

A CORRUPÇÃO DO UNIVERSO INDÍGENA NAS “POESIAS AMERICANAS” DE GONÇALVES DIAS

Andrey Pereira de Oliveira¹

RESUMO: *Nosso ensaio analisa a poesia indianista de Gonçalves Dias (1823-1864) como uma espécie de leitura às avessas da poesia épica de temática indianista produzida no Brasil-Colônia. Seguindo uma orientação romântico-nacionalista, o poeta narra 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. É constante, portanto, na poesia indianista de Gonçalves Dias, a crítica veemente do processo colonizador, que, segundo se apreende dos poemas, é sinônimo de catástrofe indígena.*

PALAVRAS-CHAVE: *Gonçalves Dias; Poesia indianista; Colonização*

ABSTRACT: *Our article portrays the Indianist Poetry by Gonçalves Dias (1823-1864) as a sort of an inverted reading of the epic poetry of the Indianist theme produced in Brazil-Colony. Following a romantic-nationalist orientation, the poet narrates the Brazilian colonization events departing from the destroyed peoples' perspective and not by the colonizers, as usual before. Vehement poetic criticism on the colonizing process, which inferred from the poems mean Indian catastrophe, is indeed constant in Gonçalves Dias Indianist Poetry.*

KEYWORDS: *Gonçalves Dias; Indianist Poetry; Colonization*

INTRODUÇÃO

As “Poesias americanas”, de Gonçalves Dias conjugam os poemas em que o poeta maranhense tematizou o nativo brasileiro e são fruto do ambiente romântico-nacionalista de meados do século XIX. Tais poemas, quando apreendidos não na ordem em que aparecem nos livros, mas sim a partir de uma perspectiva que obedece a cronologia histórica dos episódios narrados, possibilitam a percepção de um suposto ciclo de vida dos nativos da América composto por três fases que podem ser assim denominadas: paradisiaca, guerreira e agônica. Nos poemas relativos às duas

¹ Doutor em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal da Paraíba e Professor da Universidade Federal de Campina Grande.

primeiras fases, o poeta desconstrói a visão colonialista acerca do universo nativo, valorizando e identificando-se com o que antes fora repudiado. Já nos poemas relativos à fase agônica, ele reescreve as “narrativas” do encontro entre os nativos e os europeus, mostrando que o que se escondia por trás da capa do progresso, do civilizador, não significou outra coisa que não o genocídio dos nativos da América. O presente ensaio tomará como objeto de reflexão justamente alguns poemas da fase agônica: “Marabá”, “O canto do índio” e “Tabira”.

Entre o momento da (antevisão da) chegada dos europeus, que é narrado em “O canto do piaga”, e o momento em que já se percebe a América primitiva como um mundo completamente destruído, que é narrado em “Deprecação”, há uma faixa de tempo na qual o universo indígena foi sendo abrupta ou lentamente destruído. Durante esse intervalo, os nativos, quando não foram subitamente exterminados, sofreram um irreversível processo de aculturação e tiveram seus princípios deturpados e acomodados aos valores europeus ou mais drasticamente eliminados, perdendo, assim, a identidade cultural que os unia.

Nas “Reflexões sobre os *Anais Históricos do Maranhão* por Bernardo Pereira de Berredo”, Gonçalves Dias, comentando especificamente o processo de catequese do índio, afirma que a ação dos jesuítas, ao separar o nativo do seu universo e a ele impor imediatamente o cristianismo e os hábitos da civilização, tornou-o um “ente de transição”, aprisionado, portanto, num incômodo meio termo entre a abdicação à crença nos valores “bárbaros” e a não-adaptação aos novos costumes dos chamados “civilizados”:

Assim, não podemos considerar o índio no estado de catequese senão como ente de transição; nesse estado o índio não era nem selvagem nem civilizado, nem pagão nem católico; mas passando, sem preparatório, instantaneamente de um para outro estado, tornara-se igualmente incapaz de ambos – de viver nas cidades com os homens que chamamos civilizados ou de viver nas selvas entre os que chamamos bárbaros (apud PEREIRA, 1948, p. 310-311).

Em sintonia com as severas críticas à colonização expostas em seus estudos históricos e etnográficos, Gonçalves Dias, movido pelo nacionalismo romântico lusófono que estimulava a simpatia pelos povos nativos e a aversão aos ditames dos ex-colonizadores, faz refletir em suas “Poesias americanas” a idéia de que a influência cultural dos europeus resultou na corrupção dos tradicionais hábitos americanos, desestruturando as comunidades autóctones e facilitando

a ação dos europeus. Isto porque o extermínio cultural de uma comunidade, a destruição de suas bases que lhes constituem e dão sentido, significa propriamente o extermínio da comunidade.

O SÊMEN DA DIFERENÇA

O poema “Marabá” estrutura-se à semelhança de uma cantiga de amigo de tradição galego-portuguesa medieval, apresentando uma voz lírica feminina que canta seus infortúnios amorosos. Seu drama amoroso, no entanto, só aparentemente resume-se à sua condição de mulher rejeitada, só aparentemente é individual. Ao contrário, seu drama é, em essência, coletivo, pois mantém uma relação estreita entre o seu destino pessoal e o destino de sua coletividade, apontando para um problema que acomete a raça indígena como um todo: a miscigenação. Visto dessa forma, “Marabá” diferencia-se bastante de “Leito de folhas verdes”, que, apesar de também apresentar um eu-lírico feminino que expõe suas queixas amorosas, não apresenta vínculos que unam sua questão pessoal a uma problemática maior de seu grupo. Eis o poema:

MARABÁ

Eu vivo sozinha; ninguém me procura!
Acaso feita
Não sou de Tupã!
Se algum dentre os homens de mim não se esconde:
– “Tu és”, me responde,
“Tu és Marabá!”

Meus olhos são garços, são cor das safiras,
Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar;
Imitam as nuvens de um céu anilado,
As cores imitam das vagas do mar!

Se algum dos guerreiros não foge a meus passos:
“Teus olhos são garços”,
Responde anojado; “mas és Marabá:
Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,
Uns olhos fulgentes,
Bem pretos, retintos, não cor d’anajá!”

É alvo meu rosto da alvura dos lírios,
Da cor das areias batidas do mar;
As aves mais brancas, as conchas mais puras

Não têm mais alvura, não têm mais brilhar.

Se ainda me escuta meu agros delírios:
 “És alva de lírios”,
Sorrindo responde, “mas és Marabá:
Quero antes um rosto de jambo corado,
 Um rosto crestado
Do sol do deserto, não flor de cajá.”

Meu colo de leve se encurva engraçado,
Como hastea pendente do cacto em flor;
Mimosa, indolente, resvalo no prado,
Como um soluçado suspiro de amor!

“Eu amo a estatura flexível, ligeira,
 Qual duma palmeira”,
Então me respondem: “tu és Marabá:
Quero antes o colo da ema orgulhosa,
 Que pisa vaidosa,
Que flóreas campinas governa, onde está.

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

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

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

Jamais um guerreiro da minha arasóia
 Me desprenderá:
Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,
 Que sou Marabá!
(DIAS, 2000, p. 64-66)

Em uma nota acrescida ao poema, Gonçalves Dias, cita uma passagem da *Crônica da Companhia*, do Padre Simão de Vasconcelos, que explica o significado do título e a idéia da composição: “Tinha certa velha enterrado um menino, filho de sua nora, no mesmo ponto em que o parira, por ser filho a que chamam marabá que quer dizer de mistura (aborrecível entre esta gente)” (apud DIAS, 2000, p. 190).

Assim como ocorre em “I-Juca-Pirama”, também neste poema a personagem tem seu nome motivado pelo seu próprio drama. Desta forma, “Marabá”, substantivo comum que significa “mestiça”, acaba funcionando como o substantivo próprio que designa a personagem. Contraditoriamente, seu nome, em vez de lhe prover de uma identidade, ressalta sua condição de “ente de transição”.

Todo o poema é construído pelas tentativas da mestiça de se ver aceita por algum dos guerreiros de sua tribo, os quais a desprezam com um único argumento: ela ser fruto de mestiçagem. O poema apresenta dois tempos distintos: o primeiro confunde-se com o momento de enunciação da voz lírica e é composto pela primeira e pelas duas últimas estrofes: na primeira delas, a voz lírica expõe de modo estupefato a sua situação, não compreendendo – uma vez que era “feitura” de Tupã – o porquê de ser condenada à solidão; nas duas últimas, ela, já resignada, vê-se eternamente fadada à virgindade. Já o segundo tempo, formado pelas estrofes intermediárias, mostra-se como cenas em *flash-back*, nas quais a mestiça rememora seus diálogos com os guerreiros e suas tentativas frustradas de lhes conquistar o amor.

Em seus encontros com os guerreiros, Marabá tenta conquistá-los ressaltando sua própria beleza física, utilizando-se, para tal fim, de metáforas e símiles buscados nos elementos da natureza. Em cada passo, expõe em detalhes seus olhos, seu rosto, seu colo e seus cabelos. No entanto, suas características físicas são sempre desdenhadas pelos homens, que, valendo-se também de símiles naturais, opõem à sua imagem a descrição de um ideal de beleza diametralmente oposto, como fica mostrado no quadro abaixo:

| PARTES DO CORPO | COMO MARABÁ DEFINE-SE | COMO OS ÍNDIOS DEFINEM A MULHER QUERIDA |
|-----------------|---|---|
| OLHOS | Garços; cor de safira; têm luz de estrelas e meigo brilhar; imitam as nuvens do céu anilado e as cores das vagas do mar | Bem pretos (2x); luzentes; fulgentes; retintos; não cor d’anajá |

| | | |
|---------|--|---|
| ROSTO | tem a alvura dos lírios; cor das areias batidas do mar; mais alvo e brilhante que as aves mais brancas e as conchas mais puras | de jambo corado; crestado do sol do deserto; não flor de cajá |
| COLO | se encurva engraçado, como a hástea pendente do cacto em flor | Como o da ema orgulhosa, que pisa vaidosa, e governa as flóreas campinas ² |
| CABELOS | Loiros, em ondas anelados; mais fulgorosos que o ouro mais puro; irresistíveis às brisas do bosques; formosos como um beija-flor | Bem lisos; corridos; compridos; não cor d'ouro fino, nem cor d'anajá |

Como se pode perceber, os índios não só expõem os atributos da mulher desejada – que são contrários aos da mestiça – como também fazem questão de reforçar a negação às suas características. Esse descompasso entre as compleições resulta, como fica claro, do fato de Marabá, pela herança genética, não apresentar as características próprias às índias, o que faz os guerreiros – ao retomarem em cada sextilha a descrição dada pela moça – exclamarem em orações adversativas e em tom de acusação: “mas és Marabá!”. Os silvícolas, em alguns momentos, chegam a admitir a beleza da mestiça, mas esta não é suficiente para atraí-los. Ao invés de provocar desejo nos guerreiros, a beleza de Marabá provoca-lhes nojo e deboche, como fica patente na terceira e quinta estrofes. Isto quando dela eles não se escondem, não fogem a seus passos ou não deixam de escutar seus agros delírios.

Como já afirmamos, a mestiça, ao se descrever, utiliza-se de tropos de similaridade com um termo de comparação proveniente sempre do universo natural, mais precisamente de elementos do campo animal, vegetal, celestial, marítimo e mineral. Dentre estes elementos dois merecem ser destacados: a “safira” e o “ouro”. Se, em um primeiro momento, a função destes dois elementos é ressaltar respectivamente a cor e o brilho dos olhos e dos cabelos da mestiça, num segundo, podem vir a reforçar a distância que a separa dos guerreiros indígenas. Isto porque, ao se ver assemelhada a elementos do campo mineral que são cobiçados pelos invasores por terem valor de troca, Marabá identifica-se, mesmo que inconscientemente, com valores especificamente europeus, mais precisamente àqueles que

² Coerente com sua descrição do colo das índias, em “Os Timbiras, Gonçalves Dias (2000, p. 108) assim comenta sobre Coema: “Não tinha a ema porte mais soberbo./ Nem com mais graça recurvava o colo!”

mais diferenciam os adventícios dos indígenas, que são vistos como “bons selvagens” destituídos de interesses capitalistas. Cabe aqui lembrarmos os versos de “Deprecação” em que os europeus são descritos como seres “Que vivem sem pátria, que vagam sem tino/ trás do ouro correndo, voraces, sedentos” (DIAS, 2000, p. 17).

Já no que diz respeito aos elementos do campo marítimo – que, assim como os do campo mineral, só são utilizados nas descrições de Marabá e não nas das índias puras – eles também traduzem um segundo significado que transcende aos aspectos físicos imediatos. As “vagas do mar”, as “areias batidas do mar”, e as “conchas mais puras”, ao apontarem para o oceano, comportam em si uma indicação da proveniência do sêmen europeu que gerou a mestiça. Desta forma, as imagens elaboradas por Marabá a partir dos elementos dos campos mineral e marítimo traem os seus propósitos, uma vez que são imagens duplamente negativas aos olhos dos homens que ela quer seduzir.

Torna-se ambíguo o esforço da mestiça de se afirmar e se fazer querida por meio de sua descrição física. Nesta descrição, mais do que os elementos apontados acima, chama a atenção o fato de a moça mostrar-se com traços exclusivamente europeus (olhos garços, rosto alvo e cabelos loiros), não apresentando nenhum atributo de origem indígena, que, por sua condição de mistura étnica, deveria também ocorrer. Marabá só consegue distinguir em si o que não é do agrado dos índios e, por conseguinte, o que a condena à solidão. Isto parece explicar-se apenas pela profunda ambigüidade étnica que acomete a mestiça. É talvez resultado da incapacidade de auto-afirmação identitária que faz da personagem um ser ambíguo, de desejos e atitudes descompassados, ressaltando a vertente européia de sua origem ao buscar aproximar-se da vertente americana.

Como já afirmamos anteriormente, nas duas últimas estrofes do poema, a mestiça lamenta encontrar-se eternamente fadada à solidão. Seu lamento é construído em quatro períodos, dois em cada estrofe: no primeiro, Marabá não vê a quem dirigir suas palavras amorosas, já no segundo, ela afirma não poder enfeitar a frente de nenhum homem com o ramo d’acácia, no terceiro, ela diz que nunca será despreendida de sua arasóia, e, no quarto e último, mais uma vez percebe que o motivo de seus males é sua condição de mestiça. Desse conjunto, o terceiro período deve ser destacado pelo fato de o poeta ter-se valido de um elemento da cultura indígena relativo aos rituais de casamento. De fato, segundo atestam os cronistas do século XVI, a arasóia era uma espécie de saiote de plumas utilizado pelas índias indicando que ainda eram virgens. Desta forma, quando Marabá

lamenta não haver guerreiro que a desprenda de sua arasóia, ela está lamentando-se não só de sua solidão, mas, sobretudo, de sua condenação à virgindade e à esterilidade.

Como se percebe, a mestiçagem não é retratada positivamente nas “Poesias americanas”, uma vez que nelas o contato entre nativos e adventícios é sempre sinônimo de violência, degradação e extermínio³. Dessa forma, Marabá é uma espécie de metonímia do resultado da corrupção européia do povo nativo; seu lamento é o lamento de toda uma raça que se vê ameaçada pelos invasores brancos e que, por isso, ao menos no caso específico desse poema, defende, com um instinto de preservação, a superioridade de sua beleza racial. Esta causalidade entre o drama da “índia impura” e o drama de todo o povo indígena ao

³ Também em *Atala*, o desfecho trágico da narrativa é motivado por questões ligadas à mestiçagem. A personagem que dá nome ao romance é filha de uma nativa da América Sententrional e de um espanhol. No momento de seu nascimento, para salvar a filha do parto em circunstâncias dramáticas, sua mãe, que passara a confessar-se cristã, faz uma promessa à “Reine des Anges” (CHATEAUBRIAND, 1996, p.136), consagrando-lhe a virgindade de Atala, caso esta escapasse à morte. Esta promessa da mãe de Atala é a causa de todo o seu sofrimento posterior, pois, quando se viu apaixonada por Chactas e impossibilitada de ser sua esposa, envenenou-se. Esta conclusão já estava prevista numa prolepse da narrativa em que Atala, após contar a Chactas a promessa da mãe, exclama: “Vœu fatal qui me précipite au tombeau!” (136). Em *Atala*, portanto, apesar de a impossibilidade amorosa e o conseqüente suicídio da personagem não se darem precisamente pela sua condição de mestiça, toda sua desgraça é fruto do que poderíamos denominar “mestiçagem cultural”, da interferência da religião católica no universo indígena. No entanto, o que distingue Chateaubriand de Gonçalves Dias é o fato de que enquanto o francês é um apologista do Cristianismo, o brasileiro, ao menos no conjunto de sua poesia indianista, vê a ação cultural (inclusive a religiosa) do Velho Continente no Novo Mundo como uma mal, um extermínio cultural e físico. Já nos romances indianistas de José de Alencar, ao contrário, há uma valorização da fusão das raças, sendo a mestiçagem entre o índio e o português sinônimo da conciliação pacífica entre as duas raças que teriam originado o povo brasileiro. Em *Iracema*, Moacir é a personificação dessa conciliação, fruto do amor entre o português Martin e a nativa Iracema – que, assim como Atala, também era uma virgem impossibilitada de se casar, mas, que, ao contrário da outra, desobedece a ordem paterna. Em *O Guarani*, o final da narrativa, ao mostrar a união de Peri e Ceci, aponta para o mesmo desfecho. Foge a essa regra que vê positivamente a mestiçagem apenas o destino da personagem Isabel, que, infeliz pelas más conseqüências amorosas de sua origem híbrida, termina cometendo o suicídio.

contato da colonização é o que faz de “Marabá” um poema, mais do que ornamental, estruturalmente indianista.

DE CHEFE INDÍGENA A ESCRAVO DA FÉ CRISTÃ

Também “O canto do índio” é um poema em que por trás de sua ingênua questão amorosa desponta uma problematização da má influência da colonização para o universo americano. Assim como “Marabá”, “O canto do índio” também mantém um diálogo com o lirismo galego-português medieval. No entanto, em vez de partir da matriz genérica das cantigas de amigo, estrutura-se a partir da matriz das cantigas de amor. Nele retratam-se as palavras de um chefe indígena encantado por uma moça branca – a “Virgem dos Cristãos formosa” – que vira banhando-se em um lago:

O CANTO DO ÍNDIO

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

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

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

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

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

Ela erguia o colo ebúrneo,
Por que melhor os colhesse;
Níveo colo, quem te visse,

Que de amores não morresse!

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

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

Outra vez – dentre os seus lábios
Uma voz se desprendia;
Terna voz, cheia de encantos,
Que eu entender não podia.

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

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

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

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

Mas queiras tu ser minha rainha, que eu prometo
Vencer por teu amor meu ódio antigo,
Trocar a maça do poder por ferros
E ser, por te gozar, escravo deles.

(DIAS, 2000, p. 13-15)

O poema é composto por quadras de versos heptassílabos entremeadas por estrofes de decassílabos. Enquanto os heptassílabos trazem as reminiscências da visão da moça em ambiente natural, os decassílabos veiculam falas que o índio lhe dirige. Não fica claro, todavia, se o índio de fato dirige-se à moça ou se os decassílabos são um monólogo constituído pelas palavras que ele gostaria de lhe ter dito.

As quadras de heptassílabos que retratam a virgem são agrupadas de duas em duas, formando quatro pares em que se vê a moça envolvida e confundida com os elementos da natureza. No primeiro par, o índio rememora que a vira pela primeira vez no momento em que o sol se punha nas águas e que os pássaros iniciavam seu canto. No segundo e no terceiro pares de quadras de heptassílabos, o índio refere-se a aspectos físicos da virgem, descrevendo seus cabelos como loiros e o seu colo como ebúrneo e níveo. Tais atributos que aqui provocam o encantamento do índio são próprios de uma européia e são os mesmos que, em “Marabá”, eram rejeitados pelos guerreiros nativos. Sua beleza física é ainda ressaltada pelo seu sorriso e pela sua voz, que, “cheia de encantos”, não podia ser entendida pelo índio. Já no último par de quadras de heptassílabos, o índio rememora o momento em que a virgem saía das águas, com as ondas deslizando em seu corpo nu.

Seguindo uma constante estilística das “Poesias americanas”, a descrição da virgem é efetivada por meio de numerosas comparações com elementos da natureza: ela é “bela/ Como a fonte cristalina/ Como luz de meiga estrela”; quando sorri, é mais bela “que a aurora/ Quando a raiar principia”; por fim, “Bem como gotas de orvalho/ Nas folhas de flor mimosa, / Do seu corpo a onda em fios/ Se deslizava amorosa”. Acrescente-se ainda a comparação contida na segunda quadra de decassílabos, em que o eu-lírico deseja ver seu rosto “Nas águas, como a lua, retratado”. Esse acúmulo de comparações não só reforça a ambientação natural do poema como confunde a moça com a natureza circundante. Observe-se que as duas primeiras comparações fazem nela refletir tanto a cristalinidade das águas que a envolvem como a meiguice do sol que cai em sua direção. Esta imbricação entre a virgem e os elementos naturais é que fazem o eu-lírico enxergar como inerente à estrela um atributo essencialmente animado, a “meiguice”, ou ainda, já na última comparação, considerar “amorosa” a onda que escorre por seu corpo. Nestes casos, não apenas a moça é “naturalizada”, como também a natureza “humaniza-se”.

Em seu deslumbramento, o eu-lírico descreve a virgem como um ser de beleza suprema que, quando não se iguala aos encantos dos elementos da natureza, excede-os, como no caso em que seu sorriso é considerado mais belo que a aurora. Daí o questionamento do eu-lírico: “Onde há, ó Virgem, na terra/ Formosura como a tua?”. O fato de o eu-lírico do poema exaltar a amada como alguém de beleza inexcelsível capaz de matar de amores quem a vê vincula-o às cantigas de amor da tradição lírica galego-portuguesa medieval. Reforçam este vínculo a presença, na “Canção do índio”, de outros elementos fundamentais daquelas cantigas, como a submissão absoluta à sua dama, certo masoquismo, a perturbação dos sentidos e a disposição de abrir mão de todos os títulos, riquezas e posse de seus impérios⁴. Nas estrofes de decassílabos fica patente a submissão do índio à dama, quando se confessa disposto, se necessário fosse para poder vê-la, a sofrer as agruras de espinhos e os golpes de tacapes inimigos, numa atitude que encerra seu comprazimento na humilhação e no sofrimento amoroso. Mais adiante, ele diz, ainda em favor de seu amor, ser capaz de relegar seu dever de guerreiro, desdenhando do canto de guerra de seus companheiros e, abrindo mão de seu poder, entregar-se como escravo aos europeus, uma vez que, por ela, venceria o ódio antigo.

Quando lidos em confronto, “Marabá” e “Canção do índio” parecem se contradizer mutuamente: enquanto lá os guerreiros rejeitam as características “européias” da mestiça, aqui são justamente estas características que fazem a virgem ser desejada; enquanto lá os índios parecem querer resguardar seus valores nativos, aqui o eu-lírico entrega-se inteiramente ao amor da moça loira, abrindo mão inclusive de sua liderança entre os seus. Esses descompassos, todavia, são apenas aparentes e mostram duas faces do mesmo processo de colonização. Ambos retratam o processo de descaracterização sofrido pelo povo indígena. Ao passo que “Marabá”, estruturado em uma espécie moderna de cantiga de amigo, comporta uma problematização da miscigenação; a “Canção do índio”, estruturado em uma espécie moderna de cantiga de amor, comporta uma problematização do acultramento dos nativos, mais precisamente, do acultramento por meio da influência religiosa. Se, numa primeira leitura, a virgem que encanta o índio pode ser associada a uma moça loira européia de rara beleza, em uma segunda leitura, ela – insistentemente referida como a “Virgem dos Cristãos” – pode ser interpretada como a imagem da Virgem Maria, ou ainda como uma personificação da religião Católica. Nesta perspectiva simbólica, o poema sugere a utilização da

⁴ Segismundo Spina (1996, p. 25) expõe um elenco dos caracteres fundamentais da mensagem poética dos trovadores provençais.

sedução religiosa por parte dos colonizadores catequistas como meio de enfraquecer o sistema religioso e, conseqüentemente, toda a organização cultural e social dos nativos, que, renegando os próprios costumes, eram tornados “entes de transição” e, conseqüentemente, vítimas fáceis dos grilhões lusos. Ressalte-se a passagem em que o eulírico diz ser a voz da virgem terna e cheia de encantos, apesar de incompreensíveis para ele, que não podia entendê-la. Essa passagem pode indicar não apenas a confusão do índio diante da língua desconhecida da européia como também um desconhecimento de ordem mística, o encantamento dos mistérios da nova religião, que, no poema, parece assemelhar-se ao traiçoeiro canto das sereias, uma vez que, prendendo-lhe “a vida (...), vontade e força”, leva o índio, e metonimicamente todo o seu povo, à perdição.

DA BRAVURA À INGENUIDADE

“Tabira” pode ser compreendido como um desdobramento da “Canção do índio”, não no que diz respeito à forma, mas sim no que concerne às conseqüências negativas da intromissão dos europeus no relacionamento entre as tribos nativas, principalmente com a introdução da religião católica e a estimulação dos conflitos entre as nações indígenas. Poema épico composto por vinte e cinco oitavas de versos eneassílabos de ritmo anapéstico, “Tabira” narra um combate entre as tribos dos tabajaras (no poema, chamados tobajaras) e dos potiguaras. De um modo geral, a contenda entre as tribos ocorre pelo fato de Tabira, chefe dos tabajaras, ter-se convertido ao Cristianismo e firmado um acordo de paz com os lusos, passando a ser visto pelos potiguaras como um renegado que não mais crê em Tupã. Em sintonia com o poema anterior, este sugere que os portugueses utilizaram-se da propagação de sua religião para debilitar os cultos nativos e corromper valores culturais que antes eram compartilhados entre membros de tribos diversas, dando-lhes certa unidade. Rompidos os laços culturais, avolumaram-se e intensificaram-se os conflitos bélicos entre as tribos vizinhas, como fica claro nos versos que retratam o concílio dos potiguaras:

Os seus velhos disseram consigo,
 Discutindo os motivos da guerra:
 “É Tabira – cruel, inimigo,
 Já nem crê, renegado, em Tupã!”
 (DIAS, 2000, p. 24)

O chefe Tabira é descrito como um guerreiro valente, fatal e destemido que não foge aos chamados de guerra, capaz de prever as estratégias dos inimigos, possuidor de poderes mágicos e famoso por sair das batalhas sempre como vencedor. Muitos desses atributos caros à moral guerreira são igualmente conferidos não apenas aos demais índios tabajaras como também aos seus inimigos potiguares, o que sugere que o combate é travado entre duas tribos famosas pelos bríos de seus combatentes. Apenas a Tabira, no entanto, são atribuídos dois conjuntos de características: de um lado, a sua lealdade e respeito pelos tratados que firma e, de outro, a sua ingenuidade e estupidez. Referindo-se ao acordo firmado entre Tabira e os portugueses, o narrador prognostica:

Já dos Lusos o troço apoucado,
Paz firmando com ele traidora,
Dorme ileso na fé do tratado,
Que Tabira é valente e leal.
Sem Tabira dos Lusos que fora?
Que das pazes talvez se arrepende
Já feridas outrora em seu mal!

Chefe estulto dum povo de bravos,
Mas que os piagas vitórias te fadem,
Hão de os teus, miserandos escravos,
Tais triunfos um dia chorar!
Caraíbas tais feitos aplaudem,
Mas sorrindo vos forjam cadeias,
E pesadas algemas, e peias,
Que traidores vos hão de lançar!

Chefe stólido, insano, imprudente,
Sangue e vida dos teus malbaratas?!
Míngua as forças da tribo potente,
Vencedora da raça Tupi!
Hão de os teus, acossados nas matas,
Malferidos, sangrentos, ignavos,
Não podendo viver como escravos,
Dar o resto do sangue por ti!
(DIAS, 2000, p. 21-2)

Como se percebe, a lealdade e o respeito de Tabira transformam-se, diante do espírito traiçoeiro dos portugueses, em ingenuidade e tolice, fazendo-o objeto da manipulação lusa em seu intento de estimular os conflitos e o mútuo extermínio entre tribos

vizinhas como meio de enfraquecê-las e torná-las mais facilmente domináveis. Dessa forma, em troca da paz e defesa ofertadas aos portugueses, os tabajaras recebem, quando não a morte em batalha, o peso das correntes lusas.

Boa parte do poema é composta pela troca de insultos e pela narração da batalha travada entre as duas tribos. Em versos em que o ritmo marcial bem marcado pelos anapestos e pelas anáforas combina-se com uma espécie de descrição da “coreografia” bélica, os índios são vistos ora combatendo a distância, ora num confronto corpo a corpo:

Eis que os arcos de longe se encurvam,
Eis que as setas aladas já voam,
Eis que os ares se cobrem, se turvam;
De frechados, de surdos que são.
Novos gritos mais altos reboam,
Entre as hostes se apaga o terreno,
Já tornado apoucado e pequeno,
Já coberto de mortos o chão!

Peito a peito encontrados afoutos,
Braço a braço travados briosos,
Fervem todos inquietos, revoltos,
Qu’ indecisa a vitória inda está.
Todos movem tacapes pesados;
Qual resvala, qual todo se enterra
No imigo que morde na terra,
Que sepulcro talvez lhe será.
(DIAS, 2000, p. 27-8)

Nestas cenas de luta exaltam-se a destreza, o destemor e o “despego tão nobre da vida” (DIAS, 2000, p. 29) dos índios, principalmente Tabira, cujo heroísmo é ressaltado ao máximo numa das passagens de maior crueza descritiva de todo o conjunto das “Poesias americanas”:

Tem um olho dum tiro frechado!
Quebra as setas que os passos lh’impedem
E do rosto, em seu sangue lavado,
Frecha e olho arrebatada sem dó!
E aos imigos que o campo não cedem,
Olho e frecha mostrando extorquidos,
Diz, em voz que mais eram rugidos:
— “Basta, vis, por vencer-vos um só!”

(DIAS, 2000, p. 29)

Após este ato heróico do chefe tabajara, sua tribo, que estava em desvantagem, recobra o ânimo e triunfa no combate. No entanto, bem distante de significarem de fato uma vitória, os triunfos da tribo Tabajara frente aos potiguaras significam sua escravidão, que é o pior dos fins a que podem esperar os guerreiros indígenas. Considerando a escravidão como o mais indigno dos destinos em oposição à honrosa morte em combate, os tabajaras, que, na última estrofe do poema, são mostrados em uma senzala em condição de escravos ao lado de negros africanos, invejam a sorte dos potiguaras, mesmo estes tendo sido reduzidos de uma “nação numerosa e potente” a “restos dum povo infeliz” (DIAS, 2000, p. 30)⁵.

Vale aqui ser ressaltada a semelhança da postura diante da liberdade e da morte que há na obra de Gonçalves Dias e no “Hino da Independência”⁶, como se percebe de modo claro em suas duas estrofes iniciais:

Já podeis da pátria filhos
Ver contente a mãe gentil
Já raiou a liberdade
No horizonte do Brasil.

⁵ As estrofes VI, VII e XXV, nas quais se vê uma comparação entre as atitudes dos nativos americanos e dos negros africanos diante da condição de escravos, fazem ressaltar o amor à liberdade dos índios, que preferem a morte à escravidão, em oposição a uma postura mais passiva e resignada dos africanos. Tais estrofes são uma espécie de reescritura da epígrafe que encima o poema: “Os pele vermelhas, mais nobres, porém mais desafortunados que os negros, que chegarão um dia à liberdade da escravidão, não têm outros recursos além da morte, porque sua natureza se recusa à escravidão” (Tradução nossa a partir do original francês: “Les peaux rouges, plus nobles, mais plus infortunées que les peaux noires, qui arriveront un jour à la liberté par l’esclavage, n’ont d’autre recours que la mort, parce que leur nature se refuse à la servitude” (DIAS, 2000, p. 19). Não se pode deixar de perceber nesse olhar que vê o negro como um ser que se submeteu passivamente à escravidão um reflexo da ideologia escravista, pois tenta quase que “justificar” a escravidão negra pela ausência de combatividade dos africanos. Na verdade, ao africano não restava muita coisa a fazer além de se resignarem, pois, ao contrário dos índios que podiam esquivar-se dos brancos e se embrenhar nas florestas, os negros não tinham como retornar à África.

⁶ Originalmente, a música e a letra do hino foram compostas por Dom Pedro I. Depois, a letra original foi substituída por outra da autoria de Evaristo da Veiga. É um trecho dessa segunda versão – a que ficou mais conhecida – que transcrevemos acima.

Brava gente brasileira!
Longe vá temor servil!
– Ou ficar a pátria livre
– Ou morrer pelo Brasil.
(KOTHE, 2000, p. 57-58)

Vê-se que a imagem do índio que prefere morrer em luta a ser escravizado, ou seja, a idéia de entregar a vida pela liberdade da nação, não é algo restrito a poesia do maranhense, mas sim algo que a elite já vinha, há anos, imbuindo no imaginário popular através dos mais diversos símbolos nacionais.

Tanto Tabira quanto o eu-lírico da “Canção do índio” são os personagens que melhor representam a dualidade do guerreiro americano das poesias indianistas de Gonçalves Dias: ao mesmo tempo em que são descritos como bravos, destemidos e honrados nas relações entre si, são vistos como ingênuos, tolos e belicamente impotentes perante o discurso e as armas dos colonizadores europeus. Este segundo aspecto é ressaltado em uma passagem (sexta estrofe) do Canto Terceiro de “Os Timbiras”:

Tu, filho de Jaguar, guerreiro ilustre,
E os teus, de que então vos ocupáveis,
Quando as naus de Holanda, os galeões de Espanha,
As fragatas de França, e as caravelas
E portuguesas naus se abalroavam,
Retalhando entre si o vosso domínio,
Qual se vosso não fora? Ardia o prélio,
Fervia o mar em fogo à meia-noite,
Nuvem de espesso fumo condensado
Toldava astros e céus; e o mar e os montes
Acordavam rugindo aos sons troantes
Da insólita peleja! – Vós, guerreiros,
Vós, que fazeis, quando a espavorida
Fera bravía procurava asilo
Nas fundas matas, e na praia o monstro
Marinho, a quem o mar, já não seguro
Reparo contra a força e indústria humana,
Lançava alheio e pávido na areia?
Agudas setas, válidos tacapes
Fabricavam talvez!... ai não... capelas,
Capelas enastravam para ornato
Do vencedor; – grinaldas penduravam
Dos alindados tetos, por que vissem
Os forasteiros, que os paternos ossos

Deixando atrás, sem manitôs vagavam,
Os filhos de Tupã como os hospedam
Na terra, a que Tupã não dera ferros!”
(DIAS, 2000, p. 121-2)

Dirigindo-se ao chefe dos Timbiras, o poeta recrimina nele e em seu povo a inanição em que se mantinham quando os europeus invadiam o território americano e disputavam ardentemente, em meio ao caos da batalha naval, sua posse entre si. Os nativos, em vez de estarem aprontando suas armas para a defesa de seu território que estava sendo retalhado, preparavam passivamente as grinaldas com que coroarão os vencedores e seus futuros senhores, aos quais se submeteriam, em detrimento dos valores herdados de seus pais. Esse passo do poema fez lembrar a passagem do “Resumo da história literária do Brasil”, de Ferdinand Denis (1978, p. 37) – uma das principais referências de Gonçalves Dias –, em que se afirma que, à chegada dos europeus, os nativos não se postaram de imediato na defensiva justamente por conta da simplicidade de pensamento que os fizeram pensar que tais seres eram divinos e não homens do quais deveriam proteger suas posses.

Essa ingenuidade tola do índio diante das armas e artimanhas dos colonizadores é ainda mais evidenciada quando contraposta ao riso malicioso do europeu ou de Anhangá, sua metáfora. Enquanto, em “Tabira”, lê-se: “Caraíbas tais feitos aplaudem,/ Mas sorrindo vos forjam cadeias, / E pesadas algemas, e peias, Que traidores vos hão de lançar” (DIAS, 2000, p. 22); em “O canto do piaga”, lê-se: “Anhangá de prazer há de rir-se/ Vendo os vossos quão poucos serão” (DIAS, 2000, p. 12).

Sendo assim, pode-se considerar duplamente impecado a seguinte afirmação de Márcia Lígia Guindin (2000, p. xxxv): “o herói emerge soberbo em lutas entre as tribos ou nas lutas contra o invasor – português, francês ou holandês”. Primeiramente, nas “Poesias americanas”, não há narração de cenas de combate entre índios e invasores europeus. Além disso, quando o poeta confronta de alguma forma os dois povos, ressalta sempre a malícia, a cobiça e a vileza dos invasores e a ingenuidade e a tolice dos nativos; ou seja, nas ocasiões de contato entre colonizador e nativo, o heroísmo deste último não emerge, fica impotente como mera centelha de seu passado guerreiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHATEAUBRIAND, François René. *Atala, René, Les aventures du dernier abencérage*. Présentation par Jean-Claude Berchet. Paris: Flammarion, 1996.
- DENIS, Ferdinand. “Resumo da história literária do Brasil”. In: CÉSAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do romantismo: 1- a contribuição européia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. p. 35-82.
- DIAS, Gonçalves. *Poesia indianista de Gonçalves Dias*. Introdução, organização e fixação de texto por Márcia Lígia Guidin. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GUINDIN, Márcia Lígia. Introdução. In: _____. *Poesia indianista de Gonçalves Dias*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. IX-L.
- KOTHE, Flávio. *O cânone imperial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias (contendo o Diário inédito da viagem de Gonçalves Dias ao Rio Negro)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1943.
- SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. 4.ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 1996.