



## I - JUCA PIRAMA, CANTO I A TÉCNICA POÉTICA ALINHADA A UM PROJETO IDENTITÁRIO NACIONAL<sup>√</sup>

Alysson Ramos ARTUSO\*

### RESUMO

I-Juca Pirama, de Gonçalves Dias, é um poema central do romantismo brasileiro. Nessa análise detalhada de seu primeiro canto propõe-se um estudo a partir da técnica poética e da estilística empregada estrofe a estrofe. O intuito é sustentar que as opções técnicas do poema se relacionam com um projeto de valorização do indígena e sua cultura. Em especial, ela é elevada por meio de constante relação com a tradição greco-romana e medieval, a ponto de certos valores destas serem atribuídos aos ameríndios, com destaque para o amor filial e a honra guerreira. Argumentamos, nesse sentido, que se trata de aproximar os feitos indígenas aos da épica europeia, de modo a lhes conceder a mesma legitimidade. Assonâncias, aliterações, imagens poéticas, a escolha vocabular e as figuras de linguagens são alguns dos aspectos destacados na análise para sustentar como o poema visa valorizar o indígena e, assim, auxiliar na formação de uma identidade nacional no contexto do Segundo Império.

Palavras-chave: Gonçalves Dias. Poesia indianista. Estilística. Análise literária.

<sup>√</sup> Artigo recebido em 08 de abril e aprovado em 09 de junho de 2018.

\* Doutor em métodos numéricos pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor efetivo do Instituto Federal do Paraná (IFPR) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade (PPGCTS) e do Programa em Pós-Graduação em Educação Profissional e Tecnológica (ProfEPT), com estudos na interface Literatura e Ciência. E-mail: <alysson.artuso@ifpr.edu.br>

## 1 INTRODUÇÃO

I-Juca Pirama é um dos poemas mais celebrados do poeta maranhense Gonçalves Dias (1823-1864). Muitos de seus elementos têm se destacado na fortuna crítica e na pesquisa acadêmica, tais como a inserção de temas e léxicos indígenas na literatura brasileira, sua contribuição para um projeto de identidade nacional de matriz indianista, suas variações rímicadas, métricas e rítmicas, suas projeções de princípios universais típicos do Romantismo, o papel dos mitos e da memória, a tensão entre os valores indígenas e europeus medievais e o caráter épico-dramático do poema.

Combinado com o refinado domínio da técnica poética, essa riqueza de aspectos citados contribui para fazer de I-Juca Pirama uma das obras-primas da poesia brasileira. Nas palavras de Alexei Bueno (p. 66), trata-se da “mais completa sagração mítica de uma nacionalidade ancestral que o Brasil realizou. Maior poema de Gonçalves Dias, é, na nossa opinião, o maior poema do Romantismo nacional e provavelmente de toda a poesia brasileira”. Embora mais contido e restrito, tal reconhecimento do autor e do poema também é verificado em, por exemplo, Antonio Candido (2000, p. 75), Manuel Bandeira (2009, p. 59) e Alfredo Bosi (2015, p. 108).

I-Juca Pirama, cujo título tupi significa “o que há de ser morto, e que é digno de ser morto” (DIAS, 2000, p. 486), narra a história de um guerreiro tupi prisioneiro a ser sacrificado em um ritual antropofágico pelos timbiras. Com reviravoltas, a trama perpassa por valores que envolvem o amor do filho para com o pai, a bravura e a honra guerreira. Composto por 10 cantos, a exemplo da épica icônica de Camões, o poema se diferencia em sua estrutura formal ao usar variados esquemas de rimas, incluindo versos brancos, e diversos metros e ritmos sugerindo movimentos e emoções das personagens, ou mesmo emulando os tambores dos rituais indígenas.

Contribuindo para sintetizar o enredo do poema e a técnica poética com a qual foi construída, também José Carlos Garbuglio (2001, p. 9) argumenta que o ritmo tem papel central na obra, sendo:

Este o primeiro componente de envolvimento do leitor, afinado com o poeta pelos sentidos se deixa conduzir pela cadência sedutora dos versos enquanto vai assimilando os valores da poesia. O poema dramático “I-Juca Pirama” é de extraordinária riqueza neste sentido e de feliz aproveitamento dos recursos

rítmicos. As variações psicológicas do guerreiro aprisionado e os diferentes momentos da preparação do ritual da festa se expressam na mobilidade rítmica dos versos e acentuam as fases do drama vivida, desde o momento, por excelência da poderosa força poética, da “maldição”, até a reabilitação do guerreiro que, tocado pelo sentimento bem ocidental de dever e amor filial, se deixara abater diante do inimigo. A oscilação rítmica ressalta o jogo entre sentimento e dever para aumentar o sentido do drama e o valor do guerreiro e se encontra, no seu todo, mais próxima dos padrões da cavalaria medieval que da ética indígena.

Este trabalho compreende uma análise do Canto I de I-Juca Pirama em aspectos principalmente da técnica poética e da estilística, embora elementos de outros campos teóricos úteis à análise literária possam ser evocados. Após a explanação de alguns aspectos gerais, tal análise será feita estrofe a estrofe. Ao longo do exame, temas latentes e hipóteses de leitura serão levantados com o intuito de serem relacionadas com um projeto de indianismo presente na obra de Gonçalves Dias em geral e, em particular, na busca por se valorizar o indígena e, assim, auxiliar na formação de uma identidade nacional no contexto do Segundo Império. Ressalta-se que o próprio poeta tinha origens europeias, indígenas e africanas, era um estudioso da cultura indígena e atuou no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), cujo objetivo era promover um projeto de civilização brasileira capaz de “justificar a defesa da coesão do Estado nacional” (CUNHA, 2000, p. XVII).

A opção de se restringir aos aspectos técnicos do poema para a proposição de uma leitura de I-Juca Pirama tem suas vantagens, como a possibilidade de uma análise minuciosa dos versos e o desvelamento do trabalho autoral. Por outro lado, minimiza o papel de outros elementos e restringe o espaço de outras discussões, tais como a biografia do poeta, a análise estrutural do conjunto da obra, o contexto de época e os estudos antropológicos ameríndios. Questão de foco de análise, mas que se tentou ampliar referenciando-se esses elementos sempre que se julgou necessário.

## **2 I-JUCA PIRAMA – CANTO I**

O Canto I se inicia por apresentar e descrever a tribo dos timbiras, embora não sejam eles os protagonistas do poema. Também retrata o local onde transcorrerá a história, o guerreiro refém e a preparação para o ritual antropofágico. Há, nessa

descrição, um predomínio de verbos no presente do indicativo, sugerindo uma proximidade entre o eu-lírico narrador e a ação. Contribuindo com esse sentido, tal opção também tem por efeito criar certa sintonia com o leitor, pois ao trazer a ação para o presente, testemunhamos os fatos como observadores presenciais.

Delineando o cenário da ação do poema e introduzindo suas personagens, Gonçalves Dias opta pelo verso hendecassílabo, uma métrica mais longa, cuja cadência caudalosa o torna propício para a descrição (COELHO, 2008). O esquema rítmico é de sílabas tônicas nas posições 2-5-8-11. Esse ritmo ternário das sílabas acentuadas pode ser entendido como o do pé clássico denominado anapesto, formado por duas sílabas breves (átonas, no caso) e uma sílaba longa (tônica), em ritmo ascendente. O “martelo do anapesto” é empregado largamente por Gonçalves Dias (BOSI, 2015, p. 113), o que confere a característica de galope aos versos e com frequência atribui um tom grandiloquente ao conteúdo recitado, tanto que é usado com frequência em hinos, como é o caso do Hino à Bandeira. Nessa proposta de interpretação, a solenidade do ritmo se coaduna com a amplitude do cenário indígena e com a tensão crescente do enredo.

Defendemos, ainda, que há nessa opção rítmica uma referência aos feitos que ficam na memória. Isso porque a estrutura dos hendecassílabos se dá de modo a formarem duas redondilhas menores de ritmo 2-5. A redondilha menor é um metro tradicional da língua portuguesa, “medida velha” que está associada à recitação oral e, quer por ser consequência ou causa dessa tradição, muito facilita a memorização. A presença das rimas – todas as estrofes são sextilhas de rimas no esquema AABCCB – é outro elemento que concede caráter mnemônico à abertura do poema e enfatiza a escolha do autor por formas que se alinhem com o conteúdo. Afinal, a pequena epopeia trata justamente de feitos dignos de serem lembrados e que são transmitidos oralmente de uma geração para outra.

## 2.1 ESTROFE 1

- 1 No meio das tabas de amenos verdores,
- 2 Cercadas de troncos — cobertos de flores,
- 3 Alteiam-se os tetos d'altiva nação;
- 4 São muitos seus filhos, nos ânimos fortes,
- 5 Temíveis na guerra, que em densas coortes
- 6 Assombram das matas a imensa extensão. (DIAS, 2000, p. 301)

Somos apresentados ao cenário nos três primeiros versos, ainda sem identificação da tribo indígena, mas que é caracterizada nos três últimos versos por seu poderio bélico e a amplitude dos seus domínios. Assim, já estão claras a capacidade guerreira, a grande extensão territorial e a exuberância das terras dessa tribo. Na primeira parte da estrofe, somos apresentados ao cenário geral; na segunda parte, começam as descrições de indivíduos que o povoam. Tal presença de uma divisão temática na metade da estrofe será utilizada em todo o canto, sempre com as mesmas pontuações de cesura: ou os dois pontos ou o ponto e vírgula

Já no primeiro verso encontramos o primeiro vocábulo tupi, o substantivo *tabas*, a aldeia indígena. Mas nos outros versos ímpares, dois substantivos representam certas características europeias: *nação*, *coortes*. A princípio, não são formas de organização política ou militar familiares aos indígenas americanos. *Coortes*, as tropas, as forças armadas, remetem ao classicismo: *coorte* era a décima parte da legião romana. Também se destaca a semelhança sonora com *corde*, residência do monarca e o grupo que o cerca, em uma paronomásia que reforça a remissão a impérios e tradições europeias.

Começa, então, um tensionamento entre as características americanas e europeias, com uma visão do indígena associada/confrontada a um ideal de herói e a uma tradição medieval que pode ser problematizada de diversas maneiras. Nesse sentido, Antonio Candido (2000, p. 74) argumenta que “esse *cocktail* de medievismo, idealismo e etnografia fantasiada nos parece como construção lírica e heroica, de que resulta uma composição nova para sentirmos os velhos temas da poesia ocidental”.

A adjetivação está presente em todos os versos, qualificando o local (ameno, cercado com troncos, coberto com flores), a *nação* (*altiva*, *imensa*) e os indígenas (*fortes*, *temíveis*) – em um total de sete ocorrências. A intenção de exaltar a tribo é clara: o indicador de afeto em “*altiva*”, a avaliação de valentes para os ânimos guerreiros e o “*imenso*”, reforçando a grande porção de terras implícita em “*extensão*”, caracterizando o território no qual são temidos.

Dois são os verbos – “*alteiam-se*” (v. 3) e “*assombram*” (v. 6) –, este é o único a fornecer algum indício de ação, no sentido de causar espanto e terror aos inimigos. Por sua vez, as locuções adverbiais servem para caracterizar o lugar, “no meio das *tabas*”

(v. 1) e o tempo em que se discorrerá a ação, “na guerra” (v. 5), indicando tempos de vida de luta e, ao mesmo tempo, de morte.

No segundo verso, há a sua divisão explícita em dois hemistíquios, com o travessão separando os dois adjuntos adnominais e servindo para esclarecer que “cobertos de flores” não se trata da qualificação dos troncos, mas dos tetos do verso seguinte. Tal recurso evidencia a junção de contrastes – a força dos troncos e a beleza das flores – para constituir não só a paisagem descrita, mas também o ideal indígena que começa a se desenhar, bruto e sensível, severo e em harmonia com a natureza.

As rimas também têm relevância nessa união de contrastes, com verdores/flores se opondo a fortes/coortes. Há de se ressaltar, ainda, o par nação/extensão, que mais uma vez enfatiza a amplitude dos domínios da tribo.

Contribui também para essa imagem, as inversões presentes no verso 4, cuja ordem lógica seria “forte nos ânimos”, e no verso 6, “assombram a imensa extensão das matas”. Para além de um recurso para obtenção de métrica e ritmo, as anástrofes servem para realçar esses elementos ao lhes impor outra ordem, de natureza psicológica e antecipatória. Tal antecipação, segundo Darcilia Simões (2005), é um dos recursos fundantes da estrutura de I-Juca Pirama.

Outro recurso de ênfase na importância e altivez da nação indígena, os timbiras como saberemos a seguir, é a aliteração do fone plosivo alveolar sonoro [t] nas três cesuras dos primeiros três versos – tabas, troncos, tetos –, que compõem a ênfase da grandiosidade timbira com a sonoridade do terceiro verso e suas palavras de origem comum (“alteiam-se os tetos d’altiva”) e ainda terão eco em cobertos, temíveis, fortes, coortes, matas e extensão. Se estendermos a aliteração para o par sonoro do som plosivo alveolar, o [d], temos a contribuição de verdores, cercadas, d’altiva e densas. Essas “batidas” serão características no Canto e estarão tanto mais presentes quanto mais os timbiras estiverem em destaque. As seguidas assonâncias em [a] dessa primeira estrofe, em especial em sua abertura, também remetem à altivez e amplitude dos domínios desse povo.

Para encerrar os comentários da estrofe inicial, cabe assinalar que a forma de introdução da história é um tópico clássico, o *locus amoenus*. A paisagem de natureza idealizada, em seu ambiente acolhedor e harmonioso, reforça o imaginário de que as

matas, embora amplas, não são hostis para os ameríndios, pois são seu habitat natural. Tal tópica remete aos latinos e à tradição de retorno do homem à natureza, à felicidade e, em uma visão cristianizada, ao paraíso perdido. Em leitura que não será alvo de aprofundamento nesse trabalho, é possível argumentar, não sem ressalvas, que os indígenas são retratados como os senhores legítimos da terra, pela qual andam livres e por ela são acolhidos. Em uma outra linha de leitura, a harmonia desse Éden seria quebrada pelo branco, que no Canto IV pode ser entendido como um responsável pela chacina dos tupis (SANCHES, 2009).

## 2.2 ESTROFE 2

7 São rudos, severos, sedentos de glória,  
8 Já prélios incitam, já cantam vitória,  
9 Já meigos atendem à voz do cantor:  
10 São todos Timbiras, guerreiros valentes!  
11 Seu nome lá voa na boca das gentes,  
12 Condão de prodígios, de glória e terror! (DIAS, 2000, p. 301)

Na segunda estrofe, somos comunicados de que a tribo é a dos timbiras. Para isso, novamente se tem a aliteração em [t] e [d]: rudos, sedentos, incitam, cantam, vitória, atendem, cantor, todos, Timbiras, valentes, gentes, condão, terror. Não há ainda ação, apenas uma apresentação dos elementos da narrativa, tanto que há apenas dois verbos, “atendem” (v. 9) e “voa” (v. 11), excetuando-se o verbo de ligação ser presente nos versos 7 e 10 que tem finalidade única de descrição.

Não foram feitas maiores menções pelo eu-lírico narrador ao lugar em que decorre a ação, mas ao contrário dos tupis, que habitavam o litoral, os timbiras se localizavam no interior do Brasil. Gonçalves Dias (2000, p. 486) os localiza, em nota explicativa, no interior do Maranhão.

Essa estrofe continua com a exaltação das virtudes timbiras e, às elencadas na primeira estrofe, se somam as de “rudos, severos, sedentos de glória” (v. 7). “Rudos” têm sentido de rígidos, sóbrios. “Severos” são austeros, corretos. Logo, não há valor semântico negativo nessa caracterização, mas um alinhamento com o projeto estético do romantismo, que empresta “aos indígenas as qualidades normalmente atribuídas aos guerreiros antigos, de modo a prescindir da recorrência aos modelos da tradição greco-latina” (BASTOS, 2004, p. 60).

A enumeração do verso 7 enfatiza a coragem, com cada adjetivo reforçando o sentido do outro, o que culmina na caracterização “valentes” do verso 10. Antes, contudo, há a antítese entre o espírito de luta de “prélios” (v. 8) e a sensibilidade de “meigos” (v. 9), em posição paralela nos versos. Ressaltando que meigos (dotados de meiguice, carinhosos, ternos) é seguido pelo verbo “atendem”, no sentido de estarem atentos, com atenção terna voltado ao cantor, ou seja, de sensibilidade apurada. Nesse sentido, a bravura dos timbiras se une a um contraste de amorosidade, junção de aspectos do campo guerreiro e do campo sensível como já destacado na primeira estrofe.

Do total de sete adjetivações da estrofe, apenas o verso 11 não contém nenhuma. Verso que dá lugar ao advérbio “lá” e à locução adverbial “na boca das gentes”, ambos indicadores de lugar. O primeiro caso aponta a fama da tribo, que com asas voa por territórios distantes, o segundo indica onde se dá esse voo, na boca, na oralidade, no canto das gentes. “Gentes” (v. 11) também é uma opção que sugere indiscriminadamente que quaisquer pessoas conhecem as virtudes timbiras, não só os de sua tribo e nem mesmo apenas os seus rivais indígenas, quaisquer gentes seriam, inclusive, os brancos europeus.

E a virtude, o poder, o “condão” (v. 12) dos timbiras é feito de maravilhas, milagres, “prodígios”. A própria acepção de condão remete a um dom sobrenatural, o que é enfatizado pelo sentido de prodígios e as glórias que tanto causam temor aos inimigos.

Os pares de rima também retomam as características da tribo, evidentes em glória/vitória e valentes/gentes. No outro par, cantor/terror, tem-se a replicação do ideal indígena de força e sensibilidade e também a insinuação de que o terror dos inimigos se espalha com as vitórias timbiras e seus posteriores cantos. Nesse mesmo sentido, já desde o primeiro verso da estrofe, a abundância do fone [s], sibilante que tem por característica sua fácil disseminação contínua, parece reforçar o alcance da fama timbira assim como um assobio é capaz de “voar” e, assim, disseminar e reiterar a melodia do canto.

### 2.3 ESTROFE 3

13 As tribos vizinhas, sem forças, sem brio,  
14 As armas quebrando, lançando-as ao rio,  
15 O incenso aspiraram dos seus maracás:  
16 Medrosos das guerras que os fortes acendem,  
17 Custosos tributos ignavos lá rendem,  
18 Aos duros guerreiros sujeitos na paz. (DIAS, 2000, p. 301)

A terceira estrofe estabelece as tribos genéricas que, no poema, se opõem aos timbiras. Já de pronto se tem a caracterização do outro como oposto e inferior, “sem forças, sem brio” e é na marcação dos hemistíquios do primeiro verso que a dualidade se dá. Dualidade também presente no ritual das estrofes 4 e 5, de comemoração e martírio, de vida e morte do guerreiro aprisionado.

As inversões sintáticas no interior dos versos 14 e 15 também antecipam os substantivos que compõem essa imagem dúbia de vida e morte, trazendo para a abertura dos versos “armas” e “incenso” como imagens desse dualismo. O que se retrata nesse momento é parte do ritual indígena que finda a guerra, onde há uma segunda palavra de origem tupi, os maracás, chocalhos usados em solenidades.

Portanto, resta às tribos vizinhas firmar a paz com os timbiras, significado para os indígenas da expressão “as armas quebrando” (DIAS, 2000, p. 486). Isso é necessário porque essas tribos não são capazes de competir em virtude, pois além de sem forças e sem brio são caracterizadas como medrosas e ignavas em comparação com os duros guerreiros a quem devem se sujeitar. Pagarão, assim, custosos tributos, mas terão a paz.

Novamente, há abundância de adjetivos na caracterização, mas ela dá sinais de diminuição. Das sete ocorrências em cada uma das duas primeiras estrofes que tratavam exclusivamente dos timbiras, agora são cinco: vizinhas (v. 13), medrosos (v. 16), custosos e ignavos (v. 17) e duros (v. 18). Na comparação direta entre a quantidade e a valoração das adjetivações dos timbiras e das tribos inimigas, fica evidente o esforço poético para declarar a superioridade dos primeiros (valentes x medrosos, sedentos de glória x ignavos...).

No verso 16, repara-se uma silepse de gênero, já que o adjetivo “medrosos” no masculino não concorda com “tribos vizinhas”, mas com o sentido de indígenas (das tribos vizinhas). Tal recurso reforça a proximidade com o leitor, que a essa altura do

poema já é tomado como imerso o suficiente na narrativa de seu interlocutor a ponto não censurar expedientes próprios da oralidade como a concordância ideológica e não a gramatical.

Após a apresentação do cenário, dos timbiras e, agora, de suas tribos vizinhas, a narrativa mostra um movimento para descrições cada vez mais específicas e, com isso, os advérbios e as locuções adverbiais passam a ganhar mais espaço. São cinco nessa terceira estrofe: as duas locuções adverbiais de modo “sem forças” e “sem brios” (v. 13), que ilustram o estado das tribos vizinhas; a locução de lugar “ao rio” (v. 14), evidenciando o destino das armas quebradas; o “lá” (v. 17), expressão de força demonstrativa como de quem aponta ou se refere às terras distantes, enfatizando que também lá há inimigos derrotados; e o indicador de tempo “na paz” (v. 18), designando os períodos sem guerra.

Observemos que a superioridade guerreira dos timbiras vem unicamente de suas virtudes, pois não há qualquer caracterização de armas, atributos físicos, estratégias de combate ou outras tecnologias de guerra que os destaquem dos demais indígenas. Ao final do poema, o guerreiro tupi se mostrará tão virtuoso quanto os timbiras, ou até mais, a ponto de ser lembrado pelo ancião narrador do Canto X como de coragem sem igual (“[...] um bravo / valente e brioso, como ele, não vi”). Isso fará dele digno de ser morto e comido pelos timbiras no ritual antropofágico ao qual seremos apresentados ainda no Canto I. O valor guerreiro é, portanto, um atributo moral, não físico, intelectual ou tecnológico. Essa é também a característica do cavaleiro medieval, cuja honra e bravura são suas maiores virtudes (PANDOLFO, 1984).

Retornando à imagem do final da terceira estrofe, de a superioridade bélica baseada na moral timbira render tributos a eles nos tempos de paz, essa imagem pode ser alvo da disputa do conflito entre a tradição clássica-medieval e a ameríndia. O tributo, no sentido do que se presta ou se paga ao outro em sinal de dependência ou rendição, remonta a uma tradição bélica europeia, presente já nas épicas de Homero, como a feitura de escravos, a pilhagem de tesouros e o pagamento de taxas como espólios de guerra e condições para a paz. Contudo, desconhecemos registros semelhantes de essa ser também uma prática corrente dos ameríndios brasileiros. Somando-se às referências greco-latinas presentes na primeira estrofe, temos mais um

momento de tensão/aproximação com o classicismo/medieval, cujo ápice ocorrerá na quinta estrofe.

Interpretação alternativa, não necessariamente excludente, é que o vocábulo tributo também admite a acepção de homenagem. Desse modo, refere-se ao sacrifício “custoso” para os derrotados de prestarem reverência ao inimigo. Para além da veneração e do respeito, homenagem tem também significados de origem clássica/medieval: é o lugar que se assinala a um detido para poder andar em liberdade e é o juramento de fidelidade que o vassalo prestava ao soberano ao receber o feudo. Portanto, ainda que com menor intensidade, também está presente a referida tensão.

Correlato a esse tema, há a aparente ambiguidade do termo “ignavos” no verso 17, que pode se referir tanto aos tributos quanto aos indígenas inimigos. Dizemos aparente porque, na leitura proposta, qualificar os tributos como preguiçosos, indolentes ou covardes – acepções de ignavos – não se alinha com o sentido da descrição. Portanto, resta ao termo “ignavos” ser atributo do substantivo implícito indígenas, referindo-se aos derrotados. De todo o modo, tem-se com a aparente ambiguidade o realce da função metafórica dos tributos como o que se é obrigado a sofrer, a “inconveniência ou provação associada a determinada circunstância, [...] definição esta que acentua a condição de pusilânime atribuída às outras tribos” (SIMÕES, 2005, p. 69).

O “tambor timbira” das aliterações em [t] e [d] diminui de intensidade nessa estrofe, mas está presente, com 11 incidências contra 16 em cada uma das estrofes anteriores: tribos, quebrando, lançando, dos, medrosos, das, custosos, tributos, duros, sujeitos. São mais ocorrências em sílabas átonas, o que também ajuda a diminuir seu efeito rítmico. Por apresentar as tribos inimigas, ainda que em oposição aos timbiras, é natural a presença desse efeito de modo mais contido. No entanto, o silvo do [s], que na estrofe anterior foi associado à notoriedade timbira que se espalha pelos demais territórios, está ainda mais presente, afinal os seus inimigos subjugados são objeto da estrofe e, junto com eles, a fama e glória dos timbiras.

## 2.4 ESTROFE 4

19 No centro da taba se estende um terreiro,  
 20 Onde ora se aduna o concílio guerreiro  
 21 Da tribo senhora, das tribos servis:  
 22 Os velhos sentados praticam d'outrora,  
 23 E os moços inquietos, que a festa enamora,  
 24 Derramam-se em torno dum índio infeliz. (DIAS, 2000, p. 301)

Na quarta estrofe somos apresentados ao cenário específico do ritual e, em seu centro, tomamos conhecimento do indígena prisioneiro. Moços agitados e velhos há muito habituados ao que ocorrerá compõem o mar de gente no entorno do tupi (ainda não nomeado como tal, só o será no Canto IV). Segundo Maria Elisa Ladeira (1982, p. 20), as aldeias Timbiras eram em formato circular e com as casas todas igualmente distantes do pátio. Nele, ocorriam as decisões políticas e todos os rituais – era o centro social da tribo. No caso do ritual antropofágico, um simbolismo, que mais adiante será melhor problematizado, é o de todos os guerreiros assimilarem a força interior, a coragem, a energia do inimigo (SILVA, 2006, p. 162).

Nesse sentido, a imagem do mar se espalhando e cercando circularmente o ápice onde se encontra o tupi a ser devorado/assimilado é bastante condizente com a escolha do verbo derramar por Gonçalves Dias no verso 24. Também o verbo adunar-se (v. 20) contribui para elevar o tom poético da cena, superando o trivial de reunir-se ou juntar-se, mesmo que este cumprisse o mesmo papel rítmico e sonoro no verso.

A cena do concílio guerreiro em torno de um prisioneiro prestes a ser sacrificado tem a particularidade do ritual indígena, mas também remete à literatura clássica. Há de se lembrar, por exemplo, do concílio de guerreiros na última obra conhecida de Eurípedes, a tragédia “Ifigênia em Áulide”. Nela, a filha de Agamemnon é ofertada em sacrifício para que a armada grega tenha ventos favoráveis para partir para Tróia. Em uma leitura moderna em termos românticos, poderíamos dizer que na tragédia a honra guerreira está disposta a vencer o conflito com o amor familiar. Em I-Juca Pirama, há também um concílio e um conflito semelhante, embora, claro, existam muitas diferenças entre as obras. O ponto é mostrar que apesar do retrato do ritual indígena, há nele elementos greco-romanos e tensões entre valores passíveis de serem universais (ao menos na cultura europeia ocidental da ex-metrópole), universalização alinhada com os propósitos gerais do Romantismo.

Os substantivos também indicam certa universalização da cena, há indivíduos e coletivos (índio, tribo/tribos, concílio), dos dominantes e dos dominados (a tribo senhora e as servis) e várias gerações (velhos, moços). Os advérbios, por sua vez, cumprem o papel de indicar lugar, na locução “no centro da taba” (v. 19), no advérbio “onde” (v. 20) e “em torno” (v. 24); e também a rememoração dos tempos remotos em “d’outrora” (v. 22).

Quanto aos adjetivos, mais uma vez eles são frequentes, com seis incidências: “guerreiro” (v. 20), tratando da descrição icônica da reunião dos indígenas da tribo; “da tribo senhora” (v. 21), sintagma que se refere à tribo dos poderosos da região, os timbiras; “das tribos servis” (v. 21), sintagma que alude às outras tribos sob domínio timbira e que também compõem o público do ritual; “sentados” (v. 22), descrição da posição dos guerreiros anciãos, que podem ocupá-la seja por sua idade (que dificultaria o acompanhamento do ritual de pé) ou por hierarquia/reverência, alcançando esse direito em razão do respeito às suas histórias; “inquietos” (v. 23), caracterização dos jovens compreensivelmente ansiosos; “infeliz” (v. 24), única descrição do tupi, cuja razão mais óbvia para a infelicidade é a de ter perdido o combate e caído prisioneiro. No Canto IV, no entanto, saberemos que outra razão é o pai “cego e quebrado” ao qual, sem o filho como guia, só resta morrer.

Há, também, grande número de verbos nessa estrofe, cinco: “estende” (v. 19), “aduna” (v. 20), “praticam” (v. 22), “enamora” (v. 23), “derramam-se” (v. 24). Em contraste com as duas primeiras estrofes anteriores, com somente dois verbos cada, nota-se que estamos muito próximos da ação.

A aliteração em [t] e [d] também se intensifica, com o recorde de 20 registros até então (centro, da, taba, estende, terreiro, onde, aduna, da, tribo, das, tribos, sentados, praticam, outrora, inquieta, festa, derramam-se, torno, dum). Também intenso é o som alveolar fricativo surdo [s]. Ambos indicam que os tambores timbiras estão todos a postos para iniciar a ação e cantar mais um feito glorioso dessa tribo guerreira. Como se não bastasse, o eco “da tribo” / “das tribos” do verso 21 e o primeiro *enjambement* do poema, justamente entre os versos 20 e 21, contribuem para acelerar o ritmo e indicar a dinâmica crescente da narrativa: estamos cada vez mais perto da ação, beirando a construção do mito.

Nesse sentido, defende Antonio Candido (2000, p. 73) que há muito mais complexidade na poesia indianista de Gonçalves Dias do que apenas a busca por um retrato nacional, há:

[...] o modo de ver a natureza em profundidade, criando-a como significado, ao mesmo tempo em que a registravam como realidade; o sentido heroico da vida, superação permanente da frustração; a tristeza digna, refinada pela arte; no terreno formal, a adequação dos metros á psicologia, a multiplicidade dos ritmos, a invenção da harmonia, segundo as necessidades expressionalis [...]

Voltemos ao verso 19, que estabelece o lugar específico da cena: “No centro da taba se estende um terreiro”. É um paralelismo sintático da abertura do poema: “No meio das tabas de amenos verdes”. Nesse caminho de afunilamento a partir do geral, repetido na própria estrutura do verso e também da estrofe (descrição do cenário na primeira metade e dos indivíduos na segunda), cabe trazer também o entendimento particular do “lugar ameno”, citado na análise da primeira estrofe, como elemento que virá a ser fundante do mito.

Abegair Madeira (1988, p. 82-83) defende que a compreensão desse espaço “configura o sagrado porque revela o primordial – a realidade humana em sua primeira existência [...] O ambiente solene e majestoso das origens pode ser vislumbrado como paraíso, manifestação estética de profundo significado que o poema apresenta, principalmente nos três versos iniciais [da primeira estrofe]”. Isso porque é nesse espaço, retomado como específico aqui na quarta estrofe, que se realiza o festival timbira. Nele é possível para os indígenas alcançar o sagrado, o divino. Trata-se do espaço ontológico em que o mito é sempre presente, o local em que se encontra o prisioneiro mítico, o ponto fixo em circularidade temporal. Circularidade do mito retomada e completada, inclusive, no Canto X, quando o velho timbira quebra a sequência linear da narrativa e, ao contá-la, a retoma e a eterniza. Madeira (1988, p. 84) afirma inclusive ser essa a dinâmica da consciência mítica indígena:

para o primitivo, mais do que uma categoria temporal, o passado arquetípico é uma realidade que está mais além do tempo. Embora seja tempo, o tempo forte, é também uma negação do tempo: modelo primordial, anterior a todos os tempos. É a era da harmonia entre o Homem e a Natureza, que retorna no mito e no rito. Pela repetição, o passado é sempre imóvel e presente. Assim, narrando a história do índio, o narrador timbira atualiza este tempo e o narrador-autor reatualiza-o.

Por vezes já nos referimos a harmonia entre o indígena e a natureza presente na citação anterior de Madeira (1988) e como a união desses contrastes vai sendo esculpida ao longo das estrofes do Canto I. Na passagem para a estrofe cinco, levemos em conta essa questão do narrador, sua origem (velho timbira x eu-lírico narrador) e seu papel na perpétua reatualização do mito.

## 2.5 ESTROFE 5

25 Quem é? — ninguém sabe: seu nome é ignoto,  
26 Sua tribo não diz: — de um povo remoto  
27 Descende por certo — dum povo gentil;  
28 Assim lá na Grécia ao escravo insulano  
29 Tornavam distinto do vil muçulmano  
30 As linhas corretas do nobre perfil. (DIAS, 2000, p. 302)

A estrofe 5 se inicia pela curiosidade, mas mais informações do prisioneiro ainda são desconhecidas. Com efeito, durante todo o poema não saberemos o nome do tupi, a gnose é somente a do título que já antecipa o seu fim: I-Juca Pirama. Weberson Grizoste (2009) é um dos que contribuem para o argumento de que esse é um recurso estruturante para a construção do mito e, como argumentaremos adiante, do projeto de identidade nacional a partir do indígena como primordial na constituição de unidade do Segundo Império:

o poeta ignora o nome do herói porque a verdade poética tem maior valor que a verdade histórica. Todavia, o fato de ignorar nomes em ocasiões, como a do bravo Potiguar gritando por Tabira, e do guerreiro valente, em I-Juca Pirama, que está prestes a ser sacrificado, demonstra que a verdade poética, embora superior, ela não compromete a verdade histórica. Porque o interesse do poeta não é fundar uma poesia histórica, mas trazer para sua poesia uma verdade poética que suplementa o sofrimento e a morte suprimida pela verdade histórica (GRIZOSTE, 2009. p. 62).

Antes, analisemos também outros aspectos da estrofe, a começar pela sonoridade. Na ausência dos timbiras, as aliterações em [t] e [d] rareiam, ficam apenas como pano de fundo desse novo foco da narrativa. Também é diminuto o sibilo do [s], associado, nessa proposta de leitura, com a fama da tribo senhora.

A estrofe, assim como a curiosidade timbira, se volta ao prisioneiro. Os adjetivos iniciais tentam avaliá-lo: “ignoto” (v. 25), “remoto” (v. 26), “gentil” (v. 27). O que há de certeza é o reconhecimento de um igual, “por certo” (v. 27) é a locução adverbial da

certeza sobre a antiguidade de seus ascendentes, cabendo também para o adjetivo remoto o sentido de longínquo como distante, afastado. Das acepções de “gentil”, temos que se trata de alguém de linhagem nobre, de um povo formoso, amável, com certo encanto. O símile não deixa dúvida, os timbiras reconhecem no aprisionado um outro indígena, não tão próximo a ponto de saberem o nome ou a história, mas suas feições lhes são suficientes, assim como os gregos eram capazes de reconhecer outro grego de suas próprias ilhas, diferenciando-o do estrangeiro, do muçulmano, como veremos a seguir.

Na segunda metade da estrofe, há um espelhamento das funções morfológicas, são também três os adjetivos “insulano” (v. 28), “vil” (v. 29) e “nobre” (v. 30) e uma função adverbial “Assim lá na Grécia” (v. 28). Temos o local exato, a valoração negativa do diferente (vil) e positiva do igual (nobre). Ao contrário da antecipação típica das funções sintáticas vista nas outras estrofes, nesse momento o autor faz uso do adiamento do sujeito, “as linhas corretas do nobre perfil” (v. 30), que em ordem direta apareceria já no verso 28. Levando-o para o final da estrofe, posterga-se o conhecimento sobre o estranho, o que ocorrerá de fato apenas no Canto IV.

A estrofe também chama a atenção pelo uso recorrente do travessão, o que confere destaque à informação subsequente: o desconhecimento individual, mas a certeza de descender de um povo antigo e nobre. O paralelismo sintático e semântico do final dos versos 26 e 27 (“Sua tribo não diz: — de um povo remoto/Descende por certo — dum povo gentil”) reforça essas características da tribo e confere coerência aos adjetivos. Também as rimas oferecem chaves de leitura à estrofe: insulano/muçulmano – a oposição está entre os “nossos” (das ilhas gregas, no símile) e o estrangeiro; ignoto/remoto – o indivíduo é desconhecido, mas sua linhagem é antiga e distante, do contrário seria mais provável reconhecê-lo; gentil/perfil – o reconhecimento visual das feições do prisioneiro, ou seja, não é um estrangeiro, trata-se de um dos “nossos”, carregando ele também uma linhagem nobre.

Essa menção aos gregos é particularmente rica para análise e não por acaso ocorre justamente na cesura da estrofe. Um primeiro ponto de interesse é o sincretismo do símile. Remeter a um período em que gregos faziam outros povos de escravos é remeter à Grécia Clássica. Contudo, é anacrônico falar em muçulmanos no período,

dados que estes são os seguidores de Maomé. A própria etimologia da palavra advém “do árabe *múslin*, participio ativo de *‘áslam*, obedecer à vontade de Deus” (CUNHA, 2007, p. 537), mesma origem de Islã.

Consideramos essa fusão de diferentes culturas e momentos históricos como uma reinterpretação de seus elementos no sentido de elevar a cultura indígena. Nessa perspectiva, trata-se de aproximar os feitos indígenas aos dos heróis clássicos. A própria “boa morte” clássica, do guerreiro que cai em combate, glorioso por lutar em nome da honra está latente em I-Juca Pirama. Em linha de leitura diversa, a ser ampliada, é possível traçar comparações inclusive com o herói Heitor, de *Ilíada*, desde que compreendamos que, mais do que a cólera de Aquiles, a épica grega também trata da honra e funeral do troiano.

Mas tal conhecimento levanta outra questão sobre quem é o narrador do poema. No Canto X, teremos a figura do velho timbira contando a história aos meninos da tribo, mas sendo ele o narrador desde o início, como conheceria coortes, gregos, muçulmanos...? Não que não fosse possível um sábio indígena se apoderar da cultura europeia, só precisaria haver elementos no poema que tornassem verossímil essa interpretação.

Defendemos, então, a existência de dois narradores. O presente no Canto I tem profundos conhecimentos clássicos e medievais. Não parece inventar seu discurso, mas o reelaborar de um saber anterior, estruturando-o literariamente a partir de intertextos com a cultura europeia. E o faz por reconhecer na narrativa um valor digno de ser conhecido não apenas pelas novas gerações timbiras, mas também pelos descendentes europeus, que são, a rigor, os destinatários do poema.

Nessa reelaboração, o mito indígena ganha diversas referências classicizantes e contornos românticos, como a pureza superior do indígena em razão de sua proximidade com a natureza, o amor filial e a honra guerreira compatíveis, em grande medida, com o guerreiro clássico e o cavaleiro medieval e o caráter mítico de quem, ao morrer, se eterniza – mais emblemático ainda se pensarmos que no Canto IV saberemos se tratar do último dos tupis.

Maria do Carmo Pandolfo (1984) também argumenta nesse sentido da existência de dois narradores no poema. Ela usa, no entanto, a credibilidade de testemunha ocular do ancião do Canto X para desenvolver a questão:

Há uma valorização do saber narrado, daí merecer ele ser contado, propagado: pelo narrador, aos homens da cultura ocidental e pelo velho Timbira, aos meninos da tribo. Para realizar seu objetivo, o narrador [do início do poema] tem, como adjuvante, o velho Timbira, de quem recebe o saber e, como oponente, a inverossimilhança. Há que se fazer com que acreditem na história. O fato de ser contada por um velho Timbira "coberto de glória" lhe dá autenticidade, lhe empresta credibilidade, o que é reforçado, referendado pela afirmação ("prudente") do mesmo: "meninos, eu vi!" (Canto X, v. 6 e v. 24). É o fato de ter visto, de ter presenciado o ocorrido que dará veracidade ao que conta. É um saber exemplar, por isso, é contado. Deste modo a ficção encena ser "real", dando-se foros de verdade, em função do velho preconceito de lógica ocidental, pela qual só merece crédito aquilo que foi vivenciado, experimentado, comprovado.

## 2.6 ESTROFE 6

31 Por casos de guerra caiu prisioneiro  
 32 Nas mãos dos Timbiras: — no extenso terreiro  
 33 Assola-se o teto, que o teve em prisão;  
 34 Convidam-se as tribos dos seus arredores,  
 35 Cuidosos se incubem do vaso das cores,  
 36 Dos vários aprestos da honrosa função. (DIAS, 2000, p. 302)

Na sexta estrofe, somos informados se tratar de um preso em combate, cujo ritual de sacrifício será assistido também pelas tribos vizinhas, submissas. As preparações, "aprestos", do rito passam a ser descritas, começando pela destruição do teto da prisão que contém o tupi. Por conta dessa passagem, em nota explicativa, Gonçalves Dias (2000, p. 486) argumenta que "a descrição das cerimônias, com que eles usavam matar os seus prisioneiros em guerra, é rigorosamente exata, ainda que não adotamos dos autores senão aquilo em que todos ou a maior parte concordaram", passando a citar referências antropológicas de estudos sobre ameríndios.

Em contraste com as primeiras estrofes, a presença maior da quantidade de verbos mantém a proximidade da ação, concede tons mais teatrais ao que acontecerá nesse "palco". Também seguindo a tendência do Canto, há a atenuação das aliterações em [t] e [d], recurso típico das estrofes que não tem os timbiras como centro.

A adjetivação se mantém numerosa, são sete incidências, com destaque para as descrições icônicas. "Prisioneiro" (v. 31) refere-se ao estado do guerreiro tupi; "extenso"

(v. 32) é mais um adjetivo que trata de uma descrição externa, qualificando o tamanho da aldeia; “dos seus arredores” (v. 34) também tem sentido de composição do cenário, indicando a presença das tribos vizinhas no ritual; “cuidosos” (v. 35) avalia o comportamento dos indígenas, preocupados, cuidadosos com o manejo dos objetos e com a realização das tarefas necessárias ao rito, o que também evidencia respeito e certa reverência à tradição; “das cores”, outra descrição, agora simbólica, refere-se às tintas que serão utilizadas para pintar o corpo do prisioneiro; “vários” (v. 36) quantifica os numerosos procedimentos da cena; e, por fim, “honrosa” (v. 36) remete ao fato de que “ter sido convidada e possuir uma responsabilidade no ritual de outro povo é motivo de honra para qualquer tribo” (SIMÕES, 2005, p. 133).

As locuções adverbiais são três. “Por casos de guerra” (v. 31), remete à ocasião e ao motivo do tupi estar “nas mãos dos timbiras” (v.32); esta conota a ideia de lugar, indicando que o indígena foi pego e está preso, sentido reforçado por “em prisão” (v. 33), que também indica local. A insistência dessa imagem do cativo fruto de uma batalha pode ser interpretada como central para os indígenas. São poucas as caracterizações no Canto que fogem ao imaginário bélico de modo que a vida indígena parece girar em torno da guerra. Dois dos pares de rimas da estrofe, por exemplo, também chamam a atenção para esse fato: prisioneiro/terreiro, prisão/função. Desse modo, o desejo de glória, o ímpeto guerreiro, a bravura e coragem como motivos de profundo orgulho, a paixão por derrotar um inimigo emergem do poema como o grande propósito do indígena, cujo ápice se dá no ritual antropofágico que começa a ser narrado.

Sobre o significado desse rito, Iba Mendes (2014, p. 23) afirma que:

a tribo da qual pertenciam os timbiras praticava o canibalismo de maneira ritual. Eles não sacrificavam o inimigo por gula. Os rituais de sacrifício não significavam para eles sacrílegos banquetes, mas cerimônias de culto. Trincava a carne do inimigo como se fizesse um desagravo, e uma honra à tribo desagravada. É o que se poderia denominar de “antropofagia heroica”, algo bastante distinto da antropofagia religiosa ou doméstica, que era comum entre os índios tapuias.

Na discussão de estrofes anteriores, trouxemos a visão de Silva (2006) e Pandolgo (1984) sobre o ritual, entendido como simbolismo da assimilação de características do inimigo, como sua força, honra e bravura, e seu papel na constituição

de uma memória social a ser compartilhada. Contudo, para Eduardo Viveiros de Castro (2013), o papel do rito canibal ameríndio não apenas reconstrói a memória social, mas também – e antes de tudo – estabelece no coletivo a possibilidade de dar continuidade ao futuro. O antropólogo argumenta, ainda, que o papel de assimilação das virtudes do guerreiro é controverso nesse ritual:

Qual o conteúdo dessa memória instituída por e para a vingança? Nada senão a própria vingança, isto é, uma pura forma: a forma pura do tempo, a desdobrar-se entre os inimigos. Com a permissão de Florestan Fernandes (1952), não penso que a vingança guerreira fosse um *instrumentum religionis* que restaurava a integridade do corpo social ameaçado pela morte de um membro, fazendo a sociedade voltar a coincidir consigo mesma, religando-a aos ancestrais mediante o sacrifício de uma vítima. Não creio, tampouco, que o canibalismo fosse um processo de “recuperação da substância” dos membros mortos, por intermédio do corpo devorado do inimigo. Pois não se tratava de haver vingança porque as pessoas morrem e precisam ser resgatadas do fluxo destruidor do devir; tratava-se de morrer (em mãos inimigas de preferência) para haver vingança, e assim haver futuro. Os mortos do grupo eram o nexo de ligação com os inimigos, e não o inverso. A vingança não era um retorno, mas um impulso adiante; a memória das mortes passadas, próprias e alheias, servia à produção do devir. (CASTRO, 2013, p. 240)

Nesse sentido, o retrato do ritual em I-Juca Pirama pode assumir a interpretação de criação de devir para todos os indígenas como categoria, em uma forma arguta de resistência ao genocídio ameríndio. Tal hipótese de leitura é apenas superficial em I-Juca Pirama e só encontrará argumentos mais sólidos para sua defesa, ainda que com elementos relativizadores, se considerada toda a produção indianista de Gonçalves Dias. Nessa linha, David Treece (2008, p. 139) afirma que os poemas do poeta maranhense “fizeram uso do cenário indianista para traçarem comparações implícitas, porém perturbadoras, entre as formas de opressão sofridas pelas raças subjugadas do Brasil sob domínio colonial e a persistente negação das liberdades sociais e políticas à maioria, após a Independência”.

Contribui para o debate também Rafaela Sanchez (2009, p. 121-2):

[...] reverberando um discurso incentivador de guerra, na ânsia de alcançar um movimento revigorador e restaurador do templo unificado e mítico. Esse retorno dialoga com a utopia idealista desvelada nos poemas que integram o nativo na natureza, e ostentam sua valentia no campo de guerra, como estudamos em “Canção do Tamoio”, “I-Juca-Pirama”, e “O Canto do Guerreiro”. Esses textos operam com uma esfera mais ingênua, dado o crivo idealizador, e menos racional, pois primam pela completude harmônica. O desmantelamento dessa esfera unificada, por meio da alusão à invasão estrangeira, gera a ruptura de tal

universo e, por conseguinte, a busca incessante pelo retorno. [...] Entretanto, a inclinação de cunho racional [...] não ultrapassa as amarras da convenção romântica em pleno vigor idealizante. Nesse sentido, não nos parece que a linguagem preocupa-se com a crítica social, posto que não expressa uma postura reflexiva [...], mas sim uma tímida referência ao episódio histórico, representativo do genocídio sofrido pelo ameríndio e, por correlação, da desarmonia gerada no mundo do aborígine. [...] De acordo com nossa linha argumentativa, podemos traduzir a corrupção do universo primitivo por meio da presença de um elemento diferenciado: o branco. Deflagra-se um contraponto entre o fadário mítico indígena e a trajetória do colonizador, por meio de um movimento pendular edificado sob um viés conflitante, que opera com a realização do idealizado correlacionado com a alusão ao racional.

Tal possibilidade de união mítica indígena diante do holocausto da população litorânea pode ser investigada em profundidade e amplitude em trabalhos futuros, mas tem como ponto de base o fato de que o prisioneiro e seu pai são os últimos tupis sobreviventes da chacina colonizadora e, dessa forma, não há iguais imediatos para, pela vingança, se manter um devir. Se houver um futuro, o outro/inimigo é o branco e o mito funcionaria então a partir de uma categoria indígena mais homogênea, ultrapassada as distinções de tribos. Ponto alinhado a essa proposta é o ancião timbira cantar a honra do tupi no Canto X do poema. Revela-se, assim, uma complexificação no projeto de coesão das matrizes nacionais.

Contudo, essa proposta de debate não é trazida à superfície do poema, a ponto de não serem colocados em xeque os princípios integracionistas fundamentais do indianismo romântico, no qual I-Juca Pirama cumpre importante papel idealizador. Sua problematização é citada por mostrar que não parece haver simplicidade na construção da figura indígena, no sentido de não ser rasa apenas para a construção por exclusão de um herói nacional que, no momento, não pode ser branco por esse ser o colonizador de quem se busca independência, e nem negro por esse ser escravizado e, portanto, desprovido de prestígio social ou identitário.

## 2.7 ESTROFE 7

37 Acerva-se a lenha da vasta fogueira  
38 Entesa-se a corda da embira ligeira,  
39 Adorna-se a maça com penas gentis:  
40 A custo, entre as vagas do povo da aldeia  
41 Caminha o Timbira, que a turba rodeia,  
42 Garboso nas plumas de vários matiz. (DIAS, 2000, p. 302)

A sétima estrofe continua com os preparativos do ritual antropofágico. Amontoam-se o combustível da fogueira, estica-se a corda feita de fibra vegetal – muçurana é o termo tupi, explica Dias (2000, p. 486) em nota –, enfeita-se a arma do sacrifício, a maça cuidadosamente descrita também em nota explicativa pelo autor. O carrasco Timbira, em sua passagem de exibição, ostenta seus adereços: as penas de várias cores.

Na primeira metade, o foco está nos preparativos, com a concentração de três dos quatro verbos da estrofe, em um paralelismo sintático e mesmo semântico dos três versos que, sem sujeito, chamam a atenção para a ação. Em seguida, o possível matador é retratado, caminhando pela multidão, com o termo “vagas” também reverberando ondas, remetendo à imagem de mar que rodeia o cativo construída ainda na quarta estrofe. A imagem de ondas, indo e vindo, também evoca a dança dos partícipes em torno do cativo. O par de rimas aldeia/rodeia enfatiza o ícone.

Nesse momento da ação, tanto as aliterações do “tambor Timbira”, quanto o sibilo do fone [s] são mais discretos (11 e 6 ocorrências, respectivamente), pois, como já vem sendo evidenciado, não é exatamente a fama timbira o alvo das estrofes finais.

Há apenas uma locução adverbial na estrofe, “com penas gentis” (v. 39) descrevendo o modo como o instrumento é utilizado, no sentido de gentis como delicadas, formosas. Por outro lado, as adjetivações continuam em bom número. Os casos “da vasta fogueira” (v. 37), “da embira ligeira” (v. 38), “da aldeia” (v. 40) são características de posse, assim como o prisioneiro alvo da estrofe. “Garboso” (v. 42) transmite a ideia de imponência do cativo e “de vários matiz” (v. 42) é a locução que trata do colorido das plumas.

No verso 38, tem-se ainda a passagem “corda de embira ligeira” que aproxima palavras discordantes, uma vez que embira é um tipo de arbusto e o adjetivo ligeira a princípio não se combina a esse elemento. Entretanto, a imagem é a de um rápido laço, talvez mesmo animado, como uma cobra ágil que com habilidade se envolve no prisioneiro.

O cuidado dessas descrições do ritual de sacrifício está em concordância com os estudos antropológicos da época e mesmo posteriores. Vejamos, por exemplo, a

descrição de Grizoste (2009), com foco no carrasco, a partir de estudos anteriores, como os de Claude Abbeville, Florestan Fernandes, Gabriel Soares e Jean de Léry:

Dentro de sua maloca, na companhia de treze ou quatorze guerreiros, o matador pintava-se com tintas extraídas de determinadas raízes, adquirindo a cor plúmbea. Saía da maloca imponente, com todos os projéteis possíveis do prisioneiro, enfeitado de plumas, barretes, entre outros adornos. Na cabeça trazia uma carapuça de penas amarelas e um diadema, nos braços e nas pernas usavam manilhas do mesmo tipo de penas. Sobrava grandes ramais de contas brancas e possuía um rabo de penas de ema nas ancas, e com o tacape ricamente ornamentado. Os tacapes ou clavas eram feitos de uma madeira muito resistente, a tangapema, massa pesada, muito grossa na extremidade inferior, cujo formato de espada a destinava quase exclusivamente ao sacrifício dos prisioneiros. Na companhia de um cortejo composto por parentes e amigos que entoavam cânticos comemorativos, o matador se punha no local do sacrifício. O matador assume, portanto, a centralidade dos acontecimentos, atingindo com isso a maior honra que lhe será tributada... (GRIZOSTE, 2009, p. 63).

No entanto, a centralidade dos acontecimentos descritos nas estrofes finais do Canto I de I-Juca Pirama não está no matador, mas no que há de ser morto. E assim há a continuidade para a última estrofe.

## 2.8 ESTROFE 8

43 Em tanto as mulheres com leda trigança,  
44 Afeitas ao rito da bárbara usança,  
45 O índio já querem cativo acabar:  
46 A coma lhe cortam, os membros lhe tingem,  
47 Brilhante enduape no corpo lhe cingem,  
48 Sombreia-lhe a fronte gentil canitar. (DIAS, 2000, p. 302)

A última estrofe abre espaço para as mulheres também como partícipes do ritual. Essa “leda trigança” (v. 43), indica tanto o afã quanto a alegria de participar da cerimônia. Aliás, cerimônia habitual, como reforçam os vocábulos “afeitas” e “usança” do verso seguinte. Os preparativos incluem o corte do cabelo, a pintura dos braços e pernas, a colocação do enduape – a faixa de penas usada nas nádegas – e do canitar, o adorno de plumas para a cabeça, em clara incorporação do vocabulário tupi, sempre digna de notas explicativas pelo poeta. Ainda nesse sentido, o arcaísmo português “trigança” e o uso raro de “em tanto” contribui para a ideia de retrato de um linguajar socialmente elevado que, por consequência, eleva também os vocábulos indígenas.

Notemos que a estrutura do canto se afunila, do cenário geral das matas na primeira estrofe, chegamos ao último verso focalizando o rosto do prisioneiro em sombra. As aliterações em [t] e [d] voltam a se acumular, indicando o tambor do sacrifício se aproximando, são 14 incidências: tanto, leda, trigança, afeitas, rito, cativo, cortam, tingem, brilhante, enduape, fronte, gentil, canitar. A fama timbira relacionada com a recorrência do fone [s], todavia, se mantém mais discreta, com 7 ocorrências, afinal não é ela, diretamente, o alvo da estrofe.

O recurso da adjetivação se mantém elevado. Além dos adjetivos já citados leda (v. 43) e afeitas (v. 44), há ainda outros quatro casos: bárbara (v. 44), de acepção dúbia de selvagem, mas também de admiração; cativo (v. 45), em posição postergada na sentença, relatando o estado prisioneiro do indígena; brilhante (v. 47), descrevendo o enduape; e gentil (v. 48), adjetivo recorrente que avalia o penacho. São três as locuções adverbiais, o já citado "em tanto" (v. 43), com sentido de no entanto, marcando contraste; "com leda trigança (v. 44)", indicando o desejo e a pressa das mulheres de verem o sacrifício consumado; e "no corpo" (v. 47), marcando lugar e construindo a imagem de colocação do enduape.

Outro recurso estilístico é a antecipação do verbo sombreia-lhe no último verso. De conotação negativa, é colocado em destaque no início do verso como antecipando a morte que cairá sobre o prisioneiro. Há também a oposição com o brilho do enduape, do verso anterior. Por outro lado, a sombra também funciona como imagem do desconhecimento acerca do cativo, que apenas no Canto IV, seu canto de morte, se apresentará. Assim, o Canto se encerra com o fim dos preparativos do prisioneiro, com o momento para se começar a festa, se executar o rito e, assim, se eternizar o mito de I-Juca Pirama.

Nessa descrição, um tanto antropológica do rito indígena, temos a incorporação de diversos elementos culturais ameríndios, como a derrubada do teto da prisão, o convite às tribos vizinhas, a preparação da maça do sacrifício e do corpo do prisioneiro, chamando a atenção, também, a inserção crescente de termos tupis. Não há juízo moral, mas, antes, uma apreensão cultural. Se os valores europeus foram evocados em boa parte do Canto, a tarefa de colocar o indígena em pé de igualdade com o herói clássico e medieval parece já ter sido alcançada a esta altura do poema. Nesse sentido,

Cláudia Neiva de Matos (1988, p. 15) traz argumentos para considerar que as práticas europeizadas de Gonçalves Dias resultaram em um "senso de americanidade". O conceito de guerras indígenas na obra do poeta maranhense desenvolvido pela crítica nos interessa mesmo nessa análise das estrofes iniciais de I-Juca Pirama:

Assim é que na poesia de Gonçalves Dias, acerca da guerra entre os selvagens, prevalecerá a visão de Montaigne, e não as pesquisas dos viajantes. Mesmo em O Brasil e a Oceania, há passagens que sublinham, como explicação para os conflitos tribais, antes a afirmação de um valor moral avalizado simultaneamente pela índole e pela instituição, que o simples antagonismo vingativo (MATOS, 1988, p. 25-6)

Ao associar o indianismo do poeta ao filósofo francês, em especial à obra *Dos Canibais*, temos um ponto de ruptura com a tradição europeia, que não buscava compreendê-la como um rito cultural. É justamente Montaigne que o faz, ao desenvolver uma reflexão que se aproxima de estudos antropológicos mais atuais. Nesse sentido, cabe analisar como o Canto I do poema explorara o canibalismo.

Até o momento – e assim permanecerá ao longo do poema – não há uma condenação da prática, não há menção à ingestão da carne nem julgamentos a partir de visões cristianizadas. Pelo contrário, como fica ainda mais evidente nas três últimas estrofes do Canto I e no próximo Canto, a prática é ritualizada, com descrições pormenorizadas de indumentárias e preparativos, recorrendo-se a diversos vocábulos tupis que contribuem para a credibilidade da narrativa e a atribuição cultural do rito. Nesse sentido, concordamos com a posição de David Treece (2008), para quem Gonçalves Dias se apropriou do canibalismo figurando-o como prática social e cultural dos ameríndios, tirando-o o *status* de barbárie:

Ao oferecer uma leitura dessa prática que se aproxima do conhecimento antropológico moderno sobre o assunto, Gonçalves Dias rompeu com toda uma tradição de literatura indianista no Brasil, que, por três séculos, representou e caricaturou o canibalismo como prova da barbárie primitiva do índio [...] (TREECE, 2008, p.191).

Portanto, a visão idealizada do indígena não carrega a marca negativa do canibalismo, mas o sentimento de pertencimento social e de honra guerreira, refletindo em parte o pensamento típico das novelas cavalheirescas.

É por fazer uso de diversos valores clássicos/medievais do colonizador que há uma linha crítica que interpreta o indianismo de Gonçalves Dias como continuação do medievalismo coimbrão, encontrando exemplos em Antonio Candido (2000) e Alfredo Bosi (2015). Nossa leitura defende, contudo, que tal recurso visa elevar o primitivismo por meio dessa caracterização ocidentalizada e dos intertextos clássicos. Ou seja, colocar a cultura ameríndia como comparável à europeia, lhe dando o mesmo status literário e, assim, contribuindo para torná-la passível de ser apropriada como mito integrante da identidade nacional em um Segundo Império ameaçado por movimentos separatistas. Desse modo, aproveitando para fortalecer uma das problematizações proposta por Matos (1988), o poeta assegura a verossimilhança e a idealização pretendidas, revestindo de coerência e brilho o discurso poético e a figura heroica que dele surge no Canto I.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sintetizando a leitura proposta, apresentamos o quadro esquemático a seguir, com o resumo das estrofes, a enumeração das classes gramaticais, recursos poéticos utilizados e outras características relevantes.

Quadro 1 – Leitura esquemática do Canto I de I-Juca Pirama e os recursos técnicos utilizados pelo poeta

<b>Estrofe</b>	<b>Resumo e classes gramaticais</b>	<b>Recursos poéticos</b>	<b>Outras características</b>
1	Cenário geral – <i>locus amoenus</i> Grande adjetivação: 7 Poucos verbos: 2 Advérbios: 2	Vocabulário tupi e clássico (tabas, coortes, nação) Antecipação Aliteração [t] e [d]: 16 ocorrências – representação do timbira em cena (tambor timbira) Aliteração [s]: 16 ocorrências	União de contrastes, ideal dual de guerreiro sensível

2	<p>Caracterização dos timbiras</p> <p>Modelo clássico de herói</p> <p>Grande adjetivação: 7</p> <p>Poucos verbos: 2</p> <p>Advérbios: 2 – marcando lugar</p>	<p>Aliteração [t] e [d]: com 16 incidências</p> <p>Aliteração [s]: 16 – representação da fama timbira</p>	<p>Modelo clássico do herói</p> <p>Ideal dual</p>
3	<p>Descrição das tribos vizinhas</p> <p>Estrofe menos adjetivada para os padrões do Canto I: 5</p> <p>Verbos em uma crescente: 5</p> <p>Advérbios frequentes e mais específicos: 5</p>	<p>Comparação dos timbiras (superiores) com as outras tribos – ganham em número e na valoração dos adjetivos</p> <p>Recursos de oralidade – proximidade com o leitor</p> <p>Leve atenuação do tambor timbira [t] [d]: 11</p> <p>Recorde da fama timbira [s]: 19</p>	<p>Mais uma inserção do léxico tupi (maracás) e tensão com a tradição clássica (tributos)</p> <p>Superioridade moral dos timbiras, também relacionada a um valor cavaleiresco</p>
4	<p>Cena do local do ritual com a imagem do índio infeliz rodeado pelo mar inimigo</p> <p>Verbos frequentes: 5 – ação se preparando para começar</p>	<p>Réplica da estrutura da 1ª estrofe</p> <p>Tambor timbira em seu ápice [t] [d]: 20</p> <p>Fama timbira [s]: 19</p>	<p>Imagem do concílio clássico</p> <p>O ritual como construção de futuro/memória</p> <p>A criação/disseminação do mito se aproxima</p>

	<p>Adjetivação intermediária para os padrões do canto: 6</p> <p>Advérbios: 4 – novamente marcando lugar</p>		
5	<p>A curiosidade sobre o prisioneiro, com a única resposta de se tratar de um igual, de um indígena</p> <p>Adjetivação intermediária: 6</p> <p>Verbos frequentes: 5</p> <p>Advérbios: 2</p>	<p>O símile com gregos e muçulmanos – a tensão/comparação entre culturas – reforçado nas rimas e no paralelismo sintático</p> <p>Tambor timbira como pano de fundo [t] [d]: 10</p> <p>Fama timbira saindo do foco [s]: 12</p>	<p>A elevação do indígena por meio das referências clássicas</p> <p>A possibilidade identidade de um povo em um igual</p> <p>A questão do narrador e a construção para a disseminação de um mito</p>
6	<p>A informação de se tratar de um preso de guerra e a presença das tribos vizinhos para participar do ritual</p> <p>Início da descrição do ritual</p> <p>Adjetivação elevada: 7</p> <p>Verbos frequentes: 5</p> <p>Advérbios: 3</p>	<p>Rimas ressaltando a guerra</p> <p>Tambor timbira como pano de fundo [t] [d]: 11</p> <p>Fama timbira [s]: 14</p>	<p>A crescente dos verbos como a aproximação da ação, com ápice na estrofe 8.</p> <p>A guerra como central e o ritual como seu ápice</p> <p>Possibilidades de leituras antropológicas</p>
7	<p>Continuação da descrição do ritual e</p>	<p>Vocábulos e referências tupis</p>	<p>Alinhamento com descrições antropológicas</p>

	do prisioneiro Adjetivação elevada: 5 Verbos frequentes: 4 Advérbios: 1	Paralelismos Recursos imagéticos (mar, cobra) Tambor timbira como pano de fundo [t] [d]: 11 Fama timbira saindo do foco [s]: 6	Foco no que há que de morrer
8	Finalização da caracterização do prisioneiro para o sacrifício Adjetivação: 6 Verbos frequentes: 6 Advérbios: 2	Antecipação da morte e desconhecimento do prisioneiro por meio das escolhas lexicais e sintáticas Vocábulos tupis combinados com arcaísmos portugueses Tambor timbira acelerando para o ritual [t] [d]: 14 Fama timbira permanece fora do foco [s]: 7	Fim do afinamento da estrutura, das matas para o rosto do prisioneiro Apreensão cultural do rito antropofágico, sem juízo negativo de valor

A partir dos elementos elencados, sintetizados esquematicamente no Quadro 1, podemos inferir que há um grande uso de atributos plásticos, imagéticos, contribuindo para conduzir o leitor à construção de sentido do poema próximo ao de uma cena teatral, com cenários físicos e psicológicos bem traçados.

Por um lado, há a projeção em termos culturais e antropológicos do indígena com virtudes clássicas e medievais, como a coragem, honra e lealdade. Essa aproximação com a figura do herói e do cavaleiro, no entanto, funciona como uma elevação da identidade indígena, que é comparável ao dessas *personas* da tradição europeia.

Essa é a nossa defesa última a partir da análise do Canto I de I-Juca Pirama: um reconhecimento de que há nos elementos técnicos poéticos e estilísticos que compõem as estrofes analisadas as bases para sustentar a tese de que o americano não é simplesmente europeizado, mas isso decorre da intenção de valorização da cultura indígena de modo a acomodar e atravessar tensões de um projeto de nação que, entre tantos embates, busca uma cor local para dar forma à identidade brasileira. Para isso, há um denso investimento na técnica poética desde o Canto I do poema, empregando o uso de diversos e ricos recursos, tais como o ritmo, a métrica, as rimas, as assonâncias, as aliterações, as figuras de linguagem, as imagens, a estrutura narrativa do geral para o específico, os paralelismos, os símiles e as escolhas lexicais, morfológicas, sintáticas e semânticas.

### **I- JUCA PIRAMA, SONG I – THE POETIC TECHNIQUE ALIGNED TO A NATIONAL IDENTITY PROJECT**

#### **ABSTRACT**

I-Juca Pirama, by the Brazilian poet Gonçalves Dias, is a central poem in Brazilian romanticism. In this detailed analysis of its first song is proposed a study about the poetic technique and the stylistic for each poem stanza. The goal is to defend that the technical options of the poem are related to a project of the indigenous valorization. In particular, the Indian culture is elevated by a constant relationship with the Greco-Roman and medieval traditions, to the point that certain values of these are attributed to the Amerindians, especially familiar love and warrior honor. We argue, in this sense, that it is a question of bringing indigenous feats closer to the European epic, to give them the same legitimacy. Assonances, alliterations, poetic images, vocabulary choices and language figures are some of the aspects highlighted in the analysis to support how the poem aims to value the indigenous and thus assist the formation of a national identity in the context of the Brazilian Second Empire.

Keywords: Gonçalves Dias, Indianist poem, stylistic, literary analysis

## REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BASTOS, Alcmemo. **Poesia brasileira e estilos de época**. 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BUENO, Alexei. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. V. 2 (1836-1880). 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: \_\_\_\_\_. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 182-264.
- COELHO, Marcelo Pereira. **Suíte I-Juca Pirama**: criação de um sistema composicional a partir da adequação da polirritmia de José Eduardo Gramani ao jazz modal de Ron Miller. 2008. 345 f. Tese (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.
- CUNHA, Cilaine Alves. Introdução. In: DIAS, Gonçalves. **Cantos**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. IX-LVII.
- DIAS, Gonçalves. **Cantos**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GARBUGLIO, José Carlos. **Introdução**. In: \_\_\_\_\_ (Org.) Seleção de Gonçalves Dias. 7. ed. São Paulo: Global, 2001.
- GRIZOSTE, Weberson Fernandes. **Reflexos anti-épicos de Virgílio no indianismo de Gonçalves Dias**. 2009. 128 f. Dissertação (Mestrado em Poética e Hermenêutica) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. 2009.
- LADEIRA, Maria Elisa. Uma Aldeia Timbira. In: NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). **Habitações Indígenas**. São Paulo: Editora Nobel, 1982. p. 12-31.

MADEIRA, Abegair. **"I-Juca Pirama" de Gonçalves Dias: uma leitura semiótica.** 1988. 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 1988.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Gentis guerreiros: o indianismo de Gonçalves Dias.** São Paulo: Atual, 1988.

MENDES, Iba. **Gonçalves Dias, I-Juca Pirama – com breve análise.** São Paulo: Poeteiro Editor Digital, 2014.

SANCHES, Rafaela Mendes Mano. **O indianismo sob a ótica de Gonçalves Dias e José de Alencar: tradição ou ruptura?** 2000. 191 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto. 2000.

SILVA, Amós Coelho da. Os jogos e as instituições sociais em sociedades arcaicas e primitivas. In: LESSA, Fabio de Souza; BUSTAMANTE, Regina. (Orgs.) **Memória e festa.** Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2006. P. 157-164.

SIMÕES, Darcilia. **Estudos estilísticos de "I-Juca-Pirama" (Incursões Semióticas).** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2005.

TREECE, David. **Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indígena e o estado-nação imperial.** São Paulo: Nankin, Edusp, 2008.