

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS E LINGUÍSTICA

DANILLO MACEDO LIMA BATISTA

A RECEPÇÃO DO PROJETO ÉPICO DE *GOYANIA*

Goiânia

2015

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Danillo Macedo Lima Batista				
E-mail:	danillomacedo@homtmail.com				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? ☒ Sim ☐ Não					
Vínculo empregatício do autor					
Agência de fomento:					Sigla:
País:		UF:		CNPJ:	
Título:	A recepção do projeto épico de <i>Goyania</i>				
Palavras-chave:	Literatura de Goiás; Épica; Métrica; Análise social do texto.				
Título em outra língua:	La recepción del proyecto épico de <i>Goyania</i>				
Palavras-chave em outra língua:	Literatura de Goiás; Épica; Métrica; Análisis social del texto.				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	11/11/2015				
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística				
Orientador (a):	Prof. Dr. Antonio Corbacho Quintela				
E-mail:	corbachoq@rocketmail.com				

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação. O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Data: ____ / ____ / ____

Assinatura do (a) autor (a)

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS E LINGUÍSTICA

DANILLO MACEDO LIMA BATISTA

A RECEPÇÃO DO PROJETO ÉPICO DE *GOYANIA*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Corbacho Quintela

Goiânia

2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Batista, Danillo Macedo Lima

A recepção do projeto épico de Goyania [manuscrito] / Danillo
Macedo Lima Batista. - 2015.

123 f.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Corbacho Quintela.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Letras (FL) , Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística,
Goiânia, 2015.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.

1. Literatura de Goiás. 2. Épica. 3. Métrica. 4. Análise social do
texto. I. Quintela, Antonio Corbacho, orient. II. Título.

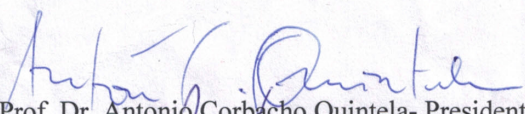


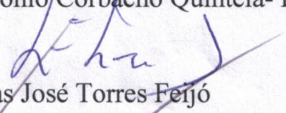
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

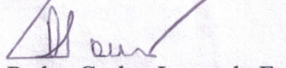
ATA Nº 18/2015

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA
ALUNA DANILLO MACEDO LIMA BATISTA**

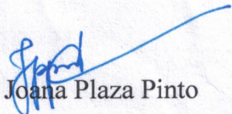
Aos onze dias do mês de novembro do ano de dois mil e quinze, a partir das nove horas no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada “A recepção do projeto épico de *Goyania*”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Antonio Corbacho Quintela com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Elias José Torres Feijó (Universidade de Santiago de Compostela) e Professor Doutor Pedro Carlos Louzada Fonseca (Faculdade de Letras/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato APROVADO pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Antonio Corbacho Quintela, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, onze dias do mês de novembro do ano de dois mil e quinze.


Prof. Dr. Antonio Corbacho Quintela- Presidente


Prof. Dr. Elias José Torres Feijó


Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca

Visto:


Profª Drª Joana Plaza Pinto

AGRADECIMENTOS

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para minha formação acadêmica. Aos professores de todas as disciplinas que integraram o Curso de Mestrado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, com os quais tive a oportunidade de confrontar meus conhecimentos e, com isso, crescer intelectualmente e profissionalmente. Aos professores que me orientaram e foram competentes para ler e reler meus trabalhos exaustivamente até que obtivessem gradativas melhoras. À minha família que consolidou bases simples, mas fortes o bastante para permitirem que eu concluísse minha pós-graduação. Ao meu orientador, Antón Corbacho Quintela, que desde a fase inicial de formulação do projeto para ingresso no Mestrado, tem me incentivado a prosseguir nos estudos, a concluir as fases que eles exigem. Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras, UFG, pela atenção e competência de sempre. À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio determinante dado a este projeto.

RESUMO

Apresentamos um estudo de potenciais pontos falhos do poema épico *Goyania* com base em três hipóteses: a) falha na organização da estrutura do gênero; b) falha na composição do conteúdo e c) anacronismo desse gênero; as quais teriam contribuído à escassa recepção da obra, o que contrasta com a vocação de ser uma obra de impacto, tal como anunciado no prólogo. Nosso objetivo com este trabalho é, pois, analisar o relativo insucesso do poema épico *Goyania*, de Manuel Lopes de Carvalho Ramos. *Goyania*, supostamente, teve origem em um grande projeto literário concebido pelo autor. Assim, pretende-se esclarecer a seguinte indagação: como uma obra literária considerada promissora, com potencial político e cultural, duas vezes reeditada, nunca foi, *a priori*, satisfatoriamente lida? A metodologia utilizada para o esclarecimento dessas hipóteses é constituída, em primeiro lugar, por uma análise formal do gênero épico, com base em preceitos clássicos – pelo fato de *Goyania* ter sido uma obra deliberadamente produzida seguindo esses preceitos, não mais em voga à época em que foi publicada. A organização sistemática de cada parte estudada (capítulo 1: versos, estrofes, rimas, métrica, rima e estilo; capítulo 2: assunto, motivo, fábula épica e análise dos cantos e capítulo 3: análise social do texto) fundamentamos a partir da leitura do livro *Comentario de textos literarios: método y práctica*, de José María Díez Borque, que sugere um passo a passo para essa organização. O desenvolvimento de cada uma das partes dos capítulos 1 e 2 foi fundamentado na leitura de Wolfgang Kayser (1970), a partir da sua obra *Análise e Interpretação da Obra Literária*, volumes I e II, 5ª edição de 1970, além das leituras complementares. Foram, ainda, desenvolvidas uma breve análise do contexto social no qual o texto foi concebido, com base em alguns preceitos que fundamentam a *Teoria da Recepção* de Hans Robert Jauss (1921-1997) e uma análise das concepções do gênero épico, considerando a época em que *Goyania* foi publicado. Ambas as análises amparadas na leitura de textos teóricos como TELES (1983) e CANDIDO (1971) assim como em citações de alguns jornais, tendo em vista comprovar as hipóteses enunciadas acima.

Palavras-chave: Literatura de Goiás; Épica; Métrica; Análise social do texto.

RESUMEN

Presentamos un estudio sobre los potenciales puntos fallos del poema épico *Goyania*, basándonos en tres hipótesis: a) falta en la organización de la estructura del género; b) falta en la composición del contenido y c) anacronismo de ese género; las cuales habrían contribuido a la escasa recepción de la obra, lo que contrasta con la vocación de ser una obra de impacto, tal cual anunciado en el prólogo. Nuestro objetivo con este trabajo es, pues, analizar el relativo fracaso del poema épico *Goyania*, de Manuel Lopes de Carvalho Ramos. *Goyania*, presuntamente, tuvo origen en un gran proyecto literario concebido por el autor. Así, se pretende aclarar la siguiente indagación: ¿cómo una obra literaria considerada promisor, con potencial político y cultural, dos veces reeditada, no fue, *a priori*, satisfactoriamente leída? La metodología utilizada para la aclaración de esas hipótesis fue construida, en primer lugar, por un análisis formal del género épico, basado en preceptos clásicos – por el hecho de *Goyania* haber sido una obra deliberadamente producida considerando estos preceptos, aunque no más estuviesen en boga cuando fue publicada. La organización sistemática de cada parte estudiada (capítulo 1: *versos, estrofas, rimas, métrica, rima e estilo*; capítulo 2: *assunto, motivo, fábula épica e análise dos cantos* e capítulo 3: *análise social do texto*) fundamentamos desde la lectura del libro *Comentário de textos literários: método y prática*, de José María Díez Borque, que sugiere un paso a paso para esta organización. El desarrollo de cada una de las partes de los capítulos 1 e 2 fue fundamentado en la lectura de Wolfgang Kayser (1970), concretamente de su obra *Análise e Interpretação da Obra Literária*, volúmenes I y II, 5ª edición, de 1970, además de las lecturas complementares. Fueron, todavía, desarrollados, por un lado, un breve análisis del contexto social en el cual el texto fue concebido, basado en algunos preceptos que fundamentan la Teoría de la Recepción, según Hans Robert Jauss (1921-1997) y, por otro, un análisis de las concepciones del género épico, considerando la época en que *Goyania* fue publicado. Ambos análisis fueron amparados en la lectura de textos teóricos como TELES (1983) y CANDIDO (1971), así como en citas de algunos periódicos procurando comprobar las hipótesis enunciadas arriba.

Palabras Clave: Literatura de Goiás; Épica; Métrica; Análisis social del texto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – O PROJETO MÉTRICO DE GOYANIA	17
I.1. Métrica.....	17
I.1.1. Versos	17
I.1.2. Estrofes	18
I.1.3. Rima	20
I.1.4. Métrica, ritmo e estilo	22
CAPÍTULO II – A ÉPICA DE GOYANIA	28
II.1. Elementos constitutivos da fábula	28
II.1.1. Assunto	29
II.1.2. Motivos.....	29
II.2. Características gerais do gênero epopeia na composição do enredo de <i>Goyania</i>	30
II.2.1. O gênero epopeia	30
II.2.2. A arte narrativa no poema épico	31
II.2.3. A fábula épica	35
II.2.3.1. A fábula épica de <i>Goyania</i>	36
II.2.3.1.1. Introdução ao repertório histórico	36
II. 2.3.1.2. Os vinte cantos	38
CAPÍTULO III – ANÁLISE SOCIAL DO TEXTO: O GÊNERO ANACRÔNICO	76
III. 1. Concepções teóricas de épica e epopeia no final do século XIX	76
III. 1.1. A recepção do projeto épico de <i>Goyania</i>	80
III. 1.1.1. A recepção de textos literários segundo Jauss (1921-1997): premissas para a Teoria da Recepção.....	80
III. 1.1.2. Crítica e gêneros literários lidos em Goiás no final do século XIX	82
SÍNTESE CONCLUSIVA	96
REFERÊNCIAS	99
APÊNDICES	102
ANEXOS	106

INTRODUÇÃO

*Goyania*² é um poema épico goiano, publicado pela primeira vez em 1896 na cidade do Porto, em Portugal, pela Tipografia a Vapor de Arthur J. de Sousa. Antes desta primeira publicação, havia sido doado ao Estado de Goiás, em 1890, pelo próprio autor, como mostra o primeiro texto dos anexos (o 1º traslado do livro de notas nº 25). *Goyania* foi escrito por Manuel Lopes de Carvalho Ramos, um juiz de direito baiano alocado no antigo município goiano Torres do Rio Bonito (atual Caiapônia) e foi colocado na urna da pedra fundamental de Goiânia em 1933. Segundo a apresentação feita para a edição fac-similar de 1980, assinada pelo então governador do Estado de Goiás Ary Ribeiro Valadão (1979-1983), *Goyania* pode ser considerado o primeiro livro goiano. Esta observância feita pelo supracitado governador contribui para o reconhecimento do relativo sucesso da obra *Goyania* nos últimos anos, embora ela continue muito pouco citada pelos estudiosos hodiernos.

O poema segue o modelo métrico de *Os Lusíadas*, porém com oitavas *semi reais* (isto é, não segue, à risca, o modelo clássico desenvolvido por Camões). Nestas oitavas combinam-se fatos históricos e míticos, pelos quais se ambicionou descrever e exaltar os acontecimentos que culminaram no surgimento de uma civilização ocidental que constituiu o germe dos campos sociais goianos.

Ary Ribeiro Valadão, na apresentação da edição fac-similar de 1980, qualifica a nova capital de Goiás, Goiânia, como sendo a “nova Goiás” (referindo-se a uma “nova capital”, já que a antiga cidade de Goiás, era também a capital da chamada “Província de Goiás”), tendo recebido este nome resultado da escolha subjetiva de Pedro Ludovico Teixeira, à época, que ignorou o resultado formal do concurso promovido por ele próprio para escolha do nome da nova capital do estado, muito provavelmente por influência da obra de Manuel Lopes de Carvalho Ramos em questão. Disso surgiu a antiga alcunha dada à cidade de Goiás como “Goiás Velho”. Outro detalhe, que vale salientar, é que muitos poderiam supor, com essa observação do governador Ary Ribeiro Valadão, que *Goyania* significaria “nova Goiás”. O significado do termo *Goyania*, no entanto, considerando-se o

² Utilizamos a edição fac-similar da de 1896. Esta edição fac-similar foi publicada pelo Consórcio de Empresas de Radiodifusão e Notícias do Estado de Goiás (CERNE), em Goiânia, em 1980.

sufixo -ânia e o prefixo Goy-, remete à ideia de “terra dos índios *goyazes*”, como nos esclarece Gilberto Mendonça Teles com esta explicação:

Na pedra fundamental de Goiânia está um exemplar desse poema que, para muitos, era “Goyanía”, com acento na penúltima sílaba. É errado. Segundo depoimento verbal de seu filho, Victor de Carvalho Ramos, o autor do poema intitulou-o “Goyânia”, proparoxitonamente. E assim está de acordo com o sufixo -ânia, designativo de cidade, região. É claro que a significação do poema tem sentido amplo, se refere a todo o Estado. O nome da nova capital (Goiânia) não tem, em princípio, nenhuma ligação com o poema a não ser a restrição semântica que lhe deu o Professor Alfredo de Faria Castro. (TELES, 1983, p. 65):

Obviamente, entende-se o texto literário como resultado de um trabalho artístico consciente que envolve seleção e revisão. Como trabalho planejado, contém uma estrutura passível de interpretações objetivas. Consideramos, porém, que para entender a posição ocupada e a função desempenhada por *Goyania* no sistema literário vigente (na época de sua primeira publicação e no momento atual) é preciso, além de se estudar o texto, avaliar essa obra em relação ao efeito social de sua forma e de seu conteúdo.

Em Goiás, Manuel Lopes de Carvalho Ramos (1864-1911), numa época – o final do séc. XIX – considerada por Gilberto Mendonça Teles de escassa produção cultural, foi um dos principais agentes literários no estado, conforme assim qualifica TELES (1983, 2 ed. rev., p. 65) a Manuel Lopes de Carvalho Ramos: “líder intelectual de sua época, acéfala com a morte de Félix de Bulhões em 1887”. Consideração que parece contraditória, uma vez que Manuel Lopes de Carvalho Ramos não teve repercussão satisfatória ao longo de todos estes anos e o próprio TELES (1983, apud PAULA, 2007, p. 12) afirma que

(...) só depois dessa época [a Revolução de 30 e a construção de Goiânia] será verdadeiramente lícito assinalar-se uma literatura em Goiás, mesmo assim encaracterizada, incipiente na sua afirmação, mas procurando constantemente definir-se, caminhando para o aproveitamento de uma temática social e historicamente goiana e refletindo ao mesmo tempo os aspectos mais positivos de uma sincronização nacional.

Porém, o fato é que Manuel Lopes de Carvalho Ramos publicou sua obra em um Goiás que havia perdido seu maior representante da poesia romântica: Antônio Felix de Bulhões. Isto não significa, pois, que Manuel Lopes de Carvalho Ramos, com *Goyania* e outros poemas menos conhecidos ainda, tivesse alcançado apreciação satisfatória do público goiano, o que iremos assinalar nessa pesquisa.

A respectiva obra, no umbral da República, visou a representar o processo de formação do estado como resultado da luta de um herói, como o próprio Manuel Lopes o indica no prólogo (RAMOS, 1980, p. XII): “Bartholomeu Bueno é uma figura eminente na epopéia do Brasil. Um poema épico deve buscar o seu heroe na civilização”³. Todavia, observamos que *Goyania* não conseguiu despertar, com grande sucesso, o interesse de muitos leitores, nem na ocasião de sua publicação, nem nos anos posteriores – após mais de 100 anos houve apenas mais duas limitadas edições e não encontramos nenhum trabalho aprofundado a seu respeito.

Segundo TELES (1983, p. 65), *Goyania* acabou se convertendo em patrimônio estadual de Goiás⁴ conforme uma lei específica⁵: “(...) o poema épico *Goyania* de 1896, em vinte cantos de oitavas rimas sobre os feitos do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, hoje considerado parte do Patrimônio Estadual, segundo lei votada nesse sentido”.

No ano provável de 1682, numa expedição de São Paulo a Goiás, Bartolomeu (pai) foi apelidado pelos índios, da tribo dos *goyazes*, o povo *goiá*, como o *Anhanguera*⁶ por ter posto fogo em uma taça contendo água ardente e, como os índios não lhe indicaram onde ficaria o ouro, ameaçou botar fogo no rio inteiro⁷. Esta alcunha, *Anhanguera*, foi herdada pelo seu filho, Bartolomeu Bueno da Silva (filho), o referente histórico convertido no personagem que protagoniza toda a epopeia⁸ em questão, no final da qual é anunciada a formação de uma nova cidade, Goiânia, no coração de um novo estado, Goiás.

³ Nas citações de fragmentos de *Goyania* mantemos a ortografia original da obra.

⁴ O *Anexo A* corresponde à transcrição do termo de doação do poema *Goyania* ao Estado de Goiás, escrito pelo próprio Manuel Lopes de Carvalho Ramos, em 1890, seis anos antes de sua primeira publicação.

⁵ Gilberto Mendonça Teles não indicou qual seria essa lei e, infelizmente, não a localizamos na legislação vigente.

⁶ Em tupi, *añã'gwea*, que quer dizer “diabo velho” (NAVARRO, 2013, p. 543).

⁷ BUENO, 1986, p. 68.

⁸ Entendemos que “epopeia” remete a uma narrativa épica escrita em versos cujo significado é justamente “poema épico” conforme a seguinte definição do sítio eletrônico www.significados.com.br: “Epopeia ou poema épico é um gênero literário constituído de longos versos que narram histórias de um povo ou de uma

Bartolomeu (filho) criou o Arraial de Santana, em 1727⁹, que se tornaria a capital de Goiás até que essa fosse transferida para Goiânia. Cidade planejada que recebeu esse nome bem possivelmente por ter havido naquele que o elegeu, o então governador Pedro Ludovico Teixeira, influência do poema homônimo de Manuel Lopes de Carvalho Ramos e a partir também do conhecimento que se tinha da *Pedra Goyania* na *Serra Dourada*, território que pertenceu à tribo dos índios *goyazes*.

Goyania ocupa, na atualidade, um lugar entre a crítica bastante inferior ao alcançado pela produção do filho de seu autor, Hugo de Carvalho Ramos. Ainda que em 1980 no Estado de Goiás tenha-se produzido uma edição fac-similar de *Goyania*, não nos consta que o referido livro tenha recebido o amparo do governo estadual, em 1896, para que se convertesse em um símbolo estadual; sua primeira edição, como vimos, foi editada no Porto, em Portugal.

Esta dissertação, pois, tem por objetivo explicar por que uma obra destinada, por seu autor, no final do séc. XIX, a transformar em épica o início da formação social do Estado de Goiás não repercutiu na sua época e foi praticamente esquecida durante todo o séc. XX. Levantamos, para o estudo dessa questão, pelo menos três hipóteses:

1) *A hipótese da forma épica*: esta hipótese parte do pressuposto de que *Goyania* não teve repercussão entre os leitores de sua época e, conseqüentemente, entre os leitores posteriores, por não corresponder às expectativas formais de um poema épico do ponto de vista do projeto métrico anunciado no seu próprio prólogo;

2) *A hipótese do conteúdo épico*: dado um projeto métrico específico, pressupõe-se um conjunto de elementos linguísticos de natureza sintática e semântica que evocam símbolos, imagens e arquétipos próprios do poema épico na composição do seu enredo. Estes elementos foram igualmente preconizados pelo autor de *Goyania* no prólogo do poema; a segunda hipótese, por

nação, envolvendo aventuras, guerras, viagens, gestos heroicos etc. Normalmente apresentam um tom de exaltação, isto é, de valorização de seus heróis e seus feitos. Epopeia que significa “poema épico” vem da palavra grega “epopoia” (“epos” = “verso heroico” + “poiein” = “fazer”). Não havendo, portanto, diferenciação semântica entre designar-se a obra *Goyania* de “epopeia” ou de “poema épico”, sendo ambos os termos sinônimos, igualmente adequados.

⁹ BUENO, 1986, p. 68.

consequente, é a de que *Goyania* apresentaria falhas, de coerência e/ou coesão, na composição desses elementos no desenvolvimento de sua *fábula*¹⁰ (ou enredo);

3) *A hipótese do anacronismo de gênero*: a de que *Goyania* não teve repercussão no campo literário, regional e nacional, à época, embora fosse uma obra genuinamente literária do ponto de vista tanto da sua coesão textual quanto da sua fidelidade ao gênero proposto, por ter sido resultado de um projeto anacrônico (uma incoerência de natureza *extra-textual*), resultando num gênero fora de época.

Goyania é uma obra que tem sido pouco estudada. Além de um estudo sobre o topônimo (QUINTELA; CASTRO, 2007), uma dissertação de mestrado, *Goyania, a épica romântica da conquista de Goiás* (PAULA, 2007), um comentário de Gilberto Mendonça Teles (TELES, 1983, p. 47-67) que faz menção à obra toda de Carvalho Ramos, e não somente a *Goyania*, a edição fac-similar do CERNE (1980) e a primeira edição da Editora da PUC-GO (2011)¹¹, ainda carecemos, na academia, de fortuna crítica sólida.

Existem, contudo, outros estudos menos conhecidos que aludem, cada um na sua media, ao poema *Goyania*, como: a) RAMOS, Victor de Carvalho. *Letras goianas: esboço histórico*. Goiânia. Departamento de Cultura da Secretaria da Educação e Cultura, 1967; b) JUBÉ, Antonio Geraldo Ramos. *Síntese da história literária de Goiás*. Goiânia: Oriente, 1978; c) BRADFORD, Vera Burlamaqui. *Três autores na evolução e transformação do*

¹⁰ ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1990, p. 28.

¹¹ Na leitura desta primeira edição de 2011 das editoras Kelps e PUC Goiás, feita por mim, foram registrados, até a publicação desta dissertação, 405 erros de ortografia, digitação, atualização vocabular e outros problemas lingüísticos. Por falta de tempo e espaço e, sobretudo, por eu não achar totalmente oportuno para esta ocasião, não acrescentei em forma de apêndice, no formato devido, todos os problemas que encontrei e anotei no meu exemplar impresso e me limitei, pois, a citar alguns exemplos a seguir e que fique em aberto para verificação pessoal de cada leitor, ou numa outra situação que se mereça, a exposição dos demais erros dentre estes que tive a liberdade de dizer que totalizaram-se pelos menos 405 dentre os anotados. A Editora Kelps, ou Editora da PUC-GO, empenharam-se por uma atualização da obra *Goyania*, mas ainda assim carecemos de uma nova edição com vocabulário e sintaxe atualizados – sem que essa atualização prejudique a métrica dos decassílabos, as rimas e o sentido do poema. Nesta supracitada edição, dentre os 405 erros identificados, posso citar pelo menos três como exemplos, seguindo a nenhum critério específico: 1) Há um erro de ortografia na página 31 – Na 24ª estrofe do 3º canto, no primeiro verso: ao invés de se grafar “isentos”, foi grafado “insetos”; 2) Na p. 48, há um erro que se repete desde a primeira edição de 1896, mas que nessa nova edição, atualizada, deveria ter sido corrigido – Na 14ª estrofe do 6º canto ao invés de “sombas e sombras e sombras mil se sucediam”, este verso deveria ter sido atualizado para “sombas e sombras mil se sucediam” uma vez que a palavra “sombra” não pode se repetir três vezes, senão duas, do contrário o número de 10 sílabas poéticas é ultrapassado e 3) Há um problema, o de número 405, o mais recentemente identificado, que está na página 55, na 20ª estrofe do 7º canto – o termo “gradaús” deveria ter sido atualizado para “gradaós”, designativo de uma subtribo dos Caiapós do Norte.

discurso épico na literatura brasileira. 2000. 165 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000 e d) GOYANO, Augusto J. Mene e CATELAN, Álvaro. *Súmulas da literatura goiana*. Goiânia: LivrariaBrasil Central. s/d¹².

A obra *Goyania*, depois de comprovada alguma das hipóteses levantadas, pode ainda receber uma edição crítica que seja, ao mesmo tempo, atraente e acessível a novos leitores. Outra referência a *Goyania* que ajuda a ilustrar essa necessidade de uma nova edição mais atualizada encontramos em Cora Coralina (1889-1985):

Um dos valores foi o meu colega de curso primário, Hugo de Carvalho Ramos. O pai dele era um homem de vasta cultura e deixou escrito um livro de poemas clássicos, denominado “Goyania” ou “Goyanía”, como se dizia naquele tempo, que hoje um exemplar deve ser uma raridade. Impresso em Portugal, me parece que só teve uma edição, foi aceito com muito descaso em Goiás. Era um livro clássico e acredito que a Editora da Universidade deveria fazer uma nova edição. (CORALINA, 1981)

Para o estudo da forma e do conteúdo do texto de *Goyania* recorremos a Wolfgang Kayser e a Norma Goldstein; ele, em *Análise e Interpretação da Obra Literária*, volumes I e II, na 5ª edição de 1970, propõe, em relação ao conteúdo, procedimentos para a análise do enredo, assunto e motivo do texto narrativo. Para a análise da estrutura formal do poema épico, propõe procedimentos para o exame dos tipos de versos, estrofes, rimas e ritmo. Ela, em seu livro *Versos, sons e ritmos*, 1991, nos dá suporte para complementarmos as definições de várias estruturas métricas clássicas.

A metodologia, portanto, utilizada para o esclarecimento das duas primeiras hipóteses consistiu na análise da estrutura do projeto épico, forma e conteúdo, com base nas pautas de Kayser e na prática do *comentário literário* de José María Díez Borque; a análise social do texto, para esclarecimento da terceira hipótese, foi feita com base na leitura de textos teóricos, incluindo o de Márcia Hávila Mocci da Silva Costa sobre a Estética da Recepção, que deram embasamento à análise coetânea do gênero¹³. Ainda para o

¹² PAULA, 2007, p. 57.

¹³ Esse tipo de análise se dá quando consideramos teóricos que se referem ao que foi produzido na mesma época (no nosso caso, o final do séc. XIX) da publicação do objeto de estudo.

esclarecimento da terceira hipótese, fizemos uma leitura comentada de citações de alguns jornais da época que ajudaram a definir a recepção crítica de *Goyania*, considerando o público médio de leitores do Goiás do final do século XIX.

O primeiro capítulo, O PROJETO MÉTRICO DE GOYANIA, possui apenas uma parte, *Métrica*, além das subpartes correspondentes, na qual é apresentada uma análise estrutural e linguística das partes que compõem a tessitura métrica do poema: versos, estrofes, tipos de rima, tipos de ritmo e estilo.

O segundo capítulo, A ÉPICA DE GOYANIA, foi dividido em duas partes: 1) *Elementos constitutivos da fábula*, onde é feita uma síntese teórica de conceitos clássicos e 2) *Características gerais do gênero epopeia na composição do enredo de Goyania*, na qual é feita uma resenha comentada. Essa resenha é a síntese fiel dos complicados versos prolixos de Manuel Lopes de Carvalho Ramos, numa linguagem mais acessível, a qual, ao contrário do que se possa supor, não faço nenhuma afirmação com base em meros devaneios subjetivos, tendo operado o exercício lógico de traduzir em prosa o que os versos, por meio do empenho de Manuel Lopes de Carvalho Ramos, se propuseram a dizer. A resenha foi dividida em 20 partes, cada uma correspondendo a um canto específico no intuito de que em cada um destes cantos apliquemos o máximo dos conceitos sintetizados na primeira parte deste segundo capítulo, considerando o que foi proposto pelo próprio autor, como já dissemos, em seu prólogo. Tanto a sequência das partes que integram o primeiro capítulo quanto essa que integra o segundo, seguem o modelo proposto por José María Díez Borque em seu livro *Comentario de textos literarios: método y práctica*, com as complementações que foram pertinentes. Utilizamos esta obra como base porque ela nos dá, satisfatoriamente, as diretrizes para toda a organização do nosso estudo e também da análise estrutural e social do texto objeto.

O terceiro capítulo, ANÁLISE SOCIAL DO TEXTO: O GÊNERO ANACRÔNICO, assim como o primeiro capítulo possui somente uma parte, *Concepções teóricas de épica e epopeia no final do século XIX*, na qual são feitas: a) uma conceituação dos termos *épica* (ou *Épica*), *gêneros épicos* e *epopeia*, segundo alguns teóricos do século XX; b) uma fundamentação da nossa noção de recepção de textos literários com base em premissas que fundamentam a Teoria da Recepção de Jauss (1921-192); c) uma leitura

crítica de comentários de excertos extraídos de jornais da segunda metade do século XIX sobre *Goyania* e d) são levantados alguns pontos fundamentais da dissertação de Luciano Melo de Paula sobre *Goyania*.

CAPÍTULO I – O PROJETO MÉTRICO DE *GOYANIA*

Focamos neste capítulo demonstrar em que medida *Goyania* enquadra-se nos aspectos formais da epopeia a partir dos clássicos, por essa ter sido a proposta de Manuel Lopes de Carvalho Ramos, explicitada no prólogo do poema: compor a epopeia da formação do Estado de Goiás seguindo o padrão das grandes epopeias da Idade Moderna, as brasileiras (como *Caramuru*, de 1781) e as europeias (como *Jerusalém Libertada*, de 1581 e os *Lusíadas*, de 1572); as quais, por sua vez, orientaram-se pelo que se acreditava ser um autêntico poema épico, à época, que tinha como base as premissas de Aristóteles, em sua *Poética* (entre 335a.C. e 323a.C.). Com isso, procuramos confirmar, ou não, nossa primeira hipótese, a de que essa obra não obteve êxito de leitura e crítica, até a presente data, por não ter correspondido às expectativas para um poema épico, tal como anunciado, considerando sua estrutura métrica. Utilizaremos conceitos baseados em Wolfgang Kayser (1970), em razão de que define esquemas métricos a partir das obras canonizadas na Idade Moderna.

I.1. Métrica

I.1.1. Versos

A estrutura dos versos varia de língua para língua e também de época para época. Disso resultaram as chamadas formas fixas e as formas livres. Das formas fixas costuma-se, entre as línguas românicas, determinar a ordem na unidade do verso pela contagem do número de sílabas poéticas, ou sílabas métricas, ou seja, a contagem que considera quantas sílabas são pronunciadas além de terem sido grafadas (contagem denominada *escansão*). Nas línguas germânicas, por sua vez, predomina a ideia de *metro*, *pé* ou *compasso*, formados pela combinação entre sílabas longas e breves (contagem denominada *metrificação*)¹⁴.

A *medida* é o que determina onde começa e termina uma sílaba métrica ou a quantidade dessas sílabas num verso, elemento de exercício da *escansão*. Em *Goyania*, conta-se dez sílabas dessa natureza cuja contagem se dá até a última sílaba tônica do verso.

¹⁴ GOLDSTEIN, 1991, p. 6 – 10.

Quanto ao ritmo, esses decassílabos, assim como temos em *Os Lusíadas*, estruturam-se, predominantemente, como decassílabos *originais* ou *heroicos* (quer dizer, o decassílabo é, originalmente, *heroico*) com sílabas sempre tônicas nas posições 6 e 10 predominantemente¹⁵.

Nos seguintes versos, por exemplo, da quadragésima sexta estrofe do quarto canto, escolhidos aleatoriamente, podemos observar que a acentuação está coerente com este padrão clássico. Todas as sextas e décimas sílabas poéticas (que sublinhamos) são tônicas. É claro que pode haver acentuação que siga outros padrões de posição no decorrer do poema, de forma praticamente imperceptível, fugindo à regra. No entanto, a acentuação regular na sexta e décima sílabas é o que predomina nesse tipo de estrutura, que segue uma regularidade clássica em todos os seus mais de 8000 versos (RAMOS, 1980, IV, p. 64):

Deitados sobre a terra humedecida
Do frio orvalho passam todo o día:
Eis o pagé as chamas á porfia
Ateia da fogueira concluída:
Mas sua lei protesta, que dizia
Ardesse algum no fogo a propria vida,
Para abrandar com pena a dura sanha
Do gigante, que á luz do sol se banha

I.1.2. Estrofes

Os versos estabelecem unidade de sentido completa em função uns dos outros e, essa relação mútua é evidentemente perceptível na estrofe, definida como um conjunto de versos relacionados entre si formando essa unidade completa de sentido na mesma medida em que as estrofes o fazem umas com as outras. Isso significa dizer que em um poema, mais propriamente em um poema épico, dada sua extensão e sua magnitude temática, um verso sozinho seria apenas uma espécie de máxima, já na relação com outros versos estabelece relação semântica com eles, numa sequência de rimas ou não. Assim pondera Kayser a função do verso no conjunto da estrofe:

(...) mas, segundo a nossa maneira de ver, para o verdadeiro carácter do verso alguma coisa lhe falta. O que falta é a continuidade de movimento, a repetição. Com efeito, <<versus>>.

¹⁵ *ibidem*, p. 18.

primitivamente, significa o par de sulcos, o movimento de ir e vir executado pelo lavrador ao arar o campo (KAYSER, 1970, vol. I, p. 129).

As estrofes são unidades maiores que os versos e menores que o poema. Determinam a estrutura dos versos (a estrofe *isométrica* tem versos com a mesma quantidade de sílabas), uma determinada distribuição de rimas e uma dada estrutura sintática para cada um dos seus versos (quando a forma for mais rigorosa, fixa). As estrofes de *Goyania* são *isométricas oitavas reais não perfeitas*. Para que fossem perfeitas, a sequência de rimas deveria ser ABABABCC, conforme o padrão épico de Camões. Porém, o que se verifica é uma sequência nova, inventada pelo próprio Manuel Lopes de Carvalho Ramos, que é a seguinte ABBABACC:

Adoptei, porém, o estylo singelo e verdadeiro da nossa língua, filha da latina, e, impressionado pelos estudos litterarios e fáceis dos primeiros annos, julguei acertado compô-lo em oitavas rythmadas, differençando-o na parte relativa á combinação rythmica dos outros poemas já conhecidos, como sejam dos de Tasso, Camões e Santa Ritta Durão. (RAMOS, 1980, p. X)

É da natureza do verso, segundo uma perspectiva histórica, alcançar seu efeito pleno em oposição (ou paralelo) com outros versos, rimando ou não com eles, articulando sentidos que se completam numa relação de complementação ou contraste. O efeito de um verso, reiterando o que já expusemos, está na sua relação com outros versos, relação que pode ser estabelecida, dependendo da estrutura métrica do poema, por meio de *estrofes*¹⁶. Como vimos, *Goyania* é um poema épico composto por uma quantidade quase completamente regular em cada canto: 1 canto tem 51 estrofes, 5 cantos têm 49 estrofes e 14 cantos têm 50 exatas estrofes sendo todas elas as oitavas ritmadas que já vimos, somando 7.968 (sete mil novecentos e sessenta e oito) versos distribuídos em 996 (novecentos e noventa e seis) estrofes.

¹⁶ KAYSER, 1970, vol. I, p. 129 – 134.

I.1.3. Rima

A rima mais comum em nossa língua, considerando-se principalmente as formas fixas de poemas clássicos, realiza-se na homofonia entre as últimas sílabas tônicas¹⁷ de cada um dos versos diferentes. Este tipo de rima, tradicionalmente românica, é a rima de *Goyania*, no qual ainda predomina a chamada *rima rica*.

As rimas ricas, por tradição, são aquelas feitas entre palavras em que se coincidem tanto o último som tônico (com consoantes e vogais idênticas) quanto toda a sílaba átona depois dele¹⁸ (quando há uma sílaba átona depois do último som tônico representado por uma sílaba específica).

Outra definição, mais de senso comum, para rima rica, é quando a rima é feita entre palavras de categorias gramaticais diferentes¹⁹ (o que deve ocorrer com menos regularidade *em Goyania*). Podemos observar, contudo, ambos os casos nos seguintes versos, como exemplo (RAMOS, 1980, XIII, p. 201):

Esforça o coração, dá força á ideia,
Alma, entre as almas, elevada e nobre!
O manto da virtude ao genio cobre
Aquella chamma, que a sciencia ateia;
E como a luz da aurora é que descobre
O abysmo, que outro abysmo patenteia,
A fonte da esperança accende n'alma
Outra esperança, que a tristeza acalma.

Nas palavras *ideia*, *ateia* e *patenteia* rimam o som produzido pelas sílabas tônicas, de forma não perfeita, pois não coincidem-se perfeitamente as consoantes (na chamada *rima fonética*); coincidem-se a sílaba *-ei*, que são ditongos abertos²⁰, cuja sonoridade mais

¹⁷ No caso de palavras compostas por justaposição, cujas palavras mantêm acento próprio, separadas por hífen ou não, considera-se a sílaba tônica da última palavra justaposta. Por essa razão optei pelo adjetivo “última” antes do substantivo “sílabas” adjetivado por “tônicas”. Pois, se a última palavra do verso em questão for, por exemplo, “girassol”, por ser uma palavra composta que perdeu o hífen ela tem duas sílabas tônicas *-gi* e *-sol* e, dela, deveríamos considerar a “última” tônica que é “sol”. Sem contar que no verso há várias sílabas tônicas, pois há várias palavras nele, por isso digo “última sílaba tônica” (do verso), que é a sílaba tônica, ou a última sílaba tônica, da última palavra do verso, na verdade.

¹⁸ Rima é, pois, “coincidência” (fonética, semântica etc.).

¹⁹ GOLDSTEIN, 1991, p. 28 – 32.

²⁰ Deveriam ser todos ditongos abertos ou todos fechados, porém, no português brasileiro atual o *-eia* do *patenteia* é fechado e o *-eia* do *ideia*, por sua vez, é aberto. Mas, isso pouco importa na análise; essa mudança na prosódia é freqüente em poemas muito antigos.

forte está na vocalização da sílaba *e*, e coincidem-se as vogais átonas *-a* das últimas sílabas de todas elas.

Nas palavras *nobre*, *cobre* e *descobre*, rimam as sílabas tônicas com a vogal (*-o*), de forma também não perfeita pelo mesmo motivo apontado acima, e rimam também as sílabas átonas (*-bre*). O mesmo acontece com *alma* e *acalma*, em que rimam as sílabas tônicas com a vogal (*-a*) e também as sílabas átonas (*-ma*)²¹, igualmente imperfeitas na coincidência consonantal.

Quanto às rimas ricas que seguem o critério da diferença de classe gramatical, seguindo o critério mais do senso comum, elas aparecem, por exemplo, entre as palavras *cobre* e *nobre*, pois aquela caracteriza-se como verbo, já esta como adjetivo.

Seguindo o critério mais tradicional de coincidência perfeita entre consoantes e vogais das tônicas assim como entre as sílabas átonas após elas, ocorreria rima perfeita, exemplificadas nesta estrofe, entre as palavras *ateia* e *patenteia* (considerando-se a provável prosódia do português do século XIX que seguia a modalidade regional de que Manuel Lopes de Carvalho Ramos era falante, sendo ambos os ditongos ou abertos ou fechados) e entre as palavras *cobre* e *descobre*.

A rima acontece de forma natural na fala, e não são todos os poemas que trabalham de forma rígida a mesma sequência de rimas. Há poemas sem rima, há prosas em que rimas aparecem. A rima também não se dá apenas no fim da frase, mas essa, a rima final, é a mais comum em nossa língua, principalmente nas formas fixas; importa-nos, sobretudo, demonstrar como *Goyania* tem cumprido vários quesitos da autêntica rigidez de um poema épico que busca seguir o padrão de Camões.

Assim nos dá José M. D. Borque (1992, p. 75) três tipos de definição para a *rima* – deixamos claro, na explicação seguinte à citação, que a rima, como vimos prevalecer em *Goyania*, se enquadra, segundo a definição a seguir, na do tipo por *disposição* (ou seja, pela sua “posição” no verso):

²¹ As palavras *alma* e *acalma*, porém, assim como acontece de forma aleatória em todo poema, e no exemplo anterior a elas, formam uma rima fraca do ponto de vista mais tradicional: os sons das suas tônicas não coincidem-se perfeitamente embora pertençam a categorias gramáticas diferentes, sendo aquela um substantivo e esta um verbo, estabelecendo rimas ricas mas do ponto de vista mais do senso comum. Se as palavras fossem *alva* e *alma*, seria uma rima igualmente fraca, do ponto de vista mais tradicional, por exemplo, ou se fossem *calma* e *pluma*, pois naquelas as consoantes das átonas não coincidem, e nessas as consoantes das tônicas não o fazem, embora nestas as átonas e suas consoantes façam-no.

“La rima es la total o parcial identidad acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada” (Quilis, 1969, 31). Se trata, como sabemos, de un ritmo de timbre (Balbín, 1968), de muy poco interés en la prosa, en general, pero fundamental en el verso. Hay varias clases de rimas, según el timbre, cantidad y disposición (Quilis, 1969, 32-3).

Dos tipos de rima citados, aos quais ainda poderiam ser acrescentadas as *rimas semântica* e *fonética*, no poema épico *Goyania*, prevalece a do tipo *fonética* e *por disposição*. Uma rima por disposição é aquela que, além, é claro, da sua coincidência fonética ou de outra natureza, executa-se por meio de “combinações” regulares. Fazendo uma síntese do respectivo capítulo de Borque, as combinações de rimas mais comuns, considerando as formas fixas, são: *contínua* (aaaa, bbbb), *gêmea* (aa, bb, cc...), *abraçada* (abba, cddc...) e *encadeada* (abab, cdcd).

A combinação de *Goyania* segue, como já apresentamos, a seguinte sequência: *abbabacc* (lembrando que essa sequência específica é uma inovação de Manuel Lopes de Carvalho Ramos). Logo, a rima de *Goyania* é, predominantemente, rica conforme a tradição, fonética e por disposição ao mesmo tempo *abraçada*, *encadeada* e *gêmea*.

I.1.4. Métrica, ritmo e estilo

A língua estrutura-se, seja na fala ou na leitura, com a realização fisiológica de pausas, que dão ao leitor e ao falante o tempo que eles precisam para respirar. Na *Métrica*, as pausas podem ocasionar o *enjambement*, que acontece quando, na estrofe, a *pausa versal* não coincide com a *pausa morfossintática*, ou seja, é um desacordo entre *metro* e *sintaxe*²². Esse “encavalgamento” é muito frequente na leitura de versos muito rígidos, como é o caso de *Goyania*. Por exemplo, nos versos cinco e seis da penúltima estrofe do canto sexto, nos quais sua *métrica* obrigou a uma pausa depois de “brilhavam”, devido ao fim do verso, cujo complemento aparece apenas no seguinte verso, e cuja pausa sintática não ocorreria entre o verbo e seu complemento, no caso o objeto direto, mas, no mínimo, depois dele ou depois do objeto indireto (RAMOS, 1980, VI, p. 97): “Eis o guloso frade, em que brilhavam /

²² GOLDSTEIN, 1991, p. 10.

Recordações de outr’ora pouco ternas”. Essas pausas servem mais à construção de versos rígidos, das quais soube-se servir *Goyania* pertinentemente.

As pausas, de modo geral, são muito importantes na construção do ritmo nos versos do texto poético. As *pausas regulares* de versos rígidos entre as sílabas acentuadas, distribuídas dentro e no final dos versos, criam um efeito de *expectativa* no embalo destes intervalos. Os versos das literaturas germânicas são mais uniformes, conquanto os das literaturas românicas são menos rigorosos quanto a regularidade das pausas²³.

Fica bastante claro, até aqui, que uma coisa é o esquema métrico e outra coisa é o preenchimento do esquema métrico. Chama-se a atenção para o fato de que a tentativa de preenchimento estrito de um esquema métrico cerceia o ritmo. Não que não haja regularidade rítmica fora da regularidade métrica, o que há é uma outra possibilidade de regularidade que não aquela prevista pelo esquema métrico (daí é “desigual” nesse sentido de não ter sido “prevista” ou de não ser “prevista”). O ritmo há de ser fluido, e o esquema métrico tem de dar-lhe o suporte, e não limitá-lo, quando este pretender usar uma pausa mais longa ou mais breve, mas, verdadeiramente, em estruturas métricas rígidas, não o é. Isso, que muitas vezes ocorre, é essa imobilidade nos poemas que priorizam o rigor das formas.

A *Métrica* prevê pausas entre sílabas longas e breves (outras denominações para sílabas longas: sílabas importantes, tônicas, fortes, masculinas ou *ársis*; outras denominações para sílabas breves: menos importantes, átonas, fracas, femininas ou *tésis*). A *Métrica* faz isso sob relações numéricas com graus variados de rigor. Já na leitura efetiva, as palavras impõem-se determinadas por cada tempo e por cada lugar e cultura diferentes e, na sua poesia, estabelecem *ársis* e *tésis* e pausas entres as palavras que muitas vezes não obedecem mais à *Métrica* que foi considerada numa geração anterior.

Seria necessário, para ser fiel à *Métrica*, treinar a leitura, treinando os olhos e o aparelho articulatório para, assim, ir forçando pausas e acentos que formam o que Kayser denomina de *kola* (KAYSER, 1970, vol. II, p. 59-60):

²³ KAYSER, 1970, vol. II, p. 54 – 55.

Chama-se <<kola>> a estes agrupamentos autênticos do verso, delimitados por pausas perceptíveis. O que forma a unidade do ritmo não são as distâncias entre os acentos, com as suas simples relações numéricas, mas sim os *kola*".

Para Kayser, quanto mais irregulares, mais espontâneos os *kola*, mais fluido e agradável o ritmo sem que, contudo, tivesse sido preciso banalizar os versos até o nível da prosa. Dessa maneira, afirma (*ibidem*, p. 63) sobre a poesia lírica, o drama e a epopeia, que "o ritmo significa mais para uma poesia lírica do que para um drama que decorre uniformemente em verso branco, ou para uma epopeia, escrita em versos ou estrofes iguais". Pensando desta forma, enfim, o poema épico *Goyania* teria um ritmo coadjuvante, pois seu ritmo seria estático e monótono pelas regularidades que lhe são próprias, como o fato de os versos decassílabos heroicos, adotados na obra, serem, predominantemente, acentuados nas sextas e décimas sílabas, como já foi demonstrado.

Toda língua, na sua expressão escrita e falada, possui um ritmo próprio de articulação que ajuda a dar sentido ao que está sendo dito e, a partir desse truísmo, a poesia serve-se deste instrumento de significação, dentre vários outros instrumentos igualmente apropriados por ela, presente nos diversos tipos de linguagem para se constituir, "pois o instrumento da poesia é a linguagem, e à essência da linguagem pertence a significação" (KAYSER, vol. II, 1970, p. 72).

Isso não significa dizer, no entanto, que *Goyania*, por não apresentar uma sonoridade rítmica dinâmica, não tenha ritmo. *Goyania* não tem ritmo no sentido de não ter um ritmo dinâmico, o que também possui um significado próprio, o de *solenidade*. Seu ritmo é uma espécie de marcha fúnebre ou marcial. Lembra algo de "bélico" essas pausas milimetricamente regulares, como os passos dos soldados numa marcha.

A epopeia é uma canção solene e seu ritmo, por essa razão, soa fúnebre por ser regular, mas fúnebre no sentido de haver uma tensão solene sobre os fatos, pois ela se ocupa das descrições de feitos grandiosos, de grandes batalhas sangrentas, que fixam arquétipos históricos e universais e enaltecem seus heróis emblemáticos – alguns dos elementos dignos de uma epopeia, que se apoiam nesta estrutura rítmica solene, como ressalta CUNHA (1975, p. 117):

À imitação de Homero, toda epopéia digna desse nome deve dispor de alta quota de episódios espetaculares, batalhas sangrentas, exaltação de heróis sobre-humanos em luta contra a fortuna, intervenções fantásticas dos deuses ou de forças sobrenaturais, enfim, todo um arsenal de grandiosidade, em estilo grandiloqüente e retumbante. Virgílio foi o primeiro grande poeta a pôr em prática a lição de Homero, porém com os requintes de uma cultura que já se consolidara. Nada mais óbvio que a estética preceptiva clássica, tão zelosa em trilhar as pegadas dos antigos, virgilizasse sua epopéia. (CUNHA, 1975, p. 117)

Qualquer linguagem verbal é dotada de ritmo, responsável, inclusive, por grande parte de seu sentido. O trabalho que o poeta vai dar a essa linguagem, a escolha semântica, da quantidade de versos, se formas fixas ou versos livres, se um poema longo ou um poema curto, é chamado de *estilo*. Unem-se aqui *métrica*, *ritmo* e *estilo*. Nas eras clássicas, estabeleceram-se formas fixas que serviam melhor a determinados conteúdos, os quais, por sua vez, também refletiam e eram reflexos de determinados estilos²⁴.

As oitavas rimas *reais* (os versos de *Goyania*, por sua vez, são compostos de oitavas ritmadas *semi reais*, como já expusemos), eram usadas sempre em tom de eloquência²⁵. O pentâmetro iâmbico já dava conta tanto da linguagem elevada quanto da linguagem mais banal²⁶, para citar mais um exemplo de forma fixa clássica. E assim seguiam-se as formas e os versos mais ou menos determinados. *Goyania*, complementado o que já foi exposto, possui um ritmo solene, pouco dinâmico, mais estático e renitente, denominado *construtivo*²⁷, como é próprio dos gêneros épicos em que os *kola* são uniformes e regulares e a linguagem elevada é disciplinada pela razão.

Como fez com a rima, assim define Díez Borque (1992, p. 63) o ritmo literário:

El ritmo es “elemento esencial en las artes del tiempo [que] someten el ritmo natural a una elaboración más rigurosa y [...] el ritmo del lenguaje es el resultado de diversos factores: *cantidad* o duración de los sonidos articulados, *tono* o altura musical con que se emiten, y la *intensidad* o energía espiratoria” (...) En la prosa, a diferencia del verso, los ritmos fundamentales son el lingüístico y el de pensamiento y los que podemos considerar secundarios: *intensidad* (acentual), *cuantitativo* (silábico), *entonación* (tono),

²⁴ KAYSER, 1970, vol. II, p. 103 – 104.

²⁵ *ibidem*, p. 131 – 132.

²⁶ GOLDSTEIN, 1991, p. 14.

²⁷ KAYSER, 1970, vol. II, p. 79.

timbres. (...) Repetición de un esquema rítmico (...) de grupos acentuales, de grupos fónicos, de oraciones (BORQUE, 1992, p. 65)

O ritmo pode, ainda, ser preponderante em um texto literário para o seu sentido completo, como é possível observar na leitura do poema *A valsa*, de Casimiro de Abreu, cujos versos dissílabos *iâmbicos*, com acento sempre na segunda sílaba, é uma referência explícita ao ritmo dançante e compassado (lembrando passos alternados “para lá e para cá”) da dança homônima, evocada na leitura disciplinada do poema, como podemos observar no exemplo a seguir (os 20 primeiros versos do referido poema):

Tu, ontem,
Na dança
Que cansa,
Voavas
Co'as faces
Em rosas
Formosas
De vivo,
Lascivo
Carmim;
Na valsa
Tão falsa,
Corrias,
Fugias,
Ardente,
Contente,
Tranqüila,
Serena,
Sem pena
De mim!
(ABREU, 2002, p. 90)

O ritmo em *Goyania*, complementando e reiterando, embora sob rigor acentual (ritmo de intensidade, produzido por pausas regulares marcadas por acentos regulares²⁸), rigor silábico (a mesma quantidade de sílabas em cada verso)²⁹ e rigor dos versos (versos com a mesma quantidade de sílabas, acentos nas mesmas casas e sequência regular de

²⁸ Nos decassílabos heroicos de *Goyania* são acentuadas, predominantemente, as sílabas nas casas 6 e 10, como vimos.

²⁹ KAYSER, 1970, vol. II, p. 52 – 63.

rimas) em função de uma forma fixa, apresenta uma leitura mais estática quanto ao ritmo, servindo ao rigor da solenidade do que é narrado; encerrando, portanto, nesta solenidade, o sentido último da sua aparente falta de ritmo.

Estudamos neste capítulo, ao mesmo tempo: a) os princípios da métrica clássica a partir da leitura de Wolfgang Kayser (*Análise e interpretação da obra literária*, volumes 1 e 2) com a ajuda de textos complementares como do livro *Versos, sons e ritmos* de Norma Goldstein e b) a estrutura métrica de *Goyania* no intuito de alcançarmos nosso primeiro objetivo, exposto no início desta dissertação na forma da primeira hipótese, que foi o de comprovar ou não se *Goyania* segue, realmente, a estrutura clássica que o próprio autor se propôs a seguir em seu prólogo. Caso o resultado fosse negativo, teríamos encontrado a primeira incoerência do livro, que seria de ordem formal e, deste modo, poderíamos afirmar que a obra teve pouca repercussão, desde sua primeira publicação, devido a problemas relacionados, dentre outros, à sua composição. No entanto, apesar de ser uma obra de difícil leitura, devido a versos muito rigorosos e a um vocabulário prolixo, concluímos que, do ponto de vista da forma, como foi exposto, *Goyania* é um autêntico poema épico, sem problemas métricos, que segue rigorosamente o padrão de poemas clássicos como o de Camões (reiterando que, para se chegar a essa conclusão, foram analisados rimas, versos, estrofes e ritmo).

A forma métrica de *Goyania*, em síntese, possui uma estrutura literária que corresponde aos padrões clássicos que vimos, tomando como referência o poema épico de Camões, citado pelo próprio Manuel Lopes de Carvalho Ramos em seu prólogo. O relativo insucesso literário de *Goyania*, pois, não se deve a nenhuma falha na sua composição formal, do ponto de vista da estrutura métrica, com base nos parâmetros clássicos a partir dos quais propôs realizar-se, que é o que se esperava dos poemas épicos da Idade Moderna, *virgilinizados*.

CAPÍTULO II – A ÉPICA DE GOYANIA

No Capítulo 1, apresentamos as características gerais da métrica do gênero epopeia e constatamos que *Goyania* cumpre com essas características essenciais. O objetivo deste capítulo é analisar os detalhes da trama épica, no intuito de podermos identificar alguma falha de coerência interna na articulação do enredo, na relação entre os diversos episódios na progressão da narrativa épica, na correlação entre ficção e história e no desenvolvimento dos motivos conceituados por Kayser. Para tanto precisamos, durante a exposição da síntese objetiva da fábula épica de *Goyania*, propor uma definição aos principais conceitos que dizem respeito à construção do seu enredo. Utilizamos, como base, as definições de Kayser (1970), pois embora trate-se de um teórico do séc. XX, ele usa conceitos clássicos para definir o gênero em questão, focado nas obras produzidas até o final do séc. XIX.

II.1. Elementos constitutivos da fábula

Fábula é a estrutura da ação de uma estória, o que lhe é mais essencial, sua abstração, seu esboço. É sinônimo de enredo, dentro do qual estariam conectados todos os motivos e assuntos, cujas definições específicas dentro do que foi proposto por Kayser expusemos abaixo. Assim como os motivos se repetem, o arcabouço de inúmeras fábulas (ou enredos) também podem perfeitamente se repetir em planos de obras literárias diferentes, sem que sejam, necessariamente, as mesmas histórias.

A palavra fábula equivale ainda ao termo grego *mythos* que designa a recriação do mundo por intermédio das palavras; ela é a “composição das coisas, i.e., a organização, estrutura e plano geral de todas as partes duma acção em ordem a formar dela um todo belo e perfeito” (KAYSER, vol. I, 1970, p. 111).

Denominamos, por vezes, o enredo de *Goyania* como “fábula épica” e, nas partes seguintes, nos propusemos a estudar cada um dos elementos constituintes desta fábula tendo em vista identificar, sintetizar objetivamente, analisar e comentar cada um deles, ao longo de todos os 20 cantos que compõem o respectivo poema épico, visando, por fim, identificar alguma incongruência na articulação destes elementos no processo de tessitura da epopeia goiana proposta por Manuel Lopes de Carvalho Ramos.

II.1.1. Assunto

A fábula de uma narrativa qualquer, como vimos, é constituída por um assunto e motivos. O assunto da fábula de um texto narrativo, na definição de Kayser, é um tema fixo sobre pessoas, épocas e lugares específicos e que se prolonga do início ao final da narrativa épica em teor, aparentemente paradoxal, universalizante. Dessa maneira, deduzimos que é mais próprio dos romances inventar assuntos novos, mais particularizados, e é mais próprio das epopeias adaptar assuntos cristalizados de cunho universal, embora partam, evidentemente, de assuntos particularizados.

Um assunto é, como vimos, fixo quanto ao local, ao tempo e às figuras. O assunto de Romeu e Julieta é a história deste mancebo, chamado Romeu, e desta rapariga, chamada Julieta, filhos de tais pais, que vivem em tal cidade italiana e têm este ou aquele destino”. (Kaiser, 1970, vol. I, p. 82).

II.1.2. Motivos

Os motivos equivalem a temas móveis diversos: o amor, a morte, a traição, a noite etc. Se assuntos referem-se a temas “particulares” que podem, no entanto, serem universalizados, principalmente no caso das epopeias e menos nos casos dos poemas líricos e de romances vários, os motivos são temas “gerais” que podem, claro, serem particularizados em lugares específicos por pessoas ou personagens específicos. Os poemas líricos, segundo Kayser, não teriam assunto, (1970, vol. I, p. 75), “neste sentido, uma poesia lírica não tem assunto”; não teriam o “embrião” do enredo, ou seja, a síntese das ações que vão constituir o enredo, muito embora a poesia lírica, nessa concepção clássica, desenvolveria, perfeitamente, diversos motivos.

Um assunto pode incluir, e de facto inclui, muitos motivos. Assim no assunto de Romeu e Julieta, um motivo é o amor entre descendentes de duas famílias inimigas. Encontramo-lo em inúmeras obras literárias e nas mais diversas relações individuais. Constitui também um motivo o mal-entendido da morte aparente, que topamos na literatura desde Píramo e Tisbe. (*ibidem*, p. 82).

A poesia lírica apenas construiria imagens, prolongaria vivências nas almas humanas, invocaria percepções pessoais, conflitos singulares, cenas pontuais, quadros estáticos sem compromisso com “ações” etc. Em outros termos, os assuntos, que poderiam incluir motivos, seriam mais próprios de narrativas, já os motivos estariam imbricados em fenômenos gerais, portanto, mais próprios à poesia lírica.

Inferimos que devemos encontrar, em síntese, assuntos específicos no poema épico *Goyania* que foram, naturalmente, universalizados e, como é natural ao assunto ter motivos, embora não tenham os motivos, necessariamente, que pertencerem a um assunto específico, devemos também encontrar vários motivos próprios a qualquer fábula épica desde os clássicos e, sobretudo, desde Camões, uma das bases assumidas por Manuel Lopes de Carvalho Ramos na composição do seu *Goyania*, como vimos.

II.2. Características gerais do gênero epopeia na composição do enredo de *Goyania*

II.2.1. O gênero epopeia

Um poema épico, ou uma epopeia, como vimos, encerra, em versos eloquentes, personagens emblemáticos, mitológicos ou heróicos, além de um mundo vasto e fixo, quer dizer, algo que tem propriedades que vão além de particularidades quaisquer, mas que se remete a todo um povo, aos louros de suas vitórias que lhe deram origem.

Como a epopeia tem como propriedade embrionária a criação de mundos, ela utiliza-se de três estruturas narrativas basilares para a criação destes mundos, engendrando, por meio deles, seu repertório mítico e histórico. Estas três estruturas são: personagem, espaço e acontecimento (acontecimento, aqui, significa o conjunto das ações que compõem o enredo do texto narrativo).

Esta é a explicação de Kayser:

Há três elementos que criam mundo e por isso representam os elementos estruturais das formas épicas: personagem, espaço e acontecimento. Estes três elementos podem tomar parte na criação do mundo em proporções diversas. (KAYSER, 1970, vol. II, p. 248)

Personagens, evento e espaço são as três substâncias com as quais constrói-se o mundo épico (...) segundo o uso linguístico dominante, a palavra *epopéia* parece referir-se, geralmente, às narrativas do mundo total, incluindo no conceito o tom elevado e a forma externa do verso. (*ibidem*, p. 255 - 256)

Estes três elementos embrionários da fábula épica, assim como de qualquer outro tipo de narrativa, foram sintetizados na parte que diz respeito à síntese objetiva dos 20 cantos de *Goyania*. Foram também analisadas as propriedades épicas que devem estar presentes em cada um destes elementos. O poema épico pode incorrer no erro de haver desenvolvido um outro tipo de narrativa, uma narrativa romântica, por exemplo, dada inclusive a semelhança de motivos presentes no romance *O Guarani*, de José de Alencar, e em *Goyania* como o fato de Anhangáia subjugar-se a uma cultura estrangeira, apaixonando-se por Lélia, como se subjugara Peri apaixonando-se por Ceci.

II.2.2. A arte narrativa no poema épico

Narrar é a arte de recriar o mundo por meio das palavras, como já mencionamos. A palavra grega para narrativa, reiterando, é *mythos*, conforme pondera CHAUI (2012, p. 160):

Podemos avaliar a força da linguagem tomando como exemplo os mitos e as religiões. A palavra grega *mythos*, como já vimos, significa “narrativa” e, portanto, “linguagem”. Trata-se da palavra que narra a origem dos deuses, do mundo, dos homens, das técnicas e da vida do grupo social ou da comunidade. Pronunciados em momentos especiais – os momentos de relação com o sagrado –, os mitos são mais do que uma simples narrativa, são a maneira pela qual, por meio das palavras, os seres humanos organizam a realidade e a interpretam.

Um poema épico inicia-se com a auto anunciação do *vate*: o narrador solene que recita, declama, canta, em terceira pessoa, os acontecimentos épicos. Virgílio começa a *Eneida* com o verso *Arma virumque cano*, que quer dizer “canto as armas e o varão”³⁰; *Os Lusíadas* é iniciado com os versos “As armas e os barões assinalados” e “Cantando

³⁰ ASSIS, 2008, p. 66 (A tradução que mencionei também está nesta página, 66, em nota de rodapé, desta edição da Martin Claret do *Memórias Póstumas de Brás Cubas*).

espalharei por toda parte”³¹; o mesmo ocorre com outras epopeias e também com *Goyania*, autêntico poema épico do ponto de vista da tradição clássica, que inicia-se com versos igualmente auto declamatórios: “Eu canto, patria minha, o heroe facundo”³².

Vale ainda ressaltar que o narrador/criador da narrativa épica, mais que em outros tipos de narrativa, é, essencialmente, imparcial e objetivo, como reforça CUNHA (1976, p. 106):

A palavra epopéia deriva de *epos* que, em grego, significa recitação. Com efeito, a situação épica primitiva era a de alguém que narrava um fato a um grupo de ouvintes, distanciando-se, portanto, o narrador em relação ao acontecimento passado, numa posição de confronto.

O que era cantado (recitado) aos ouvintes pelo vate passou a ser contado, por escrito, cuja exposição dá-se de maneira serena e racional, sem excitações emotivas e, no caso de *Goyania*, com algumas antecipações do que vai acontecer em cada uns dos seus vinte cantos. Essas antecipações, em *Goyania*, na figura da parte intitulada *argumento*, assim como a propriedade de independência de cada uma das suas partes, em linhas narrativas paralelas, são o que constitui a chamada *lei épica*³³.

O mundo épico é um *construto* narrativo, no qual abundam verbos no passado assim como elementos descritivos. No caso de *Goyania*, é bastante descrita a paisagem do Cerrado com elementos da fauna e da flora. Estas duas propriedades da narrativa, contar e descrever, como exemplo, podemos observar, juntas, nos seguintes versos de *Goyania* (RAMOS, 1980, I, p. 5):

O’ tempos idos! O’ remotas eras!
Em que, á sombra das arvores copadas,
E das montanhas para os céos voltadas,
Eram outras as nossas primaveras!
Em que das selvas brutas e agitadas
Eram selvagens os irmãos das feras,
Em que a voz do cacique, ardente e bella,
Soía um brado ser da eterna tela.

³¹ CAMÕES, 1957, p. 9.

³² RAMOS, 1980, p. 5.

³³ KAYSER, 1970, vol. II, p. 243.

Nos últimos versos citados é resgatada uma remota época em que os índios viviam em harmonia plena com a natureza que ainda conservava bem seus elementos típicos como as “árvores copadas”.

As construções narrativas, de modo geral, organizam-se em *formas exteriores*, que são as unidades maiores no todo de uma narrativa. No caso de *Goyania*, assim como no caso de outros poemas épicos, estas unidades maiores são os denominados *cantos*. Nestas unidades vai-se tecendo a narrativa épica, construindo-se sua fábula, por meio de cenas e episódios que podem ser independentes uns dos outros. *Goyania* possui 20 cantos que variam entre 49 e 50 estrofes de oito versos decassílabos cada uma, as já mencionadas oitavas *semi reais* (não perfeitas do ponto de vista do padrão de Camões).

Os *argumentos* de *Goyania*, como já foi mencionado, preparam o leitor para o que está por vir. O que importa em uma epopeia, ou poema épico, segundo o paradigma de qualquer parte sua que antecipa os eventos que estão por desenrolar-se, pois, é mais a trajetória do herói distribuída em diversos episódios e menos seu fim exitoso, pois seu êxito já é sabido de todos e deve, tão somente, ser louvado, como reforça AGUIAR E SILVA (2015, p. 18):

No modo narrativo, é necessário discriminar dois submodos: o poeta narrador pode converter-se «até certo ponto em outro», como acontece com Homero, narrando através de uma personagem, ou pode narrar diretamente, por si mesmo e sem mudar. (...) O modo narrativo permite que o poema épico tenha uma extensão superior à da tragédia: nesta última, não é possível imitar várias partes da ação como desenvolvendo-se ao mesmo tempo, mas apenas a parte que os atores representam na cena», ao passo que, na epopéia, precisamente por se tratar de uma narração, o poeta pode «apresentar muitas partes realizando-se simultaneamente, graças às quais, se são apropriadas, aumenta a amplitude do poema». Esta variedade de episódios da epopéia contribui para dar esplendor ao poema e para recrear o seu ouvinte.

Distingue-se ainda a epopeia, ou poema épico, pelo seu caráter universal: o tempo da epopeia é simbólico, se passa numa espécie de passado que só acabou historicamente, mas seu legado permanece num contínuo, num *passado-presente*, revisitado pela memória

e revivido na cultura do tempo hodierno; seu espaço, geralmente, é todo o território de uma nação ou a própria nação, onde quer que ela esteja; os personagens de destaque não são indivíduos ordinários, imbuídos de subjetividade gratuita, mas figuras notórias e que, por esta razão, convertem-se em arquétipos, o que pode ser confirmado por AGUIAR E SILVA, 2015, p. 18:

Se se tomar em consideração a variedade dos objetos da mímese poética, isto é, dos «homens em ação», os gêneros literários diversificar-se-ão conforme esses homens, sob o ponto de vista moral, forem superiores, inferiores ou semelhantes à média humana. Os poemas épicos de Homero representam os homens melhores, as obras de Cleofonte figuram-nos semelhantes e as paródias de Hegemão de Taso imitam-nos piores. A tragédia tende a imitar os homens melhores do que os homens reais e a comédia tende a imitá-los piores; a epopéia assemelha-se à tragédia por ser uma «imitação de homens superiores».

Na arte de narrar o mundo épico, ao contrário da primeira pessoa que aproxima-se do objeto narrado e confere ao leitor uma visão subjetiva deste objeto, temos ainda um narrador em terceira pessoa que confere à narrativa mais objetividade e, portanto, mais valor simbólico e menos dramaticidade. Trata-se, pois, no poema épico, de um narrador-observador em terceira pessoa e também onisciente, como podemos observar na décima segunda estrofe do canto décimo quarto de *Goyania*, na qual o narrador, além do mais, sonda a mente de uma personagem, no caso, Bueno (RAMOS, 1980, XIV, p. 216):

Eis desperta-se o inclyto Bueno;
Os olhos volve em torno á cabeceira;
Do leito, em que na palha derradeira
Assim dormia com dormir sereno:
Na mente enfim repassa a historia inteira
Do povo, a quem julgara se pequeno,
Esperando voltar áquela terra,
Onde gloria, familia, e tudo encerra.

Criando um paralelo com o tipo de narrador da epopeia, o romance burguês, por exemplo, vai projetar um narrador que tenta se igualar ao leitor (salvas as exceções e as

variações específicas) e que usa de estratégias de estreitamento da intimidade (apóstrofes, alocações etc.), ele é aquele que dialoga com o leitor, tentando imitar o tempo real.

O mesmo já não ocorre com a epopeia; enquanto que no romance burguês privilegia-se o presente, no poema épico o narrador quer distanciar-se e projeta os acontecimentos ao passado; seu tempo não quer imitar o tempo da leitura, mas manter-se num tempo mais que diegético (ficcional), mas atemporal (universal); um tempo que vai além da História, propriamente dita, e busca contar uma estória criando, na verdade, um “mito”, um mito histórico, mas um mito.

Goyania, em síntese, narra os acontecimentos em ordem linear, embora acontecimentos paralelos, e seu narrador épico posiciona-se desde uma perspectiva de aparente distância do leitor, tentando comprometer-se em narrar os fatos de forma aparentemente neutra respeitando a bravura dos índios guerreiros, em alguns momentos da narrativa, e louvando, sempre, os feitos de Bueno descrito como superior à “raça escura”, como veremos mais à frente.

Esse narrador de *Goyania*, portanto, tenta manter uma postura daquele que não dialoga com o leitor de igual para igual, mas daquele que canta desde uma posição superior que permite a ele tais e tais feitos absorver e cantar. Este narrador, reiterando, é o rapsodo, o vate, o qual tenta manter um tom solene. Desde o início do poema épico este narrador já se deixa depreender, quando anuncia-se como o “emissário sagrado” de um evento glorioso.

II.2.3. A fábula épica

A fábula de uma narrativa é feita, como vimos, dos chamados assuntos e motivos. Um assunto é o ponto de partida do enredo e o enredo é feito de acontecimentos, uma das partes que compõem o projeto épico, feito da combinação dos elementos épicos já expostos: personagens, espaço e acontecimento (esse acontecimento, – ou acontecimentos – organizado, compõe o enredo ou a fábula de que estamos tratando).

O assunto de uma epopeia, conforme a tradição clássica, deve ter como protagonista uma figura emblemática, um herói que represente a identidade de um povo, que concentre valores universais por meio de demonstrações de bravura em batalhas

grandiosas e provas louváveis contra a fortuna, na luta contra o próprio destino imputado pelos deuses, por meio de eventos que podem alcançar o nível do sobrenatural.

Os diversos motivos do poema épico devem compactuar com essa essência épica no encadeamento das ações distribuídas pelas diversas sagas singulares. Portanto, o amor, a traição, a vingança, a lealdade e motivos variados, devem ser relatados sempre num tom elevado, evocando princípios sublimes, sem que haja, em tese, qualquer envolvimento emocional do narrador-observador com o objeto narrado.

Podemos, deste modo, antes do estudo comentado de cada um dos vinte cantos que compõem o poema épico *Goyania*, definir seu assunto principal da seguinte forma: o desbravamento do interior goiano por Bartolomeu Bueno da Silva até a posterior fundação do Arraial de Santana (1727), por ele próprio, de onde se originaria o Estado de Goiás na ocasião da Proclamação da República (1889), até então Capitania de Goiás (1748), que se tornaria Província de Goiás (1821), marcado por aventuras que envolveram batalhas sangrentas (principalmente contra índios caiapós) assim como encontros míticos com fantasmas como o de Colombo.

II.2.3.1. A fábula épica de *Goyania*³⁴

II.2.3.1.1. Introdução ao repertório histórico

O poema épico *Goyania*, submetido à hasta pública em 1896, remonta a uma época que lhe foi mais de 150 anos anterior. O poema narra a saga de Bueno (filho) por um território sem nome, pertencente aos aborígenes indígenas, que passou a ser administrado pela Capitania de São Paulo como “as minas de Goiás” na ocasião da vila de São Paulo ter se tornado uma capitania em 2 de dezembro de 1720³⁵.

As primeiras expedições ao que hoje é o atual território goiano foram motivadas pelo *bandeirantismo de apresamento*, vindas da vila de São Paulo, entre 1628 e 1641, que se resumia na exploração do índio como escravo. As expedições que se seguiram foram motivadas pelo *bandeirantismo de mineração*, até sua crise, que deu lugar a exploração agropecuária em meados do séc. XIX.

³⁴ Uma lista com os nomes de todos os personagens foi organizada no apêndice, após as referências bibliográficas, separados por origem (pelo *canto* em que se dá a primeira aparição de cada um).

³⁵ FERNANDES, 2011, p. 1 – 13.

Os protagonistas mais conhecidos do *bandeirantismo de mineração* em Goiás são Bueno e seu filho. Primeiro veio Bueno (pai), nascido e morto em datas incertas, em meados do séc. XVII na Capitania de São Paulo, em busca de riquezas minerais, pela primeira vez, em 1682. Porém, é uma das sagas de seu filho o “mote” do poema épico *Goyania*, como já havíamos adiantado, pelo que podemos deduzir do canto décimo quarto, em virtude do encontro de Bueno (filho) com o governador da Capitania de São Paulo, Rodrigo César de Meneses, que se deu historicamente entre 1721 e 1727.

Bueno (filho) (1672-1740) acompanha toda a empreitada de seu pai e vem a Goiás pela primeira vez em 1701. Bueno (pai), em retorno do rio Araguaia, na sua expedição de 1682, nas margens do Rio Vermelho, depara-se com índios da tribo dos *goyazes*, de que resulta o nome das minas e depois do estado, por terem sido os primeiros a se renderem aos bandeirantes, sem resistência.

Vale ressaltar que toda a ideia de surgimento de um novo estado por iniciativa de Bueno (filho), prenunciada pelo espírito de Colombo a partir do canto décimo terceiro do poema *Goyania*, é posterior à história mencionada no tempo presente do poema. A Capitania de Goiás, cuja parte de grandes representantes é mencionada no canto décimo quarto, é a continuação de uma iniciativa de Bueno (filho) quando este veio a Goiás e decidiu executar o projeto de uma nova divisão nacional administrativa que continuaria, inicialmente, reconhecida e administrada pela Capitania de São Paulo. O produto desta iniciativa, no entanto, não se desenvolve ao longo da narrativa do respectivo poema épico. Este novo território começou a ser povoado em virtude do projeto de expansão paulista, em que o desbravamento de pessoas em crise econômica resultaria na posse da terra desbravada.

Bueno (filho) fundou, em 1727, o primeiro agrupamento reconhecido administrativamente, o Arraial de Santana, elevado, em 1737, à categoria de vila administrativa, e passando a se chamar Vila Boa de Goiás (grafia original: Vila Boa de Goiaz). Em 9 de maio de 1748, foi criada a Capitania de Goiás (grafia original: Capitania de Goyaz), cuja capital foi a Vila Boa de Goiás, que se tornaria a capital do novo estado brasileiro, o Estado de Goiás, em 15 de novembro de 1889, na ocasião da Proclamação da República, como já comentamos.

De 1721 a 1748, o território goiano, na ocasião do Arraial, pertencia a São Paulo. De 1748 a 1815, já como Capitania de Goiás, independente de São Paulo, o território goiano pertencia ao Brasil, o qual, por sua vez, ainda prestava contas à Portugal. De 1815 a 1821, o mesmo período da emancipação do Brasil do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, a Capitania de Goiás pertenceu, diretamente, a Portugal. Em fevereiro de 1821, anterior ao ano da Independência do Brasil, que declararia a instituição do Império do Brasil (1822 – 1889), o Brasil reivindica seu território e, além disso, muda sua categoria para província; é inaugurada, então, a Província de Goiás. E, por fim, em 15 de novembro de 1889, é inaugurado o Estado de Goiás, cuja capital, na ocasião, foi a Cidade de Goiás.

A Cidade de Goiás, portanto, antes da inauguração do estado, foi, no início, o próprio Arraial de Santana, o qual, antes de se tornar província, havia se tornado a vila administrativa, em 1737, Vila Boa de Goiás. Quando, então, é inaugurado o novo estado, na verdade um território muito maior é considerado o novo estado; ao que a província, antes Arraial de Santana, que se tornou Vila Boa de Goiás, passa a ser agora cidade e capital, a Cidade de Goiás.

Este resumo histórico, didaticamente reiterativo, serve-nos para situarmos o repertório histórico de que se apropriou o poema épico *Goyania* para compor suas ações e peripécias. Serve-nos ainda, havendo situado este repertório, para identificarmos, ou não, eventuais discrepâncias quanto a referências históricas voluntárias em determinadas partes da narrativa estabelecendo-se, por fim, um movimento contrastivo entre História, mitos e repertório histórico-literário.

II. 2.3.1.2. Os vinte cantos

Nesta parte que se segue fizemos um estudo comentado do enredo de *Goyania*, identificando seus elementos essenciais, que compõem sua trama épica, visando encontrar incongruências na tessitura de seu enredo e, dessa maneira, podermos confirmar, se for o caso, a segunda hipótese já enunciada.

Canto primeiro

No canto primeiro há uma evasão bucólica e aos tempos primitivos, antes da invasão dos europeus, quando o Estado de Goiás ainda não existia e sua terra ainda estava entregue à liberdade dos nativos. O chamado *heroe facundo*, no primeiro verso, representa o conjunto dos guerreiros caiapós³⁶, dentre outros donos da terra, que serviu de nascente para o chamado *novo mundo*. O narrador também louva a Bartolomeu Bueno da Silva, pai e filho, tendo em vista que tanto um quanto o outro iniciaram um processo singular de desbravamento das terras desses índios guerreiros.

A cultura indígena é esboçada, seus ritos e costumes – as fogueiras, as danças, o preparo para a guerra etc. Dela, o primeiro elemento do maravilhoso³⁷ em *Goyania*: o deus supremo dos indígenas, Tupã. O qual seria uma manifestação, na forma do trovão, de um deus criador, chamado entre os tupis de Monã e o qual, por fim, equivaleria ao deus dos deuses, na Mitologia Grega, Zeus. Temos ainda, neste canto, algumas referências a figuras da Mitologia Grega, como uma alusão à hidra, no canto terceiro e a lenda de Damão e Pítias, aludida no canto quarto, simbolizando a lealdade (ou a falta dela, tendo em vista que Anhangá foi leal a Bueno, no entanto desleal a Guayra, sua esposa tupi, assim como a todo o resto da tribo caiapó, seus irmãos).

Outro elemento da mitologia indígena é o negro gigante que equivale à mencionada montanha escondida na sombra da noite, espécie de oráculo misterioso que habita o pé do abismo e o silêncio dos ermos. Este gigante compõe o segundo elemento, em *Goyania*, do maravilhoso religioso ou mítico. Ele é denominado Yedra, conforme é exemplificado na 15ª estrofe deste canto e seria o responsável por instigar os índios à guerra e a que não temessem o mal, embora fosse pressagiar, constantemente, este mesmo mal (RAMOS, 1980, I, p. 9):

³⁶ Segundo a escritora Maria José Silveira em seu romance histórico *guerra no coração do cerrado*, os caiapós, na verdade, se autodenominavam *panará*, ao contrário de como os chamavam os tupis e, posteriormente, os brancos (SILVEIRA, 2006, p. 30): “Cayapó é como falavam os da língua tupi e agora falam os brancos, mas eles não. Eles se chamam panará, como seus ancestrais”.

³⁷ Entende-se “maravilhoso” por evento, ou elemento, sobrenatural que pertence à essência mítica de parte da epopeia clássica tal como foi exposto nas partes iniciais desta dissertação.

D'aquelles cerros, onde vi de pedra
 Negro gigante, em seu pendor tristonho,
 Um rouco som de inúbia ouvi medonho;
 E eu disse ao fero genio, que alli medra:
 De Tupan fosse a voz que fôra um sonho!
 Mas ah! que o gesto horrendo é só de Yedra,
 O riso assustador, o olhar torvado...
 Oh! sombra! Oh! crime! Oh! lagrimas! Oh! fado!

O drama da guerra, a princípio, é bem desenvolvido. Desde o presságio do mal, que passa pelo típico lamento das mães e o sentimento de auto-piedade diante de uma inegável impotência, pelas investidas de bravura de alguns índios e pelos recuos covardes de outros, até as confabulações de estratégias de guerra, por parte de todos, os índios de tribos diferentes e a comitiva de Bueno frente ao iminente embate.

Goyania funde história e ficção; narra acontecimentos verídicos conservados pela História assim como cria arquétipos. Bartolomeu, a princípio, é um personagem histórico; Anhangáia, índio que trai sua própria tribo, é uma projeção ficcional, um índio caiapó, filho guerreiro do chefe Jauru.

Após dar início à execução de sua missão de ir até o acampamento de Bueno para espioná-lo, Anhangáia acaba apaixonando-se por Lélia, filha de Bueno. O índio prometera voltar em poucos meses, mas “comeu do lótus” e não mais voltou. Isso tardou seu retorno por mais de um ano, obrigando os caiapós a uma dura decisão: aliarem-se aos tupinambás, tribo rival, para vingarem a traição de um dos seus e resistirem às imposições físicas e culturais de Bueno contra eles. Bueno que estava ali motivado, a princípio, pelas riquezas minerais do território goiano.

Canto segundo

A paz entre os caiapós e tupinambás, resultado do acordo protagonizado por Guaracy, filho leal do chefe caiapó, foi restabelecida, fazendo jus à lamentação de Jary ao ter visto seu filho especial, ele, Guaracy, partir em missão de aliança com os antigos inimigos.

Temos, ainda, uma descrição da festa típica de exultação dos índios, caiapós e tupinambás. Festa motivada pela paz entre as duas tribos e em virtude da alegria pela força

deles em conseguir manter o empenho no preparo à inevitável guerra que seria travada entre eles e os de Bueno.

Começa, neste canto, como pode ser evidenciado nas estrofes 25 e 26, as primeiras mortes dos índios que, como se sabe, iam lutar de forma inferiormente armada contra os bandeirantes: tacapes e flechas contra espingardas e baionetas.

Enquanto atacada, grande parte dos índios, no entanto, entoava cantos de júbilo que ecoavam por toda a selva; mortos ou aprisionados tiveram que se converter à religião do deus dos estrangeiros e receber nomes europeizados.

Um *lugar comum*: o triunfo dos “civilizados” melhor equipados e bem treinados. Isso não significa, nessa passagem, necessariamente, um repúdio aos índios, mas a ode aos de Bueno. Dá-se um louvor aos mais fortes mantendo-se o respeito à bravura dos menos preparados, naquela ocasião, para a guerra. Os vencidos podiam se redimir caso se curvassem e pedissem clemência aos cristãos que seguiam a Bueno, e muitos, de fato, se rendiam e eram, pois, “redimidos”.

Disso resulta o louvor a todos, aos descendentes de europeus, os “mais fortes”, “mais sábios” e salvos pelo amor de Cristo, e aos índios pacificados (que se renderam e não insistiram numa postura considerada rebelde). Os índios eram aborígenes filhos da terra que deveriam cedê-la, essa terra promissora, aos enviados de Cristo para que um projeto maior, de urbanização para a criação de um novo estado, se realizasse.

Canto terceiro

Ao mesmo tempo em que é, efetivamente, instaurado o embate dos índios aliados contra a expedição de Bueno (filho), o chamado Diabo Velho, ressurge no poema, antes e durante o embate, a figura da mitologia indígena, Yedra, a que compõe, como já foi exposto, o segundo elemento do maravilhoso deste poema. Um tipo de monstro descrito como tendo corpo de monte, voz de trovão e pés calçados de uma areia gelada, o qual habita os morros e as montanhas e neles se materializa. Monstro que também é capaz de pressagiar o futuro, aquele que encerra em si o fado dos homens, sobretudo dos índios. Concernente a isso, serve-nos de exemplo a seguinte estrofe (RAMOS, 1980, III, p. 39):

Mas a visão do monstro de granito
 Era de facto certa, e inevitavel;
 E, com a força d'um rochedo estavel,
 Estava ainda soluçando um grito:
 Que, enfim, naquelle áspero, incansável
 Peito de pedra, o fado estava escripto:
 Envolvia soberba a sombra eterna
 O cerebello negro da caverna.

Os amores platônico e proibido vividos no poema são claramente aludidos neste canto. Deparamo-nos com o motivo do amor platônico, coisa similar ao amor proibido dos *Lusíadas*, uma das obras que serviram de inspiração ao poema em questão, como demonstra a supramencionada citação de um trecho do prólogo. O amor impossível vivido pelo infante Pedro, que se casara de maneira arranjada com Constança Manuel, mas Inês de Castro, covardemente morta por ciúmes, dama de companhia de Constança, jovem de grande beleza alcunhada de “colo de graça”, é quem foi o grande objeto de seus desejos e com quem secretamente se casara, e de cuja morte se vingara após assumir o trono de Portugal. Uma história de amor e vingança recontada nos *Lusíadas*, como nele também são recontadas outras estórias de amor.

Os amores platônico e proibido de *Goyania* traduzem-se na relação conflituosa entre Anhangaiá, guerreiro caiapó, Lélia, filha do nobre desbravador Bartolomeu Bueno da Silva (filho), e a igualmente arranjada esposa tupi, Guayra, filha do chefe tupinambá, Guandirá. Esta casa-se com Anhangaiá após seu tardio regresso da primeira espionagem dele e a qual igualmente se vinga por ciúmes do esposo, assassinando a Lélia, no canto nono, com uma flechada.

Anhangaiá casara-se com Guayra para manter um ritual, mas deixara sua taba para ir ter com Bueno dizer a ele como os seus irmãos, os índios da sua tribo, iriam agir, facilitando, assim, a vitória de Bueno na guerra. Desta forma, o amor entre Anhangaiá e Guayra era unilateral, apenas Guayra amava seu cônjuge e assim viviam um amor impossível do ponto de vista da frialdade e traição de Anhangaiá que jamais amararia a Guayra verdadeiramente e, ao mesmo tempo, viviam um amor platônico da parte de Guayra, pois seu amor não era correspondido.

Como prova da sua gratidão, pela lealdade do índio, Bueno cedeu a mão de sua filha Lélia a ele, Anhangáia, que com ela, definitivamente, casa-se no canto sexto, como Anhangáia havia esperado e, desde então, o índio passa a manter dupla relação conjugal, embora de uma fugia e à outra se dedicava.

O amor platônico também era vivido por Anhangáia que idealizava um amor que não podia existir, um amor impossível da parte de Lélia, pois ela com ele se casara por conveniência, a pedido do pai.

Nesta passagem (RAMOS, 1980, III, p. 48), o índio deixa a rede em que gozaria as núpcias com sua esposa tupi, seguindo os passos da sua verdadeira amada:

Assim foi, que, passada a noite amiga,
A esposa amante a suspirar desperta;
Mas a rêde mimosa está deserta,
E apenas ella docemente abriga!
Mas a imagem do noivo ao seio aperta
Para illudir-se, que a traição periga:
Miserrima! O silencio é mais profundo:
Quando nos deixa o amor, que vale o mundo?

Os poemas épicos, como é o caso de *Os Lusíadas* e de *Goyania*, os quais desenvolvem motivos congêneres como os do amor impossível e do amor platônico, têm ainda momentos líricos, ou lirismo, na forma da subjetividade em declarações de amor, lamentações e outras efusões emotivas por parte dos seus personagens, os quais abordam destes motivos como o amor, o desejo, a paixão e a desilusão amorosa.

As quatro últimas estrofes deste canto completam a exemplificação desse amor platônico que “o peito inflama” (*ibidem*, p. 48-49):

Perguntae a quem tem sentido a setta
D’esse cruel tormento, que se ceva
No coração, que vive immerso em treva,
E de amarga lembrança a vida infecta,
Si não é tudo a sombra, que mais leva
A’ cada instante a vida justa e recta,
Em que o pensar é íntimo e seguro,
Qual de quem tenha o coração tão puro!

Nas sapucaias a folhagem move
Com triste agrado a sequiosa brisa;

O rio é calmo, e a seriêma pisa
 Mais incerta na relva em que não chove;
 A luz do dia é languida, indecisa;
 Amarga a lymphá embora ali renove
 Gentil pastor a murmurosa veia:
 De sombras sempre a natureza é cheia.

Pois, assim quando amôr o peito inflama,
 E logo o deixa inerte, e abandonado,
 Escravo humilde, escravo inebriado
 Em dor, que em triste pranto se derrama,
 O mundo, abysmo negro e descalvado,
 Embalde ao coração discrente exclama:
 Vida! Façamos íntima aliança...
 Não desfolhes a última esperança!

Eu sou teu servo que de noite vela,
 Quando ao somno reclinás triste a vida:
 Não vês no espaço rutilante erguida
 Aquella peregrina e pura estrella?
 Deixa-me em sonhos, alma estremecida,
 Levar-te á sua região tão bella...
 Vida! Façamos íntima aliança...
 Não desfolhes a última esperança!

À nova alusão ao maravilhoso mítico, seguida dos motivos amor platônico e amor impossível, segue-se outro motivo comum em narrativas épicas, a traição. O filho que parecia ser apenas uma espécie de “filho pródigo”, torna-se, antecipadamente, nas revelações de Yedra, o monstro caiapó agoureiro, o “filho traidor”, o qual faz com que seu pai se desestruture emocionalmente, arrematando o canto terceiro com outro motivo assíduo em narrativas épicas, a lamentação (RAMOS, 1980, III, p. 40-41) – Para exemplificar este último motivo do canto terceiro, os versos que narram Jauru contrastando a lua, fiel às noites, sempre luminosa, com seu filho, inconstante, que deixou apagar a luz da afeição:

Quando em seus olhos o furor se ateia
 Melancholicas sombras o adormecem:
 Dos céos as nuvens amorosas descem,
 Vendo em seu corpo a scintillante veia:
 Do sol os raios ávidos lhe aquecem
 Os pés calçados de gelada areia:
 (...)

Mas o gigante ao índio a dor desperta
 No seio, que o terror infunde a morte,

Quando scisma na escura, incerta sorte,
 (...)
 Onde sua Victoria estava incerta,
 (...)

Maldito o dia em que teus olhos bellos,
 Inflammado de amor, beijei sorrindo!
 Em que teus prantos infantis ouvindo
 Os enxugava alegre em meus cabellos!
 Em que o hálito ao rosto me subindo
 Do seio teu, meu filho, em mais disvellos
 (...)

Porque, trahindo a força, que sustenta
 A vossa tribu, nos desertos dormes?
 Porque fabricas os grilhões informes
 Contra aquelle que a vida te alimenta?
 (...)
 Só tu não voltas quando volta a lua!

Ella dez vezes clareou-me a fronte,
 E tu dez vezes me afogaste em pranto!
 (...)
 Filho, meu filho, a minha taba é tua...
 Só tu não voltas quando volta a lua!

Canto quarto

Anhangaia tenta, ao mesmo tempo, abster-se de seu passado e conciliar seu drama presente: sentia pesar de Guayra por ver, dela, emanar um amor que não estava sendo correspondido, ele havia se tornado cativo de outro amor; amaldiçoa seu casamento e suas origens, amaldiçoa o casamento forçado sob pretexto de paz; comeu do lótus e paga a pena de Tântalo; usou seus irmãos para conseguir algo que nunca teve e nunca terá na sua plenitude, a integral atenção de Lélia; jamais se tornaria um Bueno, pelo contrário, foi usado por ele; vive atormentado pela iminência da guerra; protela sua chegada à taba, de sua segunda missão de espionagem, ao extremo, até sua traição ser patenteada; abandonou sua esposa, sua tribo e se engajou na guerra contra seu próprio povo.

Após este episódio, seu sogro, o pajé octogenário Guandirá, previu a derrocada de Anhangaia. Guandirá, então, toma as dores de sua filha e percebe seus ciúmes, seu ódio e seus desígnios de vingança, embora a piedade e o carinho que ela mantinha pelo seu esposo adúltero não haviam-se esmorecido por completo.

Para abrandar a fúria do acreditado monstro dos montes, um ritual de holocausto seria necessário, o qual foi feito e quem se lançou, num átimo impulsivo, à grande Pira, para serenar a sanha de Yedra, foi ele próprio, Guaracy, após cuja entrega todos se exultaram. Porém, seu ato de bravura não fora perpetrado, senão superado por um sacrifício anônimo; não deixaram que se queimasse até a morte em autoimolação para serenarem a fúria dos deuses: um índio anônimo surge em meio a multidão de índios, entre caiapós e tupis, e se lança à grande Pira e, nela, é tostado até a morte, numa descrição de horror para selar o episódio do ritual indígena de autoexpição.

Canto quinto

Neste canto é narrado o momento em que Anhangai se deixa ser visto por Lélia, pela primeira vez, quando ousa adentrar o acampamento de Bueno, determinado a não voltar mais à sua taba como guerreiro caiapó, mas como inimigo que, supostamente, se converteria à civilidade oferecida pelos de Bueno, como acontece na ocasião de seu casamento cristão com Lélia.

Enquanto tomava banho em um rio, Lélia foi surpreendida pelo índio caído de joelhos aos seus pés: aquele que tanto a observara, Anhangai. Os que estavam próximos a ela se assustaram e ele, no ímpeto de defesa, saiu correndo para dentro da mata fechada. Fazem um alvoroço ao redor da moça.

Paulo, pajem de Bartolomeu, diz ter encontrado as pegadas do selvagem, embora Ortiz desconfiasse desta informação. Lélia não quis contar o que viu, pois gostou do que viu e guardou para si a experiência do exótico, ao qual iria emprestar o coração para satisfazer sua curiosidade e a vontade do pai. Aos poucos, a trama amorosa, baseada num amor platônico e num amor impossível, vai tomando consistência.

Frei Jorge, braço direito de Bartolomeu Bueno (filho), vai ter com Anhangai na quebrada de um vale onde dormia um pajem; paixão fulminante tomou conta do índio que ficou desorientado. Na esperança de conquistar o coração da moça, Anhangai trai seu próprio povo: conta ao frade quando e como os caiapós, junto aos tupis, pretendiam atacar. Bartolomeu ficou estupefato ao ouvir, de Frei Jorge, a delação de Anhangai.

Continuam as intrigas, até que esta última resultasse no casamento cristão entre Lélia e Anhangáia como forma de Bueno “recompensar” a delação do selvagem; mas, antes disso, fechando o argumento deste canto, Paulo é denunciado e castigado por traição, acusado de confabular subtrair as riquezas conquistadas por Bueno.

Canto sexto

A ideia do continente americano como o Novo Mundo, que surgiu com as primeiras descobertas, no final do séc. XV, com Américo Vespúcio, continua na ocasião do desbravamento de um novo mundo dentro do próprio território brasileiro, no caso o sertão goiano.

Motivado pela ideia da conquista deste “novo mundo”, no primeiro embate do poema, Bartolomeu enfrenta os índios aliados com destemor, entregue ao seu próprio destino: o de ser o grande herói desbravador, equiparado, até mesmo, a Alexandre, o grande.

Ortiz propõe uma trégua a Jary, mãe de Anhangáia, em consideração ao filho dela, a qual, no entanto, amaldiçoa o filho e não se entrega a barganhas. Anhangáia, por sua vez, é definitivamente aceito e europeizado, recebendo de presente um arco de ouro como reconhecimento da sua “lealdade”. Quanto aos demais índios, aqueles que não foram mortos tornaram-se escravos, enquanto as águas dos rios foram banhadas de sangue.

Cativos e humilhados, pai e filhas. Jauru implora por um túmulo humilde, uma ironia vinda de um índio da tribo caiapó, famigerada por não fazer reféns nem prisioneiros de guerra. Alguns feridos, no entanto, voltaram e conseguiriam compartilhar a derrocada com seus companheiros, os quais, afugentados, se embrenharam pela mata.

Podemos sintetizar o êxodo do índio, recuperando parte da fonte histórica do repertório de *Goyania*, desde as primeiras colonizações brasileiras, da seguinte maneira: no início, com a chegada dos portugueses ao Brasil, os índios embrenharam-se para o interior do país, incluindo o sertão goiano. E, após um século da criação das primeiras capitanias, em busca de uma identidade que lhes fosse própria, autêntica, ou seja, independente dos paradigmas europeus e numa situação de autonomia política e econômica em um território inexplorado e recém conquistado como o Brasil o fora pelos portugueses, os descendentes

destes portugueses começaram a explorar o interior do Brasil com mais vigor, buscando uma vida autônoma, em meados do século XVII, com as primeiras bandeiras paulistas rumo ao Centro-Oeste. Os índios do Sertão, por sua vez, ficaram mais uma vez acuados, pois já haviam deixado o litoral, na ocasião do descobrimento do Brasil, e assim, começaram a vagar por entre as matas, sem estabelecerem morada fixa, como novos nômades. Esta síntese é complementar da exposição feita por Camilo Chaves em seu romance histórico *Caiapônia*, de que nos serve de exemplo a seguinte passagem (CHAVES, s. d., p. 35-36):

Perseguido, embrenhou-se o tapuia no interior do continente, estabelecendo-se, de preferência, nas margens dos grandes rios piscosos. Novas levas de tupis, cada uma formando sub-família, com uma língua geral levemente diferenciada, compeliavam para o norte as tribus anteriormente estabelecidas à margem atlântica, ou as ultrapassavam. À falta de história, a tradição não nos facultava estabelecer limites ao período pré-colombiano, durante o qual se operou esta importante eclosão migratória. Por ocasião do descobrimento, a divisão territorial do continente sul-americano, em relação aos seus ocupantes autóctones, fixa o fato da derrota do gên, obrigado a refugiar-se nos sertões, para ceder praça ao antropófago invasor³⁸.

E também da exposição feita por Maria José Silveira no seu, igualmente, supracitado, romance histórico intitulado *guerra no coração do cerrado*, da qual nos serve de exemplo o seguinte trecho (SILVEIRA, 2006, p. 32):

Depois de uns tempos, no entanto, já não se contentavam em ficar só perto dos ribeirões. Agora que estavam trazendo mais gado, saíam procurando mais lugares por onde deixá-los pastar. E também para plantar suas roças cada vez maiores. Começaram a perseguir os panará até suas aldeias, obrigando-os a abandonar suas choças. A fugir, fugir sempre para mais longe. Era como se agora não quisessem apenas matar ou afastar seu povo, mas expulsá-los para um lugar que nem existia de tão longe.

Retomando a questão da peleja entre os índios que habitavam o território goiano e Bueno, este triunfa desde o primeiro embate e, pouco a pouco, o destino de todos vai se

³⁸ Nesta citação, utilizamos uma transcrição fiel ao exemplar consultado.

cumprindo: o de Bueno suas façanhas, suas grandes vitórias e riquezas além da edificação de uma nova cidade; dos índios serem civilizados e “guiados” pelos ensinamentos de Cristo ou serem mortos ou escravizados.

Sobre a iniciativa, ou missão, de Bueno (filho) de civilizar as minas exploradas, Palacín (1994a, p. 9) comenta o seguinte:

Nem bandeirantes nem jesuítas vinham para fixar-se em Goiás. Levavam índios goianos para o sul e para o norte, traçavam roteiros para mostrar o caminho, mas não vinham a Goiás para criar povoações. [...] É costume dizer que o descobridor de Goiás foi Anhanguera. Isto não significa que ele fosse o primeiro a chegar a Goiás, mas sim que ele foi o primeiro a vir a Goiás com intenção de fixar-se aqui.

Ao longo da narrativa, e igualmente neste canto sexto, Anhangaia vai revelando sua personalidade perversa, se considerarmos a ética dos índios que não quiseram se entregar e se misturar a algo a eles imposto. Ele sente vergonha, mas não sente remorso. Bueno resolve, então, de uma vez, estreitar os laços com o índio que traiu seu próprio povo. Traição, porém, vista de outra perspectiva por Bueno: uma conversão aos costumes civilizados e cristãos, abandono da selvageria e lealdade ao seu novo amo. Bueno não o via como traidor, mas como sábio que havia desistido de um mundo de escuridão para gozar uma vida próspera, o que todos os índios deveriam fazer – aqueles que não o fizeram, nesta visão, é quem teriam traído a Anhangaia. Bueno concede, então, a Anhangaia, sua filha como esposa e, depois disso, o índio é batizado e torna-se um novo Silva, assim como um novo cristão.

Canto sétimo

Acompanhada de um vasto vocabulário com nomes de variadas espécies de peixes e de diversos rios espalhados pelo Centro-Oeste, uma cena de canibalismo indígena: o pajem de Ortiz vê o que parecia ser um peixe, um surubim, na margem de um rio, enroscado em um cocar. Mas, o pajem, de repente, aparece com a metade do braço comida por um índio que estava à espreita dentro do rio contrariando a suspeita do pajem de que se trataria de um surubim. No momento em que o pajem vai até o cocar para junto com ele

agarrar o suposto peixe, um índio, da tribo caiapó, o ataca e come metade do seu braço. Começa, então, uma batalha dos índios que ali estavam contra o pajem e seus acompanhantes que fogem. São trocadas, enquanto remam ferozmente, balas e flechas entre eles.

Os homens de Bueno remam até a Ilha do Bananal, porém, depois do ataque caiapó, uma procela destrói a embarcação, alguns poucos sobrevivem a nado e são recebidos por índios da tribo dos *goyazes*³⁹.

Sobre a hostilidade dos índios da tribo caiapó, CHAVES (s. d., p. 32) comenta o seguinte:

Outra razão, que não a ausência das aluviões auríferas, afastava o civilizado desse território. Era êle habitado por numerosas hordas de indígenas da nação caiapó, cuja hostilidade ao branco tinha agressividades de extermínio. Ai de quem se avertisse a penetrar-lhes as campinas, de lindes que se perdiam no horizonte! Na própria estrada mestra, insegura, não raro, um episódio sangrento irrompia, a anunciar a presença dos temíveis incursionistas.

O pajem e aqueles que estavam com ele foram salvos por índios da tribo dos *goyazes*, os índios que deram nome ao estado. Em seguida, o primeiro episódio do sarcófago sagrado: os *goyazes* levam Ortiz e seus homens a um subterrâneo profundo, um ossuário de líderes *goyazes*, ao lado dos quais todos desta tribo eram enterrados, na ilha do Bananal, cuja entrada estava disfarçada por taiobas e dali ia-se descendo por uma grande escada em espiral.

Enquanto isso, encerrando o argumento deste canto, no acampamento de Bueno, ao redor de uma fogueira, é preparado um banquete para comemorar a vitória da primeira batalha oficial de Bueno contra os caiapós, no campo de batalha: serranias próximas ao Rio Vermelho. Bueno e aqueles ali presentes não sabiam o que havia ocorrido com Ortiz e aqueles que o acompanhavam.

³⁹ Maria José Silveira nos dá um exemplo de como eram reconhecidas, pelos bandeirantes, as duas tribos de índoles opostas (SILVEIRA, 2006, p. 38): “E se algumas tribos indígenas do centro-oeste eram mais dóceis e fáceis de serem aprisionadas, como a dos goyás, outras, como a dos cayapós, respondiam na mesma moeda a qualquer avanço branco.

Canto oitavo

Neste canto, temos episódios concêntricos no motivo vingança. Coisas consideradas ruins são engendradas por personagens perversos e a justiça, com base nos princípios de cada cultura, é declarada e executada por seus representantes.

Frei Cosme, como rústico aventureiro, tenta estuprar algumas índias cativas, uma delas era irmã de Anhangáia. Porém, é morto a tiro de espingarda por Guayra, que estava à espreita observando seus passos até a tentativa do cumprimento de seu desígnio.

Enquanto isso, Paulo (chamado servo Paulo), um negro livre, inadvertidamente, vai até o cativo dos índios e queima parte dos cativos, vivos, e os fica a observar crepitando ainda conscientes, gritando espasmos de dor. Anhangáia, em sua subitânea frialdade, assiste à própria família ser consumida pelas chamas, assim como pelo desgosto. Queimaram-se até a morte caiapós e tupis, incluindo o chefe caiapó, Jauru, pai de Anhangáia, sua esposa Jary e suas filhas anônimas.

Antes de ser queimado vivo, Jauru, movido por fome mortal, arrancara com os dentes um dos próprios dedos da mão e o comera; morto, queimado vivo, sem o consentimento de Bartolomeu, o qual chega no local do genocídio, juntamente com seu fiel escudeiro Frei Jorge, e presencia a cena das cinzas humanas que restaram da chacina incendiária. Bueno, então, com base no que julga serem as leis de Cristo, emprega a Paulo severo castigo, poupando-o, no entanto, da morte. Anhangáia açoita Paulo e, para selar o ciclo de vinganças, a base do argumento deste canto, Albano, sicário companheiro de Paulo, toma-lhe as dores e confabula vingar o açoite de seu amigo Paulo.

Canto nono

Cumprindo o argumento deste canto, mais vinganças são levadas a cabo. Guayra já havia feito justiça pela irmã de Anhangáia, mas precisava ainda vingar o adultério e abandono de seu esposo e a morte de dezenas de seus irmãos na chacina incendiária executada por Paulo. Albano, por sua vez, tinha inveja e rancor de Anhangáia, por este ter

açoitado seu amigo Paulo, além de ciúmes de Lélia com Anhangáia, o que fazia com que houvesse, na trama, uma fonte comum de vinganças entre Guayra e Albano.

Guayra, dos penedos, espreitava Anhangáia e Lélia, remoendo-se de ódio e ciúmes; Albano, de repente, encontra-se com Guayra, que revela seus segredos a ele, o qual se aproveita do momento de fragilidade dela e, por meio de mímicas, arma com ela a morte de Lélia, para que Anhangáia, igualmente, sofresse a dor da perda. Isso vingaria o açoite de Paulo, satisfaria o ódio que Albano sentia por Anhangáia, motivado por ciúmes e inveja, e vingaria a traição de Anhangáia ao seu povo e à Guayra, sua primeira esposa (do casamento indígena).

Guayra, na verdade, naquele momento, queria matar Albano, para vingar a morte de seus irmãos tupinambás, vingando-se, na realidade, de Paulo, por serem amigos, embora ela também quisesse, de alguma forma, fazer Anhangáia sofrer, mas não naquela ocasião. No entanto, Albano conseguiu persuadi-la a fazer sofrer o “verdadeiro traidor”. Morre, então, Lélia, transfixada por uma seta atirada por Guayra, enquanto aquela caminhava, desinteressada, pelas serranias ali próximas ao acampamento de Bueno. No velório, grande sofrimento de Bartolomeu por ter perdido seu bem de maior valia. Depois deste episódio, Bartolomeu resolve perdoar os crimes de todos os escravos, como no caso citado, dentro do poema, do imperador romano Aureliano (214 d.C. – 275 d.C.). Anhangáia não estava presente, havia ido a uma mina de diamantes encontrar-se com Albano, o qual havia marcado este encontro com Anhangáia apenas para distraí-lo enquanto Guayra pilhasse Lélia ao alcance de si e a matasse.

Canto décimo

O foco dos argumentos dos dois últimos cantos foi o motivo vingança, o foco do argumento deste canto é o motivo lamentação. Bartolomeu Bueno (filho) se desfalece, alma e corpo, pela morte da filha e se vê em profunda tristeza e exaustão de espírito, o que produz aguda inquietação e desejo de retorno a São Paulo.

Anhangáia, desorientado, encontra-se com o impassível Albano, que se aproxima daquele para angustiá-lo ainda mais com palavras desagradáveis e, em seguida, leva-o para o sepulcro de Lélia e começa, entre os dois, um embate físico. O embate é interrompido por

uma flecha, a seta parece ter vindo de alguns dos índios, antigos amigos, mas, de repente, aparece Guayra, que se põe à frente de Anhanagaia, ao que parecia, para salvá-lo, porém começa a humilhá-lo com injúrias e molestá-lo com lamentações.

Anhangaiá lamenta, por sua vez, a morte de sua amada, a importunação de Guayra e toda sua trajetória de traição exposta por questionamentos vindos de vozes dos seus pais que perturbavam sua mente. O índio declarava que havia entregado tudo por Lélia e que, se foi um mal terrível, devia de aceitar sua sina, enquanto que de Guayra não via nenhum amor, mas só aborrecimento. Depois disso, Guayra torna a lamentar a indiferença do seu amado, enquanto Albano, perverso, a cobiça, como cobiçara Lélia, ao mesmo tempo em que se compadece da índia pelas suas decepções.

Canto décimo primeiro

Motivo principal do argumento deste canto: o regresso. Bartolomeu decide retornar a São Paulo. Reúne toda sua gente e seus escravos e começa a marchar de volta ao Sudeste, como Vasco da Gama empenhou seu retorno a Portugal, nos *Lusíadas*, e Ulisses seu regresso à Ítaca, na *Odisseia*. Parece ser necessário que o herói, na epopeia, retorne ao seu lar com louros de vitória. Antes de partir, para se recompor da batalha, da resistência às exigências do ambiente e do luto de sua filha, Bueno confia a Anhangaiá a direção do acampamento e a fiscalização das minas.

A materialização do fantasma de Colombo nos sonhos de Bueno, para guiá-lo e admoestá-lo, compõe o terceiro elemento, neste poema épico, do maravilhoso mítico-religioso. O primeiro elemento, Tupã, assim como o segundo, Yedra, pertencem à mitologia indígena; já o terceiro, o fantasma de Colombo, é um elemento maravilhoso que não pertence a uma religião específica, mas faz parte de um sincretismo religioso e é admitido por qualquer religião, mito ou crença que admita visões, revelações em sonhos ou aparições de pessoas que já morreram.

O maravilhoso (intervenção de seres sobrenaturais) é frequente em *Os Lusíadas*, como é próprio do gênero epopeia. Nas 21ª e 22ª estrofes do segundo canto de *Os Lusíadas*, como exemplo de maravilhoso nesta obra renascentista, que serviu, como vimos, de referência a *Goyania*, temos a deusa da Mitologia Grega Dione – deusa da beleza, filha de

Oceano – nos ombros de Tritão – representação masculina da sereia, filho de Poseidon e chamado Rei dos Mares. Ambos ajudam os portugueses a livrarem-se das armadilhas dos mouros:

⁴⁰Nos hombros de hum Tritão, com gesto acceso,
Vai a linda Dione furiosa;
Não sente quem a leva, o doce peso,
De soberbo com carga tão fermosa.
Já chegão perto d'onde o vento teso
Enche as velas da freta bellicosa;
Reparten-se e rodeião nesse instante
As naos ligeiras, que hião por diante.

Põe-se a Deosa com outras em direito
Da proa capitania, e ali fechando
O caminho da barra estão de geito
Que em vão assopra o vento a vela inchando;
Põe no madeiro duro o brando peito
Pera detrás a forte nao forçando;
Outras em derredor levando-a estavão
E da barra inimiga a desviavão.
(CAMÕES, 1957, II, pp. 65-66)

Retomando o motivo regresso, à expedição de Bueno, durante o percurso de volta a São Paulo, um guia tenta levá-los para um caminho sem sentido; índios de tribo desconhecida são encontrados algemados uns aos outros, vagando errantes pelas serranias; um dos índios encontrados guia a comitiva de Bueno, a pedido deste, até uma gruta para descansarem antes de darem continuidade à jornada.

À noite, acomodados na gruta, começa uma grande tempestade no acampamento e, nesta ocasião, ao adormecerem, Bueno recebe a primeira visitação, em sonhos, de Colombo, como já adiantamos.

Colombo o repreende para que não se canse nem se lamente, que o grande líder segue com a cabeça altiva e que o erro de Bueno são fétidas alianças (referindo-se a Anhangáia). Bueno não dorme bem, alguns de seus homens vigiam o acampamento desconfiados do ataque de índios, incluindo as famigeradas emboscadas dos caiapós que

⁴⁰ Assim como em *Goyania*, e também em *Caiapônia*, transcrevemos essas breves passagens de *Os Lusíadas* fiel à grafia original da versão utilizada, indicada nas referências.

sempre acampavam na margem oposta a de qualquer invasor para, no momento oportuno, como reforçam os exemplos que lemos das citações de Camilo Chaves, pegá-los de surpresa.

Bartolomeu, em sonho, indagava a Colombo quem era ele, ao que este respondeu ser o “rei dos mares”, dos descobrimentos. Colombo chama outra vez a atenção de Bueno, afirmando que Bueno já suportou duras penas e que naquela terra que pisava formar-se-ia um grande povo (referindo-se ao retorno de Bueno para executar o grande projeto de urbanização to território goiano).

Bueno conta ao pajem e aos que estavam ali presentes o sonho que teve com Colombo e como este o orientou nos princípios da cristandade a que libertasse os escravos, o que assim foi feito, com demonstrações de gratidão por parte dos libertos. Alforria que, no entanto, ficou restrita aos negros, excluindo-se, até aquele momento, os índios de diversas tribos.

Os negros libertos levavam incontáveis presentes a Bueno enquanto seguiam firmes na jornada, no êxodo inverso, no retorno para casa. Os índios cativos, por sua vez, acorrentados, morreram de fadiga e seus corpos foram todos queimados. Estas são algumas aparentes contradições com o discurso abolicionista que predominava na época, final do séc. XIX, em todo o Brasil.

Embora esta tendência, neste discurso literário, em inferiorizar o índio não fosse o suficiente para comprometer o todo da obra, a qual apresenta partes que também louvam a bravura do índio, como já foi demonstrado no *Canto primeiro*. O fato dos índios serem descritos como inferiores, quando do confronto com os desbravadores, é uma referência com base na História de cunho neutro, factual.

O espírito de liberdade e de respeito ao nativo tem seu contrário, em *Goyania*, quando se trata do índio considerado “rebelde”. Este índio, em *Goyania*, como veremos mais à frente, é deliberadamente depreciado e, neste momento, Manuel Lopes de Carvalho Ramos perde a neutralidade e posiciona um discurso um tanto quanto “antiabolicionista”, um dos motivos pelos quais torna-se impopular na sua época.

Camilo Chaves, por sua vez, sendo antitético com esta ideologia aristocrática de Manuel Lopes de Carvalho Ramos quando ele depreciava o chamado “índio rebelde” e

enaltece o herói Bueno, nos dá alguns indícios de como era visto o índio aguerrido (de forma positiva) e como era visto o desbravador (de forma negativa) pela ideologia abolicionista predominante na época, finais do século XIX, embora o livro de onde tiramos esta citação, *Caiapônia*, seja da década de 1930:

Os índios caiapós são os ubirajaras da denominação tupi, os bilreiros dos primeiros exploradores de Goiás. Pertenciam ao importante ramo dos Gês, que os tupis depreciativamente chamavam tapuias, isto é, bárbaros. Não foram eles, porém, mais bárbaros que a grande raça do litoral. Esta, antes de lançar as sucessivas ondas migratórias ao correr da orla atlântica, do Uruguai ao Amazonas, afizera-se às aperturas de um habitat exíguo, premida, ao ocidente, pelas raças fortes do planalto andino, de civilização mais avançada. (...) Na progressão secular da conquista, fôrça houve, igualmente duradoura e indômita – a resistência do tapuia, representado, principalmente, pela aguerrida nação caiapó. A infiltração do branco em Goiás constitui episódio épico, que glorifica não o cruel invasor, mas a bravura do caiapó, o estóico ubirajara. Nenhum outro indígena se lhe assemelhou na têmpera, provada na luta de dois séculos. Não há na história dos descobrimentos mais edificante exemplo de amor à terra, nem resistência mais tenaz, oposta ao invasor, mais bárbaro que êle.
(CHAVES, s. d., p. 35-37)

Canto décimo segundo

Descrições bucólicas e, em meio a essas descrições, uma comparação do Brasil com a Europa, defendendo-se a ideia de que se na Europa, incluindo a Eurásia, há castelos exuberantes, montanhas de gelo e cordilheiras diversas (Pirineus, Urais, Alpes), em Goiás há cachoeiras, em meio a vegetação do Cerrado, além de fauna e paragens paradisíacas, tudo atribuído à benção de Deus, como dele provida a terra prometida, parte do chamado Novo Mundo.

Bueno vangloria-se do pioneirismo em levar a “cruz do calvário” aos selvagens “estultos”. Manuel Lopes de Carvalho Ramos faz clara referência a Homero na nona estrofe, mas o primeiro motivo central deste argumento, além dos referenciais históricos, é uma lenda: a do Diabo Velho.

Na jornada de retorno a São Paulo, Bueno e sua comitiva são atacados, a flechadas, por índios de tribo desconhecida até que eles próprios se deixam conhecer, índios da tribo dos acroás, a partir do momento em que reconheceram aquele que por eles

era conhecido como o Diabo Velho. Uma revira-volta. Aqueles que, outrora atacavam a Bueno, agora, auto-rendidos, reverenciavam o Diabo Velho.

Revisitada a lenda, o segundo motivo central deste argumento: o índio amansado, que significa, na verdade, o índio que se rendia e se entregava como servo. A última prova de conversão à civilidade dos brancos era o batismo cristão, seguido do aprendizado da língua portuguesa e dos costumes europeus. O chefe dos acroás, no arremate deste canto, como exemplo, teve seu nome mudado para um nome considerado cristão, Fernandes, por um missionário, para selar a conversão à vida dos brancos. No entanto, este tipo de índio representava, à época, uma minoria, levando em conta que a maioria dos índios, como já foi exposto, era escravizada, morta ou se dispersava.

Canto décimo terceiro

Este canto mescla elementos da História, como a referência a Luis da Cunha Meneses, na 42ª estrofe, o qual governou a Capitania de Goiás de 1778 a 1783 e foi um dos protagonistas da tentativa histórica de apaziguamento dos caiapós, tendo adotado à sua família uma indiazinha caiapó, batizada Damiana da Cunha Meneses, para que essa servisse como mediadora das duas culturas e a qual lutou pelo amor às duas famílias⁴¹.

Temos também referências da Mitologia Grega como a alusão a Mavorte (Marte, deus da guerra), na 25ª estrofe; e também elementos do Cristianismo como nos mostra a 32ª estrofe (RAMOS, 1980, XIII, p. 205), na alusão a Deus (ao “Deus” cristão):

Deus é Deus; tudo o mais o mecanismo
Da obra sua, que encerra a eternidade,
Mão grado a corrupção da humanidade,
E as doutrinas fataes do scepticismo.
O azul, que forma a pura immensidade,
Que é o ether de immenso brilhantismo,
Que tão doce consola, influe, inspira,
Quantas grandezas inclytas respira!

⁴¹ As referências a esta personagem histórica, Damiana da Cunha, podem ser encontradas no já citado romance histórico de Maria José Silveira, cuja passagem seguinte nos serve de exemplo (SILVA, 2006, p. 35): “ela aprenderá a língua dos brancos, verá como eles vivem, entenderá o que eles pensam e descobrirá de onde vem seu grande poderio”.

O principal motivo deste canto, não obstante, são profecias mediúnicas: as previsões de Colombo que revisitou Bueno, desta vez, em “espírito de luz”. Motivo que revela outro, do índio rebelde, aquele do primeiro contato com os nativos, protagonizados pela guerreira tribo dos caiapós, como mostram a 45^a e a 46^a estrofes (RAMOS, 1980, XIII, p. 208):

Essa que sahe d’aquelles grandes cerros,
Onde repousa o monstro de granito,
Cuja fronte inclinada ao povo afflicto,
Como que dorme a enumerar seus erros;
Que virá ser do rio, que Bonito
Se chamará nos humidos destertos,
Sem partrimonio, esqualida, gemente,
Captiva alli será, e eternamente.

Pois que trabalho ingente de cultura
Não dará doce luz ao máo selvagem,
Que anomalo conceito sem passagem
Lhe torna mais cruel a sorte dura:
Frades virão, em lugubre romagem
Se arrogando o poder da crença pura,
Quaes lobos, como diz a lei divina
Devorando a fraqueza crystallina.

Além do motivo central profecias mediúnicas, outros motivos relevantes compõem o argumento deste canto como do índio rebelde, o saudosismo e o padecimento histórico nas viagens de desbravamento do sertão goiano no séc. XVIII.

Bartolomeu, em um descanso com toda sua comitiva de volta a São Paulo, sente saudades de Lélia. Leva consigo uma série de índios pacíficos, na sua maioria da tribo dos *goyazes*. A comitiva passa por grandes adversidades, fome, pestes, chagas, ameaças de animais selvagens e peçonhentos. Bueno, exausto de toda empreitada, recebe nova visita mediúnica, a de um espírito iluminado. Trata-se da aparição de Cristovão Colombo, que diz palavras de ânimo a Bueno, além de dizer que sempre foi o seu guia, nas tempestades, nas terras remotas e, por fim, chama a atenção de Bueno, mais uma vez, para que este valorizasse sua pátria e que ali, naquele sertão, seria firmado um novo povo, uma nova civilização; alerta a Bueno para que não se curvasse às imprecações da “geração maldita” (os índios que não se renderam a Bueno e que não quiseram, desde sempre, seguir os novos

ensinamentos de Cristo); admoesta a Bueno para que seguisse com ânimo, pois seria divinamente guiado em todas as batalhas.

Adjetivos como “geração maldita”, presente na 18ª estrofe, citada abaixo, assim como no exemplo da 24ª estrofe, “raça escura”, fazem parte do motivo do índio rebelde, depreciação feita pelos primeiros desbravadores que encontraram nestes índios empecilho para seguirem em suas empreitadas pelo sertão goiano (RAMOS, 1980, XIII, p. 201):

Emfim, movendo a força da virtude
Em teu soberbo genio a ideia invicta,
Ergue a cabeça á geração maldita,
Na qual as crenças sustentar não pude.
Teu alto genio o meu vigor incita
A certos sons vibrar, que esse alaúde
Nol-o concede o céu, que mais ardente
Cante as rudes batalhas do presente.

Colombo dirige-se àquela geração para acusá-la de ser corrompida e urdir “ascosos” planos. Ele anuncia o retorno de Bueno, amaldiçoa aqueles que ele chama de “raça escura”, “únicos traidores”, ou seja, os índios rebeldes. Ele prenuncia aos índios (rebeldes ou não) eterna submissão aos descendentes dos portugueses que são, na sua visão, os verdadeiros herdeiros desta nova terra desbravada por Bartolomeu Bueno da Silva (filho). Na 21ª e na 24ª estrofes podemos ver parte deste prenúncio (RAMOS, 1980, XIII, pp. 202-203):

Mas por castigo da ambição tonante,
Seus filhos que serão d'aqui senhores,
Vivendo quaes incertos lavradores,
Não terão mais abrigo assim constante;
E seus escravos, unicos traidores,
Lhes roubando acharão lavor brilhante,
Mas por novo castigo irão vencidos,
Semi-nus, despresados e esquecidos.
(...)
Contudo agora aquella raça escura,
Que, como escrava ás solidões trouxeste,
Entre algozes crueis não a tiveste,
Nem por tua alma nobre a tens segura:
Por isso, attenta a luz que te reveste,
Me envia o céu a ti, ó alma pura!
Por isso, attento o bem que já tens feito,

A' nova dôr não ficarás sujeito.

Colombo anuncia a nova terra, Goiás, e segue com preleções cristãs. Segundo ele, Deus é o criador, os maus vão sofrer, os bons vão triunfar, o ouro corrompe, Bueno sofreu em demasia ao que terá um galardão no céu, terá muitos descendentes, seu nome será escrito na História, ao passo que os índios rebeldes serão dizimados e os caiapós, a raça mais rebelde, será subjugada; os Carajás serão amigos, à margem do Araguaia. Mas, quanto à selvagem nação de índios rebeldes e gananciosos, pelos seus erros, será eternamente escravizada, por ser incapaz de assimilar os inefáveis ensinamentos cristãos. A terra que equivale ao atual Estado de Goiás será, por fim, dividida: homens atrás de suas riquezas, por um lado, e uma nova geração de liderança, por outro.

Canto décimo quarto

O argumento deste canto é constituído pelos mesmos motivos do canto anterior, com novas referências históricas. A entidade espiritual, materializada na figura de Colombo, prenuncia, desta vez, a atuação de importantes representantes políticos, dois governadores e um escritor: Lopes Gama (governo: de 14 de setembro de 1824 a 24 de outubro de 1827), Couto Magalhães (governo: de 8 de janeiro de 1863 a 5 de abril de 1864) e Félix de Bulhões (nascimento e falecimento: 28 de agosto de 1845 e 20 de março de 1887)⁴².

Novo elemento do maravilhoso em *Goyania*, constituindo o quarto elemento maravilhoso no poema: a visitação de um espírito enviado por Deus para guiar os passos de Bueno no retorno a São Paulo e por novas expedições executadas por ele. Motivo central deste canto: a chegada. No canto décimo primeiro temos o início da empreitada de retorno a São Paulo, neste canto temos a chegada.

No último acampamento, antes de chegarem definitivamente a São Paulo, Jauru é lembrado em menção ao seu falecimento e Anhangáia é louvado por sua lealdade a Bueno. Enquanto todos descansam no acampamento, de repente, são atacados por um tigre

⁴² Poeta que fundou o jornal *O Libertador* (1885), de ideais abolicionistas; integrante do partido *O Liberal* (1878); o jornal *A Tribuna Livre*, fomentado por sua família, exerceu grande influência política e intelectual no séc. XIX.

que fere Ortiz gravemente. Ele, quase morrendo, recebe a ajuda de Bueno e de Fernandes, o ex chefe acroá recém converso, salvando a vida de Ortiz que havia tentado lutar contra o tigre. Depois disso, muitos vão dormir e outros tantos, incluindo índios, dançam para comemorar a vitória contra o tigre e o simples fato de terem chegado até ali. Neste ínterim, surgem da mata cerrada “índios selvagens”, os chamados “bugres”, e colhem da carne crua do tigre e começam a comê-la, o que deixa Bueno espantado assim que se depara com a cena.

Os bugres vão embora sem serem interrompidos por ninguém do acampamento e sem deixarem rasto. Bueno vai dormir sua última noite antes de chegarem, finalmente, a São Paulo, quando recebe a visita da entidade etérea, de forma desconhecida: um espírito do Bem que se opõe aos espíritos do Mal e às moléstias da Terra; o mesmo se anuncia como enviado de Deus, para ser guia de Bueno e enchê-lo de espírito (de força).

Chegam a São Paulo, Bueno, Ortiz, soldados, índios cativos e cativados. O então Governador da Capitania de São Paulo, a qual administrava as minas de Goiás, provavelmente Rodrigo César de Meneses, que esteve no comando de 1721 a 1728, recebe Bueno (filho) com entusiasmo. Bueno apresenta a ele seus companheiros, incluindo índios cativos da tribo dos acroás, tupis e caiapós. Enquanto isso, um índio caiapó sussurra palavras de vingança a um companheiro.

Bueno lê ao governador alguns de seus feitos. Na carta escrita por próprio punho, valoriza o patriotismo, a consagração da geração escolhida, as glórias do desbravador, a dedicação para se alcançar um bom trabalho, o culto ao casamento casto, o espírito polido e a verdade pura. Ortiz, letárgico, pensa na família, atribuindo a ela o sentido do verdadeiro amor e do aconchego com base em preceitos cristãos.

Canto décimo quinto

Bueno decide voltar a Goiás; há grande solenidade na ocasião da aquiescência de Meneses, no palácio. Bueno é comparado a Matias de Albuquerque, antigo administrador colonial; Bueno pede a Meneses a terra que descobriu, mas este difere do pedido. A comitiva, então, de Bueno, comparado a grandes imperadores, a saber, Aníbal, Xerxes e Alexandre, retorna às minas de Goiás para dar continuidade à sua administração. Já

estavam no trigésimo dia de caminhada. A empreitada de Bueno, na busca por ouro e outras pedras preciosas, é comparada à *Odisseia* e Carvalho Ramos compara a si mesmo a Homero.

Motivo central deste canto: liderança. Bueno é descrito como o grande líder, experiente e renovado, empenhado na sua missão de fiscalizar as minas e desbravar o Sertão.

Outra vez o motivo do índio rebelde, referência aos índios ariscos como “bravos e perdidos”, na 11ª estrofe, (RAMOS, 1980, XV, p. 232):

Mas o inclyto chefe, em quem repousa
Da terra descoberta a propia vida,
Longa paz e esperança estremecida,
A sustentar com muitos filhos ousa:
Conquanto a gente barbara e perdida,
Que prefere igaçaba a qualquer lousa,
Mais inclinada fosse á dura guerra,
Só em sangue banhando a patria terra.

Há, nos versos finais deste canto, um discurso erudito, em nível sempre prolixo, que une símbolos de diversas áreas do conhecimento: Filosofia, Religião, Astrologia e Mitologia Grega em um diálogo entre Bueno e o padre Antonio Gaio. Bueno compara, ainda, a beleza da natureza à obra de grandes artistas, pintores e escultores, a saber, Zeuxis, Praxiteles, Lísipo e Ângelos. Por último, o canto apresenta mais um elemento do maravilhoso presente na fábula épica do poema, o que constitui o quinto elemento desta espécie no poema: Bueno pede a Deus a sabedoria dos gênios, para guiar sua mente; pede também instrução de uma entidade etérea que lhe apareceu novamente em sonhos, na sua empreitada como desbravador e administrador, assim como na complexa relação com índios e negros; daqueles mantinha desconfiança, estes tentava manter “protegidos”.

Canto décimo sexto

Neste canto, em que o maravilhoso se repete, seu motivo central é o regresso. A este maravilhoso são mesclados elementos cristãos, como uma referência a Sara, esposa de Abraão, na oitava estrofe, a Moisés, na décima segunda estrofe, ao rio Jordão, na décima sexta estrofe e ao Evangelho, na décima nona estrofe.

Um gênio que se autodenomina protetor do Brasil, o sexto elemento do maravilhoso no poema, aparece a Bueno e a ele repete as predições dos cantos anteriores. Esta entidade espiritual desce das nuvens à serra, entre o orvalho, descrita como uma deusa (RAMOS, 1980, XVI, p. 247):

Deusa, mas do deserto solitario,
Deusa do amôr, ou anjo da esperança,
De Sara a estatua fôra da vingança
Naquelle vasto seio extraordinario
Si de crystal brilhante a linda trança
Não lhe vestisse a espadua, o deus sicario
Das paixões fundas revolvendo a chamma,
Onde de amante a vida em ais derrama.

Deusa, mostrando uns olhos côr de fogo,
Dous pomos lindos no corado seio,
Entrecerrados labios, casto enleio
Todo o semblante enfeitando logo;
E aquelle riso, em puro devaneio,
Das paixões excitando o estranho jogo,
Larga fronte scismando a idade cara,
As mãos de neve, de elegancia rara.

Esta deusa se materializa numa estátua que se parte com um raio e, mais uma vez, denuncia a terra de Goiás como o novo estado brasileiro, cujos líderes deverão ser pacíficos com os índios que se renderem, mas deverão combater os índios que ela chama de ingratos, nômades sem estabilidade, ímpios e primitivos.

A emissária divina se revela como aquela que os guiou sempre, que lhes deu direção e luz; como aquela que criou a “lei da liberdade”, que nasceu quando “nasceu a natureza”; se julga ser a inteligência do gênio e ordena a Bueno, e aos outros que com ele estavam, que dividam seus bens com os “desgraçados” (RAMOS, 1980, XVI, p. 250):

Eu sou quem fez a lei da liberdade
 Pela qual velo, e lucto com grandeza;
 Quando eu nasci, nasceu a natureza,
 E com ella é que vive a humanidade;
 Porque si o genio é grande, e tem firmeza,
 Toda essa luz surgiu da immensidade:
 Vós, que me ouvis, parti com desgraçados
 Os vossos bens, e affectos extremados.

A estátua que se bipartiu, sendo a própria deusa se bipartindo, afirma tê-lo feito para mostrar aos homens o quanto se deixam levar pelas aparências: “tal é do humano a inútil vaidade / sombra e visão, loucura e iniquidade” (*ibidem*, *loc. cit.*). Exorta a que defendam o “altíssimo estandarte” (*ibidem*, p. 251). Compara Bueno a reis que contam seus feitos e têm seus nomes cantados em versos. A emissária impõe sua autoridade para exortar e orientar e, ainda, pergunta-se até quando irá guiar os bons e castigar os maus, garante munir aqueles que foram abençoados de força e sucesso nas batalhas e amaldiçoa os deuses diversos numa espécie de apologia ao monoteísmo.

Bueno, empenhado nas profecias, nas visões, com a expectativa de que as leis daquele momento seriam honradas, começa a articular planos políticos para o novo povo. Menciona as antigas leis romanas que não deram certo, como aquelas do tempo do imperador Tibério, antigo imperador romano, e mantém seu desígnio de estabelecer ali, nas terras goianas, um novo estado brasileiro.

Além do motivo central, que é o regresso de Bueno (filho), em cujas terras recebeu nova visitação divina, há motivos complementares como: a) as já comentadas predições divinas, que perpassam todo o canto; b) as idealizações de Bueno (filho) sobre o que viria a ser o projeto político da definição do Estado de Goiás e c) o motivo do índio rebelde que pode ser exemplificado, desta vez, pela décima oitava estrofe deste canto (RAMOS, 1980, XVI, p. 249):

Eis vos affirmo, e conto que sereis
 D’esse torrão gentis governadores,
 Não sob as ordens de crueis senhores,
 Nem no pensar de enfatuados reis:
 Combatareis os índios que os favores
 Não sabem respeitar das sabias leis,
 Nem têm abrigo certo, ou fé divina,
 Que civilise a terra peregrina.

O índio é depreciado nesta estrofe quando o autor afirma, por meio do seu narrador épico, que os índios não têm condições de se civilizarem dado seu grau irretorquível de selvageria e, sendo assim, são incapazes de respeitarem as leis do estado assim como as leis divinas (referindo-se à religião cristã).

Canto décimo sétimo

Este canto traz à tona motivos que já foram desenvolvidos em cantos anteriores e nele não há, necessariamente, um motivo central. Dentre os motivos deste canto, podemos destacar: vingança, saudosismo e lamentação.

Anhangáia, no aconchego do Cerrado, começa a se preocupar com a iminente guerra. Um índio de sua confiança o havia avisado da revolta de Guayra que saíra a visitar várias tribos chamando outros índios à guerra contra os estrangeiros, para vingarem a traição de Anhangáia e a morte de muitos índios irmãos.

Bueno goza a companhia de sua família no acampamento ao mesmo tempo em que lamenta, profundamente, a ausência trágica de sua filha. A irmã (anônima) de Lélia compartilha da dor do pai e narra um episódio próprio da avifauna do Cerrado goiano: Anhangáia andava errante com uma anhumã nos ombros, a mesma que voava e cantava para Lélia em meio aos buritis, mas que, depois da sua morte, entoava um canto triste (RAMOS, 1980, XVII, pp. 264-265):

Bem te lembrás, querido pae, e amigo
De quem te deve toda essa existência,
Que para honrar a alvíssima innocência
D'aquella, que aqui jaz no eterno abrigo,
Anhangáia inditoso, a quem sciencia
Da vida foi a luz, que ardeu comsigo,
Voltando um dia aos nossos ternos lares,
Depois da scena em meio dos palmares:

Uma ave grande aos hombros carregava,
Inda as azas batendo, que era viva:
A anhumã, agora pelo amor captiva,
Aos carinhos de Lélia se humilhava...
E o índio exclama: "Lélia!... Rediviva
Tua avesinha eu vejo, que finava..."
E tu sorrias, pae, como eu sorria

Do amôr, que o indio aquella flor prendia.

A' tarde, quando o sol num céu de rosas
 Ia pousando a fronte scintillante,
 A anhumã verde-negra, terna amante,
 Desferia no val canções ditosas:
 Num vôo certo, ao buriti distante,
 Entre as nevoas da noite, tão mimosas
 Notas de amôr, e cândida harmonia,
 Exhalava, saudando o fim do dia.

Depois em nova, e aligeira descida,
 Vinha pousar no collo da senhora,
 Cujas feições tão lindas enamora,
 Também do amôr por Ella estremecida;
 E a cabeça inclinando, triste embora,
 No seio d'ella – alvorecer da vida –
 Dormia ao céu d'um intimo carinho,
 Melhor gosando o estremecido ninho!

Mas um dia, imprevista e tristemente,
 Aquella ave não torna ao seio d'ella;
 A' sombra da palmeira fresca e bella
 Como chorosa canta amargamente!
 Queixosa, á margem do ribeiro, vela,
 Mudando os tons do canto de repente:
 D'essa tristonha scena alguém pondera
 Ser causa o ter passado a primavera.

Estão presos Albano e Paulo. Paulo pelo genocídio dos índios, Albano por matar Frei Jorge, inimigo dos planos de traição de Albano. Anhangáia chama Bueno de “pai” e conta a ele os planos dos índios das tribos tupi e carajá, sob o comando de Tanari, Guayra e também de Albano, mesmo preso, e propõe castigo justo a todos os opositores.

Albano confessa ter sido o responsável pela morte de Frei Jorge, o que causa grande indignação em Bueno que o entrega às mãos dos vingadores, assim como entrega a Paulo. Ortiz, companheiro da empreitada de Bueno, e sobre o qual o poema não dá detalhes, empunha a espada e trespassa o coração de Paulo. Anhangáia, por sua vez, estrangula Albano.

Em seguida, pelas serranias goianas, uma sucuri ataca Anhangáia, que enroscado luta contra ela; uma outra sucuri sai de uma aroeira e enrosca-o também. Forte, empunha ágil o punhal, mas já se encontrava completamente enroscado pelas duas víboras; já estalando-lhe os ossos, Guayra o salva. Ele suspira o nome dela, ela chora e chama sua atenção pela traição dele, além de questioná-lo do porquê de ele estar ali pisando a terra

pátria; o confronto indagando a si mesma por que não o deixara morrer, que poderia tê-lo feito se assim o quisesse. Mas, ao fim, ela entrega seus sentimentos ao silêncio.

Canto décimo oitavo

Neste canto, o início do novo confronto sangrento, uma tentativa de revanche por parte dos índios derrotados anteriormente, os quais se prepararam para este novo confronto, na ausência de Bueno. No entanto, a própria figura do gigante Yedra, segundo elemento maravilhoso no poema, prenuncia a derrocada dos nativos e a ascensão de Bueno. Guandirá, chefe tupinambá, organiza um contra-ataque aos invasores. Yedra, por seu turno, transmite aos índios seu trágico futuro, desde a derrocada de Anhangáia à subjugação da raça indígena “para sempre escrava” (RAMOS, 1980, XVIII, p. 277). O cacique, no entanto, desafia as predições do gigante ingente e segue rumo aos bandeirantes. Guandirá guia seus leais guerreiros pelos bosques e pelo vasto rio Araguaia. À beira do rio, ele questiona a conduta de Anhangáia e seus seguidores, indagando-se da utilidade da existência deles. Lamenta, ainda, o fato de ter havido, até aquele momento, mais de um século de “intestinal” guerra (*ibidem*, p. 279), a qual dizimou grande parte dos índios.

O motivo central deste canto é, portanto, a guerra. Junto a ela podemos destacar outros motivos frequentes no poema como a vingança e a lamentação. Guandirá prossegue sua saga rumo ao embate, segue com sua comitiva, a qual recebe centenas de adeptos. Tanari se entristece, vê no confronto um equívoco, uma precipitação. Mas, Guandirá bate firme o pé direito no chão e não se demove do seu impetuoso plano: “Direi às selvas; não tereis escravos / em meus guerreiros, poucos, porém bravos!” (*ibidem*, p. 281).

Índios queixam-se da “traição do bárbaro inclemente” (*ibidem*, p. 282); muitos índios se unem, dentre as tribos tupi, caiapó, carijó e também os “chacribás” (*idem, ibidem*, p. 282) para lançarem-se contra a expedição de Bueno.

Tanari vai até Guandirá, pressuroso, das serranias, das grutas, e, voltando aos ermos goianos, questiona a si as palavras de bravura do chefe tupi; indaga a si mesmo por que haviam de perder a guerra, por que Guayra se fazia indiferente aos agouros de Yedra e mantinha-se intransigente na rendição que seria a ação mais sensata.

Este canto apenas antecipa as primeiras batalhas do novo embate, que resultam em milhares de mortes e destruição das tabas; famílias de índios desoladas foram refugiar-se edificando suas tabas nas montanhas. Tupã, o grande deus dos índios, reaparece recompondo o repertório dos elementos maravilhosos presentes no poema para ser questionado pelos índios: diz-se que desceu das nuvens e converteu em chamas muitas vidas; cenas de sangue, gritos, tiros de baioneta, de canhão e golpes de tacape.

Bueno se regozija no sangue inimigo, a ideologia cristã se auto promove, cria para si mesma o triunfo, em detrimento da “crença indígena”.

Tupã, primeiro elemento do maravilhoso presente no poema, é personificado na força dos raios, habitando as nuvens; e o Deus cristão é personificado na força criadora que a tudo rege e naquele que dita as leis sagradas que santificam e fortalecem aqueles que as acatam.

Temos uma articulação de elementos do maravilhoso relacionados à mitologia indígena e do maravilhoso relacionados a religiões que aceitam, de alguma forma, a figura de Cristo, sobretudo, o Catolicismo. Os índios são representados com respeito, na neutralidade própria do narrador épico. Mas, ao mesmo tempo, quando o narrador projeta a visão cristã ele acaba, com ar de superioridade, por depreciar os índios, desqualificados como pertencentes a uma raça inferior e ímpia.

As seguintes estrofes deste canto, 17^a, 27^a, 28^a, 41^a, 42^a, servem-nos de exemplo do que foi exposto neste último parágrafo (RAMOS, 1980, XVIII, pp. 281-287):

Tupan me tire a vida, ou me extermine
Toda essa força gloriosa e nobre,
Se o gigante de pedra, que se encobre
De negras nuvens porque o raio o mine,
Não voz de brônzeo peito, mas de pobre
Espírito, que o mal a tudo ensine,
Nos tem, com miserável despotismo,
Lançarmos para sermos só do abysmo!

(...)

Taes emoções nos olhos seus brilhantes
Denunciando estavam toda a sorte:
No fado ignóbil, que escura, o norte
Era talhado aos gentios irritantes:
Que o pó funéreo da inclemente morte

Envolveria cedo os reis possantes,
E todo o bosque altivo, o cerro e tudo,
Ficando em trevas o gigante mudo.

Que as armas que esse monstro sustentara
Por tão compridos annos, se partiam,
Quando as estranhas armas repetiam
No fogo ardente a grita, que soara:
As bombas igneas para o céu subiam;
Do canhão forte o echo se escutara:
Tupan descera ás nuvens que, cahidas
Em chammass, convertiam muitas vidas.

(...)

Mas o poder d'um alto rei profundo,
Que tudo manda, e rege a natureza,
Novo golpe nas obras da impureza
Dava com força, illuminando o mundo:
Faria vir a luz, mas da certeza,
Que produz a sciencia ao povo immundo,
Que o sangue ardente dos iguaes bebia:
Barbara prole irmã da tyrannia!

O Evangelho, que a lei moral divina
Do Christo, apregoadá ao globo inteiro,
Não só vencera aquelle ardor guerreiro
Dos carijós, mas inda a crença indi'na,
E, por ser da verdade o céu primeiro,
Amparava a existencia peregrina,
Havia de internar-se a todo o instante
Nas regiões do sul da tribo errante.

Ao fim e ao cabo, enquanto Guandirá mantém-se empenhado, Tanari hesita entre a esperança e a resignação. Uma aliança havia sido feita entre todos os índios envolvidos contra a empreitada de Bueno. As tribos citadas neste envolvimento são: carajás, acroás, javaés, xambioás, carijós, tupinambás e caiapós. Embora estas tribos se organizassem, criassem estratégias bélicas, já haviam se entregado à certeza do fim próximo; tristes, mas firmes na resistência a Bueno, como deixa claro o poema quando narra os fatos a partir da perspectiva do índio, seguindo o padrão da objetividade que pelo menos tenta uma neutralidade. Isto é, “tenta” uma vez que não há uma autêntica neutralidade em um poema épico desde suas premissas de louvar o eleito como herói, no caso Bueno, assim como enaltecer a civilização recém constituída com base na sua, ao mesmo tempo, pretensa e convicta “superioridade”.

Canto décimo nono

Este canto possui dois motivos centrais, se quisermos separá-los, ou um só, se quisermos determiná-los a partir da antítese que se cria ao opor-se dois motivos independentes, criando esse terceiro que substituiria os dois primeiros, como resultado da oposição destes. Os dois motivos centrais, separados, são: amor platônico e justiça. O terceiro motivo, excludente, é a antítese de que disso resulta: amor-justiça (sentimento-razão). Dessa relação conflituosa, a partir da qual se guia todo o argumento deste canto, presente em outras epopeias clássicas, como já foi comentado a partir do exemplo de Camões, surgem motivos paralelos como lamentação, lealdade, traição, guerra e vingança.

O embate que se iniciara no canto anterior é retomado neste canto, até seu desfecho no poema. Guandirá, sua filha Guayra e todos os índios que a eles se aliaram, preparavam-se para prosseguirem o caminho rumo ao ataque a Bueno e sua expedição; até então eram apenas confabulações e profecias sagradas.

Na taba, onde estavam todos reunidos, Guandirá abraça sua filha, mas sentindo profunda tristeza. Ele se lembra do que fizera Anhangá aos próprios pais, ou melhor, da indiferença dele ao que fizeram aos seus próprios pais e se lamenta muito da inclinação de Guayra ao inconstante Anhangá sob o ímpeto de inexplicável amor. Guandirá, desta maneira, faz com que Guayra jure lealdade aos seus e que se comprometa a trazer a eles o grande traidor para que fosse feita justiça aos que padeceram, e ainda iriam padecer, como sabiam, pela traição de Anhangá.

Diversos índios haviam chegado de diferentes partes, por entre os bosques. Guayra não se simpatiza com eles, pois sabe que querem matar seu amado. Tanari percebe o descontentamento de Guayra e propõe que ela fique presa, para não atrapalhar o enfrentamento. Guayra, então, dá-se conta de que todos sabem do indômito amor dela pelo índio traidor. Tanari aproveita o ensejo para narrar como Guayra mitigara as chagas do índio ímprobo depois do ataque das duas víboras. Vários índios começam a questioná-la e Guayra, no entanto, não se cala e argumenta a seu favor declarando já ter jurado defender a taba e capturar o traidor. Era como se ela não estivesse compreendendo o motivo de determinadas desconfianças, embora soubesse que estas desconfianças tinham real

fundamento. Guayra ainda quis lembrar a todos de como os ajudou nos preparativos para a guerra, incluindo a feitura das armas.

Mesmo Guayra insistindo em ser leal à guerra, o pai nela não acreditava e recomendou aos guerreiros ali presentes que levassem a ele Anhangaiá vivo, o que deixou a índia bastante consternada; os outros índios, por sua vez, continuavam mobilizando-se para o moroso embate. Guandirá, preocupado, procura dar proteção às crianças.

No decorrer das ações, Anhangaiá é, finalmente, capturado por um índio da tribo dos javaés. Um terço do braço de Anhangaiá havia sido consumido embora não haja no canto descrições de como isso havia acontecido. Ele estava muito debilitado. Guandirá, que estava firme no propósito de lutar contra os “brancos”, ordena que, no braseiro de pedra, o índio malfadado fosse executado. Assim começam a fazê-lo, começam a feri-lo com uma lâmina, mas ele, no entanto, não profere uma só palavra, seu coração estava paralisado.

Guayra, ao ver a condição de seu amado, entra em desespero. De repente, o bosque onde estavam começa a pegar fogo. Guayra, então, corre para acudir o amado que fica atônito com o insistente zelo dela e, assim, o sentimento vence a razão e as juras de lealdade caem por terra. Todos fogem, para coroar a deslealdade ao chefe tupinambá e a todos os índios que lutaram até a morte.

Ninguém dispôs-se a enfrentar o fogo e muito menos a milícia de Bueno. Os acroás nadam, fugindo, deixando somente a cabeça de fora. Bueno dá tiros de canhão para todos os lados, incluindo no rio, rumo ao qual ele ordenou que seguissem a caminhada. Muito sangue na Serra dos Javaés até às margens do rio Araguaia nesse segundo embate, que aconteceu de repente, entre os índios liderados pelo chefe tupinambá e sua filha e a expedição do Anhanguera. Os carijós, além dos carajás e dos *goyazes*, haviam se aliado a Bueno. O fogo se mistura ao sangue. Guandirá é dominado por um sentimento indizível, odiando aos covardes aliados seus que fugiram embrenhando-se pela mata e, odiando, sobretudo, àqueles invasores.

Canto vigésimo

Este canto narra o desfecho da peleja de Bueno (filho), deixando em aberto seu retorno para terminar o que ele recomeçou (tendo sido iniciado por seu pai): um incansável processo de desbravamento em busca de ouro, outras gemas preciosas e trabalho escravo. Processo convertido, ao final, de forma meio paradoxal, num projeto de civilidade. Seu motivo central é, portanto, o desfecho; motivo acompanhado por outros com os quais se tece toda a fábula do canto, ou seja, seu argumento. Motivos complementares como o triunfo dos bons, a derrocada dos maus, o amor, a justiça, a lamentação e a morte.

Ao final do último confronto de Bueno contra os índios aliados, dois grupos díspares dirigem-se à Ilha do Bananal, de encontro à rocha de granito que guardava a saída do subterrâneo que começa a revelar eventos místicos. Vão todos, Bueno e sua comitiva, que incluía carajós, caiapós, escravos, servos e religiosos, de um lado; por um segundo caminho, vinha Guaíra que carregava nos braços seu amado moribundo, Anhangaiá e Tanari trazendo o cadáver do chefe tupinambá, Guandirá, que havia sido morto no último combate e ali, no jazigo secreto, seria por sua filha, e pelo guerreiro filho de Jauru, inumado.

Seis destemidos caiapós, os quais se aliaram a Bueno, ateiaram bombas sobre a costa da ilha, nas grossas paredes da gruta. Eles ainda não conheciam o lugar exato por onde podia-se adentrar até o subterrâneo sem a necessidade de bombardear as paredes.

Ortiz, Barros, seus cativos e comandados, a mando de Bueno, continuaram a explorar a ilha até que encontraram a saída do jazigo secreto. Antes disso já haviam explodido vários lugares suspeitos. Neste momento, os dois grupos se encontram, Guayra se põe à frente do grupo de Bueno para rogar-lhes que nada lhes fizessem, pois estavam enterrando seu pai, embora ela mantivesse nos braços, quase morto, seu amado.

Ortiz, Barros e os demais se dão conta do mal entendido e apenas acompanham a angústia de Guayra, ao depararem-se com ela zelando pelo seu amado até o último suspiro, o qual ela havia salvado de morte certa, contrariando seu juramento ao cacique Guandirá, como citado no canto anterior, e toda a confiança que ele havia depositado nela na liderança da guerra. Anhangaiá e Guayra, curiosamente, traíram seus pais por “amor”.

Guayra revela a todos o mistério que havia ali por trás da gruta, advertindo-os do fato de tratar-se de um jazigo sagrado e assombrado por aqueles a quem ele pertencia. Barros e seus homens, no entanto, não lhe deram ouvidos e se puseram a quebrar tudo com ferramentas para entrarem no misterioso jazigo, seja como fosse, protegido por uma grossa camada de granito jamais, conforme diz o poema, nem por orvalho penetrada.

Bueno, Barros e seus guardas estavam vigiando a ponte que os ligava ao mundo subterrâneo enquanto, na campina, decidiram casar Anhangá e Guayra; ele, moribundo; ela, incansável amante. O padre Antonio Gaio celebrou o casamento selando o poema com a união das culturas, das crenças, dos elementos maravilhosos, da morte, representada pelo jazigo (indígena) e da vida, representada pela união conjugal (cristã).

O fim e o recomeço juntos: o fim da saga de Bueno (filho) e do domínio total dos índios, daquele território agora ocupado pelos paulistas, e o recomeço de uma nova história, da mistura das raças no sertão goiano, como foi a mistura das raças no Brasil. Como presente de casamento, Bueno, compadecido, os levou de barco para conhecerem a Ilha do Bananal.

Sexto e último elemento do maravilhoso mítico-religioso do poema: o “sarcófago fantasma”. Vão adentrando a caverna, o jazigo sagrado dos índios guerreiros. E ali, presenciam cenas de horror: o cadáver de Guandirá, cujas chagas haviam feito crescer seus membros; outro fantasma, o qual parecia ser o de Tanari, mas até então não havia notícia de que ele realmente tivesse morrido, tão de repente e, por fim, uma figura misteriosa, sem descrições claras, que se apresenta como aquela que havia alimentado o espírito dos índios ali jazidos e que iria vingar, na geração futura de Bueno, o sangue dos seus protegidos.

O último motivo do poema, por sua vez – antes do motivo morte – é os paroxismos (RAMOS, 1980, XX, p. 321):

Morrer! Quando esta vida é toda amôres!
Quando, entre as rosas da manhã serena,
Suspira a jurity na selva amena,
Adeja o beija-flor beijando as flôres!
Morrer! Da ideia negra que envenena
Ao precipício caminhar de horrores!
No coração que a treva desespera,
Ver extinguir-se a luz da primavera!

Morrer! Quando a folhagem que murmura
 Presta suave sombra ao doce amado!
 Quando brilhante o leito do noivado
 É como um cofre aberto á formosura!
 Quando sómente o enfermo é desgraçado!
 Quando escarmenta o colhe a sepultura!
 Deixar tudo e partir... Cahir sosinho
 Cadaver! Sombra! Em meio do caminho!

Taes pensamentos negros scintillaram
 No cerebro da indígena piedosa,
 Cuja paixão suprema em dôr penosa
 Ideias mil oppostas trasformaram.
 Turva-lhe a vista gelidez pasmosa
 De Anang... e os passarinhos se calaram...
 Naquelle instante asperrimo e sombrio
 Nem brilha mais o céu, nem falla o rio...

Era supremo o acaso, a dôr terrivel,
 E findo estava o quadro da agonia:
 Sem forças quasi a indígena acholia
 Aquella vida á margem do impossivel:
 E assim, olhando a face quasi fria
 Que estreita, com disvello intraduzivel,
 Guayra ri, soluça, e a voz discerra:
 – Morto! Morto! – Suspira e cahe por terra.

Bueno se entristece com as predições que havia recebido, elas o deixam consternado por serem cheias de admoestações. Ortiz se exulta da vitória e dá vivas à terra americana. Os guerreiros, aliados de Bueno, caminham pelos vales, sentindo-se vitoriosos. A natureza, por fim, ostenta sua beleza, serena apaga as cenas mortuárias. Anhangá dá o último suspiro de morte nos braços de Guayra, que não resiste a dor da perda e, ao que parece, também morre, “suspirando e caindo por terra”, ao lado de seu amado (Se não uma morte física, uma morte metafórica do ânimo).

O enredo épico de *Goyania* é, portanto, coerente às expectativas criadas desde a leitura de seu prólogo e não encerra problemas conteudísticos que comprometessem, formalmente, sua repercussão entre os leitores da época. Muito embora, em paralelo às ações heroicas de Bueno, houvesse lirismo na morte de Lélia (Canto IX), no canto da Anhumá (Canto XVII) e também na intriga compartilhada pelo triângulo amoroso composto por Guayra, Lélia e Anhangá desenvolvida ao longo de todo o poema, o foco está no desbravamento de Bueno, que é, de fato, levado a cabo. O lirismo pode estar presente em poemas épicos e não constitui um problema de conteúdo. Lirismo não significa

dizer que o poema deixou de ser épico ou que a epopeia se converteu num romance. Lirismo quer dizer manifestações emotivas de alguns personagens, mesmo que estes façam parte de uma narrativa predominantemente épica. Há lirismo, por exemplo, em *Os Lusíadas*, citado na parte desenvolvida sobre o Canto III, no caso do infante Pedro e Inês de Castro.

Neste capítulo, estudamos cada uma das ações que compõem a trama épica de *Goyania*, embalada pela empreitada de Bueno em busca de riquezas pelo interior das minas de Goiás. Vimos que há tanto um repertório histórico baseado na origem do Estado de Goiás como referências a elementos míticos da cultura indígena, a exemplo de Yedra e Tupã e também da cultura cristã, como a referência a “Christo” no canto décimo oitavo. Toda a história do desbravamento de Goiás por Bartolomeu Bueno da Silva (filho) é revisitada e seu confronto com índios guerreiros convertido em repertório épico coroado pela vitória de Bueno; um personagem, portanto, emblemático e, mais que isso, símbolo do próprio Estado de Goiás; coerente, assim, com o caráter do herói coletivo próprio à *Épica*. Bartolomeu não é, desta maneira, apenas um indivíduo triunfante, mas símbolo de um estado triunfante.

CAPÍTULO III – ANÁLISE SOCIAL DO TEXTO: O GÊNERO ANACRÔNICO

III. 1. Concepções teóricas de épica e epopeia no final do século XIX

Goyania apresenta, em sua estrutura textual, os mesmos princípios épicos, clássicos e basilares de *Os Lusíadas*, como vimos nos capítulos I e II, conforme foi a proposta do autor. Nosso objetivo, na primeira parte deste capítulo, é responder às seguintes questões: O poema épico *Goyania*, partindo da estrutura dos poemas modernos, não repercutiu entre os leitores da época, tampouco entre leitores posteriores, por ter sido estruturado na forma de um gênero anacrônico? Qual seria a natureza desse anacronismo? Que tipo(s) de gênero(s) literário(s) era(m) consumido(s) na época? O que alguns teóricos da literatura brasileira dizem sobre a *épica* do final do séc. XIX? O que dizem alguns jornais sobre *Goyania*, nesse mesmo período?

A epopeia é um dos gêneros mais antigos da História, sua estrutura genérica basilar, desde Homero, com a *Ilíada* e a *Odisseia*⁴³, apresenta uma quantidade x de cantos, com tantas estrofes, distribuídas em tais versos, originalmente os hexâmetros dactílicos, do grego ao latim, que se converteram, na Idade Moderna, nos decassílabos heróicos (acentuados nas sílabas 6 e 10), observáveis em Camões; sempre partindo, em seu conteúdo, do princípio de louvar a formação de uma nova civilização. Deste louvor, emergem-se os heróis, indivíduos históricos que, dado seu protagonismo na História, são universalizados⁴⁴.

A poética aristotélica propõe três *disposições literárias*, escritas com letra maiúscula: *Lírica*, *Épica* e *Dramática*, que se referiam a estruturas fixas, ou melhor dizendo, ao conjunto de gêneros fixos que pertenceriam a cada um destes “modos de composição”, ou seja, à *Lírica*, à *Épica* ou à *Dramática*; seguiam o princípio da *mimese* da ordem que rege a Natureza; aqueles que seguissem estas regras estariam reproduzindo a própria harmonia da Natureza (o que nela há de geral e de regulador), como comenta AGUIAR E SILVA (2015, p. 17-18):

⁴³ ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1990, p. 22-23.

⁴⁴ *ibidem*, p. 24.

Segundo Aristóteles, a matriz e o fundamento da poesia consistem na imitação: «Parece haver, em geral, duas causas, e duas causas naturais, na gênese da Poesia. Uma é que imitar é uma qualidade congênita nos homens, desde a infância (e nisso diferem dos outros animais, em serem os mais dados à imitação e em adquirirem, por meio dela, os seus primeiros conhecimentos); a outra, que todos apreciam as imitações.»

(...)

A mímese poética, que não é uma literal e passiva cópia da realidade, uma vez que apreende o *geral* presente nos seres e nos eventos particulares – e, por isso mesmo, a poesia se aparenta com a filosofia –, incide sobre «os homens em ação», sobre os seus caracteres (*ethe*), as suas paixões (*pathe*) e as suas ações (*praxeis*).

Destes modos de composição literária, vários gêneros se apresentariam, em tendências épicas, líricas ou dramáticas. Uma estrutura fixa, pensando na Antiguidade, seria um modo determinado de apresentar o texto que deveria ser cantado, no caso do texto épico; declamado, no caso do texto lírico ou representado, no caso do texto dramático.

Helena Parente Cunha, (1975, p. 106), já se referindo aos textos recentes, alude à noção de tendência épica quando afirma que “a essência épica se revela através dos fenômenos estilísticos específicos. Toda obra que contém esses traços em caráter predominante, pertence ao ramo da Épica”. O que pode ser complementando em Kayser, também em relação a textos já escritos, pós-modernos, segundo o qual um evento pode ser *lírico* ou da *Lírica* (clássica), pode ser *épico* ou da *Épica* (clássica) e pode ser ainda *dramático* ou da *Dramática* (clássica):

Se nos é contada alguma coisa, trata-se da Épica; se pessoas disfarçadas por meio de gestos e discursos actuam num palco, trata-se da Dramática, e da Lírica quando um <<eu>> sente um estado e o traduz. (Kayser, 1970, vol. II, p. 214)

H. Junker (in Kayser, 1970, vol. II, p. 217-218) atribui à faculdade da linguagem, inerente aos seres humanos, pelo menos três funções básicas que se distribuiriam em disposições de ordem *lírica*, *épica* ou *dramática*, coadunando com a ideia que prevalece no final do século XIX para o que seria um texto épico, não mais como “forma fixa” oriunda

da *Épica*, de que os poemas épicos modernos foram os últimos representantes, mas como “tendências tipológicas” presentes nos diversos textos literários (clássicos ou não – Isto, pois, complementa o que foi proposto por Aristóteles com a única novidade de “excluir” a ideia de “gênero fixo”):

a) a manifestação expressiva emocional do eu pertencente ao grupo das disposições íntimas, dos sentimentos (disposição lírica);

b) a provocação impressiva intencional de um *tu* pertence ao grupo da ordem, do desejo, da pergunta, da dúvida e do anseio (disposição dramática);

c) a apresentação objetiva a um *ele, ela* ou a *isso*, racional e que pertence ao grupo da representação e do pensamento (disposição épica).

A *Lírica*, em síntese, seria a tese da subjetividade, a *Épica* a antítese da objetividade e a *Dramática* a síntese entre subjetividade e objetividade.

Goyania, em subtítulo, autodenomina-se *poema épico*, logo tem pretensões clássicas e cumpre com requisitos formais de uma epopeia levando em consideração os *caracteres clássicos* desse gênero (ainda na perspectiva de “gênero fixo”), como vimos nos primeiros capítulos: corresponde ao princípio da narração de um mundo remoto, que teve um começo, um meio e um fim bem demarcados. Mas, que deixou à geração futura o legado histórico e cultural que lhes é própria, emulando um mundo que pudesse, ao mesmo tempo, ser visto de longe, acompanhado de fora e vivido nas práticas sociais do tempo presente.

O projeto épico *Goyania*, apesar de apresentar uma forma literária pertinente a qualquer época e apropriada em qualquer lugar (o poema épico ou epopeia), como é o caso dos *Lusíadas* que se amparou, na Idade Moderna, num gênero fixo da Antiguidade, paradoxalmente, não foi aceito pelo grupo de intelectuais, e leitores médios, da sua época. Esta não aceitação possui, é claro, concomitantemente, suas razões próprias que desenvolvermos melhor mais adiante como, por exemplo, o fato de Manuel Lopes de Carvalho Ramos ser um baiano tentando representar o povo goiano, ter uma linguagem prolixa numa época em que se lia obras do Realismo e do Romantismo etc.

O final do séc. XIX já não concebe mais uma narrativa épica do ponto de vista de um gênero fixo, propriamente dito, mas de tendências tipológicas presentes em todos os

textos produzidos e numa época em que predominava, no Brasil, a narrativa romântica regionalista de José de Alencar com *O sertanejo* (1875), de Bernardo Guimarães com *A escrava Isaura* (1875) ou de Franklin Távora com *O cabeloira* (1876). Período de transição para o Realismo com Machado de Assis na publicação do seu *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880). Obras que foram sucedidas pelos irreverentes movimentos parnasianos, simbolistas e pré-modernos da *Belle Époque* (1871-1914) que defendiam uma arte moderna e inovadora.

A ideia de poema épico como gênero fixo não tem o mesmo efeito dos séculos anteriores (da chamada era clássica, entre o Renascimento e Arcadismo). A partir do séc. XX, temos os poemas “de cunho épico”, ou “epicistas”, como o poema indianista *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo (1895-1974).

Goyania, portanto, com base na maneira como era concebida a ideia de um poema épico em pleno Realismo no Brasil e num clima literário que ainda respirava os ares do Romantismo, como foi exposto, é um autêntico poema épico clássico, se considerada sua forma, mas que incorre na estratégia falha de se lançar numa época que negava as formas rigorosamente clássicas; uma época de transição, pós-romântica e pré-realista, sendo este, pois, o erro que culminou no seu anacronismo de gênero (um gênero universal paradoxalmente negado numa época e num lugar específicos). Se consideramos, no entanto, as obras mais conhecidas, do final do Arcadismo, que corresponde da primeira para segunda metade do séc. XIX, até o início do séc. XX, no Brasil, não temos nenhum poema épico relevante, que tivesse repercutido entre um público específico⁴⁵ (Ou seja, o paradoxo é generalizado).

⁴⁵ Sobre as obras literárias mais importantes que circularam nessa época, no Brasil, cf. OLIVEIRA, 2012.

III. 1.1. A recepção do projeto épico de *Goyania*

III. 1.1.1. A recepção de textos literários segundo Jauss (1921-1997): premissas para a Teoria da Recepção

Conceitos desenvolvidos sobre a estética da recepção de textos literários, a partir da leitura de dois textos fundamentais de JAUSS: 1) *O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis* e 2) *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994) apoiam nossa análise social de *Goyania*, partindo da hipótese, como já foi exposto, de que o poema épico de Manuel Lopes de Carvalho Ramos falhou no seu anacronismo de gênero cuja natureza está na recepção negativa de escritores representativos da época.

Uma abordagem social do texto parte da posição histórica do leitor e do seu *horizonte de expectativas*, ou seja, do conhecimento prévio que ele possui individualmente, mas que também compartilha com um grupo social específico. Deste modo, o texto só existe no intervalo entre o autor e seu receptor, na relação dialógica entre ambos. Sem um grupo satisfatório de leitores, o texto simplesmente inexistente e continua mantido no esquecimento conforme cada geração posterior não atribui a ele novos significados:

(...) a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório no desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade. (JAUSS, 1994, apud COSTA, s/d, p. 2)

Hans Robert Jauss desenvolve quatro premissas para fundamentar sua teoria sobre a recepção que embasam nossa última hipótese que foi confirmada pelas seguintes razões:

- a) não houve uma relação dialógica entre um público satisfatório e o poema épico *Goyania*;
- b) não houve público satisfatório porque não havia, deste público, conhecimento prévio o suficiente, e coerente, para dialogar com um texto de cunho aristocrático, linguagem prolixa e gênero indiferente;
- c) esse conhecimento prévio, ou *horizonte de expectativas*, fez

com que os poucos leitores goianos da época, ao invés de superarem seus próprios horizontes, negassem ou estranhassem uma obra que, distante da realidade deles, ousou uma novidade que ao invés de ter provocado a inovação caiu no absurdo; d) não tendo suprido, por fim, as expectativas dos leitores de sua época, não atualizou uma nova literatura, mas se fez apática no meio de uma literatura que estava sendo atualizada seguindo outros caminhos.

Sobre a historicidade da literatura, primeira premissa de Jauss, Zilberman (1989, apud COSTA, s/d, p. 4) afirma o seguinte: “a relação dialógica entre o leitor e o texto [...] é o fato primordial da literatura, e não o rol elaborado e depois de concluídos os eventos artísticos de um período”. Isso significa dizer, como dissemos, que se não houver interação entre o leitor e o autor que tem como canal sua obra, seu texto cai no esquecimento, no desuso, sem que proponha mudanças no pensamento e no comportamento de um grupo.

A segunda premissa de Jauss diz respeito ao *horizonte de expectativas* de um grupo de leitores como fator determinante para a recepção de uma obra; escritor e leitores compartilhariam, assim, uma leitura semelhante que faz com que aquela obra específica tenha relativa repercussão. Porém, como exporemos abaixo, os poucos leitores que havia no território goiano, no final do séc. XIX, pressupunham uma leitura à parte da que foi proposta por Manuel Lopes de Carvalho Ramos e com sua obra não se identificavam.

A terceira premissa aponta para o fato de uma obra poder causar estranheza no *horizonte de expectativas* de um grupo de leitores de modo que é negada por não compartilhar nada que lhes seja comum quanto ao repertório intelectual de cada um, como foi o caso de *Goyania*, pouco repercutida em todas as épocas destes mais de 100 anos. Uma determinada obra, no entanto, pode conduzir a uma ruptura, no sentido de provocar uma nova leitura com base numa atualização do que está em voga, *refazendo*, ao contrário de *negando* o texto.

A quarta premissa desenvolve o caráter histórico do texto para libertá-lo de um espírito homogeneizante permitindo que dele se faça novas leituras. Esta última premissa serve à nossa análise social de *Goyania* uma vez que ela considera a repercussão atual da obra, estabelecendo um contraste entre passado e presente, considerando o que houve de

atualização (vimos, pois, que pouco houve de “atualização” no quis diz respeito a publicação e leitura de *Goyania*).

Goyania, pois, com base nestas premissas que sustentam a Teoria da Recepção de Jauss, não conseguiu estabelecer um diálogo entre o conteúdo de seu texto, devido à forma como foi proposto, e a maioria dos leitores goianos do final do séc. XIX (assim como dos leitores hodiernos). Não conseguiu estabelecer uma relação entre o conteúdo exposto, de forma pouco acessível, e o *horizonte de expectativas* da vida prática destes leitores. O poema épico de Manuel Lopes de Carvalho Ramos, em outros termos, além de não ter ocasionado *ruptura* com os padrões clássicos e a moral dominante, ou melhor dizendo, não ter acompanhado esta ruptura iniciada pelos românticos (apesar de passagens “românticas”), mantendo-se numa forma clássica que não estava mais em voga, insistiu em depreciar o índio em várias partes da sua narrativa como mostramos no capítulo 2 ao comentarmos as passagens sobre o “índio rebelde”. Insistiu numa forma clássica universal, paradoxalmente não aceita, muito provavelmente pelo seu vocabulário prolixo e seu discurso “anti-índio” inoportunos para o tempo e sociedade goianos da época. Desenvolveu, contudo, uma épica coerente estruturalmente, mas insistiu em passagens aristocráticas antiabolicionistas apesar de sua estrutura métrica coesa e do seu enredo compatível com o que se espera de uma narrativa épica. Forma anacrônica e vocabulário hermético, porém, enredo coeso. Discurso incoerente, impertinente, embora conteúdo mítico e histórico sem problemas de coerência interna e próprios à trama épica.

III. 1.1.2. Crítica e gêneros literários lidos em Goiás no final do século XIX

Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (Volumes 1 e 2), 1971, não menciona nenhum poema épico do final do século XIX e início do século XX que tivesse sido publicado no Brasil e repercutido o suficiente para fazer parte do sistema literário brasileiro, não importa de qual região fosse. E o único teórico da literatura brasileira, dentre os mais relevantes, que cita o referido poema de Carvalho Ramos é Gilberto Mendonça Teles em seu livro *A Poesia em Goiás* (2 ed. rev., 1983).

Gilberto Mendonça Teles, sobre os autores goianos do período entre 1830 e 1903, no seu livro supracitado, faz alusão a poucos poetas cuja obra fosse de cunho épico e cujo gênero tivesse relação com formas fixas clássicas. Roque Alves de Azevedo (1839-1869) compunha poemas com uma linguagem marcadamente barroca. Antônio Félix de Bulhões (1845-1887) é chamado de poeta do Romantismo. Ygino Rodrigues (1869-1906), considerado naturalista. Edmundo Xavier de Barros (1849-1899) é aproximado do Parnasianismo. Alceu Victor Rodrigues (1866-1902), aproximado do Naturalismo. Joaquim Xavier de Almeida (1873-1902), poeta romântico. Genuíno Corrêa (?), poeta satírico (TELES, 2 ed. rev., 1983, p. 47-67).

Felix de Bulhões foi o poeta que trouxe a novidade do pólo intelectual brasileiro para o centro-oeste, na época; trouxe a poesia condoreira, nada novo, mas produtivo para uma terra carente de cultura própria e, no Brasil Império, sem uma educação sólida e com um índice muito elevado de analfabetismo. Somado a essa poesia denunciatória está seu lirismo cujo poema mais conhecido, “Só”, é equiparado ao “The Raven” de Edgar Allan Poe.

O que se lia em Goiás, no final do século XIX, conforme foi exposto acima, tem também relação com a forma como se configurava a política da época, predominantemente liberal, com a família Bulhões⁴⁶ exercendo a maior influência dos novos ideais abolicionistas ao longo do final do séc. XIX, como se mostra no jornal fomentado pela família de 1878 a 1884, *A Tribuna Livre*⁴⁷, analisado no artigo *Livros e Leituras em Goiás no Jornal A Tribuna Livre*⁴⁸:

No que diz respeito aos temas do livro e da leitura, as referências encontradas neste periódico são bastante variadas, desde a aquisição de livros, artigos de papelaria, anúncios de professores particulares, discursos políticos, circulação de jornais e revistas oriundos de outras províncias ou países, formaturas, entre outros. Nas palavras de José Lôbo ao referir-se ao *A Tribuna Livre* (1949,

⁴⁶ Felix de Bulhões e sua família exerceram grande influência intelectual na época (Teles, 1983, Ed. rev., p. 65). Este jornal, embora anterior à primeira publicação de *Goyania*, exemplifica o tipo de ideologia que era predominante na época, romântica em transição para realista, o contrário da rigidez formal de *Goyania* e de seu conteúdo aristocrático quando, por exemplo, menospreza os índios chamando-os de “raça escura” (RAMOS, 1980, XIII, p. 201).

⁴⁷ Praticamente todas as edições deste jornal (1878-1884) apresentam-se com o subtítulo “órgão do partido liberal em Goyaz” como é possível observar acessando a Hemeroteca Digital Brasileira no endereço: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/tribuna-livre/717592>.

⁴⁸ BARRA, 2010.

p. 24): “nenhum outro exerceu, na província, maior influência sobre a opinião pública.” (BARRA, 2010, p. 7)

Goyania poderia qualificar-se na categoria daquilo que Antonio Cândido denominou “manifestação literária”, ou seja, produto isolado da força individual ou influenciado por outras literaturas que, no entanto, não consegue enquadrar-se no sistema literário vigente porque não consegue compartilhar com ele elementos comuns suficientes, dentre aqueles que determinam o conjunto de obras pertencentes ao mesmo movimento literário, que são não apenas de ordem textual, claro, mas também de cunho extratextual muitas vezes determinantes (CANDIDO, 1971, pp. 23-24):

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo manifestações literárias de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização.

Como vimos, *Goyania* compartilha de temas recorrentes no Romantismo como o amor vivido por pessoas de etnias diferentes redundando num amor platônico ou impossível. O indianismo em *Goyania*, porém, é apenas aparente. Embora Anhangá seja cotejado com Peri, aquele seria o Peri às avessas, pois traiu sua própria tribo, lutou contra seu próprio povo que lutou contra os desbravadores, traindo a visão ufânica do índio herói do Romantismo, e nunca consumou seu amor com a mulher europeia idealizada.

O desencontro de *Goyania* parece estar em questões de natureza social como a recepção negativa que teve entre os principais escritores da época, já citados, e que veremos a seguir quando formos abordar algumas das críticas feitas ao poema por estes escritores a partir da transcrição de partes de alguns jornais.

Ao mencionar Lukács (1885-1971), AGUIAR E SILVA nos dá uma das chaves para a compreensão da situação do poema épico clássico no séc. XIX, gênero considerado, neste século, *extinto*:

Efetivamente, como acentua Lukács nas páginas que na sua *Estética* consagrou ao problema da continuidade e da descontinuidade da esfera estética, a determinação histórico-social “é tão intensa que pode levar a extinção de determinados gêneros (a épica clássica) ou ao nascimento de outros novos (o romance)”. AGUIAR E SILVA (2015, p. 12).

O século XIX já não é, portanto, o século das epopeias clássicas (ou neoclássicas). Da Idade Antiga, de representante épico, temos Homero como o pioneiro em todo o Ocidente; no Brasil, a Idade Moderna foi sua grande época épica, cujas obras épicas seguiam o modelo predominante no Ocidente, advindo de Portugal, *Os Lusíadas* de Camões, maior representante do Classicismo português (1527-1580). As epopeias brasileiras arcádicas são: *Uraguai* (1769), de Basílio da Gama (1741-1795), *Vila Rica* (1773), de Cláudio Manuel da Costa (1729-1789) e *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão (1722-1784), todas elas são claramente formais e encerram este *período clássico* da Idade Moderna.

Após este período, quando se iniciam as primeiras manifestações literárias que dariam início à literatura no Brasil, em 1750, segundo Antonio Candido (1971, vol. I, p. 72), no Barroco (1601-1768) temos como representante épico Bento Teixeira (1561-1618), com a obra *Prosopopeia* (1601); no Arcadismo (1768-1836), também chamado *Neoclassicismo*, no Brasil, foram lançados os últimos representantes épicos, mais relevantes, até a aparição polemizada de Manuel Lopes de Carvalho Ramos.

Tanto um movimento literário quanto outro (Romantismo e Realismo), em meio dos quais *Goyania* foi concebido, partem de princípios opostos aos do Classicismo. O poema épico clássico (ou neoclássico) privilegia a representação do coletivo, do universal, em detrimento do individual e particularizado, com um discurso lógico, no sentido de ser previsivelmente arregimentado, em padrões fixos convencionados para este tipo de mensagem, épica, e os quais não poderiam admitir “misturas” de outras formas que o descaracterizariam e, como reforça AGUIAR E SILVA, no exemplo de Croce, no final do séc. XIX e início do séc. XX, na transição Romantismo-Realismo, a arte era concebida como assimétrica às concepções clássicas:

Croce identifica a poesia – e a arte em geral – com a forma da atividade teórica que é a *intuição*, conhecimento do individual, das coisas singulares, produtora de imagens – em suma, forma de conhecimento oposta ao conhecimento lógico. A intuição é concomitantemente *expressão*, pois a intuição distingue-se da sensação, do fluxo sensorial, enquanto forma, e esta forma constitui a expressão. *Intuir é exprimir*. A poesia, como toda a arte, revela-se portanto como *intuição-expressão*: conhecimento e representação do individual, elaboração alógica, e por conseguinte irrepetível, de determinados conteúdos. A obra poética, consequentemente, é *una e indivisível*, porque “cada expressão é uma expressão única”. (AGUIAR E SILVA, 2015, p. 11).

Jornais da época, por sua vez, ajudavam a formar opiniões que, de modo geral, iam contra essa poesia considerada hermética de Manuel Lopes de Carvalho Ramos em *Goyania*, conforme mostram exemplos retirados do jornal *O Estado de Goyaz* cujas edições mais antigas podem ser acessadas da Biblioteca Nacional Digital (BNDigital), pelo endereço eletrônico bndigital.bn.br ou acessados microfilmados no Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC) situado em Goiânia-GO, mas cujos exemplos extraímos da dissertação de Luciano Melo de Paula (2007).

Segue abaixo um exemplo da recepção negativa que teve as publicações de Manuel Lopes de Carvalho Ramos mostrada numa edição específica do jornal *O Estado de Goyaz* (1891-1897):

Alhos e bogalhos

Aquelle joven de lume nos olhos e cabelinhos nas ventas que por mais de uma vez tem colaborado n’esta secçãozinha, publicando *poesias satyricas* que fazem as delicias dos nossos leitores, acaba de enviar-nos uma produção sua que intitulou – *O homem do parnaso*. Os leitores já imaginam quem possa ser esse jovem inteligente: é... ora!... é o tal do tinha cahido como um côco da Bahia..... e não adiantamos um passo mais, salvo si para isso nos der permissão o Hygino.

Apreciem só isto:

O homem do Parnaso

A poesia morreu! De lágrimas se ensope
 Todo o azul da amplidão...
 Morreu assassinada as mãos do *mané lope*
 O mestre Sabichão!
 Versos às tonelladas – poemas às carreiras

Elle sabe arranjar;
 - Verniz fr palavrões, douradas frioleiras,
 Cousas de embasbacar!
 Fenece de pezar na escuridão inglória
 Das cousas sem valor,
 E elle pretende em vão ganhar nome na história,
 Infeliz trovador!
 Os poetas do bom tom estuda noite e dia,
 Seu olhar se incendeia...
 Mas sua inspiração padece de *anenta*,
 O bicho não tem veia!
 Da política escravo humilde, obediente,
 Ao *Deus dará* caminha;
 Despreza o sol no occaso, mas ao sol nascente
 De prompto curva a espinha.
 Elle apenas possui a triste habilidade
 (o seu maior braço!)
 De arremessar injurias contra a Divindade,
 Contra a religião.
 Hontem quem era o tal? Um pobre forasteiro
 Que trouxe a ventania;
 Mas hoje transformou-se em grande carniceiro
 Que retalha a Poesia.
 Teu riso é singular e o teu olhar denota
 Um poeta de truz
 E o teu gênio fecundo, olé men bem janota,
 Chove versos á flux!
Musa pandega e rica, oh Musa do deboche
 Inspira o teu truão...
 Avante trovador! Avante oh não Gavroche!
 Tu és um sabichão!
O pateta branco e pálido.

 Que menino perigoso!
 Que teba!
 (*O Estado de Goyaz*, 22.10.1892, apud PAULA, 2007, p. 125-126)

Este tipo de crítica, de que Manuel Lopes de Carvalho Ramos quer bancar o “mestre sabichão”, de que ele é um “escravo político” e um “forasteiro” que lança injúrias contra a religião, comprova a recepção negativa que teve sua obra ocasionando o relativo insucesso de *Goyania*, dada a nova concepção de épica e de arte, de modo geral, para a época, e também os problemas morais que estava enfrentando o autor, criticado por sua postura política, já que matinha um discurso a favor da não liberdade dos índios (rebeldes ou não), por exemplo, e também religiosa, acusação feita nos registros do citado jornal; este pensamento de Manuel Lopes de Carvalho Ramos que podemos chamar de “anti-índio”,

pode ser evidenciado na 18ª do canto décimo terceiro, na qual o índio é adjetivado como “geração maldita”, estrofe já mencionada (RAMOS, 1980, XIII, p. 201):

Emfim, movendo a força da virtude
Em teu soberbo genio a ideia invicta,
Ergue a cabeça á geração maldita,
Na qual as crenças sustentar não pude.
Teu alto genio o meu vigor incita
A certos sons vibrar, que esse alaúde
Nol-o concede o céu, que mais ardente
Cante as rudes batalhas do presente.

Portanto, não podia haver um grande público para o tipo de texto apresentado pelo poema épico em questão, redundando no seu já citado anacronismo de gênero (e, no caso específico de *Goyania*, mais devido ao discurso aristocrático que este gênero implica e menos à sua forma também negada pelos mais “românticos”, “realistas” e “modernos”) como aponta AGUIAR E SILVA quando menciona os românticos que condenam a teoria clássica (que continuará sendo condenada, em seguida, pelos realistas / naturalistas):

A doutrina romântica acerca dos gêneros literários é multiforme e, por vezes, contraditória. Não encontramos uma solução unitária, embora se possa apontar como princípio comum a todos românticos a condenação da teoria clássica dos gêneros literários, em nome da liberdade e da espontaneidade criadoras, da unicidade da obra literária, etc. (AGUIAR E SILVA, 2015, p. 10).

O poema épico *Goyania* é, pois, desde sua primeira publicação (1896), um poema deslocado no tempo, não por ser um poema épico – a *Invenção do Mar* (1997) é um poema épico, do séc. XX, que fez muito sucesso no Brasil sem ter adotado a rigidez da Era Clássica –, mas por ser um poema épico que adota um modelo de gênero, para a época, “ultrapassado”, com rigidez métrica, vocabulário considerado prolixo e discurso aristocrático.

Goyania não apresenta, como vimos, nenhuma incoerência *estrutural*, nem na sua forma, nem no seu conteúdo (do ponto de vista das premissas clássicas básicas). Mas, foi menosprezado por grande parte dos leitores goianos da época por ter se lançado como um gênero historicamente deslocado (do ponto de vista da perspectiva dos românticos, realistas

e modernos) e, além de tudo, por um escritor forâneo que não foi, moralmente, aceito pelos principais representantes da literatura goiana, à época, influentes, inclusive em alguns jornais.

A citação seguinte é um exemplo de como Manuel Lopes de Carvalho Ramos foi aceito negativamente por alguns intelectuais da época que, em jornais influentes, ao autor de Goyania dirigiam termos como “Away!... seu doutor Parvalho! away!... Fora da scena da poesia!”:

Collaboração

Away!...

Em uns versos soltos que o meu amigo dr. Quati Sereno de Parvalho Ramos offereceu, há poucos dias, ao *alhista* d’esta folha, vi o seguinte: Trucidei a grammatica a *polymeros*,

.....

Aos selvagens das mattas de *decimetros*.

(Santa Bárbara! Que *banzé* tremendo!...)

Lendo o *embroglio* acima, ruminei commigo. É modéstia requintada d’elle. Que tenha trucidade os princípios de direito, de que elle nada pesca, comprehende-se; que tenha trucidade os princípios de educação, passando descomponendas, admite-se; que tenha trucidado as regras de metrificação, não é digno de um poeta, mas vá lá; porém que tenha trucidado a grammatica... isso só é admissivel no Luiz Chibiu. Mas.... Oh! decepção. Elle trucida mesmo a grammatica, e a trucida a *polymeros*. Elle trucida a grammatica, e exclamando em inglez – *away!* (fora!...), parece que elle é o primeiro a dar pateada em si mesmo, apparecendo em scena na poesia! Elle trucida horivelmente a grammatica, pois, no auge do enthusiasmo, grita:

Dize a teus filhos, ó *goyanas plagas*,

Dize: - Inda é tempo de regar *teu* solo....

D’aqui sou forçado a crer que o meu amigo dr. Quati, tem a consciência do que diz, do que faz e do que pensa. Elle é pois o único responsável pela *goyaniana* caceteação de que hebdomadariamente é victima o *Arnesto*, que, dizem, devolverá o *Goyaz*, si dentro em pouco o seu roda-pé não mudar de rumo. Tem razão. Aquelles versos, em que se exaltam os selvagens das mattas de *decimetros*, aquelles versos que trucidam a grammatica a *polymeros*, são um verdadeiro emetico para o Fernandes, e para o Arnesto são verdadeiras papoulas. E, para o seu auctor, o que serão? *Um enormissimo aranzel de rija tempera*. Para concluir, um perguntasinha. Si o *goyaniaversejador* sabe que quando vae fazer versos para exaltar os selvagens das mattas de *decimeros*, trucida a grammatica a *polymeros*, a ponto de por o sujeito no plural, deixando o verbo no singular, para que faz o papel de sapateiro que,

sem saber como pegar o arco, mette-se a tocar rabecão? Away!...
 seu doutor Parvalho! away!... Fora da scena da poesia!
 (*O Estado de Goyaz*, 16.10.1891, apud PAULA, 2007, p. 115)

Luciano Melo de Paula, em sua dissertação de mestrado, intitulada *Goyania, a épica romântica da conquista de Goiás* (2007), baseado em leituras de estudos críticos feitos à obra *Goyania*, atribui as críticas, como a exemplificada acima (de que Manuel Lopes de Carvalho Ramos “trucida” a gramática), ao fato do autor de *Goyania* ter sido um deslocado não só no tempo, mas também no espaço, na condição de forâneo:

A virulência das críticas negativas divulgadas, principalmente no semanário *O Goyaz*, entre período de conclusão (1890) e primeira publicação (1896) de seu poema épico seria em grande medida em razão da sua condição de forâneo que reivindicava espaço no pequeno e incipiente campo cultural goiano da época, acrescido de preconceito religioso em relação às crenças professadas por Manuel Lopes de Carvalho Ramos (PAULA, 2007, p. 5).

Não há, como vimos, no poema épico *Goyania*, problemas na composição do gênero, propriamente ditos, do ponto de vista da técnica clássica que foi utilizada, a não ser aqueles que se relacionam com o próprio anacronismo do gênero, que são de ordem “social” e não “textual”, o que confirma, ao contrário do que ocorre às duas primeiras, nossa terceira e última hipótese. *Goyania*, reiterando, não teve grande repercussão literária, confinada a um relativo esquecimento, em virtude de seu anacronismo de gênero, tendo proposto um vocabulário hermético e uma rigidez formal contra a qual se opunham os escritores mais influentes da época cuja voz fazia-se ativa nos jornais de maior circulação.

A dissertação de Luciano Melo de Paula, supracitada, nos ofereceu alguns subsídios para fundamentar nossas hipóteses, como o acesso ao termo de doação do poema épico *Goyania*, publicado no jornal que ele indica como sendo *O Goyaz*, numa edição de 6 de outubro de 1890, e também as citações do jornal *O Estado de Goyaz*. Porém, divergimos em alguns pontos, quando, por exemplo, Luciano afirma que *Goyania* falhou na sua composição épica, apresentando um enredo mais próprio de um romance romântico do que de uma epopeia. Entendemos, conforme nos empenhamos em demonstrar, que *Goyania* produziu um poema épico clássico conforme o que foi proposto pelo autor e obteve êxito

neste intento tanto no que diz respeito à forma, o que foi argumentado no capítulo 1, quanto ao que diz respeito ao seu conteúdo, com embalos aparentemente românticos e lirismos, tendo construído uma fábula épica coerente com base no desbravamento de uma terra após o embate vitorioso contra os estranhos nativos, conforme os argumentos do capítulo 2. Entendemos que o ponto falho para a escassa repercussão de *Goyania*, e nisso concordamos, pelo menos em partes, foi o fato de ter-se apresentado de forma prolixa e hermética em um gênero que, inevitavelmente, provocava este distanciamento dos leitores assíduos quando leva à risca uma linguagem forçosamente clássica. Além do mais, *Goyania* contém traços que depreciam a figura do índio, o que não é nada romântico, fazendo redundar, por fim, a *estranheza* e *rejeição* ao invés de *ruptura* e *inovação*.

Sobre este anacronismo de gênero, PAULA, 2007, p. 10, constata, de forma meio contraditória, que Manuel Lopes de Carvalho Ramos “escreve uma epopéia no final do séc. XIX, quando os tempos já não são mais para a épica”.

A aceitabilidade de uma obra literária, em tempos de mudanças radicais, como foi o fim do séc.XIX, em todo o Brasil, estaria justamente na sua capacidade de se romper com a tradição e propor mudanças tanto na sua forma de apresentar algo, quanto no conteúdo do que seria apresentado. Comentando a estratégia falha de Manuel Lopes de Carvalho Ramos em não abrir mão do gênero epopeia, PAULA (*ibidem*, *loc. cit*), comenta o seguinte:

O momento político era ímpar e proporcionava raras oportunidades: a República recém instalava-se e uma nova classe dirigente assumia algumas parcelas do poder, as perspectivas de mudança eram grandes para um país que até a pouco se prendia ao atraso do escravismo e da monarquia. Firmar-se como o autor de uma epopéia, ainda que em um espaço periférico – como se situava a região de Goiás no séc. XIX – era um feito importante para Carvalho Ramos e que justificava para ele próprio os seus esforços.

Luciano Melo de Paula teve como objetivo principal em sua dissertação fazer um estudo ensaístico de vários temas identificados na leitura de *Goyania* no intuito de contribuir para futuras pesquisas que optassem por esgotar um ou vários temas cujo desenvolvimento, em sua dissertação, foram iniciados. Objetivo dedutível da leitura de várias partes de seu texto, uma vez que seus objetivos não foram ordenados de forma

sistemática. Segundo ele próprio, sua dissertação “poderá proporcionar aos pesquisadores da literatura produzida em Goiás elementos para trabalhos que aprofundem e desenvolvam o conhecimento que temos destes assuntos” (PAULA, 2007, p. 100). Dentre os assuntos, ou temas, de sua dissertação, temos, por exemplo, a mitologia espírita de *Goyania*, embora não haja muitos indícios de espiritismo em *Goyania*, senão aparições de Colombo, uma entidade etérea e visões fantásticas no sarcófago sagrado na Ilha do Bananal. Essas aparições fantástico-maravilhosas, como demonstramos no capítulo 2, não são suficientes para fundamentar, no repertório de *Goyania*, elementos de uma religião específica, elementos que incluímos na categoria do *maravilhoso mítico-religioso*, de natureza sincrética. Há em *Goyania*, sobretudo, um ecletismo, pois encontramos elementos da Mitologia Grega, da Bíblia sagrada e da mitologia indígena, mas nada que pudesse sugerir a predominância sistemática de uma religião ou outra. Como vimos, é próprio do poema épico essa articulação de vários elementos maravilhosos da mitologia de várias culturas.

A dissertação de Luciano Melo de Paula teve ainda o objetivo de resgatar, com os estudos que ele propôs, embora de forma incipiente desenvolvidos, elementos da cultura goiana que formariam a identidade do estado. Sobre a formação da identidade de Goiás, com base numa narrativa que reunisse e articulasse, de forma orgânica, na vida dos personagens e na descrição dos espaços, elementos tipicamente goianos, PAULA (2007, p. 99-100) concluiu o seguinte:

O *Goyania*, apesar de sua grande importância histórica, não reúne qualidades poéticas suficientes para ocupar uma posição de maior destaque na literatura produzida em Goiás. Merece a conservação e o estudo por oferecer aos pesquisadores elementos que indicam as primeiras etapas de construção dos símbolos e mitos que funcionam como fatores de agregação social da população que se estabeleceu na região na tarefa de definição identitária. O esforço do autor para a produção de uma narrativa fundadora da *goianidade* não alcança seus objetivos imediatos. As ações do fotógrafo Joaquim Craveiro e de Pedro Ludovico Teixeira ao utilizarem o vocábulo cunhado por Carvalho Ramos para nomearem uma rocha e, anos depois, uma cidade, fizeram com que o poema ganhasse uma importância maior que teve em seu tempo. Mas, todavia essas ações por si mesmas não garantem que o texto do poema possa ser melhor do realmente é.

E, de fato, muitos dos estudos que vão sendo desencadeados ao longo da dissertação de Luciano, incluindo aqueles que, na introdução, não foram enunciados, foram ao menos iniciados. Como é o caso da análise feita da forma épica de *Goyania*, executada com base nos modelos de *Jerusalém libertada*, *Os Lusíadas* e *Caramuru*. Como é também o caso da análise do enredo, o qual, segundo ele, não desenvolveu um “herói de verdade”, cujo caráter fosse indiscutível, tendo se reduzido a desenvolver apenas uma intriga romântica própria dos romances. Sobre o herói épico e a intriga romântica que ele diz não poder pertencer a um poema épico, também divergimos pelas razões expostas abaixo.

A respeito do enredo de *Goyania*, Luciano diz que “apesar da aparência e da sua forma de apresentação estar consonantes com os modelos épicos, a fábula narrada se reduz, basicamente, a uma intriga amorosa própria dos romances” (PAULA, 2007, p. 81). Porém, além de ter chegado a uma conclusão muito simplista, desconsiderando as aventuras épicas narradas em todo o poema objeto desta dissertação, incluindo o desbravamento de Bueno que é levado a cabo, ele não especifica a natureza deste “romance”: se romântico, de formação, realista etc. Ele diz ainda, de forma meio contraditória, que Manuel Lopes de Carvalho Ramos desenvolve uma “bela fábula” (*ibidem*, p. 11). Porém, não deixa claro porque afirma ser a intriga amorosa apenas própria dos romances (sem dizer de quais romances) e não poder ser própria de outros gêneros como a epopeia, ou o drama clássico, ou a égloga de Virgílio (70 a 19 a.C.) ou o idílio de Teócrito (310 a 250 a.C.), etc.

A intriga amorosa, no entanto, está presente em todos estes gêneros, e, o mais importante, na própria epopeia, como demonstramos com o exemplo de *Os Lusíadas*, na intriga amorosa entre o Infante Pedro, Constança Manuel e Inês de Castro. Quanto ao referido “herói de verdade”, Luciano Melo de Paulo não deixa claro que este herói deficiente seria Anhangáia, um Peri às avessas, “anti-indianista” ou Bartolomeu Bueno da Silva (filho) comparado a Alexandre, o Grande e a Vasco da Gama. Se àquele, concordamos, pois Anhangáia possui uma personalidade contraditória, perversa e longe de um cavaleiro medieval ou de um guerreiro indígena. Se a este, discordo, pois Bueno pode não ter descoberto a América, mas ele é o representante histórico do Estado de Goiás que teve a iniciativa de constituir no território goiano um novo estado e assim o fez.

Luciano Melo de Paula fez ainda um estudo das fontes e da recepção crítica do poema épico *Goyania*, “uma reflexão sobre a poesia épica e o seu desenvolvimento no Brasil” e a “determinação da posição ocupada pelo autor no campo do poder da região e a contextualização das suas reivindicações para ocupar um posto de destaque no incipiente campo literário goiano do final do séc. XIX” (*ibidem*, p. 9).

Por último, vale ressaltar que sobre as fontes utilizadas por Manuel Lopes de Carvalho Ramos na produção do poema, escrito em 35 dias, e sobre a recepção de *Goyania*, Luciano Melo de Paula constatou o seguinte:

A obra de Carvalho Ramos é o resultado de várias *citações*, o poeta busca elementos das mais variadas fontes para produzir o seu poema épico. Conforme já dissemos, a improvisação em que o texto foi composto fez com que o autor utilizasse as fontes que tinha ao seu alcance: o modelo de poema épico, os registros históricos sobre a conquista de Goiás e o conjunto de produções do Romantismo brasileiro. (PAULA, 2007, p. 76).

A recepção e a leitura do *Goyania* foram prejudicadas pela ausência significativa de avaliações e estudos mais aprofundados sobre o poema. Houve um silêncio crítico e certa desconsideração do valor da obra *a priori*, julgamento esse preconceituoso e que não é reflexo de pesquisa, nem de estudo sistemático. O poema não conseguiu conquistar um público muito grande de leitores, foi quase sempre considerado como uma mera curiosidade bibliográfica. Antonio Geraldo Ramos Jubé e Gilberto Mendonça Teles são as exceções da crítica que merecem registro, ambos dedicaram estudos breves à obra de Manuel Lopes de Carvalho Ramos. No mais, o poema ainda reserva aos pesquisadores assuntos que merecem ser explorados para a compreensão da história e dos mitos construídos sobre a conquista das terras que atualmente formam o Estado de Goiás. O *Goyania* é, fundamentalmente, uma reflexão sobre o processo de genocídio dos povos que viviam aqui antes da chegada dos “diabos-velhos” e as suas guerras “justas”. (*ibidem*, p. 97).

Goyania não representaria apenas um poema épico que seria lido pelos goianos reconhecendo-se nele o símbolo épico do surgimento do Estado de Goiás, mas também um produto intelectual que legitimaria seu autor numa posição de destaque e, conseqüentemente, de poder. Isso significa dizer que não aceitar o poema é o mesmo que não aceitar um forasteiro no círculo de escritores. As causas podem estar represadas nos motivos que já comentamos, que redundaram nas constatações que já expusemos: um

gênero universal, paradoxalmente fora de época, muito provavelmente devido a um discurso monárquico que defendia a aniquilação da estirpe dos indígenas “rebeldes” para a ascensão de um “novo” povo. Porém, outros motivos, que também já expusemos, estão além da rejeição do texto, pela sua forma ou pelo seu conteúdo inoportunos, motivos estes que redundam, sobretudo, na rejeição de seu autor.

SÍNTESE CONCLUSIVA

No primeiro capítulo nos empenhamos por fundamentar, numa espécie de síntese didática, os princípios clássicos de versificação de uma epopeia e assim o fizemos: fundamentamos e analisamos versos clássicos e comparamos esses fundamentos com os versos de *Goyania*, comprovando tratarem-se de mais de oito mil versos rigorosamente decassílabos heróicos. O mesmo fizemos analisando as estrofes, os tipos de rima e também seu ritmo para confirmarmos a primeira hipótese de que *Goyania* segue, quase perfeitamente, o modelo clássico proposto com oitavas *semi reais*, numa sequência inventada pelo próprio autor (ABBABACC), assim como apresenta, em seus versos, rimas ricas e ritmo solene.

A segunda hipótese complementa a primeira. *Goyania* não apresenta nem problemas de forma, nem problemas na composição do conteúdo, tendo em vista que chamamos de conteúdo a parte que integra os elementos fundamentais para a composição do gênero épico: espaço, narrador e a trama épica que lhe são próprios. O espaço de *Goyania* aborda tanto um ambiente histórico digno da formação de um povo, o Goiás incipiente, quanto lugares que protagonizam eventos sobrenaturais como é o caso, para citar um exemplo, do sarcófago sagrado na Ilha do Bananal, parte do esforço para a criação de um mito sobre a origem do Estado de Goiás. Seu narrador se apresenta em terceira pessoa, às vezes apenas como observador, às vezes onisciente como foi demonstrado no início do capítulo segundo e, numa postura solene, narra os fatos sem intervenções subjetivas diretas. Quanto à trama, apesar de algumas temáticas românticas, como o amor impossível entre Anhangáia e Lélia e entre Guayra e Anhangáia, o foco está justamente na glória de Bueno, enaltecido como o herói responsável pela formação do novo estado brasileiro, o Estado de Goiás.

Pelas leituras que fizemos das citações de alguns jornais – *O Goyaz*⁴⁹ (1890), *O Estado de Goyaz* (1891-1897), que foram acessadas da supracitada dissertação de Luciano (PAULA, 2007, p. 109-129) e *A Tribuna Livre* (1878-1897), que pode ser acessada do

⁴⁹ Segundo PAULA (2001, p. 60) “*O Goyaz* – semanário fundado por Felix de Bulhões, depois de sua morte continua a ser editado pela família Bulhões. Manuel Lopes de Carvalho Ramos será co-redator do jornal durante sua permanência em Goiás”.

artigo de BARRA (2007) intitulado *Livros e Leituras em Goiás no Século XIX: Entre o Gabinete e a Tribuna* – cuja ênfase foi dada ao jornal *A Tribuna Livre*, subvencionado pela família Bulhões, ficou clara a relação de conflito entre um público médio burguês e o gênero deslocado em questão, com base no conteúdo que foi citado destes jornais e, sobretudo, nos comentários diretos feitos à obra de Manuel Lopes de Carvalho Ramos, o que confirma negativamente a terceira e última hipótese, a de que *Goyania* não teve a repercussão digna das suas expectativas quanto a um legítimo poema épico devido a questões sociais de cunho político e cultural. O público médio do final do séc. XIX, em Goiás, não obstante, lia os romances e poemas românticos, próprios à época, que em seguida seria tomada pela predominância dos romances realistas e dos poemas parnasianos.

Feitas as considerações sobre cada uma das hipóteses ao final de cada um dos três capítulos para concluirmos que *Goyania* não apresenta nem problemas de forma, quanto à sua estrutura métrica clássica, nem problemas de conteúdo, quanto à sua fábula épica, mas apresenta problemas de recepção crítica e repercussão literária de natureza extratextual, embasados em questões de ordem religiosa, cultural e política.

Ao final desta dissertação, temos dois anexos: a) *Transcrição do termo de doação do poema épico Goyania ao Estado de Goiás* e b) *Transcrição de textos publicados no jornal O Estado de Goiás (1891-1897)*, que ajudam a ilustrar a recepção negativa que teve a literatura forânea, hermética e aristocrática de Manuel Lopes de Carvalho Ramos, assim como, de maneira oposta, a influência exitosa da literatura condoreira de Feliz de Bulhões e de outros poetas românticos, naturalistas e parnasianos; e dois apêndices: o primeiro diz respeito à lista de personagens, por meio da qual podemos evidenciar que muitas das personagens são pouco desenvolvidas – embora isso não fosse critério definidor para sua não aceitação, o que sequer foi comentado em um dos capítulos da dissertação, mas que vale observar – como as filhas anônimas de Jary, pajens e missionários que não são denominados; Frei Jorge que é apenas mencionado e sobre o qual não há nenhum detalhe psicológico ou físico etc.; o segundo apêndice, por conseguinte, é um quadro que apresenta alguns termos de origem não encontrada em dicionários comuns, sem contar os nomes próprios sem referência alguma dentro do próprio poema como “Dias” no canto décimo

quarto, o que reforça a constatação de um discurso prolixo (e hermético) que foi rejeitado em jornais influentes da época.

Goyania, não obstante, possui um enredo que poderia haver sido promissor, com intrigas amorosas e cenas de luta que envolvem a atenção do leitor; no entanto, não obteve o êxito esperado por uma questão social: a recepção negativa da obra anacrônica de um forâneo. É claro que, como vimos, o poema faltou na clareza da sua linguagem, tanto quanto no desenvolvimento de muitos de seus personagens, mas a grande questão, desenvolvida no capítulo terceiro, iniciada no capítulo segundo, foi o fato de *Goyania* ter desenvolvido um gênero em desuso por um autor cujas ideias não foram aceitas pelo grupo dos intelectuais mais expressivos da sua época no campo da cultura em Goiás.

REFERÊNCIAS

ABREU, Casimiro de. *As Primaveras*. Organização e prefácio de Vagner Camilo e ilustrações de Maria Leontina Franco e Domingos Carvalho da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2002. pp. 90 – 95.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Disponível em: <www.ufrgs.br/proin/versao_1/textos/aguiar.doc> Acesso em 11 de fev. 2015.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martin Claret, 2008. p. 66.

ASSIS, W. R. *Estudos de História de Goiás*. Goiânia: Ed. Vieira, 2009.

ATAÍDES, Jézus Marco de (Org). *Documenta indígena do Brasil*. Goiânia: Ed. Da UFCG, 2001.

BARRA, V. M. L.; FABIANO, T. S.. *Livros e Leituras em Goiás no Século XIX: Entre o Gabinete e a Tribuna*. In: **X Encontro de Pesquisa em Educação da Anped Centro-oeste: Desafios da Produção e Divulgação do Conhecimento - Caderno de Resumos**. Uberlândia: FACED, 2010.

BUENO, E. *Brasil: uma história*. 2ª edição. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1986. p. 68.

BORQUE, José María Díez. *Comentario de textos literarios: método y práctica*. 18ªed., Madrid: Playor, 1992.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. (Edição escolar comentada pelo prof. Otoniel Mota). 11. Ed. São Paulo: Melhoramentos, 1957.

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. 1º volume (1750-1836). 4. Ed. São Paulo: Martins, 1971. pp. 9-77.

CHAVES, Camilo. *Caiapônia*. Rio de Janeiro: A Noite (s. d.).

CORALINA, CORA. Cora Coralina: *Depoimento e antologia*. In: Revista Goiana de Artes. Vol. 2, nº 2, Órgão Oficial do Instituto de Artes da UFG, Goiânia, jul/dez 1981.

COSTA, Márcia Hávila Mocci da Silva. *Estética d Recepção e Teoria do Efeito*. Universidade Estadual de Maringá – UEM, s/d.

CUNHA, Helena Parente. *Gêneros Literários*. In: **Teoria da Literatura**. Vários autores, Rio, Tempo Brasileiro, 1975. pp. 106-115

FERNANDES, Luiz Henrique Menezes. *O Governo de Rodrigo César de Menezes na capitania de São Paulo e a incorporação das minas de Cuiabá à América portuguesa (1721 – 1728)*. **Revista do grupo de pesquisa “A escrita no Brasil colonial e suas relações”**, v. 1, p. 1 – 13, 2011.

FRANCO, Francisco de Assis Carvalho. *Dicionário de Bandeirantes e Sertanistas do Brasil: Sécs. XVI a XVIII*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1989.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 1991.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Vol. 1, Coimbra: Armenio Amado, 1970.

_____. *Análise e interpretação da obra literária*. Vol. 2, Coimbra: Armenio Amado, 1970.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1997.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário Tupi Antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global, 2013.

OLIVEIRA, Sinval Santana de. *Apostilas FTD Sistema de Ensino (Material modular): Literatura*. São Paulo: Editora FTD S.A., 2012

PALACÍN, Luis; MORAES, Maria Augusta de Sant’Anna. *História de Goiás*. 6. ed. Goiânia: Editora da UCG, 1994a.

PAULA, Luciano de Melo. *Goyania, a épica romântica da conquista de Goiás*. 2007. 129f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás.

QUINTELA, A. C. *Goyania = Goiânia, de poema a topônimo*. PROEC, UFG.

RAMOS, Manuel Lopes de Carvalho. *Goyania: poema épico*. Goiânia: CERNE, 1980. Ed. Fac-similar.

_____. *Goyania: poema épico*. Goiânia: PUC-GO: Kelps, 2011.

SIGNIFICADOS. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/epopeia/>> Acesso em 11 de fev. 2015.

SILVEIRA, Maria José Silveira. *guerra no coração do cerrado*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

Teles, Gilberto Mendonça. *A poesia em Goiás: Estudos Goianos - I*. 2 ed. rev. Goiânia: UFG, 1983.

VOLPATO, Luiza. *Entradas e Bandeiras*. 2. ed., São Paulo, Global, 1986.

APÊNDICES

A) LISTA DE PERSONAGENS

Primeira Aparição	Personagens
Canto Primeiro	1. Jauru: o pagé caiapó; 2. Jary: sua esposa; 3. As filhas anônimas; 4. Os filhos guerreiros: a) Guaracy: o “cayapozinho”, filho legítimo de Jary e Jauru; b) Tanari: filho apenas de Jauru com uma índia cativa da tribo dos <i>goyazes</i>, menosprezado por Jary; c) Anhangaiá: o filho traidor da própria tribo, e novo aliado de Bartolomeu Bueno da Silva (filho), com cuja filha, Lélia, se casara.
Canto Segundo	1. Bartolomeu Bueno da Silva (filho); 2. Lélia: sua filha e com quem Anhangaiá se casa no canto sexto; 3. Albano: sicário e capanga de Bartolomeu, o qual perseguiu Anhangaiá, antes desse tornar-se conhecido pelos de Bueno, para matá-lo; 4. Cães (galgos); 5. Pajens; 6. Ortiz: o amo de um pajem anônimo; 7. Missionários; 8. Escravos de Bartolomeu Bueno da Silva e de seus companheiros; 9. Frei Cosme: parceiro de Albano, outro sicário; ambos, Frei Cosme e Albano, corruptos e traiçoeiros.

Canto Terceiro	1. Guandirá: chefe tupinambá; 2. Guayra: filha do chefe tupinambá e esposa arranjada de Anhangáia.
Canto Quarto	Não há, no canto quarto, novos personagens.
Canto Quinto	1. Índios <i>carijós</i> compondo o cenário de mais façanhas; 2. Frei Jorge, grande companheiro de Bartolomeu Bueno da Silva; 3. Paulo (Servo Paulo), pajem de Bartolomeu Bueno da Silva; 4. Irmã mais velha de Lélia, anônima, casada com Ortiz, companheiro de Bartolomeu Bueno da Silva.
Canto Sexto	Irmão Loiola: integrante da expedição de Bueno.
Canto Sétimo	Não há, no canto sétimo, novos personagens.
Canto Oitavo	1. Filha de Ortiz, anônima, a qual se empenha, voluntariamente, por mitigar as chagas de Paulo.
Canto Nono	Não há, no canto nono, novos personagens.
Canto Décimo	<i>Idem.</i>
Canto Décimo Primeiro	1. Um guia indígena misterioso; 2. Índios de tribo desconhecida.
Canto Décimo Segundo	1. Chefe da tribo dos <i>acroás</i> , de velho nome desconhecido e novo nome de batismo cristão: Fernandes;
Canto Décimo Terceiro	Não há, no canto décimo terceiro, novos personagens.
Canto Décimo Quarto	1. Governador de São Paulo, Rodrigo César de Meneses; 2. Um índio <i>caiapó</i> , além de outros índios, junto a dois companheiros, que urdia planos de vingança contra Bueno.
Canto Décimo Quinto	1. Padre Antonio Gaio.
Canto Décimo Sexto	1. Deusa misteriosa.
Canto Décimo Sétimo	Não há, no canto décimo sétimo, novos personagens.
Canto Décimo Oitavo	<i>Idem.</i>
Canto Décimo Nono	<i>Idem.</i>
Canto Vigésimo	<i>Idem.</i>

B) LISTA DE ALGUNS TERMOS PARA OS QUAIS NÃO ENCONTRAMOS NENHUM SIGNIFICADO, EM DICIONÁRIOS COMUNS, SEPARADOS POR “CANTOS”

Canto Primeiro	Não há, no canto primeiro, nenhuma palavra relevante não encontrada no dicionário.
Canto Segundo	<i>Idem.</i>
Canto Terceiro	Palavra misteriosa: <i>canin</i> ; da mesma não foi feita uma atualização; é uma palavra francesa que quer dizer “canino”, mas seria necessária uma pesquisa de campo para tentar encontrar uma resposta mais precisa, pois não faz sentido esse significado quando considerado o contexto em que o termo foi utilizado.
Canto Quarto	Não há, no canto quarto, nenhuma palavra relevante não encontrada no dicionário.
Canto Quinto	<i>Idem.</i>
Canto Sexto	Termo de difícil pesquisa: <i>Mavorte</i> .
Canto Sétimo	<i>Iperapeva</i> : não há nada em dicionários comuns, parece ser o nome de um rio; <i>Piratinga</i> : nenhuma explicação satisfatória, parece ser o nome de um tipo de peixe.
Canto Oitavo	<i>Aficção</i> , <i>Kanitar</i> e <i>Kanibar</i> : nenhum significado foi encontrado em dicionários; <i>Itú</i> : <i>idem</i> .
Canto Nono	Não há, no canto nono, nenhuma palavra relevante não encontrada no dicionário.
Canto Décimo	<i>Bijuí</i> : não encontramos nada relevante sobre o termo nos dicionários; <i>Brasílea</i> : Não foi encontrada nenhuma definição relevante;
Canto Décimo Primeiro	Não há, no canto décimo primeiro, nenhuma palavra

	relevante não encontrada no dicionário.
Canto Décimo Segundo	<i>Brasílea</i>: Mais uma vez, como no canto décimo, o termo “brasílea”; <i>Croás</i>: Só o que sabemos é que se trata de uma abreviação do nome da tribo dos <i>Acroás</i>;
Canto Décimo Terceiro	<i>Bobadela</i>: ? <i>Duro</i> (um lugar): ? <i>Atonguia</i>: ?
Canto Décimo Quarto	Não há, no canto décimo quarto, nenhuma palavra relevante não encontrada no dicionário.
Canto Décimo Quinto	Não há, no canto décimo quinto, nenhuma palavra relevante não encontrada no dicionário, a não ser nomes próprios sem nenhuma referência dentro do próprio poema, como Engenheiro Manoel de Barros, Silvério, Osório, viera e Angêlos, o que também acontece, como vimos, em outros cantos.
Canto Décimo Sexto	<i>Idem.</i>
Canto Décimo Sétimo	Não há, no canto décimo sétimo, nenhuma palavra não encontrada no dicionário, a não ser a expressão “<i>posto em anginhos</i>”.
Canto Décimo Oitavo	Não há, no canto décimo oitavo, nenhuma palavra relevante (a não ser nomes próprios sem referência) não encontrada no dicionário.
Canto Décimo Nono	<i>Idem.</i>
Canto Vigésimo	<i>Idem.</i>

ANEXOS

ANEXO A - Transcrição do termo de doação do Poema Épico *Goyania* ao Estado de Goiás.

1º. Traslado do livro de notas no. 25, folhas 41, verso 42, o tabelião desta. Escritura de doação que faz o dr. Manoel Lopes de Carvalho Ramos ao estado de Goyaz, na forma abaixo. – Saibao – quantas estas virem que no anno do Nascimento de Nosso Senhor Christo de mil oito centos e noventa, segundo da República dos Estados Unidos do Brazil, aos nove dias do mez de Outubro, n’esta cidade de Goyaz, em meu cartório comparecerão como doador o dr. Manoel Lopes de Carvalho Ramos, juiz municipal do termo do rio Bonito, e o cidadão Joaquim Augusto Teixeira de Carvalho e Silva, secretario do governo, commissionedo pelo dr. Rodolpho Gustavo da Paixão, para representar este estado, ambos conhecidos de mim tabelião, de que dou fé; e pelo primeiro nomeado citado dr. Carvalho Ramos foi dito em presença das testemunhas abaixo assignada que, por este publico instrumento e na melhor forma de direito, tendo em vista a muita sympathia e gratidão que deve ao hospitaleiro e livre povo goyano, e como grata recordação da sua saudosa permanência no seio d’elle durante mais de um anno como juiz municipal do mencionado termo do rio Bonito, faz doação a este mesmo estado de Goyaz do seu Poema Épico *Goyania*, que compoz, especialmente, para perpetuar estes sentimentos e as tradições e historia do descobrimento do Estado: e cede em favor do Doador seus direitos de autor, sem poder em tempo algum fazer qualquer reclamação do manuscripto nem das edicções impressas que d’elle se tirarem em livros, folhetos ou qualquer outra forma de publicidade e divulgação. Por sua vez o Doador por seu representante ad hoc declara que aceita e agradece a importante obra offerecida pelo Doador ao Estado. – Depois de escripta esta, eu tabelião li as partes que outorgarão e reciprocamente acceitarao à presente escriptura, que me foi destribuida, e assignarao com as testemunhas abaixo assignadas e a todo o ato presentes – Eu José da Costa Xavier de Barros, tabelião de notas que fez e assigno. José da Costa Xavier de Barros, Manoel Lopes de Carvalho Ramos, Joaquim Augusto Teixeira de Carvalho e Silva, Joaquim Xavier Guimarães Natal, João Pereira da Silva Continentino,

José Leopoldo de Bulhães Jardim, e nada mais continha a dita escritura, reportando-me ao livro de notas de onde trasladei-a na data retro e infra declarada. Eu José da Costa Xavier de Barros, tabelião de notas conferi e assigno em publico e raso. Estava uma estampilha de duzentos reis – Goyaz, 6 de outubro de 1890. – *José da Costa Xavier Barros* – Confere. *Costa – Nihil fero pro labore. Costa.*

ANEXO B - Textos publicados em um dos jornais da época, *O Estado de Goyaz*, e que anunciam a publicação, de forma jocosa, do poema *Goyania*. Ao longo de todas as informações, incluindo os diálogos numa espécie de fórum, prestadas sobre o poema e sobre outras publicações de Manuel Lopes de Carvalho Ramos, fica claro o quanto era restrito seu público em potencial, uma vez que o jornal afirma que terão acesso aos respectivos versos épicos apenas seus “21 assignantes”. E, destes restritos leitores, houve agudo repúdio não só ao poema, como mostra a publicação de 27 de março de 1896 sobre a hasta pública, mas também à pessoa do seu autor em virtude de outros textos de sua autoria. No texto de 16 de outubro de 1891, assim como nos textos datados de 26 de setembro de 1893 e 22 de dezembro de 1894, temos um exemplo do quanto *Goyania* foi criticado e seu autor retalhado, como fica claro pelo uso do termo inglês “away” – que quer dizer, nesse contexto, “fique longe” – por ser considerado um poema muito prolixo.

O Estado de Goyaz, 25.09.1891, n. 17, p. 3

“Alhos e bogalhos

Concluiu-se a publicação da *Goyania* com grande gaudio dos 21 assignantes do organ *democrata*. E para fechar com chave de ouro esse *poema* tão impagável, o meu amigo *parvalho ramos* remetteu-me o seguinte epílogo que realmente é digno de toda attenção pelo *apurado* do estylo e pelo *lavor* da forma:

Cantei as falcatruas impossíveis
 Ao Anhanguera em versos de centímetros
 Oito ou nove; com artes invisíveis
 Trucidei a grammatica a *polymetros*.
 É certo que dei fama incabíveis
 Aos selvagens das mattas do *decímetros*

E na estrophe penúltima, é perigo,
Até rimei *castigo* com *castigo*.

Mas escrevi o poema, a fama fica
Chamem-me embora poeta de água doce,
Ou árcade dos valles de Bemfica;
O que é certo é como quer que fosse
Dei conta do latim; embora rica
Nada me seja a phrase, nada doce;
Tão asp´ra que parece volapuck,
E que lêl-a somente possa um duque.

Si gostaram da cousa, agradecido!
Si acharam que não presta, obrigado!
Que o pae de cada um, tendo morrido
Deve ser, como pode-se, enterrado!
Si os meus versos são bons, estou servido;
É porque eu achava-me inspirado;
Mas si de todo julga-nos sem brilho
Culpem o diccionario de Castilho.

Et plaudite, cives. Que *gemma preciosa* está se desesperdiçando cá pelos nossos sertões de
Goyaz!

- : -

Ah meu *parvalho* amigo, tu e só tu poderias obrigar-me a escrever com um calor
senegaliano d´estes, e justamente quando sae estopinhas por todos os poros da minha pelle.
Mas que queres? és meu *alter ego* e bem sabes que nas occasioes é que se conhecem os
amigos.

O Estado de Goyaz, 03.10.1891, n. 18, p. 3

“Alhos e bogalhos

Enganei-me redondamente quando supuz há dias que estivesse acabada a publicação da *Goyania* no órgão *democrata*. Lá continua a *bicha* a sahir em roda pé barato todas as 6as. feiras, pouco se lhe dando de que os 21 assignantes da referida folha já estejam no ultimo grau de irritação nervosa a ponto de já não poderem lançar os olhos para o tal folhetim sem sentirem-se ameaçados de um *faniquito* ligeiro ou de um *tremeliquito* grave conforme o temperamento de cada um. Pelo menos de um d’elles, - vou já denuncial-o: o *Arnesto* – ouvi eu ainda no sábadó o seguinte: “Aquillo não acaba mais nunca. Vou fallar a seu Fernandes para deixar de imprimir essas *bobagens* de histórias em poesia de versos. Do contrário, aquillo só terá fim quando a trombeteira da anjo chamar a juízo final todos os mortos para serem julgados na valle do Josaphat. Arrre!” Tem toda a razão o seu *Arnesto*. E que o meu amigo *parvalho* ramos desculpe-me ter publicado intempestiva, inoportuna e extemporaneamente o epílogo de ouro que enviou-me e que sahiu no número passado d’esta folha. Assim escreva outro no mesmo gênero e remettame que a seu tempo será convenientemente publicado.

O Estado de Goyaz, 16.10.1891, n. 20, p. 3 e 4

“Collaboração

Away!...

Em uns versos soltos que o meu amigo dr. Quatí Sereno de Parvalho Ramos offereceu, há poucos dias, ao *alhista* d’esta folha, vi o seguinte: Trucidei a grammatica a *polymeros*,

.....

Aos selvagens das mattas de *decimetros*.

(Santa Bárbara! Que *banzé* tremendo!...)

Lendo o *embroglio* acima, ruminei commigo. É modéstia requintada d’elle. Que tenha trucidado os princípios de direito, de que elle nada pesca, comprehende-se; que tenha

trucidade os princípios de educação, passando descomponendas, admite-se; que tenha trucidado as regras de metrificação, não é digno de um poeta, mas vá lá; porém que tenha trucidado a grammatica... isso só é admissível no Luiz Chibiu. Mas.... Oh! decepção. Elle trucida mesmo a grammatica, e a trucida a *polymeros*. Elle trucida a grammatica, e exclamando em inglez – *away!* (fora!...), parece que elle é o primeiro a dar pateada em si mesmo, apparecendo em scena na poesia! Elle trucida horivelmente a grammatica, pois, no auge do entusiasmo, grita:

Dize a teus filhos, ó goyanas plagas,
Dize: - Inda é tempo de regar teu solo....

D’aqui sou forçado a crer que o meu amigo dr. Quati, tem a consciência do que diz, do que faz e do que pensa. Elle é pois o único responsável pela *goyaniana* caceteação de que hebdomadariamente é victima o *Arnesto*, que, dizem, devolverá o *Goyaz*, si dentro em pouco o seu roda-pé não mudar de rumo. Tem razão. Aquelles versos, em que se exaltam os selvagens das mattas de *decimetros*, aquelles versos que trucidam a grammatica a *polymeros*, são um verdadeiro emetico para o Fernandes, e para o *Arnesto* são verdadeiras papoulas. E, para o seu auctor, o que serão? *Um enormissimo aranzel de rija tempera*. Para concluir, um perguntinha. Si o *goyaniaversejador* sabe que quando vae fazer versos para exaltar os selvagens das mattas de *decimeros*, trucida a grammatica a *polymeros*, a ponto de por o sujeito no plural, deixando o verbo no singular, para que faz o papel de sapateiro que, sem saber como pegar o arco, mette-se a tocar rabecão? *Away!*... seu doutor Parvalho! *away!*... Fora da scena da poesia!

O Estado de Goyaz, 28.06.1892, n. 53, p. 3

“Alhos e bogalhos

Há poucos dias, um jovem em quem reconhecemos decidida vocação para a poesia e que também apesar de contar apenas 21 anos, em lugar do café matutino toma uma infusão de sonetos, almoça parelhas, janta décimas, cospe quadrinhas deliciosas, e dormindo sonha em versos encadeados, enviou-nos a seguinte produção em alexandrinos, que publicamos com o mais subido prazer. O seu auctor subscreeve a com o pseudônimo de – *Gil Petit* - . Não vá desconfiar o leitor que *Gil Petit* e Hygino Rodrigues sejam uma e a mesma pessoa:

O inventario de Tartufo

Ouvi dizer que em hasta publica ao mei'dia
 Será vendida a quem mais der a Goyania.
 Será vendida em pedacinhos, por parcellas.
 Os versos, dois á dois, caminharão em tellas,
 Estrondoso leilão! Que pandoga rapazes!
 Esse poema, azedo como os ananazes,
 Alguma cousa sempre vale, muito pouco!
 Mas, embora! Também ninguém há de ser louco
 Querendo comparar essa tal epopéa
 Aos Lusíadas, á Eneida e á Odisséa.
 E embora tal fazenda já tenha avarias
 E mesmo de bem longe cheire a ninharias,
 Eu vou comprar alguns retalhos por capricho
 Ajuda mesmo que depois lence-os ao lixo.
 Da tinta do *urucum* vou comprar umas grammas.

E superior a todos *Y Juca Pyramas*,
 Com ella escreverei um poema-monumento
 E assombrará o mundo todo o meu talento.
 E para que c'roado no Pantheon ou fique,

Eu vou arrematar o *cocar* de um cacique.
 E pr'a que no leilão nada de bom se escape,
 Preciso arrematar também um *caduape*.
 Também existem muitas *tabas* formosíssimas,
 De espíritos *ex-carne* são mansões alvíssimas
 Aonde brnca Allan-Kardec sempre montado
 Em *épicos* ginetes, ouvindo o apressado
 E *heróico* respirar de uma *cidade em trevas*.

Aonde muitos *Guandirás* -. Formosas evas
 Estreitando no collo aspiração *melhor*
 Escutarão a cavatina de cinuor
 Ou antes harpa que David legou, ventura!
 A'um filho do Brazil, espírito de altura.
 Porém minha polemica hoje não completa:
 Vou deitar-me na rede e namorar o tecto
 E de vós me despeço muito respeitoso
 Que *tétrico phantasma, esquálido, assombroso,*
Ameaça bramir no píncaro da imprensa
Em fremillos de horror, em catadupa lamenta
 E pode me deixar estropeado, infeliz,
Malhando na bigorna a lábia de matiz.

GIL PETIT.

O Estado de Goyaz, 23.07.1892, n. 56, p. 3

“Alhos e bogalhos

Uma boa notícia aos leitores.

Brevemente entrará para os prelos do *Estado* um pequeno volume de poesias de Hygino Rodrigues, que é incontestavelmente umas [sic] das mais belas inteligências d'este pequeno meio em que todos vegetamos e que ainda por cima tem essa qualidade inerente ao verdadeiro poeta da atualidade: é amanuense de uma repartição pública D'entre em pouco pois os goianos amadores das letras terão o prazer de ver nitidamente impressa uma coleção de poesias indígenas, entre as quais se encontram algumas que são verdadeiras jóias do mais fino labor e dignas de figurar no escrínio do mais fanático cultor da musa.

...

Já comecei os *alhos* de hoje tratando do Hygino Rodrigues é justo que os encerro com uma chave de ouro que ele mesmo forneceu-me. Eu já conhecia *A queda de um anjo*, primoroso romance de Camilo Castelo Branco. Pois bem: O Hygino acaba de enviar-me uma poesia sua que intitulou – *A queda de um poeta* – e que *bono animo e meliore fide* aqui insiro para regalo dos leitores. Este Hygino não é brincadeira, e coitado de quem lhe cai nas unhas.

Eis a poesia:

A queda de um Poeta

(poema hyper-epico)

Soberbo como um rei, mais veloz do que os gamos,

Na cúpula do Ideal subiu carvalho ramos

E d'ali preludiando as notas do seu verso,

Arrogante cartel lançou-se ao Universo

Desprendendo no horror da noite tenebrosa

A alocação seguinte tétrica e raivosa:

“Eu sou a Luz do mundo o Gênio Onipotente

“Que do bico imortal de minha pena ardente

“Trago sempre suspensa a geração moderna;

“Como um sol eu derramo claridade eterna

“Por estas solidões da antiga Vila Boa

“Onde a música branda de meu verso soa!
“De joelhos, Goyaz! Teu ídolo sou eu!
“Eu não tenho rivais e como Prometeu
“Já penetrei nos céus. Tremei, Humanidade!
“Vem depressa beijar meus pés, Posteridade!
“Spronceda, Camões, Homero, Dante e Tasso,
“Byron, Milton, Voltaire! Tremei! Cedei-me o passo!
“Eu sou a luz do mundo e nos anais da História
“Meu nome se cobriu de imorredoura glória.
“Vates da Lusitânia, França e da Inglaterra
“De Roma e Grécia, Horácio, Sófocles, Ovídio
“Das minhas epopéias no escuro presídio
“Irei vos encerrar arrebatando um dia
“Vosso altivo brasão das aras da Poesia!”
E o novo Adamastor de incógnito *Parnaso*.
Vermelho como o sol ensangüentando o ocaso
Bradava c’uma voz desesperada
E o eco se perdia além pelas quebradas.
E os espinhos ferindo sempre sua perna
Quase torta como uma *letra de taverna*.
E o mar erguia aos céus um turbilhão de espumas,
E o céu tinha um sendal espesso de mil brumas;
As nuvens em tropel vertiginoso e louco,
Pareciam ouvir a voz do bardo rouca.
As próprias cascavéis do mato e as rãs do rio
Riam-se de prazer ouvindo o desafio
Que à Humanidade em peso arremessava então
Aquele *bravo herói* de ardente coração
Que tinha *o puro, o nobre ardor de antigas lendas*
E de vasta ambição alevantava *as tendas*,

E o nosso trovador indômito e fogofo
Em íntima explosão satânica de gozo
Cantou como David e forte qual granito
Legendário se erguia em busca do infinito
No píncaro da torre tão frágil do orgulho
Por entre um horroroso e infernal barulho
Como um peru inchado, um balão colossal,
O cantor de Guayra, o feliz imortal.
Ia subindo ao céu tão alegre e risonho
Como se ele estivesse nas asas de um sonho.

Porém n'isto estrondou profunda gargalhada,
Pois era mesmo um sonho apenas e mais nada.
Quando o vate acordou de um sonho tão feliz,
Viu que tinha caído junto ao chafariz.
Coitado! Levantou-se cheio de agonia,
Tinha caído como um côco da Bahia.
A besta acostumada a outros cavaleiros
E bruta e incivil como todos sendeiros,
Entendes que devia derribar no chão
O pobre do cantor *leigo na equitação*.
E eu, *pobre vate* que nem mesmo tenho *estilo*,
Humilde como a *voz metálica do grilo*.
(Que é a voz dos Prometeus?)
Brilhando antes do tempo vou, embora peque,
Decantar as ações do Santo A. Kardec
E dos filhotes seus!

Gil Petit

Bravo, Hygino, muito bem!

É assim que se esfola um sujeito que, impando-se de balofa presunção, tem-se em conta de grande poeta, apesar de só saber preparar *bombas* como estas:

Quando ao rugir do tremedal profundo.

Um tremedal, um lamaçal, um pântano, um brejo, um habitaculo dos micróbios do impaludismo a rugir como se fosse um leão!

Irra! *Abrenuntio*.

O Estado de Goyaz, 30.09.1892, n. 66, p. 2

A Justiça da História

Só agora é que o sr. Carvalho Ramos se lembrou de responder no artigo que, com a epigraphe supra, publicou o *Estado de Goyaz* em seu n. 01. Começa o sr. Carvalho Ramos dizendo que *casualmente* chegou ás suas mãos o n. 01 do *Estado*. Saiba o publico d'esta capital que nós permutamos o nosso jornal com os collegas d'aqui, e que o sr. Carvalho Ramos, como co-redactor que é do *Goyaz* e do *Jornal de Goyaz*, não tem o mínimo direito de nos dizer que *casualmente* leu o *Estado*. Na redacção de qualquer d'aqueles dois periódicos se encontraria o *Estado*, e por conseguinte não deve nos dizer que *casualmente* o *Estado* lhe cahiu nas unhas (ou nas garras de gato, como elle mesmo o disse no – *Parnaso* – do *Jornal de Goyaz*, n. 15). Pela nossa parte garantimos ao sr. Carvalho Ramos que qualquer dos redactores do *Estado* lê o *Goyaz* e o *Jornal de Goyaz*. Esta seria a única resposta que daríamos ao sr. Carvalho Ramos, si não estivéssemos convencidos de que s.s. dizendo que o *Estado* lhe veio *casualmente* às mãos teve em mente mostrar-nos que ligamos tam pouca importância, a ponto de não ler o nosso periódico. Sendo assim porque respondeu-nos s.s.? E si não lê o *Estado*, então, desculpe-nos a rude franqueza, não pode discutir conosco. Queixa-se logo depois s.s. de não estar assignado o nosso artigo – *A Justiça da Historia*. Sendo o editorial o dito artigo, claro está que por elle é responsável a redacção do *Estado*, cujo chefe é de s.s. bem conhecido. Diz depois o sr. Carvalho Ramos que a obesidade... Mas, não; isto é questão vilissima, baixíssima e plusquam ridícula, só s.s. é que tem direito e tirou o privilegio de occupar-se com cousas d'essas. Continuamos a contestar ao sr. Carvalho Ramos o direito de considerar o desembargador Felix de Bulhões

como o *mais esforçado obreiro* do progresso d'esta terra. O próprio sr. Carvalho Ramos é o primeiro a confessar que exalta a felix de Bulhões porque tem ouvido muitos o exaltarem. Não é de causar admiração que s.s. desde que chegou a Goyaz só tenha ouvido falar pronunciar-se o nome de Felix de Bulhões, pois s.s. desde que aqui chegou, só conhece a *rodinha*, só priva os olhos d'a *rodinha*, só enxerga com os olhos d'a *rodinha*; só alcança por conseguinte a que a *rodinha* alcança. Diz ainda o sr. Carvalho Ramos que nós devemos procurar levantar monumentos aos ilustres e distinctos goyanos coronel Santa Cruz, padre Gonzaga e outros. Mau argumento, porquanto não prova que Felix de Bulhões mereça um monumento, como o merecem aqueles illustres patriotas. Acredite o sr. Carvalho Ramos: Si interesses de magna urgência não reclamassem a nossa atenção, de muito boa vontade tractaríamos de perpetuar em monumentos a memória sagrada d'aquelles pranteados goyanos; mas, como tractar-se de levantar estátuas nas praças da cidade, quando no norte do Estado um povo inteiro geme pedindo socorro ao governo, e este responde invariavelmente: _Não há verba?!... como cuidar-se em levantar estátuas, quando por toda a parte as enchentes carregam as pontes carcomidas pelo tempo, as enxuradas cavam abysmos nas estradas, as povoações pedem escholae, os templos ruem, a miséria toca ao seu auge? Pois si o "centro" quizesse haver-se com patriotism, em vez de levantar um monumento a Felix de Bulhões (com que o povo nada lucra), não fundaria antes uma sociedade humanitária que tivesse o nome d'aquelle finado, e que se encarregasse de fundar aqui ou em outro ponto do Estado um asylo para os pobres, ou eum estabelecimento de instrucção? Mas, qualquer d'estas duas cousas é prova de patriotismo, que mais facilmente se encontrará no fundo do Rio Vermelho do que no "centro republicano". É pois evidente que a idéa de um monumento a Felix de Bulhões não foi soprada pelo patriotismo, mas sim pelo *bulhonismo*. Teve ainda o sr. Carvalho Ramos animo de dizer que censuramos a Felix de Bulhões porque elle foi goyano; e que encomiamos a Gonçalves Dias porque não o foi. Mas o sr. Carvalho Ramos não é goyano; e entretanto temos dito e repetido mais de uma vez e havemos de dizer ainda muitas vezes, que seus trabalhos principaes – *Goyania* e *Epopéa* não passam de verdadeiras estonadas, que nunca hão de granger para o seu auctor (bahiano) o mérito que a Hygino Rodrigues (goyano) grangerão as suas composições poéticas. Termina o sr. Carvalho Ramos assegurando-nos (escutem bem) que – *não é*

partidário. Mas é preciso mesmo ter-se coragem de Carvalho Ramos para se dizer semelhante dislate. Então s.s. não é partidário? Mas os fogos que foram queimados na sua porta no dia 10 de fevereiro?... mas a Epopéia? O sr. Carvalho Ramos está simplesmente zombando do público. Ainda nos lembramos bastante d'aquellas *brincadeiras innocentes* do *Jornal de Goyaz*:

Elle é gordo, eu sou magro

Elle é do centro, eu sou da circunferência.

Fique ainda o sr, Carvalho Ramos aciente de que não precisamos que s.s. defina partidário. É falso, não lhe pedimos nunca tal cousa; primeiro porque s.s. na política nada vale; e depois porque sabemos que s.s. como juiz, é instrumento cego do “centro”. Haja á vista a concessão da ordem de *hábeas corpus* aos deputados com expressa violação da lei.

-:-:-

Esta resposta só será lida *casualmente* pelo sr. Carvalho Ramos no dia 12 de outubro, e respondida a 14, devendo sahir no *Jornal de Goyaz* do dia 28, porque o n. 61 do *Estado* em que veio o artigo – A justiça da historia, sahiu a 27 de agosto, só foi lido pelo sr. Carvalho Ramos a 8 de setembro, só foi respondido a 10, e a resposta só foi publicada a 24. Assim mesmo, tenhamos paciência e esperemos.

O Estado de Goyaz. 22.10.1892, n. 69, p. 3

“Alhos e bogalhos

Aquelle joven de lume nos olhos e cabelinhos nas ventas que por mais de uma vez tem colaborado n'esta secçaozinha, publicando *poesias satyricas* que fazem as delicias dos nossos leitores, acaba de enviar-nos uma produção sua que intitolou – *O homem do parnaso*. Os leitores já imaginam quem possa ser esse jovem inteligente: é... ora!... é o tal do tinha cahido como um côco da Bahia..... e não adiantamos um passo mais, salvo si para isso nos der permissão o Hygino.

Apreciem só isto:

O homem do Parnaso

A poesia morreu! De lágrimas se ensope
Todo o azul da amplidão...
Morreu assassinada as mãos do *mané lope*
O mestre Sabichão!
Versos às tonelladas – poemas às carreiras
Elle sabe arranjar;
- Verniz fr palavrões, douradas frioleiras,
Cousas de embasbacar!
Fenece de pezar na escuridão inglória
Das cousas sem valor,
E elle pretende em vão ganhar nome na história,
Infeliz trovador!
Os poetas do bom tom estuda noite e dia,
Seu olhar se incendeia...
Mas sua inspiração padece de *anenta*,
O bicho não tem veia!
Da política escravo humilde, obediente,
Ao *Deus dará* caminha;
Despreza o sol no occaso, mas ao sol nascente
De prompto curva a espinha.
Elle apenas possui a triste habilidade
(o seu maior braço!)
De arremessar injurias contra a Divindade,
Contra a religião.
Hontem quem era o tal? Um pobre forasteiro
Que trouxe a ventania;
Mas hoje transformou-se em grande carnicheiro
Que retalha a Poesia.

Teu riso é singular e o teu olhar denota
 Um poeta de truz
 E o teu gênio fecundo, olé men bem janota,
 Chove versos á flux!
Musa pandega e rica, oh Musa do deboche
 Inspira o teo truão...
 Avante trovador! Avante oh não Gavroche!
 Tu és um sabichão!

O pateta branco e pálido.

Que menino perigoso!
 Que teba!

O Estado de Goyaz, 26.09.1893, n. 138, p. 3

“Gryphos

Já estávamos emmagrecendo a olhos vistos de tantas saudades do nosso estimado poeta-coruja, digo do cysne da cachoeira. Não é que o moço deu agora para fazer prosa, mas uma prosa succulenta e chic? Infelizmente o publico goyano está muito atrasado para comprehender a preciosidade intellectual, para ver a luz faiscante do deslumbrante pharol que nos veio da Cachoeira, com escala pelo Caiapó.

É pena que os pobres descendentes dos *goyazes* estejam tão atrasados! De outro modo seríamos o povo mais adiantado do orbe, porquanto o illustre mestre é tão illustre que mesmo os mais intelligentes não o entendem. Agora ouçam este pedacinho o digam si não temos razão de lamentar a rudeza da intelligencia indígena:

“...evaporou-se como um espírito do Colon, nas ultimas arcadas das décadas melancholicas do nada” (!!!!!)

Um espírito que se evapora!? Só si for espírito de vinho ou ether. O nada tem décadas e estas teem arcadas!... Não é tudo: as décadas são melancólicas! Moço, pelo amor de tudo

quanto te é caro, não fica mais nesta terra onde ninguém te entende. Volta para a lua onde acharás quem te compreenda.

O Estado de Goyaz, 22.12.1894, n. 145, p. 4

As baboseiras do Sr. C. Ramos

Não precisamos de muito para destruir as baboseiras escriptas pelo snr. Carvalho Ramos acerca da Bíblia e de E. Zola. Diz s.s. que o snr. Olympio Costa nos despreza. Já se viu alguém provocar a quem despreza? Elle nos provocou e agora quer nos desprezar. Que prejuízo enorme nos causa o desprezo do homem!... A comparação da Bíblia com Zola só pode sahir da bola de algum desorganizado. O snr. Carvalho Ramos tem licença até para mais. Snr. C. Ramos, a Bíblia é um composto de 72 livros, dos quaes uns são históricos, outros doutrinaes, muitos propheticos, não poucos de poesia religiosa. O livro, cujo texto cita, é histórico e como tal narra as boas e as reprovadas acções dos primeiros habitantes do mundo. A história é verdade e como tal deve manifestar ao mundo as virtudes de uns e os vícios de outros. Segundo a theoria carvalhesca, a Historia Universal é pornographica porque narra todas as atrocidades, todos os crimes, os delictos mais hediondos da humanidade. Segundo a mesma theoria os dictionarios são pornographicos porque nelles se encontram as palavras obscenas; os livros de medicina também são pornographicos. As observações que faz o snr. Carvalho sobre alguns textos do Levitico são de quem não tem noção de cousas serias e só se occupa de ver em si um portento de saber, uma inteligência superior. O snr. Carvalho Ramos em comparação dos grandes espíritos que estudaram a Bíblia, Israelitas, Protestantes e Catholicos, como Draeh, grotius, Bossuet, Bellarmino, Leibnitz e outros é complettamente nullo, é menos q. um infusorio diante de um mastodonte. O proprio Luthero dizia que são necessários 100 annos de existência e um homem para comprehender a Bíblia. Snr. Carvalho, há funcções orgânicas que comquanto sejam exerciveis nem por isso são inevitáveis. Prenda s.s. um garanhão e conhecera quaes suas funções evitáveis e inevitaves. Si a um irracional podem-se tornar evitáveis as funcções que s.s. chama inevitáveis, ao homem que tem a fé e a razão por pharoes não é

isso impossível. Para mostrar a s.s. que há funções inevitáveis e ao mesmo tempo immundas basta lembrar um artigo seu, publicado no “Goyaz”, no qual artigo s.s. falava em “bolotas de cabritos e fundos de quintal”. O que s.s. é, nós o sabemos – é muito material.

Que é Zola? Zola é um materialista, homem sem crenças que escreve romances que não daria a suas filhas a ler. Tudo quanto descreve é pura phantasia e nada histórico. Pode haver comparação entre a Bíblia e Zola? Sim, só pode haver comparação nos cérebros desarranjados e nas organizações em que predomina o sensualismo.

O Estado de Goyaz, 27.03.1896, n. 179, p. 2

O governo mandou por em hasta pública a impressão d’aquelle soporífico chamado *Goyania*, obra do Carvalho Ramos. Dinheiro perdido é o que tem de despender com a publicação em livro da versalhada insossa do *épico* cachoeirano. A culpada foi a camara que com pequena maioria votou esse desperdício. Se tivessem lido a *história*, aposto como não gastariam os cobres do povo. Os deputados compraram nabos em saccos. Hão de arrepender-se quando lerem as trovas do homem, a quem por minha vez dedicoas seguintes estrophes.

A luz da publicidade
Vem agora a “Goyania”,
Grande palpavidade
Da terna lyra Chibia.

E’ do ilustre Parvalho,
Do talento sem igual,
Do imminente poetelho
Do *rugir do tremendal*.

Fonte: PAULA, 2007, p. 110-129.