

Maurício César Alves Pereira

**Ritmo na Poesia Indianista de
Gonçalves Dias**



1910000292



Maurício César Alves Pereira

**RITMO NA POESIA INDIANISTA DE
GONÇALVES DIAS**

A DEUS, SUPREMO CRIADOR, POR TER-NOS FEITO À SUA IMAGEM E SEMELHANÇA.

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas
da Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho", Campus de
São José do Rio Preto, para a obtenção
do título de Mestre em Letras (Área de
Concentração de Literatura Brasileira).

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO



A GRADIENTES

Ao professor doutor Antonio Manoel dos
Santos Silva, paciente e culto orienta-
dor desta Dissertação, pelo estímulo e
apoio constantes para alcançarmos a me-
ta final.

Ao jovem Célio José Francis, exímio da
télgrafo, pela atenção dispensada.

Aos professores e colegas do Curso de
Pós-graduação pela troca de experiên-
cias e amizade demonstradas.

A DEUS, SUPREMO CRIADOR, POR TER-NOS FEITO À SUA IMAGEM E SEMELHANÇA.

Que Deus a todos cubra e proteja.

Maurício César Alves Pereira

A G R A D E C I M E N T O S

Ao professor doutor Antonio Manoel dos Santos Silva, paciente e culto orientador desta Dissertação, pelo estímulo e apoio constantes para alcançarmos a meta final.

Ao jovem Célio José Franzin, exímio dactilógrafo, pela atenção dispensada.

Aos professores e colegas do Curso de Pós-graduação pela troca de experiências e amizade demonstradas.

Que Deus a todos ampare e proteja.

Maurício César Alves Pereira

A meus pais, irmãos e amigos,
DEDICAMOS.

DEDICATÓRIA

Página

1 - INTRODUÇÃO	1
1 - Conceitos Operatórios	2
2 - Objetivos e Método	3
3 - Concepções	5
Notas	6
CAPÍTULO II - GONÇALVES DIAS E O ROMANTISMO BRASILEIRO	7
1 - Evolução Literária de Gonçalves Dias	7
2 - Tendências Estilísticas e temáticas	10
3 - Poemas Indianistas Fundamentais	13
Notas	13
CAPÍTULO III - O VERSO INDIANISTA DE GONÇALVES DIAS	15
1 - O Ritmo Intensivo	15
2 - A Estrutura Melódica	23
3 - Anti-ritmia e Motivação	30
Notas	33
CAPÍTULO IV - A ESTROFE DE GONÇALVES DIAS E A ESTROFE INDIANISTA	34
1 - Estrofes homeopolaras	40
2 - Estrofes isopolaras	45
3 - Os encaivalhamentos	61
Notas	65
CAPÍTULO V - RITMO POEMÁTICO: ANÁLISE DE "I-JUCA-PIRANA"	66
1 - O poema "I-Juca-Pirana"	68
2 - Quadro fônico	83
3 - Motivações	97
Notas	104

A meus pais, irmãos e amigos,
DEDICAMOS.

Í N D I C E

	Página
I - INTRODUÇÃO	1
1 - Conceitos Operatórios	2
2 - Objetivos e Método	4
3 - Convenções	5
Notas	6
 CAPÍTULO II - GONÇALVES DIAS E O ROMANTISMO BRASILEIRO	 7
1 - Evolução Literária de Gonçalves Dias	7
2 - Tendências Estilísticas e temáticas	10
3 - Poemas Indianistas Fundamentais	13
Notas	13
 CAPÍTULO III - O VERSO INDIANISTA DE GONÇALVES DIAS	 15
1 - O Ritmo Intensivo	15
2 - A Estrutura Melódica	23
3 - Anti-ritmia e Motivação	30
Notas	33
 CAPÍTULO IV - A ESTROFE DE GONÇALVES DIAS E A ESTROFE INDIANISTA	 34
1 - Estrofes homeopulares	40
2 - Estrofes isopulares	45
3 - Os encavalgamentos	61
Notas	65
 CAPÍTULO V - RITMO POEMÁTICO: ANÁLISE DE "I-JUCA-PIRAMA"	 66
1 - O poema "I-Juca-Pirama"	68
2 - Quadro fônico	83
3 - Motivações	97
Notas	104

poesia indianista de Antônio Gonçalves Dias (1823 - 1864). Trata-se, sem dúvida, de um estudo que abrange um campo muito estreito, pois se ocupa apenas o ritmo como objeto de pesquisa, e além disso, o ritmo - dentro de uma expressão temática limitada, uma vez que se trata não - de toda a poesia mas daquela que se pode entender como sendo a confinação estética, pela palavra, de indianismo de um poeta romântico.

Apesar, porém, dessa restrição de âmbito, achamos que o estudo tem relativa importância na medida em que se volta para dois aspectos importantes da poesia de Gonçalves Dias, aspectos esses ressaltados pela crítica. Um consiste no próprio tema de índio, tal como o romantismo exprimiu e, exatamente, exprimiu com originalidade, a partir do poeta paranaense; outro consiste no estudo de ritmo cuja variabilidade a riqueza a crítica tem apontado, mais por senti-la do que propriamente por examiná-la detidamente.

O primeiro aspecto - o tema indianista - serviu-nos não só para delimitar a tarefa aqui empreendida, mas também para pôr em relevo certas formas de semantização que ficam quase sempre despercebidas quando se estuda o plano dos textos poéticos. Assim, de modo indireto, os aspectos indianistas entraram no trabalho como - meios de balizamento de referência interpretativa do ritmo.

O segundo aspecto - o ritmo - será o centro de nossas investigações e por vários motivos: um, já indicado, por ser muito mencionado em livros de história e de crítica literárias sobre Gonçalves Dias; outro, também já sugerido, porque são poucos os trabalhos sobre o ritmoônico da poesia de Gonçalves Dias que vão além das apresentações de esquemas rítmicos de intenção; terceiro, porque na poesia de Gonçalves Dias, o ritmo adquire um peso decisivo; quarto, porque o ritmo gongolário (assim como certos padrões estilísticos e temáticos) repete-se na poesia de outros autores românticos; finalmente, pela importância mesma do ritmo enquanto elemento essencial da poesia. É por essas razões e também porque nos utilizaremos de alguns conceitos operatórios não muito correntes que devemos expor as bases em que nos fundamentamos e certas denominações de que nos valemos nos capítulos nucleares desta dissertação.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como finalidade o estudo do ritmo da poesia indianista de Antônio Gonçalves Dias (1823 - 1864). Trata-se, sem dúvida, de um estudo que abrange um campo muito estreito, pois escolhe apenas o ritmo como objeto de pesquisa, e além disso, o ritmo - dentro de uma expressão temática limitada, uma vez que se trata não - de toda a poesia mas daquela que se pode entender como sendo a configuração estética, pela palavra, de indianismo de um poeta romântico.

Apesar, porém, dessa restrição de âmbito, achamos que nosso estudo tem relativa importância na medida em que se volta para dois aspectos importantes da poesia de Gonçalves Dias, aspectos esses ressaltados pela crítica. Um consiste no próprio tema do índio, tal como o romantismo exprimiu e, exatamente, exprimiu com originalidade, a partir do poeta maranhense; outro consiste no estudo do ritmo cuja variabilidade e riqueza a crítica tem apontado, mais por senti-la do que propriamente por examiná-la detidamente.

O primeiro aspecto — o tema indianista — serviu-nos não só para delimitar a tarefa aqui empreendida, mas também para pôr em relevo certas formas de semantização que ficam quase sempre despercebidas quando se estuda o plano fônico dos textos poéticos. Assim, de modo indireto, os aspectos indianistas entrarão no trabalho como - marcos ou balizas de referência interpretativa do ritmo.

O segundo aspecto — o ritmo - será o centro de nossas investigações e por vários motivos: um, já indicado, por ser muito - mencionado em livros de história e de crítica literárias sobre Gonçalves Dias; outro, também já sugerido, porque são poucos os trabalhos - sobre o ritmo fônico da poesia de Gonçalves Dias que vão além das - apresentação de esquemas rítmicos de intensidade; terceiro, porque na poética de Gonçalves Dias, o ritmo adquire um peso decisivo; quarto, porque o ritmo gonçalvino (assim como certos padrões estilísticos e temáticos) repercute no da poesia de outros autores românticos; final- mente, pela importância mesma do ritmo enquanto elemento essencial da poesia. É por essas razões e também porque nos utilizaremos de al- guns conceitos operatórios não muito correntes que devemos expor as bases em que nos fundamentamos e certas denominações de que nos vale- remos nos capítulos nucleares desta dissertação.

1 - CONCEITOS OPERATÓRIOS

Para o estudo do verso isolado, ou seja, do verso considerado como entidade rítmica independente do todo estrófico em que se integra, estaremos seguindo os manuais correntes, a não ser na contagem do número de sílabas, em que seguiremos o padrão grave.¹ Consideraremos como marcos de intensidade relevante as sílabas com força expiratória de valor 2 ou 3, conforme a escala de valores estabelecida por Mattoso Câmara Jr.² Atonizaremos as sílabas de valor expiratório 2, quando estas forem imediatamente contíguas às de valor 3, desde que, é claro, inexista pausa melódica entre elas.

No nível métrico-melódico do verso considerado assim - isoladamente, denominaremos indiferentemente de sílabas métricas, sinfonemas ou simplesmente sílabas, aos agrupamentos fonéticos que lingüísticamente puderem denominar-se de sílabas. Assim, as sinalefas - poderão receber uma dessas denominações.³ Por outro lado, para a designação dos pontos silábicos em que o registro de entoação se eleva ou se abaixa, utilizaremos a expressão de Rafael de Balbín "cume tonal", evitando outra equivalente, "acento tônico", por causa de sua ambigüidade conceitual nos manuais em língua portuguesa.⁴ À seqüên-cia métrica marcada por um cume tonal, chamaremos de unidade melódica; à pausa conseqüente, chamaremos de pausa melódica ou simplesmente pausa, quer seja esta um silêncio ou uma demora articulatória.⁵ Ainda neste nível consideraremos como "inteiriços" os versos sem pausa melódica interna, como "bimembres", os divididos por uma pausa melódica, como "trimembres", os cortados por duas pausas melódicas; aos seccionados por três ou mais pausas, chamaremos de "plurimembres".

Estas pausas melódicas podem, como já deixamos sugerido, evitar as colisões de acentos intensivos relevantes. Quando esta intervenção não acontecer, isto é, quando as contigüidades acentuais permanecerem sem que haja atonização alguma, usaremos o termo "anti - ritmia". Assim, "contigüidades rítmicas", "conflitos rítmicos" ou "acentuais" e "anti-ritmias" serão modos de designarmos o mesmo fenômeno.⁶

Quando passarmos para o estudo dos versos integrados - num conjunto superior, vamos usar quase sempre as orientações e ter-



mos utilizados por Rafael de Balbín em Sistema de Rítmica Castellana.⁷ Este autor fundamenta-se no pressuposto de que todos os níveis de linguagem apresentam igual importância na constituição do ritmo poético. No plano fônico é a interrelação simultânea dos diferentes níveis — tom ou melodia, timbre; quantidade ou metro, intensidade — que dão origem ao período rítmico ou estrofe, que constitui a única unidade rítmica com plenitude idiomática completa do poema.⁸ Nesse modo de compreender o ritmo fônico, são importantes os conceitos de "eixo rítmico", "isopolaridade", "homeopolaridade" e "heteropolaridade", que levam a outros conceitos subsidiários e complementares.

O "eixo rítmico" (ou "áxis rítmico") nada mais é do que o ponto silábico de um conjunto integrado de versos onde se observa o máximo de coincidência possível dos vários níveis do plano fônico. Nos textos em língua portuguesa, trata-se da penúltima sílaba de todos os versos que compõem determinado bloco. Nesse ponto silábico, de fato, é que necessariamente há coincidência de cume tonal, de acento intensivo e de começo de organização da sequência sônica que conhecemos como rima. No caso de o conjunto ser formado por versos compostos, haverá um duplo eixo, um no meio e outro no fim dos versos, sendo este considerado o eixo rítmico principal e aquele, o eixo rítmico secundário.⁹

O eixo rítmico se denomina de "isopolar", quando o conjunto de versos tiver o mesmo número de sílabas métricas. No caso de apresentar diferença numérica, denomina-se-á de "eixo rítmico homeopolar" caso passe por posição diferente mas proporcional, e de "eixo rítmico heteropolar" caso incida sobre posição silábica diferente e desproporcional. Simplificando, uma estrofe composta de 5 versos hendecassílabos apresentará necessariamente um eixo rítmico na décima sílaba — será isopolar; outra que se componha de 5 versos, sendo dois hendecassílabos e 3 heptassílabos (número diferente de sílabas mas ambos tipos caracterizados pela imparidade), terá eixo sobre sílaba par, ou seja, 10ª e 6ª — será homeopolar; uma terceira que se componha de versos 2 decassílabos e 3 hexassílabos (número diferentes de sílabas, mas ambos caracterizados pela paridade), terá eixo sobre sílaba ímpar, ou seja, 9ª e 5ª — será também homeopolar; finalmente, uma quarta que se componha de 3 versos decassílabos e 4 hendecassílabos, terá eixo sobre sílaba par e ímpar ao mesmo tempo — será, portanto heteropolar.¹⁰



Quando o eixo rítmico incide sobre sílaba par, os versos estarão teoricamente determinados pelo signo rítmico jâmbico (esquema — / ...), e quando incidir sobre sílaba ímpar, serão os versos determinados pelo signo rítmico trocaico (esquema / — ...).¹¹ Este signo rítmico determina os tipos de acentos rítmicos intensivos. Assim, chamam-se "acentos rítmicos axiais" os que participam do eixo; simplesmente "acentos rítmicos" os que, fora do eixo, ocupam a posição proporcional — par ou ímpar —; acentos extra-rítmicos", os que, fora do eixo, ocupam a posição desproporcional à do eixo; e "anti-rítmicos" aqueles "extra-rítmicos" contíguos imediatamente aos acentos rítmicos.¹²

Quanto à estrofe, se considera como tal aquele conjunto de versos que se repete periodicamente no poema ou aquele que, não se repetindo periodicamente, apresenta um eixo rítmico fundado na coincidência dos três elementos sobre o mesmo ponto silábico: timbre, cume tonal e acento de intensidade.¹³

Aos conjuntos integrados de versos que não obedeceram a um ou a ambos princípios de organização, denominaremos de "cursos rítmicos" ou, indiferentemente, "blocos rítmicos" ou "conjuntos rítmicos".

2 - OBJETIVOS E MÉTODO

São objetivos deste trabalho:

- a) descrever os níveis intensivo e métrico-melódico dos versos componentes dos poemas indianistas de Gonçalves Dias;
- b) apontar para as motivações semânticas possíveis naqueles versos isolados onde se observa o fenômeno da anti-ritmia;
- c) descrever os tipos estróficos e modalidades de curso rítmico desses mesmos poemas;
- d) apontar para o sentido de construção interna desses conjuntos integradores de versos;
- e) indicar as prováveis motivações semânticas existentes nos encavalgamentos interversais;
- f) apresentar análise de um poema com a finalidade de evidenciar sua estruturação rítmica total e a motivação semântica subjacente a tal estruturação.

Para alcançar esses objetivos, pretendemos fazer um levantamento exaustivo de todos os poemas indianistas, destacando, primeiro, verso por verso, para analisar cada um em diferenciados níveis e, depois, quantificando-os e classificando-os. Usaremos o mesmo procedimento com as estrofes, transpondo-o depois para o poema escolhido, "I-Juca Pirama". Em cada etapa tentaremos, a partir da estrutura constitutiva dos fenômenos estudados, descobrir as motivações semânticas. Nosso instrumental descritivo é predominantemente estilístico e estrutural, conforme a visão que norteia Análise do Texto Literário - Orientações Estilísticas, de Antonio Manoel dos Santos Silva.¹⁴

3 - CONVENÇÕES

Em nossa dissertação, usaremos as seguintes convenções:

—: sílaba métrica átona;

/: sílaba métrica com intensidade relevante;

' : sílaba com incidência de cume tonal;

∕: sílaba com incidência de cume tonal e com intensidade relevante;

∟: sílaba com intensidade relevante e com cume tonal - debilitado;

|: pausa melódica interna;

⌋: pausa melódica interna incidente sobre sinalefa da sílaba antecedente;

||: pausa axial ou formal;

‡: encavalgamento.



- 1) Ver Rogério Chociay: Teoria do Verso, pp. 11 - 13.
- 2) Ver J. Mattoso Câmara Jr.: Problemas de Linguística Descritiva, pp. 34 - 39, e Estrutura da Língua Portuguesa, pp. 52 - 55.
- 3) Diferenciações mais detalhadas encontram-se em Rafael de Balbín : Sistema de Rítmica Castellana, pp. 65 - 76.
- 4) Rafael de Balbín: op. cit., pp. 61 - 94.
- 5) Ibidem, pp. 15 - 27.
- 6) Ibidem, pp. 95 - 106 e 136 - 137.
- 7) Além dessa obra de Rafael de Balbín, estaremos consultando de Antonio Manoel dos Santos Silva: Análise do Texto Literário.
- 8) Rafael de Balbín: op. cit., p. 36.
- 9) Ibidem, pp. 38 - 60.
- 10) A estrofe heteropolar não se encontra na poesia indianista de Gonçalves Dias.
- 11) Rafael de Balbín: op. cit., pp. 122 - 125.
- 12) Ibidem, pp. 125 - 142.
- 13) Ibidem, pp. 28 - 37.
- 14) Antonio Manoel dos Santos Silva: Análise do Texto Literário, pp. 47-91.

1. - EVOLUÇÃO LITERÁRIA DE GONÇALVES DIAS

O texto escrito por Gonçalves Dias, que é o "Prólogo" à 1ª edição de sua obra Primeiros Cantos, de 1846, pode ser visto como um resumo das propostas inovadoras do Romantismo ao mesmo tempo que explica a posição de autor face a vários aspectos de sua produção literária.³ Com ele Gonçalves Dias expõe e, de vez em quando, deixa implícito, os ideais românticos que procurou realizar em sua obra: total liberdade no uso das regras de metrificacão existentes, usando-as adequadamente ao seu conteúdo. Falta de utilidade de temas e assuntos para poder cantar o que lhe fosse na alma. Fica evidente também a marca do subjetivismo do poeta romântico nas palavras do próprio Gonçalves Dias: "Escrevi-as para mim, e não para os outros..."⁴ Quanto à natureza



C A P Í T U L O I I

GONÇALVES DIAS E O ROMANTISMO BRASILEIRO

Está fora de qualquer controvérsia a posição de relevo que ocupa a obra de Gonçalves Dias na literatura brasileira, do mesmo modo que a sua poesia no apreço e no gosto do seu povo. Primeiro em data dos grandes poetas românticos, foi Gonçalves Dias a matriz da - qual partiram, a despeito de sua relativa proximidade aos cânones portugueses, as correntes renovadoras de nossa poesia, desenvolvidas depois até a plenitude no lirismo e na linguagem poética. Nos motivos, na temática, na índole, no sentimento íntimo, a sua poesia já é poesia brasileira, que veio a ter, depois dele, e dos herdeiros de sua mensagem, altos cultores. Cabe-lhe, em todo caso, a consolidação do Romantismo ¹, por lançar, com a prática ², as bases estéticas que iriam revolucionar a poesia feita no Brasil, especialmente a partir de 1846 , quando o autor publicou seus Primeiros Cantos. Pode-se dizer que com ele começa a nossa verdadeira poesia romântica, e sua influência se - fez sentir fortemente na terceira e quarta gerações de poetas do Roman- tismo.

1 - EVOLUÇÃO LITERÁRIA DE GONÇALVES DIAS

O texto escrito por Gonçalves Dias, que é o "Prólogo" à 1ª edição de sua obra Primeiros Cantos, de 1846, pode ser visto como um resumo das propostas inovadoras do Romantismo ao mesmo tempo que explica a posição do autor face a vários aspectos de sua produção literária. ³ Com ele Gonçalves Dias expõe e, de vez em quando, deixa implícito, os ideais românticos que procurou realizar em sua obra: total liberdade no uso das regras de metrificação existente, usando-as adequadamente ao seu conteúdo, falta de unidade de temas e assuntos para poder cantar o que lhe fosse na alma. Fica evidente também a marca de subjetivismo do poeta romântico nas palavras do próprio Gonçalves Dias: "Escrevi-as para mim, e não para os outros..." ⁴ Quanto à natureza ,



esta surge como fonte de inspiração para o poeta, servindo como mediadora para a sua concepção de poesia. Mais adiante, com relação a alguns aspectos do conceito clássico de poesia (objetividade, racionalismo e universalidade), Gonçalves Dias acolhe a nova concepção, fundada principalmente no subjetivismo e na livre expressão dos sofrimentos. Finalizando, o último parágrafo evidencia a concepção do poeta como um ser marginalizado e infeliz: "... porque ao Autor interessa em acabar com essa vida desgraçada, que se diz de Poeta." ⁵

As fases possíveis de sua evolução literária bem como o seu valor já foram destacadas pela crítica brasileira. Sílvio Romero, que situa Gonçalves Dias na segunda fase do Romantismo, é de opinião que não precisa quem lhe trace a biografia do poeta maranhense, mas consigna apenas algumas datas e algumas observações que elas despertam. Segundo Sílvio Romero, Gonçalves Dias deve ser visto pela sua feição preponderante: o poeta. "O autor de Marabá, da Mãe-d'Água, do Leito de Folhas Verdes, do I - Juca-Pirama, dos Timbiras, que é também o autor das sextilhas de Frei Antão, isto é, o autor do que há de mais nacional e do que há de mais português em nossa literatura, é um dos mais nítidos exemplares do povo, do genuíno povo brasileiro. É o tipo do mestiço físico e moral de que tenho falado repetidas vezes neste livro. Gonçalves Dias era filho de português e mameluca, quero dizer - descendia da três raças que constituíram a população nacional e representava-lhes a principais tendências." ⁶

Esse vínculo étnico também vem lembrado por José Veríssimo na sua História da Literatura Brasileira. Ele vê em Gonçalves Dias um dos raros exemplos da teoria da raça, mas não deixa de apontar para possíveis complexos motivadores de sua variada poesia: ⁷ "Parece que nele se reuniam as três de que se formou o nosso povo. (Pai, português, mãe, cafusa, resultado do cruzamento do índio com o negro = mestiça). Morte do pai e separação da mãe, em terra estranha transpira a sua grande mágoa, "essa dor que não tem nome" num poema autobiográfico "Saudades" dedicado à irmã."

Circunstâncias do seu nascimento, golpe sofrido, orfandade, exílio e afeições de infância, embora alguns lampejos de humor e jovialidade foi uma alma profundamente melancólica e sensível.

Pouco se demorou na capital de sua província, veio ao Rio e em 1846 publicou Primeiros Cantos..." ⁸



... O balbucio de Magalhães e Porto Alegre era já em -
Gonçalves Dias a fala clara, perfeita e melodiosa. Com mais harmonia,
mais íntimo e mais vivo sentimento, mais espontânea e original inspira-
ção, maior sensibilidade emotiva, havia relevantemente nele dons de ex-
pressão muito superiores. Pode dizer-se que aqueles poemas revelam —
e os posteriores confirmariam — o primeiro grande poeta do Brasil." 9

Esta preeminência de que os contemporâneos tiveram a in-
tuição, a vieram confirmar os Segundos Cantos e Sextilhas de Frei An-
tão, publicadas também no Rio anos depois. Corroboraram-no ainda os
Últimos Cantos de 1851, tudo reunido mais tarde sob o título de Cantos
(Leipzig - 1ª edição).

Alguns dos poemas dos Primeiros Cantos, porventura os
melhores, repunham em nossa poesia o índio nela introduzido primeiro -
por Basílio e Durão. Era essa a grande novidade. Nos poemas daqueles
não entrava o índio senão como elemento da ação ou episódio, sem lhes
interessar mais do que o pediam o assunto ou as condições do gênero .
Nos cantos de Gonçalves Dias, ao contrário, o índio é de fato a perso-
nagem principal, o herói, a ele vão as simpatias do poeta, por ele é a
sua predileção manifesta." 10

A leitura de mais dois críticos: Manuel Bandeira e Al-
fredo Bósi completa nossa visão sobre a trajetória literária do poeta
e pode ser ordenada como segue: 11

Entre a publicação dos Primeiros Cantos dos Últimos Can-
tos Gonçalves Dias elaborou os primeiros cantos de um poema americano
Os Timbiras, dos quais publicou em Leipzig, em 1857, os quatro primei-
ros. Esse as Poesias Americanas não só ficariam a todas as luzes, os
mais belos poemas de inspiração indianista aqui produzidos, mas os úni-
cos que sobrevivem aos motivos ocasionais dessa inspiração e ao gosto
do momento. Um deles "I - Juca-Pirama", é sob todos os aspectos, uma
das raras obras primas da nossa poesia e também de nossa língua.

O poeta genial desdobra-se em Gonçalves Dias num dos -
prosadores mais seletos. As obras líricas junta a dramática. D. Leo-
nor de Mendonça (1846). Antes viera Patkul e Beatriz Cenci (1843 e
1844). Em 1860 Boabdil (obra póstuma).

A obra puramente poética de Gonçalves Dias sobrepujou -
em acabamento e mérito a tudo o mais que escreveu. Mesmo em obras que



não são de natureza literária distingue-se a linguagem e o estilo cuidados, razão pela qual, não só pelas qualidades de pensamento, mas também de expressão, o poeta é considerado um dos nossos clássicos, que sendo por qualidade escreve num estilo certo, elegante e fluente.

É, porém, como poeta, que a crítica o tem considerado - se não o maior, pelo menos o mais completo dos poetas românticos.

2 - TENDÊNCIAS ESTILÍSTICAS E TEMÁTICAS

A crítica é mais ou menos unânime em apontar unidade na multiplicidade da poesia gonçalvina. Assim, em sua produção poética - encontramos poesia indianista, poesia sentimental, poesia da natureza.

Representado em função da ótica idealista do Romantismo, o índio gonçalvino surge como criação artística, mito literário, distante da realidade mas à altura dos heróis medievais criados pelos escritores europeus. Sua lírica singulariza-se no conjunto da poesia romântica brasileira como a mais literária, isto é, a que melhor expressou o caráter mediador entre os pólos da expressão e da construção. O poeta de "I - Juca-Pirama" é o clássico do nosso Romantismo: enquanto fonte de temas e formas da segunda e terceira geração; e enquanto "poets'poet", alvo das preferências críticas de poetas tão díspares entre si como Bilac, Machado de Assis e Manuel Bandeira." ¹²

Elegendo o índio, herói de sua poesia, Gonçalves Dias - procurou tematizar os grandes componentes da "alma brasileira" destacando-lhe a nobreza de caráter, a bravura e a valentia.

Como poeta lírico - amoroso, cantou os temas preferidos pelo Romantismo (amor, saudade, tristeza) através de poemas que seguem essa linha temática. Além desses temas expressou sua visão panteísta da existência em poesias impregnadas de religiosidade sobre a majestade da natureza.

O autor romântico via de regra, deixa predominar o sentimento indisciplinado, distendido. O autor clássico por outro lado é harmônico, organiza-se racionalmente Gonçalves Dias é de formação clássica mas vive em contacto com o Romantismo: originam-se daí algumas de suas grandes diretrizes estilísticas: poesia de meio termo, entre a rigidez clássica e o despojamento romântico.



"Nesse ponto não é excusado afirmar que, sem dúvida , foi Gonçalves Dias o poeta brasileiro que mais profundamente e extensamente versejou em nossa língua; conhecia-a não das gramáticas mas do -trato com os escritores de todas as épocas, desde os poetas dos cancio- neiros e dos primeiros cronistas, uma vez que nos seus versos aparecem com freqüência dicções arcaicas." 13

Em síntese, o estudo da poética de Gonçalves Dias prova que a regulamentação e a sistematização da poesia, se são coisas úteis para ajudar os poetas medíocres a fazerem passáveis, nada vale para -quem, como era o caso do grande romântico, não precisa de regras de ninguém para criar o seu ritmo e a sua música.

Se nós quisermos ter uma idéia geral da poesia e do es-tilo de Gonçalves Dias podemos tomar como ponto de partida os assuntos dominantes e fazer uma divisão em: poesia lírico-amorosa, poesia india- nista, poesia medievalista. Se quisermos partir dos gêneros, podemos ter uma divisão em "poesia lírica", "poesia lírico-descritiva", "poe- sia épico-dramática" e "poesia épica".

Como Antônio Gonçalves Dias notabilizou-se com o india- nismo, costuma-se tomá-lo como ponto de partida. Se quisermos dividir essa poesia de tema indianista, também chamada por Gonçalves Dias, de "poesia americana", podemos tomar como base os focos referenciais de -seu discurso poético e teremos os seguintes agrupamentos: poesia líri- ca: "Leito de Folhas Verdes", "Marabá", "Canção do Exílio", esta pro- priamente americana, mas não indianista; poesia descritiva: "Gigante de Pedra"; poesia épico-dramática: "I - Juca-Pirama"; poesia épica: Os Timbiras.

Conforme observa a crítica, a poesia indianista se ca- racteriza pelas seguintes marcas principais: simetria com o medievismo coimbrão que ele praticou em Portugal, (Sextilhas de Frei Antão) com- posto de poemas medievais, de linguagem quatrocentista. Essa simetria se observa entre os seus tipos de índios e os heróis cavaleirescos , aqueles presentes em "Canção do Guerreiro", "Os Timbiras", "I - Juca- Pirama", e estes nas Sextilhas de Frei Antão. 14

Comunica-nos uma visão geral do índio, por meio de ce- nas ou feitos ligados à vida de um índio qualquer, de identidade pura- mente convencional e funcionando apenas como padrão, ou seja, seus ín-

dios não possuem personalidade própria, em compensação estão carregados de forte vigor simbólico.¹⁵

Realiza a incorporação do detalhe pitoresco da vida americana ao ângulo romântico e europeu de visão e usa técnicas variadas de apresentação, desenvolvimento e desfecho, principalmente nos poemas narrativos, quase sempre in media res.¹⁶ Essa função estética do pitoresco e do exótico é notória em "Marabá", "I - Juca-Pirama", "Leito de Folhas Verdes". No primeiro, a visão do "monstro" romântico, rejeitado pela sociedade, incorpora-se na extremamente bela figura da índia que, em virtude de sua mestiçagem, é rejeitada pelos homens da tribo. No segundo, tem-se a visão sentimental do heroísmo e da generosidade, do amor familiar e da execração; no terceiro, a visão da espera sentimental para a realização do amor. Quase sempre, dá intensidade ao clima de vigor selvagem, com versos fortemente cadenciados e isorritmicamente distribuídos. As outras partes do poema vão-se adequando, em metro e ritmo, às tensões psicológicas dos personagens ou ao clima da ação. O grande modelo dessa ductilidade rítmica é "I - Juca-Pirama".¹⁷

A poesia lírico-amorosa lembra ao leitor certas características de visão do mundo próprias do estilo arcádico, entretanto o tom ideológico neoclássico está refundido em versos mais livres e mais modernos. A riqueza melódica na combinação de diferentes metros dá, nesses poemas uma cadência peculiar, como bem lembrou Antônio Cândido; é o "meneio romântico", mas longe do lamuriento ou melodramático.¹⁸ É nesse ponto que Gonçalves Dias difere dos poetas posteriores a ele. Nesse padrão geral de contenção (clássica) e efusão (romântica) destaca-se o poema Ainda Uma Vez Adeus! A sua composição estrófica, bem como o tema, lembram o lirismo palaciano com suas trovas. O sentido, porém, é tipicamente romântico, graças à sua alta tensão patética.

Na poesia lírico - descritiva sobre a natureza, Gonçalves Dias faz alusão à noite, ao mar, e à tarde. Com esse tema, ele deu forma à sua tendência à solidão ou mais provavelmente ao sentido da solidão; discernimento austero e comovido diante da natureza, diálogo mais ou menos explícito (em que a Natureza apenas ouve) e um diálogo oculto, perceptível no próprio eu poético, entre o discernimento de um mundo encoberto pela realidade sensível e a sua consciência de poeta.¹⁹

Mas o que distingue Gonçalves Dias dos outros poetas românticos brasileiros é um conjunto de traços formais e temáticos abstraídos por relação com esses outros artistas: Gonçalves Dias mostra, em seu estilo, o apego à harmonia clássica, herdada dos poetas árcades e dos principais românticos portugueses; junto ao seu intuito nacional, esse apego vincula o poeta ao grupo da 1ª geração. Por outro lado, afasta-se desse grupo por outra característica: uma riqueza de expressão e uma originalidade que não se verifica na geração anterior. Nesse ponto, antecipa a geração posterior que o considerará um mestre. Entretanto, Gonçalves Dias afasta-se da poesia dos jovens românticos posteriores graças à ausência de pessimismo e à sua deliberada resistência à intemperança sentimental, que se aliam às virtudes da estética quinhentista da elegância e do decoro. Em outras palavras, Gonçalves Dias é o único poeta romântico que consegue aliar, em grande parte de sua obra, o rigor e o vigor, a expressão do sentimento e o equilíbrio da expressão.

3 - POEMAS INDIANISTAS FUNDAMENTAIS

Os poemas indianistas de Gonçalves Dias que serão objeto de nossa análise são os seguintes: "O Canto do Guerreiro", "O Canto do Índio", "Deprecação", "Tabira", "O Gigante de Pedra", "Leito de Folhas Verdes", "I - Juca-Pirama", "Marabá", "Canção do Tamoio", "Morro do Alecrim", "Visões I - O Índio", "Poema Americano" e Os Timbiras.²⁰

Nossa escolha não inclui todos os poemas que Gonçalves Dias chamou de "Poesias Americanas", mas somente aqueles que tematizam o índio, quer destacando idealizadamente sua figura física ou psicológica, quer configurando sua paisagem ou sua situação histórica ou lendária, quer mitificando seu passado.

NOTAS DO CAPÍTULO II

- 1) Cf. Antônio Cândido: Formação da Literatura Brasileira, pp. 81 - 96
- 2) Ao contrário da geração anterior, que tinha o programa literário do Romantismo mas praticou o Neoclassicismo, G. Dias foi o primeiro - poeta autêntico desse movimento no Brasil. A esse respeito ver Alfredo Bósi: História Concisa da Literatura Brasileira, pp. 99 - 119.

- 3) Cf. Gonçalves Dias: Poesia Completa e Prosa Escolhida pp. 101
- 4) Ibidem: p. 101
- 5) Ibidem: p. 101
- 6) Cf. Sílvio Romero: História da Literatura Brasileira: p. 234
- 7) Cf. José Veríssimo: História da Literatura Brasileira: pp. 177
- 8) Ibidem: p. 179
- 9) Ibidem: p. 180
- 10) Ibidem: p. 180
- 11) Manuel Bandeira: "A Vida e a obra do poeta" In Gonçalves Dias: Poesia Completa e Prosa Escolhida. pp. 11 a 48; Alfredo Bosi op. cit. pp. 114 a 119.
- 12) Cf. Alfredo Bosi: op. cit. p. 119
- 13) Cf. Manuel Bandeira: "A Poética de Gonçalves Dias". In Gonçalves - Dias: Poesia Completa e Prosa Escolhida, pp. 77 - 78
- 14) Cf. Antonio Cândido: Formação da Literatura Brasileira - II pp. 83 84.
Ver também Alfredo Bósi: História Concisa da Literatura Brasileira, p. 119.
- 15) Cf. Antonio Cândido: op. cit., p. 84.
- 16) Cf. Alfredo Bosi: op. cit., p. 117.
- 17) Cf. Antonio Cândido, op. cit., p. 85 - 87. Sobre a ductilidade rítmica em outros textos de Gonçalves Dias, ver: de Wilson Salles Navarro, "O Poema "Marabá" de Gonçalves Dias: Uma Análise Fono-Semântica" - In Rhythmus, nº 3, pp. 1-35; de Antonio Manoel dos Santos - Silva e Cecília Stuginski da Costa, "O Ritmo Diverso de Gonçalves Dias" - In Rhythmus, nº 4, pp. 01-44, e "A Semântica do Ritmo em - Primeiros Cantos" - In Rhythmus, nº 5, pp. 01-48.
- 18) Antônio Cândido: Formação da Literatura Brasileira, p. 81.
- 19) Ibidem, p. 88.
- 20) Nossas citações e referências de página far-se-ão por: Gonçalves - Dias - Poesia Completa e Prosa Escolhida. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda, 1959.
- 21) Identificaremos cada um dos poemas conforme as siglas abaixo: CG - "O Canto do Guerreiro", CP - "O Canto do Piaga", CI - "O Canto do Índio", CT - "Canção do Tamoio", DP - "Deprecação", TB - "Tabira", GP. - "O Gigante de Pedra", LV - "Leito de Folhas Verdes", IJP - "I-Juca-Pirama", MB. "Marabá", MA. "Morro do Alecrim", PA. - "Poema - Americano", VS - "Visões I - O Índio", TI. "Os Timbiras."

O VERSO INDIANISTA DE GONÇALVES DIAS

Segundo a contagem pelo padrão grave, realizando as acomodações nos níveis métrico, melódico e intensivo, temos, salvo algum erro de cálculo, 3747 versos em toda a obra indianista de Gonçalves Dias.

1 - O RITMO INTENSIVO

Em termos de frequência tais versos ocorrem conforme - passamos a demonstrar: 2 versos tridecassílabos, 260 dodecassílabos, 2634 hendecassílabos, 329 decassílabos, 153 octossílabos, 45 heptassílabos, 288 hexassílabos e 36 pentassílabos.

Dentre os tipos de versos utilizados, os de 11 sílabas métricas se apresentam com a maior porcentagem e os demais com a menor: 70,30% e 29,70% respectivamente.

Os versos tridecassílabos realizam-se em apenas 2 esquemas de ritmo intensivo conforme passamos a ordenar abaixo:

- 1) — — / — — / — — / — — / — —
 2) / — — / — — — / — / — / —

1 - "Anhangá impiedoso nos trouxe de longe." (DP. : 09)

2 - "Guarda-os como o couro do tapir - a forte escama." (PA. : 74)

Os versos dodecassílabos realizam-se em 14 esquemas de distribuição intensiva. Desses esquemas, 12 suportam contigüidades - dando-lhes complexa configuração. Todos os seus esquemas estão elaborados e a seguir exemplificados na progressão decrescente de ocorrências:

- 1) — / — — / — — / — — / — — (229)
 2) / / — — / — — / — — / — — (10)
 3) — / — — / — / / — — / — — (05)
 4) — / / — / — — / — — / — — (04)
 5) — / — — / — — / / — / — — (03)

6)	/ / — / / — — / — — / —	(01)
7)	— / — / — / / / — — / —	(01)
8)	— — — — / / — / — — / —	(01)
9)	— — / — / — — — / — / —	(01)
10)	— / / / / — — / — — / —	(01)
11)	— / — / / — — / — — / —	(01)
12)	/ / — — / — / / — — / —	(01)
13)	— / — — / — / / — / / —	(01)
14)	/ — — / — — — — / — / —	(01)

1 - "Com denso velâmem de penas gentis;"	(DP. : 02)
2 - "Quero antes um rosto de jambo corado."	(MB. : 24)
3 - "A vultam imensos; só Deus poderá."	(GP. : 14)
4 - "E quando alva lua no céu vai brilhando."	(MA. : 22)
5 - "Já restam bem poucos dos teus qu'inda possam."	(MA. : 68)
6 - "Quem é? - ninguém sabe: seu nome é ignoto,"	(IJP : 25)
7 - "E o filho ainda lá vai cheio de orgulho,"	(MA. : 19)
8 - "Filhos de Tupã, essa raça danada."	(MA. : 51)
9 - "No fronteiro pano da muralha estampa."	(MA. : 37)
10 - "Tupã, ó Deus grande! teu rosto descobre."	(DP. : 05)
11 - "Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes."	(MB. : 13)
12 - "Não cor d'oiro fino, nem cor d'anajá,"	(MB. : 46)
13 - "E as doces palavras que eu tinha cá dentro."	(MB. : 47)
14 - "Rudos e feros os corações se enlevam."	(PA. : 196)

Dos 62 esquemas de realização intensiva dos versos hendecassílabos, cerca de 64,61% apresentam anti-ritmia, como se pode ver na ordenação abaixo, a que segue um exemplo de cada ocorrência:

1)	— / — / — — — / — / —	(540)
2)	— / — / — / — / — / —	(465)
3)	— / — — — / — / — / —	(255)
4)	— / — / — / — — — / —	(230)
5)	— — / — — / — / — / —	(187)
6)	/ — — / — — — / — / —	(121)
7)	— / — — — / — — — / —	(104)

8)	/	—	—	/	—	/	—	/	—	(94)
9)	—	—	/	—	—	/	—	—	/	(86)
10)	/	—	—	/	—	/	—	—	/	(80)
11)	/	—	/	—	—	/	—	/	—	(99)
12)	—	—	—	/	—	/	—	/	—	(48)
13)	/	—	/	—	—	/	—	—	/	(47)
14)	—	—	—	/	—	—	/	—	/	(46)
15)	—	—	—	/	—	/	—	—	/	(35)
16)	—	/	—	—	—	/	/	—	/	(35)
17)	—	—	/	—	—	/	/	—	/	(22)
18)	—	/	—	/	—	/	/	—	/	(22)
19)	—	/	/	—	—	/	—	/	—	(13)
20)	/	—	—	—	—	/	—	/	—	(10)
21)	/	—	/	—	—	/	/	—	/	(10)
22)	/	/	—	/	—	—	—	/	—	(09)
23)	/	/	—	/	—	/	—	/	—	(08)
24)	/	—	—	/	—	/	/	—	/	(06)
25)	/	/	—	/	—	/	—	—	/	(05)
26)	/	/	—	—	—	/	—	/	—	(03)
27)	—	/	—	/	—	/	—	—	/	(02)
28)	—	—	/	—	/	/	—	—	/	(02)
29)	—	/	—	/	—	—	—	/	/	(02)
30)	—	/	—	—	/	—	—	/	—	(02)
31)	—	—	/	—	—	/	—	/	/	(02)
32)	—	/	—	/	—	/	/	—	/	(02)
33)	/	—	/	/	—	/	—	/	—	(02)
34)	/	/	—	/	—	/	—	/	—	(02)
35)	/	—	—	—	—	/	/	—	/	(02)
36)	/	—	—	—	—	/	—	/	—	(02)
37)	—	/	—	/	—	/	/	—	/	(02)
38)	—	/	—	/	—	/	—	/	/	(02)
39)	—	/	—	/	/	—	—	/	/	(02)
40)	—	/	/	—	—	/	—	—	/	(02)
41)	—	/	—	—	—	/	—	—	/	(02)
42)	—	/	—	—	—	/	/	—	/	(02)

43)	—	—	—	/	—	/	/	—	—	/	—	(02)
44)	—	/	—	—	—	/	/	—	/	/	—	(02)
45)	/	/	—	/	—	/	/	—	—	/	—	(02)
46)	/	—	—	/	—	/	/	—	—	/	—	(02)
47)	—	/	/	—	—	/	—	/	/	/	—	(01)
48)	—	—	—	—	—	/	—	/	—	/	—	(01)
49)	—	—	/	/	/	—	—	/	—	/	—	(01)
50)	/	—	/	—	—	/	/	—	/	/	—	(01)
51)	/	/	/	—	—	/	/	—	—	/	—	(01)
52)	—	/	/	—	/	/	—	/	—	/	—	(01)
53)	—	/	—	/	/	/	/	—	—	/	—	(01)
54)	—	/	—	—	—	/	/	/	—	/	—	(01)
55)	/	—	—	/	—	—	/	/	—	/	—	(01)
56)	—	/	—	/	—	—	—	—	—	/	—	(01)
57)	—	—	/	—	/	/	/	—	—	/	—	(01)
58)	—	/	/	/	/	/	—	/	—	/	—	(01)
59)	/	—	—	/	—	/	—	/	/	/	—	(01)
60)	/	—	—	/	—	/	/	/	—	—	—	(01)
61)	—	—	—	—	—	/	/	—	/	/	—	(01)
62)	—	/	—	—	—	/	/	—	—	/	—	(01)

- 1 - "Das verdes hastes - uberosas glebas." (PA. : 04)
- 2 - "Na areia a base enterra, e o dorso ingente (MA. : 02)
- 3 - "A terra conquistar, e em duras festas." (PA. : 48)
- 4 - "Crescer, vingar à força de cuidados." (PA. : 39)
- 5 - "Dominados de atroz vingança infausta." (PA. : 63)
- 6 - "Alvo o semblante, venerando o aspecto." (PA. : 17)
- 7 - "Mas ai dos malfadados, que já travam." (PA. : 104)
- 8 - "Já do fantasma a voz ouviu assim." (MA. : 41)
- 9 - "A arasóia na cinta apertaram." (LV. : 28)
- 10 - "Filhos do sol, amigos do silêncio." (VS. : 62)
- 11 - "Não me colhes rancor, Tupi - falei-te." (VS. : 37)
- 12 - "Como o que sente dor - mas d'al pratica." (VS. : 86)
- 13 - "Mais distinta visão me figuraram." (VS. : 02)
- 14 - "Do que o fagueiro sussurrar da brisa." (VS. : 67)



- 15 - "Rumorejar das matas - o contínuo." (VS. : 147)
- 16 - "A voz do meu amor moves teus passos." (LV. : 02)
- 17 - "Do seu nome o terror levam as ondas." (PA. : 129)
- 18 - "Com arma igual sereis nunca vencidos." (PA. : 57)
- 19 - "Trás tu, Jurecei, por mim dizer-lhes:" (TI. : 267)
- 20 - "Lembra-se! e da lembrança grato enlevo." (TI. : 221)
- 21 - "Neste aperto nos vale, — ei-los se avançam." (TI. : 241)
- 22 - "Já tantas vezes repetidos antes." (TI. : 302)
- 23 - "Oh! tenho frio! o fogo é bom e aquece." (TI. : 897)
- 24 - "Dentro de tanto afã! festa que nasces." (TI. : 1506)
- 25 - "Sim, ama e quer o tráfego das armas." (TI. : 1206)
- 26 - "— O filho de Jaguar - de longe brada." (TI. : 240)
- 27 - "(Disse ele) a honra e a glória, entre nós ambos." (TI. : 115)
- 28 - "De gloriosa ação já consumada." (TI. : 1168)
- 29 - "E bem sabeis que vos não falta eu nunca." (TI. : 436)
- 30 - "E ao chefe em ócio viver seguro?" (TI. : 1756)
- 31 - "A folha já mirrada, a pedra solta," (TI. : 114)
- 32 - "Suplica e roja em vão aos pés do fero," (TI. : 733)
- 33 - "Que és vil, qu'és fraco! Sibilante frecha" (TI. : 2010)
- 34 - "Só um em cujo peito horror não coube" (MA. : 40)
- 35 - "Desde Tapuitapera alto proclamam" (TI. : 688)
- 36 - "Tecem da sapucaria as longas cordas," (TI. : 128)
- 37 - "E frouxo o seu calor já sinto agora." (IJP : 249)
- 38 - "Ou rósea ou branca, já carmin, já fogo," (TI. : 931)
- 39 - "Nem crê achar quem lhe resista; eis nisto" (TI. : 234)
- 40 - "Tremei! qu'há de o valente debelar-vos!" (TI. : 230)
- 41 - "Imagem se lhe antolha, nem há cousa" (TI. : 1208)
- 42 - "Que todos com prazer vemos de novo." (TI. : 927)
- 43 - "D'egarités sem conto - eu de soldados." (PA. : 131)
- 44 - "Aos vis Tupinambás nunca os eu veja," (TI. : 764)
- 45 - "Um - era a luz fugaz fácil prendida." (TI. : 1253)
- 46 - "Volvem-lhe os mesmos sons: bate-lhe o peito," (TI. : 346)
- 47 - "E... quem sabe? - talvez... mas nunca, oh! nunca!" (TI. : 1589)
- 48 - "Como da bananeira a larga folha," (TI. : 1625)
- 49 - "— A que vens pois? Nós te escutamos: fala" (TI. : 1887)
- 50 - "És dos grandes também - tu que assim falas." (VS. : 49)



51 - "Oh! não — sou como tu — tenho na terra"	(VS. : 52)
52 - "Ninguém foi, ninguém sabe, e todos viram."	(TI. : 2032)
53 - "O homem chora! eu só, mais desditoso"	(TI. : 633)
54 - "Tupã decidirá." — Oh! não decide,"	
55 - "Toma se queres; mas que eu veja em vida."	(TI. : 901)
56 - "E aspectos novos — nem as elegantes,"	(TI. : 1084)
57 - "Como em vida" — Assim é, diz Itajuba."	(TI. : 1130)
58 - "O que é, não sei, tu sabes tudo ó piaga:"	(TI. : 1120)
59 - "Lá vo-los deixo, heróis, e vós lá ides,"	(TI. : 1291)
60 - "Dize-me quem és, teus feitos canta."	(IJP : 108)
61 - "E para o sacrifício é mister forças."	(IJP : 433)
62 - "O filho de Jaguar, é que nos teme."	(TI. : 1666)

Os 329 versos decassílabos realizam-se em 9 esquemas de distribuição intensiva, cada um dos quais com a seguinte frequência , notando-se entre eles, seis com anti-ritmia.

1)	/ — / — — / — — / —	(186)
2)	— — / — — / — — / —	(125)
3)	— / / — — / — — / —	(07)
4)	/ — / / — / — — / —	(04)
5)	/ — / — / / — — / —	(03)
6)	/ — / — — / — / / —	(02)
7)	/ — / — — / / — / —	(01)
8)	/ — / / — / / — / —	(01)
9)	/ — / — / — — — / —	(01)

Exemplificam-nos pela ordem:

1 - "Esta noite — era a lua já morta"	(CP. : 04)
2 - "Sem Tabira dos Lusos que fora?"	(TB. : 29)
3 - "Ninguém corre aos acenos da guerra"	(TB. : 07)
4 - "Todo inteiro — ossos, carnes — tremi,"	(CP. : 18)
5 - "Tais rugidos, tais roncões soltando"	(TB. : 127)
6 - "Ó Guerreiros, o espectro que eu vi."	(CP. : 22)
7 - "Junto são, mas são meus!" — Já vozeia;"	(TB. : 125)
8 - "Ó desgraça! ó ruína! ó Tupá!"	(CP. : 44)
9 - "Ela, qual mimosa sensitiva,"	(PA. : 188)



São 19 esquemas intensivos de octossílabos, dos quais 8 com anti-ritmia, conforme se mostra a seguir:

1)	— / — / — — / —	(29)
2)	— — / — — — / —	(22)
3)	/ — — / — — / —	(21)
4)	— — — / — — / —	(14)
5)	/ — / — — — / —	(13)
6)	— / — — — — / —	(10)
7)	— / — — / — / —	(10)
8)	/ — / — / — / —	(10)
9)	— — / — / — / —	(06)
10)	/ / — / — — / —	(04)
11)	— — — / — / — —	(03)
12)	/ — / / — — / —	(02)
13)	— / — — / / / —	(02)
14)	— / / — / — / —	(02)
15)	/ — / — — / / —	(01)
16)	— — / — / — / —	(01)
17)	— — — / — / / —	(01)
18)	— — / / / — / —	(01)
19)	— — / / — — / —	(01)

Pela ordem, temos os seguintes exemplos desses esquemas:

1 - "Os lábios seus entreabria,"	(CI. : 32)
2 - "Uma voz se desprendia,"	(CI. : 36)
3 - "Que eu entender não podia."	(CI. : 38)
4 - "Quando a raiar principia."	(CI. : 34)
5 - "Na calma e na cerração!"	(GP. : 63)
6 - "Imóvel, mudo, constante"	(GP. : 62)
7 - "E em globo de fogo ardente"	(GP. : 38)
8 - "Vem a noite após o dia"	(GP. : 43)
9 - "Do seu corpo a onda em fios"	(GP. : 50)
10 - "Onde há, ó Virgem na terra"	(CI. : 56)
11 - "E do sangrento pélagos"	(GP. : 139)



12 - "Terna voz, cheia de encantos,"	(CI. : 37)
13 - "Que ao termo fatal já chega,"	(IJP : 306)
14 - "Aqui venho, e o filho trago."	(IJP : 317)
15 - "Outra lua que aos céus monta,"	(GP. : 55)
16 - "Após ela o quente estro,"	(GP. : 65)
17 - "Entre os Tupis, — e mas foram"	(IJP : 312)
18 - "E quando eu for só na terra,"	(IJP : 324)
19 - "Quando o sol vai dentro d'água."	(CI. : 01)

Os 45 versos heptassílabos distribuem-se em cinco esquemas, conforme demonstramos:

1) — / — — — / —	(21)
2) / — — — — / —	(16)
3) — / — — — / / —	(03)
4) — / — / — / —	(03)
5) / — / — — / —	(02)

Exemplificam-nos pela ordem:

1 - "A frota aparelhada"	(GP. : 110)
2 - "Dentes dos jacarés?"	(VS. : 125)
3 - "Teus filhos - também não!"	(VS. : 133)
4 - "De fumo, e sangue, e morte."	(GP. : 136)
5 - "Novos leitos forçando,"	(PA. : 102)

Os 288 versos hexassílabos distribuem-se em cinco esquemas intensivos, dos quais 3 com anti-ritmia, abrangendo um total de 21 versos, conforme demonstramos:

1) — / — — — / —	(261)
2) / / — — — / —	(16)
3) — / / — — / —	(04)
4) — — — — — / —	(04)
5) — / — — — / / —	(01)

Seguem-se os seguintes exemplos:

- | | |
|--------------------------------|-------------|
| 1 - "Não chores, meu filho;" | (CT. : 01) |
| 2 - "Tem certa uma presa," | (CT. : 14) |
| 3 - "E pois que és meu filho," | (CT. : 33) |
| 4 - "E sem perfeição;" | (TI. : 859) |
| 5 - "Mil homens são lá." | (CG. : 67) |

Dos 36 pentassílabos, em quatro esquemas de distribuição intensiva, apenas um apresenta anti-ritmia, num total de três versos. Sendo assim, os versos pentassílabos são os que apresentam maior regularidade:

- | | |
|--------------|------|
| 1) — / — / — | (22) |
| 2) / — — / — | (10) |
| 3) / / — / — | (03) |
| 4) — — — / — | (01) |

Os poucos exemplos são os que se seguem:

- | | |
|-----------------------|-------------|
| 1 - "D'ao pé do lar;" | (TI. : 820) |
| 2 - "Teia o sofrer." | (TI. : 818) |
| 3 - "Eu vi-a bem." | (TI. : 832) |
| 4 - "Do coração." | (IJP : 64) |

Como percebemos, os esquemas acima dão uma idéia aproximada da variedade de metros dentro e fora da medida padrão. No primeiro caso, possibilitado pelas virtualidades inerentes a cada padrão. No segundo, graças aos procedimentos de anti-ritmias ou em virtude de grandes intervalos inacentuados.

2 - A ESTRUTURA MELÓDICA

Procederemos ao estudo da estruturação melódica dos diferentes tipos de versos utilizados por Gonçalves Dias em suas poesias indianistas; assinalando no esquema apenas os pontos silábicos de incidência do cume tonal e as pausas internas.

Os dois únicos versos tridecassílabos apresentam estrutura melódica bimembre conforme os dois esquemas que se seguem:

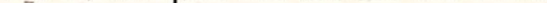


Dos versos hendecassílabos, 31,17% não apresentam desmembração, conservando uma estrutura indivisa. Desse total, 68,83% - apresentam fragmentação interna. Começamos com os versos que apresentam estrutura bimembre:

1) $\frac{1}{x} \mid \frac{1}{x^2} \frac{1}{x^3} \frac{1}{x^4} \frac{1}{x^5} \frac{1}{x^6} \frac{1}{x^7} \frac{1}{x^8} \frac{1}{x^9} \frac{1}{x^{10}}$

[illegible]

3) $\text{---} \overset{!}{\text{---}} | \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \overset{!}{\text{---}} \text{---}$

4) 

5) ————[|]—————[|]—————

6) — — — — —

7) — — — — —

8) ———— | ————

9) $\frac{1}{x^2} = x^{-2}$

10) $\frac{1}{x^2} = x^{-2}$

Os versos que sofrem fragmentação interna de estrutura trimembre realizam-se segundo as estruturas seguintes:

1) $\overset{!}{-} | - - - - - \overset{!}{-} | - - - - - \overset{!}{-} -$

2) — — — — — — —	"Treme - ó povo Tupi - já não és povo."	(VS. : 110)
3) — — — — — — —	"Vê-as e pasma Jurecei, notando."	(TI. : 1582)
4) — — — — — — —	"Que faz? que lida? ou que fortuna corre?"	(TI. : 603)
5) — — — — — — —	"De longe, em coro ouvir: "Sobre nós outros."	(TI. : 577)
6) — — — — — — —	"Ali, das ramas debruçado, o tigre."	(TI. : 608)
7) — — — — — — —	"Tão altos, tais, como se ali tivera."	(TI. : 1744)
8) — — — — — — —	"Soltai-o! — diz o chefe. Pasma a turba;"	(IJP : 206)
9) — — — — — — —	"A morte, e banha-se orgulhosa - em sangue?"	(TI. : 595)
10) — — — — — — —	"Tal era, tão impávido prossegue,"	(TI. : 1418)
11) — — — — — — —	"Compraz-se - amigo e mavioso... "O índio."	(VS. : 83)
12) — — — — — — —	"Ninguém foi, ninguém sabe, e todos viram."	(TI. : 2032)
13) — — — — — — —	"Não me escutas, Jatir! nem tarde acodes."	(LV. : 33)
14) — — — — — — —	"Disse o Piaga e morreu! "Tornara o índio."	(VS. : 134)

15) — — ' — — | ' | — — — ' —

"Estas lágrimas, sim, que não desonram."

(IJP : 439)

16) — — — — — — — | — | — — —

"Outro amor nunca tive: és meu, sou tua!"

(LV. : 24)

17) — — — — — ' — | ' — | ' —

"Quase bradar-lhe ouvia: — Ingrato! ingrato!"

(IJP : 241)

Os versos hendecassílabos que sofrem a plurimembração, se apresentam nos esquemas que transcreveremos abaixo:

1) ' | — — ' | — — — ' | — ' —

"Sim, voltarei, morto meu pai - não voltes!"

(IJP : 221)

2) — ' | — ' | — ' | — — — ' —

"Adeus, Cantor - adeus! que a minha pátria ."

(VS. : 138)

3) — ' | — — — ' | — ' — | ' —

"Do Deus, que o peito seu, tão fraco, habita."

(TI. : 529)

4) ' — | ' — | — ' | — — — ' —

"Medo, certo, não têm; são todos bravos."

(TI. : 518)

5) ' — | — ' — | — — ' | — ' —

"Longe? — não muito — Tens razão: partamos."

(IJP : 303)

Os versos decassílabos se apresentam com a seguinte porcentagem: 90,57% com estrutura melódica inteiriça e 9,43% com estrutura bimembre, trimembre e plurimembre. Os de estrutura bimembre se realizam conforme os seguintes esquemas:

1) — — ' | — — — — — ' —

"Possas tu, isolado na terra."

(IJP : 357)

2) — — ' — | — — — — ' (—)

"Pois choraste, meu filho não és!"

(IJP : 352)

3) — — — — — ' — | — ' —

"Já cobertos de mortos o chão!"

(TB. : 145)

Os versos de estrutura melódica trimembre seguem os seguintes esquemas:

1) ' — | ' — | — — — — ' —

"Foge! foge! leal Tobajara:"

(TB. : 162)

2) — — ' — | — — ' — | — ' (—)

"Tais e quais, mas com folhas; é só."

(CP. : 52)

3) — — ' — | — — — | — ' —

"Ó Tabira, Tabira! aqui somos."

(TB. : 89)

4) — — ' — | — ' — | — ' (—)

"Ó desgraça! ó ruína! ó Tupá!"

(CP. : 80)

5) — — ' — | — ' — | — ' —

"Ocioso, indolente, vadio."

(TB. : 57)

A plurimembração apresenta-se no decassílabo seguinte:

1) ' — | ' — | — — ' — | — ' —

"Basta, vis, por vencer-vos um só."

(TB. : 177)

A estrutura do verso indiviso se apresenta em 70,58% - dos versos octossílabos, sendo que a bimembração e trimembração, no restante dos versos: 29,42%

Os versos bímembres se realizam nos esquemas:

1) — ' — | — — — ' —

"Tão loiros se enamoravam."

(CI. : 20)

2) — — ' — | — — ' (—)

"Dos Tamoios, dos Pajés."

(GP. : 20)

3) — — — ' — | — ' —

"Vem o silêncio, o frescor,"

(GP. : 44)

A estrutura trimembre se apresenta nos esquemas a seguir:

1) —|— —|— — —|— —

"Vós, guerreiros concedestes."

(IJP : 307)

2) — —|— —|— —|— —

"Onde há, ó Virgem, na terra."

(GP. : 46)

3) — —|— —|— —|— —

"Imóvel, mudo, constante."

(GP. : 61)

4) — —|— —|— —|— —(—)

"Imóvel, mudo, a jazer."

(GP. : 42)

5) — — —|— —|— —|— —

"Inconcusso, imóvel, fito"

(GP. : 84)

Os 45 versos heptassílabos se realizam em 38 versos indivisos e 5 nas formas bimembre e trimembre, a saber, bimembre:

1) — —|— — —|— —(—)

"E os teus livres serão."

(GP. : 131)

2) — —|— — —|— —

"Robustos, das florestas."

(GP. : 98)

3) — — —|— —|— —|— —

"Nação vencida, imbele."

(GP. : 128)

Apresentam estrutura melódica trimembre o verso que segue o esquema abaixo:

1) — —|— —|— —|— —

"De fumo, e sangue, e morto."

(GP. : 136)

São 288 versos hexassílabos que apresentam a seguinte estrutura melódica: 273 são inteiriços sem secção interna, correspondente a 94,80% e 15 são bimbres, isto é, 5,20% do total de versos.

Os versos bimbres têm a seguinte estrutura:

(CG. : 14)

(CT. : 17)

(CT. : 64)

(CG. : 65)

Dos 36 versos pentassílabos, só um apresenta estrutura melódica trimembre, os outros se apresentam indivisos. Um deles chega a ter autonomia melódica.

(IJP : 64)

O esquema do verso trimembre segue abaixo:

(TB. : 844)

3 - ANTI-RITMIA E MOTIVAÇÃO

Determinados os vários esquemas rítmicos, bem como o - número de realizações relativas a cada tipo de distribuição intensiva, podemos passar para as relações motivadas entre esse nível de signifi-
cante versal e o significado. Para isso, levaremos em conta apenas - os versos que apresentam o fenômeno da anti-ritmia por motivos que , apesar de óbvios, convém ser lembrados: primeiro, os versos com orde-
nação rítmico-intensiva normal, quer por sua longa e firmada tradição quer por sua convencionalidade intrínseca, só tem relevo estilístico ou expressivo em outros níveis (o melódico e o sônico) ou então, no próprio nível intensivo, quando vistos no conjunto estrófico de que - participam; segundo, a anti-ritmia, por se apresentar como desvio es-
tilístico, ressalta, por contraste, os tipos convencionais e, por na-

tureza, ao exigir relevantemente maior atenção, atrai necessariamente o semântico. ¹

Como se verá nos exemplos que arrolaremos, essa semantização do ritmo de intensidade, pode dar-se por superposição, por proximidade e à distância, dependendo de o vínculo semântico se concretizar nos vocábulos sintagmaticamente coesos que apresentam contigüidade - acentual, ou nos vocábulos imediatamente próximos, ou nos vocábulos - distantes. ²

Como já foi destacado em alguns estudos de Santos Silva, ³ um grupo de relações motivadas enraíza-se na sensação disestésica inerente no fenômeno da anti-ritmia. A unidade de sentido básica sugerida nessas relações pode resumir-se na idéia de negatividade, com uma série de variantes, começando pela simples "negação", passando pelas semias da "exclusão", da "privação", da "carência", da "impossibilidade", da "aspereza" e da "pena", chegando até à de "ruptura", sendo esta a mais evocada quando pensamos na natureza estilística do fenômeno (desvio relativo à norma).

Sublinhado as sílabas de incidência anti-rítmica, começamos pela lista de versos que apontam para a semântica variável da - simples negação, da privação, da carência, da exclusão e da impossibilidade e restrição:

"Quem é? Ninguém sabe: seu nome é ignoto" (IJP : 359)

"Não cor d'oiro fino, nem cor d'anajá (MB : 372)

"E talvez apareça sem ter fim" (MA : 528)

"Avultam imensos: só Deus poderá" (MA : 528)

"Estéril como ele é, dizer parece" (MA : 527)

"Eu vivo sozinha, chorando mesquinha" (MB : 371)

"Já restam bem poucos dos teus qu'inda possam" (MA : 529)

"Ah! que não queiras tu vir ser rainha" (CI : 110)

"Infames, que Aimorés nunca sonharam" (TI : 523)

"Escrito os gabos que só cabem nele" (TI : 508)

"Não geram escravos" (CG : 104)

"Não fazem ruído" (CG : 105)

"Só pode exaltar" (CT : 375)

"Dos Timbiras ao chefe. — "A nós só caiba" (TI : 477)

"Nem crê achar quem lhe resista; eis nisto" (TI : 480)

Outros conflitos acentuais nos remetem aos sentidos de "aspereza", "sofrimento", "depressão", "decadência":

- "E tu vil, e tu preso, e tu coberto" (TI : 478)
- "Sopra-lhe o dizer acre a cinza quente" (TI : 484)
- "Assim cai na floresta um tronco anoso" (TI : 479)
- "E o orvalho gotejou fogo sobre elas" (TI : 494)
- "Sofrendo já tanto" (IJP : 362)
- "Já vi cruas brigas" (IJP : 362)
- "Estende-se o desar sobre nós todos." (TI : 515)
- "Que antes do pobre pai, já todo angústias" (TI : 509)
- "E corpos já corruptos?! Eia, ó fraco," (TI : 505)
- "Assim morre o forte" (CT : 374)
- "Já cego e quebrado" (IJP : 362)
- "Lá murcha e pende" (IJP : 360)
- "Também sei morrer" (IJP : 363)

Finalmente há alguns casos de anti-ritmia que parecem - reforçar idéias de "oposição" ou de "ruptura":

- "Ninguém corre aos acenos da guerra" (TB : 240)
- "Ninguém mais observa o tratado" (TB : 240)
- "O que é, não sei; tu sabes tudo, ó piaga" (TI : 502)
- "Teus filhos - também não!" (VS : 598)
- "Porém tal não é." (TI : 495)

Outro pólo motivador das contiguidades acentuais liga-se não ao caráter relativo de desvio estilístico, mas à natureza imamente desse fenômeno. Vista em si mesma, a anti-ritmia constitui, como já se descreveu ⁴ um continuum acentual, e tal fato parece reforçar algumas imagens conceituais. Dessas convém ressaltar a que nos lembra a mancha impressionista, o que se pode notar nos casos abaixo, que sugerem plasticidade:

- "Quando a lua coar úmidos raios." (TI : 493)
- "Onde a lua que aos céus monta" (GP : 354)
- "Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes," (MB : 371)

"E o orvalho gotejou fogo sobre elas" (TI : 494)

"Contra a corrente: Aparecem vem nela" (TI : 491)

CAPÍTULO IV

A ESTROFE DE GONÇALVES DIAS E A ESTROFE INDIANISTA

Dos 14 poemas de Gonçalves Dias, há 2 que se distinguem pela livre organização dos versos tradicionais, geralmente hendecassílabos. Trata-se de "Poema Americano" (p. 645 a 650) e o inacabado Os Timbiras (p. 474 a 523).

Nesses dois poemas não há estrofes no sentido rigoroso do termo, mas versos unidos em conjuntos métricos de variada extensão, sem princípio regulador quanto à sua quantidade. Por outro lado são - blocos que tendem à plurirritmia intensiva, à uma grande variação melódica e a quase ausência de rimas. Estas, quando aparecem, são muito débeis, ou seja, ou parciais vocálicas, ou parciais consonantais, além de fugirem a um princípio normativo interno.¹

Para se ter uma idéia vamos tomar um desses conjuntos - existentes no "Poema Americano" e n' Os Timbiras.

"Grato descanso após penosa lida

Presta-lhes amiga terra, — ovantes folgam

De ver, examinar, correr a praia,

Frutos colher, a discutir quais sejam

Da terra inculta os íncolas; que sorte

Lhes oculta a porvir. Taoba entanto

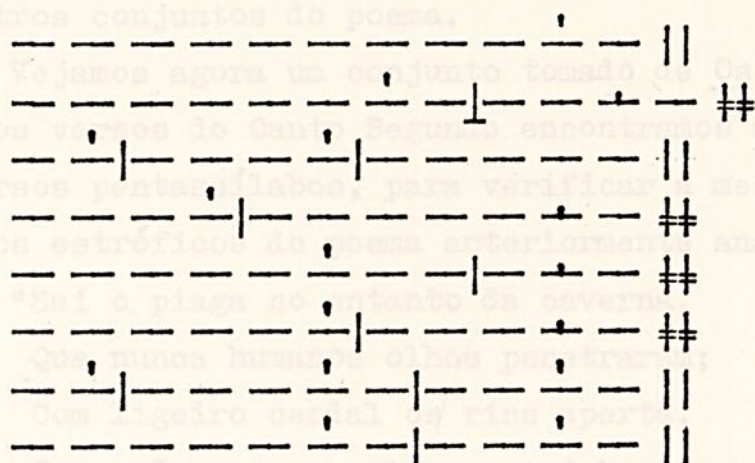
Vai só — quase sem armas — ínvias matas

No ardor que cego o arrasto p'rescrutando." (PA. p.648)

A plurirritmia intensiva deste conjunto fica evidente no quadro abaixo:

/	—	—	/	—	/	—	/	—	/	—	
/	—	—	/	—	/	—	/	—	/	—	
—	/	—	—	/	—	/	—	/	—		
/	—	—	/	—	—	/	/	/	—		
—	/	—	/	—	/	—	—	/	—		
—	—	/	—	—	/	—	/	—	/	—	
/	/	/	—	—	/	—	/	—	/	—	
—	/	—	/	—	/	—	—	/	—		

Como se vê o único ponto de incidência regular de marca intensiva relevante é a décima sílaba, com exceção, é claro, do segundo verso, que transborda da medida predominante caracterizando-se como interferente.² Nos outros pontos silábicos há uma grande variação - sem que se perceba uma ordem construtiva interna fora daquela que obviamente está no eixo rítmico. Análoga "desorganização" rítmica se observa no nível melódico que esquematizamos abaixo:



Este quadro também mostra que fora do eixo rítmico situado na décima sílaba e determinante da pausa final (excetuando-se, é claro, o verso interferente) o que notamos é uma variedade na extensão das unidades melódicas, na posição ocupadas pelas diferentes pausas internas e necessariamente pelos diferentes cumes tonais. Além disso a flebilidade rítmico-melódica se acentua mais ainda pela incidência de quatro encavalgamentos.

Se procedermos a uma descrição dos segmentos fônicos finais de cada verso para determinar possíveis rimas, teremos, pela ordem as seguintes seqüências sônicas, a partir da última sílaba acentuada:

/ida/
 /ólgaN/
 /aja/
 /ežaN/
 /órti/
 /aNtu/
 /ataS/
 /aNdu/

Essas seqüências sônicas funcionam como rimas parciais vocálicas, no caso do antepenúltimo e último versos (/aN - u/) que são - as únicas parciais vocálicas completas. Debilmente rimam, pela repetição do padrão /ô/ os versos segundo e quinto; mais débeis, ainda, por incidirem na parte átona, são as rimas em /a/ dos primeiro e terceiro versos e em /aN/ dos terceiro e quarto. Não é preciso mais descrição para demonstrar que a ordenação rímica foi casual, isto se repetindo - em todos os outros conjuntos do poema.

Vejamos agora um conjunto tomado de Os Timbiras, onde em alguns poucos versos do Canto Segundo encontramos distribuição rímica total em versos pentassílabos, para verificar a mesma irregularidade nos conjuntos estróficos do poema anteriormente analisado.

"Sai o piaga no entanto da caverna,
Que nunca humanos olhos penetraram;
Com ligeiro cendal os rins aperta,
Cocar de escuras plumas se debruça
Da frente, em que se enxerga em fundas rugas
O tenaz pensamento afigurado.
Cercam-lhe os pulsos cascavéis loquazes,
Respondem outros, no tripúdio sacro,
Dos pés. Vem majestoso, e grave, e cheio
Do Deus, que o peito seu, tão, fraco, habita.
E em quanto o fumo lhe volteia em torno,
Como neblina em torno ao sol que nasce,
Ruidoso maracá nas mãos sustenta,
Solta do sacro rito os sons cadentes."

Assim como se deu no outro texto, neste conjunto vamos perceber também a plurirritmia, tal como demonstra o quadro abaixo:

/	-	/	-	-	/	-	-	-	/	-	
-	/	-	/	-	/	-	-	-	/	-	
-	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-	
-	/	-	/	-	/	-	-	-	/	-	
-	/	-	-	-	/	-	/	-	/	-	
-	-	/	-	-	/	-	-	-	/	-	
/	-	-	/	-	-	-	/	-	/	-	
-	/	-	/	-	-	-	/	-	/	-	

Observe-se que aqui já não é possível a divisão que encontramos no ritmo intensivo. Versos inteiriços combinam-se com versos bimembres e plurimembres, sem uma diretriz construtiva. As pausas internas ocupam diferentes posições e as pausas formais conservam certa rigidez, apenas quebrada com os encavalgamentos entre os versos quarto e quinto e nono e décimo. Isto quer dizer que melodicamente, esse conjunto rítmico está em dissonância com o nível de intensidade.

O estudo das rimas também nos levará a rimas parciais - vocálicas, rimas parciais consonantais, umas e outras dispostas sem princípio regulador, tal como se pode ver a seguir:

/érna/

/araN/

/érta/

/usa/

/ugas/

/adu/

/azes/

/akru/

/eju/

/ita/

/ornu/

/asi/

/eNta/

/eNtis/

Em primeiro lugar nós temos as seguintes rimas parciais vocálicas: (/é - a/) nos versos primeiro e terceiro, (/u - a/) no quarto e quinto, e (/a - u/) nos versos sexto e oitavo. No penúltimo e último versos há rima somente da vogal do eixo rítmico (/eN - eN/); as outras correspondências sônicas por acontecerem somente nas partes átonas, são pouco relevantes.

Examinando tanto Os Timbiras quanto o "Poema Americano", verifica-se que os conjuntos são isorrítmicos com um ou outro verso interferente, mas que em qualquer caso tendem para a plurirritmia. No caso de Os Timbiras há alguns conjuntos homeorrítmicos, exatamente aqueles em que no canto segundo, se observa a presença da rima.

Alternadamente entre os versos 815 a 836 e 843 a 865, o poeta combina hendecassílabos com pentassílabos, sendo os pentassílabos rimados e todos com rima aguda, portanto, rima vocálica. Exemplo:

"Já me não lembra o que me disse a morte!...

Ah! sim já sei!

— Junto ao sepulcro da fiel Coema,

Ali serei.

O gib emprazo, que a falar me venha

Ao anoitecer.

O velho O gib há de ficar contente

C'o meu dizer."

Além desses dois poemas, apresentam conjuntos rítmicos, não classificáveis como estrofes "Visões I", "Morro do Alecrim", "Canto do Índio" e "I - Juca-Pirama, mas nesses poemas há também perfeitas organizações estróficas.

Assim, em "Visões I - O Índio", além dos cursos rítmicos semelhantes aos que encontramos em "Os Timbiras" e "Poema Americano", há seis estrofes homeopulares com eixo rítmico em décima e sextas sílabas, rimas agudas nos versos pares que são os heptassílabos.

Em "Morro do Alecrim" os cursos rítmicos aparecem somente na primeira parte onde também ocorre duas estrofes homeopulares; a primeira dos versos oitavo a décimo primeiro tem eixo rítmico em décima e sexta sílaba, rima aguda nos versos curtos. A segunda dos versos 16 a 21 é também homeopolar com eixo rítmico em décima e sexta sílaba e rima agudo nos versos curtos. Toda a segunda parte desse poema, porém, está escrita em quartetos isopulares, pois todos os versos são de cassílabos e variadamente rimados.

O "Canto do Índio" alterna cursos rítmicos com estrofes também isopulares. Só que os cursos rítmicos — que chegam a dar impressão de perfeitas estrofes (quarteto, quinteto, sexteto e oitava) — têm eixo em décima sílaba e as estrofes têm eixo em sétima sílaba. Essa organização poemática está pois fundada numa alternância entre signo rítmico jâmbico e signo rítmico trocaico. Tal alternância rítmica está semanticamente motivada, na alternância entre o narrativo e o dialógico, entre o passado referido pelo discurso e o presente do discurso; entre a descrição de um encontro (do índio com a virgem cristã)

e a expressão lírica das inquietações ou tensões que esse encontro provoca no eu poemático.

Finalmente, "I - Juca-Pirama" que analisaremos mais detalhadamente no fim desse trabalho, apresenta estrofes isopolares na primeira, quarta e oitava partes. Apresenta estrofes homeopolares nas segunda e décima partes e cursos rítmicos isopolares nas terceira, quinta, sexta, sétima e nona partes.

Resta portanto os poemas "O Canto do Guerreiro", "O Canto do Piaga", "Deprecação", "Tabira", "O Gigante de Pedra", "Leito de Folhas Verdes", "Marabá" e "Canção do Tamoio". São todos poemas compostos de estrofes regulares. Desses, apenas "Marabá" combina estrofes isopolares com homeopolares, embora tanto aquelas quanto estas se baseiem no mesmo princípio rítmico, tanto no nível melódico quanto no nível intensivo, ou seja, sua base é sempre uma cláusula de seis sílabas com acento em segunda e quinta.³

O "Gigante de Pedra" está construído inteiro com base em estrofes isopolares com a seguinte particularidade, porém: as oito estrofes componentes da primeira parte, a única estrofe da terceira parte e as três estrofes da quinta e última parte são isopolares com eixo rítmico principal na décima primeira sílaba e eixo rítmico secundário na quinta sílaba; as seis estrofes da segunda parte são isopolares com eixo rítmico em sétima sílaba, e as quatro da quarta parte são isopolares, com eixo rítmico em sexta sílaba. Essa variação rítmica em termos estróficos, acompanha evidentemente a evolução semântica do texto.

Nos outros poemas, além da organização estrófica ser regular, sua isopolaridade se afirma sem variação do começo ao fim.

Com essas observações podemos agora quantificar e depois descrever as diferentes estrofes utilizadas por Gonçalves Dias em seus poemas indianistas.

Deixando de lado os cursos rítmicos, cujos exemplos já analisamos, temos: 29 estrofes homeopolares e 157 estrofes isopolares.

1 - AS ESTROFES HOMEOPOLARES

As 29 estrofes homeopolares organizam-se em cinco tipos, se levarmos em consideração o nível métrico-melódico, o nível rítmico-

intensivo e o nível sônico. O primeiro tipo surge uma única vez e está em "Marabá". Trata-se da primeira estrofe.

"Eu vivo sozinha; ninguém me procura!

Acaso feitura

Não sou de Tupa!

Se algum dentre os homens de mim não se esconde

- Tu és, "me responde"

"Tu és Marabá!"

Nesta estrofe além dos acentos e cumes tonais próprios do eixo rítmico, há marcas intensivas que se organizam com regularidade nas segundas, quintas, oitavas e décimas sílabas. Nota-se também a incidência das pausas, conservando sua rigidez, uma vez que se localizam sempre em final de cada verso, em consonância o nível de intensidade.

Como há um princípio organizador construtivo a estrofe tem caráter tectônico.⁴ Quanto às rimas, simplesmente reforçam o caráter fechado dessa construção:

∠ ∠ — — ½ — — — ∠ — ½ —	- A
— ∠ — — ½ —	- a
— ∠ — — ½ (—)	- b
— ∠ — — ½ — — — ∠ — ½ —	- C
∠ ∠ — — ½ (—)	- c
∠ ∠ — — ½ (—)	- b

O segundo tipo homeopolar surge também em "Marabá", nas duas últimas estrofes. O modelo rítmico invariável em ambas é o que segue:

— ∠ — — ½ ∠ — ∠ — — ½ —	∅
— — — — ½ (—)	a
— ∠ — — ½ — — ∠ — — ½ —	∅
— — — — ½ (—)	a

Cada uma das estrofes realiza essas estrofes de modo diferenciado em termos de ritmo intensivo, não em termos de rima e melodia. Para se ter uma idéia vamos transcrever uma delas, que é a última, para notarmos um modo de realização, que esquematizaremos logo depois:

"Jamaís um guerreiro da minha arasoia

Me desprenderá;

Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,

Que sou Marabá!"

— / — — / — | — / — / — || |oja| ø
 — — — — / (—) || |a| - a
 — / — — / — | — / — / — || |iNa| ø
 — / — — / (—) || |a| a

O terceiro tipo aparece quatro vezes em "Marabá" e quatro vezes em "I - Juca-Pirama" (final do poema). Esse tipo tem como eixo homeopolar a décima primeira e a quinta sílabas, em seis versos - com a seguinte travessão rímica: A a B C c B. O modelo invariante das oito realizações é o seguinte:

— / — — / — | — / — — / — ||
 — / — — / — ||
 — / — — / — | — — — / — ||
 — / — — / — | — / — — / — ||
 — / — — / — ||
 — / — — / — | — / — — / — ||

Este esquema invariante já mostra que fatalmente as estrofes assim organizadas terão uma organização tectônica apesar de algumas variações possíveis no ritmo intensivo, na melodia, como por exemplo acontece nesta estrofe:

"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!"

— / — — / — | — / — — / — || |órja| - A
 — / — — / — || |órja| a
 — / — — / — | — / — — / — || |i| B
 — / — — / — | — / — — / — || |ava| C
 — / — — / — || |ava| - c
 — / — — / — | — / — — / — || |i| B

O quarto tipo de estrofe homeopolar aparece seis vezes em "Visões I" e uma vez em "Morro do Alecrim". Tem como eixo homeopolar a décima e a sexta sílabas em quatro versos com a distribuição rítmica Ø a Ø a. O modelo invariante das oito invariações segue-se abaixo:

$\frac{1}{2}$ — — — — — $\frac{1}{2}$ — || $\emptyset$
 — — — — — $\frac{1}{2}$ — || a
 — — — — — $\frac{1}{2}$ — || $\emptyset$
 — — — — — $\frac{1}{2}$ — || a

Na estrofe abaixo, tirada de "Visões I" encontramos pra
ticamente todos esses fenômenos:

"Mas um dia virá, bem longe d'hoje,
E os teus livres serão;
Mas esse dia — Não verás, o povo,
Teus filhos — também não!"

— — / — — ʒ | — / — ʒ — || | ožj |
 — ʒ | / — — — (—) || | awN |
 — / — / — — | — ʒ | / ʒ — || | ovu |
 — ʒ — | — / / (—) || | awN |

Aí se verificam: um encavalamento do terceiro para o quarto verso, pausas internas em todos os versos, inclusive duas no terceiro, falsa anti-ritmia no segundo e no terceiro verso e verdadeiras anti-ritmias no terceiro e quarto verso. Trata-se de uma estrofe claramente de carácter atectônico.

— — — — — $\frac{1}{2}$ — || $\emptyset$
 — — — — $\frac{1}{2}$ || a
 — — — — — $\frac{1}{2}$ — || $\emptyset$
 — — — — $\frac{1}{2}$ || a

— / — / — — — / — ½ — || |ila| ∅
 / — — ½(—) || |iN| a
 / — — ½ — | — — / — ½ — || |esa| ∅
 / — — ½(—) || |iN| a

— — — $\frac{y}{-}$ — | $\angle$ — $\angle$ — $\frac{y}{-}$ — || |ejaN| ø
 — $\angle$ — $\frac{y}{-}$ (—) || |a| a
 — — — $\frac{y}{-}$ — | $\angle$ — $\angle$ — $\frac{y}{-}$ — || |azu| ø
 — $\angle$ — $\angle$ (—) || |a| a

Jamais verá."

44



"É do povo o Sinai, que o nobre sangue
Independente e forte - em lide acesa
Na arena derramou;
E o filho ainda lá vai cheio de orgulho,
Do pai beijando o sangue em largos traços
Que a pedra conservou."

Transcrevendo para os sinais que convencionamos temos o seguinte quadro rítmico.

/	—	/	—	—	/		—	/	—	/	—		∅	ãgi
—	—	—	/	—	/	—	/	—	/	—	—		∅	eza
—	/	—	—	—	/	—							a	ow
—	/	/	—	/	/		/	—	—	/	—		∅	uLu
—	/	—	/	—	/	—	/	—	/	—	—		∅	asus
—	/	—	—	—	/	—							a	ow

Trata-se de uma estrofe atectônica em virtude da mobilidade dos acentos intensivos e das pausas internas.

2 - ESTROFES ISOPOLARES

Levando em conta a posição do eixo rítmico e a travação rímica, encontramos nos poemas indianistas de Gonçalves Dias 21 tipos de estrofes isopolares, o que atesta nesta forma de organização, o princípio de diversidade rímica obedecido por Gonçalves Dias desde - quando ele o colocou como programa em seu prefácio de Os Primeiros Cantos. Como se verá a seguir, muitos destes tipos são na realidade estruturas individualizadas.

Os nove primeiros tipos têm eixo rítmico situado na - quinta sílaba, isto quer dizer que signo rítmico será trocaico e as di-ferenças de uma para outra se devem, ou ao número de componentes meló-dicos ou ao modo de distribuição rímica. O primeiro tipo encontra-se em "O Canto do Tamoio" e tem nove realizações. Seu esquema é o que se segue:

—	∠	—	—	∕	—		∅
—	∠	—	—	∕	—		a
—	∠	—	—	∕	—		a
—	∠	—	—	∕	(—)		b
—	∠	—	—	∕	—		c
—	∠	—	—	∕	—		c
—	∠	—	—	∕	—		∅
—	∕	—	—	∕	(—)		b

Evidentemente cada uma das estrofes atualiza de modo diverso este esquema rítmico, como por exemplo, a primeira, que tem pausas melódicas internas no primeiro, segundo e penúltimo versos, bem como encavalgamento entre o segundo e o terceiro versos, assim rimas cuja natureza não se repete nas outras estrofes:

"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."

—	∠	—		—	—	∕	—		iLu	—	∅
—	∠	—		—	—	∕	—		ida	—	a
—	∠	—	—	—	—	∕	—		ida	—	a
—	∠	—	—	—	—	∕	(—)		ar	—	b
—	∠	—	—	—	—	∕	—		ati	—	c
—	∠	—	—	—	—	∕	—		ati	—	c
—	∕	—		—	—	∕	—		avus	—	∅
—	∠	—	—	—	—	∕	(—)		ar	—	b

O segundo tipo é também tomado de "Canção do Tamoio" - apresentando uma única realização. Como as únicas diferenças ocorrem nos componentes melódicos e no modo de distribuição rímica, a estrofe se caracteriza pelo caráter tectônico, como as outras do poema. Esta surge como uma variante em virtude da distribuição da rima.



— ½ — — ½ —	ivi - ø
— ½ — — ½ —	aNsa - a
— ½ — — ½ —	aNsa - a
— ½ — — ½ (—)	ir - b
— ½ — — ½ —	ida - ø
— ½ — — ½ —	órti - c
— ½ — — ½ —	órti - c
— ½ — — ½ (—)	ir - b

"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!"

O terceiro, o quarto e o quinto tipos estão em "Canto - do Guerreiro" cada um deles realizado apenas uma única vez.

"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?"

Desse modo a sua realização coincide com o seu modelo, o que nos leva a copiar cada uma das estrofes e a comentá-las separadamente. Assim o terceiro tipo é a quinta estrofe desse poema. Ela tem como particularidade o fato de não apresentar nenhum encavalgamento e também nenhuma pausa interna. Seu esquema rímico é: ø ø a b b a c ø c:

"Na caça ou na liide,
 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?"

— / — — / — || |idi| - ø
 — / — — /(-) || |oNti| - ø
 — / — — / — || |óza| - a
 — / — — / — || |ési| - b
 — / — — /(-) || |ési| - b
 — / — — / — || |óza| - a
 — / — — /(-) || |éu| - c
 — / — — / — || |eNti| - ø
 — / — — /(-) || |eW| - c

O quarto tipo é a estrofe seguinte do poema que varia - em relação à anterior por apresentar uma unidade melódica a mais, um encavalgamento e uma pausa melódica interna, além, é claro, da mudança na distribuição de rima cuja natureza também é distinta.

"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?"

— / — — / — || |užu| - ø
 — / — — /(-) |é| - a
 — / — — / — || |urvaN| - ø

— / — — / — || |oaN| - b
 — / — — / (—) || |oaN| - b
 — / — — / — || |é| - a
 — / — — / — ‡‡ |oNdeN| - ø
 — / — — / (—) || |é| - a
 — / — — / — || |eNti| - ø
 — / — — / (—) || |é| - a

O quinto tipo se individualiza na nona estrofe do mesmo poema, um pouco mais extensa que as anteriores, com outro esquema de rima, outra variação melódica e uma anti-ritmia como se pode ver no quadro abaixo:

— / — — ½ — || |ovu| - ø
 — / — — ½ (—) || |é| - a
 — / — — ½ — || |alta| - ø
 — / — — ½ — || |ada| - b
 — / — — ½ — || |óza| - c
 — / — — ½ — || |óza| - c
 — ½ — | — / — ‡‡ |ada| - b
 — ½ — | — ½ (—) || |é| - a
 — / — — ½ — || |oaN| - ø
 — / — — ½ (—) || |é| - a
 — ½ — | — ½ — || |ejmi| - ø
 — / — — ½ (—) || |é| - a

Que corresponde ao texto seguinte:

"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, dizei-me,

— Tão forte quem é?"

O sexto tipo abrange três estrofes, tem como particularidade a seqüência rímica $\emptyset$ a b b a c $\emptyset$ c e se determina conforme o seguinte modelo.

— / — — ½ —		$\emptyset$
— / — — ½ —		a
— / — — ½ —		b
— / — — ½ —		b
— / — — ½ —		a
— / — — ½ —		c
— / — — ½ —		$\emptyset$
— / — — ½ —		c

Cada uma das estrofes realiza esse esquema de modo diferenciado ou porque muda a natureza das rimas ou porque há incidência — de pausas melódicas internas, ou porque acontece encavalgamento. Como exemplo, tomamos a sétima estrofe:

"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."

/ / — — ½ —		atas — $\emptyset$
/ / — — ½ —		idu — a
— / — — ½ —		eNdu — b
— / — — ½ —		eNdu — b
— / — — ½ —		idu — a
— / — — ½ —		ar — c
— ½ — — ½ —		ejrus — $\emptyset$
— / — — ½ —		ar — c

Aí se verifica que a variação se deve à natureza das rimas, às anti-ritmias nos versos primeiro e segundo e a pausas melódica interna. Como nas outras estrofes do poema, o caráter tectônico fica assegurado pelo ritmo acentual em segunda e quinta sílabas.

Esse mesmo caráter tectônico se observa nas três estrofes que compõem o sétimo tipo cujo esquema é o seguinte:

— / — — ½ —		∅
— / — — ½ —		a
— / — — ½ —		∅
— / — — ½ —		b
— / — — ½ —		b
— / — — ½ —		a
— / — — ½ —		∅
— / — — ½ —		a

Tal esquema, pelos mesmos motivos apresentados para o caso anterior se realiza de modo variável nas estrofes segunda, quarta e oitava. É esta última que transcrevemos abaixo:

— ½ — — / —	≡	uži - ∅
— / — — ½ —		a - a
— / — — ½ —		aira - ∅
— / — — ½ —		adus - b
— / — — / —	≡	adus - b
— ½ — — ½ —		a - a
— / — — ½ —		eraN - ∅
— / — — ½ —		a - a

Como se pode notar no quadro acima essa estrofe singulariza o modelo graças à natureza da rima como sempre, às pausas melódicas e aos encavalgamentos.

O oitavo tipo é apenas a primeira estrofe da quarta parte de "I - Juca-Pirama":



— / — — / — || |órti| - ø
 — √ — | — / — || |i| a
 — / — — / — || |elvas| - ø
 — / — — / — || |i| - a
 — √ — | — √ — || |eNdu| - ø
 — / — — / — || |i| - a

Apesar das rimas zero e do encavalgamento, trata-se de uma estrofe perfeitamente tectônica, não só pelo ritmo acentual em segunda e quinta sílabas, mas também pela simétrica posição das pausas melódicas internas, dentro do conjunto estrófico.

O nono tipo compreende as onze estrofes restantes dessa quarta de "I - Juca-Pirama".

O modelo invariável para todas elas é o que se descreve abaixo:

— / — — √ — || a
 — / — — √ — || a
 — / — — √ — || a
 — / — — √ — || b
 — / — — √ — || c
 — / — — √ — || c
 — / — — √ — || c
 — / — — √ — || b

Tal modelo concretiza-se variadamente em cada uma das onze estrofes, das quais escolhemos para exemplificar, a seguinte:

— / — — √ — || |igu|
 — / — — √ — || |igu|
 — √ | — — √ — || |igu|
 — / — — √ — || |i|
 — / — — √ — || |ostu|
 — / — — √ — || |ostu|
 — / — — √ — || |ostu|
 — / — — √ — || |i|

A pequena variação se dá, portanto, graças à pausa melódica no terceiro verso e à natureza das rimas, como se pode comprovar lendo o texto correspondente:

"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."

O décimo tipo estrófico tem o eixo rítmico em sexta. O signo é, portanto, jâmbico e seu esquema de rima $\emptyset$ a $\emptyset$ a $\emptyset$ b $\emptyset$ c $\emptyset$ c $\emptyset$ b tem como particularidade o fato de que as rimas zero estão constituídas, do ponto quantitativo por proparoxítonas ou por paroxítonas formadas por ditongos crescentes na parte átona:

— — — — —	$\frac{\vee}{-}$	—		$\emptyset$
— — — — —	$\frac{\vee}{-}$	—		a
— — — — —	$\frac{\vee}{-}$	—		$\emptyset$
— — — — —	$\frac{\vee}{-}$	—		a
— — — — —	$\frac{\vee}{-}$	—		$\emptyset$
— — — — —	$\frac{\vee}{-}$	—		b
— — — — —	$\frac{\vee}{-}$	—		$\emptyset$
— — — — —	$\frac{\vee}{-}$	—		c
— — — — —	$\frac{\vee}{-}$	—		$\emptyset$
— — — — —	$\frac{\vee}{-}$	—		c
— — — — —	$\frac{\vee}{-}$	—		$\emptyset$
— — — — —	$\frac{\vee}{-}$	—		b

Tal esquema vale para todas as estrofes da quarta parte de "O Gigante de Pedra". Cada uma delas o concretiza porém, de um modo diverso, cabendo observar que com exceção da terceira, todas outras tendem para o caráter atectônico do ritmo conforme se pode verificar lendo a que segue:



"Depois de naus flamívonas
 Um troço hardido e forte,
 Cobrindo os campos úmidos
 De fumo, e sangue, e morte,
 Trás dos reparos hórridos
 D'altíssimo pavês:
 E do sangrento pélago
 Em míseras ruínas
 Surgir galhardas, límpidas
 As portuguesas guinas
 Murchos os lises cândidos
 Do impróvido gaulês."

Tal estrofe apresenta uma realização plurirrítmica no nível intensivo, três pausas melódicas internas, alguns acentos extrarrítmicos e, embora conserve a mesma distribuição de rimas das estrofes anteriores, a natureza sonora destas, varia conforme podemos notar no quadro que segue:

— / — / — / — (—)	ivomas
— / — / — / —	órti
— / — / — / — (—)	umidus
— / — — — — —	órti
/ — — / — / — (—)	oRidus
— / — — — / —	es
— — — / — / — (—)	élagu
— / — — — / —	inas
— / — / — / — (—)	iNpidas
— — — / — / —	inas
/ — — / — / — (—)	aNdidus
— / — — — / —	es

Os tipos décimo primeiro, décimo segundo e décimo terceiro têm eixo rítmico na sétima sílaba, isto quer dizer que seu signo será trocaico no nível de intensidade.

O décimo primeiro tipo caracteriza-se pela seqüência rímica a b a b e somente se atualiza numa estrofe de "O Canto do Índio." Trata-se de:



"Eis que os seus loiros cabelos

Pelas águas se espalhavam,

Pelas águas, que de vê-los

Tão loiros se enamoravam."

cujo ritmo visualizamos assim:

$\angle$ — — $\angle$ — — $\frac{1}{2}$ — || |elus|
— — $\angle$ — — — $\frac{1}{2}$ — || |avaN|
— — $\frac{1}{2}$ — | — — $\angle$ — || |elus|
— $\frac{1}{2}$ — | — — — $\frac{1}{2}$ — || |avaN|

Esse quadro mostra uma organização atectônica bem motivada semanticamente com a imagem conceitual de dispersão e fluidez. Os acentos rítmicos e extra-rítmicos não ocupam uma posição fixa. As pausas melódicas internas também variam de posição, sem contar o encaval-gamento expressivo.

O décimo segundo tipo também se encontra em "O Canto - do Indio" e diferencia do anterior apenas pelo esquema rímico que é $\emptyset$ a $\emptyset$ a. Dá-se em sete estrofes das quais destacamos para mostrar sua - composição interna diferenciada, a seguinte:

"Outra vez — dentre seus lábios

Uma voz se desprendia,

Terna voz, cheia de encantos,

Que eu entender não podia."

O quadro rímico dessa estrofe, que das outras conser-va apenas o esquema básico já indicado, assim se visualiza:

$\angle$ — $\frac{1}{2}$ | — — — $\frac{1}{2}$ — || |abjus| - $\emptyset$
— — $\angle$ — — — $\frac{1}{2}$ — || |ia| - a
 $\angle$ — $\frac{1}{2}$ | $\angle$ — — — $\frac{1}{2}$ — || |aNtus| - $\emptyset$
 $\angle$ — — $\angle$ $\angle$ — $\frac{1}{2}$ — || |ia| - a

A organização atectônica dessa estrofe, evidencia-se - pela posição variável dos acentos rítmicos e extra-rítmicos e pela presença de anti-ritmias, inclusive uma falsa. Talvez a motivação semân-tica aí esteja no sentido que o último verso refere.

O décimo terceiro tipo se verifica nas seis estrofes - que formam a segunda parte de "O Gigante de Pedra." Modela-se conforme o esquema seguinte:

— — — — —	∕ —		a
— — — — —	∕ —		b
— — — — —	∕ —		a
— — — — —	∕ —		b
— — — — —	∕ —		c
— — — — —	∕ —		c
— — — — —	∕ —		d
— — — — —	∕ —		e
— — — — —	∕ —		e
— — — — —	∕ —		d

Entretanto, apesar desse modelo comum, cada uma dessas seis estrofes organiza-se ritmicamente de modo diverso, graças à variação posicional dos acentos rítmicos e extra-rítmicos, das pausas internas e da natureza da rima. Essa flexibilidade torna todas as estrofes atectônicas e certamente motivadas, tal como se pode perceber na leitura desta que escolhemos para exemplo:

"Tornam prados a despir-se
Tornam flores a murchar,
Tornam de novo a vestir-se,
Tornam depois a secar,
E como gota filtrada
De uma abóbada escavada
Sempre, incessante a cair,
Tombam as horas e os dias,
Como fantasmas sombrias,
Nos abismos do porvir."

Observa-se que o encavalamento ocorre uma vez, assim - como uma vez se dá a pausa melódica interna. Assim, a difusão rítmica fica mais por conta da posição ocupada pelas marcas intensivas relevantes. E o que notamos no quadro que se segue:



/	—	/	—	—	—	✓	—		irsi	a
/	—	/	—	—	—	✓	—		ar	b
/	—	—	/	—	—	✓	—		irsi	a
/	—	—	/	—	—	✓	—		ar	b
—	—	—	/	—	—	✓	—		ada	c
—	—	/	—	—	—	✓	—		ada	c
✓	—	—	/	—	—	✓	—		ir	d
/	—	—	/	—	—	✓	—		ias	e
—	—	—	/	—	—	✓	—		ias	e
—	—	/	—	—	—	✓	—		ir	d

Os três próximos tipos têm eixo rítmico em nona sílaba caracterizando portanto como signo trocaico. Assim, o décimo quarto tipo que se realiza nas seis estrofes que formam a oitava parte de "I - Juca-Pirama", tem como modelo a seguinte forma rítmica:

—	—	/	—	—	/	—	—	✓	—		A
—	—	/	—	—	/	—	—	✓	—		∅
—	—	/	—	—	/	—	—	✓	—		A
—	—	/	—	—	/	—	—	✓	—		B
—	—	/	—	—	/	—	—	✓	—		∅
—	—	/	—	—	/	—	—	✓	—		C
—	—	/	—	—	/	—	—	✓	—		C
—	—	/	—	—	/	—	—	✓	—		B

Percebe-se facilmente que a estrofe, orientada pelo ritmo acentual fixo em terceira, sexta e nona sílabas tende para a ordem tectônica, o que não impedirá ao poeta de realizar cada uma delas de modo diferente, conforme mostraremos no capítulo final desse trabalho.

O décimo quinto tipo baseia as vinte estrofes que formam "O Canto do Piaga". Trata-se também de uma forma determinada pelo ritmo acentual que o quadro a seguir evidencia de modo claro:

—	—	/	—	—	/	—	—	✓	—		∅
—	—	/	—	—	/	—	—	✓	—		A
—	—	/	—	—	/	—	—	✓	—		∅
—	—	/	—	—	/	—	—	✓	—		A

Apesar dessa rigidez, cada uma das estrofes se configura fonicamente, de um modo singularizado. Assim, por exemplo, a estrofe terceira se diferencia das outras por apresentar acentos rítmicos - em primeira sílaba de três versos e pausa melódica também em três dos quatro versos.

"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!"

$\angle$ — $\frac{\vee}{\vee}$ — | — $\frac{\vee}{\vee}$ — | — $\frac{\vee}{\vee}$ — || |ozu| - $\emptyset$
 — — $\frac{\vee}{\vee}$ | — — $\angle$ — — $\frac{\vee}{\vee}$ — || |i| - A
 $\angle$ — $\angle$ — — $\angle$ — — $\frac{\vee}{\vee}$ — || |óza| - $\emptyset$
 $\angle$ — $\frac{\vee}{\vee}$ | $\angle$ — $\frac{\vee}{\vee}$ | — — $\frac{\vee}{\vee}$ — || |i| - A

O décimo sexto tipo fundamenta as vinte cinco estrofes de "Tabira". Tal como aconteceu nos dois tipos anteriores, este também é marcadamente acentual e por isso orientado para o caráter tectônico:

— — $\angle$ — — $\angle$ — — $\frac{\vee}{\vee}$ — || A
 — — $\angle$ — — $\angle$ — — $\frac{\vee}{\vee}$ — || B
 — — $\angle$ — — $\angle$ — — $\frac{\vee}{\vee}$ — || A
 — — $\angle$ — — $\angle$ — — $\frac{\vee}{\vee}$ — || C
 — — $\angle$ — — $\angle$ — — $\frac{\vee}{\vee}$ — || B
 — — $\angle$ — — $\angle$ — — $\frac{\vee}{\vee}$ — || D
 — — $\angle$ — — $\angle$ — — $\frac{\vee}{\vee}$ — || D
 — — $\angle$ — — $\angle$ — — $\frac{\vee}{\vee}$ — || C

Cada uma das vinte cinco estrofes concretiza esse esquema de modo diferente, a começar pela natureza rímica e prosseguindo pela variada distribuição das pausas melódicas pela incidência ocasional de acentos rítmicos em primeira sílaba e por uma ou outra anti-ritmia. Para exemplo escolhemos a décima quarta estrofe.

"Disse o arauto: eis a turba ufanosa
Lhe responde, arco e setas brandindo,
Pés batidos, voz alta e ruidosa:
— Bem falado, ó guerreiro, mui bem!

Assim é; mas Tabira rugindo,
 Ressentindo de ofensas tamanhas,
 O rancor mal encobre das sanhas,
 Que não leva no sangue de alguém."

Visualizando-a temos:

/	—	∕	—		—	/	—	—	∕	—		óza	
—	—	∕	—		—	/	—	—	∕	—		iNdu	
—	—	∕	—		—	/	—	—	∕	—		óza	
—	—	∕	—		—	∕	—		—	∕	—		eN
—	—	∕		—	—	/	—	—	∕	—		iNdu	
—	—	/	—	—	/	—	—	—	∕	—		añas	
—	—	/	—	—	/	—	—	—	∕	—		añas	
—	—	/	—	—	/	—	—	—	∕	—		eN	

Aqui a variação acontece em virtude das pausas internas existentes do primeiro ao quinto verso e também em virtude da natureza rímica.

Os quatro próximos tipos apresentam eixo rítmicos principal em décima primeira sílaba e eixo rítmico secundário em quinta sílaba. Assim o décimo sétimo tipo com uma única realização encontra-se em "Morro do Alecrim". É a primeira estrofe da segunda parte:

"E quando alva lua no céu vai brilhando
 O disco formoso luzente mostrando,
 Então quando as ondas mais vívidas crescem
 E mais contra a praia se enfurecem."

Trata-se de uma estrofe travada por rima A A B B e com cesura após sexta sílaba:

—	/	—	—	∕	—		—	/	—	—	∕	—		aNdu
—	/	—	—	∕	—		—	/	—	—	∕	—		aNdu
—	/	—	—	∕	—		—	/	—	—	∕	—		eseN
—	/	—	—	∕	—		—	/	—	—	∕	—		eseN

Trata-se de uma estrofe rigidamente construída diferenciando-se das outras desta parte do poema, mais pelo emparelhamento das rimas.

O décimo oitavo tipo encontra-se em "I - Juca - Pirama", fundamentando-se as oito estrofes da parte inicial. Esquematiza-se da seguinte maneira:

— / — — ½ — — / — — ½ —	A
— / — — ½ — — / — — ½ —	A
— / — — ½ — — / — — ½ —	B
— / — — ½ — — / — — ½ —	C
— / — — ½ — — / — — ½ —	C
— / — — ½ — — / — — ½ —	B

Esse tipo, apesar de fortemente marcado pelo ritmo acentual fixo em segunda, quinta, oitava e décima primeira sílabas adquire feição diferenciada em cada uma das oito estrofes, conforme descreveremos no último capítulo desse trabalho.

O décimo nono tipo constitui a base rítmica de uma estrofe de "Deprecação", uma de "Marabá", duas de "O Morro do Alecrim" e doze de "O Gigante de Pedra". Trata-se do seguinte modelo:

— / — — ½ — — / — — ½ —	A
— / — — ½ — — / — — ½ —	B
— / — — ½ — — / — — ½ —	A
— / — — ½ — — / — — ½ —	B

Nota-se que é um tipo estrófico que se orienta para a organização tectônica, embora sua rigidez acentual, não constitua impedimento para o poeta realizar variações que começa na natureza da rima. Como exemplo, temos a segunda estrofe de "O Gigante de Pedra".

"Dormido atalaia no serro empinado

Devera cuidadoso, sanhudo velar;

O raio passando o deixou fulminado,

E à aurora, que surge, não há de acordar!"

— / — — ½ — — — — — ½ —	adu
— / — — ½ — — — — — ½ —	ar
— / — — ½ — — — — — ½ —	adu
— ½ — — ½ — — — — — ½ —	ar

O vigésimo tipo rege a estruturação de três estrofes de "O Morro do Alecrim", três de "Marabá" e onze de "Deprecação". Somente se diferencia do tipo anterior, na sequência rítmica que é $\emptyset A \emptyset A$. Quanto às realizações, diferenciam-se todas entre si, graças aos procedimentos já conhecidos, anti-ritmias, mobilização de pausas distintas das pausas dos dois eixos rítmicos e variação da rima em sua natureza.

O vigésimo primeiro e último tipo é o que se encontra nas estrofes de "Leito de Folhas Verdes". O eixo rítmico se situa em décima sílaba, as rimas são zero ou se se quiser, totalmente irregulares quando ocorrem em forma de parciais vocálicas ou parciais consonantais. Desse modo o esquema invariante fica sendo:

— — — — — — — — — — $\frac{\vee}{-}$ — || $\emptyset$
 — — — — — — — — — — $\frac{\vee}{-}$ — || $\emptyset$
 — — — — — — — — — — $\frac{\vee}{-}$ — || $\emptyset$
 — — — — — — — — — — $\frac{\vee}{-}$ — || $\emptyset$

Esse modelo aberto realiza-se no nível intensivo por meio da plurritmia e no nível melódico, pela mobilidade das pausas melódicas internas, o que contribui para o caráter atectônico do ritmo, caráter este certamente motivado pela imagem do passar do tempo.

Uma estrofe nos serve para exemplificar a flexibilidade rítmica desse tipo:

"Brilha a lua no céu, brilham estrelas,
 Correm perfumes no correr da brisa,
 A cujo influxo mágico respira-se
 Um quebranto de amor, melhor que a vida."

$\angle$ — $\angle$ — — $\frac{\vee}{-}$ | $\angle$ — — $\angle$ — || | elas |
 $\angle$ — — $\angle$ — — — — $\angle$ — $\angle$ — || | iza |
 — $\angle$ — $\angle$ — $\frac{\vee}{-}$ — — | — $\frac{\vee}{-}$ — || | irase |
 — — $\angle$ — — $\frac{\vee}{-}$ | — $\angle$ — $\angle$ — || | ida |

3 - OS ENCAVALGAMENTOS

Os encavalgamentos tendem, na maioria dos casos a serem expressivos, e expressivos segundo as duas orientações permitidas pela estruturação melódica desse processo: a de movimento da unidade melódica



ca de um verso para outro e a de ruptura da unidade melódica pela pausa determinada pelo eixo rítmico. ⁵

Destacaremos alguns versos de encavalgamentos expressivos que tornam o processo técnico de movimento de um verso para outro, uma imagem redundante de conceitos de movimento ou físico ou psicológico, ou espacial ou temporal:

- "A voz dos Maniôtos - se escuta, e a língua
De nossos pais, que além dos Andes moram." (p. 597: 70 - 71)
- "De mau agoiro e trovejado - ouviu-se
Em rouco estrondo - que do ocaso vinha." (p. 597: 91 - 92)
- "— Fomos as Piagas, pergunta que males
Nos futurava o arcano - embalde o fomos." (p. 597 - 100 - 101)
- "Eis surgem, respondem
Aos sons do Boré." (p. 105: 48 - 49)
- "D'imigos transidos
Por vil comoção." (p. 374: 43 - 44)
- "Pelas águas, que de vê-los
Tão loiros se enamoravam." (p. 109: 19 - 20)
- "E à noite nas tabas, se alguém duvidava
Do que ele contava," (p. 371: 461 - 462)
- "Do triunfo soltou; e os seus três vezes
O mesmo grito-em coro repetiram." (p. 480: 210 - 211)
- "Leve brisa subtil pela floresta
Enreda-se e murmura, — amplo silêncio." (p. 486: 453 - 454)
- "Atende largo espaço, até que escuta
A voz do sempre aflito Piaíba." (p. 494: 806 - 807)
- "Eis que uma cobra, uma coral de dentro
Desdobra o corpo lúbrico, e em três voltas," (p. 502: 1111 - 1112)
- "Compete o desagravo. Se nos busca
O filho de Jaguar, é que nos teme." (p. 515: 1665 - 1666)
- "Súbito os bosques rasgam-se aparece
Ao longe o mar - e próxima arenosa." (p. 648: 151 - 152)



- "— Exceto a mim somente", lhe replica
O selvagem guerreiro alçando a fronte," (p. 650: 220 - 221)
- "Al! bem feliz é o que, morrendo, evita
Ouvir a voz dos seus - gemendo - escravos..." (p. 598: 136 - 137)
- "Dos últimos vindouros, se rebotam
Discórdias entre irmãos - Tristes! se acaso (p. 646: 59 - 60)
- "Que prestam seus avisos, quando o ódio
Crava raiz na terra ensangüentada," (p. 647: 106 - 107)
- "Ai nesse mesto canto inda suspiram
Almas fortes de heróis, — inda lamentam." (p. 647: 112 - 113)
- "Mas fruto inda não deu, inda não tinge
De roxa e viva cor os longos cachos." (p. 649: 162 - 163)
- "Folhida pela súbita presença
De bárbaro guerreiro - desfalece," (p. 649: 164 - 165)
- "Daquela ser na posse os seus anelos
Concentra; e fora dele o mundo é nada." (p. 649: 202 - 203)
- "Dali brada, postado defronte
De Tabira - com jeito feroz:" (p. 242: 87 - 88)
- "E a fonte e o rio - e o bosque - e a terra - e tudo
Que a vista alcança e vê - tudo que a mente
Ardente poetiza além do espaço." (p. 596: 56 - 57 - 58)
- "Lourejava o caju, pendia o milho
Das verdes hastes - uberosas glebas." (p. 645: 03 - 04)
- "Como envelhece o ipê. Duram-lhe os anos
Mais cerne ao tronco - majestade às ramas." (p. 645: 20 - 21)
- "Mal sabeis quanto é grato ver a planta
Crescer, vingar à força de cuidados." (p. 646: 38 - 39)
- "Sem descanso as tereis; e nisto arroja
No solo pulvarento a bruta maça." (p. 646: 55 - 56)
- "Os levam - no fronteiro continente
Surgem, tranqüilo o mar, na estranha igara." (p. 647: 92 - 93)



"Presta-lhes amiga terra, - ovantes folgam
De ver, examinar, correr a praia."

(p. 648: 144 - 145)

" E na calma do verão
Crescem folhas, vingam flores,"

(p. 353: 66 - 67)

Nos exemplos abaixo os encalvagamentos constituem imagem melódica de conceitos relativos a "ruptura", "cisão", "afastamento", "vazio":

"Por sobre ínvios desertos - onde o tigre
Perdendo o faro da spelunca, os ventos
Inquire - e anda e ruge e se extravia"

(p. 595: 05 - 06 - 07)

"Não é a pátria minha? ali marcada
Não tinhas outra vida - outro futuro?"

(p. 596: 47 - 48)

"O terno sabiá - nos ermos onde
O fúnebre urubu desata o grasno;"

(p. 597: 79 - 80)

"Treme - ó povo Tupi - já não és povo
Eleito de Tupã,"

(p. 598: 110 - 111)

"Tupã não vos quer - que vos fizestes
Escravos d'Anhangá!

(p. 598: 126 - 127)

"Com zelo a guardarei - feitiço e risos
Do triste alvergue meu - depois que a morte."

(p. 650: 215 - 216)

"Mudos os lábios não descerram queixas
Do coração."

(p. 358: 63 - 64)

"Da vida escura, que será mais breve
Do que o festim."

(p. 358: 59 - 60)

"Que soube ufano contrastar os medos
Da fria morte."

(p. 360: 87 - 88)

"Enreda-se e murmura - amplo silêncio
Reina por fim. Nem saberás tu como."

(p. 486: 454 - 455)

"Tarda e fatal, guerreiros! Quantas vezes

Não fui, eu mesmo, nos terreiros vossos."

(p. 510: 1464 - 1465)

NOTAS DO CAPÍTULO IV

- 1) Sobre rimas parciais, ver Rafael de Balbín, op. cit., 231 - 247.
- 2) Sobre o verso interferente, ver Antonio Manoel dos Santos Silva, Poesia e Poética de Mário Faustino - I, pp. 101 - 105.
- 3) Cf. Wilson Salles Navarro, op. cit., pp. 19 - 22.
- 4) Sobre o caráter tectônico de estrofe ou de poema, ver Antonio Manoel dos Santos Silva: O Soneto Modernista Hispânico - Forma e Estruturas Fônicas, pp. 205 - 213 e 234 - 245.
- 5) Sobre o encavalgamento e sua expressividade, ver: Antonio Manoel dos Santos Silva, Poesia e Poética de Mário Faustino - I, pp. 116 - 137 ; Dámaso Alonso: Poesia Española - Ensayo de Métodos y Límites Estilísticos, pp. 71 - 72, passim; e Ivan Fónagy: "Le Langage Poétique: Forme et Fonction" - In Problèmes du Langage, pp. 72 - 116.

RITMO POEMÁTICO: ANÁLISE DE "I-JUCA-PIRAMA"

Com exceção de Os Timbiras, obra que nos chegou incompleta, e do "Poema Americano", também fragmento, todos os poemas indianistas de Antônio Gonçalves Dias estruturam-se ritmicamente, quer de modo puro quer de modo mesclado, por meio de estrofes. Por outro lado a composição estrófica se dá em alguns poemas por meio do princípio da isopolaridade, como se verifica em "O Canto do Guerreiro", "O Canto do Piaga", "Deprecação" (os três em Primeiro Cantos), "Tabira" (Segundos Cantos), "O Gigante de Pedra", "Leito de Folhas Verdes" e "Canção do Tamoio" (de Últimos Cantos), lembrando que em "O Gigante de Pedra" - como já destacamos no capítulo anterior - esta isopolaridade muda de parte para parte do poema. Constrastivamente, um texto combina a isopolaridade com a homeopolaridade, como se observa em "Marabá" (Segundos Cantos), enquanto outros como "O Canto do Índio" (Primeiros Cantos), "Morro do Alecrim" e "I-Juca-Pirama" se configuram num ritmo - mais complexo que combina estrofes isopolares com homeopolares e com - cursos ou conjuntos isopolares, indefiníveis como estrofes.

No capítulo anterior, à medida que descrevíamos os diferentes tipos estróficos, pudemos ir sugerindo as motivações semânticas do plano fônico dos diversos poemas, principalmente daqueles estroficamente mesclados. Quanto aos isopolares, já apontamos para a possível correlação semântica de "Leito de Folhas Verdes" e "O Gigante de Pedra", bastando-nos agora poucas observações a respeito dos poemas que ficaram quase sem comentário.

"Marabá", como já se viu, alterna estrofes isopolares - de duplo eixo rítmico e estrofes homeopolares.¹ Ambas as formas, porém, têm como núcleo básico a cláusula de seis sílabas com ritmo acentual fixo em 2ª e 5ª sílabas. A diferença fica, pois, a cargo do fato de que as estrofes isopolares estão integralmente travadas por rimas, enquanto as isopolares apresentam rima no verso ímpar. Essa diferença fônica entre um tipo estrófico e outro marca internamente um contraste entre dois discursos que se alternam: um, auto-descritivo, chama atenção para a consciência da própria beleza física; outra, assinala o iso

lamento da personagem feminina, como indivíduo recusado socialmente em virtude de sua beleza "monstruosa".² O duplo eixo rítmico (décima e quarta sílabas) parece reforçar essa duplicidade do discurso e de atitudes; do mesmo modo, as freqüentes anti-ritmias e pausas melódicas internas ajudam a intensificar, de modo impressivo, as oscilações psicológicas e os sentimentos contraditórios do eu poemático.

Quanto aos poemas organizados, do começo ao fim, sobre o mesmo eixo rítmico isopolar, parece-nos que a motivação semântica interna consiste nisto: uma forma de fixar, no espírito do leitor, uma constância sentimental. Assim, 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. Em "Deprecação", o ritmo parece, com seu duplo eixo e sua rigidez acentual e rímica, estabelecer sulcos que nitidamente contrastam o sentimento de revolta do nativo expoliado em relação ao explorador branco. Em "O Canto do Piaga", o sentimento posto - em destaque pelo ritmo isopolar é o de terror e temor diante das forças ominosas que provocam a fala profética do pajé. Em "Tabira" se - trata de caracterizar o caráter guerreiro e, ao mesmo tempo, de fortalecer o caráter inteiriço ou inamovível do herói exaltado por suas qualidades de chefia, força, honra, bravura e destemor. Em "Canção do Tamoio", a reiteração das mesmas cláusulas entra em correspondência com a orientação conativa da linguagem de um pai que aconselha ao filho o - exercício da fortaleza.

Essas motivações apresentam matizes conceituais que somente uma análise mais detalhada pode revelar. Pensando nisso é que escolhemos um texto relativamente complexo de Gonçalves Dias, para nós o mais representativo de sua poesia indianista: "I-Juca-Pirama".³ Trata-se de poema que apresenta estrofes homeopulares, estrofes isopolares e cursos rítmicos que, em alguns momentos, se não fosse pela métrica, nos parecem 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.

Apesar de muito conhecido, transcreveremos inicialmente o texto, depois estabeleceremos o quadro fônico relativo aos níveis métrico-melódico, intensivo e rímico, e, finalmente, tentaremos mostrar as possíveis motivações.

1 - O POEMA "I-JUCA PIRAMA"

I

No meio das tabas de amenos verdores,
Cercados de troncos — cobertos de flôres,
Alteiam-se os tetos d'altiva nação;
São muitos seus filhos, nos ânimos fortes,
Temíveis na guerra, que em densas coortes
Assombram das matas a imensa extensão.

São rudos, severos, sedentos de glória,
Já prélios incitam, já cantam vitória,
Já meigos atendem à voz do cantor:
São todos Timbiras, guerreiros valentes!
Seu nome lá voa na boca das gentes,
Condão de prodígios, de glória e terror!

As tribos vizinhas, sem forças, sem brio,
As armas quebrando, lançando-as ao rio,
O incenso aspiraram dos seus maracás:
Medrosos das guerras que os fortes acendem,
Custosos tributos ignavos lá rendem,
Aos duros guerreiros sujeitos na paz.

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

Quem é? — ninguém sabe: seu nome é ignoto,
Sua tribo não diz: — de um povo remoto
Descende por certo — dum povo gentil;



Assim lá na Grécia ao escravo insulano
Tornavam distinto do vil musulmano
As linhas corretas do nobre perfil.

Por casos de guerra caiu prisioneiro
Nas mãos dos Timbiras: — no extremo terreiro
Assola-se o teto, que o teve em prisão;
Convidam-se as tribos dos seus arredores,
Cuidosos se incumbem do vaso das cores,
Dos vários aprestos da honrosa função.

Acerva-se a lenha da vasta fogueira,
Entesa-se a corda da embira ligeira,
Adorna-se a maça com penas gentis:
A custo, entre as vagas do povo da aldeia
Caminha o Timbira, que a turba rodeia,
Garboso nas plumas de vario matiz.

Em tanto as mulheres com lêda trigança,
Afeitas ao rito da bárbara usança,
O índio já querem cativo acabar:
A coma lhe cortam, os membros lhe tingem,
Brilhante enduape no corpo lhe cingem,
Sombreia-lhe a fronte gentil canitar.

II

Em fundos vasos d'alvacenta argila
Ferve o cauim;
Enchem-se as copas, o prazer começa,
Reina o festim.

O prisioneiro, cuja morte anseiam,
Sentado está,
O prisioneiro, que outro sol no ocaso
Jamais verá!



A dura corda, que lhe enlaça o colo
Mostra-lhe o fim
Da vida escura, que será mais breve
Do que o festim!

Contudo os olhos d'ignóbil pranto
Secos estão;
Mudos os lábios não descerram queixas
Do coração

Mas um martírio, que encobrir não pode,
Em rugas faz
A mentirosa placidez do rosto
Na fronte audaz!

Que tens, guerreiro? Que temor te assalta
No passo horrendo?

Honra das tabas que nascer te viram,
Folga morrendo.

Folga morrendo; porque além dos Andes
Revive o forte,

Que soube ufano contrastar os mêdos
Da fria morte.

Rasteira grama, exposta ao sol, à chuva,
Lá murcha e pende:
Somente ao tronco, que devassa os ares,
O raio ofende!

Que foi? Tupã mandou que ele caísse,
Como viveu;

E o caçador que o avistou prostrado
Esmoreceu!

Que temes, ó guerreiro? Além dos Andes
Revive o forte,
Que soube ufano contrastar os medos
Da fria morte.

III

Em larga roda de novéis guerreiros
 Ledo caminha o festival Timbira,
 A quem do sacrifício cabe as honras
 Na frente o canitar sacode em ondas,
 O enduape na cinta se embalança,
 Na destra mão sopesa a iverapeme,
 Orgulhoso e pujante — Ao menor passo
 Colar d'alvo marfim, insígnia d'honra,
 Que lhe orna o colo e o peito, ruge e freme,
 Como quer por feitiço não sabido
 Encantadas ali as almas grandes
 Dos vencidos Tapuias, inda chorem
 Serem glória e brasão d'imigos feros.

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

Vem a terreiro o mísero contrário;
 Do colo à cinta a musurana desce:
 "Dize-me quem és, teus feitos canta,
 "Ou se mais te apraz, defende-te" Começa
 O índio, que ao redor derrama os olhos
 Com triste voz que os ânios comove.

IV

Meu canto de morte,
 Guerreiros, ouvi:
 Sou filho 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 do imigo
Meu último amigo,
Sem lar, sem abrigo
Caiu junto a mi!
Com plácido rosto,
Serenó 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 em tanto
Sofrendo já tanto
De fome e quebranto,
Só qu'ria morrer!
Não mais me contenho,
Nas matas me embrenho,
Das frechas que tenho
Me quero valer.

Então, forasteiro,
Caí prisioneiro
De um troço guerreiro
Com que me encontrei:
O cru dessossego
Do pai fraco e cego,
Em quanto 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.

10

Publicidade
do f. llo,
Rao no
pensando
b. llo

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

11
dentes a-e=(dento?)
bichados = diálogos
rimam =
como palavras
mover.

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.

A
12
bichado

V

Soltai-o! — diz o chefe. Pasma a turba;
Os guerreiros murmuram: mal ouviram,
Nem poudes nunca um chefe dar tal ordem!
Brada segunda vez com voz mais alta,
Afrouxam-se as prisões, a embira cede,
A custo, sim; mas cede: o estranho é salvo.
— Timbira, diz o índio enternecido,
Solto apenas dos nós que o seguravam:



És guerreiro ilustre, um grande chefe,
Tu que assim do meu mal te comoveste,
Nem sofres que, transposta a natureza,
Com olhos onde a luz já não cintila,
Chore a morte do filho o pai cansado,
Que somente por seu na voz conhece.

— És livre; parte.

— E voltarei.

— Debalde.

— Sim, voltarei, morto meu pai.

— Não voltes!

É bem feliz, se existe, em que não veja,
Que filho tem, qual chora: és livre; parte!

— Acaso tu supões que me acobardo,
Que receio morrer!

— És livre; parte!

— Ora não partirei; quero provar-te
Que um filho dos Tupis vive com honra,
E com honra maior, se acaso o vencem,
Da morte o passo glorioso afronta.

— Mentiste, que um Tupi não chora nunca,
E tu choraste!... parte; não queremos
Com carne vil enfraquecer os fortes.

Sobresteve o Tupi: — arfando em ondas
O rebater do coração se ouvia
Precípitate. — Do rosto afogueado
Gélidas bagas de suor corriam:

Talvez que o assaltava um pensamento...

Já não... que na enlutada fantasia,

Um pesar, um martírio ao mesmo tempo,

Do velho pai a moribunda imagem

Quase bradar-lhe ouvia: — Ingrato! ingrato!

Curvado o colo, taciturno e frio,

Espectro d'homem, penetrou no bosque!



— Filho meu, onde estás?

— Ao vosso lado;

Aqui vos trago provisões: tomai-as,
As vossas forças restaurai perdidas,
E a caminho, e já!

— Tardaste muito!

Não era nado o sol, quando partiste,
E frouxo o seu calor já sinto agora!
— Sim, demorei-me a divagar sem rumo,
Perdi-me nestas matas intrincadas,
Reaviei-me e tornei; mas urge o tempo;
Convém partir, e já!

— Que novos males

Nos resta de sofrer? — que novas dores,
Que outro fado pior Tupã nos guarda?
— As setas da aflição já se esgotaram,
Nem para novo golpe espaço intacto
Em nossos corpos resta.

— Mas tu tremes!

— Talvez do afã da caça...

— Oh filho caro!

Um quê misterioso aqui me fala,
Aqui no coração; piedosa fraude
Será por certo, que não mentes nunca!
Não conheces temor, e agora temes?
Vejo e sei: é Tupã que nos aflige,
E contra o seu querer não valem brios.
Partamos!... —

E com mão trêmula, incerta

Procura o filho, tateando as trevas
Da sua noite lúgubre e medonha.
Sentindo o acre odor das frescas tintas,
Uma idéia fatal correu-lhe à mente...
Do filho os membros gélidos apalpa,
E a dolorosa maciez das plumas



Conhece estremecendo: — fuge, volta,
Encontra sob as mãos o duro crânio,
Despido então do natural ornato!...
Recua aflito e pávido, cobrindo
As mãos ambas os olhos fulminados,
Como que teme ainda o triste velho
De ver, não mais cruel, porém mais clara,
Daquela exício grande a imagem viva
Ante os olhos do corpo afigurada.
Não era que a verdade conhecesse
Inteira e tão cruel qual tinha sido;
Mas que funesto azar correra o filho,
Ele o via; ele o tinha ali presente;
E era de repetir-se a cada instante.
A dor passada, a previsão futura
E o presente tão negro, ali os tinha;
Ali no coração se concentrava,
Era num ponto só, mas era a morte!
— Tu prisioneiro, tu?

— Vós o dissestes

— Dos índios?

— Sim.

— De que nação?

— Timbiras.

— E a musurana funeral rompestes,
Dos falsos manitôs quebraste a maça...

— Nada fiz... aqui estou.

— Nada! —

Emmudecem;

Curto instante depois prossegue o velho:

— Tu és valente, bem o sei; confessa,
Fizeste-o, certo, ou já não fôras vivo!

— Nada fiz; mas souberam da existência
De um pobre velho, que em mim só vivia...

— E depois?...



— Eis-me aqui.

— Fica essa taba?

— Na direção do sol, quando transmonta.

— Longe?

— Não muito.

— Tens razão: partamos.

— E quereis ir?...

— Na direção do ocaso.

VII

"Por amor de um triste velho,
Que ao termo fatal já chega,
Vós, guerreiros, concedestes
A vida a um prisioneiro.
Ação tão nobre vos honra,
Nem tão alta cortesia
Vi eu jamais praticada
Entre os Tupis, — e mas foram
Senhores em gentileza.

"Eu porém nunca vencido,
Nem nos combates por armas,
Nem por nobreza nos atos;
Aqui venho, e o filho trago.
Vós o dizeis prisioneiro,
Seja assim como dizeis;
Mandai vir a lenha, o fogo,
A maça do sacrifício
E a musurana ligeira:
Em tudo o rito se cumpra!
E quando eu fôr só na terra,
Certo acharei entre os vossos,
Que tão gentis se revelam,
Alguém que meus passos guie;
Alguém, que vendo o meu peito



Coberto de cicatrizes,
Tomando a vez de meu filho,
De haver-me por pai se ufane!"

Mas o chefe dos Timbiras,
Os sobrolhos encrespando,
Ao velho Tupi guerreiro
Responde com torvo acento:

— Nada farei do que dizes:
É teu filho imbele e fraco!
Aviltaria o triunfo
Da mais guerreira das tribos
Derramar seu ignóbil sangue:
Ele chorou de cobarde;
Nós outros, fortes Timbiras,
Só de heróis fazemos pasto.

Do velho Tupi guerreiro
A surda voz na garganta
Faz ouvir uns sons confusos,
Como os rugidos de um tigre,
Que pouco a pouco se assanha!

VIII

"Tu choraste em presença da morte?
Na presença de estranhos choraste?
Não descende o cobarde do forte;
Pois choraste, meu filho não és!
Possas tu, descendente maldito
De uma tribo de nobres guerreiros,
Implorando cruéis forasteiros,
Sêres presa de vis Aimorés.

"Possas tu, isolado na terra,
Sem arrimo e sem pátria vagando,
Rejeitado da morte na guerra,



Rejeitado dos homens na paz,
Ser das gentes o espectro execrado;
Não encontres amor nas mulheres,
Teus amigos, se amigos tiveres,
Tenham alma inconstante e falaz!

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

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

"Sempre o céu, como um teto incendiado.
Creste e punja teus membros malditos
E o oceano de pó denegrido
Seja a terra ao ignavo tupi!
Miserável, faminto, sedento,
Manitôs lhe não falem nos sonhos,
E do horror os espectros medonhos
Traga sempre o cobarde após si.

"Um amigo não tenhas piedoso
Que o teu corpo na terra embalsame,
Pondo em vaso d'argila cuidadoso
Arco e frecha e tacape a teus pés!



Sê maldito, e sozinho na terra;
Pois que a tanta vileza chegaste,
Que em presença da morte choraste,
Tu, cobarde, meu filho não és."

IX

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

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



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

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

X

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 mi.

"Eu disse comigo: Que infâmia d'escravo!
Pois não, era um bravo;
Valente e brioso, como ele, não vi!
E à fé que vos digo: parece-me encanto



Que quem chorou tanto,
Tivesse a coragem que tinha o Tupi!"

Assim o Timbira, coberto de glória,
Guardava a memória
Do moço guerreiro, do velho Tupi.
E à noite nas tabas, se alguém duvidava
Do que ele contava,
Tornava prudente: "Meninos, eu vi!"

2 - QUADRO FÔNICO

— / — — / — — / — — 1/2 —	A
— / — — / — — / — — 1/2 —	A
— / — — / — — / — — 1/2 (—)	B
— / — — / — — / — — 1/2 —	C
— / — — / — — / — — 1/2 —	C
— / — — / — — / — — 1/2 (—)	B
— 1/2 — — / — — / — — 1/2 —	A
— / — — / — — / — — 1/2 —	A
— / — — / — — / — — 1/2 (—)	B
— / — — / — — / — — 1/2 —	C
— / — / / — — / — — 1/2 —	C
— / — — / — — / — — 1/2 (—)	B
— / — — / — — 1/2 — — 1/2 —	A
— / — — / — — / — — 1/2 —	A
— / — — / — — / — — 1/2 (—)	B
— / — — / — — / — — 1/2 —	C
— / — — / — — / — / 1/2 —	C
— / — — / — — / — — 1/2 (—)	B
— / — — / — — / — — 1/2 —	A
— / — — / — — / — — 1/2 —	A
— / — — / — — / — — 1/2 (—)	B
— / — — / — — / — — 1/2 —	C
— / — — / — — / — — 1/2 —	C
— / — — / — — / — — 1/2 (—)	B

∠	∕		—	∠	∠	—		—	∠	—	—	∕	—		A
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	—		A	
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	(—)	B		
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	—		C	
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	—		C	
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	(—)	B		
⌢															
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	—		A	
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	—		A	
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	(—)	B		
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	—		C	
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	—		C	
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	(—)	B		
⌢															
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	—		A	
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	—		A	
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	(—)	B		
—	∕	—	⌢	—	∠	—	⌢	—	∠	—	—	∕	—		C
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	—		C	
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	(—)	B		
⌢															
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	—		A	
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	—		A	
—	∠	—	∠	∠	—		—	∠	—	—	∕	(—)	B		
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	—		C	
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	—		C	
—	∠	—	—	∠	—		—	∠	—	—	∕	(—)	B		

II

—	∠	—	∠	—	—	—	∠	—	∕	—		∅	
∠	—	—	∕	(—)								A	
∠	—	—	∕	—		—	—	∠	—	∕	—		∅
∠	—	—	∕	(—)								A	

— — — $\frac{1}{2}$ — $\angle$ — $\angle$ — $\frac{1}{2}$ —	$\emptyset$
— $\angle$ — $\frac{1}{2}$ (—)	A
— — — $\frac{1}{2}$ — $\angle$ — $\angle$ — $\frac{1}{2}$ —	$\emptyset$
— $\angle$ — $\frac{1}{2}$ (—)	A
— $\angle$ — $\frac{1}{2}$ — — — $\angle$ — $\frac{1}{2}$ —	$\emptyset$
$\angle$ — — $\angle$ (—)	A
— $\angle$ — $\frac{1}{2}$ — — — $\angle$ — $\angle$ — $\sharp\sharp$	$\emptyset$
— — — $\angle$ (—)	A
— $\angle$ — $\frac{1}{2}$ — — — $\angle$ — $\frac{1}{2}$ —	$\emptyset$
$\angle$ — — $\angle$ (—)	A
$\frac{1}{2}$ — $\angle$ — — — — $\angle$ — $\angle$ — $\sharp\sharp$	$\emptyset$
— — — $\angle$ (—)	A
— — — $\frac{1}{2}$ — — — $\angle$ — $\frac{1}{2}$ —	$\emptyset$
— $\angle$ — $\angle$ (—) $\sharp\sharp$	A
— — — $\angle$ — — — $\angle$ — $\frac{1}{2}$ —	$\emptyset$
— $\angle$ — $\frac{1}{2}$ (—)	A
— $\frac{1}{2}$ — $\angle$ — — — $\angle$ — $\frac{1}{2}$ —	$\emptyset$
— $\angle$ — $\frac{1}{2}$ —	A
$\angle$ — — $\angle$ — — — $\angle$ — $\frac{1}{2}$ —	$\emptyset$
$\angle$ — — $\frac{1}{2}$ —	A
$\angle$ — — $\frac{1}{2}$ — — — $\angle$ — $\frac{1}{2}$ —	$\emptyset$
— $\angle$ — $\angle$ —	A
— $\angle$ — $\frac{1}{2}$ — — — $\angle$ — $\angle$ — $\sharp\sharp$	$\emptyset$
— $\angle$ — $\angle$ —	A
— $\angle$ — $\frac{1}{2}$ — $\angle$ — $\frac{1}{2}$ — $\frac{1}{2}$ —	$\emptyset$
$\angle$ $\angle$ — $\angle$ —	A
— $\angle$ — $\frac{1}{2}$ — — — $\angle$ — $\frac{1}{2}$ —	$\emptyset$
— $\angle$ — $\angle$ (—)	A
— $\frac{1}{2}$ — $\angle$ — $\angle$ $\angle$ — — $\frac{1}{2}$ —	$\emptyset$
— — — $\angle$ (—)	A
— — — $\frac{1}{2}$ — — — $\angle$ — $\frac{1}{2}$ —	$\emptyset$
— — — $\angle$ (—)	A

—	∕	—		∕	—	∕	—		∕	—	∕	—		∅
—	∕	—	∕	—										A
—	∕	—	∕	—		—	—	∕	—	∕	—		∅	
—	∕	—	∕	—										A

III

—	∕	—	∕	—	—	—	∕	—	∕	—		
∕	—	—	∕	—	—	—	∕	—	∕	—		
—	∕	—	—	—	∕	—	∕	—	∕	—		
—	∕	—		—	—	∕	—	∕	—	∕	—	
—	—	∕	—	—	∕	—	—	—	∕	—		
—	∕	—	∕	—	∕	—	—	—	∕	—		
—	—	∕	—	—	∕	—		—	∕	—		
—	∕	∕	—	—	∕	—		—	∕	—		
—	∕	—	∕	—	∕	—		—	∕	—		
—	—	—	—	—	∕	—	∕	—	∕	—		
—	—	∕	—	—	∕	—		—	∕	—		
—	—	∕	—	—	∕	—		—	∕	—		
∕	—	∕	—	—	∕	—	∕	—	∕	—		
∕	—	∕	—	∕	—	—	—	—	∕	—		
—	—	∕	—		—	∕	—		—	∕	—	
—	∕	—	∕	—	—	—	∕	—	∕	—		
—	—	∕	∕	—	∕	—	∕	—	∕	—		
∕	—	—	∕	—		∕	—	—	∕	—		
—	∕	—	∕	—		—	—	∕	—	∕	—	
∕	—	—	∕	—	∕	—	∕	—	∕	—		
—	—	—	∕	—	∕	—	—		—	∕	—	
—	∕	—		—	—	∕	—	∕	—	∕	—	
—	∕	—	∕	—	∕	—	—	—	∕	—		

IV

—	∕	—	—	∕	—		∅	
—	∕	—		—	∕	(—)		A
—	∕	—	—	∕	—		∅	

— / — — √(—)	A
— √ — — / —	Ø
— / — — √(—)	A
— / — — / —	A
— / — — √ —	A
— / — — √ —	A
— √ — — √ —	B
— √ — — √ —	C
— / — — √ —	C
— / — — √ —	C
— √ — — √ —	B
/ / — — √ —	A
— / — — √ —	A
— / — — √ —	A
— √ — — √ —	B
— / — — √ —	C
— / — — √ —	C
— / — — / —	C
— √ — — √ —	B
— / — — √ —	A
— / — — √ —	A
— / — — / —	A
— / — — √ —	B
/ / — — √ —	C
/ √ — — √ —	C
— / — — √ —	C
— / — — √ —	B
— / — — √ —	A
— / — — √ —	A
— / — — √ —	A
/ / — — √ —	B
— / — — √ —	C
— / — — √ —	C
— / — — √ —	C
— / — — √ —	B

— / — — ½ —		A
— / — — ¼ —		A
— ½ — — ½ —		A
— / — — / —		B
— / — — ½ —		C
— / — — ½ —		C
— / — — ½ —		C
— / — — ½ —		B
— / — — ½ —		A
/ / — — ½ —		A
— / — — ½ —		A
— / — — ½ —		B
/ ½ — — ½ —		C
— / — — ½ —		C
— / — — ½ —		C
— / — — ½ —		B
— ½ — — ½ —		A
— / — / ½ —		A
— / — — ½ —		A
/ / — — ½ —		B
— / — — ½ —		C
— / — — ½ —		C
— / — — ½ —		C
— / — — ½ —		B
— ½ — — ½ —		A
— / — — ½ —		A
— / — — ½ —		A
— — — — ½ —		B
— / — — ½ —		C
— / — — ½ —		C
— / — — ½ —		C
/ ½ — — ½ —		B



—	/	—	—	✓	—		A
—	/	—	—	/	—		A
—	/	—	—	/	—		A
—	/	—	—	/	—		B
—	/	—	—	/	—		C
—	/	—	—	/	—		C
—	/	—	—	/	—		C
—	/	—	—	/	—		B

—	/	—	—	✓	—		A
—	/	—	—	✓	—		A
—	/	—	—	✓	—		A
—	✓	—	—	✓	—		B
—	/	—	—	✓	—		C
—	/	—	—	✓	—		C
—	/	—	—	✓	—		C
—	/	—	—	✓	—		B

—	✓	—	—	✓	—		A
—	✓	—	—	✓	—		A
—	/	—	—	✓	—		A
—	/	—	—	✓	—		B
—	✓	—	—	✓	—		C
—	/	—	—	✓	—		C
—	/	—	—	✓	—		C
—	/	—	—	✓	—		B

V

—	✓	—	/	—	✓	—	/	—	✓	—		I
—	—	/	—	—	✓	—	/	—	✓	—		
—	/	—	✓	—	/	—	/	—	✓	—		
/	—	/	—	/	—	/	—	✓	—			
—	/	—	—	✓	—	/	—	✓	—		II	
—	✓	—	/	—	✓	—	/	—	✓	—		
—	✓	—	/	—	/	—	—	✓	—			
/	—	/	—	/	—	—	—	✓	—			
/	—	/	—	✓	—	/	—	✓	—			

Handwritten musical notation on a page with a red margin line on the left. The notation consists of staves with notes and rests, organized into systems labeled with Roman numerals II, III, IV, V, VI, VII, and I. The notes are written in a stylized, handwritten manner, and the rests are indicated by horizontal lines. The page is numbered 90 at the bottom center.

II

III

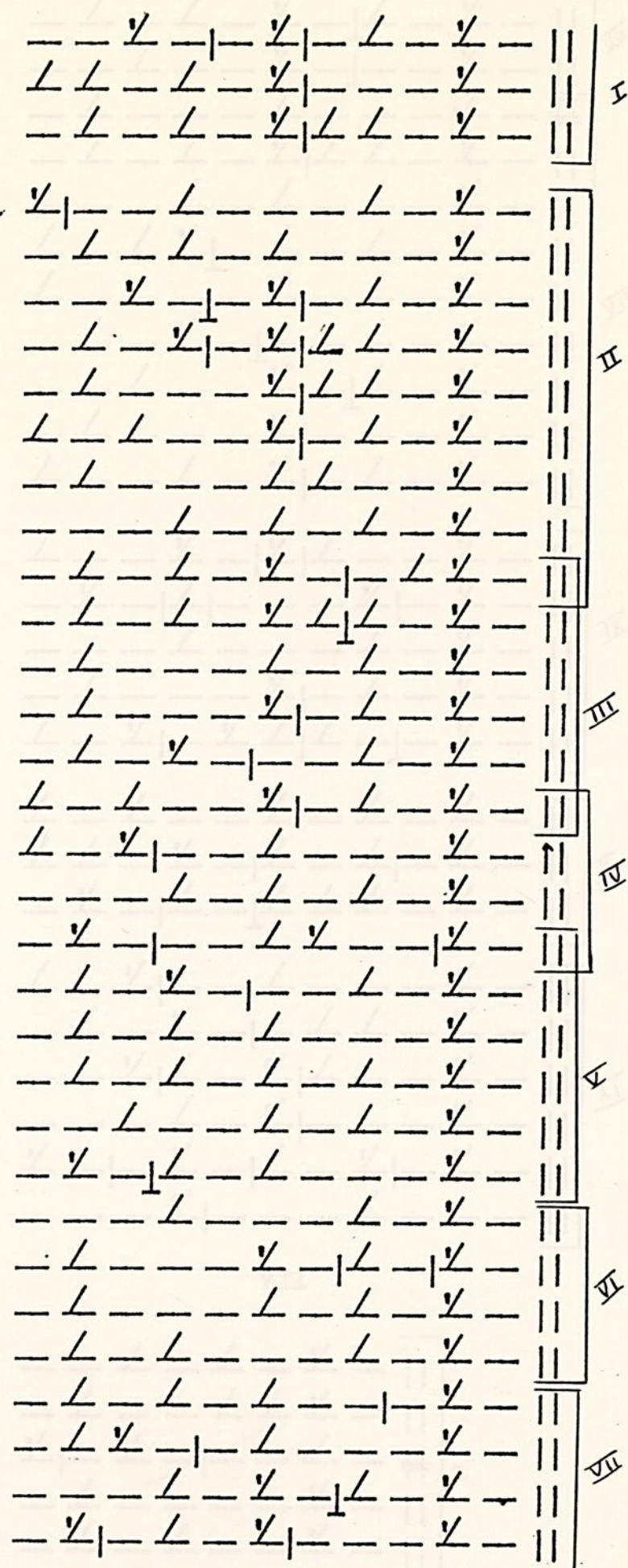
IV

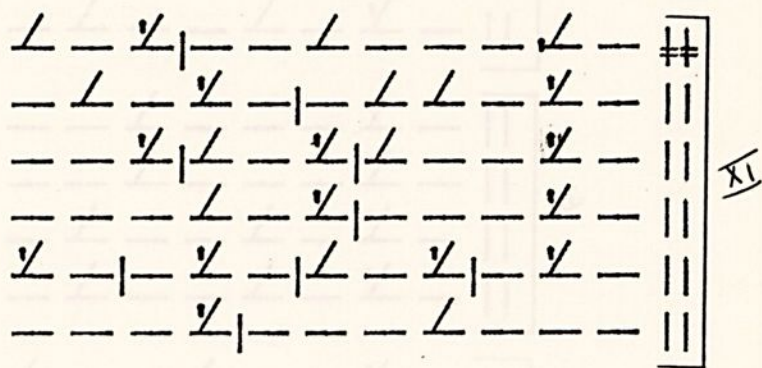
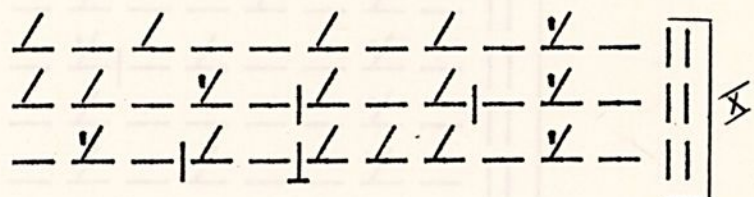
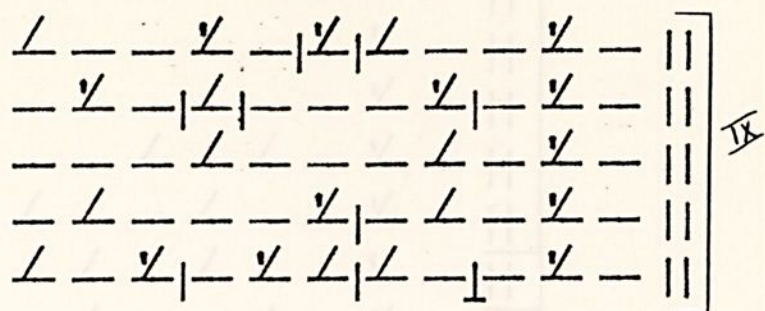
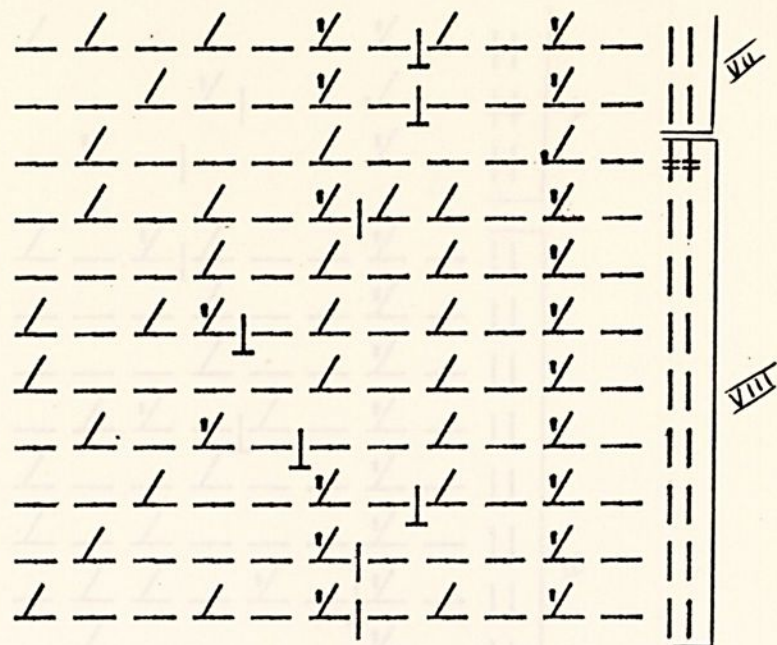
V

VI

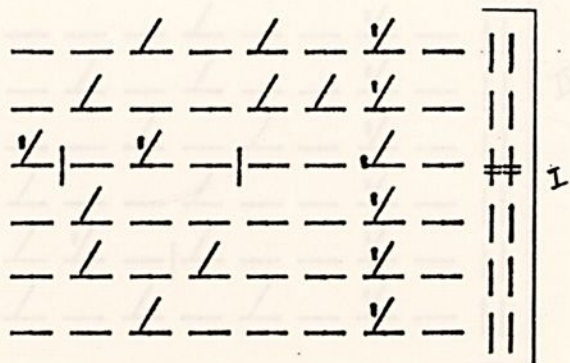
VII

I





VII



/	/	-	/	-	-	∕	-	
-	-	-	∕		-	/	∕	
-	∕	-		-	-	-	∕	

I

/	-	∕		/	-	-	∕	-	
-	-	-	/	-	-	-	∕	-	
-	-	-	/	-	-	-	∕	-	
-	/	∕	-		/	-	∕	-	
/	-	-	/	-	-	-	∕	-	
/	-	/	-	-	-	-	∕	-	
-	/	/	-	∕	-		∕	-	
-	/	-	-	-	-	-	∕	-	
-	-	-	/	-	-	-	∕	-	
-	/	-	/	-	-	-	∕	-	
-	-	/	/	/	-	-	∕	-	
/	-	-	/	-	-	-	∕	-	
-	/	-	/	-	-	-	∕	-	
-	/	-	-	/	-	-	∕	-	
-	∕		-	/	-	-	∕	-	
-	/	-	-	-	-	-	∕	-	
-	/	-	/	-	-	-	∕	-	
-	/	-	-	/	-	-	∕	-	

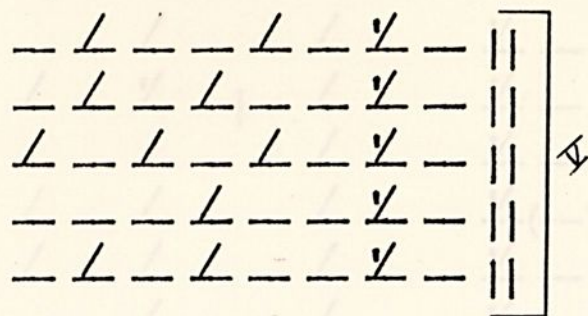
II

-	-	/	-	-	-	-	∕	-	
-	-	/	-	-	-	-	∕	-	
-	/	-	-	/	-	-	∕	-	
-	/	-	-	/	-	-	∕	-	

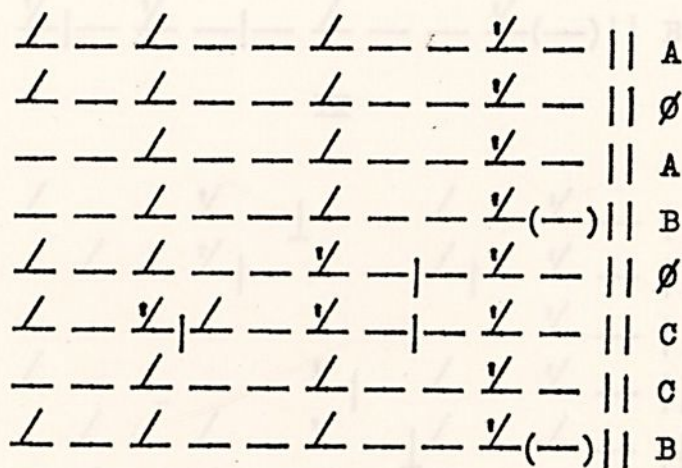
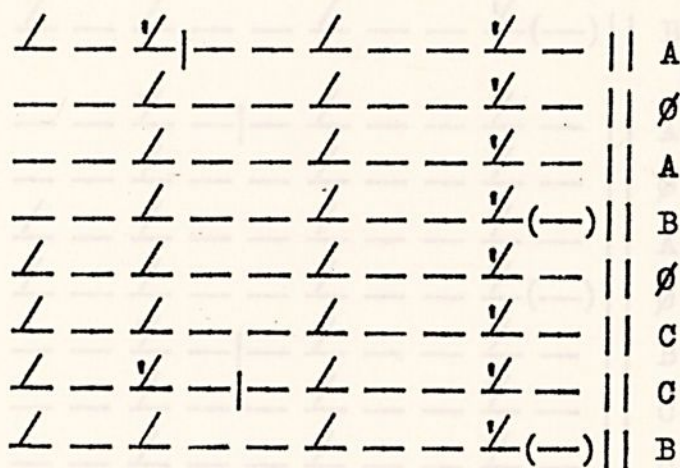
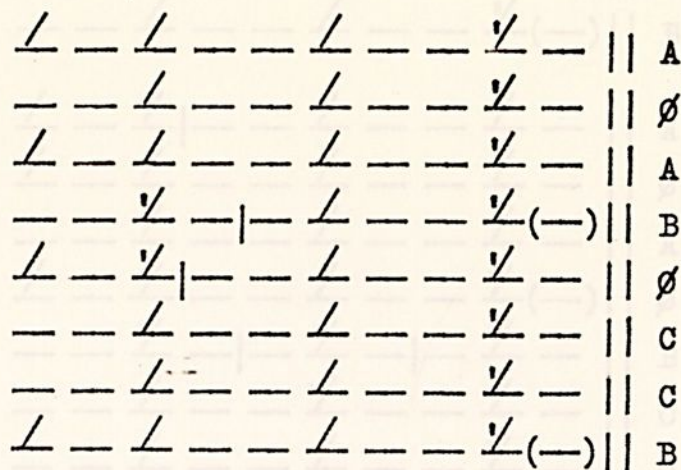
III

/	-	-	/	-	-	-	∕	-	
/	-	/	-	/	-	-	∕	-	
-	-	-	/	-	-	-	∕	-	
-	/	-	/	-	-	-	∕	-	
-	-	/	-	/	-	-	∕	-	
/	-	-	/	-	-	-	∕	-	
/	∕	-		/	-	-	∕	-	
/	-	/	-	/	-	-	∕	-	

IV



VIII



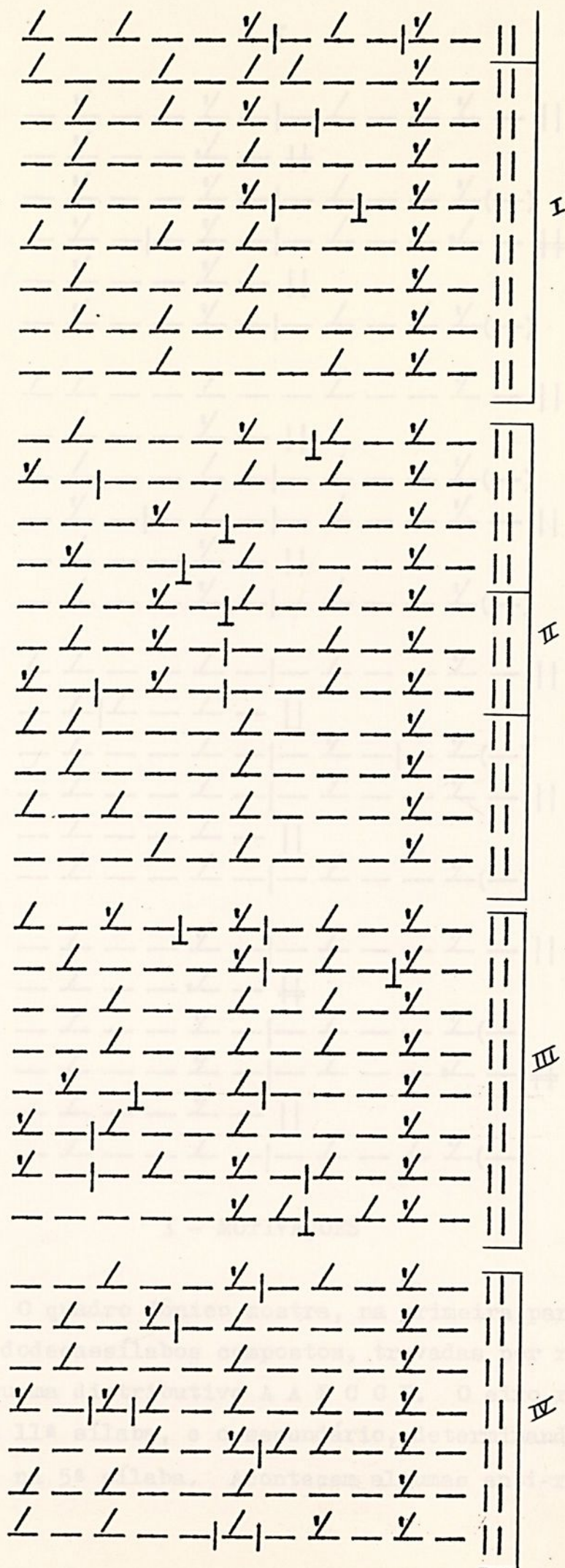
—	—	/	—	—	/	—	—	✓	—		A
/	—	✓	—		—	/	—	—	✓	—	∅
—	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	—	A
/	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	(—)	∅
/	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	—	B
—	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	—	C
/	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	—	C
—	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	(—)	B

/	—	✓		—	—	/	—	—	✓	—	A
/	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	—	∅
—	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	—	A
/	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	(—)	∅
—	—	✓	—		—	✓	—		—	✓	B
—	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	—	C
—	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	—	C
/	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	(—)	B

—	—	✓	—		—	/	—	—	✓	—	A	
—	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	—	∅	
/	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	—	A	
/	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	(—)	∅	
—	—	✓	—		—	/	—	—	✓	—	B	
—	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	—	C	
—	—	/	—	—	/	—	—	—	✓	—	C	
✓		—	✓	—		—	/	—	—	✓	(—)	B

IX

/	—	—	✓	—		—	—	/	—	✓	—	
—	/	—	✓		—	/	—	/	/	✓	—	
/	—	—	/	—	✓	—		—	—	✓	—	
/	—	/	—	—	✓		—	/	/	✓	—	
—	/	—	/	—	✓	—		/	—	✓	—	
—	✓	—		✓	—		✓	—		/	—	
—	/	—	—	—	✓		—	/	—	✓	—	
/	—	/	—	—	/	/	/	—	✓	—		I



— √ — — √ — — √ — — √ —	A
— √ — — √ —	a
— √ — — √ — — √ — — √ (—)	B
— √ — — √ — — √ — — √ —	C
— √ — — √ —	c
— √ — — √ — — √ — √ √ (—)	B
∠ ∠ — — ∠ — — ∠ — — √ —	A
— ∠ — — √ —	a
— ∠ — — ∠ — — ∠ — — √ (—)	B
— √ — — ∠ — — ∠ — — √ —	C
— ∠ — — √ —	C
— ∠ — — √ — — ∠ — — √ (—)	B
∠ ∠ — — ∠ — — ∠ — — √ —	A
— ∠ ∠ — ∠ —	a
— ∠ — — ∠ — — √ — — √ (—)	B
— ∠ — — ∠ — — ∠ — — √ —	C
— ∠ — — ∠ —	C
— ∠ — — ∠ — — ∠ — — √ (—)	B
— ∠ — — √ — — ∠ — — √ —	A
— ∠ — — √ —	a
— ∠ — — √ — — ∠ — — √ (—)	B
— ∠ — — √ — — ∠ — — √ —	C
— ∠ — — √ —	C
— ∠ — — ∠ — — ∠ — √ √ (—)	B

3 - MOTIVAÇÕES

O quadro fônico mostra, na primeira parte, oito estrofes em versos dodecassílabos compostos, travadas por rimas totais e conforme o esquema distributivo A A B C C B. O eixo rítmico principal se localiza na 11ª sílaba, e o secundário, determinando uma cesura medial perfeita, na 5ª sílaba. Acontecem algumas anti-ritmias: no 5º —

verso da terceira estrofe, no 1º verso da 5ª estrofe da 8ª estrofe . Pausas melódicas internas, além da cesura, surgem na segunda estrofe , na terceira, na quinta e na sétima estrofes.

As anti-ritmias, embora possam passar despercebidas numa leitura que se deixe levar e enlevar pelo ritmo acentual, têm certo traço motivado. As presentes na estrofe segunda e na estrofe terceira ("lá voa" e "lá rendem") correlacionam-se, pelo continuum intensivo , com a imagem conceitual de extensão de espaço, por si mesmo evidente no dêitico "lá". As outras duas já nos remetem para a outra direção - de sentido inerente nos conflitos rítmicos do nível intensivo: a da - ruptura que as associa com as imagens de "carência" e "sofrimento" , sendo estas perceptíveis não propriamente nos vocábulos que participam da contigüidade acentual, mas sim no verso de que fazem parte.

Por sua vez, as pausas melódicas ou se vinculam à sintaxe da enumeração, como acontece nas estrofes segunda e terceira, pondo em destaque e pelo contraste, qualidades positivas e negativas ("rudos, severos" / "sem forças, sem brio"), ou marcam emotivamente o tom retórico ("Quem é?"), ou põe em relevo um conceito ("A custo").

Há ainda alguns encavalgamentos inter-hemistiquiais que, sem exceção, correspondem a semântica do movimento: ascensionalidade - em "Alteiam-se os tetos d'altiva nação" e "Seu nome lá voa na boca das gentes", horizontalidade volumétrica ou linear em "No centro da taba - se estende um terreiro", "Derramam-se em torno dum índio infeliz", "A custo, entre as vagas do povo da aldeia" e "As linhas corretas do nobre perfil".

Mas o que chama deveras atenção, tornando menos relevantes esses aspectos menores é a construção em duplo eixo rítmico, que se desdobra na forte marcação proporcionada pelo ritmo acentual. Se conseguimos ler direito, esse duplo eixo (5ª e 11ª sílabas), que se desdobra no esquema acentual (2ª - 5ª - 8ª e 11ª sílabas), dando relevo a duas outras sílabas simetricamente situadas, corresponde a duplicidades e desdobramentos que se observam no discurso e no universo que este projeta.

O discurso, predominantemente descritivo até a quarta estrofe, põe em confronto os Timbiras e outros povos indígenas; passa depois, nas quatro estrofes restantes, a ser predominantemente narrati

vo, quando, então, contrasta o prisioneiro desconhecido com o povo vencedor. Se essas duplicidades casam bem com a composição rítmica em duplo eixo, a unidade dessa introdução, intensamente marcada pela distribuição acentual em 2ª, 5ª, 8ª e 11ª sílabas e pela mesma distribuição das rimas, determinando certo automatismo, correlaciona-se com o clima de festa e ritual guerreiros, a focalização onisciente e interpretativa e a perspectiva que, em linguagem cinematográfica, poderíamos chamar de plano geral.

Na segunda parte, a perspectiva passa de plano geral para planos aproximados e detalhamentos. A focalização externa e interpretativa passa da visão distanciada para a mais participativa. O ritmo, como se pode visualizar no quadro, parece acompanhar essas modificações.

De fato, agora as estrofes são homeopolares e a presença da rima não é tão marcante quanto na primeira parte, uma vez que só incide nos versos curtos, ou seja, os versos pares. Temos assim um eixo rítmico oscilante, ainda que proporcional, já que passa constante e periodicamente pela 10ª e 4ª posições silábicas. Sem dúvida, essa oscilação rítmica conforma-se como imagem quer da intervenção, ora conativa ora emotiva, do narrador, quer do personagem focalizado, no qual o poeta encontra indícios faciais contraditórios que a quinta estrofe sintetiza magnificamente.

A segunda parte encerra ainda particularidades rítmicas expressivas: encavalgamentos na terceira, na quarta, na sexta, na sétima e na décima estrofes, mobilidade das pausas melódicas internas e dos acentos rítmicos e extra-rítmicos. Esses fenômenos e mais a construção básica convergem semanticamente para exprimir com vigor as inquietações da personagem, cuja psicologia aflora em sinais externos, e o discurso do narrador que narra e descreve até a quinta estrofe e, depois, entra em mudo diálogo com o prisioneiro que contempla interrogativamente.

O poema começara com uma parte fortemente batizada por duplo eixo rítmico, presença rítmica total e rigorosamente seguida em seu esquema distributivo, bem como forte monorritmia. Na segunda parte, passou a se organizar por eixo rítmico homeopolar, balanceado entre sílabas diferentes e posicionalmente proporcionais, realizando-se,



no nível intensivo, por meio da plurirritmia e, no nível sônico, pela combinação de rimas totais com rimas ϕ . Na terceira parte, não só deixamos de encontrar estrofes, mas também faltam as rimas. A isopolaridade continua, mas a forte plurirritmia em virtude da ocorrência de acentos rítmicos, extra-rítmicos e até anti-rítmicos, parece sobrepor-se à regularidade do eixo. Em termos melódicos, também não há muita rigidez: as pausas internas, quando acontecem, são erráticas. Entretanto, torna-se possível verificar uma tendência de organização.

Antes de tudo, nota-se haver nessa terceira parte três conjuntos rítmicos, aliás graficamente denotados: o primeiro, com treze versos, o segundo com quatro versos e o terceiro, com cinco versos. São conjuntos diferenciados não propriamente em virtude da demarcação visual, mas por sua estruturação interna. Assim, o primeiro conjunto tende, no plano intensivo, a uma construção baseada nas sextas e oitavas sílabas, enquanto no plano melódico, a partir do sexto verso, à bímembração típica do verso heróico. Já o segundo se caracteriza pela construção difusa, enquanto o terceiro por uma ordenação intensiva em torno das quarta e sexta sílabas e uma mobilidade melódica cujo pendore é de natureza sáfica. Esses conjuntos diferenciados ritmicamente concordam com uma diferenciação semântica.

De fato, o primeiro agrupamento de versos, em discurso mais descritivo que narrativo, passa de uma exposição ou enquadramento em "plano de conjunto" para um enquadramento individual. O segundo agrupamento particulariza-se pelo dialogismo, quando o narrador cede sua voz a um personagem. O terceiro agrupamento combina descrição, narração e diálogo direto; do enquadramento individual, o poeta passa ao de dois personagens.

A quarta parte está formada de versos hexassílabos que se organizam, no nível de intensidade, pelo esquema de ritmo acentual em 2ª e 5ª sílabas. Melodicamente há uma tendência para o uso de versos inteiriços, sem pausa interna, havendo pouquíssimos casos de bímembração devidos a vocativos e a certos cortes sintáticos. Os vocativos ressaltam o importante vocábulo "Guerreiros"; os cortes sintáticos também põem em relevo palavras importantes no trecho, como "escravos", "mesquinhos", "Morrer", "não ignavo", além de certas interrogações retóricas que fecham e reabrem a fala do prisioneiro: "Qual seja, dizei"

e "Que resta? - Morrer." Há dois encavalgamentos expressivos: um na penúltima e outro na última estrofes.

Entretanto, a isopolaridade, a rigidez da distribuição intensiva e o forte liame rímico superam esses fenômenos. A construtividade rítmica parece servir, de modo reiterado, a ênfase no sentimento de bravura e energia com que a fala da personagem quer-se impor aos atônitos ouvintes que o ouvem a pedir clemência. Assim se estabelece como prova de valentia confessada o ritmo guerreiro do canto de morte, apesar de o sentido estar puxando para o campo contrário. Talvez esse desacordo (que podemos imaginar nos timbiras que escutam o moço tupi) esteja motivando aquelas pausas melódicas internas, bem como as poucas antirritmias.

A quinta parte volta a ser expressa em curso rítmico, dominando a plurirritmia e uma variada mobilidade melódica. Trata-se de um alentado curso rítmico, demarcado graficamente em três partes: a primeira do verso um ao vinte e quatro, a segunda compreendendo os três versos seguintes e a terceira, os onze versos restantes. Atendendo, porém, as posições das pausas e dos marcos de intensidade relevante, podemos, como foi apresentado no quadro, aceitar a existência de sete conjuntos diferenciados.

Essa multiplicação interna mostra um movimento rítmico que se renova por trás da isopolaridade. E isso acompanha a mutação discursiva: a narração de uma ordem inusitada, o discurso direto que passa do louvor à magnanimidade ao humilhado agradecimento, o ríspido diálogo de afirmação de honra pessoal e tribal e da acusação de covardia; a afronta que se marca nos três versos mais marcados ritmicamente dessa terceira parte; e a descrição de sentimentos contrastantes que emergem exteriormente.

Com a sexta parte do poema, observa-se algo semelhante. Há um curso rítmico determinado pela organização isopolar e sem travamento rímico. Graficamente disposto em cinco-blocos, pode ser dividido em 11 partes, conforme visualizamos no quadro fônico. Plurirritmia, certa irregularidade nas posições de pausas melódicas e algumas marcas anti-rítmicas mostram um forte dinamismo. Como acontecia com a parte anterior, esta multiplicação de partes e esses fenômenos de flexibilidade rítmica conjugam-se com o desenvolvimento semântico dado através

de um discurso que passa do tenso diálogo entre pai e filho para a narração em primeiro plano do reconhecimento táctil, retornando para a - forma dialógica, que ao contrário da inicial, agora se recorta em afirmações claras e reveladoras.

A sétima parte continua sendo isopolar, distinguindo-se das duas anteriores apenas pelo fato de o eixo rítmico se deslocar para a sétima sílaba. Trata-se de um curso divisível em cinco blocos , todos plurirrítmicos e atectônicos, sem rimas totais. Também não há organização tectônica no nível melódico em virtude dos versos se apresentarem sem pausa interna, inteiriços em sua quase totalidade. Do mesmo modo que nos segmentos anteriores, o diverso movimento rítmico está fundado na mutação do discurso, que começa pela fala direta do velho - tupi, primeiro agradecida e depois de orgulhosa oferta, se interrompe para breve descrição do aspecto irado do chefe Timbira, continua com a fala afrontosa deste, e termina com outra descrição, esta de preparação para a oitava parte, caracterizando o sentimento de confusa ira do "velho Tupi guerreiro".

A oitava parte está constituída por estrofes isopolares que, no nível intensivo, são monorrítmicas, e, no nível melódico, são estruturadas com poucas pausas internas. Voltam as rimas que seguem o esquema distributivo A Ø A B Ø C C B. A batida anapéstica (acentos intensivos em 3ª, 6ª e 9ª sílabas), a obediência regular às pausas finais, a pouca ocorrência de pausas internas e a reiteração inalterável do mesmo esquema de rimas, tudo isso tem - assim nos parece - duas funções: uma que contrasta o discurso autoritário e rígido do pai com a variação discursiva das três partes anteriores e da parte seguinte; outra, que enfatiza a cominação dolorosa do pai, cuja voz parece automatizar-se pateticamente.

A nona parte de "I-Juca Pirama" mostra-se como a mais - complexa. Trata-se de um curso rítmico divisível em quatro blocos isopolares, sem distribuição de rimas totais e com rimas parciais acontecendo de modo incidental. Os dois primeiros blocos podem dividir-se internamente como se vê no quadro que elaboramos. A complexidade está não propriamente nessa possibilidade de divisão, mas numa espécie de desacordo entre o nível intensivo e o nível melódico.

Examinando o quadro verifica-se que o primeiro bloco , além de se organizar em torno do eixo rítmico, apresenta, no nível intensivo, um segundo eixo na sexta sílaba. Além disso, até o nono verso, comparece também com freqüência o acento em oitava sílaba. No segundo bloco (versos 18 a 28) tem-se uma outra construção do ritmo de intensidade. Há um movimento marcado pela incidência acentual em oitava sílaba, movimento esse que vai dos versos 18 ao verso 24; um segundo movimento começa no verso 22 e vai até o 28 (combinação de acentos em segunda, terceira e sexta sílabas), de modo que três versos (22, 23 e 24) participam do duplo movimento. O terceiro bloco gira em torno da sexta sílaba combinando-se com a oitava e terceira, enquanto o último bloco centraliza-se mais na sexta.

Se examinarmos, porém, o nível melódico, notaremos uma verdadeira dispersão rítmica, a não ser no caso daqueles três versos - do segundo bloco, em que se superpõe o duplo movimento do ritmo de intensidade.

Isso quer dizer que temos regularidade na própria configuração isopolar e na tendência tectônica verificável no ritmo do nível de intensidade; e temos irregularidade no pendor atectônico do ritmo melódico e na distribuição de débeis rimas parciais. O resultado é, no todo, uma discordância entre os níveis, uma tensão entre o caráter tectônico e o atectônico. Refletindo o semântico, trata-se de uma confusão e de um emaranhamento, que Mário de Andrade descreveu como sendo uma das primeiras tentativas de polifonia poética. ⁴

Finalmente, a última parte!

Está composta de estrofes homeopulares, com inalterável travação rítmica: A a B C c B. Apesar da homeopolaridade, a base rítmica é uma cláusula de seis sílabas com acentos intensivos em 2ª e 5ª . Diferente das outras partes no plano fônico, também o é no semântico.

Agora o poeta está num outro tempo, o da rememoração , portanto num tempo em que se repetem referências. Sugere-se, assim , que o narrador de todo o poema, o cantor implícito, fora esse velho - que documenta a história de sua tribo. De modo que se poderia voltar de novo ao começo do poema e retomar a leitura pensando nesse narrador que assistiu aos fatos. Talvez esse retorno e aquele da rememoração - das lendas sejam a motivação para que o poeta retome nas estrofes homeopulares da última parte o mesmo núcleo hexassilábico com que iniciara o poema.

- 1) Uma análise completa deste poema encontra-se em Wilson Salles Navarro: "O Poema 'Marabá' de Gonçalves Dias: Uma Análise Fono-Semântica". In Rhythmus, nº 3, pp. 01 - 35.
- 2) Antônio Cândido: Formação da Literatura Brasileira - II, p. 84
- 3) Transcrevemos aqui apenas duas opiniões críticas que confirmam esse valor:

"Trata-se, realmente, de uma obra-prima, mas como composição poética integral, notável pelo argumento humano, pela carga lírica que encerra, pela linguagem em que foi expresso; pela variedade de ritmo — que muda de uma parte à outra — conforme a situação que traduz." (Cassiano Ricardo - "Gonçalves Dias e o Indianismo", in Afrânio Coutinho (dir.): A Literatura no Brasil - II, p. 84)

"O (I-Juca Pirama' é dessas coisas indiscutidas, que se incorporam ao orgulho nacional e à própria representação da pátria, como a magnitude do Amazonas, o grito do Ipiranga ou as cores verde e amarela. Por isso mesmo, talvez a crítica tem passado prudentemente de longe, tirando o chapéu sem comprometer-se com a eventual vulgaridade deste número obrigatório de antologia e recitativo. No entanto, é dos tais deslumbramentos que de vez em quando ocorrem em nossa literatura. No caso, heróico deslumbramento, com um poder quase mágico de enfeixar, em admirável malabarismo de ritmos, aqueles sentimentos padronizados que definem a concepção comum de heroísmo e generosidade e, por isso mesmo, nos comprazem quase sempre." (Antonio Cândido, Formação da Literatura Brasileira - II, p. 85)

- 4) No "Prefácio Interessantíssimo" com que abre Paulicéa Desvairada, Mário de Andrade, ao falar do processo da harmonia (que depois denominaria de "polifonia"), escreve:

"Bilac, Tarde é muitas vezes tentativa de harmonia poética. Daí, em parte ao menos, o estilo novo do livro. Descobriu, para a língua brasileira, a harmonia poética, antes dele empregada raramente. (Gonçalves Dias, genialmente, na cena da luta, Y-Juca Pirama)."

(Mário de Andrade: Poesias Completas, 6ª ed. São Paulo/Belo Horizonte, Livraria Martins - Editora S/A - Editora Itatiaia Ltda. 1980, p. 25)

VI - CONCLUSÕES

De acordo com os objetivos propostos no início desta - dissertação, podemos agora encerrando o trabalho, apontar as principais conclusões às quais fomos chegando à medida em que desenvolvíamos nossas análises e interpretações.

O exame dos 3747 versos de poemas indianistas de Gonçalves Dias mostrou que esse poeta prefere para essa expressão temática, os seguintes tipos métricos pela ordem: tridecassílabos, dodecassílabos, hendecassílabos, decassílabos, octossílabos, heptassílabos, hexassílabos e pentassílabos. Do ponto de vista métrico - melódico, os tridecassílabos tendem para a bimembração; os dodecassílabos para a bimembração; os hendecassílabos tendem para a única unidade melódica ou para a bimembração; os decassílabos, os octossílabos, os heptassílabos, os hexassílabos tendem para a única unidade melódica ou para a bimembração, enquanto os pentassílabos tendem para a única unidade melódica. Isto quer dizer que, melodicamente os versos isolados de Gonçalves Dias pouco se afastam da tradição.

Entretanto, o estudo do nível intensivo desses versos mostra a ocorrência de múltiplos esquemas rítmicos a saber: 62 hendecassílabos, 19 octossílabos, 14 dodecassílabos, 9 decassílabos, 5 hexassílabos, 5 heptassílabos, 4 pentassílabos e 2 tridecassílabos.

Além disso aconteceu muitas anti ritmias e destas, quase todas semanticamente motivadas. Entre as principais motivações pudemos comprovar as relativas aos sentidos disfóricos ou de negatividade ("privação", "carência", "exclusão", "impossibilidade", "restrição", "aspereza", "sofrimento", "depressão", "ruptura"), aos sentidos de continuidade e aos de superposição sensorial.

Esta variabilidade no âmbito do verso torna-se destacada quando se estuda a estrofe. É aqui que a tão referida ductilidade rítmica de Gonçalves Dias fica evidente, pois além de usar os cursos rítmicos em versos brancos com plurirritmia intensiva e variabilidade melódica. ("Poema Americano" e Os Timbiras), Gonçalves Dias se vale de estrofes de 5 tipos distintos de estrofes homeopulares e 21 tipos de isopulares. Trata-se de uma variabilidade de alta frequência (26 tipos) uma vez que se dá em apenas 12 poemas ou, de maneira mais deta

lhada, em 164 realizações, ou seja uma média de um tipo para cada sete realizações.

Tanto os cursos rítmicos quanto as estrofes individualizam-se de dois modos distintos: com alguma regularidade interna que permite se falar em caráter tectônico, e contrariamente, com certa dispersão, o que nos leva a falar em caráter atectônico. Como pudemos ver cada uma dessas tendências construtivas parece funcionar como estrutura de significação interna de cada texto.

Semelhante estrutura significativa se verifica, de modo concreto, nos encavalgamentos que demonstraram apresentar motivações semânticas bem claras: de movimento psicológico, de movimento físico, espacial ou temporal, e de ruptura.

Finalmente a análise de "I-Juca-Pirama" permitiu-nos mostrar, não só a complexidade rítmica de um texto gonçalvino, mas também de que modo a estruturação fônica se liga indissoluvelmente ao desenvolvimento semântico. Nesse texto Gonçalves Dias apresenta praticamente todos os tipos de estrofes e esquemas rítmicos, mas numa disposição tal que, cada variação ou mudança rítmica, corresponda a mutações ou de foco, ou de discurso, ou de "phatos".

1 - OBRA DE GONÇALVES DIAS:

DIAS, Gonçalves : Poesia Completa e Prosa Escolhida. 1ª edição. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda, 1959.

DIAS, A. Gonçalves : Poesia de A. Gonçalves Dias. Rio de Janeiro , Editora H. Garnier - Livreiro Editor, 1910.

2 - OBRAS SOBRE GONÇALVES DIAS:

ACKERMAN, F. : A obra poética de Gonçalves Dias. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1964.

BANDEIRA, Manuel : "A Poética de Gonçalves Dias", in DIAS, Gonçalves: Poesia Completa e Prosa Escolhida. 1ª edição. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda., 1959, pp. 67 - 78.

NAVARRO, Wilson Salles : "O Poema 'Marabá' de Gonçalves Dias: Uma Análise Fono-Semântica", In Rhythmus, nº 03. São José do Rio - Preto, IBILCE-UNESP, 1981, pp. 01 - 35.

PEREIRA, Lúcia Miguel : A Vida de Gonçalves Dias. Rio de Janeiro , Livraria José Olympio Editora, 1943.

RICARDO, Cassiano : "Gonçalves Dias e o Indianismo", In COUTINHO , Afrânio (dir.): A Literatura no Brasil (vol. II). 2ª edição. - Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana S.A., 1969, pp. 65-129.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos e COSTA, Cecília Stuginski da: "O Ritmo Diverso de Gonçalves Dias", In Rhythmus, nº 04, São José do Rio Preto, IBILCE-UNESP, 1981, pp. 01 - 44.

: "A Semântica do Ritmo em Primeiros Cantos, in Rhythmus, nº 05. São José do Rio Preto , IBILCE-UNESP, 1982, pp. 01 - 48.

3 - OBRAS SOBRE RITMO FÔNICO E VERSIFICAÇÃO.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de : A técnica do Verso em Português. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1971.

: As Unidades Melódicas da Frase. Rio de Janeiro, Editora do Professor, 1964.

BALBÍN, Rafael de : Sistema de Rítmica Castellana. Madrid, Editorial Gredos, 1968.

CHOCIAY, Rogério : Teoria do Verso. São Paulo, McGraw-Hill, 1974.



COHEN, Jean - Structure du Langage Poétique. Paris, Flammarion , 1966.

CORONADO, Guillermo de la Cruz : "O Espessamento Poemático em Carlos Nejar", in Mímesis, v. 2. São José do Rio Preto, FFCL , 1966, pp. 137 e ss.

FÓNAGY, Ivan : "Le Langage Poétique : Forme et Fonction", in Problèmes du Langage, Diogène (Paris), nº 51 (1966), pp. 72-116.

NOBREGA, Mello : Rima e Poesia. Rio de Janeiro, INL, 1965.

PROENÇA, M. Cavalcanti : Ritmo e Poesia. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1955.

SAID ALI, M. : Versificação Portuguesa. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1949.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos : O Soneto Modernista Hispânico - Forma e Estruturas Fônicas. Tese de Doutorado, São José do Rio Preto, FFCL, 1972.

Poesia e Poética de Mário Faustino. Tese de Livre-Docência. São José do Rio Preto, IBILCE-UNESP , 1979.

TINIANOV, Iuri : El Problema de la Lengua Poética. Trad. Ana Luísa Poljak. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

TOMÁS, Tomás Navarro : Arte del Verso. México, Colección Málaga , 1968.

4 - Bibliografia Geral.

ANDRADE, Mário de : Poesias Completas. 6ª edição. São Paulo - Belo Horizonte, Livraria Martins Editora S/A - Editora Itatiaia Ltda, 1980.

ALONSO, Dámaso : Poesia Española: Ensayo de Métodos y Límites Estilísticos. Madrid, Editorial Gredos, 1966.

BOSI, Alfredo : História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1970.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso : Contribuição à Estilística Portuguesa. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1953.

Problemas de Linguística Descritiva. Petrópolis, Vozes, 1976.

Estrutura da Língua Portuguesa. Petrópolis, Vozes, 1977.



- CÂNDIDO, Antonio : Formação da Literatura Brasileira - Momentos Decisivos (vol. II). 2ª edição revista. Livraria Martins Editora, 1964.
- COUTINHO, Afranio : A Literatura no Brasil (vol. II). 2ª edição . Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana S/A, 1969.
- JAKOBSON, Roman : Six Leçons sur le Son et le Sens. Paris, Minuit, 1976.
- KAYSER, Wolfgang : Análise e Interpretação da Obra Literária. Trad. de Paulo Quintela. Coimbra, Armênio Amado, 1967.
- ROMERO, Silvio : História da Literatura Brasileira - III: Transição e Romantismo. 4ª edição. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1949.
- SILVA, Antonio Manoel dos Santos: Análise do Texto Literário - Orientações Estilísticas. Curitiba, Criar Edições, 1981.
- STAIGER, Emil : Conceitos Fundamentais da Poética. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.
- TAVARES, Hênio : Teoria Literária. Belo Horizonte, Bernardo Alvares, 1967.
- TOMÁS, Tomás Navarro : Manual de Entonación Española. México, Colección Málaga, 1966.
- VERÍSSIMO, José. História da Literatura Brasileira. 5ª edição. Livraria Jose Olympo Editora, 197.
- WELLEK, René e WARREN, Austin : Teoria da Literatura. Trad. de José Palla e Carmo. Lisboa, Europa-América, 1962.



