada na natureza, a fim de corroborar seu instinto guerreiro. Essa força representativa apresenta-se sob uma construção sintática, como a apresentada na primeira análise da linguagem do primitivo, coordenada pela justaposição dos componentes operantes no eixo de comparação, e, por conseguinte, organizada pelo paralelismo sintático. Nessa aresta moldurada sob um trajeto poético, o instrumento de comparação apresenta um desvio quanto a sua estrutura tradicional: “a é como b”, visto que o ponto fulcral do discurso alencariano não são os elementos conjuntivos gramaticais, mas os elementos poéticos atribuídos ao plano literário. A mudança de posição sintática da conjunção “como”, antecedendo os dois elementos comparativos, elenca consecutivamente ambos os semas, tingindo o bloco comparativo de maior vigor imagético. Assim, engrena duas imagens justapostas, configurando um mosaico poético de semas, que, embora não percam suas fronteiras semânticas, imprimem uma maior força representativa dos elementos metonímicos operantes da força de Peri. A escolha dessa forma comparativa dialoga com a característica da força do aborígene, que não se intersecciona e nem se fragmenta, uma vez que ela mantém suas fronteiras, assim como a forma escolhida para expressá-la. Movimentando sua enunciação por essa linha, o aborígene caracteriza a flecha, a seta e sua força, impressoras de sua valentia e brasão. Nesse sentido, a andorinha indica a fluidez no ar da flecha, a cascavel refere-se ao perigo e ao caráter mortífero da seta, o tigre alude à valentia e à voracidade incorporadas ao ameríndio, e a ema projeta a rapidez da velocidade com que o indígena locomove-se.

O modo de estilizar a fala do índio sobrepõe a comparação em detrimento da metáfora, pois

Dentre os vários traços do estilo índio – isto é, os modos de dizer – a comparação é o mais forte. Tanto a comparação implícita, por meio da justaposição e equiparação de duas frases [...] quanto a comparação explícita, por meio de um “como” ou um “qual”. (FRANCHETTI, 2007, p.79).

Cada representação forma uma imagem para o leitor, que ganha tónus no decorrer da narrativa, visto que apresenta a fortaleza da coragem do nativo. Ao lado dessas imagens trabalhadas, desponta, sob um dos eixos da representação de Peri, outro procedimento de construção: a hipérbole.

O pobre selvagem ergueu os olhos ao céu num assomo de desespero, como para ver se colocado duzentos palmos acima da terra, sobre as grimpas da árvore, poderia estender a mão e colher as estrelas que deitasse aos pés de Cecília.

— Sejam mil; Peri vencerá a todos, aos índios e aos brancos. (ALENCAR, 1987, p. 152).

Como podemos averiguar na voz de Peri, a linguagem veicula imagens ostentadoras da valentia do aborígene, através da representação do numeral “mil”. Nessa vertente, projeta uma força hiperbólica para o discurso. Dialogando com a plasmação da força de Peri, a linguagem põe em relevo a modelagem imagética “Sejam mil”, posto que apresenta em primeiro plano essa expressão para, posteriormente, explicar a que se refere. Na segunda oração, o discurso do autóctone ainda direciona a projeção de um todo, pois não define a quem o aborígene vencerá, imagens que se desvelam apenas na terceira parte. Sob esse ângulo analítico, Peri promove um discurso metonímico, que, por sua vez, intensifica a imagem hiperbólica. Assim, a priori, a expressão “Sejam mil” refere-se a “todos”, não delimitando o seu objeto. Define-se, contudo, na configuração de brancos e índios, que, embora aponte para um discurso menos abrangente, ainda mantém rastros de um objeto não especificado totalmente, tendo em vista que o leitor não possui conhecimento sobre as figuras dos dois grupos delineados.

Ilustrando a faceta que centraliza os índices de valentia e coragem e alimenta a consagração do primitivo na esfera das virtudes heróicas, destacamos as seguintes passagens

da fala do índio: “Peri tinha vencido; **era o primeiro de sua tribo, e o mais forte de todos os guerreiros.**” (ALENCAR, 1987, p. 72, grifo nosso); “Guerreiro branco, Peri, **primeiro de sua tribo**, filho de Ararê, da Nação Goitacás, **forte** na guerra, te oferece o seu arco; tu [D. Antônio] és amigo.” (ALENCAR, 1987, p. 73, grifo nosso). Como percebemos, as definições que o primitivo faz sobre si próprio singularizam-no no horizonte de outros indígenas. Caracterizações como o “primeiro” e o “mais forte de todos os guerreiros” trazem os ideais de nobreza e valentia, ancorados na tradição ocidental, ao mesmo tempo em que o inserem dentro dos próprios elementos culturais do nativo, através de seu linguajar diferenciado.

Postas as leituras sobre o processo de expressão do indígena, ressaltamos a importância da montagem do âmbito vocabular e do gramatical, que se efetuam como molas propulsoras do estrato lingüístico, e são vistos como fatores que lançam o plano piloto de Alencar. Retificamos a criação de um discurso que se opõe à reverberação da gramática da ex-colônia, e apontamos a modernidade de Alencar, como podemos constatar na análise de Campos sobre o “Pós-escrito de Iracema”:

Seu pós-escrito à segunda edição de *Iracema* (outubro de 1870), como, antes, a “Carta ao Dr. Jaguaribe”, que serve de posfácio à primeira edição, é, quase tanto como os Manifestos Modernistas de Oswald, uma peça aguerrida de combate poético e de reivindicação de **liberdade** de invenção. Alencar verbera o “terror pânico do galicismo”, a “tacanha avareza” daqueles puristas lusófilos que “defendem o seu português quinhentista, aliás a adolescência, como um jardim das Hespérides, onde não pode penetrar um termo ou frase profana”. [...]. O autor de *Iracema* proclama a influência dos escritores na transformação do código da língua, **recusando-se a ver na gramática um cânon imutável, “padrão inalterável a que o escritor se há de submeter rigorosamente”**. (CAMPOS, 1992, p. 130, grifo nosso).

Na perspectiva analítica de Campos, concluímos que as reflexões alencarianas contemplam um discurso subversivo com relação às regras tradicionais. Nesse ponto, encabeçam proposições que tendem a quebrar com a gramática tradicional, promovendo idéias ressonantes da liberdade defendida por muitos de seus contemporâneos, como Gonçalves Dias. No campo da forma, Alencar promulga a autonomia lingüística quanto aos cânones criados por Portugal. Por isso, se recusa a acreditar na imobilidade da língua

brasileira. Por essa diretriz, não por acaso é marcado como um literato “moderno” em virtude de seu olhar experimental. Neste momento, podemos estabelecer uma comparação entre Alencar e Dias, uma vez que ambos são apontados como literatos que transcendem a visão de sua época e contribuem para a reforma da literatura brasileira. Dessa maneira, cada um deles, a partir da representação particular do indígena, ultrapassa as amarras clássicas da tradição ocidental e as amarras temáticas e lingüísticas de seu próprio país.

Bechara (1979, p. 54) também pontua a modernidade de Alencar que, assim como Dias, extrai do filão clássico elementos para a construção de uma literatura e uma língua diferenciadas:

Alencar, para o trabalho artesanal de enriquecimento em prol de uma língua literária brasileira, extratou o filão clássico português, da mesma forma que Mário de Andrade, um século e meio depois iria extatar o filão popular brasileiro, com igual propósito e intenção. São, aliás, muitas, as coincidências que se podem estabelecer entre os dois escritores, a começar do intento de comporem uma gramática para justificar suas escolhas, liberdades e imposições.

As palavras de Bechara apontam a veia clássica que circula nos textos de Alencar, tendo em vista que não haveria como este escritor romper completamente com a escrita portuguesa. A partir do filão português, o literato cearense promove desvios no que concerne à tradição clássica ancorados na invenção de uma linguagem, como já vimos nas reflexões Campos, Franchetti, Melo e Ivo.

Tendo em vista o estudo sobre a linguagem particular das produções alencarianas, podemos verificar que *O Guarani* busca tecer uma rede de diferenciação entre a língua do branco e a do indígena, pois a integração da natureza na linguagem do nativo pode ser reiterada no seguinte trecho: “Poeta primitivo, canta a natureza na mesma linguagem da natureza; ignorante do que se passa nela, vai procurar nas imagens que tem diante dos olhos a expressão do sentimento vago e confuso que agita a alma”. (ALENCAR, 1987, p. 89). Deparamo-nos com um modo de se expressar que subtrai a linguagem convencional, pois cria por meio de signos uma combinação sintagmática e paradigmática que gera o estranhamento,

e projeta seu próprio referente. Ao se tratar de um enunciador indígena, o discurso flui naturalmente perante o leitor, construindo um linguajar próprio para o ameríndio, através do mapeamento de fronteiras com a linguagem do europeu e a de seus descendentes.

Essa estrutura do discurso que estabelece divisas para a linguagem do nativo pode ser observada nas postulações teóricas do próprio Alencar: “[...] Se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema **nacional**, pediria a Deus que me fizesse **esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado.**” (ALENCAR, 1960, p. 865, grifo nosso). Sob à luz do olhar alencariano, podemos fazer a seguinte leitura com relação ao *O Guarani*: o trato lingüístico da significação no enunciado de Peri desdobra-se na vertente da criação de imagens plásticas que pululam na narrativa. Nesse sentido, os fios entrelaçados dessa plasticidade dialogam com a própria linguagem do primitivo: metafórica, comparativa, e contempladora dos elementos da natureza.

Esse mesmo trecho de Alencar é analisado por Campos com relação à *Iracema*, fato que complementa nossa leitura, uma vez que este autor aponta para a criação de uma linguagem “tupinizada” e para a rejeição do romancista no que compete ao cânone clássico:

Alencar parece estar reunindo, num mesmo propósito programático, os dois móveis (ou as duas pontas) de sua polêmica: por um lado, a necessidade de “barbarizar” (leia-se, “**tupinizar**”) o português para submetê-lo aos “modos de pensamento” indígena, e assim, graças a uma operação tradutora conduzida no plano do significante, chegar às fontes lingüísticas de que sairia o “verdadeiro poema nacional”; por outro, aquele sentimento, não completamente formulado em termos de programa, mas percebido fortemente em termos de rejeição de uma forma gasta, que o faz, primeiro, investir contra a *Confederação*, e mais tarde, no “posfácio” a *Iracema*, ressaltar o que entende por grandeza de Gonçalves Dias, mediante uma crítica à “linguagem clássica” da tentativa gonçalvina (outra mais!) de “epopéia brasileira” (Os *Timbiras*, 1857). (CAMPOS, 1992, p. 140, grifo nosso).

As afirmações de Campos colocam em pauta a riqueza da expressividade explorada em *Iracema*, por meio da expressão “tupinizar”, posto que este texto é visto como ápice da produção literária indianista de Alencar. No entanto, podemos estender tais afirmações para

alguns momentos de *O Guarani*, considerando que Alencar visa também criar expressões para o mundo do indígena. No que compete a essa postura inovadora, o romancista estudado direciona Gonçalves Dias para duas vertentes contrapostas: uma demarca a trajetória do poeta maranhense como o melhor representante da cultura do índio, ao passo que a outra pontua Dias como um poeta clássico:

Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; ninguém lhe disputa na opulência da imaginação, no fino labor do verso, no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens. Em suas poesias americanas, aproveitou muitas das mais lindas tradições dos indígenas; e em seu poema não concluído d' *Os Timbiras*, propôs-se a descrever a epopéia brasileira. Entretanto, os selvagens de seu poema falam uma **linguagem clássica**, o que lhe foi censurado por outro poeta de grande estro, o Dr. Bernardo Guimarães; eles lhes exprimem idéias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza. (ALENCAR, 1958, p. 306, grifo nosso).

Sob essas forças representativas, estudamos a subversão alencariana, ao compor expressões justapostas, inversões na estrutura gramatical, além de outros procedimentos que processam a busca de uma linguagem concisa: “Em minha opinião [opinião de Alencar], a principal condição do estilo é sua concisão e simplicidade: o que não exclui, antes realça-lhe a graça ou elegância, a grandeza ou majestade.” (ALENCAR, 1958, p. 315).

Ao lado desses recursos lingüísticos, o romance estudado cria uma estrutura narrativa que condiciona, no seu cerne imagético, a composição de elementos da natureza que entrelaçam belas pinturas e produzem, principalmente, a miscelânea de cores. Nessa direção, o discurso literário busca uma montagem plástica, expressiva e colorida para o registro do local. No texto teórico que Alencar tece os problemas estéticos e temáticos da obra de Gonçalves de Magalhães, o romancista exprime um olhar severo sobre a falta de imagens, metáforas e comparações expressivas que figurassem os belos quadros da natureza, representantes do país tropical.

Por esse viés, a construção espacial engendrada por Alencar, no texto indianista, emoldura cenas e pinturas condizentes com a esfera natural, articulando uma modelagem

imperativa dessa estrutura sobre a da cidade, uma vez que, como a história do romance projeta-se no início da colonização, o sertão ainda não havia sido penetrado. Por conseguinte, a configuração do cenário envolvente da esplanada, onde estava assentada a casa de D. Antônio e a cabana de Peri, exala cenas exuberantes da natureza, denotadas na voz do narrador:

Essas grandes sombras das árvores que se estendem pela planície; essas gradações infinitas da luz pelas quebradas da montanha; esses raios perdidos, que esvazando-se pelo rendado da folhagem, vão brincar um momento sobre a areia; tudo respira uma poesia imensa que enche a alma. (ALENCAR, 1987, p. 30).

Como podemos averiguar, o narrador põe em relevo a harmonia da natureza, aflorada através do caráter cromático que tinge a descrição poética do ambiente focalizado. A imagem das gradações das cores expressas nos raios solares, contrastando com a montagem da sombra das árvores, arquiteta uma cena de cromatismo. Dessa forma, a escala de cores quentes veiculada pelos raios solares opõe-se à cor escura e sombria veiculada pela sombra. A trajetória dos raios esboçada na descida pelas folhas até a areia, ao lado da personificação da natureza na imagem de “brincar”, intensifica o caráter cromático desse cenário. Há a mescla das cores dos raios com a da sombra e com a da areia, que, por sua vez, transborda brancura. Essas representações realizam uma imagem plástica dotada de harmonia e poeticidade. Nesse prisma, desponta uma linguagem expressiva que enumera diferentes manifestações da natureza, por meio da justaposição, na busca incessante por elementos que traduzam a cor local, que, neste caso, é modelada na miscelânea de cores e movimentos.

Na linha do ritmo plástico de movimentos que conferem dinamicidade à natureza e figuram a paisagem da esplanada, o narrador descreve as silhuetas do rio Paquequer, configurando-o como um dos elementos do cenário inicial. No quadro do sertão brasileiro, as imagens do Paquequer abrem a história do romance, ancoradas na plasmação de uma linguagem metafórica e plástica:

De um dos cabeços da Serra dos Órgãos desliza um fio d'água que se dirige

para o norte, e engrossando os mananciais, que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.

É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito. (ALENCAR, 1987, p. 9).

A partir do segundo trecho, Valéria De Marco (1993, p. 22) faz uma análise sobre as imagens que dinamizam o curso do rio e o pontuam como representante de outros cenários que concorrem para o processo de construção da narrativa:

O movimento saltitante, que ecoa no emprego exaustivo dos sons oclusivos, traz a descrição certos tons de infantilidade e de alegria. A estes fatores justapõe-se a imagem da serpente, enfatizando-se também seu caráter ágil, ligeiro e, sobretudo, sinuoso. Os elementos vitalizadores do texto – leveza e sinuosidade – são ressaltados pelo movimento da sintaxe, pois nos vêm em duas subordinadas que também se enrosca, na frase principal, e esta vai distender-se no ritmo e retomar o curso, o tempo e as proporções do espaço natural. Marca-se o contraste entre rolar e saltar, entre o “fio de água” e o “vasto leito”, entre o brincalhão e o sereno. Certamente, esta face graciosa do Paquequer ecoa em vários momentos da narrativa, especialmente naqueles em que o alvo de atenção do narrador é Ceci. Podem-se destacar algumas cenas, como o banho, seus passeios com Isabel, sua alegria ingênua perante presentes recebidos e perante os feitos de Peri ou sua melancólica indolência quando ele não está por perto.

Notamos através desse estudo que Alencar estabelece uma relação entre a manifestação da natureza na trama da história e a tessitura das características dos personagens. Assim, percebemos nas reflexões de Marco um campo simbólico entre a presença do rio e a presença do personagem Ceci. Tal fato mobiliza as diferentes composições do Paquequer, que, ao integrar o estado de espírito do personagem feminino, revela os seus sentimentos positivos ou negativos. Podemos ver esse elemento da natureza como uma fresta para o sistema do caráter de Ceci.

Sob esse direcionamento, a natureza configura-se como o elemento organizador das características espaciais que tingem a estrutura de *O Guarani*, e que registra o espaço por onde o ameríndio se movimenta.

No entanto, se, por um lado, a natureza incorpora imagens que reverberam seu lado receptivo, agradável e deslumbrante, por outro, ela edifica imagens que ostentam seu lado temeroso, hostil, como podemos constatar no seguinte trecho:

De todos os lados surgiram reptis enormes que, fugindo pelos alcantis, lançavam-se na floresta; as víboras escapavam das fendas dos rochedos, e aranhas venenosas suspendiam-se aos ramos das árvores pelos fios da teia. (ALENCAR, 1987, p. 95).

A montagem desse cenário sustenta a impressão de elementos perigosos e venenosos, projetando um ambiente obscuro, onde Peri se locomove para buscar um objeto para Ceci, que, por sua vez, teme pelo indígena, pois este apenas atravessa tal cenário tenebroso para reencontrar algo pertencente à garota.

Circundado por répteis enormes, víboras, e aranhas, o primitivo coloca em prova sua coragem, intensificando seu instinto bélico, transmitido pela própria natureza, uma vez que o próprio indígena define-se como integrante desse lado repulsivo: “— Peri é um selvagem, filho das florestas; nasceu no deserto, no meio das cobras; elas conhecem Peri e o respeitam.” (ALENCAR, 1987, p. 96). Por conseguinte, o aborígene movimenta duas imagens representativas: a do índio valente e a do índio marginalizado. Essa última imagem é definida a partir de um eixo relacional esboçado entre ele e Ceci. Nesse sentido, o personagem feminino teme que Peri atravesse aquele mosaico de elementos perigosos, pois essa vertente da natureza emerge ao olhar de Ceci como uma modelagem exalante de perigo. Já Peri não teme o mesmo cenário visto pela garota. Sendo assim, a linguagem do romance projeta um choque cultural entre ambos os personagens, revitalizando a inserção de Peri em sua própria cultura e promovendo-o às margens da cultura do branco. Por correlação, a natureza também aciona dois vetores de força no que compete à Ceci, e aos demais personagens descendentes de europeus. Sob um paradigma, ela é hostil, já, sob outro, é receptiva.

Na aresta do olhar do primitivo, os componentes emergentes do ambiente natural não geram um cenário ameaçador, mas, pelo contrário, produzem um cenário harmônico, onde convivem elementos sublimes, inofensíveis, belos, ofensíveis e perigosos, que dinamizam a sua habilidade e invencibilidade. Desse modo, sobrevive em qualquer situação manifestada por esse espaço. As dinamizações promovidas pela natureza realizam um campo de

significação dos traços do indígena, posto que uma das várias significações construtoras de Peri é representada por meio da relação desse personagem com a natureza. Em outros momentos, o sistema sógnico do nativo é arquitetado na inter-relação de sua imagem com a de outros personagens, através da voz do narrador e da sua própria voz. Nessa gama de caracteres, o personagem nativo define-se a partir de um eixo relacional estruturado na configuração dos olhares e das posturas dos personagens sobre ele, nos olhares do narrador, e nos olhares do próprio indígena sobre o mundo que o circunda e sobre si próprio. Na esfera de uma das vertentes que tecem a figura de Peri, a voz do narrador edifica a seguinte visão:

O índio agarrou convulsivamente a cabeça com as duas mãos como se quisesse arrancar à força de seu espírito agitado e em desordem um pensamento salvador. Seu largo peito dilatou-se; uma **idéia** feliz luzira de repente na confusão de tantos pensamentos encontrados que fermentavam no cérebro, e reanimara sua coragem e força. (ALENCAR, 1987, p. 143, grifo nosso).

Nessa cena, o narrador descreve os gestos desesperados do indígena, que busca ansiosamente uma idéia para impedir Loredano de adentrar a casa de D. Antônio. O gesto agonizante do ameríndio, ao agarrar a cabeça, é impresso metaforicamente, tendo em vista que o narrador exterioriza algo que se passa internamente: a aflição de Peri. Essa imagem se faz projetar na do aperto compulsório de suas mãos na cabeça, ao buscar um pensamento que lhe aclarasse o caminho. Tal fato dialoga com a representação do peito dilatado que também põe em rotação, através da esfera externa, um acontecimento que se sucedeu internamente: a idéia. As composições metafóricas do narrador com vista a apontar “a idéia feliz” que o nativo obteve, ao lado da erupção de pensamentos que borbulham em seu cérebro, circunscrevem uma estrutura de significação do aborígene embasada na sua inteligência. Nesse contexto, rompe com a imagem do “Hércules” mitológico, que impregna outras formas representativas do primitivo, modeladas pela voz do narrador, uma vez que estas colocam em relevo apenas a força invencível do ameríndio. Já, na outra formação dos caracteres de Peri, o enunciadador põe em cheque o lado “Hércules” do indígena. No cenário criado, o índio

necessita de um pensamento brilhante, e não de sua força: ela já não lhe basta.

Sob esse paradigma, a figura de Peri, caracterizada pelo olhar do narrador, configura-se com relação ao próprio aborígene, e com relação aos outros personagens, haja vista que o nativo é considerado o único capaz de elaborar estratégias desestabilizadoras do plano de Loredano. Estratégias que contra-atacassem Loredano, como o próprio nativo já havia assinalado anteriormente para o personagem Álvaro. Nessa diretriz, o sistema de significações do aborígene forma-se na relação com outras estruturas do texto, ou melhor, na relação com todo o sistema sógnico do romance. O crivo imagético do primitivo transforma-se, então, na tradução da linguagem de uma ou de outra personagem, que caracteriza ao mesmo tempo ela própria e o objeto traduzido.

No diálogo entre Isabel e Ceci, podemos averiguar a projeção de três pontos estruturais formando-se concomitantemente: os traços de Isabel, os de Ceci e os de Peri:

- Prima, disse a moça [Cecília] com um ligeiro tom de repreensão, tratas muito injustamente esse pobre índio que não te fez mal algum.
- Ora Cecília, como queres que se trate um selvagem que tem a pele escura e o sangue vermelho? Tua mãe não diz que um índio é um animal como um cavalo ou um cão?
- Isabel!...exclamou ela ressentida. (ALENCAR, 1987, p. 24).

No excerto acima, as vozes de Isabel e de Ceci articulam um jogo de caracteres que se lapidam da seguinte forma: a voz de Ceci, além de formar a sua própria imagem, compõe a imagem de Isabel e a de Peri; e a voz de Isabel, ademais de tecer a sua própria representação, constrói a modelagem de Peri e a de Ceci. Sob esse leque imagético, ambas as garotas promovem visões que destoam umas das outras, tendo em vista que a figura do primitivo manifesta-se como ponto fucral da discussão dos personagens. Nesse sentido, podemos notar que Cecília mostra-se comovida, ressentida e magoada quanto aos preconceitos manifestados por Isabel diante da figura do autóctone. A partir do ângulo de vista de Ceci, sua prima é injusta e intolerante no que confere ao aborígene. Isabel, por seu turno, concerne à imagem de sua prima traços de ignorância, pois, sob a perspectiva daquele personagem, Cecília não

possui conhecimento do verdadeiro valor de Peri: inferior como um cachorro ou um cavalo. Nesse jogo de tensões entre as significações do personagem nativo, contempladoras do pólo alto e do baixo, a figura de Ceci destaca-se como imagem angelical na estrutura do romance, movimentando um eixo positivo em detrimento de Isabel. Esta, em contraponto, apresenta uma montagem plasmada na esfera negativa, ao lado de D. Lauriana, mãe de sua prima.

No bojo dessas representações contrastantes entre as duas moças, rege a convenção do romance no século XIX, que condiciona as diferenças entre as figuras femininas loira e morena. Ceci contempla caracteres físicos que remetem ao campo do sublime: loira, olhos azuis e branca, ao passo que Isabel apresenta caracteres físicos que promulgam um campo baixo: morena, olhos castanhos:

[...] uma convenção muito comum do romance do século XIX é o uso de duas heroínas, uma clara e outra morena. A morena é em regra geral impetuosa, arrogante, comum, estrangeira ou judia, e de certa forma associada com o indesejável ou com algum tipo de fruto proibido como o incesto. Quando as duas se envolvem com o mesmo herói, o enredo usualmente tem de livrar-se da morena ou transformá-la em irmã, se a história deve terminar de modo feliz. (FRYE, 1977, p. 103).

Diante dessa passagem, constatamos que o posicionamento de Ceci dá as coordenadas para a composição dos traços de Peri. Sendo assim, predomina o pólo positivo do ameríndio, como podemos observar nas palavras de Marco (1993, p. 77):

A apresentação das duas personagens se dá através do emprego de diferentes procedimentos para descrever cada uma delas e da justaposição de uma cena de diálogo à narração de um sonho. Esta montagem deve alertar o leitor para tentar reconhecer a elaboração particular que Alencar dá ao cânon romântico de contrapor a loura casta à morena demoníaca.

No entanto, em outro ponto, o próprio olhar de Peri traduz um dos pólos de sua imagem, conjugada na mesma vertente da de Isabel, que, por sinal, opõe-se à de Ceci:

— Sim; e como tu não queres dar a Peri a tua hospitalidade, uma árvore da floresta lhe servirá de abrigo.
— Tu me ofendes Peri! Exclamou o fidalgo; a minha casa está aberta para todos, e sobretudo para ti que és amigo e salvaste minha filha.
— Não, Peri não te ofende; mas sabe que tem a pele cor de terra. (ALENCAR, 1987, p. 80).

Nesse trecho, deparamo-nos com um diálogo entre Peri e D. Antônio, que, sob pressão

de sua mulher, decide expulsar o primitivo de suas terras. Por sua vez, Peri não contrargumenta, expressando uma postura condizente com sua situação marginalizada, haja vista que vive às margens da esplanada de D. Antônio. Por outro lado, suas palavras contradizem a esfera de força e valentia, modelada pelo próprio olhar do indígena. Nessa esfera, imprime um deslocamento no crivo idealizador, promovendo o seguinte eixo conflituoso: o do valente, traçando a linha da nobreza e valentia, e o do inferior, traçando a linha do baixo, balizada na metáfora “cor de terra”, que se opõe aos traços dos europeus e seus descendentes, e, principalmente, à figura da alvura transbordante de Ceci.

Essa miscelânea de cores contrastantes entre Peri, cor de terra, e Ceci, cor das nuvens, conflui para um diálogo com as imagens afluídas pela natureza, que também se mesclam, e com a estrutura interna do próprio romance, que articula, como ponto organizador, um sistema bissêmico, haja vista que se manifesta sobre eixos opostos.

Nessa direção, a figura do indígena, além de ser projetada pelos olhos de Ceci, pelos de Isabel, e pelos olhos do próprio personagem, também é coordenada pelo ponto de vista do narrador que, ademais de expor sua própria ótica, filtra posições de outras figuras no romance:

Estes sentimentos eram toda a sua vida; no meio deles sentia-se feliz; nada lhe faltava; também nada mais ambicionava. Enquanto pudesse beijar a mão de seu pai e de sua mãe, receber uma carícia de seu irmão e de sua prima, sorrir a seu cavaleiro e brincar com o seu escravo, a existência para ela seria de flores. (ALENCAR, 1987, p. 93).

Como podemos perceber, o narrador expressa, por meio de suas próprias palavras, os sentimentos mais íntimos de algum personagem, que, neste caso, trata-se de Ceci. Diante do discurso proferido pelo enunciador, notamos que, embora a linguagem não se refira diretamente ao nome Álvaro e Peri, os indícios sógnicos “cavaleiro” e “brincar com o seu escravo”, remete indiretamente às duas figuras. Nessa envergadura, o personagem nativo revela-se como o único realizador de todos os caprichos de Ceci, apresentando-se como seu escravo, ao passo que Álvaro contempla-se como nobre e civilizado. Sob o viés relacional entre o ameríndio e a sua senhora, o narrador capta uma modelagem ideológica que registra o

pólo negativo de Peri que, por sinal, dialoga com a quebra do seu crivo idealizador. Embora o nativo não tema e não se curve a ninguém, subordina-se à Ceci, rompendo com seu instinto natural para a liberdade, e para suas ações que não se regem por nada e ninguém.

Por outro direcionamento, a voz de Ceci em nenhum momento expressa que brinca com seu escravo, posto que esse posicionamento condiz com uma perspectiva ideológica preconceituosa, e que compete, principalmente, à visão de Isabel e D. Lauriana. Entretanto, o narrador filtra a inter-relação de Peri com a sua senhora no prisma do ritual de vassalagem, imprimindo as ações do primitivo na esteira da estrutura escravocrata. No entanto, para o leitor, não fica claro se o fato exposto condiz realmente com a posição de Ceci, ou se apenas condiz com as impressões do narrador, haja vista que ambos os olhares, o da própria Ceci e o do narrador, opõem-se no que toca a um único referente: o ameríndio. Nesse sentido, reiteramos a organização bipolar que impera na estrutura do romance.

Movimentando mais de uma chave semântica, o narrador também traduz uma ação de Peri através de palavras que promovem juízos de valores:

— Que queres que Peri faça de sua vida, senhora?
— Quero que estime sua senhora e lhe obedeça e aprenda o que ela lhe ensinar, para ser um cavalheiro como meu irmão D. Diogo e o Sr. Álvaro.
Peri **abanou** a cabeça. (ALENCAR, 1987, p. 122, grifo nosso).

Nesse diálogo entre Peri e Cecília, o narrador traduz o gesto do indígena, a partir dos elementos de significação que o primitivo e a mulher branca movimentam na caracterização de si mesmo e do outro, dado o eixo relacional Peri e Ceci. Os verbos no imperativo: “estime”, “obedeça”, “aprenda”, coordenados pela senhora, exprimem sua autoridade, que configura os seus gestos, suas palavras, e ações como nobres, dignos de serem ouvidos e obedecidos. Na sua ótica, caso o ameríndio queira ser um cavaleiro, ele deve obedecê-la. Nesse jogo de representações articulados por ambos os personagens, o narrador engrena a posição de Peri na imagem de “abanar a cabeça”. Esse sintagma condiciona a mescla da figura do nativo com a de um cachorro, aflorando um contexto que rebaixa a esfera

idealizante do primitivo. Ao lado da imagem do cachorro, conjugado pelo enunciador, o personagem feminino plasma a linha do selvagem e os pontos desenhados nessa esfera em oposição à linha da nobreza e civilidade promulgada por Álvaro e D. Diogo. Ceci, se, por um lado, defende Peri das acusações de Isabel sobre o estado “selvagem” do autóctone, por outro, trata-o como um objeto completamente manipulável, como um escravo. Nesse eixo, estabelece pontos em comum com sua prima. Em contrapartida, sob o olhar da moça loira, verificamos que Peri não é um escravo, segundo a visão de Isabel, mas é um escravo do amor.

A arquitetura dos caracteres de Peri edifica uma postura dúbia ancorada tanto sob o prisma do alto quanto sob o prisma do baixo, que registram seu ápice nas imagens sobrepostas em uma só estrutura:

Mas todos os seus esforços tinham sido baldados; o fidalgo [D. Antônio] com a sua lealdade e cavalheirismo apreciava o caráter de Peri, e via nele, **embora selvagem, um homem de sentimentos nobres e de alma grande.** Como pai de família estimava o índio pela circunstância a que já aludimos de ter salvado sua filha, circunstância que mais tarde se explicará. (ALENCAR, 1987, p. 49, grifo nosso).

Como podemos notar, a voz narrativa filtra os olhares de D. Antônio sobre a figura de Peri, que, apesar de problematizar o crivo idealizador do ameríndio, ressalta a última imagem “nobre e de alma grande”, que se instaura como o último caractere e impera em detrimento do outro “selvagem”. Embora a linguagem alimente um crivo ambivalente do autóctone, por meio da sobreposição dos traços performativos de Peri, ela condiciona a predominância da segunda. Tal fato justifica-se em função da estrutura argumentativa da oração subordinada que é encabeçada por “embora”.

Inter-relacionando as duas posturas de Peri, os indícios de hegemonia promovidos por uma das imagens apagam-se, e, por sua vez, o discurso prima por tecer uma intersecção dos pólos opostos de Peri, e por combinar o incombinável, como podemos verificar na voz de D. Antônio de Mariz: “— [...] é um cavaleiro português no corpo de um selvagem!” (ALENCAR, 1987, p. 32). Nesse excerto, o entrelaçamento edificado pela linha dos traços da

nobreza e pela linha dos traços do selvagem aflora uma significação particular do ameríndio, circunscrevendo as suas configurações no horizonte representativo de sua individualidade. Desnuda-se, nas palavras de D. Antônio, uma erupção tradutora do ponto culminante da imagem de Peri, que, neste momento, não é formado apenas por um dos seus dois vieses, mas por ambos. Por meio da intersecção dos traços nobres do nativo com os da sua conduta primitiva, a linguagem cria seu próprio referente, ao combinar o incombinável. O sistema sóico do romance, portanto, não põe em jogo a artificialidade do indígena, mas, ao contrário, põe em destaque a sua própria construção estética que postula uma direção de Peri para Peri, e não de Peri para a realidade ou para a história. Tal estudo já é assinalado por muitos críticos de Alencar. Dentro dessa vertente, Meyer (1964, p.149) aponta o procedimento de criação e invenção dos personagens indígenas que, sob sua ótica, não configuram como “índios da realidade” ou “da história”, mas, em oposição, pontuam uma transcendência com relação à realidade e potencializam o poder transfigurador do campo literário:

Eu por mim confesso humildemente que não vejo indígenas na obra de Alencar, nem personagens históricas, nem romances históricos; vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui um sentido fabuloso, e não saberia criar senão dentro de um clima de intemperança fantasista. Poeta de romance, romaneava tudo.

Esse trecho saltou aos olhos de Barbosa (1986, p. 4), que o utilizou para sugerir um direcionamento de leitura das obras indianista alencarianas:

É, de fato, esta [a leitura de Meyer] a posição mais adequada para que o leitor de hoje, familiarizado com as técnicas mais sofisticadas da narrativa, possa ler ainda José de Alencar: captar por suas intenções regionalistas ou americanistas que o romancista fazia vibrar na face de seus críticos mais mordazes, o esforço de quem, no romance, encontrava um veículo adequado para a objetivação de sua inquieta e poderosa capacidade fabuladora.

Por essas diretrizes, reiteramos nossa perspectiva analítica, já estudada em Dias, que sustenta o fato de os discursos gonçalvino e alencariano criarem um universo poético que mimetize a cultura do primitivo. Sob uma modelagem tradicional, ambos os autores

movimentam suas ideologias e trabalham a linguagem da cultura mítica do índio. Com respeito à produção de Alencar, Barbosa faz a seguinte afirmação:

É claro, veja-se bem, que, num primeiro nível, a fusão de Peri e Ceci pelas águas tormentosas do Paraíba implica na reunião de raças procriadoras da nacionalidade, como pedia a etnologia romântica perfilhada por Alencar; num outro, todavia, a utilização da lenda vem apontar para aquela introdução **do elemento mítico no erudito** [...]. (BARBOSA, 1986, p. 7, grifo nosso).

Nesses termos, Alencar representa uma estrutura medieval, dada pela tradição ocidental, e a recheia com a cultura mítica do índio. Em outras palavras, o romancista sanciona ideologicamente a montagem medieval de sua obra, que tantos os críticos estudam. Nesse viés, o trabalho com a imagem do ameríndio opera no âmbito do elemento diferencial. Franchetti faz a seguinte reflexão, colocando em xeque a reivindicação do índio alencariano como real:

Creio que essa extinção [a extinção do índio] era necessária porque a grave questão das origens da nacionalidade literária, do traço distintivo da literatura brasileira em relação à portuguesa, não se queria propor como continuidade da tradição indígena, mas como a sua recuperação, a sua invenção no quadro da cultura do colonizador, isto é, da cultura européia. Cultura única, tanto para Alencar quanto para Magalhães, na qual o indianismo fazia o papel de diferencial e elemento de especificidade. Ou seja, ao fazer da fonte do estilo índio a redescoberta (ou reinvenção) da língua de uma raça extinta, Alencar não estabelece identidade entre o nacional e o indígena. Para ele, como para os demais indianistas, engajados no projeto de construção do imaginário brasileiro, o nacional **resulta da imitação do selvagem, da apropriação da sua mitologia, vocábulo e formas de dizer pelo homem civilizado, por meio da imaginação arqueológica e da pesquisa lingüística**. (FRANCHETTI, 2007, p. 77, grifo nosso).

Essas colocações vão ao encontro das de Meyer, pois ambos defendem uma leitura ancorada na análise dos procedimentos de composição da obra. Por sua vez, esses olhares encontram respostas nas próprias palavras de Alencar:

A teogonia indígena, mesmo imperfeita como era, ou como chegou ao nosso conhecimento, dava matéria para lindos episódios; esse Deus do trovão, que manifestava a sua cólera lançando o raio; esse grande dilúvio, que cobriu os píncaros elevados dos Andes; essas lutas de raças conquistadoras, que se haviam substituído umas às outras; tudo isto na boca de um *pajé*, e nessa linguagem primitiva da natureza, havia de ter algum encanto. (ALENCAR, 1960, p. 906).

O poeta oitocentista pontua não apenas nesse trecho, mas em outros já citados, o conhecimento da cultura do índio e da sua língua como matéria de poesia. Assim, toca no valor transcendente da literatura que, no seu caso, prima pelas belas pinturas e expressões do mundo indígena em detrimento da situação de extinção do primitivo. Movido por essa visão, Alencar produz *O Guarani* através de uma composição medieval em que cria o personagem Peri e registra a sua ideologia que prima pelo elemento local.

O mesmo movimento detecta-se nas “Poesias Americanas” de Gonçalves Dias, uma vez que o crivo idealizador projeta a imagem de uma figura nobre e valente na configuração de um eu-lírico indígena. Como já analisamos, essa relação vincula-se à convenção romântica, embasada pelos pilares: história, mito e realidade. Nesse sentido, Alencar, assim como Dias, parte do presente, da convenção, para manifestar uma direção particular. Por correlação, também modela os pólos alto e o baixo, desenvolvidos por Dias. Assim, ambos os poetas ora desenham um dos pólos, ora projetam os dois pólos inter-relacionados.

Até aqui, lançamos as várias posições semânticas que se articulam e realizam um princípio de oposição binária na composição interna do texto, a partir das análises expostas de alguns trechos do romance. Dessa maneira, nosso objetivo é promover uma leitura do sistema sógnico do texto, a partir das várias significações que os personagens acionam, sob os procedimentos estéticos e temáticos das configurações sistemáticas.

Tendo em vista que as estruturas estudadas não se projetam sobre um tempo imemorial, mas sobre um tempo marcado, traçado no século XVI através do representante sertão brasileiro, evidenciamos que elas se tingem do caráter local. Em virtude da busca desse caráter localista, tão reivindicado por Alencar, o romance imprime marcas históricas, que estabelecem balizas no campo da colonização. Por seu turno, a vertente histórica lapida-se na aresta do plano ideológico dos personagens, que, ao lado da estrutura estética, realiza uma direção multidirecional, modelando mais de uma força posicional. Nessa linha, analisaremos

no romance o modo como os personagens e o narrador lêem a figura do nativo, não só a de Peri, mas a do nativo enquanto habitante do Novo Mundo, sob dado choque cultural, e o modo como as várias significações movimentadas no romance contemplam ou desestabilizam a figura dos cronistas e viajantes europeus. Nosso objetivo é contemplar e complementar a análise anterior.

Ao levarmos em consideração que Alencar, nas reflexões feitas à obra de Magalhães, busca configurar o modo como o poeta deve tingir o âmbito histórico dos viajantes e cronistas de ornamentos literários, constatamos que ele aponta para a transcendência da vertente denotativa. Sob a ótica alencariana, a representação da cultura do ameríndio não se perfaz apenas por meio de palavras que circunscrevem o universo do primitivo:

Mas aqueles que até hoje têm explorado a literatura nacional, em vez de procurar o belo nas coisas, julgam que o chamam **em duas ou três palavras indígenas**, em uma meia dúzia de costumes selvagens; e atiram aos leitores essa palavra e esse costume, deixando a cada um a liberdade de ir procurar na sua imaginação a poesia que oculta esse mito indecifrado da literatura pátria. (ALENCAR, 1960, p. 886, grifo nosso).

Nessa direção, Alencar esboça um caminho representativo na esteira da convenção romântica. Ademais das considerações citadas, o autor cearense expressa que a temática do ameríndio na literatura deve elevar a esfera do autóctone do passado, por meio da criação literária, para o contexto da conjectura brasileira oitocentista: cenário onde o ameríndio emerge como uma raça extinta. Assim, o registro da linguagem simbólica promove, além da imaginação poética, um passado à altura do nativo:

Então já não é o poeta que fala; é uma época inteira que exprime pela sua voz as tradições, os fatos e os costumes; é a história, **mas a história viva**, animada, brilhante como o drama, grande e majestoso como tudo que nos aparece através do dúplice véu do tempo e da morte. (ALENCAR, 1960, p. 891, grifo nosso).

À luz das reflexões alencarianas, o poeta deve cantar a cultura do primitivo e extrair desse povo o que há de mais poético, de modo a transcender as fronteiras da história e da realidade.

Nesse sentido, o romance *O Guarani*, apesar de mobilizar um olhar já condicionado pela história (o fato de o sertão estar repleto de nativos no início do século XVII), ele promove um eixo desestabilizador daquele olhar. Sob essa égide, analisaremos a visão do narrador no que concerne ao indígena habitante do sertão. Em outras palavras, estudaremos o modo como a voz narrativa imprime sua ótica acerca de um discurso reconstrutor de um dado histórico:

Na posição em que se achava [casa do fidalgo], isto era necessário por causa das tribos selvagens, que, embora se retirasse sempre das vizinhanças dos lugares habitados pelos colonos e se entranhassem pelas florestas, costumavam contudo fazer correrias e atacar os brancos **à traição**. (ALENCAR, 1987, p. 13, grifo nosso).

Nesse excerto, a linguagem do narrador engendra as significações do índio e do branco, que forma o sistema sógnico do ameríndio como traidor e do branco como vítima das circunstâncias. O branco é projetado como vítima daquela situação: um sertão que ainda não é povoado e nem desbravado pelas bandeiras. Derivam dos fatos acontecimentos que fluem de modo natural, visto que, para esse momento histórico, são de praxe os ataques dos ameríndios no contexto acionado. Segundo Marco (1993, p. 54), com relação à passagem analisada:

[...] surge outra força determinante para a estrutura do modo de vida no Paquequer: a traição. Em contraposição a ela, a comunidade se constitui, apontando para um dos grandes embates que se há de travar entre o bem e o mal, ora representados pelos dois blocos protagonistas da História do país – o do colonizador e o do nativo.

Posto o diálogo entre a nossa análise e a de Marco, averiguamos que, através do posicionamento ideológico da voz narrativa, emerge um dos pólos do romance: o eixo negativo do ameríndio. No entanto, o discurso ainda não delinea o grupo de nativos a que se refere, pois esse será mapeado no decorrer do texto. O grupo de indígena que será caracterizado como hostil mobiliza uma imagem posicionada a partir de D. Antônio:

Por sua vez, a apresentação de Dom Antônio de Mariz permite reconhecer a ótica adotada pelo narrador para reconstruir o passado histórico. Ela se caracteriza pela absoluta adesão à perspectiva desta personagem, ou seja, à perspectiva do português nobre. Refere-se aos franceses com o atributo de “invasores” e aos habitantes nativos de modo a desqualificá-los tanto pelas ações que empreendem – “ataques” – como pelo estágio de civilização em

que se encontram – “selvagens”. **É desta perspectiva** que a singularidade de Dom Antônio Mariz resulta da derrota de plurais tão desqualificados. Desta forma, a narrativa se conduz reconhecendo o português como o único que tem legítimo direito à posse do país. (MARCO, 1993, p. 46, grifo nosso).

Em outro momento, a voz narrativa articula uma postura tradutora da ótica de Peri sobre o branco. O narrador coloca-se como intermediário entre a visão do ameríndio e a projeção dessa visão. Em outros termos, ele intercede a favor do olhar do primitivo:

O espetáculo que acabava de presenciar o entristecera; lembrou de sua tribo, de seus irmãos que ele havia abandonado há tanto tempo, e que talvez àquela hora eram também vítimas dos conquistadores de sua terra, onde outrora viviam livres e felizes livres. (ALENCAR, 1987, p. 56).

A passagem citada conjuga a morte de uma índia aimoré, executada por D. Diogo, que, por sua vez, mata-a acidentalmente. Essas imagens são presenciadas por Peri, que promove um olhar duplo arquitetado, por um viés, na lembrança do passado, no tempo em que convivia com seu povo, e, por outro, no presságio de um futuro em ruínas para sua raça. Nessa esfera, o vocábulo “espetáculo” aflora nas fortes representações da cena mórbida plasmada pela figura da indígena. Coordenada por essa égide, a construção das estruturas opera com a imagem da colonização do Brasil, ancorada na postura do branco como invasor e destruidor. Nesse sentido, a linguagem de *O Guarani* tinge-se de uma montagem multidirecional. Assim, esboça a figura do ameríndio como traidor, ao mesmo tempo em que envereda a figura do branco como saqueador. Desse modo, o narrador ativa outra configuração do eixo relacional branco e índio.

Sob o prisma do posicionamento de Peri, a presença do branco trouxe a devastação e a desarmonia para seu povo, derivando um mau presságio para seu império. Nesse ponto, deflagramos uma fragilidade no romance, que se desdobra nas perspectivas mobilizadas pelo nativo. Acionando um de seus campos ideológicos, esse nativo é forte e valente. Em contraponto, não pode impedir o extermínio dos índios, fato que determina a sua significação no percurso de outro campo. O jogo contrastante entre essas imagens revela o deslocamento do crivo idealizador, tecendo uma aproximação com a perspectiva de abordagem dos poemas

“O Canto do Piaga” e “Deprecação”, de Gonçalves Dias, uma vez que, nesses poemas, além dos maus presságios mapeados pelo Piaga, desnuda-se também o genocídio do primitivo.

O ângulo de nossa leitura analítica de *O Guarani* desvela uma arquitetura textual que não condiciona apenas a caracterização do índio como traidor, ou como perigoso, em outros termos, não coordena somente uma única direção, posto que também rege a postura do branco como degradador da cultura do ameríndio. O texto, portanto, manifesta mais de uma postura ideológica, plasmada sobre a estrutura, que deriva mais de uma chave semântica.

Sob essa esteira, a mesma voz narrativa filtra o olhar de Peri sobre os aimorés, contrastando-o com o primeiro ponto de vista exposto do aborígene:

Ora, o índio conhecia a ferocidade desse povo **sem pátria e sem religião**, que se alimentava de carne e vivia como feras, no chão e pelas grutas e cavernas; estremecia só com a idéia de que pudesse vir assaltar a casa de D. Antônio de Mariz. (ALENCAR, 1987, p. 57, grifo nosso).

Nesse trecho, o narrador pontua a imagem do índio estereotipado pelos viajantes europeus: o índio “sem fé, lei, rei”, que, por seu turno, constrói uma fórmula canônica projetada pelo estrangeiro durante os séculos de colonização. Entretanto, a abordagem histórica cede espaço para literária, posto que o texto particulariza a modelagem sistêmica do aimoré, ao imprimi-la sob a ótica de um ameríndio. Nessa linha, a voz narrativa rompe com a cristalização da imagem do branco sobre o primitivo e condiciona a imagem do índio sobre si próprio. Além desse jogo representativo, os caracteres que compõem a linguagem dialogam com a ferocidade dos aimorés, haja vista que a reverberação de cores escuras presentes na tecelagem das figuras “gruta” e “caverna” formam o caráter vingativo e hostil desse povo.

Nessa diretriz, se, em um momento, a morte da indígena aimoré comove Peri a ponto de ver o branco como uma figura desestabilizadora do universo primitivo, em outro momento, desenha os aimorés com contornos negativos que desestruturam o mundo de D. Antônio, movimentando, sob a voz narrativa, um aspecto do baixo já acionado pelo próprio narrador.

Por outro lado, a arquitetura do olhar do narrador não representa todas as forças

engendradas pelo romance, haja vista que as vozes dos personagens também coordenam posicionamentos ideológicos, a partir da reconstrução dos dados históricos. Nessa esfera, desvelamos um diálogo entre o personagem Álvaro e Peri:

— Mas o que queres de mim? [Álvaro]

— Que se Peri morrer, acredites no que ele te diz e faças o que ele fez; que salves a senhora!

[...].

— Peri, talvez não compreenda o que vou dizer-te. Daria a minha vida sem hesitar por Cecília; mas a minha honra pertence a Deus e à memória de meu pai. (ALENCAR, 1987, p. 121).

Nesse trecho, os traços contempladores de Peri e de Álvaro sustentam um choque cultural entre ambos, registrado no palco histórico da religião cristã, que se apresenta com tanto vigor nas visões dos personagens. A figura cristã de Álvaro na expressão “talvez não compreende o que vou dizer-te” solidifica os caracteres organizadores da descrença de Peri em Deus, e, por correlação, de sua incompreensão com relação aos ensinamentos religiosos. Desnuda-se, sob a ótica de Álvaro, a figura de um indígena capaz de matar qualquer pessoa em busca de seus ideais, ao passo que, sob a ótica do ameríndio, desponta naturalmente o seu instinto bélico em qualquer situação de perigo para sua senhora: Ceci. Nesse sentido, o choque entre esses diferentes personagens é um choque entre as suas próprias idéias acerca dos elementos que compõe a cultura do nativo e a do civilizado. Por conseguinte, enquanto, para Peri, o ato de matar é válido a fim de defender-se, para Álvaro, ele não se justifica independentemente da finalidade a que se anseia alcançar. O personagem cristianizado manipula a linha contrastante: cristianizado e não cristianizado, regado e desregado, que pulula em vários movimentos da narrativa, postulando o eixo relacional Peri e cristãos.

Esse eixo relacional também se descortina, principalmente, no poema “O Canto do Índio”, que mapeia um eixo conflituoso na aresta do choque cultural entre o mundo representativo da virgem branca e o universo representativo do eu-lírico indígena. O discurso poético, contudo, não assinala a descrença do ameríndio como um ponto “baixo” em comparação ao branco.

Em contraponto aos poemas gonçalvinos, a composição de *O Guarani*, sob uma das leituras, realiza a imagem do branco como “salvador”, uma vez que, em “O Canto do Piaga” e “Deprecação”, a figura do europeu é interpretada como invasor e assaltante. Assim, o eu-lírico, presente em ambos os poemas, não emoldura, em nenhum momento, a configuração do estrangeiro como “descobridor” ou “salvador. Por conseguinte, não pontua o invasor na vertente de significações promovedoras de influências positivas.

Nessa direção, as contraposições estabelecidas entre as seguintes estruturas diferentes: os “Poemas Americanos”, de Gonçalves Dias, e o romance *O Guarani*, de José Alencar, contemplam posicionamentos que ora se aproximam e ora se distanciam com relação ao mesmo cerne representativo: a cultura do autóctone. Sob esse prisma, a arquitetura ideológica e estética traçada para o universo mítico do primitivo, em cada vetor de força, põe em rotação um determinado sistema movimentado em cada linguagem textual. Esses sistemas realizam, como principal traço destoante, o índio simbólico para a modelagem dos poemas de Dias e o índio particularizado e individualizado para a modelagem da prosa de Alencar. Nesse sentido, a linguagem clássica de Dias contempla o caráter convencional dos seus ameríndios, ao passo que busca atualizá-los por meio da cultura do autóctone. Já Alencar, como estudamos, produz uma montagem lingüística, formal e temática diferente dos seus contemporâneos, fato que dialoga com a quebra da linguagem clássica, com a individualização de Peri, e com a demarcação da história, em *O Guarani*, haja vista que anseia a representação de uma literatura local e nacional: elementos que não se reverberam em Dias.

Opondo-se a Dias, Alencar imprime que as grandes epopéias formam escritas em diferentes situações: “[...] umas são mitos ou idéias poetizadas que preludiam o nascimento de uma nova religião, de uma nova civilização, de uma nova língua, ou mesmo de uma nova literatura; [...]” (ALENCAR, 1960, p. 911), fato que cria as imagens afloradas tanto na mescla do índio com o branco, na projeção de uma linguagem mais plástica em detrimento da

gramatical, quanto na religião cristã. Assim, compõe a o nascimento de uma nova literatura que, sob sua visão, prima pela individualização:

Admiremos Portugal nas tradições grandiosas de seu passado; nos esforços generosos de seu renascimento, prezemos sua literatura e seus costumes; porém nunca imitá-lo servilmente. Importaria anular a nossa individualidade. (ALENCAR, 1960, p. 983).

Nessas linhas, debruçamo-nos no estudo do romance *O Guarani*, sob a perspectiva estética, temática e ideológica, a fim de analisarmos as estruturas que tecem os caracteres de Peri e o particularizam no eixo de relação com os personagens e no eixo de relação com a natureza, que traduzem as várias significações movimentadas pelas multidireções do romance sobre um mesmo ponto.

Apresentado o sistema sógnico desse texto, estabelecemos contrapontos com os poemas de Gonçalves Dias, com vista a dar uma perspectiva de leitura sobre os dois autores oitocentistas que imprimem seus olhares, a partir das leituras que registram do contexto ideológico, político e literário romântico, onde manifestam diferentes posicionamentos.

3. 2. Entre o tempo mítico e o histórico: o dilúvio

A partir do registro de elementos configurados pela matéria histórica no romance *O Guarani* e de elementos engrenados na determinação temporal, propomos estudar, neste tópico, a construção de um eixo dúplice arquitetado entre o tempo histórico e o tempo mítico. Para tanto, consideramos que a projeção deste último, traçado na estrutura do dilúvio, cenário onde o narrador fecha a história, dilui as marcas temporais do texto.

Como já abordamos, a história do romance passa-se no século XVII, período em que os sertões eram recém povoados. Nessa representação, os elementos históricos partem de referências do discurso historiográfico para um direcionamento mapeador das fronteiras literárias. O narrador imprime um olhar particularizado sobre aquela linguagem. Tal olhar movimenta as vozes narrativas e as vozes dos personagens sobre a esfera de um tempo

cronológico, que, em alguns momentos cede espaço para um *flash-back*: retorno ao passado de algum acontecimento, a fim de esclarecer situações criadas no romance.

Em outro pólo, esse campo estruturado sobre uma vertente temporal dissolve suas fronteiras frente ao retorno dos personagens Peri e Ceci à natureza, fato que promove uma atemporalidade, como analisaremos. Reiterando a instauração desse tempo, desnuda-se a representação do dilúvio. As marcas dessa esfera atemporal, contudo, já primam por sua feitura no cenário em que a casa de D. Antônio de Mariz está em chamas, realizando o cume dessa situação na cena do dilúvio. Em outros termos, o fogo causador da destruição e da morte cede espaço para a água: elemento gerador da vida, e, por conseguinte, símbolo do renascimento.

A criação do índio vingativo na imagem dos aimorés edifica o desmantelamento do cenário civilizatório, posto que o incêndio ocasionado por esses aborígenes produz uma imagem do fogo que se faz representar plasticamente nas expressões “as chamas lamberam com as suas línguas de fogo”, “a sala era um mar de fogo”, “pareciam nadar em vagas de chamas”, como podemos notar:

De repente um grande clamor soou em torno da casa; **as chamas lamberam com as suas línguas de fogo** as frestas das portas e janelas: o edifício tremeu desde os alicerces com o embate da tromba de selvagens que lançava furiosa no meio do incêndio. (ALENCAR, 1987, p. 210, grifo nosso).

Foi então que o quadro fantástico se desenhou aos olhos de Peri. **A sala era um mar de fogo**; os vultos que se moviam nessa esfera luminosa **pareciam nadar em vagas de chamas**. (ALENCAR, 1987, p. 210, grifo nosso).

A fúria dos selvagens guia nosso olhar para o momento final da esfera civilizada, fato que possibilita a leitura de um “juízo final”: um castigo ao modelo civilizatório.

Em outro ponto, Peri conduz sua amante para a natureza, após ultrapassar as barreiras dos Aimorés e do perigo do fogo. Nesse sentido, o retorno do índio ao encontro de sua própria identidade, visto que, em vários momentos do texto, define-se como filho das selvas, é edificado pelos obstáculos. A imagem plasmada pelo fogo não atinge a figura do personagem

nativo, pois, no momento em que seus instintos apontam para o perigo das chamas estrondosas no espaço interno da casa, Peri, rápido e veloz, foge com Ceci.

Os elementos arquitetônicos da fuga de Peri geram um quadro que coordenam, ao mesmo tempo, um cenário fúnebre e um cenário paradisíaco. Nesse eixo, a palmeira é o elemento promulgado pelo indígena para fazer a travessia entre a casa e a mata, pois o abismo que separa os dois constructos, civilizado e primitivo, metaforiza o abismo entre as duas culturas. A palmeira protege os dois personagens do cenário de perigos, mas, por outro lado, projeta uma instabilidade do seu tronco à aderência das margens. O cenário movimenta um campo fúnebre acionado na esteira da escuridão, cena em que se locomove Peri, e na esteira da possível morte dos amantes:

A palmeira oscilava, e Peri, embalando-se sobre o abismo, adiantava-se vagorosamente para a encosta oposta. Os gritos dos selvagens repercutiam nos ares de envolta com o estrépito dos tacapes que abalavam as portas da sala e as paredes do edifício.

Sem se inquietar com a cena tumultuosa que deixava após si, o índio ganhou a encosta oposta, e segurando com uma mão nos galhos da árvore, conseguiu tocar a terra sem o menor acidente. (ALENCAR, 1987, p. 211).

Tendo em vista esses trechos, podemos perceber que, embora os elementos geradores de repulsa e de medo rondem Peri, o ameríndio sustenta sua esfera valente e nobre, demonstrando não temer a nada. O índio não se rende perante os obstáculos. Os componentes tecedores das dificuldades do aborígene que precedem o retorno do nativo à natureza, isto é, ao paraíso, atestam as tarefas enfrentadas pelo primitivo: o fogo e o precipício, para alcançar o jardim do Éden. Tal fato dialoga com uma análise de Frye (1977, p. 146) sobre os obstáculos encarados por Dante, antes de esse chegar ao paraíso: “Dante precisou atravessar um círculo de fogo e o rio do Éden para deixar a montanha do purgatório, que ainda fica na superfície de nosso mundo, e ir para o Paraíso ou mundo apocalíptico propriamente dito.”. Diante disso, podemos averiguar que as dificuldades enfrentadas por Peri exprimem a transposição de um campo culto para outro primitivo. Não obstante, o caminho trilhado pelo nativo para alcançar a vertente paradisíaca não se constrói harmoniosamente. O elemento escolhido para tal

passagem é a palmeira: a mesma árvore utilizada por Peri com vista a salvar Ceci do dilúvio. Entretanto, no momento em que o índio executa a passagem de um mundo para o outro, ela encontra-se sobre um abismo e conjuga perigo para ambos os personagens.

A função designada para a árvore citada permite-nos engendrará-la por um eixo metafórico, visto que ela pode ser vista como o elemento estabelecedor do elo entre o civilizado e o natural. Ela representa a ponte conectora dos universos díspares, que manifesta no romance um choque cultural, como já abordamos. Nesse sentido, a passagem de Peri de um lado para outro sinaliza metaforicamente a sua passagem da civilização, calcada no seu estado marginalizado na casa de D. Antônio, para o idílico, calcada na exuberância da natureza e nos belos quadros plásticos que se desnudam sobre esse ambiente. Coordenada pelo idílico, a paisagem natural concorre para a construção da plasticidade e poeticidade do cenário que Peri e Ceci deslumbram, após atravessarem a “ponte”.

As cenas iniciais do espaço da natureza dão as coordenadas do primeiro olhar de estranhamento e de admiração de Ceci em relação ao cenário que a circunda, pois esse personagem ainda não tem conhecimento sobre tudo que já ocorreu: a morte de sua família e o seu salvamento diante da fuga de Peri que a leva para a selva, longe da vingança dos Aimorés:

Um longo suspiro elevou o seio de Ceci; seus lindos olhos azuis se abriram e cerraram, deslumbrados pela claridade do dia; ela passou a mão delicada pelas pálpebras rosadas, como para afugentar o sono, e seu olhar límpido e suave foi pousar no rosto de Peri. **Soltou um gritozinho de prazer, e sentando-se com vivacidade, lançou um olhar de surpresa e admiração em torno da espécie de pavilhão de folhagem que a cercava: parecia interrogar as árvores, o rio, o céu; mas tudo a emudecia.** (ALENCAR, 1987, p. 213, grifo nosso).

Ao tomar consciência dos últimos acontecimentos de sua vida, lamuria perante a perda de sua família e amigos: “— Morto!....Minha mãe também morta! ... Todos mortos!...” (ALENCAR, 1987, p. 213). É interessante observar que, apesar dessas palavras manterem o elo entre Ceci e a sua família, ou seja, entre Ceci e o estado civilizatório, elas também

destroem o signo marcante da cultura do branco civilizado: o desmantelamento do núcleo de D. Antônio. Neste momento, todos os personagens configuram-se como mortos. Em contraponto, Ceci demonstra suas primeiras sensações positivas diante do cenário exuberante que presencia:

Toda a sua vida [vida de Ceci] estava mudada; a desgraça tinha operado essa revolução repentina, e um outro sentimento ainda confuso ia talvez completar a transformação misteriosa da mulher.

Em torno dela tudo se ressentia dessa mudança; as cores tinham tons harmoniosos, o ar perfumes inebriantes, a luz reflexos aveludados, que seus sentidos não conheciam.

Uma flor que antes era para ela apenas uma bela forma, parecia-lhe agora uma criatura que sentia e palpitava [...]. (ALENCAR, 1987, p. 216).

Por essas diretrizes, da presença forte de elementos naturais e do início do processo de integração de Ceci no mundo de Peri, o romance compõe a desestabilização do personagem feminino com relação à forte essência de seu campo civilizatório. A modelagem de Ceci, a priori, européia, cede espaço para um regresso ao estado primitivo. O texto aciona os indícios dessa mudança por meio da figuração da própria natureza que já ocorria antes mesmo das passagens citadas acima:

A tarde estava soberba; os raios de sol no ocaso, filtrando por entre as folhas das árvores, douravam as flores alvas que cresciam pela beira do rio.

As rolas começavam a soltar os seus arrulhos no fundo da floresta; e a brisa, que passava ainda tépida das exalações da terra, vinha impregnada de aromas silvestres. (ALENCAR, 1987, p. 214).

Esse cenário harmônico dialoga com o estado de conformação de Ceci perante a morte que paira sobre seus familiares. É nessa esfera de completude entre os sentimentos dos personagens e o registro plástico da natureza, que imprime a mescla das esferas sensitivas e cromáticas, representadas pelo eixo sinestésico. Nessas imagens plásticas, o casal navega pelas águas calmas do rio, em uma canoa construída pelo nativo. Os traços da natureza são desenhados em diálogo com as sensações de Ceci, fato que demarca o retorno desse personagem em direção ao tempo paradisíaco. A correspondência entre a forma e o conteúdo,

considerando que a narrativa aproxima a linguagem poética das formas da natureza, é pontuada por Sant'anna (1989, p. 83, grifo nosso):

Interessado [Alencar] em fixar a natureza essencial dos seres, essa mesma essência é rastreada através do poético, uma vez que mito e poesia soem estar congeminados. Acresce que num autor **integralizador de formas e conteúdos**, seria contraditória a escolha de outra língua que não aquela que definiu como a **expressão “natural”** do homem.

Através desse trecho, observamos que a escolha de uma linguagem “natural”, ancorada em elementos simbólicos, exprime a sobreposição da natureza à figura do civilizado. O narrador e os personagens Peri e Ceci assinalam um entrelaçamento entre poesia e ambiente exótico. Sendo assim, à luz de nossa análise, podemos verificar que, com o incêndio da casa de D. Antônio e com o retorno de Peri, o discurso textual prima pela coordenação do viés natural. Assim, os rastros da civilização são queimados. Nesse vértice, Peri consegue superar as barreiras impostas pelos obstáculos e seguir rumo a um tempo apocalíptico: onde reina a paraíso.

Nesse tempo mítico, os componentes naturais alimentam o cenário e os personagens: “O índio tornou côncava uma palma larga e encheu-a com sulco do ananás, cuja **fragrância é como a essência do sabor**; era o vinho que devia servir ao banquete frugal.” (ALENCAR, 1987, p. 221, grifo nosso). Percebemos a configuração de uma linguagem sinestésica que, com vista de enriquecer a imagem saborosa do sulco de ananás, mescla a fragrância com o seu sabor. Por esse eixo, o narrador configura uma esfera mais nativa e harmônica para o momento de Ceci e Peri.

No que diz respeito aos personagens, além dos alimentos, seguem-se outros integrantes do campo paradisíaco, os quais se inserem nos bens necessários ao casal para a sua sobrevivência: sucos, materiais para vestimentas e abrigos.

No entanto, Ceci não havia se convencido completamente de permanecer nessa esfera, pois esse personagem ainda opera com a volta para a civilização, considerando que a missão dada a Peri por D. Antônio é a de levar Ceci para a casa de sua tia, situada na cidade. A total

entrega da figura feminina à natureza marca o seguinte momento: a escolha do espaço de Peri em detrimento do espaço da sua tia: o da civilização. Essa escolha é sugerida pelas palavras do narrador, que assinala a fase de transição da “amante de Peri”: “Levantou [Ceci] os olhos ao céu, e pediu a Deus um perdão para uma falta, e ao mesmo tempo uma esperança para **uma boa ação que ia praticar**; sua oração foi breve, mas ardente e cheia de fevor.” (ALENCAR, 1987, p. 222, grifo nosso). Esse trecho antecede as várias posturas a serem tomadas por Ceci e que demarcarão sua opção pelo espaço primitivo. Podemos notar que o processo de superação das desigualdades entre Ceci e Peri é assinalado através dos movimentos de dificuldades do personagem feminino em se adaptar ao ambiente natural, onde não há o culto à religião cristã. Assim, a “virgem dos cristãos” realiza um entrelaçamento entre as suas crenças e os costumes de Peri, pois, ao passo que eleva seus pensamentos a Deus na passagem citada, pede ao seu companheiro algodão e pele de animal para suas vestimentas, acentuando sua presença no meio nativo e complementando a “boa ação que ia praticar”:

— Tu sabes? disse ela [Cecília] sorrindo, tenho uma coisa a pedir-te. [...]
— Quero que apanhes muito algodão para mim e me tragas uma pele bonita. Sim?
— Para quê? Perguntou o índio admirado.
— Do algodão fiarei um vestido; da pele tu cobrirás os meus pés.
Peri, cada vez mais admirado, ouvia sua senhora sem compreendê-la.
— Assim, disse a menina sorrindo, tu me deixarás acompanhar-te, os espinhos não me farão mal. (ALENCAR, 1987, p. 223).

Feito isso, Ceci assinala metaforicamente sua presença no âmbito primitivo, principalmente, ao soltar a canoa, transporte que a levaria para a cidade, nas águas do rio:

— Olha! respondeu o índio inquieto apontando o rio.
A canoa, desprendia do tronco a que estava amarrada, resvalava à discrição das águas, e girando sobre si, desaparecia levada pela correnteza.
Cecília depois de olhar se voltou sorrindo:
— Fui eu que a soltei.
— Tu, senhora! Por quê?
— Porque não precisamos mais dela. (ALENCAR, 1987, p. 223).

Além dessas passagens que emolduram e consolidam a preferência de Ceci pelo universo de Peri, constatamos outro trecho simbólico que assinala a passagem ritualística da figura feminina para o reino da natureza. Antes de optar completamente por tal “reino”, a

“virgem” aceita uma flor dada por Peri, que representa a cultura mítica do nativo. De acordo com a crença do personagem indígena, a alma do homem, ao sair do corpo, esconde-se em uma flor e espera a ave do céu buscá-la. Por isso, segundo Peri, o guanumbi salta de flor em flor. Seguindo essa crença, o ameríndio deixaria sua alma na flor, enquanto não estivesse ao lado de Ceci. Dotada de simbologia, a flor passa a ser o amuleto de Ceci:

Foi então que ela [Ceci] sentiu a solenidade estender-se em torno e envolvê-la; insensivelmente levou a mão ao seio e tirou a flor que Peri lhe tinha dado. Apesar de sua fé cristã, não pode vencer essa **inocente superstição do coração**, pareceu-lhe, olhando o íris, que já não estava só e que **a alma de Peri a acompanhava**. (ALENCAR, 1987, p. 219 e 220, grifo nosso).

Como podemos verificar, a figura feminina transcende as fronteiras de sua religião e acredita na narrativa mitológica contada por Peri, pois seu olhar projeta a alma do nativo ao seu lado, representada na flor. Desse modo, embora Ceci não abandone sua fé cristã, ela não deixa que seus ensinamentos religiosos retirem o toque de um olhar maravilhoso que ela promove com relação à flor, articulando uma concomitância de crenças e mitologias. A “virgem dos cristãos” abre novas possibilidades de visões para um universo mítico ainda desconhecido. Para ela, a flor mimetiza a presença de seu amigo. Sob essa leitura, o momento em que Ceci aceita o mundo de Peri pode ser visto como uma passagem ritualística, calcada no fato do personagem ouvir uma história mítica e manifestar um posicionamento positivo, pois guarda com afínco o objeto dado por Peri.

A manifestação desse rito alinha o romance à convenção romântica, inserindo na estrutura medieval de *O Guarani* os mitos indígenas e a representação de seus ritos. Nessa vertente, o personagem feminino é envolvido por uma simbologia na sua travessia de um mundo para o outro. Assim,

No código edênico final, Ceci mantém um novo tipo de relacionamento com as coisas da natureza. Ela vai se despojando dos vestígios culturais enquanto Peri continua fiel aos seus princípios aceitando a religião apenas aparentemente, tendo já se desligado da cruz que doou, dentro de princípio do inverso simétrico, à índia aimoré que lhe fora destinada como “esposa do túmulo” (p. 233). Descrevendo a mudança e a justaposição de Ceci ao natural, diz que tudo nela estava modificando-se essencialmente e que “uma

flor que antes era para ela uma bela forma, parecia-lhe agora a uma caricatura que sentia e palpitava” (p. 209). Assim é que Peri, reintegrando em seu elemento natural, pode abrir a **Ceci o mesmo tipo de linguagem porque ela já desvendou o código natural**. Tendo que se afastar por alguns instantes de Ceci, lhe diz: “Peri não leva a sua alma no corpo, deixa-a nesta flor. Tu não ficas só” (p. 294). Ceci toma a flor, esconde-a nos seios, conservando metonimicamente o sujeito ausente no objeto presente. (SANT’ANNA, 1989, p. 77, grifo nosso).

A integração entre forma e conteúdo ganha forças conforme o romance caminha para a linguagem mítica. Ceci passa não só a entender a linguagem da natureza como também passa a se comunicar pelo mesmo viés primitivo e simbólico de Peri:

Oh! Sou forte! Exclamou a menina erguendo a cabeça com altivez. Junto de ti não tenho medo. Quando eu estiver cansada, tu me levarás nos teus braços. **A rolinha não se apóia sobre a asa de seu companheiro?** (ALENCAR, 1987, p. 224, grifo nosso).

Destacamos, por meio desse trecho, a expressão metafórica utilizada pela virgem, fato que pontua a integração desse personagem no ambiente poético e mítico de seu companheiro. Sob esse prisma, a figura feminina engrena no eixo de similaridade entre ela e Peri e a rolinha e seu parceiro a relação de companheirismo e confiança. A intersecção promovida pelas imagens dá tónus ao relacionamento dos dois amantes, Peri e Ceci, criando uma representação naturalizada para o casal e aproximando-os dos elementos da natureza. As expressões ganham forças poéticas conforme caminham para a forma mítica:

O narrador procura elidir a distância entre Peri e Ceci, elevando-a à condição de “rainha do deserto” para que possa unir-se ao “rei do deserto”; atribuindo a ela o ato de designar o índio com o conceito de “irmão” e, por fim, encarregando-se ele mesmo de desvendar o amor que a menina queria esconder com o código fraternal. (MARCO, 1993, p. 87).

Deflagrada a total entrega da amante do aborígene, o texto opera com a imagem do dilúvio, visto que, neste momento, a imersão dos personagens na imagem da natureza tomada pela água não é ocasional. O sentido simbólico do renascimento, correlacionado ao dilúvio, é atribuído a dois personagens já harmonizados na esfera nativa, e, em função dessa harmonia, a voz narrativa mapeia o percurso de Ceci no regresso para o habitat primitivo. Dadas essas diretrizes, as expressões são dotadas de caráter plástico, metafórico e comparativo,

aproximando-se do próprio universo mítico do indígena iconizado no texto:

Significativamente observa-se que o histórico e o novelesco vão se transformando em subsídios para o surgimento do mítico nesta narrativa. Eles vão sendo abandonados na medida em que a estória avança e que o **romance como forma vai se integrando na forma do próprio mito como o autor utilizou ou reconstruiu.** (SANT'ANNA, 1989, p. 80, grifo nosso).

A constatação de Peri sobre a fúria das águas arquiteta-se na imagem plástica “tudo era água e céu” (ALENCAR, 1987, p. 227), sendo que essa representação configura um quadro hiperbólico, tingido pela água. Nesse sentido, o texto reverbera o azul do céu que transparece nas águas cristalinas, dotando o cenário de harmonia, visto, sob a ótica da natureza, na aresta do belo. Sob a ótica dos personagens, aquela reverberação das águas não repercute um cenário harmônico. Entretanto, Peri, dentro de seu habitat, encontra a solução a fim de resguardar Ceci de qualquer perigo: derruba uma palmeira e a utiliza como transporte para evitar que a inundação os matassem.

Não obstante, o desfecho da última cena do romance já é antecipado pela voz do narrador durante a história no núcleo da casa de D. Antônio, mais especificamente, no momento em que intensifica a coragem de Peri, disposto a enfrentar qualquer coisa ou pessoa para salvar Ceci de Loredano:

Em Peri a dedicação sobrepujava tudo; viver para a sua senhora criar em torno dela uma espécie de providência humana, era a sua vida; sacrificaria o mundo se possível fosse, contanto que pudesse, como o Noé dos índios, salvar uma palmeira onde abrigar Cecília. (ALENCAR, 1987, p. 121).

A figura de “Noé dos índios” dialoga com a imagem construída para Peri diante do obstáculo da inundação: forte, valente e inteligente. Esses elementos promovem a habilidade do nativo para resolver os problemas que impregnam o horizonte de Ceci. A arquitetura do ameríndio já é antecipada pelo olhar do narrador. Sob essa perspectiva, podemos observar que o texto gera um eixo catafórico no campo das virtudes de Peri.

Contemplando essa vertente catafórica, a linguagem de Peri narra a história de Tamandaré: o próprio “Noé dos índios”. Neste momento, a narração engrena um tom solene e

sagrado, que dota o momento de inspiração e euforia, fato reiterado pela voz do narrador no final de tal história: “Peri tinha falado com o tom inspirado que dão as crenças profundas; com o entusiasmo das almas ricas de poesia e sentimento.” (ALENCAR, 1987, p. 228). A história de Tamandaré, contada pelo próprio ameríndio, diz respeito a um tempo distante, em que um índio forte, valente e muito sábio ensinava as palavras do senhor que ouvia durante a noite aos filhos da tribo. A temática dá ênfase a um único momento: quando todos os índios foram para o alto e para as montanhas, pois as águas começaram a inundar tudo, e Tamandaré pediu para que seu povo voltasse. No entanto, ninguém lhe escutou. Assim, pegou sua mulher e a abrigou no alto de uma palmeira. Em seguida, a chuva e a tempestade inundaram tudo, salvo a árvore onde Tamandaré se encontrava.

Diante da história de Peri, averiguamos que alguns elementos do discurso mitológico interseccionam-se com a situação experimentada pelo nativo. Dessa maneira, a mitologia pagã insere-se na modelagem medieval do livro. Uma das imagens que plasma a reverberação da água e que tece um diálogo entre a história de Peri e a própria situação vivida pelo aborígene é a representação da água próxima ao céu, como podemos perceber nas palavras de Peri sobre a narração mitológica: “A água tocou o céu” (ALENCAR, 1987, p. 228). Nesse sentido, ambas as linguagens: a do narrador, que prima pelas imagens presenciadas por Peri e Ceci, e a do ameríndio, que prima pelas imagens mitológicas vividas por Tamandaré, produzem a figura hiperbólica e plástica da água: azulada em virtude do reflexo do céu, e transbordante a ponto de tocar o ponto mais alto da terra: o céu. O discurso de Peri, não apenas tece um entrelaçamento entre a figura de Tamandaré e a sua, mas também utiliza essa figura mitológica para situar o momento vivido como um eixo representativo do maravilhoso pagão. Por sua vez, a narrativa desvincula-se da de Tamandaré e passa a representar a sua história com Ceci. Sob esse prisma, é Peri que retira uma palmeira e salva sua companheira. Nessa passagem, a montagem das representações aproxima o conteúdo de uma forma natural mais

poética e exprime a luta de Peri para derrubar a palmeira, por meio de aproximações de imagens e de comparações:

Ambos, árvore e homem, embalançaram-se no seio das águas: a haste oscilou; as raízes desprenderam-se da terra já minada profundamente pela torrente.
A cúpula da palmeira, embalançando-se graciosamente, resvalou pela flor d'água **como um ninho de garças ou alguma ilha flutuante**, formada pelas vegetações aquáticas. (ALENCAR, 1987, p. 229, grifo nosso).

Como podemos notar, o narrador mescla as representações de Peri e da árvore, apontando para as oscilações de cada um, e dotando o texto de movimentação. Essa dinamicidade é registrada tanto na luta entre o indígena e a palmeira, quanto no “embalaçar” da palmeira sobre a água, criando um quadro imagético, que desponta no deslize da árvore sobre as águas, formando “um ninho de garças ou ilha flutuante” com as vegetações aquáticas. Nesse sentido, compara a palmeira com as duas imagens justapostas, desenhando o abrigo de Ceci e Peri, principalmente, na simbologia do ninho. Tal abrigo conduz os dois amantes pelo mesmo caminho, como podemos ver no final do livro:

Sobre aquele azul que tu vês, continuou ela, Deus mora nos seu trono, rodeado dos que o adoram. Nós iremos lá, Peri! Tu viverás com a tua irmã, sempre!.....
Ela embebeu os olhos nos olhos do seu amigo, e a lânguida [...]
Fez no semblante da virgem um ninho de castos rubores e lânguidos sorrisos: **os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo, soltando vôo.**
A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... (ALENCAR, 1987, p. 229, grifo nosso).

Percebemos, por esses trechos, a postura encantada da “virgem” através da expressão metafórica do ninho de castos rubores que denota a cor vermelha de sua face, e a explicação dessa face avermelhada: “os lábios abriram **como** as asas purpúreas de um beijo, soltando vôo.”. Essa comparação alinha os lábios de Ceci no mesmo movimento das asas e na mesma intensidade de um beijo. A cor purpúrea acentua o momento romântico do casal.

Ainda nos excertos citados, constatamos a mescla de mitologias, a judaico-cristã e a pagã, tendo em vista que, ao lado da imagem de Deus, a palmeira traz um repertório simbólico do universo indígena. Em contraponto com esse entrelaçamento mitológico, a

presença da palmeira, vista como o objeto que salva os amantes da inundação, reafirma a narração mítica do nativo e a sua ênfase sobre a mitologia judaico-cristã.

Peri e Ceci são levados nas águas mantendo-se vivos no ninho das folhas da palmeira. Alencar utiliza-se do mito para fechar sua estória. [...]. O mítico chega a desdobrar-se mesmo em duas faces que se informam mutuamente, e o maravilhoso pagão e o maravilhoso cristão aparecem congeminados, um servindo de substrato ao outro, **com ênfase evidente do mito indígena sobre o judaico, da mesma maneira que o natural sobreleva ao cultural.** (SANT'ANNA, 1989, p. 82, grifo nosso).

A partir dessa passagem, reiteramos que o final do romance alimenta-se do mito contado por Peri. Devido a isso, desvela-se a “sobreposição” dos elementos pagãos aos elementos cristãos que predominam na narrativa até a destruição da casa de D. Antônio. E, portanto, evidenciamos a solução dada aos choques culturais estudados no tópico anterior: a integração do civilizado na natureza e a predominância do viés natural. Nessa direção, a narrativa cede lugar à unificação de Peri e Ceci, elidindo várias oposições e dualismo que estudamos:

A narrativa caminha para o mito e ele não só a absorve como também oferece a Peri o modo de vencer a morte, arrancando a palmeira. Assim, o herói afirma novamente sua condição superior e não apenas porque tem força e coragem, mas sobretudo porque detém o saber. Deste vem a certeza e sua promessa a Ceci: “— Tu viverás!...” (MARCO, 1993, p. 88).

O elemento escolhido para acolher o primitivo e sua companheira ganha um caráter metafórico e mítico, posto que, se, em um primeiro viés, a palmeira conecta o ameríndio com o retorno à natureza, como já vimos, em um segundo, ela projeta o nativo sobre um eixo atemporal. Assim, assinala-se a diluição das fronteiras do tempo histórico e demarca as fronteiras do tempo mítico. Sob essa esfera, a estrutura textual coordena dois vetores temporais em tensão, ancorados, por um lado, sobre o elemento mítico e, por outro, sobre o elemento histórico. Com relação ao primeiro, podemos pontuar que o retorno ao universo paradisíaco, contemplado pela simbologia do renascimento, gera o tempo cíclico e harmônico, onde não se deflagra a corrupção desse universo pelo europeu. No entanto, a presença de uma figura européia rompe com o paradigma do mundo indígena visto como puro. Nesse sentido,

embora Ceci transfigure os seus olhares sobre o mundo civilizado, ela não deixa de representar o signo marcante do branco. Sob esse prisma, deflagramos um elemento destoante representativo entre o tempo mítico estruturado em “O Canto do Guerreiro”, “Canção do Tamoio” e “I-Juca-Pirama”, por Gonçalves Dias, e o tempo mítico configurado em *O Guarani*, por José de Alencar. Ao passo que a linguagem alencariana promove o comparecimento de um elemento diferenciado no horizonte do nativo, a linguagem gonçalvina rejeita a presença do branco, posto que este ocasiona o desequilíbrio do eixo mítico. Nesse ponto, podemos constatar que ambos os literatos projetam o elemento histórico em tensão com o mitológico, contudo, divergem-se quanto à realização de ambos os tempos. Assim, o crivo idealista, coordenador de umas das posturas da cultura mítica do primitivo nos poemas de Dias, reverbera-se no discurso poético em que o europeu não irrompe nas modelagens. Por outro lado, a esfera idealista apresenta-se em *O Guarani*, principalmente, na relação articulada entre Peri e Ceci, que se enveredam por uma vertente atemporal. É nesta diretriz que Alencar resolve os choques culturais.

Observamos, dessa forma, como dois textos que trazem uma mesma temática: a cultura mítica do primitivo, imprimem posturas e olhares diferenciados sobre as perspectivas que lêem o indígena no contexto romântico.

CAPÍTULO IV

Considerações finais

A partir dos pilares da convenção romântica, configuradores dos princípios ideológicos, políticos e literários oitocentistas, que condicionam a relação entre história, mito e realidade nas manifestações literárias desse primeiro momento, debruçamo-nos na análise das posturas de Gonçalves Dias e José de Alencar. Propomos estudar o modo como ambos os literatos se posicionam nas discussões de seus compatriotas em termos do eixo representativo da linguagem do ameríndio, vista como poética, e o modo como estabelecem diálogos com os primeiros críticos mapeadores dos parâmetros para a nação e, por correlação, para a literatura.

Sob o prisma das manifestações românticas tecedoras das historiografias brasileiras, observamos que Gonçalves Dias rompe com alguns princípios ao passo que endossa outros: desloca a idéia de originalidade, via Magalhães, e, por correlação, utiliza modelos da tradição ocidental. Nesse viés, recheia tais modelos com uma temática e um ritmo plasmados por elementos locais, fato que atesta a imbricação do poeta maranhense sobre um eixo duplo construtor das “Poesias Americanas”. Por essa vertente, aproveita os modelos lusitanos e os modela com a temática e com a camada sônica nativa. No que confere às posturas movimentadas por Gonçalves Dias, apontamos que a linguagem desse literato confere desvios frente à tradição ocidental e às afirmações românticas brasileiras, coordenadas pelos primeiros ideólogos e literatos.

Por outro lado, José de Alencar ecoa os princípios de Magalhães, revitalizando o conceito de gênio, de cópia e de originalidade. Sob essa perspectiva, embora assinale a condição híbrida dos brasileiros, projeta que, desse amálgama cultural, devem sobressair as fronteiras brasileiras. Coordenado por esses olhares contraditórios, José de Alencar, se, por um viés, refuta a cópia, por outro, utiliza uma estrutura medieval no romance, e, assim como Dias, recheia tal forma com elementos localistas: a cultura mítica do autóctone e elementos da

natureza, fato que confere sua imbricação na dialética tradição e ruptura.

Por essas diretrizes, os dois literatos transitam entre a revisão dos princípios clássicos e as afirmações românticas brasileiras, explorando as possibilidades estéticas e literárias que se abrem perante seus olhares. Entre o eixo da tradição e da ruptura, Dias e Alencar conferem posições inovadoras no âmbito lingüístico e literário. Promovem uma reorganização da língua e contribuem para a representação de formas e temas diferenciados nas manifestações artísticas oitocentistas.

Produzidos sobre esses terrenos dialéticos, o romance *O Guarani*, de José de Alencar, e as “Poesias Americanas”, de Dias, movimentam um vetor de força com relação ao elemento duplo. Em outras palavras, não se desvela uma única postura quanto ao discurso desses poetas. Dias projeta um olhar dubio no que confere ao crivo idealizador: de um lado o crivo é reverberado, e, por outro, se desmantela. Ao lado de Dias, Alencar manifesta um duplo posicionamento no que toca à imagem de Peri: projeta o crivo idealizador ao passo que o desloca.

Vinculada a essas representações, desnudamos as principais diferenças entre as estruturas dos poemas de Dias e do romance de Alencar que consistem na linguagem, na criação do índio e na demarcação histórica. A linguagem de Alencar visa romper com a lusitana. Sob esse prisma, o seu índio é individualizado e registra suas imagens em correlação com a demarcação do objeto histórico. Alencar promove uma esfera localista com um eixo representativo mais demarcado em comparação a Gonçalves Dias. Por outro lado, a linguagem clássica de Dias, articulada à representação do índio simbólico, embora imprima um movimento menos localista, atualiza os poemas em direção ao eixo brasileiro.

Em suma, podemos constatar, sob as óticas de Dias e Alencar, como o movimento romântico enlaça vários olhares para o contexto nacional, que se articulam em várias posturas literárias. Abordamos uma das vertentes do indianismo brasileiro, e averiguamos como as

perspectivas de Dias e de Alencar, que partem da convenção romântica, imprimem seus posicionamentos que ora afastam-se da historiografia brasileira e ora aproximam-se da tradição ocidental. E, por isso, reiteramos o eixo da tradição e ruptura que perpassa ambas as linguagens literárias.

Bibliografia

Dos autores:

ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v.3, p. 305-308.

_____. Pós-Escrito à segunda edição de Iracema. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v.3, p. 309-320.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. v.4.

_____. *Iracema*: edição do centenário. Rio de Janeiro: Olympo, 1965.

_____. *Iracema*. Rio de Janeiro: José de Olympio, 1965.

_____. Bênção Paterna. In: _____. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural, [1970]. p. V-XI.

_____. *O Guarani*. [S.l.: s.n], 1987.

_____. *Como e porque sou romancista*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.

DIAS, Gonçalves. *Coleção factícia de cartas de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1849.

_____. *Cartas a Alexandre Teófilo de Carvalho Leal 1859-1864*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, [s.d]a.

_____. *Cartas a Antônio Henriques Leal 1841-1862*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, [s.d]b.

_____. *Cartas a Francisco Adolfo Varnhagem 1851-1861*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, [s.d]c.

_____. *O Brazil e a Oceania*. Rio de Janeiro: [s. n], [s.d]d.

_____. *Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1957.

_____. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

Sobre os autores:

BARBOSA, João Alexandre. Leitura de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 1986. p. 3-8.

BECHARA, Evanildo. José de Alencar e a chamada língua brasileira. *Revista de Letras*. Fortaleza, v. 1, n. 3, p. 38-54, 1979.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 176-193.

CAMPOS, Haroldo de. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 127-145.

CANDIDO, Antonio. Gonçalves Dias consolida o romantismo. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1969. v. 2. p. 81-96.

_____. Os três alencares. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1969. v. 2. p. 221-235.

CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A Confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Secção de Publicações, 1953.

_____. Tipos literários contemporâneos: Gonçalves Dias. In: _____. *Textos que interessam à história do romantismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960. v. 2, p. 97-116.

CORRÊA, Irineu Eduardo Jones. Bernardo Guimarães, crítico de Gonçalves Dias. In: MELLO, Celina Maria Moreira de; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira (Org.). *Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 83-103.

COUTINHO, Afrânio. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.

DUARTE, Osvaldo; REIS, Célia Maria da Rocha. Leito de maravalhas, farfalhando: breve estudo da construção rítmica em Leito de folhas verdes de Gonçalves Dias. *Revista de Letras*. São Paulo, v. 40, p. 127-138, 2000.

FARIA, João Roberto. José de Alencar: folhetins dispersos. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v. 46, n. 1/4, p. 73-79, 1985.

FRANCHETTI, Paulo. A poesia romântica. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina – Palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial, 1994. v. 2, p. 187-220.

_____. I-Juca Pirama. In: _____. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê, 2007. p. 49-73.

_____. O indianismo romântico revisitado: Iracema ou a poética da etimologia. In: _____. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê, 2007. p. 75-86.

GIRON, Luís Antônio. *A bacanal do espírito: Gonçalves Dias folhetinista e a crítica de jornal na primeira geração romântica brasileira*. São Paulo: 2004, 400f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

IVO, Lêdo. Alencar e o romance poemático. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v. 38, p. 77-90, 1977.

MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Unicamp: Editora da Unicamp, 1993.

MARQUES, Wilton José. O poema, o prefácio e o diálogo necessário. *Revista Letras*.

Curitiba, n.67, p. 11-24, 2005.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Gentis guerreiros: o indianismo de Gonçalves Dias*. São Paulo: Atual, 1988.

MELO, Gladstone Chaves de. *Alencar e a língua brasileira*. Curitiba: Conselho Federal de Curitiba, 1972.

MEYER, Augusto. Alencar. In: _____. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964. p.145-158.

NAVARRO, Wilson Salles. O poema Marabá de Gonçalves Dias: uma análise fonosemântica. *Rhythmus*. São José do Rio Preto, n. 3, p. 1-35, 1981.

OLIVEIRA, Andrey Pereira de. A corrupção do universo indígena nas Poesias americanas de Gonçalves Dias. *Revista Trama*. Marechal Cândido Rondon, v. 1, n. 2, p. 39-57, 2005.

PEREIRA, Maurício César Alves. *Ritmo na poesia indianista de Gonçalves Dias*. São José do Rio Preto: 1984, 109f. Tese (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 1984.

PIROLLA, Luiz Tyller. *Alencar e a busca da identidade nacional*. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2002.

PITERI, Sônia Helena. Formas poemáticas tradicionais na poesia de Gonçalves Dias. *Rhythmus*. São José do Rio Preto, n. 15, p. 97-117, 1991.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Introdução. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. p. 3-41.

_____. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

NICOLI, Patrícia Garcia. *Ferdinand Denis e o projeto indianista romântico brasileiro*. São José do Rio Preto: 2005, 202f. Tese (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2005.

RAMOS, Frederico José da Silva. Notas. In: DIAS, Gonçalves. *Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1957. p. 527.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. O Guarani. In: _____. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1989. p. 56-85.

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 33-79.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Análise do texto literário: orientações estilísticas*. Curitiba: Criar Edições, 1981.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos; COSTA, Cecília Stuginski da. O ritmo diverso de Gonçalves Dias. *Rhythmus*. São José do Rio Preto, n. 4, p. 1-44, 1981.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos; COSTA, Cecília Stuginski da. A semântica do ritmo em Primeiros cantos. *Rhythmus*. São José do Rio Preto, n. 5, p. 1-48, 1982.

SUSSEKIND, Flora. O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina – Palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial, 1994. v. 2, p. 451-485.

Geral:

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

BAREL, Ana Beatriz Demarchi (Org.). *Nitheroy, Revista Brasiliense Ciencias, Letras e Artes: estudos críticos*. Coimbra: Minerva Coimbra, 2006.

_____. Revista *Nitheroy* (1836): relações político-culturais entre o Brasil e França no século XIX. In: BAREL, Ana Beatriz Demarchi (Org.). *Nitheroy, Revista Brasiliense Ciencias, Letras e Artes: estudos críticos*. Coimbra: Minerva Coimbra, 2006. p.31-43.

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

_____. *O prazer do texto*. Trad. Maria Magarida Barahona. Lisboa: Ed. 70, 1973.

_____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BELLUZO, Ana Maria de Moraes. *Brasil dos viajantes: Imaginário do Novo Mundo*. São Paulo: Metalivros, 1994. v. 1.

_____. A propósito do Brasil dos viajantes. *Revista USP*. São Paulo, n. 30, p. 8-19, 1996.

BERND, Zilá. Identidades e nomadismos. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Literatura e Identidades*. Rio de Janeiro: Fonseca, 1999. p. 95-111.

_____. *Literatura e Identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BRUYAS, Jean-Paul. Introdução. In: DENIS, Ferdinand. *Os Maxacalis*. Trad. Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979. p. 9-195

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1969. v. 2.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora

Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHOCIAIY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Mcgraw-Hill, 1974.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. José Victor Adragão. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1976.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v. 2.

DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino (Org.). *Historiadores e críticos do romantismo: a contribuição europeia crítica e história literária*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. p. 27-82.

_____. *Os Maxacalis*. Trad. Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.

EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971.

FRANCHETTI, Paulo. Gonçalves de Magalhães e o romantismo no Brasil. *Revista de Letras*. São Paulo, v. 46, n. 2, p. 67-77, 2006.

_____. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê, 2007.

FRYE. Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1977.

GARRETT, Almeida. A restauração das letras, em Portugal e no Brasil, em meados do século XVIII. In: CÉSAR, Guilhermino (Org.). *Historiadores e críticos do romantismo: a contribuição europeia crítica e história literária*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. p. 83-92.

_____. Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 29-73.

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. *A estética romântica: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992.

GUINSBURG, Jacó (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

JOBIM, José Luís. O indianismo literário na cultura do romantismo. *Revista de Letras*. São Paulo, v. 37/38, p. 35-48, 1997.

JOBIM, José Luís (Org.). *Literatura e Identidades*. Rio de Janeiro: Fonseca, 1999

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: Pioneira, 1976.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editora Estampa, 1978.

KOTHE, Flávio René. *O cânone imperial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MAGALHÃES, Gonçalves de. Ensaio sobre a história da litteratura do Brasil. *Nitheroy: revista brasiliense*. Paris, tomo primeiro, n. 1, p. 32-39, 1836.

_____. Discurso sobre a história da literatura do Brasil. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Americana Prolivro, 1974. v.1, p. 12-26.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Literatura de fundação. In: _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 125-131.

PEREIRA, Danglei de Castro. *Poesia romântica brasileira revisitada*. São José do Rio Preto: 2006, 235f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2006.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Americana Prolivro, 1974. v.1, p. 30-61.

RICOEUR, Paul. O trabalho da semelhança. In: _____. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000. p. 267-331.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.

SILVA, Domingos Carvalho. *Uma teoria do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SILVA, João Manuel Pereira da. Estudos sobre a litteratura. *Nitheroy: revista brasiliense*. Paris, tomo primeiro, n. 1, p. 214-243, 1836.

_____. Uma introdução histórica e biográfica sobre a literatura brasileira. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 151-177.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Bosquejo da história da poesia brasileira. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 100-142.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa; ADET, Carlos Emílio. Introdução sobre a literatura nacional. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 195-207.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zé Mario, 2002.

SPINA, Segismundo. *Apresentação da lírica trovadoresca*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1956.

STADEN, Hans. *A verdadeira história dos selvagens, nus, ferozes devoradores de homens*. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Dantes, 1999.

VENTURA, Roberto. “Estilo tropical”: a natureza como pátria. *Remate de Males*. Campinas, n. 7, p. 27-38, 1987.

_____. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Editora de UFSC, 1997.

ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

ZILBERMAN, Regina. História da literatura e identidade nacional. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Literatura e Identidades*. Rio de Janeiro: Fonseca, 1999. p. 23-55.

_____. Ferdinand Denis e os paradigmas da história da literatura. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*. Passo Fundo, v. 2, n. 1, p. 137-147, 2006.