

CULTURA E TEATRALIDADE EM I-JUCA-PIRAMA

Dina Maria Fragoso*

Resumo

A análise do poema *I-Juca-Pirama* focaliza, basicamente, três questões: a) os aspectos épico-dramáticos da obra; b) a inserção de um quadro teatral, no poema, a partir de uma seqüência de diálogos e de monólogo; c) a presença de dois narradores na obra.

Palavras-chave: poesia brasileira; indianismo; Gonçalves Dias; análise literária.

Abstract

The analysis of the poem "I-Juca-Pirama" basically focusses three questions: a) the epic and dramatic aspects of the text; b) the insertion of a theatrical scene into the poem, based on a sequence of dialogues plus a monologue; c) the presence and the role of two narrators.

Key words: brazilian poetry; indianism; Gonçalves Dias; literary analysis.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo compreende uma análise de alguns cantos do mais importante poema indianista de Gonçalves Dias. *I-Juca-Pirama* é um poema épico-dramático, cuja força maior, se apreendida na perspectiva do velho guerreiro, traduz-se na maldição que este lança contra o filho covarde. Tal injúria, contudo, acentua a tensão que se estabelece desde o início, entre o valor social da coragem e o amor filial, que se circunscreve no âmbito familiar. No poema *I-Juca-Pirama*, o embate, que permeia sua trajetória, é efetuado entre uma identidade tribal e um sentimento filial expresso pelo indígena condenado à morte.

O outro aspecto a ser abordado trata da comprovação da existência de um quadro teatral inserido neste poema épico-dramático a partir de uma seqüência de diálogos e de monólogo que se inicia a partir do canto V.

E, finalmente, este trabalho aponta para a possibilidade da presença de um ou dois narradores que representariam, por um lado, um narrador-poeta e, por outro, um narrador-personagem.

2 ASPECTOS ÉPICO-DRAMÁTICOS

A citação que introduzimos a seguir leva a compreender a postura ufanista e entusiasta, com que Antônio Candido elege o poema de Gonçalves Dias como um dos símbolos mais representativos da nacionalidade brasileira. Sua riqueza rítmica suscita generosidade e heroísmo, mas o que o texto de Dias acrescenta de novo às representações padronizadas do nosso autóctone é a tensão entre os valores sociais e os familiares. Ouçamos o crítico em suas próprias palavras:

I-Juca-Pirama é dessas coisas indiscutidas, que se incorporam ao orgulho nacional e à própria representação da pátria como a magnitude do Amazonas, o grito do Ipiranga ou as cores verde e amarela (...) O poema suscita heróico deslumbramento com um poder quase mágico de enfeixar, em admirável malabarismo de ritmos, aqueles sentimentos padronizados que definem a concepção comum de heroísmo e generosidade e, por isso mesmo, nos comprazem quase sempre. Aqui, porém, neste poema, o poeta inventou um recurso inesperado e excelente: o lamento do prisioneiro, caso único em nosso indianismo, que rompe a tensão monótona da bravura tupi graças à supremacia da piedade filial. (CANDIDO, 1959:56)

Consideremos os aspectos épicos-dramáticos do poema. Segundo Helena Parente Cunha, toda epopéia

* Mestra em Letras e Professora da Casa de Cultura Portuguesa da UFC.

digna deste nome deve dispor de “alta quota de episódios espetaculares, batalhas sangrentas, exaltação de heróis sobre-humanos em luta contra a fortuna, intervenções fantásticas dos deuses ou de forças sobrenaturais, enfim, todo um arsenal de grandiosidade, em estilo retumbante” (CUNHA, 1976:109). Dos aspectos aventados pela crítica, nem todos confluem para a composição do poema em estudo. Não há rigorosamente episódios espetaculares, mas dois núcleos dramáticos que mais humanizam o herói do que o elevam à categoria do sobre-humano. As batalhas travadas entre os timbiras e as demais tribos são já referências míticas que, ao se propagarem, tecem a história da bravura e da ferocidade indígena. São narradas mais do que vividas. O único combate que se trava durante a progressão das cenas narrativas reúne o guerreiro tupi e seus adversários, no esforço de desfazer a mancha familiar advinda de um suposto ato de covardia. Tampouco há intervenções fantásticas que retirem dos personagens a autoria e a responsabilidade das ações que impetram. Não há espaço para os deuses e nem para sua magia. O destino se faz com o homem e não se sobrepe arbitrariamente à sua capacidade de se conduzir para o futuro. Portanto, as ações humanas não necessitam mais do que acatar a tradição das regras e das leis que regem a conduta entre os seres. Encontra-se, contudo, em “I-Juca-Pirama” a grandiosidade da linguagem, utilizada numa combinação estética exemplar de vocábulos indígenas e da forte expressividade poética da língua portuguesa. Seguindo o melhor exemplo da épica antiga, o poema engrandece tanto o herói quanto os seus adversos, dentro de uma lógica que compreende o valor do protagonista na proporção do valor do inimigo.

A luta entre dois povos – ou duas raças – presente na épica se torna, assim, um conflito entre o povo timbira e o que resta da gente tupi: a família agora reduzida a um pai, cego e ancião, e a um filho, cuja bravura deve submeter-se ao amor filial. Esta desproporção entre a comunidade, com suas normas comportamentais, e a família, com o dever que envolve a sua preservação, gera um conflito essencialmente dramático. É a divisão entre estas duas instâncias que cinde o indivíduo e o põe em estado de tensão. Como na composição dramática, o futuro, e não o passado, é o horizonte esperado.

O gênero dramático, segundo Helena Cunha, “se assenta na tensão dos acontecimentos para o desfecho, as personagens se armam em função do que há de vir”(CUNHA, 1976:120). Dele virá a solução para o problema que situa os personagens no seu presente vivido. É nele que irá se tecer o discurso de seus feitos, como mito exemplar e como resolução de uma experiência humana dolorosa. Como na tragédia grega antiga, o herói é levado a optar entre uma decisão e outra. Entre o que manda o Estado, a Lei que coordena a vida política e social, e os ditames afetivos que imperam na constituição familiar a ser mantida.

O tratamento épico-dramático emprestado ao universo cultural indígena, que Gonçalves Dias intenta representar poeticamente, é mais do que uma ambientação ou uma concessão a um gosto de época. Parece-nos haver no esforço o propósito de ultrapassar os limites do regional, para refletir a situação indígena no interior de um quadro humano mais universal. Nesta perspectiva o índio deixa de ser objeto exótico de curiosidade alheia, para inserir-se na problemática universal da condição do homem, o que torna a existência essencialmente trágica.

2.1 A teatralidade em *I-Juca-Pirama*

Ao início de nossa análise, levantamos como segunda proposição comprovar a existência de um quadro teatral no poema *I-Juca-Pirama* a partir do canto V.

Neste canto, logo na primeira estrofe, este quadro teatral se instaura através do diálogo entre o chefe timbira e o prisioneiro, ocorrendo, conseqüentemente, o início de uma evolução gradual da tensão dramática que acompanha o poema de Gonçalves Dias.

Canto V

Soltai-o! – diz o chefe. Pasma a turba;
Os guerreiros murmuram: mal ouviram,
Nem pôde nunca um chefe dar tal ordem!
Brada segunda vez com voz mais alta,
Afrouxam-se as prisões, a embira cede,
A custo, sim; mas cede: o estranho é salvo.

Ao ser proferida esta sentença, quebra-se, logo ao início do quinto canto, uma tradição secular. Consentir a liberdade a um prisioneiro condenado à morte é ação impensável para um chefe. Desta maneira, a surpresa e a incredulidade se apossam dos guerreiros da tribo timbira.

– Timbira, diz o índio enternecido,
Solto apenas dos nós que o seguravam:
És um guerreiro ilustre, um grande chefe,
Tu que assim do meu mal te comoveste,
Nem sofres que, transposta a natureza,
Com olhos onde a luz já não cintila,
Chore a morte do filho o pai cansado,
Que somente por seu na voz conhece.
– És livre; parte,
– E voltarei.

– Debalde.

– Sim, voltarei, morto meu pai.

– Não voltes!

É bem feliz, se existe, em que não veja,
Que filho tem, qual chora: és livre; parte!
– Acaso tu supões que me acobardo,
Que receio morrer!

– És livre; parte!
 – Ora não partirei; quero provar-te
 Que um filho dos Tupis vive com honra,
 E com honra maior, se acaso o vencem,
 Da morte o passo glorioso afronta.
 – Mentiste, que um Tupi não chora nunca,
 E tu choraste!... parte; não queremos
 Com carne vil enfraquecer os fortes.

Anatol Rosenfeld assegura que, para se produzir uma ação através do diálogo, este deve contrapor as vontades das personagens, isto é, revelar atitudes contrárias.

O que se chama, em sentido estilístico, de dramático, refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito. (CUNHA, 1976:120)

Entre o intuito de ver preservada a vida do pai e a vontade de manter o ritual em suas formas consagradas pela tradição, entre o sentimento de gratidão e a repulsa da fraqueza e da comoção, cria-se o entrechoque que conduz o diálogo dramático. São duas concepções em conflito, duas visões mutuamente excludentes, incapazes de encontrar uma interpretação comum, que lhes sirva de síntese. Gratidão e covardia, liberdade e vergonha passam a se confundir neste território de incompreensões. É impossível, para o código tribal, decifrar os signos do código familiar, na mesma proporção em que dificilmente a impessoalidade da lei conseguirá apreender a individualidade do problema paterno.

Sobreteve o Tupi: – arfando em ondas
 O rebater do coração se ouvia
 Precipite. – Do rosto afogueado
 Gélidas bagas de suor corriam:
 Talvez que o assaltava um pensamento...
 Já não... que na enlutada fantasia,
 Um pesar, um martírio ao mesmo tempo,
 Do velho pai a moribunda imagem
 Quase bradar-lhe ouvia: –Ingrato! ingrato!
 Curvado o colo, taciturno e frio.
 Espectro d’homem, penetrou no bosque!

Assim, através da descrição física do tupi, encerrando o quinto canto, o autor valoriza a ambigüidade conflituosa criada entre os sentimentos de ingratidão evocados pela imagem do pai e os de pesar despertados pela renúncia a uma morte honrosa.

A contaminação provocada por este opostos, ao final deste canto, torna-o intensamente dramático.

Canto VI

O sexto canto é a representação do diálogo entre o prisioneiro e o velho tupi.

Cabe-nos aqui relembrar a importância do diálogo no sentido de que reproduza a contraposição das vontades dos personagens, isto é, no que revela atitudes contraditórias para intensificar a tensão dramática da obra.

Daquele exílio grande a imagem viva
 Antes os olhos do corpo afigurada.
 Não era que a verdade conhecesse
 Inteira e tão cruel qual tinha sido;
 Mas que funesto azar corra o filho,
 Ele o via; ele o tinha ali presente;
 E era de repetir-se a cada instante.
 A dor passada, a previsão futura
 E o presente tão negro, ali os tinha;
 Ali no coração se concentrava.
 Era num ponto só, mas era a morte!
 – Tu prisioneiro, tu?

– Vós o dissestes.

– Dos índios?

– Sim.

– De que nação?

– Timbiras.

– E a muçurana funeral rompeste,
 Dos falsos manitós quebraste a maça...

– Nada fiz... aqui estou.

– Nada! –

Emudecem;

Curto instante depois prossegue o velho:

– Tu és valente, bem o sei; confessa,

Fizeste-o, certo, ou já não foras vivo!

– Nada fiz: mas souberam da existência

De um pobre velho, que em mim só vivia...

– E depois?...

– Eis-me aqui.

– Fica essa taba?

– Na direção do sol, quando transmonta.

– Longe?

– Não muito.

– Tens razão: partamos.

– E quereis ir?...

– Na direção do ocaso.

O entrechoque entre a vontade do índio tupi, em ocultar o acontecido em terras timbiras, e a determinação do velho pai, em desnudar o mistério que envolve a ausência prolongada do filho, provoca o conflito que somente o diálogo pode transmitir.

Ter-se-á com proveito o que declara Lúcia Miguel-Pereira em seu livro *A vida de Gonçalves Dias* sobre isto:

O diálogo entre o filho posto em liberdade quando já preparado para o festim da morte, e o pai cego por cujo amor chorara o bravo, é puramente teatral. O laconismo das palavras, quando, apalpando o corpo do filho, que o convida a partir para longe, o velho soube da verdade, é de intenso efeito dramático (MIGUEL-PEREIRA, S/D : 130)

Canto VII

Esse canto dá continuidade à série de diálogos que cria o intenso efeito dramático deste poema. A tensão criada entre a fala do velho tupi e a fala do chefe timbira, que dialogam, externa concepções e propósitos contrários que vão produzir, neste quadro teatral, o conflito.

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

“Eu porém nunca vencido,
Nem nos combates por armas,
Nem por nobreza nos atos;
Aqui venho, e o filho trago.
Vós o dizeis prisioneiro,
Seja assim como dizeis;
Mandai vir a lenha, o fogo,
A maça do sacrifício
E a muçurana ligeira:
Em tudo o rito se cumpra!
E quando eu for só na terra,
Certo acharei entre os vossos,
Que tão gentis se revelam,
Alguém que meus passos guie;
Alguém, que vendo o meu peito
Coberto de cicatrizes,
Tomando a vez de meu filho,
De haver-me por pai se ufane!”
Mas o chefe dos Timbiras,
Os sobrolhos encrespando,
Ao velho Tupi guerreiro
Responde com torvo acento:

– Nada farei do que dizes:
É teu filho imbele e fraco!
Aviltaria o triunfo
Da mais guerreira das tribos
Derramar seu ignóbil sangue:
Ele chorou de cobarde;
Nós outros, fortes Timbiras,
Só de heróis fazemos pastos. –
Do velho tupi guerreiro
A surda voz na garganta
Faz ouvir uns sons confusos,
Como os rugidos de um tigre,
Que pouco a pouco se assanha!

Entre a vontade, expressa pelo velho tupi, em manter o ritual consagrado em todas as suas formas e a não aceitação, pelo chefe timbira, de fazer pasto àqueles que não se elegem heróis, gera o entrechoque que leva ao diálogo dramático. É impossível, para o velho tupi, que não se faça manifestar, através da realização do rito de morte, o modelo de coragem determinado pelo códigos de honra tribais. Assim sendo, o filho é trazido de volta para a tribo, onde suplica ao timbira pela morte. Por sua vez, o chefe timbira não cede aos pedidos do velho índio. O choro diante da morte implica uma covardia que avilta o triunfo de qualquer tribo guerreira. Desta forma, o pária é privado de morte honrosa e condenado a viver uma existência vergonhosa.

Canto VIII

O oitavo canto é todo composto por um monólogo – fala solitária do velho índio, conforme se verifica nas estrofes abaixo

“Possas tu, isolado na terra,
Sem arrimo e sem pátria vagando,
Rejeitado da morte na guerra,
Rejeitado dos homens na paz,
Ser das gentes o espectro execrado;
Não encontres amor nas mulheres.
Teus amigos, se amigos tiveres,
Tenham alma inconstante e falaz!

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

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

Helena Parente Cunha em seu ensaio *Os gêneros literários – conceituação e evolução histórica* assinala que “o monólogo não chega a contradizer a situação dialógica, por constituir recurso para a personagem expressar os próprios pensamentos, indispensáveis ao decurso da trama” (CUNHA, 1976:120). Logo, o monólogo, que se compõe da maldição do velho índio tupi, além de expressar o senti-

mento de obediência a uma tradição, em resposta ao chefe timbira, se insere no dinamismo do poema, tornando-o veementemente dramático. Esta dramaticidade, que transpassa de forma gradual o monólogo, proporciona uma valorização da abordagem acerca das questões da hereditariedade e da antropofagia.

O comportamento esperado, que corresponde ao modelo de coragem preservado pela tradição, não se manifesta, no personagem que se apresenta diante do pai, como elemento concreto de sua realidade social e familiar. O choro em presença da morte quebra a identidade perseguida entre as imagens de um filho ideal e outro real. Tal quebra implica não só a ruptura da cadeia dos comportamentos sociais, mas também o reconhecimento de que a verdadeira herança patrilinial não se faz através da transmissão biológica do sangue, mas sobretudo pela passagem, de pai para filho, dos valores coletivos. A inserção desta descontinuidade representa e justifica a maldição, visto que instala o ignóbil e, com ele, a vergonha.

O discurso do velho guerreiro é igualmente importante por revelar, em negativo, os bens culturais e os procedimentos a serem procurados. Nem a descendência e nem ser presa de uma tribo vil denotam as aspirações de autonomia cultural e de liberdade, que opõem o nobre aos cruéis aimorés. Socialmente rebaixado é aquele que não conta com a comunhão social de sua gente. O excluído, nômade e vagabundo, deverá ser rejeitado tanto pela vida, em seus momentos de paz, quanto pela morte, que o priva da glória guerreira. A privação imposta ao pária deverá transformá-lo em espectro, fantasma privado de papel social, de mulheres e de amigos constantes.

Elemento de extrema valorização entre os românticos, a natureza que se representa no poema evoca o mundo de maldição vivenciado pelo mito de Caim. Voltando as costas ao inimigo, o mundo natural se torna punitivo. Irá privá-lo da doçura do dia, do descanso noturno, do abrigo contra as intempéries, contribuindo para manter sempre perceptível o sentimento de culpa, gerado pela quebra da tradição.

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

“Um amigo não tenhas piedoso
Que o teu corpo na terra embalsame,
Pondo em vaso d’argila cuidadoso
Arco e flecha e tacape a teus pés!
Sê maldito, e sozinho na terra;

Pois que a tanta vileza chegaste,
Que em presença da morte choraste,
Tu, cobarde, meu filho não és.”

Ao lado dos elementos naturais, os manitôs realizarão a tarefa de não falarem em sonhos e de atormentar o banido com espectros medonhos. O rebaixamento é ainda mais crucial, quando se reflete sobre a morte. Desprovido dos rituais, o corpo se oferece à deterioração natural e à ação dos animais. A dimensão humana enfim se perde de forma absoluta.

A título de conclusão, relatamos o cerimonial de sepultamento indígena mencionado por Darcy Ribeiro em sua obra *Maíra*: para enterrar seus mortos os silvícolas os depositam num buraco localizado no meio da taba (a casa dos homens). Logo a seguir, encobrem seu corpo com terra. As mulheres, por outro lado, passam a molhar frequentemente este local, para que haja um apodrecimento rápido do cadáver; com o odor expelido pela putrefação do tecido muscular têm-se comprovado o período de retirada do cadáver do interior da terra. Para as índias, mais uma vez, fica a tarefa de desprender e limpar dos ossos a carne que por acaso aí permaneceu. Finda esta empreitada, os ossos são armazenados em vasos de argila e enterrados ou jogados nos rios, juntamente com o arco, a flecha e o tacape.

Canto IX

O nono canto se constitui no ponto culminante do conflito, no clímax. Chegou, pois, o momento, para um encaminhamento final da trama.

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

A dramaticidade contida no último verso do canto anterior impõe um desfecho, uma vez que se torna mais intenso o sofrimento do velho índio ao execrar o próprio filho. O esforço em manter um comportamento altivo frente à covardia filial transforma-se, agora, em uma atitude de

resignação que o leva a caminhar trôpego e sem esperança. Se por um lado, sua voz silencia todo este drama familiar, por outro, o inesperado grito de guerra do prisioneiro remoja seu exaurido coração, tomando-o, de súbito, um copioso pranto.

O que há de extraordinário nesse poema, além de sua elevação moral e da sua pureza de forma, é a estrutura dramática que se faz presente mais uma vez. A supremacia do código de honra sobrepõe a morte gloriosa ao amor filial e à própria vida, desprezando o fraco e o vencido. Os princípios que regem esses valores extrapolam com o brado do prisioneiro.

Era ele, o Tupi; nem fora justo
Que a fama dos Tupis – o nome, a glória,
Aturado labor de tantos anos,
Derradeiro brasão de raça extinta,
De um jacto e por um só se aniquilasse.
– Basta! Clama o chefe dos Timbiras,
– Basta, guerreiro ilustre! Assaz lutaste,
E para o sacrifício é mister forças. –
O guerreiro parou, caiu nos braços do velho
pai, que o cinge contra o peito,
Com lágrimas de júbilo bradando:
“Este, sim, que é meu filho muito amado!
“E pois que o acho enfim, qual sempre o tive,
“Corram livres as lágrimas que choro,
“Estas lágrimas, sim, que não desonram.”

Canto X

Ocorre no décimo conto o desfecho do poema gonçalvino, cujo traço central está vinculado à perpetuação dos costumes indígenas através da memória de um velho silvícola.

Um velho Timbira, coberto de glória,
Guardou a memória
Do moço guerreiro, do velho Tupi!
E à noite, nas tabas, se alguém duvidava
Do que ele contava,
Dizia prudente: “– Meninos, eu vi!”
“Eu vi o brioso no largo terreiro
Cantar prisioneiro
Seu canto de morte, que nunca esqueci:
Valente, como era, chorou sem ter pejo;
Parece que o vejo,
Que o tenho nest’hora diante de mi.”
“Eu disse comigo: Que infâmia d’escravo!
Pois não, era um bravo;
Valente e brioso, como ele, não vi!
E à fé que vos digo: parece-me encanto
Que quem chorou tanto,
Tivesse a coragem que tinha o Tupi!”

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

Com o engrandecimento da imagem deste ancião, que se afigura coberto de glórias, destaca-se a questão da memória (que é guardada e preservada pelos velhos guerreiros) como veículo que transmite e repassa as tradições tribais.

Cumpramos mencionar, também, outro aspecto no que concerne ao papel do ancião numa sociedade indígena. Testemunha da história de seu povo, sua presença e sua palavra tornam irrefutável a veracidade da narrativa. Este prestígio concedido ao velho timbira, valioso como elemento corroborativo da história do moço guerreiro e do velho tupi é, sobretudo, realçado pelo autor com a repetição do verbo “ver”.

Nesta oportunidade, podemos acrescentar que, com a instauração da fala do velho timbira, sustentamos a possibilidade da participação neste poema de dois narradores. Um, que se constituiria na figura do poeta e que avoca para si o enredo da história; um outro, patenteado pelo velho timbira que encerra a narrativa. Ao destacarmos o velho timbira como um narrador-personagem representante de uma fala mesclada pelo mítico e pelo histórico, instituímos um receptor configurado nos meninos timbiras, que recebem a narrativa de forma verbal. O outro receptor, configurado no leitor romântico, possui diante de si uma obra escrita e impressa pelo narrador-poeta.

3 CONCLUSÃO

Ao finalizarmos a abordagem, temos a certeza de que Gonçalves Dias nos apresenta neste poema épico-histórico a força da representação de uma terra e de seus habitantes, nos instrui acerca dos costumes, dos rituais e da religião dos nossos primitivos moradores, recriando através da sua poesia o nascimento da nação brasileira com seus dramas sangrentos ocorridos nas misteriosas e virgens florestas.

As alternâncias de pasmo e exaltação se configuram na estrutura melódica do poema e, com o dramático se apresentam na composição das cenas de cada canto. Assim vão compor um quadro teatral configurado neste poema através da seqüência de diálogos e do monólogo pronunciado pela voz solitária do velho tupi. É de se levar em conta, também, que a unidade representada por cada canto, que possui ritmo e métrica próprios possibilita a presença ambígua de um ou dois narradores condutores da trama. De um lado, há um narrador-poeta representativo de um eu poético-dramático que assume a narrativa; de outro, um narrador-personagem que conclui o poema e estaria representado pelo velho

timbira. Este sustenta um discurso mítico-histórico que é digno de fé e cria um tipo equívoco de receptor: o ouvinte configurado nos meninos timbiras, que acolhem a narrativa transmitida verbalmente.

A segunda categoria de receptores se deixa reconhecer na figura do leitor, para este leitor, que tem diante de si a obra escrita e impressa. Para este o registro da letra explora o potencial da oralidade, reelaborando esteticamente os traços rítmicos e os demais recursos sonoros. A diferença entre as linguagens gráfica e sonora conduzem à necessária diferenciação entre as culturas indígena e a colonizadora. Entre uma e outra se situa o poeta, empenhado em tornar reconhecida a natureza universal do homem na particularidade regional do selvagem brasileiro. Assim, Gonçalves Dias, didaticamente, resgata e fixa a imagem valorosa de toda a civilização indígena.

4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANDEIRA, Manuel. (1975). *Gonçalves Dias - Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, v.18. 7 e. 87 p. (Coleção Nossos Clássicos).
- CANDIDO, Antônio. (1959). *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Editora, vol. 1, 360p.
- CUNHA, Helena Parente. (1976). Os gêneros literários. In: *Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, v.42, 190p. (Biblioteca Tempo Universitário).
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. (s/d). *A Vida de Gonçalves Dias. Coleção Documentos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- RIBEIRO, Darcy. (1983). *Matra*. Lisboa: D. Quixote, 392p. (Coleção Autores de Língua Portuguesa).