

O INDIANISMO ROMÂNTICO COMO PRIMITIVISMO AMERICANO: O CASO GONÇALVES DIAS

Andrey Pereira de OLIVEIRA¹

RESUMO

Quando comparada à produção poética colonial, percebe-se que a poesia indianista de Gonçalves Dias promove uma espécie inversão ideológica, narrando os eventos da colonização brasileira do ponto de vista não mais dos colonizadores, como ocorria anteriormente, mas sim a partir da perspectiva do povo destruído. Acompanhando essa inversão ideológica, a poesia indianista do maranhense, propõe uma inovação também do ponto de vista estético. Neste aspecto, a musicalidade, a simplicidade estrutural e a utilização de vocábulos de origem indígena destacam-se como uma tentativa não apenas de, romanticamente, romper com as rígidas normas clássicas como também de fazer a estrutura poética assemelhar-se à simplicidade primitiva do personagem retratado.

Palavras-chave: Gonçalves Dias, Poesia indianista, Primitivismo.

ABSTRACT

When compared to the colonialist poetic production, one can see that Gonçalves Dias' indianist poetry promotes a kind of ideological inversion, since he narrates events of the Brazilian colonization period not from the point of view of the colonizers as the colonial poetry used to, but from the perspective of the people who had been suffering a growing process of destruction. If one follows this ideological inversion, his indianist poetry also proposes an inversion of the aesthetic point of view. In this aspect, the musicality, the structural simplicity and the use of Indian-like lexicon are seen as an attempt not only to break with the strict classical rules, but also to make the poetic structure similar to the primitive simplicity of the characters he portrays.

Key-words: Gonçalves Dias, Indianist poetry, Primitivism.

1. *Os Timbiras e a poética americana*

Gonçalves Dias, em suas “Poesias americanas”, faz um contraponto à visão colonial eurocêntrica acerca do nativo brasileiro que é veiculada tanto nas crônicas de viagem e tratados de história como nos principais poemas épicos do Brasil-Colônia. Imbuída do espírito nacionalista de meados do século XIX, a poesia indianista do poeta maranhense expõe-se como uma tentativa de recontar a história da colonização a partir de um outro ponto de vista, o ponto de vista das vítimas, identificando-se não ao riso dos vencedores, mas às lágrimas dos vencidos. Dessa forma, em vez de desenhadas como heróicas, as ações dos europeus são enxergadas como atos de barbárie. O processo de colonização, sob essa ótica, passa a ser reduzido a um processo sanguinário responsável pela destruição do idílio americano. Em vez da louvada ação benéfica propagadora da fé cristã e da paz, como a viam os escritores coloniais, as “Poesias americanas” vêem a colonização como

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professor da Universidade Federal de Campina Grande.

uma empresa que se utilizou do discurso religioso, não para o bem, mas para o ludíbrio dos povos indígenas. Daí, em vez de heróis enviados e protegidos por Deus para a salvação dos gentios, os colonizadores são representados como seres demoníacos associados a Anhangá, cobiçosos dos bens dos solos americanos.

Essa inversão do ponto de vista ideológico que faz o poeta das “Poesias americanas” narrar não mais a conquista lusitana, mas sim o extermínio americano é acompanhada por uma inversão de natureza estética. Os princípios da tradição clássica (mais particularmente neoclássica) são superados pelas inovações de uma “poética americana”, o que é percebido já na invocação do poema, dirigida não mais às musas clássicas ou às entidades cristãs, mas sim aos piagas, figuras que na cosmovisão indígena têm a voz inspirada e inspiradora, por serem, além de curandeiros, cantores, áugures e sacerdotes. É sempre através de um jogo de oposições com os códigos clássicos que o poeta veicula sua poética americana:

*Como os sons do boré, soa meu canto
Sagrado ao rudo povo americano:
Quem quer que a natureza estima e preza
E gosta ouvir as empoladas vagas
Bater gemendo as cavas penedias,
E o negro bosque sussurando ao longe –
Escute-me. – Cantor modesto e humilde,
A fronte não cingi de mirto e louro,
Antes de verde rama engrinaldei-a,
D’agrestes flores enfeitando a lira;
Não me assentei nos cimos do Parnaso,
Nem vi correr a linfa da Castália.
Cantor das selvas, entre bravas matas
Áspero tronco da palmeira escolho.
Unido a ele soltarei meu canto,
Enquanto o vento nos palmares zune,
Rugindo os longos encontrados leques.
(DIAS, 2000, 83)*

O cantor rejeita a filiação à tradição clássica, simbolizada pela nobreza e refinamento do “mirto e louro”². Afirmando-se “modesto e humilde”, assume a “verde rama” e as “flores agrestes”, identificando-se, desse modo, à rudeza do ambiente e do povo a ser cantado. A expressão “cantor das selvas” potencializa dois significados – cantor que vem ou é das selvas e cantor que canta as selvas – que, no contexto desses versos, imbricam-se, sendo o segundo significado motivado pelo primeiro. Cantando as selvas por ter-se originado das selvas, o poeta não poderia dizer-se inspirado pelas fontes clássicas – os “cimos do Parnaso” e a “linfa da Castália”³ – mas sim pelas fontes locais, pela natureza americana, a que se vê unido.

Invocando os piagas e servindo-se da natureza americana como fonte inspiradora,

² O louro, em especial, é associado, na mitologia grega, a Apolo, deus da medicina, da música e da poesia. Conta-se que, certa vez, vendo Cupido brincando com seu arco e suas setas, Apolo menosprezou sua habilidade no manejo de tais armas. Cupido, então, resolveu dar uma lição ao outro, fazendo-o apaixonar-se pela ninfa Dafne, filha de Peneu, e fazendo-a odiar a idéia de amar. Dessa forma, Apolo, por mais que insistisse em conquistar a ninfa, nunca conseguia seu amor. Esta, cansada da perseguição constante, pediu a seu pai para transformar as suas formas, tornando-se um loureiro. Desde então, impossibilitado de desposar Dafne, Apolo assumiu o loureiro como sua planta preferida, utilizando suas folhas como coroa e nos enfeites de sua lira e aljava (BULFINCH, 1999, p. 28-30).

³ Segundo a tradição clássica, a Castália seria o nome de uma fonte localizada no Monte Parnaso. Adquiriu este nome por ter sido local onde a ninfa homônima, perseguida por Apolo, atirou-se. Como a fonte era consagrada a Apolo, o deus da poesia, suas águas teriam o poder da inspiração poética.

o poeta de “Os Timbiras” não queria seu canto semelhante aos sons de instrumentos europeus, como a “avena”, a “fruta” ou a “tuba” mencionadas por Camões⁴. Seu canto, afirma ele, soa “como os sons do boré”, instrumento de sopro pertencente à cultura indígena. Os sons de tal instrumento bem representam a concepção da poética americana de Gonçalves Dias. Sua simplicidade rústica que dá apenas algumas notas ásperas e fortes⁵ – quando combinada aos adjetivos que o poeta associa a si mesmo (“modesto e humilde”), ao povo americano (“rudo”) e à natureza local (“agreste”, “brava”, “áspero”) – aponta para um princípio poético que pode ser filiado ao “primitivismo” que estava em alta na Europa desde o Pré-Romantismo do século XVIII.

2. O primitivismo europeu

O conceito romântico de primitivismo, apesar de herdeiro das reflexões de pensadores como Vico e Rousseau, desenvolveu-se como princípio literário juntamente com as redescobertas das tradições nacionais e com a negação dos princípios do classicismo francês, principalmente a partir da terceira década do século XVIII, com os esforços dos escritores escoceses e ingleses na recuperação do prestígio das velhas baladas, lendas e canções populares escocesas. Visando livrarem-se das imposições do padrão clássico, esses escritores voltaram-se inicialmente para a tradição cultural da Escócia, que, em virtude de seu isolamento geográfico, conservava até a “invasão” do classicismo francês da segunda metade do século XVI, um alto grau de isolamento cultural e lingüístico, refletindo ainda suas remotas origens célticas. Nesse movimento, antologias de baladas escocesas e inglesas foram publicadas e surgiram obras teóricas que passaram a valorizar as peculiaridades das tradições nacionais, além de atacar as influências francesas e a defender uma poesia baseada na sensação, no sentimento, em detrimento do racionalismo que fundamentava a estética clássica.

Esse anseio de revalorização das tradições ancestrais não só forneceram condições como também acabou por ser realimentado pelas três obras publicadas, entre 1760 e 1763, pelo escocês James Macpherson: *Fragments of ancient poetry: collected in Highlands of Scotland, and translated from the gaelic or erse language; Fingal: an ancient epic poem in six books*; e *Temora: an ancient epic poem in six books*-. Segundo ele, tais livros eram traduções em prosa de sua autoria realizadas a partir de manuscritos de alguns fragmentos de poemas de Ossian, o lendário poeta gaélico do século III. Apesar de mais tarde ter-se descoberto que essas obras não passaram de uma burla do escritor escocês que criara, ele próprio, as composições, tais poemas espalharam-se pela Europa e foram largamente admirados, traduzidos e imitados, permanecendo em alta até meados do século XIX, tendo tido, inclusive, seguidores no Brasil, como mostra Ofir Bergemann de Aguiar no livro *Ossian no Brasil*⁶. O ciclo ossiânico, que parecia recuperar as sagas dos celtas primitivos, foi fundamental no desenvolvimento do primitivismo romântico e contribuiu ostensivamente para a derrocada do estilo clássico. Estilisticamente, os textos do poeta gaélico caracterizavam-se pela “simplicidade

⁴ “Dai-me ia fúria grande e sonora,/ E não de agreste avena ou de fruta ruda,/ Mas de tuba canora e belicosa./ Que o peito acende e a cor ao gesto muda (...)” (CAMÕES, 1963, p. 10).

⁵ É o que afirma Gonçalves Dias (2000, p. 186) em uma nota: “*Boré*, instrumento músico de guerra: dá apenas algumas notas, porém mais ásperas, e talvez mais fortes que as da trompa”.

⁶ Além da influência (sem nenhum valor negativo da palavra) direta ou indireta de Ossian na poética de Gonçalves Dias, o poeta maranhense, no poema “Canto inaugural”, dos *Segundos cantos*, refere-se explicitamente ao bardo gaulês, colocando-o ao lado de Homero: “Inveja... mas às formas do Gigante/ Sorri-se o grande Homero, e o cego Bardo/ da verde Erin, entre os heróis famosos/ Prazenteiro o recebe!” (DIAS, 1998, p. 320).

vocabular e sintática, a melodia natural e espontânea da frase, geralmente curta e de recorte acessível a todos, uma acentuado primitivismo no sentimento da Natureza, da guerra e do amor, etc.” (MOISÉS, 1994, 114).

Refletindo o movimento iniciado na Escócia e Inglaterra, a Alemanha passa a ser também um dos principais celeiros do Romantismo. O passo inicial do Pré-Romantismo alemão ocorreu dos princípios da década de 1770 até meados da década de 1780, período de maior fôlego do *Sturm und Drang*⁷ (Tempestade e Ímpeto). Fundam as bases desse movimento, que pregava o irracionalismo artístico contrário à Ilustração, o mesmo desejo de emancipação das letras nacionais e o impulso de jogar “o inconsciente e a inspiração do ‘gênio original’ contra o intelecto e o gosto crítico do ‘artista’” (ROSENFELD, 1993, 65). De caráter rebelde, os integrantes do *Sturm und Drang* pregavam a luta pela liberdade contra quaisquer convenções, fossem políticas, sociais, religiosas, amorosas, ou estéticas. Daí, refletindo algumas das teses de Rousseau, expunham uma visão pessimista da civilização, defendiam a valorização do sentimentalismo e se entusiasmavam com as liberdades e autenticidades das canções e baladas populares.

Nesse ambiente, destaca-se a figura de Johann Gottfried Herder, considerado um prenunciador do historicismo nacionalista e um dos principais defensores do primitivismo romântico e da poesia popular. Na base de seu pensamento está a negação de vários elementos caros à Ilustração, como o racionalismo e o universalismo, bem como também a negação de sua expressão literária correspondente, o neoclassicismo. Estimula, ao contrário, “o crescimento do particularismo, do nacionalismo e do irracionalismo literário, político e religioso” (BERLIN, 1982, 133-4). Segundo Herder, o espírito humano não se presta a uma observação regida pelas mesmas leis universais que norteiam os tratados de matemática ou física. As nações devem ser apreendidas a partir do reconhecimento de suas peculiaridades, de suas tradições e evolução próprias que a fazem diversas das demais. Nessa perspectiva, ele se nega a aceitar o princípio estético neoclássico que impõe padrões fixos de beleza a serem indiscriminadamente seguidos e cobra senso histórico também da literatura, que deveria exprimir o verdadeiro *Volksgeist* (espírito popular) de sua nação. Como adepto do primitivismo, Herder defende que a verdadeira poesia é sustentada por costumes simples, tendo sido praticada com esplendor máximo apenas pelas sociedades primitivas, tendo, desde então, sofrido um processo de declínio. Tal poesia era marcada por uma união original entre poesia, música e dança; dessa forma, sua origem relacionava-se à lírica e não ao mito (WELLEK, 1967, v. 1, 163). Segundo o escritor alemão,

quanto mais selvagem, isto é, mais vivo, mais liberto é um povo (e a expressão não significa mais do que isso!), tanto mais selvagens, isto é mais vivas, mais libertas, mais sensuais e mais liricamente atuantes deverão ser também as suas canções, se é que as tem! Quanto mais o povo está afastado da maneira de pensar, da língua e da escrita artificiais e científicas, tanto menos suas canções são feitas para o papel, tanto menos são escritos mortos: do lírico, do vivo e por assim dizer do dançável no canto, ao mesmo tempo, da atração viva das imagens, da relação e, por assim dizer do impulso premente do conteúdo, das sensações, da simetria das palavras, das sílabas, em alguns casos até mesmo das letras, do canto da melodia e de centenas de outras coisas pertencentes ao mundo vivo, à canção falada ou nacional – é disso, e somente disso que depende a essência, a finalidade, toda a força milagrosa que têm essas canções de ser o encantamento, a mola motriz, a eterna canção herdada e a canção de alegria do povo! (HERDER, 1992, p. 33-4).

⁷ Esse movimento literário assumiu o mesmo nome da peça de mesmo nome de Friedrich M. Klingler, publicada em 1773.

Para Herder, a poesia popular deveria ser o ideal da poesia, uma vez que ela ainda se mantinha resistente à racionalização prejudicial da poesia erudita. Seu conceito de poesia popular, todavia, não deve ser confundido com a poesia produzida pelas classes inferiores⁸. Na verdade, segundo observa René Wellek (1967, v. 1, 173) para Herder e os demais primitivistas,

A poesia popular é um conceito altamente compreensivo: inclui o Gênese, o Cântico dos Cânticos, o Livro de Jó, os Salmos, e, de fato, quase todo o Velho Testamento. Incluem-se nela Homero, Hesíodo, Êsquilo, Sófocles, Safo, baladas inglesas e escocesas, mais as canções isabelinas. Abrange os romances medievais, o Heldenbuch alemão, os trovadores provençais, os Minnesang e as baladas de Bürger e Klopstock, a quem Herder admirava mais do que qualquer outro poeta alemão. Inclui até Dante, e, evidentemente, Ossian.

Tão importante quanto observar nessa longa lista a diversidade de produções abarcadas pelo mesmo conceito é notar a ausência de autores notadamente alinhados aos padrões de uma poética orientada por rígidas convenções racionalistas, ou seja, uma certa tradição latino-francesa. É em oposição a tal tradição que os primitivistas elaboram sua visão de grande poesia.

É esta abertura conceitual acerca do primitivismo que faz com que se encontrem na poesia indianista de Gonçalves Dias elementos comuns à poesia medieval, não apenas no que diz respeito à caracterização dos heróis, como também no que concerne a diversos elementos formais. Tal aproximação, que é sempre ressaltada pela crítica, contudo, não pode fazer com que se perca de vista o fato de que um dos grandes modelos das “Poesias americanas”, principalmente de “Os Timbiras”, é a *Iliada*, de Homero⁹, fato ainda inexplorado pela crítica do poeta maranhense.

3. O indianismo romântico como primitivismo americano

Com suas teses sobre a filosofia da história que afirmavam que “qualquer atividade, situação, período histórico ou civilização estava dotado de um caráter exclusivamente próprio” (BERLIN, 1982, 134), Herder tornou-se, direta ou indiretamente, um ponto de referência para as aspirações romântico-nacionalistas, inicialmente dos estados europeus, depois de outros territórios, como alguns países das Américas. No Brasil, o Romantismo confundiu-se com os ideais nacionalistas de um país recém-independente, cuja elite mostrava-se ávida por um discurso cultural que representasse artisticamente a independência política e a unidade da nação. Nesse sentido, o indianismo, cujas motivações ideológicas já discutimos anteriormente, foi eleito o motor da cultura nacional brasileira.

A utopia indianista, em linhas gerais, estrutura-se como uma espécie de primitivismo americano, haja vista a ânsia de retornar às raízes mais primitivas do homem do Novo Mundo, recuperando sua vivência “não-civilizada” de caráter acentuadamente natural, o que, no diapasão de Herder e Rousseau, significa mais verdadeira. Em uma carta datada de 5 de julho de 1847 endereçada a Antônio Henriques Leal, Gonçalves Dias anunciava ao amigo os primeiros passos da criação de “Os Timbiras”:

⁸ Segundo Herder (apud WELLEK, 1967, v. 1, p. 173), “O povo não significa a ralé das ruas, que nunca canta ou cria, e só uiva e mutila”.

⁹ Mais adiante, apresentaremos, brevemente, alguns aspectos estilísticos que assemelham as “Poesias americanas” à epopéia homérica.

Saberás que estive cousa de cinqüenta dias em uma chácara do Serra, em Macacos, e durante todo aquele santo ócio, como dizia Virgílio, nada mais fiz do que fumar, caçar e imaginar. Imaginei um poema... como nunca ouviste falar de outro: magotes de tigres, de quatis, de cascavéis; imaginei mangueiras e jaboticabeiras copadas, jequitibás e ipês arrogantes, sapucaieira e jambeiros, de palmeiras não falemos; guerreiros diabólicos, mulheres feiticeiras, sapos e jacarés sem conta: enfim um gênese americano, uma Iliada Brasileira, uma criação recriada. Passa-se a ação no Maranhão e vai terminar no Amazonas com a dispersão dos Timbiras; guerras entre eles e depois com os portugueses (Apud LEAL, 1875, 89).

Como se percebe, ao almejar escrever uma “Iliada Brasileira”, o poeta maranhense toma a epopéia de Homero como paradigma explícito de seu poema que retrataria os primórdios da nação. Essa aproximação nada gratuita ao bardo da Grécia arcaica, juntamente com sua intenção de ressaltar o ambiente natural brasileiro, apontam para uma possível incorporação por Gonçalves Dias de algumas das concepções do primitivismo romântico.

Pode-se apontar Montaigne – uma das fontes de Herder e Rousseau e, indiretamente, do indianismo brasileiro – como um dos primeiros a defender as concepções primitivistas. Em seu ensaio “Dos canibais”, o pensador genebrino já defende a supremacia da natureza perante às obras de arte ou quaisquer outros “frívolos empreendimentos da razão”:

Não há razão para que a arte sobrepuje em suas obras a natureza, nossa grande e poderosa mãe. Sobrecarregamos de tal modo a beleza e riqueza de seus produtos com as nossas invenções, que a abafamos. Mas, onde permaneceu intata e se mostra como é realmente, ela ridiculariza nossos vãos e frívolos empreendimentos: “a hera cresce ainda melhor sem cuidados; o medronheiro nunca se apresenta tão belo como nos antros solitários e o canto dos pássaros é assim tão suave porque natural”¹⁰. (...) Todas as coisas, disse Platão, produzem-nas a natureza ou o acaso, ou a arte. As mais belas e grandes são frutos das duas primeiras causas; as menores e mais imperfeitas, da última (MONTAIGNE, 2000, 195-6).

Tal concepção primitivista de Montaigne reverberou, entre outros, em pensadores como Rousseau, Herder e em diversos escritores românticos, inclusive Gonçalves Dias. Em algumas passagens das “Poesias americanas”, mais particularmente, nos Cantos Primeiro e Quarto de “Os Timbiras”, Gonçalves Dias põe em contraste a América *versus* a Europa, vale dizer, a selva *versus* a civilização. Em tais versos, se o poeta não chega a defender uma superioridade da América selvagem frente à Europa civilizada, ao menos se esforça em mostrar que a paisagem natural do Novo Mundo nada deve às grandes construções das cidades. Eis uma descrição da taba dos Gamelas:

*(...) ali não viras
Nem pompa oriental, nem galas ricas,
Nem armados salões, nem corte egrégia,
Nem régios paços, nem caçoilas fundas,
Onde a cheirosa goma se derrete.
Era tudo singelo, simples tudo,
Na carência do ornato – o grande, o belo,*

¹⁰ Segundo esclarece uma nota da edição aqui utilizada, nesse passo, Montaigne cita Propércio.

*Na própria singeleza a majestade.
Era a terra o palácio, as nuvens teto,
Colunatas os troncos gigantescos,
Balcões os montes, pavimento a relva,
Candelabros a lua, o sol e os astros.
(DIAS, 2000, 155)*

É evidente nestes versos a defesa do belo primitivo. Inicialmente o poeta vai progressivamente afastando sua paisagem descrita das tradicionais imagens de beleza esperadas por um olhar civilizado. Com sua longa série de anáforas, cujas conjunções aditivas (“nem”) desvestem a natureza dos nobres e pomposos ornatos próprios dos velhos palácios, ele prepara o leitor para a louvação da grandeza e da beleza da natureza virgem, que, justamente por sua singeleza e simplicidade despidas de ornatos, apresenta-se majestosa. Os quatro versos finais mostram que a natureza, por si só, sem necessidade das mãos humanas, harmonizando-se em seus diversos elementos primitivos, arquitetase como um grande monumento equiparável às grandes construções da indústria humana.

Já em outro momento de “Os Timbiras”, o confronto ultrapassa o âmbito da oposição entre os ambientes natural e civilizado e considera também os seres humanos de ambos os Mundos. Após duas estrofes em que exalta, deslumbrado, a beleza do anoitecer americano e das tabas em meio às maravilhas naturais, o poeta reflete:

*Quadro risonho e grande, em que não fosse
Em granito ou em mármore talhado!
Nem palácios, nem torres avistaras,
Nem castelos que os anos vão comendo,
Nem grimpas, nem zimbórios, nem feituradas
Em pedra, que os humanos tanto exaltam!
Rudas palhoças só! que mais carece
Que há de ter somente um sol de vida,
Jazendo negro pó antes do ocaso?
Que mais? Tão bem a dor há-de sentar-se
E a morte revoar tão solta em gritos
Ali, como nos átrios dos senhores.
Também a compaixão há de cobrir-se
De dó, limpando as lágrimas do aflito.
Incerteza voraz, tímida esp'rança,
Desejo, inquietação também lá moram:
Que sobra pois em nós que falta neles?
(DIAS, 2000, 101-2)*

Enquanto no fragmento anterior, vimos o empenho do poeta em igualar em beleza as criações da natureza às obras humanas, nestes versos, primeiramente, vemo-lo apontando a inutilidade das grandes obras de engenharia frente à efemeridade da vida humana; em seguida, vemo-lo reabilitar os homens primitivos dos velhos preconceitos eurocêntricos, defendendo a condição humana dos habitantes das “rudas palhoças”, cuja complexidade espiritual em nada difere da dos civilizados, sendo também passíveis não só de morte como também de idênticos sentimentos de dor, compaixão, incerteza, desejo, inquietação ou qualquer outro. Dessa forma, se as palhoças dos primitivos são rudas (não sendo tal adjetivo uma qualidade depreciativa), seus sentimentos são semelhantes aos dos homens civilizados.

4. Um estilo primitivista

Quanto à questão da linguagem primitiva, as “Poesias americanas” de Gonçalves Dias assumem uma posição semelhante à de Herder, que, por sua vez, segue vários passos de Rousseau. Este, em seu “Ensaio sobre a origem das línguas no qual se fala da melodia e da imitação musical”, defende a tese de que a primeira linguagem, a linguagem do homem primitivo, era figurada:

Como os primeiros motivos que fizeram o homem falar foram as paixões, suas primeiras expressões foram tropos. A primeira a nascer foi a linguagem figurada e o sentido próprio foi encontrado por último. Só se chamaram as coisas pelos seus verdadeiros nomes quando foram vistas sob a sua forma verdadeira. A princípio só se falou pela poesia, só muito tempo depois é que se tratou de raciocinar (ROUSSEAU, 1999, v. 1, 267).

Herder, por seu turno, acredita que a origem das línguas liga-se à origem das literaturas. Segundo o alemão, “a primeira língua foi apenas uma coleção de elementos poéticos. Um ‘dicionário da alma’, que é, ao mesmo tempo, mitologia e uma maravilhosa epopéia das ações e da fala de todos os seres – e, assim, uma só coisa” (WELLEK, 1967, v. 1, 168). A linguagem primordial, portanto, um misto de canto, poesia e música, é naturalmente, melodiosa, metafórica e alegórica.

Quanto a Gonçalves Dias, é em um capítulo de *O Brasil e a Oceania* intitulado “Caracteres intelectuais”, que ele disserta sobre a linguagem primitiva, ou mais precisamente, sobre a linguagem dos nativos americanos. Segundo o maranhense, enquanto na garganta dos Tapuias eram produziam sons duros e ásperos como o regougar dos guaribas ou o roçar das palmeiras, os Tupis (aos quais o maranhense se atém) possuíam os sons mais doces da natureza, uma “linguagem harmoniosa e quase toda labial e intercalada de vogais”. Essa linguagem era uma fala cantada, repleta de comparações e permeada de expressões onomatopaicas. As noções de tempo e espaço eram sempre baseadas nos elementos da natureza, assim, a duração temporal era contada pela floração das árvores, pelo cair das folhas, pelo desovar das tartarugas; a distância espacial, por sua vez, era medida pelas distâncias do alcance das flechas, pelos sóis das jornadas, etc.

Também da natureza apropriam-se os nomes próprios dos índios e índias: para eles, eram escolhidos nomes que exprimissem força, robustez e coragem, como Anta, Tigre e Ipê; para elas, eram escolhidos elementos brandos e delicados, como nomes de aves, frutos, flores, ou coisas semelhantes associadas à delicadeza e à beleza (DIAS, s.d., 199-200).

Assumindo as palavras de Virey, autor da *História natural do gênero humano*, Gonçalves Dias (s.d., 198-9) ainda escreve:

Aos Tupis podemos com todo fundamento aplicar o que dos homens primitivos diz Virey: “A primeira linguagem do homem antes foi cantos do que discursos: os selvagens cantam, isto é, modulam falando a sua linguagem com uma multidão de acentos inarticulados: mais exprimem sentimentos do que idéias e dirigem-se mais ao coração do que ao espírito; como têm mais sensação do que noções são obrigados a servirem-se de objetos físicos para exprimirem quase todas as abstrações do espírito; – eis o motivo porque fazem tão grande uso das metáforas, dos emblemas, das alegorias; eis o motivo porque eles personificam os objetos inanimados, e empregam os tropos os mais enérgicos para se

fazerem compreender, o que dá aos seus discursos um caráter muito poético.”

Analisando as “Poesias americanas”, não é difícil constatar que Gonçalves Dias transpõe para sua obra os principais elementos do que ele acredita ser a linguagem primitiva. A musicalidade, aspecto fundamental não apenas em suas “Poesias Americanas”, mas, de um modo geral, em toda a literatura romântica, é percebida em sua obra já na escolha dos títulos dos livros – *Primeiros cantos*, *Segundos cantos*, *Últimos cantos* – bem como de numerosos poemas – “Canção do exílio”, “O canto do guerreiro”, “O canto do Piaga”, “O canto do índio”, “Canção do Tamoio”, além de “Os Timbiras”, que, se não tem um sema da música no título, divide-se em quatro “Cantos”, para ficarmos apenas nos poemas indianistas.

A musicalidade das “Poesias americanas”, todavia, é melhor comprovada com a observação da própria estrutura dos poemas. Os arranjos dos ritmos, das rimas, das métricas, a abundância de paralelismos, anáforas, aliterações e assonâncias, fazem da poesia indianista de Gonçalves Dias textos propensos ao canto. Eis os versos iniciais de “O canto do Piaga”:

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

(DIAS, 2000, 8)

Como podemos perceber nesta estrofe, assim disposta de modo a facilitar o acompanhamento de nossos comentários, a musicalidade de fácil apreensão destes versos resulta da soma de vários procedimentos. Inicialmente destaquemos a utilização da mais popular organização estrófica, o quarteto, e da mais popular estrutura rímica, a alternada. Tal estrutura apresenta uma rima toante nos versos ímpares e uma rima oxítona nos versos pares. Esta rima oxítona terminada em vogal aguda é, inclusive, das mais frequentes nas “Poesias americanas”. Os versos, por sua vez, são eneassílabos com ritmos bem marcados, obedecendo a uma alternância ternária e a um movimento anapéstico, que faz duas sílabas fracas serem seguidas por uma forte.

A disposição das vogais também contribui largamente para o encantamento sonoro da estrofe. Dividindo-se cada verso em duas partes – a primeira composta pelas primeiras quatro sílabas e a segunda pelas demais –, observa-se que, enquanto na primeira, a única sílaba tônica tem sempre em seu núcleo o fonema /e/, na segunda parte de cada um dos versos, com exceção apenas do quarto, os núcleos das sílabas tônicas apresentam o mesmo fonema, /a/, no primeiro verso, /i/ no segundo e novamente /a/ no terceiro. Já o quarto verso, se não tem seus núcleos silábicos idênticos, os tem compostos pelos fonemas presentes nas segundas partes dos versos anteriores, o que, de certa forma, mantém um padrão de recorrências. Outro jogo sonoro importante nas segundas partes dos versos decorre da aliteração dos pares de fonemas oclusivos /t/ e /d/ e /p/ e /b/ nos dois primeiros.

Já as anáforas – “Ó guerreiros” – atuam no arranjo musical do texto à medida que garantem a repetição do ritmo e dos fonemas iniciais dos versos; efeito semelhante ao da repetição do vocábulo “cantos”. No conjunto de anáforas, todavia, devemos ressaltar o tom de oralidade que resulta não apenas do fato de ela ser um vocativo, mas principalmente pela presença da interjeição que a inicia.

Essa breve análise formal da estrofe inicial de “O canto do Piaga” funciona apenas como uma pequena amostragem a comprovar que a musicalidade das “Poesias americanas” é fruto de um fazer poético que busca nos procedimentos de repetição – seja pela regularidade do ritmo, pela constância da rima, pela recorrência de fonemas, de vocábulos

ou expressões – um modo de ser facilmente apreendida e guardada pelo ouvido e pela memória dos leitores/ouvintes, o que, de fato, constituiria a essência formal da linguagem e da poesia popular.

Ainda no âmbito sonoro, outro aspecto da linguagem primitiva bastante caro às “Poesias americanas” é a aliteração. Em certa altura do Canto Primeiro de “Os Timbiras”, encontra-se a seguinte passagem em que se narra o combate singular entre Itajuba, chefe dos Timbiras, e Icrá, chefe dos Gamelas:

(...) Do Gamela

Entrou a **frecha trêmula** num **tronco**
E só parou no **cerne**; a do Timbira,
Ciciando veloz, fugiu mais longe,
Roçando apenas os frondosos cimos.
(DIAS, 2000, 87-8)

Nestes versos, ao descrever o movimento das flechas, o poeta não se restringe a expressar o significado conceitual das ações; através das aliterações, ele agrega ao conceito uma imagem auditiva que faz o receptor ouvir o barulho das armas. Primeiramente, a seqüência dos fonemas vibrantes /r/ mimetiza sonoramente o tremor da flecha de Icrá; o /t/, por sua vez, por ser oclusivo, sugere a violência do contato da flecha com o tronco. Já a abundância dos fonemas constrictivos /s/, /z/, /f/ e /v/, marcados por um chiamento, dá a sensação acústica de que a flecha de Itajuba viaja no ar de modo veloz e desimpedido, roçando apenas o vento e as folhas das árvores.

Além desses aspectos sonoros, outros elementos da linguagem primitiva de suma importância no estilo da poesia indianista de Gonçalves Dias são o símile e a metáfora (aquele ainda mais freqüente do que esta) baseados em elementos que fazem parte do cotidiano dos nativos americanos, ou seja, em elementos da natureza. O grande número de ocorrências dessas analogias naturais reforça a idéia de que o pensamento do homem primitivo estruturar-se-ia antes pelas associações do mundo concreto do que pelas elaborações de raciocínios mais abstratos. Representando os numerosos exemplos, temos outro fragmento do combate entre Itajuba e Icrá:

*(...) e como o condor, descendo a prumo
Dos astros, sobre o lhama descuidoso,
Pávido o prende nas torcidas garras,
E sobe audaz onde não chega o raio...
VOA Itajuba sobre o rei das selvas,
Cinge-o nos braços, contra si o aperta
Com força incrível: o colosso verga,
Inclina-se, desaba, cai de chofre,
E o pó levanta e atroa forte os ecos.
Assim cai na floresta um tronco anoso
E o som da queda se propaga ao longe!*
(DIAS, 2000, 89-90)

Nesta passagem, o poeta utiliza-se de “símbolos naturais” para reforçar a narração do ataque de Itajuba e da conseqüente queda de Icrá. No primeiro caso, o símile associa ao chefe timbira a presteza superior do condor, transferindo-lhe, a velocidade de ataque – daí ele metaforicamente voar sobre o inimigo – e a força da pegada do pássaro, enquanto ao chefe gamela associa a imobilidade colossal de um lhama, transferindo-lhe a passividade descuidosa e apavorada do mamífero. Já em seu movimento de queda, Icrá é assemelhado a um tronco robusto cujo barulho do baque estende-se no espaço.

Quanto às noções de tempo e espaço, estas são sempre baseadas nos movimentos da natureza. A utilização mais intensa desse recurso encontra-se na segunda parte de

“O gigante de pedra”. Em seis décimas de redondilhos maiores, há um desfile de movimentos naturais, como o nascer e o pôr-do-sol, as mudanças de estações, as variações sazonais da flora, entre outras coisas semelhantes que, somados ao ritmo, às rimas e as anáforas, representam o eterno e constante correr do “tempo fugidio” (DIAS, 2000, 34). Assim apresenta-se uma das décimas:

*Tornam prados a despir-se,
Tornam flores a murchar,
Tornam de novo a vestir-se,
Tornam depois a secar;
E como a gota filtrada
De uma abóbada escavada
Sempre, incessante a cair,
Tombam as horas e os dias,
Como fantasmas sombrias
Nos abismos do porvir!*
(DIAS, 2000, 34-5)

Também os nomes dos personagens, de um modo geral, seguem a lógica da linguagem primitiva, sendo os nomes masculinos advindos de elementos da natureza que representam força, robustez, coragem, etc. e os femininos advindos de espécimes da flora, das aves ou de outros elementos ou fenômenos naturais associados à delicadeza e beleza. Tais nomes próprios, ao serem trabalhados de forma literária, ganham uma motivação, ou seja, os nomes dos personagens revelam algum aspecto fundamental de suas habilidades, de seu físico ou de sua moral, este último caso sendo exemplificado pelos personagens “I-Juca-Pirama” (aquele que é digno de ser morto) e “Marabá” (mestiça), que, inclusive, dão título aos poemas¹¹. Além disso, em “Os Timbiras”, os personagens possuem um epíteto, fato que também ocorre nas epopéias homéricas, que, como afirmamos, foram tomadas como modelos de poesia primitiva. Enquanto na *Ilíada*, temos, por exemplo, “Aquiles, de rápidos pés”, “A de olhos glaucos, Atena”, “o sagaz Odisseu” (HOMERO, 1996, 44, 48, 49), em “Os Timbiras”, aparecem “Itajuba, o valente, o destemido/ Acossador das feras, o guerreiro/ Fabricador das incansáveis lutas” (p. 84), “Jucá de fero aspecto” (p. 94), “Jacaré, senhor dos rios” (p. 95), “Ita-roca, indomável” (p. 95), “Japi, o atirador” (p. 95), “Piaíba, que espíritos perseguem” (p. p. 95). Entre as ocorrências dos epítetos, há um caso que merece ser destacado: o chefe Gamela, Icrá, nas três primeiras vezes em que é mencionado, é sempre referido pelo epíteto “o rei das selvas” (p. 86, 88, 89). Seu nome só é conhecido do leitor quando ele já é morto e justamente através de um epíteto referente a seu filho Gurupema: “Senhor dos arcos, quebrador das setas/ Das selvas rei, filho de Icrá valente” (p. 143). Gurupema, com a morte de Icrá, não apenas assume a liderança dos Gamelas, como também o epíteto antes destinado a seu pai.

Além da utilização freqüente dos epítetos, há outro aspecto comum às “Poesias americanas” e às epopéias homéricas que também pode ser definido como característico da poesia primitiva: a repetição (quase) literal de trechos. Em Homero, cuja obra foi composta em uma época em que se vivia num universo estritamente oral, as repetições serviam como meio de facilitar o processo mnemônico. Essa é a justificativa de repetições de vários trechos longos como, por exemplo, as sucessivas repetições do sonho funesto de Agamêmnon: a fala primeira de Zeus e as várias repetições, no sonho de Agamêmnon, na fala deste durante a assembléia... Já em Gonçalves Dias, essas repetições perdem sua função prioritária da ordem pragmática da memorização e passam a ser mais um

¹¹ Esses dois poemas serão analisados no capítulo seguinte. Adiantamos apenas que, no caso de Marabá, sua ascendência genética lhe traz mais problemas éticos do que físicos.

elemento estilístico a tornar seus poemas assemelhados aos primitivos¹². Transcrevemos abaixo o mais nítido exemplo de repetição textual das “Poesias americanas”. A primeira citação consiste em uma fala de Itajuba, comunicando a Jurucei, o mensageiro dos Timbiras, um acordo de paz que este deveria transmitir a Gurupema. Já a segunda citação representa justamente a fala de Jurucei reportando a Gurupema o acordo proposto por Itajuba:

*“Trás tu, Jurucei, por mim dizer-lhes:
Itajuba, o valente, o rei da guerra,
Fabricador das incansáveis lutas,
Enquanto a maçã não sopesa, enquanto
Dormem-lhe as setas no carcaz imóveis,
Of’rece-vos liança e paz; – não ama,
Tigre repleto, espedaçar mais presas,
Não quer dos vossos derramar mais sangue.
Três grandes Tabas, onde heróis pululam,
Tantos e mais que vós, tanto e mais bravos,
Caídas a seus pés, a voz lhe escutam.
Vós outros, atendei, – cortai nas matas
Troncos robustos e frondosas palmas,
E construí cabanas, – onde o corpo
Caiu do rei das selvas, – onde o sangue
Daquele herói, vossa perfídia atesta.
Aquele briga enfim de dois, tamanhos,
Sinalai; por que estranho caminheiro,
Amigas vendo e juntas nossas tabas,
E a fé, que usais guardar, sabendo, exclamem:
Vejo um povo de herói e um grande chefe!”*
(DIAS, 2000, 92-3)

*“Não ignavo temor a voz me embarga;
Emudeço de ver quão mal conheces
Do filho de Jaguar os altos brios!
Esta a mensagem que por mim vos manda
Três grandes Tabas, onde heróis pululam,
Tantos e mais que vós, tanto e mais bravos,
Caídas a seus pés, a voz lhe escutam.
Não quer dos vossos derramar mais sangue:
Tigre cevado em carnes palpitanes,
Rejeita a fácil presa; nem o tenta
De perjuros haver troféus sem glória.
Enquanto pois a maçã não sopesa,
Enquanto pois a maçã não sopesa,
Enquanto no carcaz dormem-lhe as setas
Imóveis – atendei! Cortai no bosque
Troncos robustos e frondosas palmas
E novas tabas construí no campo,
Onde o corpo caiu do rei das selvas,
Onde empastado inda enrubesce a terra
Sangue daquele herói que vos infama!
Aquele briga enfim de dois, tamanhos,
Sinalai; por que estranho caminheiro
Amigas vendo e juntas nossas tabas,
E a fé que usais guardar, sabendo, exclame:
Vejo um povo de heróis, e um grande chefe!”*
(DIAS, 2000, 157-8)

Neste par de citações, é evidente que a segunda é uma retomada quase literal da primeira, o que demonstra, no plano fabular, a fidelidade de Jurucei em sua função de mensageiro, e, no plano formal, a importância da repetição na estilística da poesia que se espelha nos moldes das produções primitivas.

Como afirmamos, o indianismo romântico brasileiro é uma espécie de primitivismo americano, como pudemos comprovar, tematicamente, na valorização do universo rústico dos nativos das Américas e, formalmente, pela ocorrência de certos elementos estilísticos das “Poesias americanas”. Reforçando ainda tal afirmação, podemos observar que também José de Alencar, em seu indianismo, orienta-se pelo mesmo diapasão primitivista. Em

¹² Não se pode negar, contudo, que o estilo musical e o tom oral da poesia de Gonçalves Dias foram fundamentais na grande aceitação e assimilação de seus poemas não apenas pela classe letrada como também por um considerável número de analfabetos (imensa maioria da população do país), que os decorava ao ouvi-los. O próprio Gonçalves Dias (1998, p. 369), no prefácio dos *Últimos cantos*, demonstra ter consciência dessa parcela da sociedade que lhe admirava os versos sem mesmo os entender, apenas pelo encantamento e facilidade da música: “Se minhas pobres composições não foram inteiramente inúteis ao meu país; se algumas vezes tive o maior prazer que me foi dado sentir, – a mais lisonjeira recompensa a que poderia aspirar, – de as saber estimadas pelos homens da arte, daqueles, que segundo o poeta, porque a entendem, a estimam, e repetidas por aquela classe do povo, que só de cor as poderia ter aprendido, isto é, dos outros que compreendem, porque a sentem, porque a adivinham – paguei bem caro esta momentânea celebridade com decepções profundas, com desenganos amargos e com a lenta agonía de um martírio ignorado”.

uma de suas cartas publicadas sob o pseudônimo Ig na famosa polêmica acerca de *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, Alencar afirma que os mitos indígenas nasceram das mesmas fontes que a *Ilíada*, os cantos de Ossian, os *Nibelungen* e as baladas dos *minnesingers*, que “eram reminiscências de povos bárbaros, recolhidos pela tradição popular, e que ao despontar da civilização foram pouco a pouco revestindo-se de imagens poéticas, até que a arte deu-lhes a forma e o acabado de uma obra literária” (apud CASTELLO, 1953, 209). Além disso, ainda na mesma linha primitivista de Herder, Alencar rejeita uma literatura de estilo clássico, de linguagem refinada e artificial, e afirma que os poemas indianistas deveriam apresentar “aquele estilo poético e figurado, próprio das raças incultas” (p. 208), ou “certa rudeza ingênua de pensamento e linguagem dos indígenas” (ALENCAR, 2000, p. 84), como também defende na Carta ao Dr. Jaguaribe anexada a *Iracema*.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Ofir Bergemann de. *Ossian no Brasil*. Goiânia: Ed. da UFG, 1999.
- ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. 36. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder*. Trad. Juan Antonio Gili Sobrinho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. 3. ed. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Organização, introdução, comentário e anotações do Prof. Antonio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1963.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A Confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, 1953.
- DIAS, Antônio Gonçalves. *O Brasil e a Oceania*. Rio de Janeiro: H. Garnier, s.d.
- _____. *Poesia e prosa completas*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- _____. *Poesia indianista de Gonçalves Dias*. Introdução, organização e fixação de texto por Márcia Lígia Guidin. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HERDER, Johann Gottfried. Idéias para a Filosofia da História da Humanidade. In: GARDINER, Patrick (org.). *Teorias da História*. 3. ed. Tradução e prefácio de Vítor Matos e Sá. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. p. 43-59.
- _____. Shakespeare. In: ROSENFELD, Anatol (org.). *Autores pré-românticos alemães*. 2. ed. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. Tradução de Flávio Meurer. São Paulo: EPU, 1991. p. 37-64.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução em versos de Carlos Alberto Nunes. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- LEAL, Antônio Henriques. *Antônio Gonçalves Dias: notícia da sua vida e obras*. In: _____. *Panteão Maranhense*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875. v. 3.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais. In: _____. *Ensaaios*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2000. v. 1. p. 192-203. (Os Pensadores)
- ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva; Edusp; Ed. da Unicamp, 1993.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Rousseau – Vida e obra*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 2 v. (Os Pensadores)
- WELLEK, René. *História da crítica moderna*. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1967, vols. 1 e 2.