
A INVENÇÃO DA TRADIÇÃO BRASILEIRA. GONÇALVES DIAS

The Invention of the Brazilian Tradition. Gonçalves Dias.

Cilaine Alves Cunha¹

RESUMO: Na poesia de Gonçalves Dias, o cultivo do sentimento de pertencimento à nação e a proposta de unificação dos habitantes em “povo” brasileiro desloca a escravidão para um segundo plano. “O canto do guerreiro” representa valores que o autor considera exemplares do “caráter” nacional. “A escrava” e “Marabá” traçam uma hierarquia das etnias locais.

PALAVRAS-CHAVE: Gonçalves Dias; Nacionalidade; Escravidão.

ABSTRACT: In the Gonçalves Dias’ poetry, the cultivation of a nation belonging feeling and the proposal for unification of the inhabitants into “Brazilian people” displaces slavery to a second plane. “O canto do guerreiro” represents values considered by the author exemplar of national “character”. “A escrava” and “Marabá” delineates a hierarchy of the local ethnic groups.

KEYWORDS: Gonçalves Dias; Nationality; Slavery.

Entre as características da poesia de Gonçalves Dias, observa-se uma tendência para disseminar novos valores culturais e padrões morais de conduta considerados adequados ao processo de construção da nação.

Diversas passagens de sua obra contrapõem uma exemplar cultura indígena ao sistema colonial escravista responsabilizando-o pela disseminação, ao longo da história do Brasil, de uma *práxis* política que teria bloqueado o processo de evolução social do Brasil. Em poemas de *Primeiros cantos*, como “O Vate” e “O orgulhoso”, a exploração do tema da crueldade do patriarca no trato com os trabalhadores procura alertar a camada dominante da população para a desproporção entre o excessivo apego à acumulação do capital e sua inutilidade após a morte. Nessa ótica, a fortuna adquirida por meios nada justos, como a vingança e o homicídio, dissemina vícios cruéis entre as gerações, leva os herdeiros a desejarem a morte do patriarca e a lhe negar um tratamento que amenize sua dor fatal. Outros poemas desse primeiro livro, como “Lágrimas sem dor — e dor com

¹ Livre docente em Literatura Brasileira e Professora de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP).

lágrimas”, “A Concha e a virgem” e “Mocidade e velhice”, privilegiam alguns excluídos do sistema escravagista, como a mulher, o jovem e o velho pobre, e cultivam o sofrimento intransitivamente, como um estado naturalmente inerente ao mundo humano, numa clara mensagem de resignação. De acordo com essa ideologia, a vida, como propõe a “Canção do tamoio”, é luta renhida, combate e sofrimento e somente os destemidos vencem.

Em “O desterro de um pobre velho”, a contraposição entre o exílio social e a emigração toma por eixo o tema da autonomia do indivíduo para escolher seu próprio destino, fazendo-o arcar com as consequências de seu ato. O poema encena a partida de um velho desvalido rumo ao estrangeiro, em busca de melhores condições de vida. A contraposição entre o cá e o lá não desemboca simplesmente numa exaltação da pátria e na desqualificação do estrangeiro, como em “Canção do exílio”. Ao negar o acesso aos bens de subsistência, a pátria obriga à emigração. Em contrapartida, além de não proporcionar melhoria de vida, o exílio implica a substituição de antigas misérias e sofrimentos por outros novos, além de acarretar a perda de laços familiares, da cultura local e do convívio com sua paisagem típica:

Não t'há de valer a idade,
Nem a dor tamanha e nobre;
Tens de tragar vis afrontas,
— Insultos que sofre o pobre!

Nada acharás no degredo,
Que fale dos filhos teus;
Ninguém sente a dor do pobre...
Só te fica a mão de Deus.

O sol, que além vês raiando
Entre nuvens de carmim,
Noutros climas, noutras terras
Não verás raiar assim.

Não verás a rocha erguida,
Onde t'ias assentar;
Nem o som bem conhecido

Do teu sino hás de escutar. (DIAS, 1959, p. 167-168)

Ao longo da obra lírica de Gonçalves Dias, uma voz poética grave e prudente, dotada de certa integridade definida pelo apego a normas, seja ela de ordem ética, política ou estética, figura reiteradamente a expectativa de que o mundo social e cultural seja fixamente ordenado por preceitos morais, religiosos e artísticos herdados da tradição e dos mais experientes. Nessa poesia, expressões como “visão”, “delírio”, “sonho” e o segmento “meninos, eu vi” (este último motivando a narração do velho que se assume como transmissor da história de I-Juca Pirama) procuram afirmar um valor sagrado à figura do poeta nacional para legislar a conduta civil.

O eu lírico gonçalvino reivindica a autoridade de sua voz com função análoga à de um oráculo ou de um profeta, depositário de um conhecimento do passado e do futuro de um povo. Nessa construção religiosa do conceito de gênio nacional, o poeta apropria-se e encena o historicismo romântico que concebe o período primitivo da humanidade como uma era simples e ingênua, quando a poesia, assentando a legitimidade de seu relato na lenda e no culto religioso, guardaria marcas do Espírito de um povo, sendo o poeta a sua encarnação. O gênio seria, assim, um autêntico portador das aspirações coletivas, um ser privilegiado para debater temas e regular as ações dos habitantes da nação. Munindo-se dessa sagrada e profética missão, a lírica de Gonçalves Dias incube-se da tarefa de prever os desarranjos sociais, como também de oferecer conselhos para que possam ser evitados. Seu poeta vidente apresenta-se como um intermediador de Deus e, no mesmo passo, do bom senso iluminista, como um legislador anônimo impessoal. Sobretudo em *Primeiros cantos*, em que se observa um entusiasmo maior do poeta com o nacionalismo, sua voz lírica tende a encarnar uma consciência nacional, católica e iluminista. Certa sisudez, ascetismo e prudência de sua enunciação resumem o efeito alcançado por suas poesias, decorrente do procedimento, um tanto quanto recorrente, de procurar implantar, com decidida convicção, códigos reguladores do comportamento civil e das práticas literárias.

Em seu indianismo, Gonçalves Dias recua, como se sabe, as origens da cultura brasileira à comunidade indígena do momento anterior à invasão do Brasil por Portugal, ora tomando-a como uma lógica impermeável à cultura letrada, ora como um povo que, em estágio avançado de decadência, entrou em declínio com a invasão portuguesa. Gonçalves Dias restringe a etapa heroica da comunidade indígena aos primórdios, ecoando, a seu modo próprio, a interpretação dessa cultura por Friedrich von Martius².

² Em “Como se deve escrever a história do Brasil”, Martius propõe que a escrita da história do Brasil deve deslocar a “raça americana para uma época encoberta de escuridão” e representá-la em um estágio avançado de extinção, mas guardando, no século XIX, vestígios de uma civilização muito antiga e perdida (MARTIUS, 1844, p. 383).

No Brasil, durante o sucesso alcançado pela publicação de suas poesias, por volta de 1850, as aspirações abolicionistas e republicanas que se organizaram em torno das lutas regenciais já haviam sido violentamente sufocadas pelo governo imperial. Para me valer dos estudos de Maria Silva Dias (1972, p. 169) e de Hamilton Monteiro Mattos (1996, p. 125-143), a elite monárquica começa, nesse momento, a controlar os rumos do país, reunindo os agentes políticos e letrados em torno de seu projeto voltado para assegurar a preservação do modo de produção escravista e a centralização da política na corte, até então distribuída pelos líderes regionais. A promoção do nacionalismo e do indianismo pelo Estado monárquico funcionou como fator de coesão das elites econômicas e políticas em conflito durante a Regência, mas também como mola propulsora de construção e expansão das estruturas institucionais do poder político. Descartada aqui a garantia dos direitos universais pela manutenção da escravidão, a absorção do nacionalismo pelo poder estatal, então em processo de estabilização, coincide com o anseio do governo de legitimar, por um lado, sua posição de intermediador e administrador dos conflitos intra-elite e, por outro, de canalizar para a dominação portuguesa o sentimento de revolta inerente ao período das lutas regenciais.

Para tanto, a partir de 1837, o Instituto Histórico e Brasileiro (IHGB) e o Arquivo Nacional realizam um trabalho de revisão oficial da história do país, voltada para “valorizar e hierarquizar inúmeros acontecimentos e conflitos, às vezes insignificantes, visando a estabelecer as diferenças entre colonos e colonizadores” (FRAGOSO; TEIXEIRA, 1996, P. 198). No mesmo intuito, os estudos etnográficos reforçam a resistência aos portugueses por meio da valorização dos índios, como habitantes originais, e de estímulo a pesquisas diversas sobre essa cultura, das quais Gonçalves Dias foi peça importante, voltadas para identificar suas lendas, costumes e línguas. A elite letrada reunida em torno do Segundo Reinado procura promover um sistema literário nacional capaz de criar os símbolos em torno dos quais a nação será pensada, garantir o consentimento e a lealdade de cidadãos proprietários e brancos e, com isso, a hegemonia das elites políticas que controlam o poder estatal.

Nesse projeto, o indianismo funcionou como peça-chave no projeto político voltado para forjar e disseminar a ideia de nação e a identidade nacional a médio e a longo prazo. A recusa do passado legado por Portugal engendrou um procedimento voltado para tornar originário do país mitos, símbolos e figuras herdadas da tradição europeia, numa operação de substituição, por exemplo, do cavaleiro medieval pelo índio, do fidalgo pelo fazendeiro, do torneio pela vaquejada (CANDIDO, 2004, P. 87-92). Em boa medida, o indianismo ofereceu, conforme propõe Silviano Santiago (1982, p. 97), uma espécie de farol que permitiu aclarar e iluminar os traços da cultura

produzida no país, mas também gestar a identidade da elite branca, permitindo que ela definisse a sua liderança política e se afirmasse no topo da hierarquia social.

Na construção do sentimento de nação, o indianismo de Gonçalves Dias e de outros românticos adaptam, à sua maneira, a filosofia da história de Herder que, adotando o desenvolvimento da vida orgânica do indivíduo como modelo de interpretação do fluxo da história da humanidade, divide esta em etapas delimitadas pela infância (Oriente antigo), juventude (Egito), adolescência (Grécia), maturidade e velhice (Roma). Em Também uma filosofia da história, o culto da tradição popular a concebe como um todo orgânico, primitivo, singelo e espontâneo, em oposição à cultura letrada, tida por artificial e fria. O filósofo alemão combina a ideologia cristã às teses de Rousseau, afirmando que, numa época primitiva do Oriente antigo, a poesia, associada à música, exerceu força viva sobre ações e costumes do povo (HERDER, 1995, p. 46). Esse período seria também marcado por um forte pendor religioso, reabilitado ironicamente como primeira filosofia e primeira tentativa de organizar o mundo de modo natural e criador (ROUCHÉ, s/d, p. 12-13). Em contraposição, no mundo moderno, o despotismo monárquico, inclusive aquele dito “esclarecido”, a ciência, o sistema educacional e a cultura artística formal corrompem, para o autor, os costumes, tornando frívola a vida cultural. Traçando o elogio da “santa barbaridade” e da desordem, Herder propõe que elas seriam o princípio diretor da efervescência criadora da Idade Média.

Essencialmente poética, a consciência do homem primitivo pensava, de acordo com o filósofo, primordialmente por meio de símbolos e alegorias, representando o mundo por meio de fábulas e mitos (BURKE, 2010, p. 32-33). A canção popular conserva, para ele, a eficácia moral da antiga poesia, circula, como esta, oralmente e vincula-se à música, desempenhando funções práticas. Dotando-se de uma sabedoria alheia ao conhecimento formal, a tradição popular encarnaria a alma de uma nação. Já a poesia letrada destina-se à visão, exerce-se de modo individual e desliga-se do mundo prático. Para Herder, a poesia natural primitiva não desaparece com o correr dos tempos, mas guarda resíduos na arte do povo, retornando em ciclos de renascimento da nação. Contraopondo arte popular e erudita, Herder propõe recuperar os traços da poesia antiga nos usos, costumes, cerimônias, superstições, baladas, provérbios, canções trovadorescas, no Gênese, em Shakespeare, Homero, Dante etc.

Em um texto dedicado à obra de José de Alencar, Pinheiro Chagas comenta, nos seguintes termos, a transferência, pelo indianismo brasileiro, do conceito de cultura popular para a cultura tupi: “Ora, o que sucedeu com a poesia popular na Europa, aconteceu no Brasil com a literatura indiana” (CHAGAS, 2010, p. 138). No indianismo de Gonçalves Dias, a identificação

da cultura aborígine na popular realiza-se por meio de uma recriação do trovadorismo medieval. O tipo indígena gonçalvino caracteriza-se pelo primado de forças sensíveis, mas não irracionais, pelo uso prático da imaginação nos afazeres diários da comunidade e por uma acentuada sensibilidade estética, perceptível, por exemplo, em seu hábito de cantar seus feitos aos sons do boré. A suposta propensão dos aborígenes a exercerem o juízo estético evidencia-se ainda em seu gesto de adornar suas flechas com penas de mil cores. Num momento em que Pedro II enfrenta resistências para se impor como um dos primeiros dirigentes do Brasil independente, Gonçalves Dias propõe que, antes da invasão do Brasil, o suposto brasileiro original estabelecia uma relação harmônica com seus semelhantes e com as leis da comunidade, cumprindo-as espontaneamente e exemplarmente.

Em “O canto do guerreiro”, o poeta vale-se do recurso de encarnar, no índio, patrióticos padrões morais de conduta. Aí a representação da ética indígena funciona como exemplo modelador dos indivíduos reunidos em torno da defesa da comunidade. No poema, o recurso de ceder a voz lírica ao guerreiro realiza-se, como lembra Alfredo Bosi (2006, p. 112) a respeito de outro poema de Gonçalves Dias, por meio de uma vigorosa técnica descritiva, situando, com força imagética, o herói bem diante do leitor e forjando, com isso, o seu heroísmo. Num diálogo monologado com os demais membros de sua tribo, o guerreiro exalta, de estrofe a estrofe, suas bravas e heroicas ações, ressaltando seu valor na guerra, sua destreza e capacidade para dominar armas e instrumentos musicais, mas também para liderar seu povo.

Para dizer a simplicidade e a ingenuidade do modo de sentir e agir do homem primitivo, o discurso do herói se constrói como um análogo da fala de uma criança que, diante dos amigos, compara sua valentia e coragem à força dos demais, sobrevalorizando seus feitos. Em harmonia com essa situação de fala, a atitude do sujeito lírico prima-se pelo júbilo, à exceção das três últimas estrofes que, figurando o extermínio indígena, substituem a expressão do autocontentamento pela nota melancólica:

I

Aqui na floresta
Dos ventos batida,
Façanha de bravos
Não geram escravos,
Que estimem a vida
Sem guerra e lidar.
— Ouvi-me Guerreiros,
— Ouvi-me meu cantar

II

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

III

Quem guia nos ares
A frecha implumada,
Ferindo uma presa,
Com tanta certeza,
Na altura arrojada
Onde eu a mandar?
— Guerreiros, ouvi-me;
— Ouvi-me meu cantar (DIAS, 1959, p.10)

Como o objetivo desse discurso lírico é a heroicização dos próprios feitos do sujeito da enunciação, a sequência de perguntas subentende respostas afirmativas desse heroísmo. Ao longo dessas perguntas, predomina o presente do indicativo para, assim, caracterizar as ações do guerreiro não como um passado concluído, mas em uma temporalidade suspensa que as torna contemporâneas do tempo da enunciação e da leitura. Suas ações são apresentadas por meio de uma atualização do que já aconteceu, acontece e acontecerá, confirmando, assim, a convicção irredutível do herói quanto à sua supremacia heroica. Favorecendo ainda mais a visualização da cena, o retrato individual e coletivo não se realiza por uma terceira pessoa localizada de fora da comunidade. A primeira pessoa mostra e encena objetivamente esse retrato por verbos que se distanciam da tipificação psicológica, numa pintura que aproxima o guerreiro de uma impessoalidade anônima e indiferenciada³. O traço coletivo desse retrato já aparece na abertura do poema, na designação do local da ação, em “Aqui na floresta”, e no sujeito plural de “estimem a vida”. No intuito de transformar o canto em expressão do *modus vivendi* da comunidade, o poeta procura adequar alguns de seus traços à tradição

³ Sobre o caráter coletivo da poesia de tradição oral, ligada ao canto, cf. SPINA, 2002, p. 15-16.

trovadoresca, estilizando uma linguagem coloquial e clara, em que pese aos vocábulos indígenas, esclarecidos em notas de pé de página das primeiras edições de *Primeiros cantos*.

Ao longo do poema, observa-se uma discreta variação no número de versos de estrofe a estrofe, no esquema rítmico e no conteúdo de partes do refrão, para, assim, quebrar a monotonia da regularidade formal. Entretanto, o número fixo das sílabas da redondilha menor, o retorno da maioria dos acentos quase sempre na mesma posição, a presença dos refrãos, ainda que discretamente modificados, e a linguagem essencialmente objetiva, desprovida de voos imaginativos ou mesmo meditativos, tudo isso evidencia o empenho poético para favorecer a memorização e aproximar “O canto do guerreiro” da tradição oral.

Embora de menor difusão que a estrofe de sete sílabas, a redondilha menor foi um dos metros curtos preferidos pelos trovadores antigos. O diálogo de “O canto do guerreiro” com a tradição da poesia medieval pode também ser observado na forma de associar os versos no interior das estrofes. Embora alternando estâncias de oito, nove, dez e doze versos, o vínculo entre eles no interior das estrofes lembra mais um agrupamento por dísticos ou quadras, estrofe esta preferida dos trovadores populares (SPINA, 2002a p. 110-11). Ao buscar a simplicidade na exposição do assunto, a poesia oral tende a organizar o elo semântico por pares de versos. Para associá-los, evita estabelecer relações lógicas entre eles, como no tradicional “Batatinha quando nasce”. Nas poesias de extração popular, observa-se uma tendência para priorizar a descrição e o relato de ações (SPINA, 2003, p. 36). O esforço de Gonçalves Dias para aproximar a linguagem de seu poema do trovadorismo manifesta-se também no uso do vocábulo arcaizante “imigo” e ainda em um de seus verbetes. Nele, o poeta nega que esta palavra origine-se da tradição poética, sendo antes de extração popular: “Geralmente se pensa que “imigo” é forma poética de “inimigo” com síncope de *ni*; mas Leite Vasconcelos ensina (Opúsculos, 1928, vol. I, p. 236) ‘que a palavra da prosa antiga, formada pelo povo (a par de *imiigo* e *ĩmigo*, como se vê em documentos antigos) e não pelos poetas” (DIAS, 1944, nota 25, p. 26).

Na primeira estrofe de “O canto do guerreiro”, o herói descreve heroicamente seu povo, lembrando que, entre eles, “façanhas de bravo/ não geram escravos”, já que eles estimariam a vida com guerra e trabalho, o que os capacitaria a resistir à escravidão. A descrição do caráter do índio como um indivíduo que luta bravamente por sua liberdade e, ao mesmo tempo, preza com dedicação o mundo do trabalho introduz e ressalta um dos principais traços nacionalizantes do herói gonçalvino, suposto representante do “caráter” nacional. A compreensão de que essa comunidade inclina-se espontaneamente ao árduo trabalho com a terra confirma-se também em

outro texto do autor, na prosa poética *Meditação*: “E o seu amor era – a independência, a sua esperança – a glória, a sua vida – o trabalho, e o seu pensamento forte e livre como as vagas do oceano” (DIAS, 1959, p. 53).

Após demonstrar suas destrezas habilidades na guerra, o canto do guerreiro novamente privilegia, na quinta estrofe, a representação de suas ações no mundo do trabalho:

V

Na caça ou na lide,
Quem há que me afronte?!
A onça raivosa
Meus passos conhece,
O imigo estremece,
E a ave medrosa
Se esconde no céu.
— Quem há mais valente,
— Mais destro do que eu? (DIAS, 1959, p. 105)

Na resposta à pergunta “Na caça ou na lide/ Quem há que me afronte?”, a hipérbole com que o guerreiro se retrata no momento da caça leva a onça a estremecer em sua presença e a se resignar diante da audácia de seu adversário, o que desemboca na sobreposição da força do homem à da fera. Hiperdimensionando a intrepidez do caçador, a hipérbole valoriza a entusiasmada entrega do guerreiro à lida e à caça.

A sexta, a sétima e a oitava estrofes apresentam uma mininarrativa embrionária. Na primeira delas, o guerreiro toca estrondosamente o boré e, imediatamente, os arcos se encurvam, as flechas voam e os gritos retumbam. Num instante os guerreiros já se encontram em campo de guerra. Avançam silenciosamente pelas matas até que, na oitava estrofe e numa eficiente condensação épica, rapidamente mil deles já estão mortos. Ainda que ressalte o heroísmo dos índios, Gonçalves Dias não deixa de acusar seu extermínio:

VI

Se as matas estrujo
Co’os sons do Boré,
Mil arcos se encurvam,
Mil setas lá voam,
Mil gritos reboam,
Mil homens de pé
Eis surgem, respondem

Aos sons do Boré!
— Quem é mais valente,
— Mais forte quem é?

VII

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.

VIII

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, 1959, p. 105-106).

Nessas imagens, a pronta e imediata reunião dos indivíduos da tribo ao toque do boré indica que ele funciona como instrumento de organização e pronta obediência dos guerreiros à liderança do chefe. Num verbete sobre o boré, acoplado em nota pé de página de *Primeiros cantos*, o autor informa que ele é próprio para ser usado durante a guerra: “[...] dá apenas algumas pequenas notas, porém mais ásperas, e talvez mais fortes que as da trompa” (DIAS, 1944, p. 26). No interior do poema, o instrumento musical torna-se também símbolo de identificação dos heróis aos ritos bélicos e à tradição guerreira da tribo. Assim, ao ser novamente acionado na estrofe final, ele reacende a raiva dos heróis diante da perda de seus companheiros:

IX

E então se de novo
Eu toco o Boré;
Qual fonte que salta

De rocha empinada,
Que vai marulhosa,
Fremente e queixosa,
Que a raiva apagada
De todo não é,
Tal eles se escoam
Aos sons do Boré.
— Guerreiros, digei-me,
— Tão forte quem é? (DIAS, 1959, p. 105-106.)

Na figuração desse instrumento musical por Gonçalves Dias, ele também adquire a função de manter viva a memória dos heróis de guerra, o que evidencia a valorização da tradição cultural de uma comunidade como fator de união de seus membros.

No conjunto de suas ações, o guerreiro do poema encarna o modelo ideal de brasileiro, vestido com a roupagem das principais propostas do autor para criar o sentimento de identidade de um povo. Extremamente dedicado aos afazeres diários, esse indivíduo padrão possui audácia e força bélica inestimável, pronta aceitação e obediência a uma liderança superior e um sentimento de união na coletividade, apto a preservar a memória dos heróis da comunidade. Nesse mesmo sentido, a metáfora bélica para representar o que se pressupõe como “caráter” ou “espírito” dos indígenas não traduz apenas um impulso natural para a guerra e uma inata força guerreira desses heróis.

Em Gonçalves Dias, a reiterada estilização da guerra como um traço do tipo local atesta sua adesão ao liberalismo no eco que realiza de uma das exigências que a cartilha liberal do século XIX estabeleceu como condição para criar um Estados-nação. Entre elas, Hobsbawm ressalta a existência de um Estado de longa duração, em um território de extensa proporção capaz de garantir a criação de um mercado consumidor e de trabalho fixo permanente e, assim, favorável à expansão do sistema de produção de mercadorias. Em outra exigência, o historiador repertoria a existência de uma elite letrada apta a ocupar os quadros funcionais do Estado e, com isso, garantir a hierarquia e a lealdade dos súditos ao governo central. A elas se soma, por fim, o monopólio da violência pelo Estado como estratégia de impor internamente a obediência dos habitantes à jurisdição central e à ordem estabelecida (HOBSBAWM, 1991, p. 44).

Em “O canto do guerreiro”, o poeta transporta a força guerreira do povo também para sua capacidade de se dedicar ao mundo do trabalho, concebendo-a como uma improvável predisposição voluntária e inata da

generalidade do povo indígena, uma suposta virtude nobre de seu *ethos*⁴. A metáfora bélica carrega o desafio a que um povo se vê diante da decisão de obedecer e preservar ou não os princípios da vida coletiva. Essa escolha implica tanto a renúncia a aspirações individuais e a disposição ao sacrifício, como se vê em “O desterro de um pobre velho”, quanto as variantes de vitória ou derrota a que esse povo estaria sujeito, caso não se predispuesse a defender a sua comunidade. A virtude oposta dessa valente predisposição é prevista na covardia e na inveja que, ao se propagarem do indivíduo para a coletividade, conduziriam à fraqueza e à derrota de todo um povo.

De outra forma, no indianismo brasileiro, especialmente no de José de Alencar, mas de modo ambíguo em Gonçalves Dias, o cultivo do sentimento de pertencimento à nação brasileira e da ideia de unificação do conjunto dos habitantes em “povo” nacional permitiu deslocar para um segundo plano a própria escravidão. Aos anseios por libertação e pelo fim do sistema escravocrata, a política do Segundo Reinado respondeu com a liberdade coletiva do povo brasileiro. Nos termos de Antonio Candido, o indianismo também forneceu “a um país de mestiços o álibi duma raça heroica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário” (CANDIDO, 1975, p. 224).

A compreensão de que o povo e a cultura brasileira resultariam da fusão de três etnias distintas circula por aqui desde meados da década de 1820, nos textos de Ferdinand Denis, cujas impressões de viagem pelo interior do Brasil resultaram, entre outros, em *Resumo da história da literatura brasileira* (1826). Aí o autor propõe aos jovens poetas do Brasil tomar de empréstimo os quadros da paisagem brasileira como fonte para especificar como brasileira a literatura aqui produzida. Observando a miséria do país, Denis transporta a melancolia romântica para o “caráter” típico do brasileiro, tomando-a como um de seus traços distintivos. Para formular sua interpretação a respeito da cultura local, o autor toma de empréstimo princípios herderianos sobre a influência do clima, da paisagem e dos costumes de uma dada região na atividade cultural de seu povo. Sob o efeito da exuberante paisagem brasileira, a cultura portuguesa teria “oniplasmado”, em seu termo, o germe do conhecimento no país, em estreita colaboração com a tradição poética dos africanos e com o heroísmo cavalheiresco dos

⁴ Numa irônica avaliação sobre o caráter edificante da poesia de Gonçalves Dias, Drummond estabelece uma aproximação entre a exaltação da vida difícil em “Canção do tamoio” com “fórmulas de sugestão adotadas pelos regimes bélicos para despertar no povo, simultaneamente o espírito de sacrifício e o gosto de matar”. Num gesto discursivo que alterna elogio e crítica, Drummond concluiu: “Felizmente, Gonçalves Dias não viu sob esse ângulo de realismo político o domínio do forte sobre o fraco. A par da intenção puramente estética, de realizar um belo poema [...], ele deixou aí uma concepção antes pessimista que entusiástica da existência. Se prega a coragem, é porque não vale a pena preservar a vida, sendo tão curta esta” (DRUMMOND, 1999, p. 1333)

índios. Nessa ótica, o povo brasileiro seria resultado da união de três fatores: da tristeza vivenciada pelos negros diante da escravidão, da saudade da terra natal experimentada pelo português e da melancolia do aborígene, arrancado de sua terra (DENIS, 1968, p. 30-32). A compreensão de Ferdinand Denis de que a cultura local resulta da fusão dessas três etnias dissemina-se pelo século XIX afora, legando argumento ao texto de Friedrich von Martius, “Como se deve escrever a história do Brasil”.

Na ambiguidade característica da posição de Gonçalves Dias diante da escravidão, ao retornar de Portugal o autor publica o texto *Meditação*, um misto de ficção, programa literário, historicismo e ensaio abolicionista. Nele, o autor associa o atraso econômico, social e cultural do país ao sistema colonial escravista. Contrapondo-lhe a proposta de introduzir a ética burguesa do trabalho, credita ao violento modo de produção uma das principais forças que alimentam a miséria disseminada pelo país.

O poema de início da carreira de Gonçalves Dias, “A escrava”, foi composto em 1844, quando o autor ainda residia em Portugal (MIGUEL-PEREIRA, 1943). Ele se distribui por três partes estabelecidas pelos tracejados:

A ESCRAVA

*O bien qu'aucun bien ne peut rendre!
O Patrie! ó doux nom que l'exil fait comprendre!*
Marino Faliero

Oh! doce país de Congo,
Doces terras d'além-mar!
Oh! dias de sol formoso!
Oh! noites d'almo luar!

Desertos de branca areia
De vasta, imensa extensão,
Onde livre corre a mente,
Livre bate o coração!

Onde a leda caravana
Rasga o caminho passando,
Onde bem longe se escuta⁵

5 A respeito do uso da forma verbal “escuta”, no singular, em discordância com o sujeito plural, Bandeira afirma: “sintaxe frequente no português arcaico e ainda encontrada em autores modernos, quando o verbo, como no caso presente, precede o sujeito” (BANDEIRA, nota de rodapé in: DIAS, 1944, vol. 1, p. 138).

As vozes que vão cantando!

Onde longe inda se avista
O turbante muçulmano,
O Iatagã recurvado,
Preso à cinta do Africano!

Onde o sol na areia ardente

Se espelha, como no mar;
Oh! doces terras de Congo,
Doces terras d'além mar!

Quando a noite sobre a terra
Desenrolava o seu véu,
Quando sequer uma estrela
Não se pintava no céu;

Quando só se ouvia o sopro
De mansa brisa fagueira,
Eu o aguardava — sentada
Debaixo da bananeira.

Um rochedo ao pé se erguia,
Dele à base uma corrente
Despenhada sobre pedras,
Murmurava docemente

E ele às vezes me dizia:
— “Minha Alsgá, não tenhas medo;
Vem comigo, vem sentar-te
Sobre o cimo do rochedo.”
E eu respondia animosa:
— “Irei contigo, onde fores!” —
E tremendo e palpitando
Me cingia aos meus amores.

Ele depois me tornava
Sobre o rochedo — sorrindo:
— “As águas desta corrente
Não vês como vão fugindo”

“Tão depressa corre a vida,
Minha Alsgá; depois morrer
Só nos resta!... — Pois a vida
Seja instantes de prazer.

“Os olhos em torno volves
Espantados — Ah! também
Arfa o teu peito ansiado!...
Acaso temes alguém?

“Não receies de ser vista,
Tudo agora jaz dormente;
Minha voz mesmo se perde
No fragor desta corrente.

“Minha Alsgá, porque estremecees?
Porque me foges assim?
Não te partas, não te fujas,
Que a vida me foge a mim!

Outro beijo acaso temes,
Expressão de amor ardente?
Quem o ouviu? — o som perdeu-se
No fragor desta corrente!

Assim praticando de amigos
A aurora nos vinha achar
Oh! Doces serras do Congo,
Doces terras d'além mar.

Do ríspido Senhor a voz irada
Rábida soa,
Sem o pranto enxugar a triste escrava
Pávida voa.
Mas era em mora por cismar na terra,
Onde nascera,
Onde vivera tão ditosa, e onde
Morrer devera!
Sofreu tormentos, porque tinha um peito,
Qu'inda sentia;

Mísera escrava! no sofrer cruento,
“Congo! dizia.” (DIAS, 1959, p. 138-139)

As cinco estrofes introdutórias da primeira parte do poema compõem um monólogo da própria heroína que guarda verossimilhança com uma voz nacionalista. Situada à distância, ela traça um hino em homenagem ao Congo, rememorando-o nostalgicamente. A areia branca dos desertos, a caravana que avança entoando cantos típicos e o iatagã, ou facão de combate típico dos muçulmanos, compõem objetivamente e de modo plástico a paisagem física e humana da cultura africana. A qualificação dessas terras como “doce”, de seu sol como “formoso” e de seu luar como “adorável” evidencia o esforço lírico de pintar o Congo como uma região idílica. As recorrentes interjeições e exclamações dessa seção inicial veiculam o estado interior da heroína diante da pintura que traça, a prazerosa lembrança de sua pátria e a intenção do autor de conferir dignidade poética à região. O quadro da paisagem do Congo como uma região idílica, habitada por um povo em alegre cantoria, de mente e coração livres, distancia o continente africano daquela condição descrita pela história como fonte da economia escravocrata e do tráfico negreiro.

A segunda parte do poema põe em cena um casal de namorados que conversam sob uma bananeira, ao pé de um rochedo e ao som de uma corrente de água. Nesse momento predomina a fala do namorado, quando as intervenções de Alsgá limitam-se à função de informar a hora, o local e a ação da cena. Situados provavelmente em terras brasileiras, o cenário se particulariza nem só pela presença dessa espécie frutífera, ainda que ela não se restrinja ao Brasil. A hipótese acerca desse índice de localização geográfica reforça-se pela escravidão a que os heróis estão sujeitos.

O diálogo entre os namorados modela-se por meio de uma espécie de alba, forma lírica de extração medieval que tematiza a amargura e a melancolia que desperta a eminente separação dos amantes ao amanhecer. Como é próprio dessa espécie lírica, o namoro ocorre durante a hora noturna, desde o cair da noite até o rompimento da aurora. Numa harmonia com os sentimentos da heroína, a cena envolve-se por uma luz noturna desprovida de brilho estelar. O relato do namoro se efetiva como lembrança da heroína. Nele, o uso do pretérito imperfeito evidencia que, embora tenha durado no tempo pretérito, a época do namoro já se encerrou. Decorre daí também a tristeza com que ela expressa a memória do amante perdido.

Ao longo do poema, a condição das personagens como escravos explicita-se apenas na parte final, quando a terceira pessoa lírica pretende esclarecer as razões da dor de Alsgá. Mas ao longo do diálogo que dá corpo à segunda parte, a sujeição deles à escravidão manifesta-se apenas por alusão, na observação do amante de que, ao convite dele para que subam o rochedo,

ela gira os olhos espantados e arfa ansiosamente o peito, como se temesse alguém. Numa primeira leitura do poema e até esse momento, o leitor ainda não pode se dar conta das razões dessa angústia. Mas na seção final de “A escrava”, os brados do escravocrata rompem com a sugestão de liberdade que a seção intermediária forja, presentificada na afirmação de Alsgá de que ela acompanhará seu amado onde quer que ele for.

Para convencê-la a subir até o rochedo e a se manter junto a ele, o amante recorre à tópica da vida breve como exigência da busca da satisfação do prazer. Como o poema não deixa claro se esse convite carrega uma proposta de fuga, há uma contradição ao longo do poema. A retomada do *carpe diem* por vítimas do violento modo de produção e a resposta de Alsgá dizendo que seguirá o amante até onde ele quiser não levam em conta a privação da liberdade do casal, como se a decisão dependesse apenas da escolha individual. Nessa contradição insolúvel, o conflito social é posto de lado, e a ausência de liberdade deslocada para um plano menor. Na fala dos namorados, o poeta calou a discussão sobre a dominação branca. Em outra forma com que o poeta minimiza o conflito social, a privação da liberdade se dá a ver implicitamente, por meio da contraposição entre as duas últimas partes, uma narrando o namoro ao ar livre, e a outra a cena da violência doméstica.

Na seção final do poema, a terceira pessoa quebra a expectativa de liberdade da situação anterior e apresenta as razões da tristeza de Alsgá. Ele se coloca, aí, na posição do observador externo que arbitra os sentimentos dela, pretendendo, com isso, orientar o leitor sobre como deve interpretar o pranto da heroína. Na composição do tipo indígena de “Canção do guerreiro”, “Leito de folhas verdes” e “Marabá”, os heróis falam por si mesmos. Mas para explicar os motivos do sofrimento da heroína de “A escrava”, Gonçalves Dias não lhe cede a voz. Assim, ao ouvir a voz do ríspido senhor, Alsgá, diz o poeta, estremece, foge do amante e, sem enxugar o pranto, voa apavorada. Para a terceira pessoa lírica, a dor dela não decorre da violência do trabalho escravo, mas da perda dos laços que a ligam à terra natal. Diante dessa perda, o irracional modo de produção e o tráfico negreiro pouco importam, segundo o autor. O sofrimento dela é falado pela terceira pessoa que assume a autoridade do legislador da dor alheia que, por sua vez, diz o nacionalismo burguês. A exploração da sentimentalidade da escrava pela inadaptação em terras estranhas e pela dor do “exílio”, conforme a epígrafe de *Marino Faliero*, sobrepuja a sua condição social. Aliada a isso, a sentença “onde morrer devera” apoia-se numa suposta filantropia cristã em que se afirma antes o pedido de devolução dos escravos à terra de origem.

Ao se valer de uma forma lírica tradicional e ceder parcialmente a voz ao eu feminino, Gonçalves Dias, em “A escrava”, pretende dignificar o sentimento de personagens excluídos da hierarquia social. Quer comover e

arrebatar por meio do resignado estilo patético, hoje *kitsch*, que fundamenta o dó de peito. O sentimentalismo edificante, próprio do sistema poético gonçalvino e legado a Castro Alves, procura disseminar a mensagem de que o negro também ama. Mas visto aos olhos de hoje, o poema de Gonçalves Dias testemunha o cruel racismo da cultura letrada do século XIX: a exigência de libertar os escravos devolvendo-os ao Congo fundamenta o singular abolicionismo do autor que, assim, reafirma a exclusão do afrodescendente da condição de cidadão brasileiro.

Gonçalves Dias publica *Primeiros cantos* (1847) assim que se transfere de São Luís para o Rio de Janeiro, antes de encontrar colocação nas instituições administrativas da corte e de se tornar membro dos círculos políticos do tempo. Já *Segundos* (1848) e *Últimos cantos* (1851) foram editados pelo autor quando já se integrara aos quadros do Estado nacional e ao grupo letrado ligado a d. Pedro II, reunido em torno do IHGB. Desconheço alguma obra sua desse momento em que trate da escravidão, a não ser seu relatório sobre a instrução pública no Império, apresentado à Secretaria do Estado em 1850⁶. Já o poema “Marabá”, parte desse último livro, privilegia a mestiçagem como traço do tipo local.

“Marabá” explora a dor e o sofrimento da personagem feminina, vítima do desprezo dos homens de sua tribo. Numa nota ao pé de página da edição de *Últimos Cantos*, Gonçalves Dias esclarece que extraiu o nome da personagem de uma Crônica do padre Simão de Vasconcelos:

Encontramos na Crônica da Companhia um trecho que explica a significação desta palavra, e a idéia desta breve composição: “Tinha certa velha enterrado vivo um menino, filho de sua nora, no mesmo ponto em que o parira, por ser filho a que chamam *marabá*, que quer dizer de mistura (aborrecível entre

⁶ Numa passagem do relatório sobre a instrução pública nas províncias do Norte e Nordeste, Gonçalves Dias elogia os estabelecimentos de caridade que ofereciam instrução primária, casada com a aprendizagem de ofícios manuais, tais como espingardeiro, sapateiro, carapina, surrador, alfaiate, dourador, coronheiro, escultor e marceneiro. Acredita, no entanto, que o exercício dessas ocupações pelos escravos humilharia os pobres livres: “O aprendizado de ofícios mecânicos entre nós, só não é humilhante em alguns estabelecimentos gerais ou provinciais, nos particulares os escravos, aplicando-se aos mesmos misteres, arredam as pessoas livres, que teriam de ombrear com eles. Para estas já não será pequeno o embaraço, quando vencida a primeira dificuldade, entrem na vida, e a cada passo se encontrem com os escravos, que aqui na corte e em muito maior escala na Província, exercem todas ou a maior parte das profissões manuais.” Noutro fragmento do relatório, o autor solicita que se extinga a prática de empregar escravos em serviços domésticos nos seminários dessas regiões, sob a alegação de que a presença deles disseminaria vícios entre os internos (DIAS, 1989, p. 345 e 355).

esta gente)”. VASCONCELOS, C. da Comp. L. 3 n. 27 NA (DIAS, 1944, p. 40).

O poema distribui-se por onze estrofes de versos hendecassílabos, alternadas entre sextilhas (completadas por versos quebrados) e quadras. Dando continuidade à incursão nos modelos do trovadorismo medieval, Gonçalves Dias cede a voz à figura feminina que expressa diretamente sua coita de amor. Analogamente a cantigas de amigo, a heroína canta seus dissabores amorosos e deplora a solidão a que está sujeita. O autor atualiza os princípios do amor cortês em “Marabá”, constituindo a impossibilidade amorosa não pela diferença moral e intelectual entre os membros do par amoroso, nem pela condição de casada da dama. Adapta o amor cortês ao nacionalismo romântico, concebendo a inacessibilidade pelas diferenças étnicas.

Marabá rememora diálogos que travara com homens que desejara, tendo sido repelida por todos. O misto entre diálogo e monólogo (no início e nas duas últimas quadras) acentua o caráter dramático da situação. As lembranças dessas conversas atuam de tal forma em sua consciência que ela, ao invés de narrar “os acontecimentos na forma épica, vai repetindo os diálogos havidos com os homens que a repeliram” (ACKERMAN, 1964, p. 95). Para recuperar essas interlocuções, a heroína emprega o presente do indicativo e prescinde de verbos *discendi*. Assim se expressando, produz certa confusão entre os falantes, mas também atualiza a rejeição sofrida no passado que, com isso, se acumula e atua no presente. A confusão entre os tempos verbais reforça, numa primeira leitura, o atropelo das pessoas do discurso. No poema, a marcação das diferentes falas é realizada pelas quadras e travessões, referentes à heroína, e pelas sextilhas e aspas, indicativas das vozes masculinas. A confusão entre as pessoas discursivas imita o atordoamento de Marabá.

As falas masculinas não particularizam os agentes da rejeição, designados pelo pronome indefinido singular “algum dos guerreiros”, na primeira estrofe, e pelo plural da terceira pessoa, “eles”, da nona. A indefinição e a pluralização dos homens desejados por Marabá figuram a opinião coletiva da tribo, ideologicamente unificada na prática do preconceito étnico. Nas sextilhas, a reiteração da expressão “és Marabá” reafirma a sentença da exclusão, posta em contraste com a caracterização da heroína como um ser dotado de beleza ímpar. Como tática da persuasão, ela, por sua vez, profere algumas perguntas cuja suspensão da resposta aponta para irracionalidade do preconceito:

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”. (DIAS, 1959, p. 371)
[...]
É as doces palavras que eu tinha cá dentro
A quem nas direi?
O ramo d’acácia na frente de um homem
Jamais cingirei: (DIAS, 1959, p. 372)

Em sua réplica, a heroína procura encarecer seus dotes físicos, comparando-os a elementos da natureza tropical. Para reafirmá-los, divide-os entre os de ordem física e os de natureza sexual. Compara o azul de seus olhos às safiras, ao céu anil e às vagas do mar, transportando-lhes o brilho das estrelas. A cor de sua pele assemelha-se à alvura do lírio e da areia fina do mar. Num superlativo de comparação, declara-se tão branca e cintilante quanto as mais brancas aves e conchas. Analogamente aos fios de ouro dos cabelos da Isolda, de Tristão, os cachos ondulados de Marabá brilham mais que o amarelo-ouro. Ao fazer com que a heroína lance mão de metáforas extraídas da natureza tropical para se autodescrever, Gonçalves Dias define o modo de dizer e a consciência de Marabá como inerentes a um dos tipos locais, singelo e primitivo. Com isso, afirma que a mestiça também é filha da terra:

— 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!
[...]
— É alvo meu rosto da alvura dos lírios,
— Da cor das areias batidas do mar;
— As aves mais brancas, as conchas mais puras,
— Não têm a alvura, não têm mais brilhar.
[...]
— Meus loiros cabelos em ondas se anelam,
— O oiro mais puro não tem seu fulgor;
— As brisas nos bosques de os ver se enamoram,
— De os ver tão formosos como um beija-flor! (DIAS, 1959, p. 371-372)

Em uma das estrofes, Marabá aproxima seu colo à haste de uma flor de cacto e, com isso, afirma sua ágil flexibilidade para se resvalar no prado enquanto suspira de amor:

- Meu colo de leve se encurva engraçado,
- Como hástrea pendente de cactus em flor:
- Mimosa, indolente, resvalo no prado,
- Como um soluçado suspiro de amor! (DIAS, 1959, p. 371)

Reforçando essa imagem, com os adjetivos “mimosa” e “indolente” ela se oferece aos guerreiros e reivindica sua inserção na vida amorosa e sexual da tribo.

Os guerreiros, por sua vez, compõem seu tipo feminino ideal pela mulher de origem completamente indígena. Os esforços de Marabá em transferir para si a nobreza dos metais, como a safira e ouro, não os convencem, alheios ao mercado internacional de metais preciosos. Recusam seus traços físicos e sua flexível estatura, contrapondo-lhes o porte altivo da indígena que, na metáfora, adquire valor moral. Pela boca dos guerreiros, Gonçalves Dias qualifica a postura ereta do tipo feminino indígena, e a figura como vaidosa, orgulhosa e dotada de poder de mando. Por contraposição, os guerreiros ajuízam negativamente o porte de Marabá, compreendendo que ele se destaca pela curvatura servil:

“Eu amo a estatura flexível, ligeira,
Qual duma palmeira”,
Então me respondem; “tu és Marabá:
Quero antes o colo da ema orgulhosa,
“Que pisa vaidosa,
“Que as flóreas campinas governa, onde está”. (DIAS,
1959, p. 371)

Nessa forma singular de alegorizar o preconceito, a ascendência indígena da heroína designa-se, no poema, apenas por seu nome de batismo e pelo cenário silvícola, enquanto a sua compleição aponta para a ascendência europeia. Nesse sentido, o traço mais inquietante do poema reside na eleição do índio como agente do preconceito e na transferência, para ele, da cultura própria da elite branca e proprietária. Nessa singular forma de figurar a discussão sobre o assunto, a vítima da intolerância não são índios, nem negros, mas a etnia branca. Certamente Gonçalves Dias pretende, com isso, novamente comover, arrebatar e conferir dignidade poética à miscigenação:

Jamais um guerreiro da minha arasoia

Me desprenderá
Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,
Que sou Marabá! (DIAS, 1959, p. 372)

Reafirma como parte da mestiçagem brasileira uma figura dotada de traços análogos aos da Isolda e concebe a mistura pela via bilateral do índio com o branco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. (Momentos decisivos). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

_____. *O romantismo no Brasil*. Humanitas, 2004.

CHAGAS, Pinheiro. Literatura Brasileira. José de Alencar. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Gonçalves Dias e a crítica portuguesa no século XIX*. Lisboa: Centro de Literatura e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2010.

DENIS, Ferdinand. *Resumo da história da literatura brasileira*. Trad. Guilhermino Cesar. Porto Alegre: Livraria Lima, 1968.

DIAS, Gonçalves de. *Poesia e prosa escolhidas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

_____. *Obras poéticas de Gonçalves Dias*. Org. Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944, v. 1 e 2.

_____. Instrução pública nas províncias do Pará, Maranhão, Ceará, Rio Grande, Paraíba, Pernambuco e Bahia. In: PIRES DE ALMEIDA, José

Ricardo. *História da instrução pública no Brasil (1500-1889)*. Trad.: Antonio Chizzotti. SP: Educ; DF: Inep/Mec, 1989.

DIAS, Maria Odila Silva. A Interiorização da metrópole. In: 1822: Dimensões. MOTA, Carlos Guilherme (org.). São Paulo: Perspectiva, 1972.

DRUMMOND. Confissões de Minas. In: *Poesia e prosa*. Org. do autor. Rio de Janeiro: Aguilar, 1999.

FRAGOSO, João Luís; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. “A política no Império e no início da República Velha: dos barões aos coronéis”. In: *História geral do Brasil*. Maria Yedda L. LINHARES (org.). Rio de Janeiro: Campus, 1996.

HERDER. *Também uma filosofia da história da humanidade*. Trad. José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1995.

HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Programa, mito e realidade. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

MARTIUS. Como se deve escrever a história do Brasil. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n. 24, 1844, p. 381 a 403.

MATTOS MONTEIRO, Hamilton. Da Independência à vitória da ordem. In: Maria Yedda L. LINHARES (org.). *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *A vida de Gonçalves Dias contendo o diário inédito da viagem do autor ao Rio Negro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1943.

ROUCHÉ, Max. Introduction. HERDER, *Une outre philosophie de l'histoire*. Paris : Editions Aubier-Montaigne, s.d.

SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: *Vale quanto pesa*. Ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica e espanhola*. São Paulo: Ateliê, 2003.

_____. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê, 2002.

Data de recebimento: 31 de dezembro de 2017

Data de aprovação: 30 de maio de 2018