

O ÍNDIO E O DESTINO ATROZ

Wilton José MARQUES*

Resumo: O artigo faz uma leitura de “O canto do Piaga”, de Antonio Gonçalves Dias. Essa leitura intenta mostrar a existência de um diálogo entre a mitologia indígena e o imaginário cristão expresso no Apocalipse de São João. Para além do viés nacionalista, tal diálogo explicita a consciência do poeta em relação ao seu papel no Romantismo brasileiro e, ao mesmo tempo, confere um traço universal à sua obra poética.

Palavras-chave: Gonçalves Dias; Indianismo; “O canto do Piaga”.

“Ó desgraça — ó ruína — ó Tupá!”

Gonçalves Dias,
“O canto do Piaga”

Breve olhar sobre o indianismo romântico

O indianismo, dentro do anseio romântico por uma literatura nacional, foi o mais bem sucedido passo nessa direção, pois, com sua normatização, a literatura brasileira deu vida a um símbolo que, sem colocar em perigo a realidade escravocrata, desempenhou uma missão importante ao se contrapor, no plano das representações, à imagem do colonizador luso que deveria ser desprezada, pelo menos em público, como forma de afirmação do “eu” frente ao “outro”. A viabilização temática do índio, visto como o “brasileiro autêntico”, vem diretamente legitimar aquilo que Antonio Candido chamou de tendência genealógica de nossa literatura, isto é, a consciência de classe das elites dominantes que, depois de estabilizadas no poder, elaboraram uma ideologia para justificar o seu próprio poder na sociedade. O triunfo dessa “tendência genealógica” durante o Romantismo foi fortale-

* Doutor em Literatura Brasileira (USP), Departamento de Letras do Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Endereço eletrônico: will@power.ufscar.br

cido pelo intuito, politicamente compreensível, de negar os valores ligados à colonização portuguesa:

“O desejo de independência integral – afirma o crítico – ia das esferas da alta política até os hábitos de cada um, sendo que várias pessoas trocaram por nomes indígenas os seus sobrenomes, como se isto apagasse a origem e a tradição que as tinha formado. Afinando por este ritual nacionalista, de valor simbólico muito ponderável, os dois imperadores, ao conferirem títulos de nobreza, tiveram predileção pela toponímia indígena, que forneceu a designação de quase metade dos titulares (430 sobre 990), resultando barões, condes, marqueses de sonoridade bizarra para o ouvido europeu” (CANDIDO, 1987: 175).

De certa forma, será a ansiedade de “independência integral” que explicará o desejo romântico de se inventar um passado que já fosse, desde o seu início, nacional. Nesse sentido, e inspirado notadamente por autores franceses, e leia-se aqui, sobretudo, Chateaubriand, é que a nascente crítica literária, imbuída de um providencial espírito nacionalista, estabeleceu que a principal tarefa da literatura romântica era, acima de tudo, explicitar o caráter exótico que permeava tanto a gente quanto a natureza americana.

Tal ânsia de diferenciação, por exemplo, pode ser corroborada pela leitura do “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”, de Domingos José Gonçalves de Magalhães, publicado em 1836 no primeiro número da revista *Niterói*, em que o autor de *Suspiros poéticos e saudades* procura apresentar, tanto aos brasileiros como ao mundo, um esboço do quadro histórico da literatura local. Apesar de seu caráter genérico, resultante provavelmente da pressa empenhada de seu autor, o “Ensaio” do poeta carioca tem sua importância reconhecida no fato de estar em estreita consonância com o espírito romântico, sendo influenciado, entre outros, pelos escritos de Madame de Stäel. Em primeira instância, o texto preocupa-se em demarcar os parâmetros que não só configurariam a existência de uma literatura própria, mas também demonstrariam, recorrendo para isso à credibilidade da história, que essa existência estava ligada à nossa evolução histórica:

“A Literatura de um povo é o desenvolvimento do que ele tem de mais sublime nas idéias, de mais filosófico no pensamento, de mais heróico na moral, e de mais belo na natureza; (...) Cada povo tem a sua Literatura própria, como cada homem tem o seu caráter, cada árvore o seu fruto. (...) Havemos pois mister remontarmo-nos ao estado do Brasil depois do descobrimento, e daí

pedindo conta à história, e à tradição viva dos homens do como se passaram as coisas, seguindo a marcha do desenvolvimento intelectual, e pesquisando o espírito que a presidia, poderemos apresentar, não acabado, mas ao menos verdadeiro quadro histórico de nossa literatura". (MAGALHÃES, 1836/1978: 132 e 135)

E, em segunda instância, retomando de maneira programática o caminho anteriormente traçado por Ferdinand Denis¹, Magalhães procura reiterar a existência, na literatura brasileira, de temas perfeitamente capazes de provocar inspirações nos poetas locais. Tais temas são creditados, acima de tudo, ao exotismo da natureza, elevado à esfera do edênico, e à inerente poeticidade dos povos indígenas motivada por essa mesma natureza. O caráter superior desse "*vasto Éden*" é o mote perfeito que dá vida própria à alma nacional:

"Este imenso país da América, debaixo do mais belo céu, cortado de tão pujantes rios, que sobre leitos de ouro e pedras preciosas rolam suas águas caudalosas; este vasto terreno revestido de eternas matas, onde o ar está sempre embalsamado com o perfume de tão peregrinas flores, que em chuviscos se despenham dos verdes docéis pelo entrelaçamento formado dos ramos de mil espécies, estes desertos, remansos, onde se anuncia vida por esta voz solitária da cascata que se despenha; por esse doce murmúrio das auras, que se embalançam nas folhas das palmeiras, por essa harmonia grave e melancólica das aves, e dos quadrúpedes; este vasto Éden separado por enormíssimas montanhas sempre esmaltadas de verdura, em cujo tope, colocado se crê o homem no espaço, mais chegado ao céu, que à terra, e debaixo de seus pés vendo desnovelar-se as nuvens, roncar as tormentas, e disparar o raio; com tão felizes disposições da Natureza o Brasil necessariamente inspirar devera seu primeiros habitantes; os Brasileiros músicos, e poetas nascer deviam. Quem o dúvida? Eles o foram, eles ainda o são". (MAGALHÃES, 1836/1978: 154-155)

Assumindo-se como líder da nova escola, Gonçalves de Magalhães, depois de lançar aquilo que acreditava ser as bases teóricas da literatura nacional e tendo já percorrido tanto o caminho lírico quanto o dramático, lança-se, vinte anos depois do referido ensaio, ao gênero épico com a sua ***A confederação dos Tamoios*** (1856), impresso às

¹ No ***Resumo da história literária do Brasil*** (1826), Ferdinand Denis escreveu: "O Novo Mundo não poderá passar sem tradições respeitáveis; dentro de alguns séculos, a época presente, na qual se fundou a sua independência, nele se despertará nobres e comovedoras evocações. (...) O maravilhoso, tão necessário à poesia, encontrar-se-á nos antigos costumes desses povos [aborígenes], como na força incompreensível de uma natureza constantemente mutável em seus fenômenos". (CESAR, 1978: 36-37)

expensas do Imperador. Porém, a glória esperada de ser esse o “definitivo” poema nacional não veio, pois, ao contrário do esperado, o livro foi o centro da mais vigorosa e importante polêmica do Romantismo brasileiro iniciada pelo romancista José de Alencar e que, no seu desenrolar, incluiu até mesmo o próprio Imperador Pedro II. Para desancar o trabalho de Magalhães, Alencar confere à lírica de Gonçalves Dias os louros da “invenção” do indianismo. Na sétima carta da polêmica, datada de 12 de agosto de 1856, Alencar, reafirmando a importância do poeta maranhense, escreve:

“Não falo das poesias nacionais do Sr. Gonçalves Dias, que, apesar de não haver escrito uma epopéia, tem enriquecido a nossa literatura com algumas dessas flores que desabrocharam aos raios da inspiração, e cujos perfumes não são levados pela aura de uma popularidade passageira. O autor dos **Últimos cantos**, de Y Juca Pirama, e dos **Cantos** guerreiros dos índios está criando os elementos de uma nova escola de poesia nacional de que ele se tornará o fundador quando der à luz alguma obra de mais vasta composição”. (ALENCAR, 1953: 53-54)

Apesar de cobrar a feitura de uma obra épica, José de Alencar, ao reconhecer que os poemas líricos de Gonçalves Dias, não “levados pela aura de uma popularidade passageira”, já criaram “os elementos de uma nova escola”, explicitou, na verdade, um juízo estético que, em meados da década de 1850, era voz corrente na crítica local e não representava nenhuma novidade, isto é, o de que os poemas indianistas de Gonçalves Dias definiram, desde os **Primeiros cantos** (1847) e passando ainda por **Segundos cantos** (1848) e **Últimos cantos** (1851), não só o tom nacionalista ansioso, mas também os elementos de uma nova escola literária.

O poeta e o indianismo

De maneira geral, o projeto literário do indianismo romântico preocupou-se, segundo Antonio Candido (1981), com a equiparação qualitativa entre o índio e o conquistador, “realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este – no cavalheirismo, na generosidade, na poesia”. No caso específico de Gonçalves Dias, pode-se dizer que o seu indianismo, parente próximo do medievalismo coimbrão, também faz parte do todo ideológico que movia o Romantismo brasileiro, mas não era motivado apenas pela necessidade de uma literatura nacional, era-o também pela

preocupação etnográfica com os destinos da população indígena. No final de 1849 e início de 1850, em artigo publicado em duas partes nos primeiros números da revista *Guanabara*, em que comenta as **Reflexões sobre os anais históricos do Maranhão**, obra de Bernardo Pereira de Berredo, Gonçalves Dias assim define o índio: “Imprevidência, resignação e heroicidade, eis o índio. (...) Tudo isto é índio, tudo isto é nosso; e tudo isto está como perdido para muitos anos”. (GUANABARA, 1849: 29) Além de explicitar o heroísmo indígena, o poeta condena tanto a sua escravidão quanto a sua destruição:

“Sim, a escravidão dos índios foi um grande erro, e a sua destruição foi e será uma grande calamidade. Convinha que alguém nos revelasse até que ponto este erro foi injusto e monstruoso, até onde chegaram essas calamidades no passado, até onde chegarão no futuro: eis a história”. (GUANABARA, 1849: 30)

Por fim, acreditando numa dívida histórica para com esses primeiros brasileiros, Gonçalves Dias explicita a necessidade de se reconstruir, notadamente por meio da poesia, o “mundo perdido” dos indígenas:

“Convinha também que nos descrevesse os seus costumes, que nos instruisse nos seus usos e na sua religião, que nos reconstruísse todo esse mundo perdido, que nos iniciasse nos mistérios do passado como caminho do futuro, para que saibamos donde viemos e para onde vamos, convinha enfim que o poeta se lembrasse de tudo isso, porque tudo isto é poesia; a poesia é a vida do povo, como a política é o seu organismo. Que imenso trabalho não seria este! Mas também quantas lições para a política, quantas verdades para a história; quantas belezas para a poesia”. (GUANABARA, 1849: 30)

Se, por um lado, o tom engajado dessa passagem demonstra as preocupações etnográficas de Gonçalves Dias, por outro, deve-se ter em mente que o “imenso trabalho”, a que o poeta se referiu e que efetivamente realizou, deu-se na esfera do poético e como tal deve ser entendido. No entanto, apesar de Antonio Candido afirmar que:

“o indianismo, longe de ficar desmerecido pela imprecisão etnográfica, vale justamente pelo caráter convencional; pela possibilidade de enriquecer processos literários europeus com um temário e imagens exóticas, incorporadas desse modo à nossa sensibilidade [e que] o índio de Gonçalves Dias não é mais **autêntico** do que o de Magalhães (...) pela circunstância de ser mais índio, mas por ser mais poético”, (CANDIDO, 1981: 85)

a preocupação etnográfica, no caso do poeta maranhense, não pode ser de todo desprezada, pois a representação literária do índio gonçalvino é resultante do amalgamento de dois índios: um “simbólico”, construído na esteira da tradição exótica da literatura européia, e outro “real”, fruto das pesquisas de campo realizadas pelo poeta.

Além dessa relação dialética que, dependendo do poema, pode fazer com que a balança da representação penda ora para um lado ora para outro, a novidade da poesia de Gonçalves Dias pode ainda ser complementada pela mudança de perspectiva no tratamento da voz indianista. Ao contrário das obras árcades de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, em que os indígenas desempenham um papel secundário e de subserviência ao colonizador luso, um outro traço original da poesia de Gonçalves Dias está na concessão de uma “voz poética” própria ao índio, tendo em vista que o mesmo, por não ter sido contaminado pelos males da civilização, é simbolicamente superior ao europeu. Sugerindo uma retomada do mito do bom selvagem, essa nova poesia, afirma o crítico Luiz Roncari (1995), “deveria ser feita da perspectiva dos índios, já que ética e culturalmente estariam mais aptos a julgar o branco europeu que este a eles”, e como o poeta possuía uma formação européia, o seu talento, complementa o crítico, “residia na capacidade de colocar à disposição dessa nova visão tudo o que aprendera de melhor: a cultura européia e sua tradição poética”.

“O canto do Piaga”

Como já se disse aqui, ao contrário da visada literária dos que o antecederam na temática indianista, Gonçalves Dias delineou uma nova perspectiva de representação das relações entre os índios e os colonizadores na literatura brasileira; na sua poesia, é o índio quem sistematicamente olha o branco. Essa original inversão do olhar é desenvolvida pelo poeta em “O canto do Piaga” que, assumindo-se como uma espécie de *Carta de Caminha* às avessas,² traz entranhado em si aquilo que Alfredo Bosi denominou de “consciência do destino atroz”. Estabelecendo uma comparação direta entre o desenvolvimento do temário indianista em *O guarani*, de José de Alencar, e as “Poesias Americanas”, de Gonçalves Dias, o crítico, detectando a existência de

² Essa sugestão de enxergar “O canto do Piaga” como o negativo da *Carta de Caminha* é de Luiz Roncari.

um complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar, afirma que, acima de tudo, o projeto literário alencariano procurou modelar:

“a figura do índio belo, forte e livre (...) em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador. Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século (...), toca o inverossímil no caso de Peri, enfim é pesadamente ideológica como interpretação do processo colonial”. (BOSI, 1992: 179)

No entanto, por outro lado, discordando frontalmente da visão de “conciliação” que caracteriza a obra de Alencar, o projeto literário do poeta maranhense, ainda segundo Bosi, já apresentava nos poemas indianistas dos **Primeiros cantos**:

“a consciência do destino atroz que aguardava as tribos tupis quando se pôs em marcha a conquista européia. O conflito das civilizações é trabalhado pelo poeta na sua dimensão de tragédia. Poemas fortes como ‘O canto do Piaga’ e ‘Deprecação’ são agouros do massacre que dizimaria o selvagem mal descessem os brancos de suas caravelas”. (BOSI, 1992: 184)

Representante entre os índios do mundo sobrenatural, o piaga ou pajé tem sua função social determinada pelo duplo papel de sacerdote e médico. Segundo a explicação do próprio Gonçalves Dias, que se baseia tanto nos relatos dos viajantes europeus quanto em suas próprias pesquisas etnológicas, os piagas:

“eram Anacoretas austeros, que habitavam cavernas hediondas, nas quais, sob pena de morte, não penetravam profanos. Vivendo rígida e sobriamente, depois de um longo e terrível noviciato, ainda mais rígido do que a sua vida, eram eles objeto de culto e de respeito para todos; eram os dominadores dos chefes — a baliza formidável que felizmente se erguia entre o conhecido e o desconhecido — entre a tão exígua ciência d’aqueles homens e a tão desejada revelação dos espíritos” (DIAS, 1944: 31).

Constituindo-se, desse modo, num elo entre o mundo material e o espiritual, o piaga, intérprete das mensagens dos deuses, é o portador da consciência do destino trágico que estava reservado aos povos indígenas. É nessa direção que a leitura de “O canto do Piaga” deve apontar, pois o momento chave do poema está justamente no entendimento de como tal “consciência” se revela no texto poético. Veja-se o texto:

O canto do Piaga³

I
Ó Guerreiros da Taba sagrada,
Ó Guerreiros da Tribo Tupi,⁴
Falam Deuses nos cantos do Piaga,⁵
Ó Guerreiros, meus cantos ouvi.

Esta noite — era a lua já morta —
Anhangá⁶ me vedava sonhar;
Eis na horrível caverna que habito
Rouca voz começou-me a chamar.

Abro os olhos — inquieto — medroso,
Manitôs!⁷ que prodígios que eu vi!
Arde o pau de resina fumosa,
Não fui eu — não fui eu, que o acendi!

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

O meu sangue gelou-se nas veias,
Todo inteiro — ossos — carnes — tremi,

³ Devido à importância das notas que acompanham o texto de Gonçalves Dias, resolvi reproduzi-las integralmente (N.A.) e também, quando julguei necessário, acrescentei entre colchetes informações complementares.

⁴ Não foram os Tupis os primeiros índios do Brasil? — eis uma questão de raças bem difícil de ser resolvida, e que há de algum dia ocupar os sábios quando a investigação se tornar impossível. É opinião quase geralmente seguida, que deles descendem todas as raças americanas d'entre o Prata e o Amazonas. A generalidade do seu dialeto, o mais rico de todos, prova não só que eles eram os mais civilizados (devendo por consequência ser os mais antigos), como também que os outros índios provinham deles, porque vivendo incomunicáveis como tribos bárbaras, que eram, entendiam e falavam esse dialeto. Sendo verdadeira esta opinião, seriam os Tupis os Judeus da América. (N.A.)

⁵ Já tive ocasião de explicar quais eram as funções dos Piagas; acrescentarei alguma coisa sobre o seu modo de viver. — Eram Anacoretas austeros, que habitavam cavernas hediondas, nas quais, sob pena de morte, não penetravam profanos. Vivendo rígida e sobriamente, depois de um longo e terrível noviciato, ainda mais rígido do que a sua vida, eram eles objeto de culto e de respeito para todos; eram os dominadores dos chefes — a baliza formidável que felizmente se erguia entre o conhecido e o desconhecido — entre a tão exígua ciência d'aqueles homens e a tão desejada revelação dos espíritos. (N.A.)

⁶ Anhangá — gênio do mal — o mesmo que [Jean de]Léry [*Viagem à terra do Brasil*] chama *Aignan* e Hans Staden [*Duas viagens ao Brasil. Arrojadadas aventuras no século XVI entre os antropófagos do Novo Mundo*] *Ingange*. (N.A.)

⁷ Manitôs — [Gênio tutelar ou demônio] uns como penates que os índios veneravam. O seu desaparecimento augurava calamidade sobre a tribo de que eles houvessem desertado. (N.A.)

Frio horror me coou pelos membros,
Frio vento no rosto senti.

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

II

Por que dormes, ó Piaga divino?
Começou-me a Visão a falar,
Por que dormes? O sacro instrumento⁸
De per si já começa a vibrar.

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

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

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

Ouve os sons do fantasma tremendo,
Ouve os sons do fiel maracá;
Manitôs já fugiram da Taba!
Ó desgraça — ó ruína — ó Tupá!⁹

III

Pelas ondas do mar sem limites
Basta selva — sem folhas — i vem;
Hartos troncos, robustos, gigantes;
Vossas matas tais monstros contêm.

Traz embira dos cimos pendente
— Brenha espessa de vários cipó —

⁸ O sacro instrumento: o maracá. (N.A.)

⁹ Tupá ou Tupã – Deus – o ente imenso, incompreensível e todo poderoso – o gênio do bem, como Anhangá o do mal. É o Orosmane e Arimane dos Persas. (N.A.)

Dessas brenhas contêm vossas matas,
Tais e quais — mas com folhas; — é só!

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

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

Não sabeis o que o monstro procura?
Não sabeis a que vem — o que quer?
Vem matar vossos bravos guerreiros,
Vem roubar-vos a filha — a mulher.

Vem trazer-vos crueza — impiedade —
Dons cruéis do cruel Anhangá;
Vem quebrar-vos a maça valente,
Profanar manitôs — maracás.

Vem trazer-vos algemas pesadas,
Com que a tribo Tupi vai gemer;
Hão de os velhos servirem de escravos
Mesmo o Piaga inda escravo há de ser.

Fugireis procurando um asilo,
Triste asilo por ínvio sertão;
Anhangá de prazer há de rir-se
Vendo os vossos quão poucos serão.

Vossos Deuses, ó Piaga, conjura,
Susta as iras do fero Anhangá.
Manitôs já fugiram da Taba,
Ó desgraça — ó ruína — ó Tupá!

Escrito em 15 de fevereiro de 1846, em São Luís do Maranhão, “O canto do Piaga”, para Manuel Bandeira (1962), assinala o primeiro grande momento da inspiração indianista de Gonçalves Dias e tem no seu ritmo envolvente um de seus segredos. O tom solene que permeia o texto harmoniza-se de tal maneira com os maus presságios revelados pelo piaga que o complexo rítmico do poema, marcado pelos versos eneassilábicos, é dado pela predominância do anapesto que se tornou uma espécie de célula rítmica de toda a sua poesia indianista.

É da combinação do movimento anapéstico com uma recorrente rima aguda, que marca os segundos e quartos versos de suas 20 quadras, que resulta o tom apocalíptico que percorre as três partes de “O canto do Piaga”.

Na parte inicial do poema, composta pelas seis primeiras estrofes, o piaga conclama os guerreiros a prestarem atenção em suas palavras (“Ó Guerreiros, meus cantos ouvi”). No entanto, antes de cumprir a sua função social, que é a de vaticinar os acontecimentos futuros que lhe foram revelados, ele narra as circunstâncias que culminaram com o aparecimento noturno (“Esta noite — era a lua já morta”) de um fantasma (“Eis rebenta a meus pés um fantasma / (...) feio — medonho — tremendo,”) que não somente lhe trouxe pavor e medo (“O meu sangue gelou-se nas veias, / Todo inteiro — ossos — carnes — tremi”) como também lhe comunicou o futuro da tribo tupi (“Falam Deuses nos cantos do Piaga,”).

Nas cinco estrofes seguintes que marcam o segundo momento do poema, o fantasma começa a falar (“Começou-me a Visão a falar”), alertando, por um lado, o piaga sobre as visões apocalípticas (“Tu não viste nos céus um negrume / Toda a face do Sol ofuscar”) que esse último deveria interpretar por meio das profundas mudanças da natureza (o pio da coruja, a copa das árvores a gemer sem o vento, a lua em vestes de sangue), e, por outro, pedindo-lhe que o ouça com atenção (“Ouve os sons do fantasma tremendo / Ouve os sons do fiel maracá;”) para, enfim, perceber a proximidade da desgraça que aguarda a tribo tupi (“Manitôs já fugiram da Taba! / Ó desgraça — ó ruína — ó Tupã!”).

Por fim, a terceira parte do texto é o que se poderia chamar propriamente de o canto do piaga, pois, como observa um crítico literário alemão:

“o feiticeiro comunica aí aos guerreiros uma profecia que lhe foi revelada por um fantasma. Prediz a destruição dos tupis por meio de um monstro marinho que se aproxima trazendo no dorso espessa mata de árvores desprovidas de folhas, com cipós entrelaçados e as asas abertas ao vento”. (ACKERMANN, 1964: 91)

Como se depreende da leitura das nove estrofes que perfazem essa última parte, o monstro marinho retratado é a nau portuguesa que traz consigo a impiedade dos colonizadores que vem assassinar os guerreiros (“Vem matar vossos bravos guerreiros”), vem roubar as mulheres e as filhas e, sobretudo, vem trazer a escravidão (“Vem tra-

zer-vos algemas pesadas”). Fechando o poema, observa-se um atônito piaga que, além de vaticinar o seu próprio destino (“Mesmo o Piaga ainda escravo dá de ser”), reafirma a desgraça que, dando prazer apenas ao espírito do mal (“Anhangá de prazer há de rir-se”), abater-se-á sobre todos (“Manitôs já fugiram da Taba, / Ó desgraça – ó ruína – ó Tupá!”).

O destino atroz

A visão trágica que percorre “O canto do Piaga” revela nas entrelinhas uma verossímil influência da mitologia cristã no processo de verbalização do destino atroz dos selvagens americanos. Se se partir aqui da sugestão de Alfredo Bosi, para quem o modelo de Gonçalves Dias estaria nas visões do Apocalipse joanino:

“É no livro-fecho do Novo Testamento que aparecem contíguos na mesma visão, o sol escurecido em pleno dia e a lua tinta de sangue. Seria nessa matriz que iriam colher os sinais cósmicos das grandes catástrofes os discursos escatológicos proferidos ao longo da história do cristianismo. É de supor que também a voz do poeta brasileiro culto, falando embora pela boca do pajé, tenha recorrido ao imaginário bíblico para predizer o fim do mundo. (...) O fim de um povo é descrito como o fim do mundo” (BOSI, 1992: 185-186);

a leitura do poema indianista ganha uma nova perspectiva para além do viés nacionalista, tendo em vista que o piaga (poeta?) assume uma postura semelhante à de um profeta cristão que medeia (revelando) as relações entre Deus e os homens. Do mesmo modo que o profeta cristão ou mesmo o vate romântico, o piaga é um deslocado na sociedade indígena que expressa os desígnios e as vontades dos deuses pela palavra revelada. Perceber os pontos de contato entre a profecia do piaga e o imaginário cristão é o intuito do presente ensaio.

Etimologicamente, a palavra apocalipse tem sua origem no vocábulo grego *apokalypten* e, vinculando-se à tradição profética, significa “tirar o véu”, isto é, na concepção cristã, um apocalipse é, na verdade, uma “re-velação”. Segundo o texto bíblico, na visão apocalíptica:

“o homem de Deus é sobretudo um visionário: ele viu o ‘céu aberto’, ou foi beneficiado com uma espécie de ‘assunção’ que o introduziu no mundo superior e lhe deu a oportunidade de contemplar realidades normalmente inacessíveis. Por isso, a mensagem é transmitida na forma de descrição e de uma

interpretação daquilo que ele viu; a imagem tem mais importância que o discurso; a palavra só intervém no quadro de uma encenação e normalmente para ressaltar ou completar seu significado". (BÍBLIA, 1994: 2421)

Como adentra numa "realidade inacessível" superior, inclusive, ao seu próprio entendimento, o profeta, para traduzir suas visões, precisa lançar mão de uma literatura que seja vazada por um imenso simbolismo, uma vez que:

"para evocar a esfera do Transcendente e do Sagrado na qual fora introduzido, o autor só pode proceder por aproximações: ele se exprime por meio de analogias singulares, impressionantes, por vezes paradoxais, das quais já se encontram muitos exemplos nas teofanias bíblicas, (...) O simbolismo destina-se também a realçar e a sublinhar como sua comunicação é um privilégio. Com suas alegorias, suas alusões cifradas, suas proclamações enigmáticas, a literatura apocalíptica pretende dirigir-se a iniciados: só os que foram chamados é que têm acesso à compreensão dos segredos divinos. Assim o autor sugere a importância da mensagem que comunica, ao mesmo tempo, que aguça a curiosidade apaixonada do leitor". (BÍBLIA, 1994: 2421)

A exemplo do "homem de Deus", o piaga é um visionário a quem foi dada também a oportunidade de contemplar "realidades inacessíveis". Isolado dos demais membros de sua tribo, cabe a esse líder religioso o papel de "mediador", como afirma o próprio Gonçalves Dias, da "desejada revelação dos espíritos". Assim como João, a quem Deus concedeu a graça de saber "o que deve acontecer em breve" (BÍBLIA, 1994: 2426), enviando-lhe um anjo que atesta a veracidade da visão apocalíptica: "Ele deu a conhecer enviando seu anjo a João, seu servo, o qual atestou como sendo a Palavra e testemunho de Jesus Cristo tudo o que viu" (BÍBLIA, 1994: 2426); em "O canto do Piaga", a revelação acontece pelo contato deste com um "fantasma" que, num primeiro instante, transmite-lhe, antes da revelação propriamente dita, uma dupla sensação de medo e pavor:

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

Elevado ao céu pelo Espírito, o profeta João se vê diante do próprio trono de Deus: "Logo, fui arrebatado pelo Espírito. E vi um trono erguido no céu e, no trono, Alguém sentado" (BÍBLIA, 1994: 2431). Então, na mão direita "do que está sentado no trono", João não so-

mente observa “um livro escrito por dentro e por fora, selado com sete selos” (BÍBLIA, 1994: 2432) como também testemunha a abertura dos selos que traduzem as visões apocalípticas que aguardam os homens. Na abertura de sexto selo, a visão descrita por João é a seguinte:

“E eu vi: quando abriu o sexto selo, sobreveio um violento terremoto. O sol ficou preto como um pano de crina, e a lua toda com sangue. As estrelas do céu caíram sobre a terra, como frutos verdes de figueira sacudida pela tempestade. O céu recolheu-se como um livro que se enrola, e todas as montanhas e as ilhas foram abaladas. Os reis da terra, os magnatas, os chefes militares, os ricos e os poderosos, todos, escravos e livres, esconderam-se nas cavernas e nos rochedos das montanhas. Eles diziam às montanhas e aos rochedos: Caí sobre nós e escondi-nos longe da face do que está sentado no trono, e longe da ira do Cordeiro! Pois chegou o grande dia da sua ira, e quem poderá subsistir?”. (BÍBLIA, 1994: 2434)

Por fim, o anjo que mostrou tudo a João lhe diz:

“Não mantendas em segredo as palavras proféticas deste livro, porque o tempo está próximo. Que o injusto continue a praticar a injustiça e que o impuro continue na impureza, mas que o justo continue a praticar a justiça e que o santo se santifique ainda mais. Eis que eu venho em breve, e minha retribuição está comigo, para pagar a cada um segundo suas obras”. (BÍBLIA, 1994: 2452)

No poema de Gonçalves Dias, o fantasma revela ao piaga que este deveria perceber nas mudanças da natureza os indícios da tragédia que se aproximava dos tupis. Tais mudanças evocam diretamente a passagem citada do Apocalipse joanino quando da abertura do sexto selo:

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

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

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

No entanto, as desgraças prenunciadas pela natureza trazem consigo um aspecto mais dramático ao destino dos selvagens, uma vez que, ao contrário dos cristãos que podem ser salvos caso se mantenham fiéis aos ensinamentos e normas de Deus, os índios são empurrados para um beco sem saída, pois o seu destino atroz não depende da crença nos deuses, já que está diretamente relacionado à presença dos colonizadores lusos que, impiedosos, os condenam tanto à destruição quanto à escravidão:

Não sabeis o que o monstro procura?
Não sabeis a que vem — o que quer?
Vem matar vossos bravos guerreiros,
Vem roubar-vos a filha — a mulher.

Vem trazer-vos cruieza — impiedade —
Dons cruéis do cruel Anhangá;
Vem quebrar-vos a maça valente,
Profanar manitôs — maracás.

Vem trazer-vos algemas pesadas,
Com que a tribo Tupi vai gemer;
Hão de os velhos servirem de escravos
Mesmo o Piaga inda escravo há de ser.

Portanto, ao fundir o imaginário indígena com o cristão, Gonçalves Dias, na verdade, conseguiu em “O canto do Piaga” expressar mais um aspecto da realidade trágica que tem sido tônica recorrente no processo de aniquilamento dos índios americanos, reforçando a sensação de perda definitiva de seu mundo. O dado trágico do poema está justamente no reconhecimento de que o drama indígena é mais agudo na medida em que o seu apocalipse, independente de sua vontade ou crença, deu-se pela chegada inevitável de um “outro” que veio perturbar a ordem natural de seu mundo, ao passo que o drama cristão ocorre pelo distanciamento dos homens de Deus.

Em suma, “O canto do Piaga” também pode ser lido como uma tentativa, diga-se de passagem, bem sucedida de integração dialética e entre o local e o universal, o que, de certa forma, empurra a poética gonçalvina, notadamente a de temática indianista, para além do redutor viés nacionalista que a crítica literária comumente a interpreta. Em outras palavras, denotando superioridade em relação aos seus pares românticos, a poesia de Gonçalves Dias afirma-se, de um lado, na perfeita harmonia da medida, herança da influência neoclássica, e do

vigor romântico propriamente dito; e, de outro, na relação dialética, inerente à formação de culturas periféricas, de amalgamar valores estéticos originários de duas realidades culturais distintas: uma solidificada, a ocidental; e outra ainda construindo-se, a brasileira. A seu modo, Gonçalves Dias, ao integrar dialeticamente o influxo externo à sua poesia, criou um projeto literário que, longe de ser um mero diálogo artificial, resultou na configuração de uma voz poética singular que, por si, instaurou uma nova tradição na poesia brasileira.

MARQUES, W. J. The indigenous and the atrocious destiny

Abstract: *This article presents a reading of the poem "O canto do Piaga" written by Antonio Gonçalves Dias. The aim is to show the existence of a dialogue between the indigenous mythology and the christian imaginary express in the Apocalypse, by Saint John. Going beyond a reading upon a romantic nationalism view, such dialogue makes explicit the poet's conscience of his role in Brazilian Romanticism and, at the same time, gives a universal dimension to his poetic work.*

Keywords: *Gonçalves Dias; Indianism; "O canto do Piaga".*

Referências

ACKERMANN, Fritz. **A obra poética de Antônio Gonçalves Dias.** São Paulo: Conselho Estadual da Cultura, 1964.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia e vida de Gonçalves Dias.** São Paulo: Editora das Américas, 1962.

Bíblia (tradução ecumênica). São Paulo: Edições Loyola, 1994.

BOSI, Alfredo. "Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar". In: **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 176-193.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira.** 6ª ed., Belo Horizonte: Itatiaia, v. 2, 1981.

_____. “Literatura de dois gumes”. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987, p. 163-180.

CASTELO, José Aderaldo (org.). **A Polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”**. São Paulo: FFLCH da USP, 1953, p. 53-54.

CESAR, Guilhermino (org.). **Historiadores e críticos do Romantismo**, Rio de Janeiro: LTC / São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

DIAS, Gonçalves. **Obras poéticas de Antônio Gonçalves Dias**. Edição crítica de Manuel Bandeira. São Paulo: Nacional, 1944..

Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária, Rio de Janeiro, Tomo I, 1850.

MAGALHÃES, Gonçalves, “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”. In: **Niteróy, Revista Brasiliense**. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraries, 1836 – São Paulo: Edição facsimilada da Academia Paulista de Letras, 1978, v. 1, p. 132-159.

PEREIRA, Lúcia Miguel. In: **A vida de Gonçalves Dias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

RONCARI, Luiz. **Literatura brasileira (dos primeiros cronistas aos últimos românticos)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.