



O INDIANISMO NA LITERATURA BRASILEIRA

Maria de Fátima Gonçalves LIMA¹

RESUMO: Este estudo apresenta destaque do indigenismo cultural, núcleo da nacionalidade, como marca da independência cultural do Brasil como nação. A poesia e a abordagem indianismo na literatura brasileira desse estudo parte do Barroco e percorre a história literária brasileira do Barroco aos dias atuais, quando a segurança das nações indígenas ainda é precária, apesar do grande avanço constitucional. O artigo traz a lume, a luta diplomática do ilustre Cacique Raoni, da Nação Kaiapó, um dos grandes líderes indianista que faz história.

PALAVRAS-CHAVE: Indianismo. Literatura Brasileira. Poesia.

INDIANISM IN BRAZILIAN LITERATURE

ABSTRACT: This study highlights cultural indigenism, the core of nationality, as a mark of Brazil's cultural independence as a nation. The poetry and Indianism approach in the Brazilian literature of this study starts from the Baroque and runs through the Brazilian literary history of the Baroque to the present day, when the security of the indigenous nations is still precarious, despite the great constitutional advance. The article brings to light the diplomatic struggle of the illustrious Cacique Raoni, from the Kaiapó Nation, one of the great Indianist leaders who makes history.

KEYWORDS: Indianism. Literature Brazilian. Poetry.

A evolução do Indianismo na literatura brasileira compreende seis períodos distintos: o quinhentista e barroco, o arcádico, o romântico, o parnasiano, o modernista e o pós-modernista.

¹ Doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista – UNESP/São José do Rio Preto; Pós Doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; Pós-doutora pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Coordenadora do Programa – Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Crítica literária, ensaísta e escritora de obras infantis. Membro da Academia Goiana de Letras (AGL), Cadeira nº 5. Endereço eletrônico: <fatimma@terra.com.br>.

O INDIANISMO DO QUINHENTISMO E DO BARROCO

O Indianismo quinhentista-barroco é representado pela literatura jesuítica, ou melhor, por certos autos do padre José de Anchieta, escritos em português ou em língua indígena. Estas peças teatrais são instrumentos de catequese, que representam o indígena brasileiro com a alma sempre tentada por fincas diabólicas e sendo salva pela conversão à fé cristã, mediante ensinamento ou exorcismo. Nesses autos não há qualquer tentativa de valorização do mito do "bom selvagem", difundido pelo humanismo do século XVI.

Gregório de Matos também explorou o Indianismo através das sátiras que fazia aos fidalgos que negavam suas raízes indígenas. O poema "Aos Principais da Bahia chamados os Caramurus" é dedicado aos mestiços do Recôncavo. Gregório de Matos escreve o poema usando uma linguagem também mestiça: Português, Tupi, Africana. Eis a poesia tipicamente brasileira, indianista e tropicalista do poeta baiano:

Há coisa como ver um Paiaia
Mui prezado de ser Caramuru,
Descendente de sangue de Tatu,
Cujo torpe idioma é cobépá. (MATOS, 1990, p. 99).

O vocabulário Tupi domina o texto: *Paiaia* significa Pajé, Piaga ou feiticeiro dos índios; *Cobé pá* é dialeto da tribo Cobé, que habitava os arredores da Cidade da Bahia (Salvador); *carimá* é bolo feito de mandioca; *pititinga* é peixe miúdo; *caruru* é planta alimentar, comida com peixe e camarões; *marau* é mariola, malandro, patife; *Maré* é nome de uma ilha do Recôncavo; *Pai* significa cacique ou, ainda, pássaro cinzento cujo canto imita o nome.

O poeta explora a marcação tônica dos vocábulos indígenas (*carimá*, *caruru*, *caju*, *Piraguá*, *Aricobé*, *Pai*, *Passé*, *aqui*, *Maré*) para reforçar o grito primitivo da raça. Os vocábulos

indígenas refletem, ainda, a condição do bilinguismo no Brasil, que se manifesta desde o início da colonização, até os nossos dias.

O INDIANISMO DO PERÍODO ARCÁDICO

O indianismo Arcádico inicia a valorização literária do índio, com os poemas *O Uruguai* (1769 de Basílio da Gama, e *Caramuru*, de Santa Rita Durão, (1781) nos quais o indígena já aparece como nação, como povo perseguido e extorquido.

Na obra *O Uruguai*, Basílio da Gama faz críticas aos jesuítas e retrata os padres a favor do cativo dos índios. Pelo Tratado de Madri, celebrado entre os reis de Portugal e de Espanha, as terras ocupadas pelos jesuítas, no Uruguai, deveriam passar da Espanha a Portugal. Os portugueses ficariam com Sete Povos das Missões e os espanhóis, com a Colônia do Sacramento. Sete Povos das Missões era habitada por índios e dirigida por jesuítas, que organizaram a resistência à pretensão dos portugueses.

Basílio da Gama narra a luta pela posse da terra, travada em princípios de 1757, exaltando os feitos do General Gomes Freire de Andrade. O poema é dedicado a Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão de Sebastião José de Carvalho – o Marquês de Pombal:

AO ILUSTRÍSSIMO E EXCELENTÍSSIMO

SENHOR CONDE DE OEIRAS

SONETO

Ergue de jaspe um globo alvo e rotundo,
E em cima a estátua de um Herói perfeito;
Mas não lhe lavres nome em campo estreito,
Que o seu nome enche a terra e o mar profundo [...]

(GAMA, 1997, p. 29).

Combatendo abertamente os jesuítas, o poeta descreve a luta entre portugueses e espanhóis versus índios e jesuítas que, instalados nas missões jesuítas – do atual Rio Grande

do Sul – não queriam aceitar as decisões do Tratado de Madri. Nesse sentido, o poeta apresenta o heroísmo dos indígenas, apoia com louvor as ações de Marques Pombal contra os religiosos e expõe os jesuítas como vilões.

O Uruguai é poema mais lírico-narrativo do que épico, ou uma epopeia que não segue a estrutura formal clássica da tradição, imposto em língua portuguesa, conforme *Os Lusíadas* (1572), de Camões. Portanto, traz uma nova forma de poema narrativo, que traduz fatos históricos com abordagens do imaginário e poético.

A obra está dividida em cinco cantos, em versos decassílabos heroicos e sáficos, brancos, sem estrofação, mas é possível perceber a sua divisão em partes: proposição, invocação, dedicatória, narrativa e epílogo. O poeta abandona a linguagem mitológica, contudo ainda adota o maravilhoso, apoiado na mitologia indígena. Segundo Alfredo Bosi:

Basílio era poeta de veia fácil que aprendeu na Arcádia menos o artifício dos temas que o desempenho da linguagem e do metro. O verso branco e o balanço entre os decassílabos heróicos e sáficos aligeiram a estrutura do poema que melhor se diria lírico-narrativo do que épico. Nada há no *Uruguai* que lembre as rígidas divisões do poema heróico. (BOSI, 1980, p.72)

Basílio da Gama rejeitava o belicismo e acreditava nas ideias pré-liberais que profetizam a Revolução e anunciavam o idealismo do Romantismo.

O poeta reflete a imagem do “bom selvagem” e faz apologia da vida natural, avessa à corte, à religião, às hierarquias dos brancos por meio das personagens: General Gomes Freire de Andrade (chefe das tropas portuguesas); Catâneo (chefe das tropas espanholas); Cacambo (chefe indígena); Sepé (guerreiro índio); Balda (jesuíta administrador de Sete Povos das Missões); Caitutu (guerreiro indígena; irmão de Lindóia); Lindóia (esposa de Cacambo); Tanajura (indígena feiticeira). Cacambo e Sepé poetizam os grandes heróis desse poema narrativo:



Gentes de Europa, nunca vos trouxera
O mar e o vento a nós. Ah! não de balde
Estendeu entre nós a natureza
Todo esse plano espaço imenso de águas.
Prosseguia talvez; mas o interrompe
Sepé, que entra no meio, e diz: Cacambo
Fez mais do que devia; e todos sabem
Que estas terras, que pisas, o céu livres
Deu aos nossos avôs; nós também livres [...].

(GAMA, 1997, p. 59)

Sepé, um dos heróis, deixa lição de vida e morte e, vilões, como Balda armam ciladas para entregar Lindóia e a força indígena, a Baldeta, seu filho. A morte da índia heroína (que para não se entregar a outro homem, deixa-se picar por uma serpente), no Canto IV, proporcionou celebre cena poética:

A morte de Lindóia
Este lugar delicioso, e triste,
Cansada de viver, tinha escolhido
Para morrer a mísera Lindóia.
Lá reclinada, como que dormia,
Na branda relva, e nas mimosas flores,
Tinha a face na mão, e a mão no tronco
De um fúnebre cipreste, que espalhava
Melancólica sombra. Mais de perto
Descobrem que se enrola no seu corpo
Verde serpente, e lhe passeia, e cinge
Pescoço e braços, e lhe lambe o seio.
[...]
Um não sei quê de magoado, e triste,
Que os corações mais duros entenece.
Tanto era bela no seu rosto a morte!

(GAMA, 1997, 150, 130-160, p. 99)

Depois desse episódio, padres e índios fogem da sede, não sem antes atearem fogo em tudo. Depois o exército entra no templo.

O último canto apresenta a descrição do Templo, a perseguição aos índios e a prisão de Balda. O poeta termina a sua tarefa poética e despede-se, deixando expresso suas opiniões a respeito dos jesuítas e colocando-os como responsáveis pelo massacre dos índios pelas tropas luso-espanholas. Essas opiniões agradavam ao Marquês de Pombal, o todo-poderoso ministro de D. José I. Nesse mesmo canto aparece, ainda, a homenagem ao general Gomes Freire de Andrade que respeita e protege os índios sobreviventes.

Diante do exposto, o poema Basílio da Gama exprime os imprescindíveis valores encarnados pelos nativos e a poesia da vida e da morte dos indígenas que, mesmo sendo obrigados a se curvarem aos pés da Coroa lusa, permaneceram como criaturas dignas, e continuaram sua luta, sua fala, sua poesia que canta o que acreditam: a Natureza e a Liberdade.

O poeta Frei José Santa Rita Durão, no poema épico *Caramuru* (1781), apresenta também o índio como tema para transfigurar os padrões ideológicos que ele acreditava. De acordo com Alfredo Bosi:

[...] será uma corrente oposta à de Basílio, voltada para o passado jesuítico e colonial, e em aberta polêmica com o século das luzes: Se, pela cópia de alusões à flora brasílica e aos costumes indígenas, o *Caramuru* parece dotado de índole mais nativista do que o *Uraguai*, no cerne das intenções e na estrutura, a epopeia de Durão está muito mais distante do homem americano do que o poemeto de Basílio. (BOSI, 1980, p.75)

O poema *Caramuru* (1781) de Frei José de Santa Rita Durão é um poema épico, tradicional, nos moldes camonianos, em *Os Lusíadas*. Portanto, segue as regras clássicas de um épico: 10 cantos, estrofes em oitava, rima do tipo ABABABCC. A narrativa divide-se em Proposição, Invocação, Dedicatória, Narração e Epílogo.

O assunto do poema é a história de Diogo Álvares Correia, o Caramuru, que ao chegar à Bahia, se torna chefe dos índios tupinambás e auxilia na fundação da cidade de Salvador.

O poeta utiliza um material histórico-cronístico e transforma em poema épico, sem descumprir a tradição literária que o século XVIII. Do material de uma possível crônica, que sempre foi avaliada como forma literária inferior, Santa Rita Durão ressaltou seu conteúdo histórico e imaginário, numa forma aceita como superior: a epopeia; e, ostentou nela, a função didática, a defesa da política de Estado, as referências históricas permeadas de traços de obra de arte que transportasse o exemplar de formação moral e cívica, para aquela época em o Brasil era uma *“uma unidade geográfica formada por províncias estranhas umas às outras.”* (VILLALTA, 2000, p. 120).

O poeta percorre os três estágios da vida do herói: o naufrágio, a vitória sobre os índios, a viagem de Caramuru à França, o regresso ao Brasil e o seu reconhecimento pelos serviços prestados à coroa. É importante destacar que Santa Rita Durão apresenta um Pré-romantismo ao poetizar o relacionamento entre Diogo – o Caramuru (o filho do trovão, assim aclamado, após disparar seu mosquete durante uma caçada) e bela Paraguaçu (personagem histórica, sua esposa e filha do cacique Taparica).

Outras personagens da história são Moema, com quem Diogo teve um relacionamento e os chefes indígenas Gupeva e Sergipe. A história lendária do “Filho do Trovão” narra que Moema e também outras índias, por ciúmes, se jogaram ao mar para acompanhar Caramuru quando este partia para a França com Paraguaçu.

Nas terras francesas, Paraguaçu recebeu o batismo em Santo-malos, com o nome de Catarina (Katherina Du Bresil) em homenagem a Catherine dês Granches, esposa de Jacques Gartier.

Catarina Paraguaçu e Caramuru tiveram vários filhos e filhas, Ana, Genebra, Apolônia, Graça, Gabriel, Gaspar e Jorge Álvares, que casaram com moças da corte que vieram com Martim Afonso de Souza, dos quais descendem as mais importantes famílias da aristocracia baiana. Caramuru foi sepultado no Mosteiro de Jesus, dos jesuítas, em Salvador, onde depois foi enterrada a sua mulher em Paraguaçu.

Frei José Santa Rita Durão, em *Caramuru*, realizou uma epopeia didático-moralista e apresenta o índio do ponto de vista da catequese: Diogo é retratado como uma personagem temente a Deus, herói casto, bom. Sua religiosidade vai servir para ter domínio, amansar e tentar fazer a transformação do índio que, considerado selvagem, não era respeitado como humano.

Numa visão pré-romântica, que lembra o índio idealizado de José de Alencar, Paraguaçu é descrita com traços brancos, e sabe falar português:

Paraguaçu gentil (tal nome teve)
Bem diversa de gente tão nojosa,
De cor tão alva como a branca neve,
E donde não é neve, era de rosa;
O nariz natural, boca mui breve
Olhos de bela luz, testa espaçosa;
De algodão tudo o mais, com manto espesso
Quanto honesta encobriu, fez ver lhe o preço.

(DURÃO, 2000, p. 42)

A história de Caramuru oscila entre a ficção e a realidade e não há como negar que é uma epopeia colonialista, pois proclama a colonização dos índios, que eles chamavam de civilização ou humanização, ação que repudiamos hoje, na visão ativista de luta contra essas ideias que, infelizmente ainda se fazem presentes na contemporaneidade.

Diante do exposto, numa visão contrapontística entre *Caramuru* do *O Uruguai*, o que difere os dois poemas indianistas do Arcadismo (além dos recursos literários e pela linguagem)

refere-se à figura do índio, pois apesar de ambos terem personagens indígenas, no *Uruguai* – o índio é visto como uma figura heroica e representativa dos valores da liberdade e da vida natural; enquanto que em *Caramuru* – o índio é tratado como um objeto de colonização e catequese. O índio é abordado em *Caramuru* como inferior, ao contrário do *O Uruguai*, pois, para Basílio, o índio é vítima da perfídia escravizante dos jesuítas.

Além disso, outro aspecto que diferem as obras refere-se ao modo como seus autores veem a figura do Marquês de Pombal: no *Uruguai* Basílio faz elogios e honras ao Marquês porque este perseguia aos missionários. Em *Caramuru*, o período pombalino é visto como uma época de horrores. Enquanto em *O Uruguai* Basílio utiliza o aqui e agora para narrar os acontecimentos, no poema *Caramuru* Santa Rita Durão retoma a acontecimentos históricos. No entanto, nas duas obras, há a presença de momentos líricos, como a morte de Lindóia n' *O Uruguai* e a morte de Moema no *Caramuru*. E, sem dúvida, o índio, a natureza e história do Brasil aparecem como o grande tema da poesia.

O INDIANISMO DO PERÍODO ROMÂNTICO

O Indianismo romântico tem como marca a busca das origens. Devido à ausência de um passado medieval, o indianismo no Brasil foi um dos elementos de sustentação do sentimento nacionalista, acentuado com a proximidade da nossa independência.

Foi com o Romantismo que o tema do índio se desenvolveu e alcançou significação. Neste período estético, a manifestação de pensamento denominada *Indianismo* foi evidenciada e apresentada como modismo. Tal expressão, até hoje, é empregada mais em referência ao período romântico.

Na literatura brasileira, a tendência universal do Romantismo de remexer no passado nacional e rebuscar nos escombros medievais o que melhor aí ficara da alma e da tradição de cada povo, encontraria no Indianismo seu correspondente. A Idade Média, para os povos

americanos, teria de ser, pelo menos poeticamente, a civilização indígena anterior à descoberta, já enriquecida pelo mito do "bom selvagem".

E, se um dos maiores problemas do país, àquela altura, era o de afirmar frente a Portugal o espírito nacional brasileiro, graças ao qual a jovem nação queria ser independente, não só do ponto de vista político, mas também do ponto de vista cultural, seria naturalmente através da valorização poética das raças indígenas, da exaltação de sua cultura, que o Brasil alcançaria aquele nível mínimo de orgulho nacional, de que carecia para uma classificação em face do europeu. O negro, no caso, não se prestava ao papel de valorização da nacionalidade; e não somente porque representava o trabalho, numa sociedade em que o trabalho era motivo de classificação social, mas porque, não sendo filho da terra, para ela tinha vindo escravizado e aviltado. O índio, ao contrário, era a população vinculada à terra, era o dono da terra, lutava para não ser escravo e não representava o trabalho; era americano e queria ser livre. Era o que convinha, sob medida, ao idealismo romântico que criou com base mais lendária do que histórica, o mundo poético e heroico das raízes americanas da jovem nacionalidade.

Esse período romântico do indianismo no Brasil define-se a partir das "Poesias americanas", inseridas em *Primeiros Cantos* (1946) de Gonçalves Dias; recebe modesta contribuição de Gonçalves de Magalhães, com *A Confederação dos Tamoios* (1856), e adquire toda a força de exaltação nacional com o romance de José de Alencar, passando o indianismo, então, a ser uma espécie de moda literária, pois todos os escritores da época se sentiram obrigados a incluir o tema em suas preocupações.

O indianismo romântico gonçalvino, do ponto de vista temático, idealizou o indígena, ressaltando seu sentimento de honra e nobreza de caráter; descreveu o índio como herói, procurando torná-lo símbolo de toda uma raça, capaz de categorizar o brasileiro em face do

européu; exaltou a natureza em que viviam os selvagens e procurou interpretar a psicologia do índio brasileiro, temática que será analisada com detalhes e textos ilustrativos mais adiante.

O INDIANISMO DE GONÇALVES DIAS

Gonçalves Dias não foi o introdutor do índio na poesia brasileira, todavia soube como ninguém poetizar o índio: fez Escola. Ninguém foi melhor poeta indianista, nem antes e nem depois do poeta maranhense. É referência ilustre e a mais artística sobre o indianismo na literatura brasileira.

O indianismo de Gonçalves Dias vinha de fontes imediatas, *o poeta* trazia-o no sangue, alimentava-o das lembranças de sua infância em Caxias, no Maranhão. Posteriormente, através de seus trabalhos sobre o Brasil e a Oceania e suas andanças pela Amazônia, o poeta realizou um retrato do índio brasileiro, quase realista e até mesmo científico, como o seu *Dicionário da Língua Tupi* (1848), realizou pesquisa histórica e geográfica.

Encarregado há algum tempo pelo Instituto Histórico e Geográfico brasileiro de apresentar-lhe uma memória acerca dos nossos indígenas, tive de ocupar-me com especialidade dos que habitavam o litoral do Brasil, quando, foi do seu descobrimento, os quais por esse fato foram os primeiros que se acharam em contato com os colonos portugueses.

Cabia-me tratar dos caracteres intelectuais e morais dessas tribos; esse trabalho porém não podia ser feito senão com o estudo prévio da língua que elas falavam, da qual tantos vestígios se encontram, que não é de presumir que eles tenham em algum tempo de desaparecer completamente da nossa linguagem vulgar, nem mesmo da científica. (DIAS, 1998, p. 98)

O poeta do índio idealizou o nativo, mais por simpatia e por obediência às características estéticas da época do que por desconhecimento da psicologia própria do silvícola. Gonçalves Dias realizou uma poética magistral e deu vida e continuidade ao indianismo na literatura brasileira.

Entre os principais poemas indianistas de Gonçalves Dias, estão “Os Timbiras” (Ibidem, 1998, p. 503-557), “I-Juca-Pirama”(p. 379), “Marabá” (p. 392), “Leito de Folhas Verdes” (p. 377), “O canto do Guerreiro” (p. 106), “Canto do Piaga” (p. 108) e “Canção do Tamoio” (p. 394).

“Os Timbiras” (*poema americano*) é um longo texto poético dividido em cinco partes: Introdução (p. 505); Canto Primeiro, (p. 506); Canto Segundo (p. 516); Canto Terceiro (p. 528) e Canto Quarto (p. 543). Essa obra publicada em 1857 e contém passagens de muita realização poética, é uma tentativa frustrada de um poema épico, uma vez que, nesta data, foram publicados apenas os quatro cantos iniciais. O resto perdeu-se no naufrágio. De acordo com o próprio poeta, sua intenção era fazer uma *Ilíada* brasileira, uma gênese americana:

Imaginei um poema... como nunca ouviste falar de outro: magotes de tigres, de quatis, de cascavéis: imaginei mangueiras e jaboticabeiras copadas, jequitibás e ipês arrogantes, sapucaieiras e jamboeiros, de palmeiras nem falemos; guerreiros diabólicos mulheres feiticeiras, sapos e jacarés sem conta... Passa-se a ação no Maranhão e vai terminar no Amazonas com a dispersão dos Timbiras; a guerra entre eles e depois com os portugueses. (DIAS, 1998, p. 59)

O texto que se segue é o início de “Os Timbiras”:

OS RITOS semibárbaros dos Piagas
Cultores de Tupã, e a Terra virgem
Donde como dum trono, enfim se abriram
Da cruz de Cristo os piedosos braços;
As festas, e batalhas mal sangradas
Do povo Americano agora extinto,
Hei de cantar na lira. (...)

(DIAS, 1998, p. 505)

Lendo com atenção este trecho, percebe-se que, nele, o poeta se propõe a cantar costumes e episódios relacionados aos índios, definidos como o "povo americano agora extinto", isto é, os primitivos habitantes da América, dizimados pelos colonizadores.

O poema "Deprecação" (p. 113-115) é uma oração indígena, na qual o "eu" lírico índio se dirige ao seu Deus. Acompanhe um fragmento desse texto:

Tupã, ó Deus grande! cobriste o teu rosto
Com denso velâmen de penas gentis;
E jazem teus filhos clamando vingança
dos bens que lhes deste da perda infeliz!
Tupã, ó Deus grande! teu rosto descobre;
Bastante sofremos com tua vingança!

(DIAS, 1998, p. 113)

Ao contrário dos outros textos românticos, este poema "Deprecação" não apresenta o índio como ser idealizado e livre. Apesar do conteúdo romântico, o poeta descreve um problema real dos silvícolas, iniciado com o descobrimento e que vem-se agravando nos dias atuais. Este texto denuncia claramente a dizimação dos índios pelos colonizadores: *Já restam bem poucos dos teus.*

Diante dos diuturnos malefícios causados pelos brancos, um "eu" lírico, nativo, cansado de sofrer, depreca ao Deus dos índios. Para realizar plenamente sua súplica, lança mão do procedimento da função apelativa, com imperativos e vocativos para influenciar o comportamento do receptor da mensagem: Tupã. O motivo desta deprecação é a destruição que os brancos estão provocando entre os índios.

Para expor a triste situação da sua raça, o índio utiliza uma imagem de que os filhos de Tupã jazem clamando vingança e que já perderam tudo que possuíam, mas parece que seu Deus não percebe as lágrimas de seu povo. Uma grande transformação está acontecendo

entre os indígenas: mudança da sorte, do destino. Antes, os índios viviam felizes e livres; agora, são perseguidos e destruídos. Porém, apesar de todos estes acontecimentos, Tupã, o Deus grande, cobre o rosto diante do infortúnio dos nativos.

O momento é de desolação e do Anhangá, o espírito do mal. Este, impiedoso, trouxe o sangue e os homens que o raio manejam cruentos, isto é, os invasores brancos, os europeus, donos das armas de fogo. Os brancos, trazem a morte dos guerreiros, o fim da caça, a perda das terras e da liberdade. Os europeus são os mensageiros do mal e representam também o próprio Anhangá.

O tempo presente dos nativos é uma grande tragédia, o passado do seu povo foi de glória, força e valentia. Agora, só resta confiar nas palavras do Piaga, que afirma ser breve este sofrimento. Porém, a esperança maior estava na salvação divina, motivo por que, o eu poemático depreca a intervenção de Tupã. Apesar de pertencer à primeira geração dos poetas românticos, Gonçalves Dias reflete nesse poema a temática do social que será dominante na terceira geração.

No poema "Vozes d'África", Castro Alves, escrevendo sobre o drama dos escravos, pergunta: *"Deus! ó Deus! onde estás que não respondes/Em que mundo, em qu'estrela tu escondes/ Embuçado nos céus"* (ALVES, s/d p. 54). Essas súplicas lembram os versos de "Deprecação", que rogam: *"Tupã ó Deus grandel cobriste o teu rosto/Com denso velâmem de penas gentis"*, texto indígena ilustrado por alguns vocábulos da língua Tupi-Guarany: *Tupã, Anhangá, Tupi, igaras, quati e Piaga*.

Nem sempre, porém, os poemas indianistas de Gonçalves Dias apresentam uma visão realista do indígena brasileiro: muitas vezes, o índio (semelhança do que ocorre nos romances indianistas de Alencar) assume valores e comportamentos mais característicos da cavalaria andante medieval, do que dos primitivos habitantes da América.

O poema "I-Juca-Pirama" (DIAS, 1998, p. 379-392) (que em Tupi significa o que há de ser morto) narra a história de um guerreiro Tupi aprisionado pelos Timbiras. No momento da execução, o índio Tupi exalta sua bravura, mas pede clemência, pois dele dependia a sobrevivência do pai, cego e doente. Considerado covarde pelo chefe dos Timbiras, é solto. Ao reencontrar o pai, este o amaldiçoa pela perda da honra. O jovem arma-se, luta bravamente contra os Timbiras, abate os inimigos, recupera a honra e recebe do pai o perdão.

"I-Juca-Pirama" é dividido em dez cantos curtos, uma espécie de épico-dramático. A estrofação e a métrica variam de acordo com a tonalidade e sugestão da dramaticidade. O primeiro canto, formado por oito sextilhas de onze sílabas métricas, apresenta uma descrição reveladora da idealização da natureza, da força e valentia dos Timbiras:

No meio das tabas de amenos verdores,
Cercados de troncos cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos d'altiva nação;
São muitos seta filhos, nos ânimos fortes,
Temíveis na guerra, que em densas coortes
Assombram das matas a imensa extensão.
São rudos, severos, sedentos de glória,
Já prélios incitam Já cantam vitória, (...)

(DIAS, 1998, p. 379)

Em "I-Juca-Pirama", os índios Timbiras são caracterizados como altivos, guerreiros, destemidos, valentes e orgulhosos. Nos cantos II, III e IV são apresentadas as tradições indígenas e o prisioneiro é preparado para o cerimonial antropofágico, em que serão vingados os mortos Timbiras. Ao lhe pedirem, como é próprio do ritual, que cante seus feitos de guerra e se defenda da morte, da seguinte forma: "*Diz-me quem és, teus feitos canta/ Ou se mais te apraz, defende-te...*", o prisioneiro responde bravamente aos inimigos. O Tupi grita o seu canto de morte no valente canto IV: *Meu canto de morte,/ Guerreiros, ouvi:/ Sou filho das selvas,/*

Nas selvas cresci;/ Guerreiros, descendo/ Da tribo Tupi.(...) (Ibidem, 1998, p. 382). Porém, apesar das suas bravuras, o Tupi pede para viver, por uma nobre causa: amparar seu velho, cego e doente genitor; mas afirma que retornaria para cumprir seu destino. Ao ouvir o discurso do prisioneiro, o chefe Timbira ordena que solte o jovem Tupi:

Soltai-o! Diz o chefe. Pasma a turba; [...]
Timbira, diz o índio enternecido,
[...] És livre; parte.
E voltarei...
Sim, voltarei mono meu pai.
Não voltes
[...] Mentiste, que um Tupi não chora nunca,
E tu choraste!... Parte; não queremos
com carne vil enfraquecer os fortes.

(DIAS, 1998, p. 384-385)

Neste diálogo entre o guerreiro Tupi e o chefe Timbira, o índio brasileiro é caracterizado como uma pessoa sentimental e com um grande senso de honra e menosprezo pelos covardes. No canto VI, o índio encontra seu pai, que, incrédulo, o amaldiçoa e o obriga a retornar com ele à tribo inimiga. No canto VII, pede ao chefe que o ritual de morte se cumpra. Porém, o pai Timbira responde:

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
De mais guerreiro das tribos
Derramar seu ignóbil sangue:
Ele chorou de cobarde;
Nós outros, fortes Timbiras,
Só de heróis fazemos pasto.



(DIAS, 1998, p. 388-389)

Diante da vergonha, o pai descarrega toda a sua ira sobre o jovem Tupi e o condena a ser um eterno errante, sem pátria, sem irmãos, sem honra, uma sombra a vagar pelo mundo:

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! [...]
"Tu, cobarde, meu filho não és."

(DIAS, 1998, p. 389-390)

Diante do discurso imprecativo do genitor, o índio é tomado por uma força sobrenatural e é transformado em um super-herói invencível:

A taba se esboroa, os golpes descem,
Gritos, imprecações profundas soam,
Emaranhada a multidão braveja,
Revolve-se, enovela-se confusa,
E mais revolta em mor furor se acende.
E os sons dos golpes que incessantes fervem.
Vozes, gemidos, estertor de morte
Vão longe pelas ermas serranias
Da humana tempestade propagando
Quantas vagas de povo enfurecido.

(DIAS, 1998, p. 391)

O guerreiro aniquilava a tribo inimiga quando o chefe Timbira gritou: *“Basta, guerreiro ilustre! Assaz lutaste e para o sacrifício é mister forças.”* O Tupi parou a luta e caiu nos braços do velho pai. Este o abraçou com lágrimas de júbilo bradando:

Este, sim, que é meu filho muito amado!
E pois que o acho em fim, qual sempre o tive,
Corram livres as lágrimas que choro,
Estas lágrimas, sim, que não desonram.

(DIAS, 1998, p. 391)

O bravo índio faz seu pai chorar de alegria. As lágrimas do velho Tupi expressam a vitória de um povo forte, temíveis na guerra, sedentos de glória, apesar de já sofrer a invasão dos homens brancos que chegam traidores com mostras de paz e destroem os campos, quebram os arcos e tiram os *maracás* dos Piagas, impondo a religião cristã. Contudo, o heroísmo e o orgulho indígenas fazem história e são matérias de contos e cantos fantásticos que glorificam, não só o protagonista das narrativas, mas até mesmo aqueles que dizem ter presenciado tais fatos. É o caso do cacique Timbira deste poema épico que, depois de ter participado da história do índio Tupi, fez muita fama contando a história do "I-Juca-Pirarma". O chefe Timbira, na sua glória de testemunha ocular, recontava a narrativa do herói, sem aumentar nenhum ponto, mas precisava acrescentar prudente: *“Meninos, eu vi!”*.

Por outro lado, há ocasiões em que a poesia indianista de Gonçalves Dias transforma o índio em sujeito de conflitos e sentimentos universais. Em poemas tais, o índio deixa de ser símbolo do homem brasileiro para ser um homem qualquer. Observe este aspecto nas estrofes que se seguem, extraídas do poema "Marabá":

EU VIVO SOZINHA;
ninguém me procura!

Acaso feita
Não sou de Tupá!
Se algum dentre os homens
de mim não se esconde
– "Tu és, " me responde
– "Tu és Marabá!"
Meus olhos são garços,
são cor das safiras,
– Tem luz das estrelas,
tem meigo brilhar;
– Imitam as nuvens
de um céu anilado,
– As cores imitam
as vagas do mar!

(DIAS, 1998, p. 392)

Os versos transcritos ilustram a queixa de uma índia Marabá (mestiça, que tem olhos claros) que, por diferir do tipo físico comum do indígena brasileiro, não encontra companheiro na tribo. Vê-se, portanto, que neste poema Gonçalves Dias projetou no índio o problema da marginalização do mestiço: como já dissemos, o próprio poeta foi vítima do preconceito racial.

O Romantismo apresentou uma visão bastante idealizada do índio a fim de equipará-lo ao colonizador. Neste poema, a índia Marabá é apresentada segundo o padrão de beleza europeu: *"Olhos garços, cor das safiras,/rosto da alvura dos lírios,/loiros cabelos em ondas"*, transferência do padrão europeu de beleza que para o índio, é uma idealização da figura nativa.

Porém, o silvícola, em Gonçalves Dias, não convive pacificamente com o homem branco, como ocorre em José de Alencar. Nos textos gonçalvinos, o índio sofre as pressões da sociedade moderna e deseja ser livre e corajoso, vivendo na sua sociedade primitiva. Esta imagem do índio está de acordo com os postulados de Rousseau, quando afirma:

Evitemos pois, confundir o homem selvagem com os homens que temos diante dos olhos. A natureza trata todos os animais abandonados a seus



cuidados com uma predileção com que parece querer mostrar quanto é ciosa desse direito. O cavalo, o gato, o touro, o próprio asno têm, na maioria, uma estatura mais alta, e todos uma constituição mais alta, e todos uma constituição mais robusta, mais vigor, força e coragem quando nas florestas do que em nossas casas; perdem a metade dessas vantagens tornando-se domésticos e poder-se-ia dizer que todos os nossos cuidados para tratar bem e alimentar esses animais só conseguem degenerá-los. Acontece o mesmo com o próprio homem. Tornando-se sociável e escravo, torna-se fraco, medroso e subserviente, e sua maneira de viver, frouxa e afeminada, acaba por debilitar ao mesmo tempo sua força e sua coragem. (ROUSSEAU, 1988, p. 45)

O índio em Gonçalves Dias deseja ser forte e canta vitória como pode ser comprovado através do poema "O canto do guerreiro":

Valente na guerra
Quem há, como eu sou
Quem vibra o tacape
Com mais valentia
Que golpes daria
Fatais como eu dou
Guerreiros, ouvi-me;
Quem há como eu sou...

(DIAS, 1998, p. 106)

O canto do indígena expressa um guerreiro ideal, sem medo, valente e livre. Apesar do denunciado contato com os homens que raio manejam cruentos (DIAS, 1998, p. 23), o índio é um guerreiro, de viva voz que mata sem temor seus inimigos, que na caça ou na lide, não há quem afronte: "*Se as matas estrujo/ Co'os sons do Boré,/Mil arcos se encurvam,/Mil setas lá voam,/ Mil gritos reboam./ Mil homens de pé...*" (DIAS, 1998, p. 107). Este sim, é um valente herói.

A imagem da valentia do índio e da sua comunhão com a natureza é algo digno de contemplação:



Lá vão pelas matas;
Não fazem ruído:
O vento gemendo
E as matas tremendo
E o triste carpido
Duma ave a cantar,
São eles guerreiros,
Que faço avançar [...]

(DIAS, 1998 p. 19)

São estes os valentes guerreiros, que avançam sem medo ao som do *boré* (trombeta de bambu):

E o Piaga se ruge
No seu Maracá,
A morte lá paira
Nos ares frechados,
Os campos juncados
De mortos são já:
Mil homens viveram,
Mil homens são lá [...]

(DIAS, 1998 p. 108)

"O canto do guerreiro" é uma ópera indígena, da qual participam o índio e a natureza. Enquanto o vento geme, as matas tremem, o Piaga toca o seu *maracá*, o guerreiro valente faz vibrar os sons do *boré* e canta em alta voz, seu grito de guerra, formando, assim, uma orquestra magistral, uma obra dramática musicada que eleva e exalta os feitos do indígena da pátria brasileira.

O INDIANISMO DE JOSÉ MARTINIANO DE ALENCAR

José de Alencar é considerado o escritor de maior expressão do indianismo romântico, ao lado de Gonçalves Dias.

Os romances de Alencar são poemas em prosa, especialmente *Iracema* (1865), que se notabilizou pela poeticidade da prosa, rítmica, sonora e metafórica.

O Guarani (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874) romances históricos de José de Alencar, constituem a trilogia indianista do autor. Os três romances revelam a identidade brasileira, dentro dos padrões do Romantismo, com a valorização da *natureza*, da *Pátria*, portanto o nacionalismo, do *índio como herói*, do *contato do índio com branco europeu colonizador*, dos *temas históricos*, do *regate das lendas* e do *amor*.

O romance *O Guarani*, publicado em formato de folhetim para o Diário do Rio de Janeiro durante o ano de 1857, narra uma história de amor entre um índio e a filha de um fidalgo português D. Antônio de Mariz que viera às terras brasileiras recebidas por Mem de Sá, um dos primeiros administradores de terra da colônia. Dividido em quatro partes: *Os Aventureiros*, *Peri*, *Os Aimorés* e *Catástrofe*, o romance retorna ao ano de 1604, época em que os reinos de Portugal e Espanha ainda disputavam terras no novo continente.

A trama inicia às margens do rio Paquequer, um afluente do rio Paraíba, onde está localizada a residência fortificada do fidalgo D. Antônio de Mariz, que vive com sua esposa, Dona Lauriana, seu filho Diogo, sua filha Cecília, sua sobrinha Isabel e o índio Peri. Na propriedade viviam também aventureiros que participavam de expedições, entre eles, Loredano, o ambicioso italiano que, mais adiante, torna-se o vilão do romance. Outra personagem importante para a trama é Álvaro de Sá, um jovem nobre de confiança do fidalgo português. No final do livro está registrado o célebre epílogo:

A cúpula da palmeira, em que se achavam Peri e Cecília, parecia uma ilha de verdura banhando-se nas águas da corrente; as palmas que se abriam formavam no centro um berço mimoso, onde os dois amigos, estreitando-se, pediam ao céu para ambos uma só morte, pois uma só era a sua vida.

Cecília esperava o seu último momento com a sublime resignação evangélica, que só dá a religião do Cristo; morria feliz; Peri tinha confundido as suas almas na derradeira prece que expirara dos seus lábios. [...]

A água subindo molhou as pontas das largas folhas da palmeira, e uma gota, resvalando pelo leque, foi embeber-se na alva cambraia das roupas de Cecília.

A menina, por um movimento instintivo de terror, conchegou-se ao seu amigo; e nesse momento supremo, em que a inundação abria a fauce enorme para tragá-los, murmurou docem — Meu Deus!... Peri!... (ALENCAR, 1992, p. 291-292)

O Guarani, além de trazer um fundo histórico e trama do amor entre o índio Peri e Cecília (moça loira, de olhos azuis, e dona de uma alma generosa e inocente) apresenta o selvagem Peri, como um herói nacional, mas com características do herói europeu das novelas de cavalaria. Assim, José de Alencar deu a Peri, características fantasiosas, levando-o a ter identidades e aspectos que fogem aos paradigmas da identidade nativista e nacionalista do Brasil. O índio Peri adquiriu propriedades peculiares da bravura, da coragem e da determinação, nos moldes do cavaleiro medieval.

Por outro lado, o protagonista Peri é imaginado dentro do ideal do "bom selvagem", do filósofo francês Jean-Jacques Rousseau, (1712-1778) isto é, o índio bom e incorruptível por estar cada vez mais distante da civilização. Peri é a idealização do herói belo, justo e bom.

No seu livro *Contrato social*, (1762), Rousseau afirma “*O homem nasceu livre, e em toda parte se encontra sob ferros.*” (ROUSSEAU, 1987, p.22). Nesse sentido, para o filósofo o homem é bom por natureza, a criação de leis, na verdade, tem outros motivos, a saber, a propriedade privada, que, como aponta no *Discurso sobre a origem da desigualdade* (1754), não é apenas a razão por essa desigualdade, mas também pela criação das leis que servem para proteger a propriedade.

O Guarani se mostra mais complexo do que os demais romances de José de Alencar. Nele, há dois principais conflitos: entre os índios e os portugueses que se estabeleceram nas terras e entre os admiradores de Cecília (Peri, Álvaro e Loredano), que estavam interessados na mão da moça.

O segundo romance indianista de José de Alencar, *Iracema* (1865) (considerado o romance ícone do indianismo romântico) é uma narrativa de fundação. A narrativa tem início quando Martim, um português responsável por defender o território brasileiro de outros invasores europeus, perde-se na mata, em localidade que hoje corresponde ao litoral do Ceará.

A personagem Iracema, uma índia tabajara que então repousava entre as árvores, assusta-se com a chegada do estranho e dispara uma flecha contra o estrangeiro Martim. Ele não reage à agressão por ter sido alvejado por uma mulher, e a índia percebe que feriu um inocente.

Como uma ação pacífica, *Iracema*, a selvagem, conduz o moço ferido para sua aldeia do seu pai – Araquém, o pajé da tribo. A cena de abertura do romance é um poema em prosa e exemplifica o jogo poético de ritmo e imagens metafóricas, em parágrafos curtos, como se fossem versos longos e sonoros:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes
da carnaúba;
Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do Sol nascente,
perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros.
Serenai verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o
barco aventureiro manso resvale à flor das águas.
Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao
fresco terral a grande vela? (ALENCAR, 1996, p. 19-20)

O estrangeiro que foi recebido com hospitalidade na aldeia, desagradou Irapuã, guerreiro tabajara apaixonado por Iracema. E, com o tempo, Iracema e Martim aproximam.



Contudo, Iracema tem um papel importante na tribo: é uma virgem consagrada a Tupã, guardadora do segredo da jurema, um licor sagrado, que levava ao êxtase os índios tabajaras.

Apesar do impedimento, a índia quebra o voto de castidade, o que significa uma condenação à morte. Por esse motivo, Martim é perseguido por Irapuã e seus homens.

Iracema e Martim fogem da aldeia. Juntam-se a Poti, índio pitiguara, a quem Martim tratava como irmão.

Os tabajaras, liderados por Irapuã e Caiubi, o irmão de Iracema, perseguem os fugitivos. Quando eles encontram os apaixonados Caiubi e Irapuã agredem violentamente Martim, e Iracema luta contra a tribo tabajara que, vencida, bate em retirada.

Refugiados numa praia, Martim constrói uma cabana e ali, enquanto o amado fiscaliza as costas, em expedições a mando do governo português, Iracema espera Martins. Ele, constantemente tomado é pela melancolia e nostalgia de sua terra natal, o que entristece Iracema, que passa a pensar que sua morte seria, para ele, uma libertação.

Iracema descobre-se grávida e Martim vai ajudar Poti, a defender a tribo pitiguara, que está sob ataque. A selvagem tem o filho sozinha e batiza a criança de Moacir, o nascido de seu sofrimento.

Ela sofreu muito e entra em profunda depressão: o leite de Iracema seca e quando ela está muito fraca, Martim chega a tempo de a índia entregar-lhe o filho e morre em seguida.

Pousando a criança nos braços paternos, a desventurada mãe desfaleceu como a jetica se lhe arrancam o bulbo. O esposo viu então como a dor tinha murchado seu belo corpo; mas a formosura ainda morava nela, como o perfume na flor caída do manacá.

Iracema não se ergueu mais da rede onde a pousaram os aflitos braços de Martim. O terno esposo, em que o amor renascera com o júbilo paterno, a cercou de carícias que encheram sua alma de alegria, mas não a puderam tornar à vida: o estame de sua flor se romperá.

– Enterra o corpo de tua esposa ao pé do coqueiro que tu amaste. Quando o vento do mar soprar nas folhas, Iracema pensará que é tua voz que fala entre seus cabelos.

O lábio emudeceu para sempre; o último lampejo despediu-se dos olhos baços. (ALENCAR, 1996, p. 87)

Ubirajara, publicado em (1874), e terceira obra de temática indianista do de Alencar é também uma lenda transformada em romance pelo escritor cearense.

Logo no início, o autor faz uma advertência a seus leitores:

ADVERTÊNCIA

Este livro é irmão de Iracema. Chamei-lhe de lenda como ao outro. Nenhum título responde melhor pela propriedade, como pela modéstia, às tradições da pátria indígena.

Quem por desfastio percorrer estas páginas, se não tiver estudado com alma brasileira o berço de nossa nacionalidade, há de estranhar em outras coisas a magnanimidade que ressumbra no drama selvagem a formar-lhe o vigoroso relevo. (ALENCAR, 1994, p. 15)

O narrador apresenta ao seu leitor que as informações que temos até hoje sobre os indígenas provinham ou dos jesuítas ou dos aventureiros que chegavam no novo continente e que, nem sempre, a linguagem utilizada para descrevê-los estava de acordo com os costumes dos indígenas.

Por isso, Alencar critica a visão destes primeiros viajantes e religiosos, pois davam ao indígena um caráter meramente bárbaro, sem levar em consideração o aspecto sentimental e cultural da vida dos nativos. Escreve Alencar:

As coisas mais poéticas, os traços mais generosos e cavalheirescos do caráter dos selvagens, os sentimentos mais nobres desses filhos da natureza são deturpados por uma linguagem imprópria, quando não acontece lançarem à conta dos indígenas as extravagâncias de uma imaginação desbragada.(..) É indispensável

escoimar o fato dos comentários de que vem acompanhado, para fazer uma ideia exata dos costumes e índole dos selvagens. (ALENCAR, 1994, p. 16)

Diante do exposto, *Ubirajara* é considerado um romance "irmão" da obra *Iracema*, embora narre eventos acontecidos antes da vinda dos europeus para o Brasil. Logo, os conflitos acontecem entre os povos indígenas, sem a intervenção dos colonizadores.

O herói é Jaguarê, um jovem caçador que precisa combater um inimigo para conseguir o título de guerreiro. Porém, encontra Araci, índia tocantim e filha do chefe da tribo inimiga, que o convence a lutar contra índios de sua tribo para disputar seu amor.

– A filha dos tocantins tem no pé as asas do beija-flor; mas a seta de Jaguarê voa como o gavião. Não te assustes, virgem das florestas; tua formosura venceu o ímpeto de meu braço e apagou a cólera no coração feroz do caçador. Feliz o guerreiro que te possuir.

– Eu sou Araci, a estrela do dia, filha de Itaquê, pai da grande nação tocantim. Cem dos melhores guerreiros o servem em sua cabana para merecer que ele o escolha por filho. O mais forte e valente me terá por esposa. Vem comigo, guerreiro araguaia, excede aos outros no trabalho e na constância, e tu romperás a liga de Araci na próxima lua do amor. (ALENCAR, 1994, p. 21)

O jovem índio luta contra o tocantim Pojucã e aprisiona-o com sua lança e deixa como esposa a jovem Jandira, que era sua noiva. A índia foge para a floresta. A partir de então, Jaguarê torna-se Ubirajara, o senhor da lança, e procura Araci para desposá-la. Compete novamente com demais pretendentes e ganha o direito de se unir com Araci.

Descobre-se que Pojucã e Araci são irmãos e o jovem índio o liberta de seu cativeiro para que lute ao lado de sua tribo em uma guerra iminente entre as duas tribos. Porém, Ubirajara consegue não apenas reconciliar as duas tribos mas, também, as une, em uma nova e grande tribo nomeada Ubirajara, em seu nome e, como prêmio, desposa as duas índias, Araci e Jandira.

UNIÃO DOS ARCOS

O chefe dos chefes ordenou que três guerreiros araguaias e três guerreiros tocantins ligassem com o fio do crautá as hastes dos dois arcos. Quando o arco de Camacã e o arco de Itaquê não fizeram mais que um, Ubirajara o empunhou na mão possante e mostrou-o às nações – Abarés, chefes, moacaras e guerreiros de minhas nações, aqui está o arco de Ubirajara, o chefe dos grandes chefes. Suas flechas são gêmeas, como as duas nações, e voam juntas. [...]

Ubirajara escolheu mil guerreiros araguaias e mil guerreiros tocantins, com que saiu ao encontro dos tapuias. [...]

As duas nações, dos araguaias e dos tocantins, formaram a grande nação dos Ubirajaras, que tomou o nome do herói. Foi esta poderosa nação que dominou o deserto. Mais tarde, quando vieram os caramurus, guerreiros do mar, ela campeava ainda nas margens do grande rio. (ALENCAR, 1994, p. 109-110)

Diante do exposto, Peri, (de *O Guarani*, 1857), Iracema (de *Iracema*, 1865) e Ubirajara, (de *Ubirajara* 1874), os três protagonistas indígenas de Alencar, exprimem a base da brasilidade. O romancista consubstancia, em cada narrativa, uma identidade político-cultural da miscigenação, entre o índio e o branco (europeu) metaforizada na trama de cada romance e em cenas simbólicas.

O beijo final de Peri e Cecília, em *O Guarani*, registra o início de um Rio de Janeiro diferente da simples fundação colonial operada por Mem de Sá e D. António de Mariz; o nascimento de Moacir, (filho da dor e o primeiro brasileiro) a criança fruto da união de Iracema com Martim Soares Moreno e marca a fundação do Estado do Ceará; e, a união dos arcos, em *Ubirajara*, simboliza a fusão das nações dos Tocantins e dos Araguaias, expressa pelo casamento de Ubirajara com Araci e Jandira.

Deste modo, sem dúvida, Alencar é grande fabulador da nacionalidade do Brasil desenvolvida dentro do princípio mito-poético do imaginário, em que a história dos selvagens

se interligam com a história dos colonizadores e a ficção e realidade se entrecruzam em lendas, metáforas e imagens, num jogo de habilidade inventiva e literária.

Em síntese, o romancista José de Alencar, numa linguagem poética e singular, constrói um universo próprio, de transfiguração, de simbolismos poéticos e míticos, que conflui, em muitos momentos, para uma factualidade histórica de valores inerentes ao imaginário nacional, o qual estava propenso a uma idealidade fantasiosa só concebida dentro dos princípios do Romantismo.

O INDIANISMO DO PERÍODO PARNASIANO

No período parnasiano, o tema do indianismo, tendo perdido muito da significação que lhe emprestaram os românticos, não figura entre a temática da estética parnasiana brasileira. Porém, autores como Guimaraens Júnior, Machado de Assis e Olavo Bilac fizeram do índio motivo para alguns textos ou reflexões. O livro de poemas de Machado de Assis denominado *Americanas* canta com maestria o indígena:

Herói lhe chamam
Quantos o hão visto no fervor da guerra
Medo e morte espalhar entre os contrários
E avantajar-se aos certos golpes
Aos mais fortes da tribo. O arco e a flecha
Desde a infância os meneia ousado e afoito,
Cedo aprendeu nas solitárias brenhas
A pleitear às feras o caminho.
A força opõe à força a astúcia à astúcia
Qual se da onça e da serpente houvera
Colhido as armas. Traz ao colo os dentes [...] (ASSIS, 1993. v. III. p. 94).

Americanas, de Machado de Assis, publicado em 1875 é um livro de poemas indianistas. Nos versos machadianos o índio aparece como grande herói e guerreiro. *O*

silvícola é um ser que silenciosas/ lágrimas lhe espremeu dos olhos negros/ Esta lembrança de futuros males. (...) (ASSIS, 1993, v. III p. 97). Em Americanas, encontramos um Machado de Assis de tonalidade romântica idealizando o índio e traduzindo seus sentimentos e dores.

INDIANISMO DO PERÍODO MODERNISTA

Com o movimento modernista de 1922, uma espécie de volta às origens, no sentido de nacionalizar a literatura brasileira e redescobrir o Brasil, teria fatalmente de incluir o índio em sua temática, embora sem o idealismo e o exagero dos românticos. O indianismo do Modernismo apresenta o silvícola como uma figura caricatural e mesmo anedótica, um Macunaíma, um herói mau caráter, completamente oposto do super-herói romântico “I-Juca-Pirama”, símbolo de boa índole e coragem. Em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, publicado em 1928, de Mário de Andrade, o anti-herói, é um índio bem negro que ficou branco, loiro de olhos azuizinhos, “Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas.” (ANDRADE, 1978, p. 48).

Macunaíma é um símbolo anedótico das três raças do Brasil, uma síntese do povo brasileiro, um Indianismo modernista, portanto que mescla o índio com as outras etnias que estão na origem do tipo brasileiro.

Menotti del Picchia, em 1917, um pouco antes da Semana de Arte Moderna, escreveu um poema sertanista, *Juca Mulato*, no qual transfere para o herói mulato as qualidades e as virtudes do herói índio do Romantismo. O herói de *Juca Mulato* é um símbolo da nacionalidade e resgata o nacionalismo ufanista. Com este resgate nasceu a revalorização do tema do indianismo nas diversas correntes modernistas como a do grupo Verde Amarelismo ou “Anta”, que criticava o “nacionalismo afrancesado” do Pau-Brasil de Oswald de

Andrade. O grupo Verde Amarelismo elegeu a anta e passou a idolatrar o tupi. A obra *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo, ilustra bem as ideias do movimento.

Como resposta ao nacionalismo ufanista, do Anta, surgiu um nacionalismo bem radical: O Movimento Antropofágico liderado por Oswald de Andrade. No seu livro *Manifesto Antropófago* (1928) o poeta determinava o seguinte:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupy or not tupy that is the question. [...] Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurado nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses. [...] Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Medicis e genro de D. Antônio de Mariz. [...] (ANDRADE, 1990, p. 47-51)

O movimento Pau Brasil inaugurou o primitivismo, fez uma revisão da realidade sócio-cultural brasileira. O *Manifesto Antropófago* trouxe um diagnóstico para essa realidade e, radicalizando o primitivismo nativo, polemizou, através da versão filosófica do autor, as intempéries, ditaduras e moral burguesa da História do Brasil.

Em 1931, Raul Bopp escreveu *Cobra Norato*, obra marcadamente convertida ao "Abaporu", a Antropofagia de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Este poema é uma obra épica-dramática e apresenta as aventuras de um jovem na selva amazônica depois de ter estrangulado a Cobra Norato e ter entrado no corpo do monstruoso animal. Cruzam a história, descrições mitológicas de um mundo bárbaro sobre violentas transformações:

Vamos brincar de Brasil
Mas sou eu quem manda

Quero morar numa casa grande [...]
Começou desse jeito a nossa história [...]
Negro coçou e fez música
Vira-bosta mudou de vida
Maitacas se instalaram no alto dos galhos [...]
De vez em quando
a Mula-sem-cabeça sobre a serra
ver o Brasil como vai [...] (BOPP, 1984. p. 47)

O indianismo em Raul Bopp está na descoberta geográfica, mítica, primitivista, étnica e antropológicas do povo brasileiro.

Cobra Norato realiza a fusão da linguagem poética e dialetal com mistério de uma região feita de sortilégios, febres, dramas e tragédias a Amazônia. É a visão de um mundo paludial e como que ainda em gestação, como escreveu Manuel Bandeira e ilustrou com a seguinte frase: “*Ué, aqui estão mesmo fabricando terra!*” (BANDEIRA, 1996. p. 620). Já o nosso poeta maior Carlos Drummond de Andrade, defende que *Cobra Norato* é o mais brasileiro de todos os livros de poetas brasileiros e coloca a poesia de Raul Bopp ao lado do seu antecessor mais ilustre: Gonçalves Dias.

PERÍODO CONTEMPORÂNEO E PÓS-MODERNO

Nos anos 60 e 70, a Tropicália de Caetano Veloso e Gilberto Gil reviveu, poética e musicalmente, alguns temas, procedimentos estilísticos e ações do movimento Pau-Brasil e da Antropofagia de Oswald de Andrade, evidenciando um nacionalismo crítico e antropófago que deglutia, ao mesmo tempo, os Beatles e suas guitarras elétricas, João Gilberto e Luís Gonzaga. Entre os temas da Tropicália, o índio não poderia deixar de ser repensado. Caetano no poema “Um índio” poetizou pós-modernamente o indianismo brasileiro:

Um índio descerá de uma estrela colorida brilhante
De uma estrela que virá numa velocidade estonteante

E pousará no coração do hemisfério sul na
América num claro instante
Depois de exterminada a última nação indígena
E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida
Mais avançada que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias
Virá
Impávido que nem Muhammad Ali
Virá que eu vi
Apaixonadamente como Peri
Virá que eu vi
Tranquilo e infalível como Bruce Lee
Virá que eu vi [...] (VELOSO, 1992)

O índio da poesia de Caetano, à maneira de Macunaíma, também se transformou em estrela, mas ao contrário do anti-herói, que se transformou na constelação Ursa Maior depois de todas suas aventuras e desventuras, o índio do artista baiano tem a possibilidade de começar sua odisseia no espaço e aterrizar na América Latina, depois do caos do extermínio da última nação indígena. O índio estrela virá para criar um mundo novo de liberdade e amor. O índio luz precisa vir para iluminar as sombras da desumanidade e o poeta acredita na utopia do mundo novo construído por um herói iluminado, cheio de força, amor e artimanha.

Porém, este indígena é poesia e desejo não realizado nos caminhos e descaminhos da índia Put-Kôê do conto "*Ontem, como hoje, como amanhã, como depois*" de Bernardo Élis. Nesta narrativa, de 1965, a indiazinha é vítima da exploração irracional do mundo "civilizado".

Put-Kôe, como se chamava a índia, trazia nos braços uma veadinha pequetinha ainda, com as malhas no pelo. Era ser xerimbabo. No pescoço, a veadinha levava uma tira de embira pintada de urucum [...] estava Put-Kôe com a veadinha no colo, as pernas estiradas, os peitinhos duros imitando duas peras, o rostinho belo com a franjinha muito preta, os cablos luzidios [...] o corpo núbil pintado de urucum e cipó de leite. Tão inocente, tão pura! Aos raios do sol, imitava essas açucenas do campo... Bom seria levar a tapuia. Ela cozinaria para Sulivero, lavanderia das coisas [...] Serviria de mulher. E ficaria barato. Put-Kôe não exigia nem vestido, [...] Sulivero punha as mãos sobre o

ventre de Put-Kôe, um ventre abaulado, musculoso, que fugia num linha harmoniosa [...] pode ir embora – disse cabo Sulivero [...] o cabo ergueu o revólver, deteve-se em pontaria numa insignificância de tempo, e o baque do tiro sacudiu a pasmaceira da tarde. Put-Kôe [...] desmanchou rapidamente o riso, numa dolorosa expressão de surpresa. [...] para depois vergar o joelho, girar em torno de si e cair no solo do porto.

Manso, liso, ia escorrendo sempre e sempre o rio para o infinito, para o sem-fim, ontem, como, hoje, como amanhã, como depois e depois ainda. (ELIS, 1975, p. 157-167)

Put-Kôe é mais uma vítima da exploração irracional que parte do “civilizado”. A indiazinha tornou-se objeto foi usada pelo Cabo Sulivero e depois, quando não achou que ela era um estorvo na vida dele, assassina a inocente, sem piedade. Na obra de Bernardo Élis, a natureza presencia em silêncio o drama da Índia e, como sempre, segue seu curso “*sem-fim, ontem, como, hoje, como amanhã, como depois e depois ainda.*” Também os homens ficam calados diante as injustiças:

Na venda, ouvindo a detonação, o vendeiro saiu à porta acompanhado de um vagabundo que sempre estava por ali; olhou para um e outro lado, mas o sol reverberava os grãos de areia, tremia ao longe sobre o rio, doía nos olhos e ardia na pele. Por toda a redondeira a pasmaceira.

– Foi nada, resmungou o vagabundo. E ambos voltaram ao balcão. (ELIS, 1975, p. 168)

Tanto o vendeiro como o vagabundo traziam as marcas das asperezas da vida e não souberam nada sobre o tiro e vítima; mas, mesmo que tomassem conhecimento do fato, não teriam feito nenhuma diferença, era uma situação corriqueira ali.

Antônio Callado em *Quarup* (1967) revela a dura realidade dos índios no Xingu: sua pobreza, doenças, sua condição de condenados pelo Brasil “civilizado” que investe sem tréguas, alterando suas vidas, roubando-lhes as terras e a tranquilidade. Enquanto relata a história de Nando, o autor reflete sobre a situação do indígena da Amazônia, a luta pela

preservação das terras indígenas. Descreve também, entre outros usos e costumes nativos, a grande festa dos mortos, o Quarup, que, entre outras cerimônias ritualísticas, é constituído de uma grande comilança. O criador de *Quarup*, em 1982, também publicou *A expedição Montaigne*. Este romance é a história do jornalista Vicentino Beirão, que deseja armar um exército de índios na Amazônia contra o colonialismo branco. O romance é uma sátira política do Brasil da guerrilha (anos 60 70) e um retrato da decadência do índio brasileiro.

Em 1976, Darcy Ribeiro lança *Maíra*, o retrato de Isaías, um índio seminarista, que volta à sua aldeia, sem identidade. Não é um homem ainda civilizado, nem é mais um *mairum*:

Volto homem, volto só. Volto despojado de mim, do meu ser que eu era comigo, no meu eu de menino mairum que um dia fui. Quem sou. Volto em busca de mim. Não do que fui e se perdeu, mas do que teria sido se eu tivesse ficado por lá e que ainda serei, hei-de-ser, custe-o-que-custar. Ele, o outro, o futuro de mim, e afarei, não seguindo no que sou. Ele só nascerá quando eu me desvestir de mim, do falso eu que encarno agora para deixar o espaço onde ele há de ser. (RIBEIRO, 1989. p. 66)

Isaías deixa a sua gente, em busca de realizações pessoais, mas não realiza seus planos no mundo dos brancos e, ao voltar, seu povo o rejeita, porque o ex-seminarista é impotente para assumir o posto de *tuxaua* que lhe era reservado pelo clã. Através da imagem niilizada do ex-seminarista e ex-índio Isaías, o indianista e sociólogo Darcy Ribeiro apresenta a imagem de um ser completamente desprovido de essência, fruto da simbiose absurda entre o mundo primitivo e o moderno. Desta tentativa de união nasceu um homem completamente esfacelado. A sociedade precisa ter consciência e respeitar o espaço e a identidade desta nação, tão brasileira e tão privada de seus direitos.

Diante do que foi apresentado, o indianismo na literatura brasileira está muito presente nestes tempos pós-modernos, contemporâneos, hipermodernos do celular, da internet e redes sociais do terceiro milênio.

O indianismo contemporâneo tem outro perfil, é tratado como assuntos que envolvem as causas sociais, ecológicas e humanitárias. E, é evidente que sempre será tema contemporâneo e deverá estar sempre presente nas conferências literárias, sociológicas, históricas, políticas e práticas de humanidade e racionalismo, de forma neorrealista, ou outra denominação estética temporal, sem romantismo.

O poema "Papo de índio", do Chacal, de forma lúdica, tem o indianismo como motivo de reflexão temática e brinca com a linguagem do índio:

Veu uns ômi di saia preta
cheiu di caixinha e pó branco
qui eles disserum qui chamava açucrí
aí eles falarum e nós fechamu a cara
depois eles arripitirum e nós fechamu o corpo
aí eles insistirum e nós comemu eles. [..]
que horas são,
atenção
apontar: FOGO.

(CHACAL, apud HOLANDA, 1976. p. 219)

Este poema, embora com um tom carnalizante de modernizar a linguagem do índio, dá a palavra ao indígena, que apesar da sua dramática história, ainda acredita na força de um ideal.

A Música Popular Brasileira sempre cantou o índio de todos os tempos. A cantora Baby do Brasil difundiu o clássico "Todo Dia Era Dia de Índio" em 1981, composição de Jorge Ben, que popularizou refrão:



Curumim, chama Cunhatã
Que eu vou contar
Curumim, chama Cunhatã
Que eu vou contar
Todo dia era dia de índio
[...] Antes que o homem aqui chegasse
Às Terras Brasileiras
Eram habitadas e amadas
Por mais de 3 milhões de índios
Proprietários felizes
Da Terra Brasilis
[...] Mas agora eles só tem
O dia 19 de Abril [...].
(BEN, 1981)

Nos anos 80, a Amazônia e os índios já lutavam pela sobrevivência. Já tinha os ativistas da natureza que, segundo a composição eram:

Amantes da natureza
Eles são incapazes
Com certeza
De maltratar uma fêmea
Ou de poluir o rio e o mar
Preservando o equilíbrio ecológico
Da terra, fauna e flora
Pois em sua glória, o índio
É o exemplo puro e perfeito
Próximo da harmonia
Da fraternidade e da alegria
Da alegria de viver!
Da alegria de viver!
E no entanto, hoje
O seu canto triste
É o lamento de uma raça que já foi muito feliz
[...]

(BEN, 1981)



A banda Legião Urbana, por meio do seu líder Renato Russo eternizou “Índios” em 1986, no álbum *Dois* e editada como o terceiro *single* promocional do álbum em dezembro do mesmo ano, depois relançada, em 2001:

Quem me dera ao menos uma vez
Ter de volta todo o ouro que entreguei a quem
Conseguiu me convencer que era prova de amizade
Se alguém levasse embora até o que eu não tinha [...]
Quem me dera, ao menos uma vez,
Explicar o que ninguém consegue entender:
Que o que aconteceu ainda está por vir
E o futuro não é mais como era antigamente
Nos deram espelhos e vimos um mundo doente
Tentei chorar e não consegui

(RUSSO, 2001)

O cantor Fagner gravou “Somos Todos Índios”, composição de Evandro Mesquita e Vinicius Cantuária:

Há muito tempo que falo
Da natureza e de amor
Das coisas mais simples
Dos homens, de Deus
Canto sempre a esperança
Acredito no azul que envolve o planeta toda manhã
Depende de mim, depende de nós
Escuto um silêncio, ouço uma voz
Que vem de dentro
E enche de luz
Toda nossa tribo
Somos todos índios [...]
Meu canto sempre é de luta
Por um mundo de paz
Cuidar das florestas e dos animais [...]

(MESQUITA e CANTUÁRIA, 1991)

O artista mato-grossense Almir Sater gravou “Kikiô”, composição de Geraldo Espíndola, no LP *Doma*, de 1982:

Kikiô nasceu no centro
Entre montanhas e o mar
Kikiô viu tudo lindo
Todo índio por aqui
Índia América deu filhos
Foi Tupi foi Guarani
Kikiô morreu feliz deixando
A terra para os dois
Guarani foi pro sul
Tupi pro norte
E formaram suas tribos
Cada um em seu lugar
Vez em quando se encontravam
Pelos rios da América
E lutavam juntos contra o
Branco em busca de servidão
E sofreram tantas dores acuados no sertão [...].
(SPÍNDOLA, 1982)

O índio tem, na contemporaneidade, grandes líderes que fazem história e provocam discussões no campo político, nacional e internacional. O cacique Raoni, nascido numa aldeia kayapó no estado do Mato Grosso, já dominava as mídias da época muito antes da febre midiática.

De acordo com a ONG francesa Forêt Vierge (Floresta Virgem, em português), da qual Raoni é presidente honorário, a militância política do cacique começou a ser conhecida internacionalmente nos anos 1960. Nessa época, por volta de 1962, o rei da Bélgica Leopoldo 3º, que havia reinado de 1934 a 1951, conheceu Raoni durante uma expedição ao Mato Grosso, onde esteve acompanhado dos irmãos Villas Boas, importantes sertanistas brasileiros. Posteriormente, depois de abdicar do trono, Leopoldo 3º, dedicou-se à antropologia e à

fotografia, voltou ainda outras duas vezes ao local, em 1964 e em 1967. Desse encontro, resultou o início de um longo caminho de relações internacionais às quais o líder indígena brasileiro se dedicaria pelas próximas décadas, tendo como objetivo a preservação do meio ambiente e a demarcação de terras indígenas.

Mais de dez anos depois, em 1976, outro belga, o diretor de cinema Jean-Pierre Dutilleux, que conheceu o cacique em 1973, produziu um documentário chamado “Raoni”, filmado na aldeia de origem do cacique. Dutilleux e Raoni tinham se conhecido três anos antes, em 1973. O documentário fez muito sucesso. O filme foi apresentado em 1977 no festival de cinema de Cannes, um dos mais importantes do mundo. O documentário mostra a luta dos indígenas kayapó pela preservação de suas terras e seu meio de vida. Em 2019, Raoni voltou a Cannes em 2019, acompanhado de Dutilleux, como uma celebridade, para seguir falando de suas causas ambientais (Cf. <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/10/04/A-trajet%C3%B3ria-de-Raoni-da-amizade-com-Sting->).

Em 1987, o diretor belga Dutilleux apresentou Raoni para o músico inglês Sting, numa viagem feita ao Mato Grosso. No ano seguinte, 1988, Sting e Raoni participaram juntos de uma primeira entrevista a jornais e TVs do Brasil e do exterior, em São Paulo, no lançamento de uma campanha pela demarcação de terras indígenas. *“Quando acabar toda a mata, acaba tudo. Nós, indígenas, vamos acabar, mas não é só. O homem branco acaba também.”* (Raoni Metuktire, 1988).

Raoni deixou o Brasil pela primeira vez, em 1989, decidido a levar sua pauta ao exterior. A viagem resultou em encontros, palestras e entrevistas concedidas por Raoni em 17 países, numa turnê digna do astro da música Sting ou do diretor de cinema Dutilleux, que o acompanhavam.

Nessa época, Raoni encarnou na Europa o papel do bom homem selvagem, agredido em sua natureza original por uma modernidade violenta. Sua mensagem girava em torno da

necessidade de preservação da floresta como meio de garantir não apenas o meios de sobrevivência dos índios, mas de toda a humanidade. *“Sou eu que defendo o meu povo. Sempre que tem algum tipo de conflito, eu digo: ‘não, a violência, não’”* (Raoni Metuktire, cacique kayapó, em entrevista ao programa Fantástico, da Rede Globo, no dia 30 de setembro de 2019 (Cf. <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2019/10/04/A-trajet%C3%B3ria-de-Raoni-da-amizade-com-Sting->).

Segundo o João Paulo Charleaux, que é repórter especial do *Nexo*:

Para levantar fundos e gerir a campanha internacional, foi criada a ONG Rainforest (Floresta Tropical, em português), com ajuda de Sting. Em 1991, foi realizado um show em Nova York com a presença de Sting, Elton John, Tom Jobim, Caetano Veloso e Gilberto Gil, para arrecadar fundos para seguir financiando a campanha pela demarcação de terras indígenas no Brasil.

A campanha alcançou o sucesso esperado e, quatro anos após o início da turnê de Raoni, o governo brasileiro homologou, em 1993, o Parque Nacional do Xingu.

Após a vitória da demarcação, Raoni permaneceu mobilizado, desta vez, para impedir a construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte, no Rio Xingu. Nessa nova queda de braço, o cacique perdeu. A construção foi autorizada em 2010, durante o governo da época.

O sucesso das turnês internacionais de Raoni colocaram-no como um estandarte permanente da causa indígena. Ele foi recebido por diversos presidentes europeus nos anos seguintes e pelos papas João Paulo 2º e Francisco, além de outros líderes internacionais.

Em todo esse processo, o governo da França desempenhou um papel especialmente influente. Raoni esteve no país europeu em 2000, 2001, 2010, 2011 e 2019, onde foi recebido por presidentes de diversas tendências, do socialista François Mitterrand ao gaullista Jacques Chirac, Emmanuel Macron. (CHARLEAUX, 2019, Reportagem.)

A visão do líder indígena que há meio século milita pelo meio ambiente e teve seu nome indicado para o Prêmio Nobel da Paz de 2020.

Apesar dos índios ainda sofrerem perseguições dos latifundiários que insistem em invadirem as áreas protegidas, principalmente no Norte do País, na contemporaneidade, os ex-nativos da terra Brasil, hoje tem letra, voz e batalham politicamente pelos seus direitos. Hoje os índios tem acesso à modernidade, à educação e seguem lutando bravamente por sua língua, cultura, terras e tudo que a eles pertencem.

Aludi aqui o cacique Raoni como paradigma de um índio ativistas que se une a Políticos e várias nações na defesa da natureza e do planeta, da nossa casa, no sentido dado ao prefixo “eco” do grego (*oikós* = lugar onde se habita, espaço, casa). No entanto, muitos ativistas índios, negros e brancos também estão nessa jornada, em prol da casa da humanidade.

Um exemplo, que foi matéria das mídias em 2019, foi a sueca Greta Thunberg, uma jovem de 16 anos, que em setembro 2019, teve o Brasil como foco, quando país das palmeiras e dos sabiás, assim como, Estados Unidos, Argentina, França, Alemanha, Turquia e outras nações, todos foram acusados de não combaterem com eficiência o aquecimento global. Com a crise das queimadas na floresta Amazônica,² as ações dos ativistas aumentaram e são matérias que envolvem as questões contemporâneas, nas quais os índios, as florestas, o clima e todas os problemas que envolvem globo terrestre.

A adolescente Greta Thunberg liderou, nos congressos, em assembleias e na ONU (Organização das Nações Unidas) todas as discussões sobre assuntos climáticos. Ela conduziu também grupos de jovens ativistas de (de 8 a 17 anos), pedindo que os países criassem medidas para proteger as crianças dos efeitos da crise climática, num processo ecológico e ecorreflexivo.

A natureza e o índio são matérias de poemas de poetas contemporâneos que aderem ao tema, como matéria de reflexão ou exercício poético ou ecopoético (como nomeiam estudiosos do chamado ecocriticismo) que cogitam, por meio da leitura da ecopoesia (ou poemas quem têm a

2 Ver: <https://www.natura.com.br/blog/sustentabilidade/amazonia-4-acoes-para-ajudar-a-conservar-a-floresta?raccoon_param1=sustentabilidade-conteudos&raccoon_param2=acoes-para-ajudar-a-conservar-a-floresta&cnddefault=true&gclid=EAIaIQobChMIraz3mtXW6AIVIAuRCh2cWQ1iEAAYAiAAEgISt_D_BwE>. “Em agosto em de 2019 as *queimadas* atingiram 24.944 km² do bioma, segundo o Inpe. A área afetada é quatro vezes maior do que a do ano anterior, que foi de 6.048 km². Desde 2010, quando a região passou por uma seca e teve 43 mil km² de áreas *queimadas*, a *floresta* não passava por um desastre de tamanha dimensão”.

natureza como tema) de como o homem destrói a natureza, por intermédio do desmatamento protegido pela égide da chamada pós-modernidade e civilização.

O poeta e crítico Gilberto Mendonça Teles, em seu livro *Sociologia Goiana*, apresenta poemas que abordam o tema do índio, como por exemplo “Aldeia Global” (TELES, 1986, p. 74-77) e “Etnologia” (TELES, 1986, p. 83) inseridos em *Sociologia Goiana* (1986).

“Aldeia Global” (Idem, p. 74-77) de Gilberto Mendonça Teles apresenta uma paródia do poema “I Juca Pirama” de Gonçalves Dias:

ALDEIA GLOBAL

No meio das tabas há menos verdores,
não há gente brabas nem campos de flores.
No meio das tabas cercadas de insetos,
pensando nas babas dos analfabetos,
vou chamando as tribos dos sertões gerais,
passando recibos nos vãos de Goiás.
Trago o sol das férias e algumas leituras,
e trago as misérias dessas criaturas
para pôr num brinde os sinais que são
a força dos índios escutando o chão. [...]

(TELES, 2019, p. 74-75)

O mundo da contemporaneidade é inverso do romântico. Em no “I Juca Pirama”, (Ibidem, 1998, p. 379), no canto inicial do poema, o índio aparece descrito como um valente guerreiro inserido numa natureza exuberante:

No meio das tabas de amenos verdores,
Cercadas de troncos – cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos d’altiva nação;
São muitos seus filhos, nos ânimos fortes,
Temíveis na guerra, que em densas coortes
Assombram das matas a imensa extensão.

(DIAS, 1998, p. 379)

No romantismo, o índio era um guerreiro forte, destemido. Não havia a presença do branco dominando suas terras. Gilberto Mendonça Teles registra a figura dos índios sobreviventes:

Venham os xerentes, craôs e crixás,
bororos doentes e xicriabás.
E os apinajés, os carajás roídos,
e os tapirapés e os inás perdidos.
Tupis canoeiros e jés caiapós,
xavantes guerreiros, fulvos caraós,
índios velhos, novos, os sobreviventes
das nações ou povos mortos ou presentes.

(TELES, 2019, p. 75)

De fato, o índio hoje, são lutadores pela vida diante de uma sociedade que nega seus Direitos de ter suas terras, nação, história, língua e vida. Os conflitos agrários são permanentes com os clássicos assassinatos de índios por capangas de latifundiários que se sentem ameaçados em suas posses ou desejam ampliá-las tomando as Terras Indígenas para si.

Os índios apenas esperam que respeitem o modo de vida de todas as tribos. Já divulgaram, por exemplo, não precisam plantar soja, porque têm roça, mandioca, milho, pesca, caça. E, é notório que o Brasil tem uma dívida histórica com os indígenas, pois tomaram tudo o que tinham, história, etnias: terras com seus minerais, as riquezas da natureza. Por isso, hoje, eles desejam que a Nação ofereça melhorias, sem contrapartida. E são pós-modernos, com internet, televisão, dentista, estudos, por que não? Mas o que mais anseiam é simples e imprescindível: o respeito pela sua forma de vida e espaço e esperam diminuir a extinção, como no poema, “Etnologia” (Idem p. 83), do poeta Gilberto Mendonça Teles:

Etnologia

Ainda
há índios.

(TELES, 2019, p. 83)

O título do poema, “Etnologia”, propõe um olhar diante de questões antropológicas e socioculturais. O “espaço” composicional presente no poema delinea uma visão *ecopoética*, uma vez que traz reflexão sobre a *extinção do índio* e, com ele, o meio ambiente, que é sua *morada*, seu *habitat*, sua *casa*, sua *morada*, sua *etnia*, suas *raízes antropológicas*, seu *eco* (palavra que vem do *oikós* e significa lugar onde se habita, espaço, casa).

Dessa forma, “Etnologia” revela as dores da natureza humana, as agonias da terra, da casa em destruição, do índio niilizado no vazio da sua existência dentro do seu espaço, físico e metafísico.

Esse poema *ecopoético* exprime “o vazio” irônico e o silêncio do falante configurados por meio da ausência de palavras, sinalada pela metáfora do espaço em branco na página, consubstanciada na presença significativa da imagem do vácuo alvejado da folha que sustenta a forma poemática.

O vazio silencioso reside no poema poético. Nesse lugar – entre o (tema/título) significativo e o (texto poético) significado – está a metáfora muito viva e presente dizendo o indizível. Esse espaço em branco constitui uma alegoria, uma vez que o vazio, não revela o nada, pelo contrário, diz tudo e aí está construído o grande tema ou ideia do poema, que é exatamente o aniquilamento dos índios das terras brasileiras.

Assim, o poema é alegórico pela ausência. O texto é composto por *três palavras*: *Uma*, no primeiro verso (Ainda) e as *outras duas*, no segundo e último verso: há índios. A alegoria-poética é o espaço em branco, entre o título “Etnologia” e os dois versos que ironizam o nada, que é a ausência do índio, a dizimação da cultura, da vida, da história de um povo.

Pode ser observado também que a palavra “ainda” é composta pela sonoridade aberta do “A” ou “Ai”, “Ain”, a sugerir um grito de dor ou pedido de socorro, ou “inda”, expressando uma nasalidade triste e contínua como a ideia de um gerúndio permanente.

Em seguida, o segundo verso “há índios”, traz um jogo lúdico e vocálico com o primeiro, “A” do verso anterior, antecipado pelo “H”, formando o verbo haver, no sentido de existir. No entanto, o poema é o oposto do escrito, “não há mais índios”, como afirma a expressão poetizada, *há índios*; consubstanciando uma triste ironia: *a exclusão dos povos indígenas* – assinalada poeticamente, por meio da sintaxe invisível. “*Esta sintaxe manifesta uma pluralidade de sentido e conduz o poema para outras margens da linguagem, numa realização silenciosa da metáfora. É o silêncio do sentido.*” (LIMA, 2005, p. 102).

Desta forma, o poema, ser de vocábulos, vai mais além das palavras e a história ou a realidade não esgota o sentido do texto poético; pois a poesia não teria sentido e (nem) sequer existência sem o imaginário que sustenta o processo criativo e também, sem a história, sem a comunidade que alimenta e à qual nutre a obra literária. Sobre essa afirmação, Octavio Paz afiança que “*As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias*” (PAZ, 1982, p. 52). A construção poética é um ato solitário e, ao mesmo tempo, solidário que canta e encanta o mundo.

Diante do exposto, o Indianismo do Pós-Moderno é a cultura do vazio, do caos, a ausência da civilização indígena. É a cultura do silêncio.

Dessa forma, o silêncio no poema, ou seja, o espaço em branco, propõe um caminho a ser compreendido pelo leitor em relação ao índio, à sua cultura e suas causas; à privação dos direitos de um povo que é marginalizado e, hoje, se encontra desertado de suas terras.

O silêncio, nesse texto poético traz a marca do eco-poético; conduz o ser humano para a solidão do espaço em branco da página que (re)significa, a ausência da palavra que desperta o homem para o absurdo que pontua a triste realidade dos índios brasileiros.

Dáí o ecopoema trazer à tona a ironia “ainda há índios”, para demonstrar o oposto, a dizimação dos índios marcada por vazio, um espaço desértico, que atravessa o texto. O poeta brinca com as palavras e acende possibilidades para o leitor fazer esta travessia de imersão no espaço em branco do poema.

O Indianismo no Modernismo e na contemporaneidade deixa de fazer alusão ao índio como personagem de ação de drama (como no Arcadismo); ou protagonizar de forma heroica e romanticamente idealizada (como no Romantismo), para trazer à tona, um diálogo entre a Literatura e o meio ambiente de forma reflexiva e crítica, por meio da natureza transfigurada e performatizada (como no Modernismo a partir de Mario de Andrade e Oswald de Andrade).

Nos dias atuais esse posicionamento estético da literatura sobre natureza, homem e meio ambiente denominado por Ecocriticismo ou Ecocrítica.

Essa corrente crítica contemporânea foi divulgada pela primeira vez por Cheryll Glotfelty, nos anos 90, no volume de ensaios que editou, *O leitor da ecocrítica: marco em Literatura e ecologia* (1996). Ela se propõe a estudar, sob os prismas estéticos e culturais, as manifestações artísticas contemporâneas que se delineiam das problematizações do meio ambiente e da ecologia, sob o viés das artes.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: FTD, 1996.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. Edição crítica Instituto Nacional do Livro, preparada por Darcy Damasceno. São Paulo: Ática, 1992.

ALENCAR, José de. *Ubirajara*. São Paulo: FTD, 1994.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Martins, 1978.



- ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- ANDRADE, Oswald de. *A Utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- ASSIS, Machado. *Obra completa*. v. III. Rio de Janeiro: Aguilar, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BEN, Jorge. Todo dia era dia de índio. In: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-&q=Todo+Dia+Era+Dia+de+%C3%8Dndio>. * <https://youtu.be/Kk8KAKh51BQ>.
- BOPP, Raul. *Cobra Norato e Outros Poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cutrix, 1980.
- CALLADO, António. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- CALLADO, António. *A Expedição Montaigne*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- CASTRO, Alves. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- CHARLEAUX, João Paulo. Reportagem. *Nexo*, 2019. In: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/10/04/A-trajet%C3%B3ria-de-Raoni>.
- DIAS, Gonçalves. *Poesia e Prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- DURÃO, Santa Rita. *Caramuru*: poema épico do descobrimento da Bahia. Introdução Ronald Polito. São Paulo: Martins Fontes: 2000.
- ELIS, Bernardo. *Caminhos dos gerais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- GLOTFELTY, Cheryll. Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis In: GLOTFELTY, Cheryll e FROMM, MHarold (Orgs.). *The Ecocriticism Reader*. Landmarks in Literary Ecology. Athens/London: The University of Georgia Press, xv-xxxvii, 1996.



- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Editora Lapor do Brasil, 1976.
- LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *O signo de Eros na Poesia de Gilberto Mendonça Teles*. Goiânia: Kelps, 2005.
- MATOS, Gregório de. *Sátiras*. Organização de Ângela Maria Dias. Rio de Janeiro: Agir, 1990.
- MESQUITA, Evandro e CANTUÁRIA, Vinicius. *Somos todos índios. 1991*. In: <https://youtu.be/Bm2geT96lPI>.
- PAZ, Otávio. *O Arco e a Lira*. 2. ed. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Trad. de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social*. In: Obras. Coleção Os Pensadores. v. I. Trad. de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural. 1987.
- RUSSO, Renato. Índios. 2001. In: 1. <https://www.lettras.mus.br/renato-russo/388284/>. 2. <https://youtu.be/1AJjb6AhnMA>. 3. <https://www.lettras.mus.br/renato-russo/388284/>. 4. <https://youtu.be/1AJjb6AhnMA>.
- SPÍNDOLA, Geraldo. Kikiô. 1982. In: <https://youtu.be/7GzXG7012nU>.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Sociologia goiana*. 10. ed. Curitiba: CRV, 2019.
- VELOSO, Caetano. *Circulado Vivo*. São Paulo. PollyGram. 1992.
- VILLALTA, Luiz Carlos. *1798-1808: o império luso-brasileiro e os brasis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Envio: Outubro de 2020

Aceite: Outubro de 2020