

GONÇALVES DIAS CONSOLIDA O ROMANTISMO

Gonçalves Dias se destaca no medíocre panorama da primeira fase romântica pelas qualidades superiores de inspiração e consciência artística. Contribuiu ao lado de José de Alencar para dar à literatura, no Brasil, uma categoria perdida desde os arcades maiores e, ao modo de Cláudio Manuel, fornece aos sucessores o molde, o padrão a que se referem como inspiração e exemplo.

Vincula-se ao grupo de Magalhães não só pelas relações e o intuito *nacional*, como pelo apego à harmonia neoclássica, que herdou dos setecentistas e primeiros românticos portugueses. Por outro lado, separa-se dos mais moços pela ausência de pessimismo e deliberada resistência à intemperança sentimental. Dos escritores românticos, é o mais decoroso e elegante, embora não seja menos forte na expressão nem menos rico na personalidade. O seu traço peculiar consiste porventura nessa difícil coexistência da medida com o vigor, num tempo em que os temperamentos literários mais poderosos se realizavam pelo transbordamento, valendo o equilíbrio quase como sinal de mediania afetiva e artística. A "Canção do Exílio" (banalizada a ponto de perder a magia que no entanto a percorre de ponta a ponta) representa bem o seu ideal literário; beleza na simplicidade, fuga ao adjetivo, procura da expressão de tal maneira justa que outra seria difícil. É que, sob o patético da vocação romântica, persistia nele a necessidade da medida, legada pelo neoclassicismo e sensível, em sua obra, até sob a manifestação ocasional do mal do século.

O inspirador

Se para o grupo da *Niterói* e da *Minerva Brasiliense* o "sr. Magalhaens" foi sempre o reformador da literatura brasileira e o patriarca do estilo novo, a maioria dos poetas e mesmo jornalistas considerava Gonçalves Dias, desde meados do século, como o verdadeiro criador da literatura *nacional*. Em 1849, Álvares de Azevedo via nele a fonte de inspiração para os novos e, por meio do "livro renovador, *Os Primeiros Cantos*", regenerador da "rica poesia nacional de Basílio da Gama e Durão". Coincide com este o ponto de vista de um crítico obscuro, N. J. Costa, que no mesmo ano assinalava a sua grandeza de pioneiro, revelador do Brasil aos brasileiros, pois era "o poeta que mais tem primado nesse gênero, e que deve com justiça ser chamado o criador da poesia nacional". Em 1859, Macedo Soares, chamando-o "soberbo cantor", considerava-o o mais alto dos nossos líricos, por ter celebrado a gente e as coisas do país; em 1871, a ele se dirige Varela, pedindo inspiração para o *Anchieta*:

... envia, oh, mestre,
Envia-me o segredo da harmonia
Que levaste contigo!...

No ano seguinte, Almeida Braga põe a *Clara Verbena* sob a sua égide, pois

O hálito de Deus tocou-te a fronte,
Formando-lhe ao redor uma coroa...

Em 1875 é publicada a “Nênia”, onde Machado de Assis consagra o bardo das glórias indígenas, chamado em 1876 por Franklin Távora “a mais poderosa e inspirada musa da nossa terra”.¹⁷ Entre as vozes discordantes, Bernardo Guimarães, mas apenas quanto a *Os Timbiras*, que atacou severamente no ano de 59.¹⁸ Mais tarde, compendiou ritmos e modismos gonçalvinos num poema obscuro, “O elixir do Pajé”, consagrando, por assim dizer, o indianismo na musa secreta.

Gonçalves Dias nunca foi jactancioso, nem se meteu em questões literárias; mas tinha consciência do seu papel: “Fui para o Rio em 1846, em cujo ano apareceu o 1º volume de minhas poesias *Primeiros Cantos*. Algum tempo se passou sem que nenhum jornal falasse nesse volume, que, apesar de todos os seus defeitos, ia causar uma espécie de revolução na poesia nacional. Depois acordaram todos ao mesmo tempo, e o autor dos primeiros cantos se viu exaltado muito acima do seu merecimento. O mais conceituado dos escritores portugueses – Alexandre Herculano – falou desse volume com expressões bem lisonjeiras – e esse artigo causou muita impressão em Portugal e Brasil.

Mas já nesse tempo, o povo tinha adotado o poeta, repetindo e cantando em todos os ângulos do Brasil”.¹⁹

Tudo isso se justifica, porque nele as novas gerações aprenderam o Romantismo. Sob este ponto de vista foi o acontecimento decisivo da poesia romântica e todos os poetas seguintes, de Junqueira Freire a Castro Alves, pressupõem a sua obra. A partir dos *Primeiros Cantos*, o que antes era *tema* – saudade, melancolia, natureza, índio – se tornou experiência, nova e fascinante, graças à superioridade da inspiração e dos recursos formais.

17. Álvares de Azevedo, “Discurso recitado no dia 11 de agosto de 1849” etc., *Obras Completas*, 2º vol., pág. 44; N. J. Costa, “Literatura Brasileira. Algumas considerações sobre a poesia”, BF, vol. I, nº 50, pág. 2; Macedo Soares, “Jovens escritores e artistas da Academia de São Paulo” RP, Ano I, vol. 2º, pág. 377. Os versos de Varela estão no *Anchieta* ou *O Evangelho nas Selvas*, Canto 1º; os de Almeida Braga vêm como preâmbulo ao seu poema *Clara Verbena*; os de Machado constam das *Americanas*; a referência de Távora se encontra na carta-prefácio d’*O Cabeleira*.

A título de curiosidade; por ocasião da morte do poeta, um admirador português, José Joaquim da Silva Pereira Caldas, publicou um folheto contendo traços biográficos, poesias e os mais altos encômios: *Desafogo de Saudade*: na desastrosa morte do distinto bardo maranhense, etc. etc., “Coincidência ou destino, só a imensidade do mar abriu sepultura à imensidade do gênio d’Antônio Gonçalves Dias”(pág. 4).

18. Basílio de Magalhães, *Bernardo Guimarães*, págs. 214-216.

19. “Autobiografia escrita em 1854 para Ferdinand Denis”, em Manuel Bandeira, *Gonçalves Dias*, pág. 10.

Embora os sucessores hajam destacado a “poesia nacional”, o indianismo, nele encontraram muito mais: o modo de ver a natureza em profundidade, criando-a como significado, ao mesmo tempo que a *registravam* como realidade; o sentido heróico da vida, superação permanente da frustração; a tristeza digna, refinada pela arte; no terreno formal, a adequação dos metros à psicologia, a multiplicidade dos ritmos, a invenção da harmonia segundo as necessidades expressionais, o afinamento do verso branco. Mesmo quando se abandonaram à incontinência afetiva e à melopéia; mesmo quando buscaram modelos em poetas estrangeiros – sempre restava neles algo de Gonçalves Dias, cuja obra, rica e variada, continha inclusive o germe de certos desequilíbrios que as gerações seguintes cultivarão.

O indianista

Mas como lhe coube, na linha central de formação da nossa literatura, promover a realização do tema reputado nacional por excelência, passemos à sua poesia americana, (é o nome dado por ele), que coroa os esforços mediócrs de Porto Alegre e Norberto, em seguimento à “Nênia” tão influente de Firmino Rodrigues Silva.

Note-se que o indianismo de Gonçalves Dias, mais que o das *balatas* de Norberto, é parente do medievismo coimbrão, que praticou *in loco* e deve ter influenciado no seu propósito de *aplicar* à pátria o mesmo critério de pesquisa lírica e heróica do passado.²⁰ *As Sextilhas de Frei Antão*, “O Soldado Espanhol”, “O Trovador”, (poemas medievistas) poder-se-iam considerar pares simétricos d’*Os Timbiras*, do “I-Juca Pirama”, da “Canção do Guerreiro”, pela redução do índio aos padrões da cavalaria.

Vejam, porém, como se comportou dentro dessa corrente literária, cuja importância genérica, tanto social quanto estética, foi porventura mais decisiva do que os produtos que deixou.

Como poeta, e quiçá por atavismo neoclássico, ele procura nos comunicar uma visão geral do índio, por meio de cenas ou feitos ligados à vida de um índio qualquer, cuja identidade é puramente convencional e apenas funciona como padrão. Já Alencar, romancista, procura transformá-lo em personagem, particularizando-o e, por isso mesmo, tornando-o mais próximo à sensibilidade do leitor. O tamoio da “Canção”, ou o prisioneiro do “I-Juca Pirama”, são vazios de personalidade – mas ricos de sentido simbólico. Por isso mesmo, talvez as peças mais *realizadas* e certamente mais belas da sua lira *nacional* sejam poemas como este último, onde nos apresenta uma rápida visão do índio integrado na tribo, nos costumes, naquele ocidentalizado sentimento de honra que, para os românticos, era a sua mais bela característica.

Gonçalves Dias é um grande poeta, em parte pela capacidade de encontrar na poesia o veículo natural para a sensação de deslumbramento ante o Novo Mundo, de que a

20. “O poeta brasileiro Gonçalves Dias pertenceu a este grupo de poetas medievistas. Neste gosto escreveu *Sextilhas de Frei Antão*”, etc. Fidelino de Figueiredo, *História da Literatura Romântica*, pág. 159, nota.

prosa de Chateaubriand havia até então sido o principal intérprete. O seu verso, incorporando o detalhe pitoresco da vida americana ao ângulo romântico e europeu de visão, criou (verdadeiramente *criou*) uma convenção poética nova. Esse *cock-tail* de medievalismo, idealismo e etnografia fantasiada nos aparece como construção lírica e heróica, de que resulta uma composição nova para sentirmos os velhos temas da poesia ocidental. Belo exemplo é a admirável utilização da mulher de dois sangues, que traz ao lirismo uma ressonância mais pungente do sentimento de incompreensão amorosa. A marabá é desses *monstros* diletos do romantismo (Quasímodo, Gwynplaine), postos pela fatalidade aquém da plenitude afetiva: só que, neste caso, monstro extremamente belo e, por isso, mais trágico no seu desamparo:

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

*Se algum dos guerreiros não foge a meus passos:
– “Teus olhos são garços”,
Responde enojado, “Mas és Marabá:
“Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,
“Uns olhos fulgentes,
“Bem pretos, relintos, não cor d’anajá!”*

O “Leito de Folhas Verdes” é a obra-prima do exótico, tomado como pretexto para inserir em dado ambiente um tipo de emoção que, em si, independe de ambiente, mas vai se renovando, na lírica, pela constelação dos detalhes sensíveis. Numa das estrofes, a simples referência à *arasóia* (tanga de penas) faz a emoção vibrar numa tonalidade desusada, que refresca e torna mais expressiva a declaração de amor:

*Meus olhos outros olhos nunca viram,
Não sentiram meus lábios outros lábios,
Nem outras mãos, Jatir, que não as tuas,
A arasóia na cinta me apertaram.*

Para o leitor habituado à tradição européia, é no efeito poético da surpresa que consiste o principal significado da poesia indianista – como o da liga vermelha de Araci, a liga rubra da virgindade, que tarda a ser rompida por Ubirajara e dá à paixão de ambos uma rara e colorida beleza.

Atentando para essa função propriamente estética do pitoresco e do exótico, vemos quanto carece do sentido a conhecida alegação de que o valor dum escritor indianista é proporcional à sua compreensão da vida indígena. Sendo recurso ideológico e estético, elaborado no seio de um grupo europeizado, o indianismo, longe de ficar desmerecido pela imprecisão etnográfica, vale justamente pelo caráter convencional; pela possibili-

dade de enriquecer processos literários europeus com um temário e imagens exóticas, incorporados deste modo à nossa sensibilidade. O índio de Gonçalves Dias não é mais *autêntico* do que o de Magalhães ou o de Norberto pela circunstância de ser mais índio, mas por ser mais poético, como é evidente pela situação quase anormal que fundamenta a obra-prima da poesia indianista brasileira – o “I-Juca Pirama”.

O “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. Por isso mesmo, talvez, a crítica tem passado prudentemente de longe, tirando o chapéu sem comprometer-se com a eventual vulgaridade deste número obrigatório de antologia e recitativo. No entanto, é dos tais deslumbramentos que de vez em quando ocorrem em nossa literatura. No caso, 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, 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:

*Guerreiros, não coro
Do pranto que choro.*

Esta suspensão da convenção heróica, não condizendo com a expectativa de valentia inquebrantável, introduz no poema um abatimento que mais realça, pelo contraste, a maldição dramática do velho pai:

*Sempre o céu, como um teto incendiado,
Creste e punja teus membros malditos
E oceano de pó denegrado
Seja a terra ao ignavo tupi.*

A rotação psicológica do poema, as alternativas de pasmo e exaltação, se realizam de modo impecável na estrutura melódica, nos movimentos marcados pela variação de ritmo e amparados na escolha dos vocábulos. Bem romântico pela concepção, tema e arcabouço, o “I-Juca Pirama” tem uma configuração plástica e musical que o aproxima do bailado. É mesmo, talvez, o grande bailado da nossa poesia, com cenário, partitura e riquíssima coreografia, fundidos pela força artística do poeta.

Exemplo de cenário:

*No meio das tabas de amenos verdores,
Cercadas de troncos – cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos de altiva nação.*

Coreografia:

*Entanto as mulheres com leda trigança,
Afeitas ao rito da bárbara usança,*

*O índio já querem cativo acabar:
A coma lhe cortam, os membros lhe tingem,
Brilhante enduape no corpo lhe cingem,
Sombreira-lhe a fronte gentil canitar.*

Ou este solo majestoso:

*Em larga roda de novéis guerreiros
Ledo caminha o festival Timbira,
A quem do sacrifício cabe as honras.
Na frente o canitar sacode em ondas,
O enduape na cinta se embalança,
Na destra mão sopesa a iverapeme,
Orgulhoso e pujante. Ao menor passo,
Colar d'alvo marfim, insígnia d'honra,
Que lhe orna o colo e o peito, ruge e freme.*

E o da 4ª parte, ofegante e ansioso:

*Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
Da tribo tupi.*

Ou a sarabanda heróica da parte 9ª, de que se destacam os saltos bravios do prisioneiro.

A importância estética do "I-Juca Pirama", para compreender a poesia gonçalvina, está na variedade de movimentos que integram a sua estrutura. Tomado no conjunto é uma experiência essencialmente romântica de poesia em movimento, em relação ao equilíbrio mais ou menos estável do poema neoclássico. Admirável, todavia, a existência, dentro da sua translação incessante, de certas áreas de repouso, quer pela parada momentânea da coreografia, quer pela cadência vagarosa de um movimento todo vasado no modelo setecentista:

*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.*

Outros temas

Esta dualidade é o próprio símbolo de toda a sua obra – na qual a musicalidade, o particularismo, o individualismo psicológico se fundem à dignidade clássica e ao gosto pela norma universalizante. Um poema como “Rosa no Mar” – puríssima obra-prima – parece brotado nos jardins da Arcádia, não obstante o típico meneio romântico. Pode-se dizer que aquela ponta extrema de sutileza e naturalidade a que um Silva Alvarenga, sobretudo um Gonzaga, haviam trazido a odezinha anacreônica, vem adquirir em Gonçalves Dias, graças ao dinamismo próprio do espírito romântico, uma beleza mais quente:

*Agora, qual sempre usava,
Divagava
Em seu pensar embebida;
Tinha no seio uma rosa
Melindrosa,
De verde musgo vestida.*

Outras vezes, para além do tom arcádico, é a tonalidade quincentista mais pura que o poeta refunde no verso moderno, entranhando a sua poesia na corrente viva do lirismo português:

*São uns olhos verdes, verdes,
Uns olhos de verde mar,
Quando o tempo vai bonança,
Uns olhos cor da esperança,
Uns olhos por que morri;
Que ai de mi!
Nem já sei qual fiquei sendo
Depois que os vi!*

Diferente de Magalhães, ou dos portugueses Garrett e Castilho, que tendo passado da lição neoclássica para a aventura romântica, têm duas etapas na obra e, se ainda são clássicos na segunda é porque não se livraram da primeira; diferente deles, Gonçalves Dias é plenamente romântico, e o que há nele de neoclássico é fruto de uma impregnação, de cultura e de sensibilidade, não da participação no decadente movimento pós-arcádico. Graças a esta dupla impregnação sua obra guardou o harmonioso balanceio que o distingue dos sucessores. Estes, seguindo o pendor da época, se conseguiram apreender e mesmo exagerar muito da sua riqueza melódica, nem sempre lograram reequilibrar-se pela assimilação paralela da sua grande intuição estilística.

Não é estranho, pois, que, na velha pendenga “Castro Alves versus Gonçalves Dias”, os temperamentos mais tumultuosos, ou mais romanescos, ou mais indiscriminados se inclinem para o primeiro, enquanto as sensibilidades mais apuradas, ou menos ardentes, preferam o segundo. A harmonia gonçalvina, para ser bem sentida, requer participação

ativa da inteligência; requer sentimento alerta dos valores de construção, nem sempre evidentes na aparência do poema.

Não se justifica entretanto a assertiva que é um poeta *português*; a sua ligação mais visível com a sintaxe e mesmo o léxico de além-mar é de importância secundária em face da sua funda apreensão da sensibilidade e do gosto brasileiros – já a essa altura diversos do português. Mesmo no terreno das influências literárias, que sofreu de perto, a sua originalidade fica ressalvada pela superioridade com que as fecundou. Um exemplo disso pode ser encontrado na famosa introdução d’*Os Timbiras*:

*Cantor das selvas, entre bravas matas
Áspero tronco da palmeira escolho.
Unido a ele soltarei meu canto,
Enquanto o vento nos palmares zune,
Rugindo os longos, encontrados leques.*

Estes versos admiráveis repercutem outros, bem mais modestos, da “Arrábida”, de Alexandre Herculano – poema onde Gonçalves Dias poderia ter encontrado mais de uma sugestão para a sua atitude em face da natureza –

*Cantor da solidão, vim assentar-me
Junto do verde céspede do vale,
E a paz de Deus do mundo me consola.*

Por isso, os contemporâneos foram mais argutos que alguns críticos posteriores, ao verem sem hesitar o caráter *nacional* do seu lirismo. O que talvez não tivessem visto (porque se tratava, então, de aspirar ao contrário) foi a continuação, nele, da posição arcádica de integrar as manifestações da nossa inteligência e sensibilidade na tradição ocidental. Como vimos, ele enriqueceu esta tradição, ao lhe dar novos ângulos para olhar os seus velhos problemas estéticos e psicológicos.

Universal, e ao mesmo tempo apaixonadamente particularista, poucos tiveram, como ele, o gosto e sentimento da solidão. A influência da poesia religiosa de Herculano, a marca acentuada de Sousa Caldas, contribuíram para dar forma a esses traços, que aparecem combinados freqüentemente à contemplação do mundo e o apelo à eternidade.²¹

Nos “Hinos”, que encerram porventura a melhor expressão deste sentimento, o discípulo de Caldas se aproxima de alguns grandes românticos da primeira hora, que vibraram a mesma nota grave, profunda; que revelaram o mesmo discernimento austero e comovido em face da natureza: Hölderlin, Wordsworth, Leopardi.

A tarde,

Mãe da meditação

21. O estudo da influência de Herculano, principalmente quanto à poesia religiosa, é feito por Antônio Sales Campos, *Origens e Evolução dos Temas da Primeira Geração de Poetas Românticos*, São Paulo, 1945.

aparece num desses hinos como *presença*, substância da reflexão e do sentimento, que transfiguram a paisagem material. Noutro, uma cadência nobre e quase clássica dá a invocação da

...noite taciturna e queda.

aquela calma eloquência que aspiramos entrever na natureza, quando a queremos como correlativo e *senal* da vida interior.

O mais belo é, porém, “O Mar”, onde o movimento das vagas é afinal domado pela comparação ao destino do poeta, que o transcende e se enxerga (numa premonição impressionante), dominando-o pela glória, depois de morto.

*Mas nesse instante que me está marcado,
Em que hei de esta prisão fugir pra sempre,
Irei tão alto, ó mar, que lá não chegue
Teu sonoro rugido.
Então mais forte do que tu, minha alma,
Desconhecendo o temor, o espaço, o tempo,
Quebrará num relance o circl'o estreito
Do infinito e dos céus!
Então, entre miríades de estrelas,
Cantando hinos d'amor nas harpas d'anjos,
Mais forte soará que as tuas vagas,
Mordendo a fulva areia;
Inda mais doce que o singelo canto
De merencória virgem, quando a noite
Ocupa a terra, — e do que a mansa brisa,
Que entre flores suspira.*

A força deste aspecto da poesia gonçalvina vem da capacidade de *organizar* as sugestões do mundo exterior, num sistema poeticamente coerente de representações plásticas e musicais. Mais do que qualquer outro romântico, ele possui o misterioso discernimento do mundo visível, que leva a imaginação a criar um mundo oculto, inacessível aos sentidos, apenas ao alcance de uma percepção transcendente e inexprimível das cores, sons e perfumes. Esta capacidade de criação poética se manifesta na minoria de sua obra, pois corresponde a um esforço de seleção criadora, a uma felicidade de achados poéticos impossíveis de ocorrer constantemente em tantos versos quantos deixou.

Uma obra-prima

Alguns poemas espelham-na com surpreendente densidade — como é o caso do citado “Leito de Folhas Verdes”, tentativa de adivinhar a psicologia amorosa da mulher

indígena pelo truque intelectualmente fácil, mas liricamente belo, de, como vimos, alterar apenas o ambiente e certos detalhes de uma espera sentimental doutro modo indiscernível da tradição lírica. Poesia admirável, das mais altas do nosso lirismo, verdadeiro compêndio daqueles *talismãs poéticos*, de que fala Henri Bremond. O arranjo dos vocábulos, a sua posição recíproca, dá origem à magia em que reconhecemos, sem conseguir defini-la, a presença constante da poesia, cujos fulcros são a angústia da índia à espera do amado e o imperceptível fluir, ao longo das nove estrofes, do tempo em que se inscreve a expectativa. As quatro estrofes iniciais traçam o quadro natural; as três seguintes o abandonam, para que o pensamento divague; as duas finais reintroduzem o quadro natural, já alterado pelo passar das horas, que conduziram a espera infrutífera da noite à madrugada.

A técnica de composição obedece a duplo movimento, que, de um lado, justapõe os detalhes da natureza como elementos de expressão psicológica; de outro lado, os vai combinando ao discurso amoroso, elaborado, porém, em torno de imagens naturais. E por todo o poema, a repetição, de estrofe a estrofe, ou com estrofes de intervalo, das mesmas palavras, tece a rede sutil do encantamento poético.

*Por que tardas, Jatir, que tanto a custo
À voz do meu amor moves teus passos?
Da noite a viração, movendo as folhas,
Já nos cimos do bosque rumoreja.*

Compare-se o sentido de “folhas”, nesta primeira estrofe e na segunda:

*Eu sob a copa da mangueira altiva
Nosso leito gentil cobri zelosa
Com mimoso tapiz de folhas brandas,
Onde o frouxo luar brinca entre as flores;*

e agora na nona:

*Não me escutas, Jatir! nem tardo acodes
À voz do meu amor, que em vão te chama!
Tupã! lá rompe o sol! do leito inútil
A brisa da manhã sacuda as folhas!*

No primeiro caso, definem a hora noturna, a cuja brisa se agitam; no segundo, são o foco da espera amorosa, banhado de luar; no terceiro, testemunho da longa espera e sinal mais tangível da decepção. Análise semelhante podemos efetuar em relação aos outros vocábulos-chaves do poema – tamarindo, bogari, flor, exalar – aferindo a sua variação em cada ocorrência, compreendida como fenômeno de movimento psicológico da personagem. Caso belíssimo é o de duas estrofes complementares, a 3ª e a 8ª:

*Do tamarindo a flor abriu-se, há pouco,
Já solta o bogari mais doce aroma!*

*Como prece de amor, como estas preces,
No silêncio da noite o bosque exala.*

*Do tamarindo a flor jaz entreaberta,
Já solta o bogari mais doce aroma;
Também meu coração, como estas flores,
Melhor perfume ao pé da noite exala!*

O verso referente ao bogari permanece, mas o seu significado poético não é o mesmo, devido à variação do verso anterior, de que é complemento. A flor do tamarindo, aberta *há pouco*, indica as primeiras horas da noite; o *jaz* entreaberta denota fato consumado, e dessa diferença decorre o sentimento de fuga do tempo, que vai dispersando, primeiro o perfume das flores, em seguida o do próprio coração.

Com esta mudança de função das palavras concorre outro processo, que vai reforçando, ao longo das estrofes, o desnível temporal e psíquico. Refiro-me à utilização sistemática dos verbos de movimento para manter o deslizar sutil das horas e o doloroso amadurecimento interior: mover, correr, ir, girar, perpassar, acudir, que empurram a composição, contrastando o sentimento inicial de permanência — o angustioso travamento do verso por meio de fortes aliterações, que exprimem a duração psicológica bloqueada pela expectativa:

Por que tardas, Jatir, que tanto a custo...

Dessa translação em vários planos resulta o sentimento de fuga do tempo, que é o tecido mesmo de que se enroupa a decepção amorosa. Note-se que toda a magia decorre do processo poético, da sábia estrutura de vocábulos e imagens extremamente singelos.

Tributo ao prosaico

Contrastando com essas invenções, vemos na obra de Gonçalves Dias pesado lastro de prosa rimada. O apego aos valores neoclássicos e conseqüente ausência de embriaguez musical, levou-o a cultivar o verso discursivo, sentencioso, que se distingue muito mais dificilmente da prosa, quando falece a verdadeira tensão poética. A longa peça “Amor Delírio — Engano”, dos *Primeiros Cantos*, por exemplo, é fria, pesada, inexpressiva como um exercício de retórica:

*Eu e ela, ambos nós, na terra ingrata
Oásis, paraíso, éden ou templo
Habitamos uma hora; e logo o tempo
Com a foice roaz quebrou-lhe o encanto,
Doce encanto que o amor nos fabricara.*

Citações de versos destacados nem sempre representam o valor e a natureza do poema, pois no decurso duma seqüência de prosa rimada bruscas erupções de inspiração podem poetizar os trechos adjacentes, que nos parecem deste modo veredas necessárias,

ou quando menos justificáveis ante o choque de poesia que as vai estremecer. É o caso de parte d'*Os Timbiras*, mas não do poema citado. No mesmo livro, todavia, há uma curta peça – “Desejo” – vasada no mesmo tom discursivo e sentencioso, que, em virtude de indefinível frêmito de poesia, aparece como tocado por um *talismã*:

*Ah! que eu não morra sem provar, ao menos
Sequer por um instante, nesta vida
Amor igual ao meu!*

A *sinceridade* e a *emoção*, na acepção comum, ocorrem por igual nos dois poemas: num deles, porém, o arranjo milagroso das palavras o fez galgar à esfera da poesia, ao contrário do outro. Em tais casos, podemos apreciar plenamente a simplicidade admirável de Gonçalves Dias, que, aceitando o risco da elocução quase prosaica, e sem recorrer a imagens mais refinadas, obtém ainda assim o toque difícil da verdadeira eficácia poética.

Os Timbiras

De poesia dura, pouco inspirada, são exemplo *Os Timbiras*, de que publicou apenas quatro cantos iniciais em 1857, quando já produzira o melhor da sua obra. Conta Henriques Leal²² que os escutou em 1847, com mais dois, e que o poema pretendia cantar amplamente a migração, para a Amazônia, dos Timbiras de Alcântara, vencidos pelos Gamelas no século XVII. A pretexto disso apareceriam o contacto com o branco, a catequese, a extinção final do grupo. Sente-se que Gonçalves Dias pretendeu, nele, “dar a sua medida”; mostrar capacidade de arquitetar e executar uma epopéia nacional, uma brasilíada inspirada nos feitos e costumes da raça que tanto amou e exaltou.

*As festas e batalhas mal sangradas
Do povo americano, agora extinto.*

Haver dado a lume estes cantos mostra que os reputava prontos e viáveis, e isso depõe contra o seu critério. Obra semelhante pode ser publicada em partes quando estas possuem certa autonomia, como foi o caso do *Childe Harold*, de Byron, verdadeira série de ensaios críticos e psicológicos em verso. Ora, *Os Timbiras* são interrompidos justamente no momento em que, depois de três cantos bastante dispersivos (que deixam o leitor hesitante quanto ao rumo do narrador), vai afinal configurar-se um episódio decisivo, cuja preparação ocupa o Canto Quarto. Isto contribui para tornar o poema, como estrutura, confuso, prolixo, inferior ao *Caramuru* e o *Uruguai*.

O entrecho é delineado sem muita clareza; as cenas são longas e redundantes; retóricos e afetados os tipos; o verso, não raro desarmonioso e prosaico, havendo alguns inconcebíveis na pena desse grande artífice:

22. Antônio Henriques Leal, *Panteon Maranhense*, vol. III, págs. 300-302.

*Bem sinto um não sei quê aferventar-se-me
Nos olhos, que vai prestes expandir-se.*

(II)

*Cá dentro em mim nos decifrados sonhos,
Depois que os funestou propínquo sangue*

(III)

A análise indica, porém, tratar-se mais de um malogro épico, no sentido estrito, que de um malogro poético, de modo geral, pois as partes líricas, marginais à narrativa, são freqüentemente admiráveis, contando-se algumas entre o que de melhor escreveu. É o caso do exórdio famoso:

*Como os sons do boré, soa o meu canto
Sagrado ao rudo povo americano,*

terminado com estes versos deslumbrantes:

*Talvez também nas folhas que engrinaldo,
A acácia branca o seu candor derrame
E a flor do sassafrás se estrole amiga.*

É ainda o início do Canto Segundo:

Desdobra-se da noite o mato escuro...

onde um belo trecho lembra Victor Hugo, inscrevendo-se no sistema de imagens, muito caro aos românticos, em que o infinito é sugerido pelo afastamento das antíteses:

*O pensamento, que incessante voa,
Vai do som à mudez, da luz às sombras,
E da terra sem flor ao céu sem astro.*

É a magia de um momento deste mesmo canto:

*Veste, Coema, as formas da neblina,
Ou vem nos raios trêmulos da Lua
Cantar, viver e suspirar comigo.*

É o início do Canto Terceiro, onde Castro Alves aprendeu várias harmonias da sua lira:

*Era a hora em que a flor balança o cálix
Aos doces beijos da serena brisa,
Quando a ema soberba alteia o colo,
Roçando apenas o matiz relvoso.*

.....

*Quando o vivo carmim do esbelto cactus
Refulge a medo abrilhantado esmalte,*

*Doce poeira de aljofradas gotas,
Ou pó sutil de pérolas desfeitas.*

Exemplos tais, entre vários outros, afirmam a presença do grande poeta, mas confirmam a impressão de que, brilhando nos momentos em que suspende a ação, é incapaz de epopéia, gênero fundado essencialmente na organização do todo, capacidade narrativa, clareza dos propósitos. Sem elas, acontece o que sucedeu n'*Os Timbiras*: os versos ficam desamparados, perdem significado, acumulam-se uns sobre os outros, abafando as eventuais qualidades de cada um. Nem assistiu a Gonçalves Dias a clarividência do seu mestre Basílio da Gama, que domesticou habilmente a musa heróica pela redução ao lirismo. Querendo ser épico em modo maior, traiu a vocação real, salvando-se apenas quando ela voltou, teimosa e felizmente, pelas brechas largas do mau edifício.

Seria injusto, porém deixar a impressão de que malogra sempre no corpo narrativo do poema. Há movimento e relevo em cenas e evocações de combate, inclusive este belo desenho da fúria guerreira imitando o episódio de Ugolino, na *Divina Comédia*:

*E antes que tombe o corpo, aferra os dentes
No crânio fulminado: jorra o sangue
No rosto, e em gorgolhões se expande o cérebro,
Que a fera humana rábida mastiga!
E enquanto limpa à desgrenhada coma
Do sevo pasto o esquálido sobejo,
Bárbaras hostes do Gamela torcem,
A tanto horror, o transtornado rosto.*

(IV)

No canto I, o chamado do chefe se exprime num belo movimento:

*Disse; e vingando o cimo d'alto monte,
Que em roda largo espaço dominava,
O atroador membi soprou com força:
O tronco, o arbusto, a moita, a rocha, a pedra,
Convertem-se em guerreiros.*

O delírio do louco Piaíba (II) é expressivo como métrica psicológica, isto é, o ajuste da variação de número e ritmo do verso aos movimentos da sensibilidade. E há algumas boas imitações de Basílio da Gama:

E sobe audaz onde não chega o raio
(I)

*América infeliz, já tão ditosa
antes que o mar e o vento não trouxessem
A nós o ferro e as cascavéis da Europa.*

(III)

Mais significativa é a presença de várias idéias, imagens, movimentos que aparecem melhor noutros poemas seus, anteriores e posteriores, como se aqui estivesse mais fria a veia nutriente. É o caso da fala do tapuia (IV), onde se prefigura o canto de morte do "I-Juca Pirama". Ele próprio deve ter percebido que não era bom o nível da obra mal começada, pois tendo vivido ainda sete anos depois da edição de Leipzig, e tendo composto, segundo Henriques Leal, ao menos doze dos dezesseis cantos programados,²³ não os quis publicar, nem consta haver terminado o poema, cuja parte inédita teria desaparecido na tragédia do *Ville de Boulogne*.

23. Henriques Leal, ob. cit., pág. 282