

NOTAS PARA UM ESTUDO DA POESIA DE *AMERICANAS*, DE MACHADO DE ASSIS

---

JOSÉ AMÉRICO MIRANDA\*

---

RESUMO

Este artigo examina a estrutura de *Americanas*, obra publicada por Machado de Assis em 1875, especialmente através de três pontos-chave de sua estrutura: o primeiro e o último poemas (“Potira” e “Os Orizes conquistados”, respectivamente), e o poema “A Gonçalves Dias”, que ocupa posição central no conjunto. Os dois poemas situados nos extremos são vistos como formas espelhadas (um em relação ao outro); o poema mediano, por sua vez, tem sua estrutura bipartida revelada e analisada. Além desses poemas, foi também objeto de exame a “Cantiga do rosto branco” – única peça que foi excluída do livro por ocasião da publicação das *Poesias completas* de Machado de Assis, em 1901.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira; poesia brasileira; nacionalismo literário.

---

I

*Americanas* (1875), terceiro livro de poesias publicado por Machado de Assis, significou, em relação aos dois volumes anteriormente publicados – *Crisálidas* (1864) e *Falenas* (1870) –, um avanço e, sob certos aspectos, uma mudança de direção.

O avanço foi técnico: embora os livros anteriores tenham sido avaliados positivamente no tocante à língua e à versificação, especialmente o segundo – “uma das mais corretas manifestações da literatura contemporânea”, segundo palavras de Luís Guimarães Júnior (1870, p. 2) –, Manuel Bandeira (1946, p. 95) viu em *Americanas* ainda mais acentuado apuro formal. Este crítico e poeta reconheceu também, alinhando-se com os críticos do tempo em que os livros foram publicados, que a poesia anterior de Machado de Assis já denotava “certa elegância nova no cuidado da forma, tanto na linguagem como na metrificação e nas rimas”.

A mudança de direção foi temática: as obras anteriores revelavam inspiração cosmopolita, a nova tratava quase exclusivamente de matérias nacionais – havia nela uma exceção, a “Cantiga do rosto branco” (poema que, talvez por isso, veio a ser

---

\* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Bolsista DCR (Desenvolvimento Científico Regional) do CNPq, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES), junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).  
E-mail: bmaj@uol.com.br.

eliminado da obra quando de sua segunda edição, nas *Poesias completas*). A obra trazia esta novidade – a unidade; seu título, *Americanas*, conforme palavras do próprio autor, na “Advertência” que lhe antepôs, “explica a natureza dos objetos tratados” no livro, do qual excluiu tudo “o que podia destoar daquela denominação comum” (ASSIS, 1875, p. V).

Sabe-se que os primeiros livros do poeta foram criticados por sua liberdade excessiva: liberdade na escolha das formas e dos versos, liberdade no tocante à filiação a escolas literárias (ausência de filiação), liberdade na escolha dos temas. Eles continham, é certo, peças excelentes, mas eram heterogêneos, compósitos, carentes de unidade – tudo isso reconhecido e apontado pela crítica da época.

De *Crisálidas*, foi dito que seus versos eram “fulgidas borboletas que adejão sobre *todas* as flores d’alma” e que a musa do poeta era “a liberdade” (FILGUEIRAS, 1864, p. 12-13, grifo nosso). Da musa do poeta, ao tempo da publicação de seu primeiro livro de poesias, foi dito que era “uma deusa – grega e romana, francesa e polaca, europeia e americana”, “cosmopolita enfim”, e que não tinha “nacionalidade á força de ser nacional em todo o mundo”. Do autor, foi dito que ele “deixa-se arrastar pelos galanteios de musas estrangeiras” (MAJOR, 1864, p. 211-p. 210) – havia seis poesias traduzidas no livro, além de poemas que abordavam temas estrangeiros, como “Epitáfio do México” e “Polônia”.

A “liberdade” do poeta ganhou um símile nas palavras de Amaral Tavares (1864, p. 1), que viu nela “talvez o defeito de Machado de Assis” – ele compara o poeta ao colibri, que saboreia “o mel saborosissimo de todas as flôres”, apenas lançando-lhes “por cima olhos rápidos e fugazes e no voo velocíssimo passa[ndo] além, sem que volva de novo às míseras que deixou atrás de si.”

Um outro crítico, ainda, em texto datado de 1864 (mas só publicado em 1866), opôs-se à tolerância à “absoluta liberdade” que tinha o poeta na “manifestação do pensamento” (expressa por Caetano Filgueiras na “Conversação preliminar de *Crisálidas*): ele a chamou simplesmente de “confusão artistica”. (LEITÃO, 1866, p. 380-381).

Quando *Falenas* apareceu, em 1870, uma resenha (provavelmente de Joaquim Serra<sup>1</sup>), não sem reconhecer que o poeta sabe “vestir a ideia da melhor maneira” e que

---

<sup>1</sup> Atribuição da autoria por Ubiratan Machado (2003, p. 71).

os versos do livro mostram “a delicadeza do cinzelador”, retoma a ideia de que “a sua (de Machado de Assis) musa repete, como um eco sonoro, *todas* as impressões de uma alma terna e cismadora”. Além disso, fez o crítico uma outra restrição, quando comentou o poema “Pálida Elvira”: “falta nesse poema romance o cunho brasileiro”, nele, “as paisagens magníficas [...] podem ser tanto nossas como da Suíça” ([SERRA], 1870, p. 1, grifo nosso).

A “liberdade excessiva” do poeta e seu fascínio pelas “musas estrangeiras”, apontados pelos críticos de *Crisálidas*, mal escondiam a real exigência que se fazia à sua obra. Esse clamor explicitou-se nas críticas a *Falenas*. Araripe Júnior, sob o pseudônimo de Oscar Jagoanharo (1870, p. 1), escreveu sobre esta obra: “Justíssimas queixas [eu] deveria expor ao seu autor pela ingratidão com que se tem havido para com este formoso Brasil, para com este tão prolífico solo ao qual deve a vigorosa imaginação que possui [...]”

Outra avaliação do livro, talvez a mais importante das que foram feitas naquela época, porque seu autor era poeta importante (Luís Guimarães Júnior), não apenas reconheceu “o artista” Machado de Assis, como também assinalou, no livro, “o método, a correção na estrutura e na plástica”. Apesar das qualidades que lhe reconheceu e atribuiu, o crítico não a considerou “obra útil”, pois não havia no livro “espírito pátrio”, “a inspiração característica” – “esse passaporte que conduz a obra através dos tempos e por cima de todas as vicissitudes e transformações do século.” (GUIMARÃES JÚNIOR, 1870, p. 2)

Raimundo Magalhães Júnior (1981, p. 168) atribuiu principalmente à crítica de Luís Guimarães Júnior, que era amigo do poeta, a guinada que pôs Machado de Assis na trilha que deu em *Americanas*. Afirmou ele: “A reação de Machado fora tão imediata que, saindo a crítica em fevereiro de 1870, já a 29 de junho do mesmo ano iniciava a publicação de ‘Potira’ no *Jornal do Comércio*, com o título de ‘Fragmentos de uma elegia americana’ e com a assinatura de ‘Y’.” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, p. 168).

Revela ainda Magalhães Júnior que, em 1871, em sua última vinda ao Brasil, Manuel de Araújo Porto Alegre aconselhara Machado de Assis a “procurar na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico* temas para obras poéticas que refletissem o nosso passado.” Joaquim Norberto (então terceiro vice-presidente do IHGB) foi o intermediário que levou ao presidente do Instituto o pedido de doação da coleção de

revistas – coleção que Machado de Assis recebeu e que está até hoje em sua biblioteca (na Academia Brasileira de Letras).

De fato, há em *Americanas* diversos poemas cujas fontes podem ser rastreadas na *Revista do Instituto...* O poema “Niâni (História guaicuru)”, por exemplo, traz epígrafe da “História dos índios cavaleiros”, de Francisco Rodrigues [do] Prado, história que se lê justamente no primeiro número da RIHGB (1839), entre as páginas 21 e 44, e que contém a história narrada nos versos.

Numa carta de Francisco Adolfo de Varnhagen, publicada no tomo VI, n. 23, p. 322-325, há informações detalhadas sobre o tratamento dado aos cristãos-novos no Rio de Janeiro pelo Santo Ofício, ao tempo da invasão francesa de 1711. Seguem-se trechos das informações (as mais relevantes, para a questão do poema):

Passam além de duzentas as condenações que no referido período [1711-1767] recaíram em indivíduos no caso que acima mencionamos [brasileiros condenados pela Inquisição de Lisboa], e que interessa à nossa história. Desses mais de cem, ou quase metade, achamos serem brasileiros natos, de um e outro sexo; mas principalmente do feminino [a personagem da ficção poética é uma moça cristã-nova, Ângela], dos quais alguns foram vítimas, que o furor do santo tribunal sacrificou em fogueiras.

[...]

Os nossos apontamentos compreendem desta culpa [judaísmo] 24 homens e 56 mulheres [...]. O Rio de Janeiro e a Paraíba são porém as duas províncias do Brasil que mais filhos seus mandaram a Lisboa [...]. Entre as enviadas do Rio de Janeiro entrou uma Sra., Catarina Rodrigues, filha de Portugal, de 92 anos de idade! Porém filhas mesmo dessa Capital contamos 30 [...].

[...]

Já nem admira que houvesse brasileiros que por ocasião de um insulto invasor e de saque e pilhagem a sua pátria e domicílio, se fossem abraçar com a bandeira vencedora, para buscar proteção contra a perseguição dos seus próprios: – foi o que sucedeu em 1711, quando a hoje Capital do Império foi forçada pelo destemido Duguay Trouin. (VARNHAGEN, 1844, p. 322-325)

Embora o poeta possa ter-se utilizado de outras fontes (que desconhecemos), essas informações não são irrelevantes para uma compreensão melhor do contexto em que ocorrem os acontecimentos narrados em “A cristã-nova” – terceiro poema do livro. E há mais: em nota ao fragmento “Os Orizes”, o próprio poeta confessa a relação dessa composição com a RIHGB, e também com o poeta e amigo Manuel de Araújo Porto Alegre: “Foi o nosso eminente poeta e literato Porto Alegre, hoje barão de Santo Ângelo, quem, há cerca de 4 anos, me chamou a atenção para a relação de Monterroyo

Mascarenhas, *Os orizes conquistados*, que vem na *Rev. do Inst. Hist.*, t. VIII.” (ASSIS, 1875, p. 209)

E mais ainda: encontra-se no tomo XIV, n. 1 da terceira série, p. 1-424), 1851, a primeira edição brasileira do *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, de Gabriel Soares de Sousa (a primeira em Portugal havia sido feita, segundo Varnhagen, em 1825, pela Academia Real das Ciências de Lisboa), com texto preparado por Francisco Adolfo de Varnhagen, onde se lê a seguinte descrição – fonte muito provável da ideia que deu no poema “A flor do embiroçu”:

Acham-se pelos matos muitas árvores de que se tira a embira para calafetar: e começemos a dizer das que se chamam embiroçu, que são árvores grandes, cuja madeira é mole, e não se faz conta dela senão para o fogo; as quais têm a casca áspera por fora, a qual se esfolia das árvores, e se pisam muito bem, faz-se branda como estopa, que serve para calafetar. Dão estas mesmas árvores *umas flores brancas como cebola-cecém muito formosas, e da mesma feição, que estão fechadas da mesma maneira, as quais se abrem como se põe o sol, e estão abertas até pela manhã, enquanto lhe não dá o sol: e como lhe chega se tornam a fechar*, e as que são mais velhas caem no chão; cujo cheiro é suave, mas muito mimoso; e como apertam com elas não cheiram. (SOUSA, 1851, p. 212, grifo nosso)

A conjunção dos fatores apontados por Raimundo Magalhães Júnior – a resenha crítica de Luís Guimarães Júnior, em 1870, e o aconselhamento por Manuel de Araújo Porto Alegre, em 1871 – certamente exerceu papel determinante no rumo tomado pela poesia e pelas reflexões teóricas de Machado de Assis. Entre 1870 e 1875, ele elaborou os poemas que comporiam a obra *Americanas*, e, nesse mesmo tempo, refletiu intensamente sobre o tema da nacionalidade da literatura – é de 1873 o ensaio “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”.

Também para esse ensaio de Machado de Assis, a posição de Luís Guimarães Júnior e suas reflexões críticas sobre o papel do índio na nacionalidade da literatura brasileira parecem ter sido relevantes. Veja-se o que ele afirma no já citado estudo crítico de *Falenas*:

Não é só no caráter aventureiro do índio e entre os rumores profundos das florestas seculares, que se bebe a seiva e os sentimentos originais, necessários à majestosa empresa da nacionalidade literária. O nosso hábito, o nosso dizer, o nosso estilo, tem um cunho especial e

particular que o distingue completamente da feição literária estrangeira. (GUIMARÃES JÚNIOR, 1870, p. 2)

Essa passagem vale bem o trecho mais citado do “Instinto de nacionalidade”, que é o seguinte:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1944, p. 139)

O “sentimento íntimo” de que fala Machado de Assis está bem na origem, na fonte, na raiz da maneira brasileira de ser – “o nosso hábito, o nosso dizer, o nosso estilo” – de que fala Luís Guimarães Júnior. A diferença entre eles está apenas nisto: Machado de Assis fala da essência, fala por abstração; Guimarães Júnior fala da aparência, das manifestações exteriores (daquele instinto). E o fato de que a condição da nacionalidade literária não está “só no caráter aventureiro do índio” também encontra equivalente em Machado de Assis, que, por seu turno, afirmou não estar “na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira” (ASSIS, 1944, p. 137).

## II

Até aqui o que deve a nacionalidade literária aos índios, ou à representação deles, na poesia (e na arte em geral). Agora, passemos ao que ela não deve a eles. Na Advertência a *Americanas*, escreveu Machado de Assis:

O título de *Americanas* explica a natureza dos objetos tratados neste livro, do qual excluí o que podia destoar daquela denominação comum. Não se deve entender que tudo o que aqui vai seja relativo aos nossos aborígenes. Ao lado de Potira e Niâni, por exemplo, quadros da vida selvagem, há Cristã-Nova e Sabina, cuja ação é passada no centro da civilização. Algum tempo, foi opinião que a poesia brasileira devia estar toda, ou quase toda, no elemento indígena. Veio a reação, e adversários não menos competentes que sinceros, absolutamente o excluíram do programa da literatura nacional. São opiniões extremas, que, pelo menos, me parecem discutíveis.

[...] Direi somente que, em meu entender, tudo pertence à invenção poética, uma vez que traga os caracteres do belo e possa satisfazer as

condições da arte. [...] O essencial é a alma do homem. (ASSIS, 1875, p. V-VI; grifo e versalete do autor; negrito nosso)

Essa Advertência do autor submete o localismo aparente de sua obra ao cosmopolitismo que o caracteriza como autor. A ampliação de seu repertório temático não implicava necessariamente adesão ao indianismo (em seu padrão romântico, ou segundo a compreensão que tinham dele os românticos). Então, por que teria o poeta se deixado tentar pela temática localista? Não é difícil, nem é tarefa ingrata, buscar para isso uma resposta.

Além de poeta, Machado de Assis foi importante crítico literário, e, nesse campo, importantíssimo crítico de poesia. Sua contribuição nesse setor, apesar de algumas abordagens sérias e inteligentes que lhe têm sido feitas, ainda está por ser mais exaustivamente estudada.

Em texto publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 8 de outubro de 1865, intitulado “O ideal do crítico”, ele deixou claras as ideias que tinha a propósito do papel da crítica literária (ou do crítico literário) em sua relação com os poetas e escritores em geral. E dessas ideias podem-se tirar consequências aplicáveis às atitudes do poeta diante de sua própria obra, que foi criticada por outros. Senão, vejamos.

Segundo ele, é papel da crítica ser um “farol seguro para as musas”; ela deve ser um sinal luminoso, deve dar conselhos, mostrar o caminho que o poeta deve seguir. Se as obras publicadas fossem, com imparcialidade, severamente analisadas, o crítico deveria, com urbanidade, dar conselhos aos poetas e aos escritores em geral – só assim a literatura brasileira conheceria “um dia de florescimento e prosperidade”. Afirmou ainda: “é só assim que teremos uma grande literatura.” (ASSIS, 1938, p. 11-19)

Aplicando-se a Machado de Assis, poeta, os princípios por ele mesmo defendidos quando crítico, chega-se a algumas consequências, alcança-se alguma compreensão de suas atitudes – em particular, do seu interesse por temas locais ou nacionais, interesse que resultou na obra *Americanas* e no ensaio “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”.

O terceiro livro de poesias publicado pelo poeta apresentava, implícitas, ou mesmo explícitas, respostas a algumas das questões expostas pelas críticas a seus livros anteriores. Já na Advertência à obra, ele dizia que seu título “anunciava a natureza dos objetos [nela] tratados”, e que dela excluía tudo “o que podia destoar daquela

denominação [*Americanas*] comum.” Que significa isso, senão a busca da unidade inexistente nos livros anteriores – resultados que eram de sua “liberdade excessiva”?

A outra, talvez a principal, mudança foi o interesse pelos assuntos “americanos”, a maioria absoluta deles, “brasileiros”. Apenas um dos 13 poemas do livro, a “Cantiga do rosto branco”, não dizia respeito ao Brasil; era uma tradução, via Chateaubriand (*Voyage en Amérique*), de uma canção dos índios muskoguee (que Machado chama de Mulcogulges, e Chateaubriand de Muscogulges). (GLEDSON, 1998; ASSIS, 1875; CHATEAUBRIAND, 1857)

Esse poema americano (do Norte) foi a única das 13 peças do livro eliminada da obra, em sua segunda edição, nas *Poesias completas* (1901). Com a eliminação, a unidade do livro ficou ainda maior, de “americana” passou a “brasileira”. Muito provavelmente esta – o adensamento da unidade alcançada pela obra – é a melhor explicação para a exclusão da “Cantiga do rosto branco”.

A aproximação da temática indígena, embora não exclusiva na obra, resultou na consideração desse livro, desde sempre, uma espécie de adesão tardia ao indianismo. Para Machado de Assis, entretanto, o significado desse movimento não tinha – não podia ter – esse significado. Se era importante atender ao clamor da crítica, que assim o fosse. Porém, há no livro poemas “cuja ação é passada no centro da civilização.” Esse é um primeiro ponto: a civilização (entendida aqui como o mundo dos colonizadores e sua cultura transplantada) é também, e principalmente, elemento da nacionalidade, da identidade local. Há no livro estes poemas: “A cristã-nova”, “José Bonifácio”, “A Gonçalves Dias”, “Os semeadores” e “Sabina” – todos relacionados com o “centro da civilização”.

Segundo ponto: “tudo pertence à invenção poética”, e “a índole e os costumes dos nossos aborígenes estão muita vez nesse caso”. Pode o poeta, portanto – universal que seja –, dar-lhes “a vida da inspiração”. Incluir o índio em sua temática significou, para Machado de Assis, ao mesmo tempo, o atendimento à demanda da crítica e a ampliação de seu repertório poético. Com isso, não deixou de ser fiel a si mesmo: “O essencial é a alma do homem.” – afirmou, delimitando o território que considerava digno da poesia.

A afirmativa de que “tudo pertence à invenção poética” lembra muito uma outra, escrita cerca de cinquenta anos mais tarde, por outro poeta: “A impulsão lírica é livre”

tanto pode “nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido”, de “um crepúsculo” como de “uma chaminé matarazziana”, do “corpo divino de uma Nize” ou do “divino corpo de uma cadillac”. “*Não há temas poéticos.*” (ANDRADE, 1980, p. 208, grifo nosso).

A diferença entre os dois poetas pertence à história: ao passo que Machado de Assis ampliava seu repertório dentro do estabelecido pela convenção poética de seu tempo – dentro da ideia de que só determinados assuntos, especialmente os tradicionais e elevados, deveriam ser considerados “matéria poética”; Mário de Andrade ampliava de fato, expandia, o universo abrangido pela poesia, rompendo com a convenção de que só certos assuntos seriam “poéticos”. Para Machado de Assis, o mundo da poesia tinha limites e ele os aceitava – seu gesto incorporou à sua obra uma pequena província até então ignorada por ele. Muito diferentemente, o gesto modernista incorporava à poesia todas as dimensões do universo, até mesmo as mais feias, as piores, as menores, as mais prosaicas (era a incorporação das réstias de cebola, dos becos, do cotidiano humilde, das pedras no meio do caminho). Mais verdadeiramente, mais radicalmente, para ele, Mário de Andrade, “*tudo pertenc[ia] à invenção poética*” (grifo nosso).

### III

Quando se examina o conjunto dos poemas de *Americanas*, tal como ele se apresenta na primeira edição da obra, percebe-se-lhe claramente o arranjo composicional: os quatro poemas extremos – “Potira” e “Niâni”, no início do livro; “Última jornada” e “Os Orizes”, no fim – são especularmente simétricos. O primeiro (uma “elegia americana”) e o último (um “fragmento” apenas, “americano” também, no mesmo sentido em que o primeiro poema o era) são ambos narrativas em decassílabos brancos, modo de versificação de que *O Uruguai* é o modelo evidente. O segundo e o penúltimo – “Niâni” e “Última jornada” – respectivamente, uma balada (um quase “romance”) e uma fantasia sobre a vida depois da morte (composta em terças-rimas) –, ambos são histórias de casamentos malogrados. Digo que “Niâni” é um quase “romance”, porque é uma narrativa lírica, porém com rimas consoantes onde os romances tradicionais trazem rimas assonantes (ou toantes) (CAMPOS, 1960, p. 172 e p. 27). Todos esses quatro poemas são de temática indígena.

Caminhando em direção ao centro do livro, a partir do início e do fim, o que se encontra em seguida são dois poemas “cuja ação é passada no centro da civilização”: “A cristã-nova”, narrativa do tempo da invasão francesa do Rio de Janeiro em 1711, terceiro poema; e “Sabina”, cena da escravidão, ante-penúltimo. E, no centro exato do livro (ou do sumário, na lista dos 13 títulos – já que os poemas têm extensão desigual), o sétimo poema da lista é “A Gonçalves Dias” – em que se encontram os temas primitivos com os do “centro da civilização”. A posição ocupada pelo poema faz justiça à posição do poeta maranhense no quadro da poesia brasileira.

Serão examinados, a seguir, estes três pontos-chave da estrutura: os dois poemas situados nos extremos do livro e o poema central. Algumas palavras serão também dedicadas à “Cantiga do rosto branco”, único poema eliminado do livro por ocasião de sua segunda edição, nas *Poesias completas* (1901).

Se o poema que ocupa o centro do livro foi motivado pela morte de Gonçalves Dias – poeta cuja posição é central no tocante à nacionalidade da poesia brasileira, o primeiro do conjunto – “Potira” – e, em menor escala, também o último – “Os Orizes” – guardam nítida relação com aquele que é considerado, ainda hoje, o iniciador, em nossa literatura, da poesia “americana” – o poeta Basílio da Gama. Ao lado de Santa Rita Durão, afirma o próprio Machado de Assis, o poeta de *O Uruguai* é citado e amado como precursor da poesia brasileira: “eles buscaram em roda de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa fisionomia literária” (ASSIS, 1938, p. 134). Para muitos estudiosos é a própria literatura brasileira, como um todo, que tem seu ponto de origem em Basílio da Gama, que deixaria, então, a condição de “precursor”. Conforme palavras da profa. Regina Zilberman (1995, p. 12) “podia-se dizer que [com o autor de *O Uruguai*] a literatura brasileira ‘começava’”.

Sobre o poeta Basílio da Gama, em ensaio de 1879 – depois de reconhecer que, já nessa época, o verso solto (tão usado em *Americanas* e de que aquele poeta fora um mestre) estava em franca decadência –, afirmou Machado de Assis: “Não lhe falta, também a ele, nem sensibilidade, nem estilo, que em alto grau possui; a imaginação é grandemente superior à de Gonzaga, e quanto à versificação nenhum outro, em nossa língua, a possuiu mais harmoniosa e pura” (ASSIS, 1938, p. 200).

A presença do poeta de Lindoia salta aos olhos em “Potira”: além do emprego do verso branco e da semelhança entre o início de ambas as narrativas, há certa simetria

no fechamento dos dois poemas – o que será apontado aqui. A conformidade do início da parte II de “Potira” com os primeiros versos de *O Uruguai*, ambos começando ao final de uma batalha, foi apontado por Rilane Teles de Sousa (2018). Leiam-se os primeiros versos de *O Uruguai*:

Fumam ainda nas desertas praias  
Lagos de sangue tépidos e impuros  
Em que ondeiam cadáveres despídos,  
Pasto de corvos. Dura inda nos vales  
O rouco som da irada artilheria.  
(GAMA, 1964, p. 20)

E seja feita a comparação com os versos iniciais da segunda parte de “Potira”:

Ja da fêrvida luta os ais e os gritos  
Extinctos eram. Nos baixéis ligeiros  
Os tamoyos incolumes embarcam;  
Ferem co’os remos as serenas ondas  
Até surgirem na remota aldêa.  
Atrás ficava, luctuosa e triste,  
A nascente cidade brasileira,  
Do inopinado assalto espavorida,  
Ao ceu mandando em côro inuteis vozes.  
Vinha já perto rareando a noite,  
Alva aurora, que á vida accorda as selvas,  
Quando a aldêa surgiu aos tolhos torvos  
Da expedição nocturna.  
(ASSIS, 1901, p. 180-181)

Além do emprego do verso branco, o uso frequente de *enjambements* por ambos os poetas, numa espécie de dicção poética muito semelhante, já aparece nos pequenos trechos citados – embora os cavalgamentos sejam inevitáveis em poemas narrativos longos.

Algo muito semelhante a isso acontece ao final dos dois poemas. Basílio da Gama encerra *O Uruguai* com uma apóstrofe dirigida ao próprio poema, à maneira do *envoi* empregado pelos trovadores medievais, em que o poeta às vezes se dirigia “ao seu próprio canto, conversando com ele, destinando-o para alguma coisa” (SPINA, 1956, p. 394):

Serás lido, Uruguai. Cubra os meus olhos  
Embora um dia a escura noite eterna.  
Tu vive e goza a luz serena e pura.

Vai aos bosques de Arcádia – e não receies  
Chegar desconhecido àquela areia.  
Ali de fresco entre as sombrias murtas  
Urna triste a Mireo não todo encerra.  
Leva de estranho céu, sobre ela espalha  
Coa peregrina mão bárbaras flores.  
E busca o sucessor, que te encaminhe  
Ao teu lugar, que há muito que te espera.  
(GAMA, 1964, p. 97-98)

Machado de Assis, diferentemente (mas de forma paralela), termina sua narrativa dirigindo-se não ao poema, mas a sua heroína, desejando, num gesto de humildade afetada, que um poeta mais poderoso que ele venha no futuro a celebrá-la mais convenientemente:

Estro maior teu nome obscuro cante,  
Moça christã das solidões antigas,  
E eterno o cinja de virentes flores,  
Que as mereces. De não sabido bardo  
Estes gemidos são. Languidas brisas  
No taquaral á noite sussurrando,  
Ou enrugando o molle dorso ás vagas,  
Não tem a voz com que domina os echos  
Despenhada cachoeira. São, comtudo,  
Mas<sup>2</sup> que debeis e tristes, no concerto  
Da orchestra universal cabidas notas.  
Alveja a nebulosa entre as estrellas,  
E abre ao pé do rosal a flor da murta.  
(ASSIS, 1901, p. 202-203)

“Potira” está composta em versos decassílabos brancos, dispostos em 16 partes numeradas com algarismos romanos.<sup>3</sup> A partir de uma breve passagem do livro 3º da *Crônica da Companhia de Jesus*, obra seiscentista do padre Simão de Vasconcelos,

---

<sup>2</sup> Na edição de 1901 está “Mas” no lugar de “Mais” – o que nos parece ser um erro evidente. A edição crítica das *Poesias completas* (1976), pela Comissão Machado de Assis, corrigiu o erro, sem, entretanto, anotá-lo.

<sup>3</sup> Na primeira edição do poema, que ocorreu no *Jornal do Comércio*, em 29 de junho e 28 de agosto de 1870, por uma maior segmentação do poema, há dezoito partes.

posta em epígrafe, Machado de Assis deu asas à imaginação e compôs os 628<sup>4</sup> versos que compõem o poema. Eis o trecho transcrito na epígrafe:

Os Tamoyos, entre outras presas que fizeram, levaram esta índia , a qual pretendeu o capitão da empresa violar: resistiu valorosamente dizendo em lingua brasileira: “Eu sou christã e casada; não heide fazer traição a Deus e a meu marido; bem podes matar-me e fazer de mim o que quizeres.” Deu-se por affrontado o barbaro, e em vingança lhe acabou a vida com grande crueldade (ASSIS, 1901, p. 179).

Para uma melhor compreensão do trabalho de elaboração poética que resultou no poema, convém que se leia todo o parágrafo do padre Simão de Vasconcelos, em que ele refere o caso da índia convertida ao cristianismo e vítima de martírio:

111. Mais espantoso foi o caso seguinte. Na vila de S. Vicente, estando uma índia cristã e casada, fazendo com outra irmã sua, das mesmas qualidades, certa obra de cera (ofício em que ganhava sua vida) fez entre outras, duas velas da mesma cera para si, e sendo perguntada da irmã para que as fazia? Respondeu: Faço-as para dar ao Padre José [de Anchieta], para que diga uma missa por mim quando eu for santa: queria dizer mártir; e com efeito levou as velas ao padre e lhe comunicou o fim de seu intento. O que mais passaram ou que conhecimento tivesse dessa resolução, não nos consta; constou, porém, que dando assalto em S. Vicente os Tamoios do Cabo Frio, que estavam rebeldes, entre outras presas que fizeram levaram esta índia, a qual pretendeu o capitão da empresa violar; resistiu bravamente, dizendo em língua brasileira: Eu sou cristã e casada; não hei de fazer traição a Deus e a meu marido: bem podes matar-me, e fazer de mim o que quizeres. Deu-se por afrontado o bárbaro, e em vingança lhe acabou a vida com grande crueldade, fazendo-a santa ou mártir, como ela dissera. Estava José em S. Vicente, distante daquele lugar trinta léguas, e contudo naquele mesmo dia, ilustrado do Céu, acendeu as duas velas que ela lhe dera, e com elas disse missa de mártir, com as orações e lições que costuma dizer a Igreja, e com o nome da mesma índia nos lugares onde o ordena o cerimonial na missa de uma santa mártir. E perguntado por seu superior Nóbrega, que santa era aquela por quem dissera missa? Respondeu: Por fulana (nomeando a índia, bem conhecida em S. Vicente) que este mesmo dia foi morta às mãos de um Tamoio bárbaro, por guarda fiel da lei de

---

<sup>4</sup> Na edição crítica das *Poesias completas* (1976) estão contados 633 versos. Há nisso um equívoco, porque alguns versos se desdobram em duas linhas, e, no caso em que uma parte desses versos se encontra no final de uma seção do poema, e o restante na seção seguinte (o que ocorre cinco vezes no poema), eles foram contados, os dois segmentos, cada um como um verso. Num caso apenas, em que essa disposição do verso em duas linhas ocorreu no corpo da seção, o que ocorre entre os versos 135 e 140, as duas linhas foram contadas como um só verso. Esse problema no modo de contar os versos já havia sido apontado por Rilane Teles de Sousa (2018, p. 148-149); nessa edição, com frequência, linhas são contadas como versos, sem atenção à unidade rítmica e melódica que os define. Galante de Sousa (1955, p. 454) contou 628 versos em *Americanas* (1875) e nas *Poesias completas* (1901). Nossa contagem coincide com a de Galante de Sousa.

Deus e da honestidade, e subiu logo ao Céu. E veio depois notícia pública do caso todo, como o dissera, com todas suas circunstâncias (VASCONCELOS, 1977, v. II, p. 135-136, grifamos a parte tomada para epígrafe de “Potira”).

O recorte efetuado para servir ao poeta isola e afasta do contexto da ação narrada no poema o maravilhoso cristão presente na passagem, embora a questão do martírio esteja presente na composição. Simão de Vasconcelos não fornece sequer o nome da índia celebrada por José de Anchieta – toda a ação dos índios, todo o quadro ficcional foi criação do poeta. “Potira”, nome da personagem que dá título ao poema, é nome indígena de mulher – Antenor Nascentes (1952, t. II, p. 251) o registra, fiado em Batista Caetano e no *Dicionário português-brasileiro e brasileiro-português* (1934).

O que diz o trecho tomado para epígrafe é muito pouco; serve apenas de ponto de partida. Dessa epígrafe puxa o poeta o fio do poema, cuja ação se passa depois do assalto a S. Vicente, em que ocorreu o rapto de Potira. A civilização fica aquém do poema, cuja ação – toda ela criação do poeta – se passa no mundo dos indígenas.

Pouca matéria para muitos versos – o sopro da inspiração há de ter sido forte. Vejamos como Machado de Assis dispôs na composição a matéria do poema; pode-se propor a seguinte partição: a parte I isoladamente constitui um segmento; as partes II a VI constituem a primeira etapa da narrativa; a parte VII interrompe momentaneamente a narração; as partes VII a XV dão continuidade à sucessão dos acontecimentos; e, por fim, a parte XVI contém a apóstrofe que encerra o poema.

Na parte introdutória, que tem dezesseis versos, o poeta anuncia o clímax (“miseranda cena”) do poema – algo que só será narrado na décima quinta parte – e lamenta o pouco culto à memória na cultura brasileira:

Moça christã das solidões antigas,  
Em que aurea folha reviveu teu nome?  
Nem o eco das mattas seculares,  
Nem a voz das sonoras cachoeiras,  
O transmittiu aos seculos futuros.  
[...]  
.....teu nome obscuro,  
Nem tua campa o brasileiro os sabe.  
(ASSIS, 1901, p. 180)

Não se conhece o nome da índia, cujo sacrificio deu origem ao poema, nem o lugar exato onde lhe sucederam os acontecimentos narrados, nem onde repousam seus restos mortais.

Do ponto de vista da estrutura narrativa, essa disposição, no início do poema, de uma cena que só acontece na penúltima parte do texto, lembra *Iracema*, de José de Alencar. Nessa “lenda do Ceará”, o primeiro capítulo apresenta uma cena que é do final do romance: Martim, Moacir e o cachorro se afastam da costa cearense, depois da morte de Iracema. Só no segundo capítulo é que a narrativa começa propriamente. A cena que dá início ao livro situa-se, na sequência dos eventos que compõem a narrativa, entre o penúltimo (XXXII) e o último (XXXIII) capítulos (ALENCAR, 1865). É exatamente isso o que sucede em “Potira”.

Ambos os autores devem ter-se deparado com a dificuldade que Machado de Assis assinalou numa de suas crônicas: “[...] a última coisa que se acha, quando se faz uma obra, é saber qual é a que se há de pôr em primeiro lugar” (ASSIS, 1953, p. 91).

Na segunda parte do poema começa propriamente, como em *Iracema*, a narrativa dos acontecimentos. A semelhança desse início com os primeiros versos de *O Uruguai* já foi assinalada. Retornam os tamoios a sua aldeia, com “despojos e vencidos”. Todos descansam da luta, “exceto o chefe”:

Oh! esse não dormira  
Longas noites, se a troco da victoria  
Precisas fossem. Traz consigo o premio,  
O desejado premio. Desmaiada  
Conduz nos braços tremulos a moça  
Que renegou Tupan, e as rudes crenças  
Lavou nas aguas do baptismo santo.  
Na rede ornada de amarellas pennas  
Brandamente a depõe. Leve tecido  
Da captiva gentil as fórmis cobre;  
Veste-as de mais a sombra do crepusculo,  
Sombra que a tibia luz da alva nascente  
De todo não rompeu. Inquieto sangue  
Nas veias ferve do indio. Os olhos luzem  
De concentrada raiva triumphante.  
(ASSIS, 1901, p. 181)

São apontadas, na sequência, as qualidades do “herói” indígena: sua coragem, a destreza no manejo de arco e flecha, a força, a astúcia e a beleza física. Atento e vigilante, cheio de ira, Anajê (este é o nome dele) contempla a moça desfalecida; o dia amanhece:

Da captiva gentil cerrados olhos  
Não se entreabrem á luz. Morta parece.

Uma só contracção lhe não perturba  
 A paz serena do mimoso rosto.  
 Junto della, cruzados sobre o peito  
 Os braços, Anagê contempla e espera;  
 Soffrego espera, em quanto ideias negras  
 Estão a revoar-lhe em torno e a encher-lhe  
 A mente de projectos tenebrosos.  
 [...]  
 Subito ao seio turgido e macio  
 Anciosas mãos estende; [...]  
 [...]  
 .....Impetuoso  
 O vestido christão lhe despedaça,  
 E á luz já viva da manhã recente  
 Contempla as nuas fôrmas. [...]  
 (ASSIS, 1901, p. 182-183)

Ela se recolhe na rede, compreende o que lhe está acontecendo, e “entrecortada prece aos céus envia”. Depois de um intervalo em silêncio, eles conversam. Ela lhe pede a morte, e que a leve aos seus, para que tenha “em sagrado leito o último sono”. Ele faz o diagnóstico da situação dos de sua raça: lamenta a chegada do homem branco naquelas paragens, revela coragem para a resistência fundada nas armas – porém, aponta um outro inimigo, que lhes escapa aos códigos a que estão os índios acostumados: os padres, que “ordens não trazem de cacique alheio”, e “tudo nos levam, tudo”. Ele observa que as filhas de Tupã os seguem, e, na trilha delas, os guerreiros; e prevê o futuro de seu povo:

Vem perto o dia  
 Em que, na immensidão destes desertos,  
 Ha de ao frio luar das longas noites  
 O pagé suspirar sozinho e triste  
 Sem povo nem Tupan!  
 (ASSIS, 1901, p. 185-186)

Prossegue o diálogo entre Anajê e Potira. Ele revela que ela lhe estava destinada pelo pai, e que este lhe aparecera em sonho, ordenando-lhe que a buscasse à aldeia dos brancos para fazê-la sua. Ela se recusa à proposta dele, pois já é “esposa e cristã”; oferece-lhe a vida, ou que faça dela uma sua escrava. “Ordena ou fere. Tua esposa, nunca!” – lhe diz ela.

A esta altura, sétima parte do poema, interrompe-se a narrativa – são apresentadas as razões cristãs do comportamento da heroína:

Captiva ou morta,  
Antevia a celeste recompensa  
Que aos humildes reserva a mão do Eterno.  
Naquelle rude coração das brenhas  
A semente evangelica brotara.  
(ASSIS, 1901, p. 189)

Segue a vida na tribo: “Das duas condições deu-lhe o guerreiro / A pior – fê-la escrava” – dizem, sobre o destino de Potira, os primeiros versos da oitava parte do poema. Vive ela, então, o seu dia a dia, entre as outras índias, às quais “vence na gentileza” – vive despida de suas vestes de civilizada, atende às ordens de seu senhor, dissimula seus sentimentos cristãos, e “chora a separação do amado esposo”. Às vezes, “entra desatinada o bosque antigo”, onde “a dor expande em lôbregos soluços”. Na ausência dos maridos e filhos, que saem para a caça e a pesca, Potira se destaca, entre as demais da tribo, por sua melancolia. Indagada pelas outras sobre sua mágoa funda, ela responde, referindo-se a si mesma na terceira pessoa gramatical (como Iracema):

– “Potyra é como aquella flor que chora  
Lagrimas de alvo leite, se do galho  
Mão cruel a cortou.  
(ASSIS, 1901, p. 192)

Chega, enfim, o “fatal prazo”: dia da execução de um prisioneiro. Chegam à aldeia convidados de tabas vizinhas, para a celebração do sacrifício. Ao final da passagem, faz o poeta uma comparação com o mundo dito civilizado que lembra Montaigne (1980, p. 103), que considerava certos comportamentos de seus contemporâneos civilizados “bem mais grave[s] do que assar e comer um homem previamente executado”:

E nós, soberbos filhos de outra idade,  
Que a voz fallamos da razão severa  
E na luz nos banhamos do Calvario,  
Que somos nós mais que elles? Raça triste  
De Cains, raça eterna...  
(ASSIS, 1901, p. 194)

É a hora do sacrificio: o guerreiro da nação dos guaianás, feito prisioneiro três meses antes, tem o crânio esmigalhado por um golpe de tagapema [tangapema?]. “E alegre o povo longamente aplaude.” Cheia de “piedade e terror”, Potira foge para o

bosque. Na solidão da mata, ela pensa em suicídio; porém, a “resignação, cristã virtude” domina-lhe o espírito. Ela faz de suas lágrimas uma “oração singela”, ocasião em que ouve o rumor de passos nas folhas secas. “Volve a cabeça...”

Anajê, de pé diante dela, tenta convencê-la a ceder ao seu amor por ela; “Minha te fez Tupã.” – ele lhe diz. Ao ouvir o pio de uma ave, ela sente reviver em si velhas crenças do povo indígena, imagina ser a voz de seu pai (já morto) ou do esposo (ausente):

No animo da escrava  
Restos havia d’essa crença antiga,  
Antiga e sempre nova: o peito humano  
Raro de obscuros elos se liberta.  
(ASSIS, 1901, p. 199)

Anajê insiste, promete-lhe a liberdade, promete abandonar as lutas de sua aldeia, para viver retirado com ela. Sem conseguir a adesão dela, ele passa da ternura à atitude vingativa. Ela insiste, invoca sua “honra de esposa” (de marido cristão), e se recusa, e morre às mãos dele (recorde-se que essa morte é matéria da primeira parte do poema):

Ai! não, não diga  
A minha voz o lamentoso instante  
Em que ella, ao seu algoz volvendo anciosa  
Turvos olhos: “Perdoo-te!” murmura,  
Os labios cerra e immaculada expira!  
(ASSIS, 1901, p. 202)

Por fim, na última parte, morta Potira, o poeta dirige-se a sua heroína, desejando que, no futuro, um “estro maior” que o dele venha a celebrar o “obscuro nome” da “moça cristã das solidões antigas”.

Como se vê, toda a ação se passa entre indígenas – a narrativa tem início com o final do saque à aldeia dos brancos e o retorno dos índios a sua aldeia, e termina pela morte, por seu pretendente indígena, da “moça cristã”, indígena também ela, mas convertida ao cristianismo e casada conforme a religião dos padres.

Assim começa a poesia de *Americanas*, mergulhada no universo dos primitivos habitantes desta terra.

#### IV

E assim termina, do mesmo modo, a poesia de *Americanas*: na outra ponta do livro, “Os Orizes (fragmento)” é também um poema voltado para a cultura dos primitivos habitantes desta região que se tornou o Brasil.

Trata-se de uma obra inacabada, que o poeta deixou apenas iniciada. Sua primeira publicação ocorreu em 1873, no periódico *A Instrução Pública*. Galante de Sousa (1855) a considera elaborada em 1871, com base na nota que o poeta fez constar do livro:

Tinha planeado uma composição de dimensões maiores, e não a levei a cabo, por intervirem outros trabalhos, que de todo me divertiram a atenção. Foi o nosso eminente poeta e literato Porto Alegre, hoje barão de Santo Ângelo, que há cerca de quatro anos, me chamou a atenção para a relação de Monterroyo Mascarenhas, Os Orizes conquistados, que vem na Rev. do Inst. Hist., t. VIII. A aspereza dos costumes daquele povo, habitante do sertão da Bahia, cerca de duzentas léguas da capital, sua rara energia, as circunstâncias singulares da conquista e conversão da tribo, eram certamente um quadro excelente para uma composição poética. Ficou em fragmento, que ainda assim não quis excluir do livro (ASSIS, 1901, p. 374).

A intervenção de Manuel de Araújo Porto Alegre, conforme já foi mencionado, fez parte do “cerco ao poeta” promovido pela intelectualidade brasileira, para movê-lo em direção aos assuntos nacionais.

Se “Potira” deixou fora a ação dos jesuítas, embora tenha posto ênfase na fidelidade da “moça cristã” à sua fé, “Os Orizes conquistados” focalizaria mais de perto a ação dos padres. O fato é que ambos os poemas põem em evidência o fruto do trabalho dos jesuítas junto aos indígenas – o que, de alguma forma, aponta para a concepção machadiana do Brasil como um país que deve muito pouco à cultura original dos antigos habitantes da terra. Na verdade, “Os Orizes conquistados” colocaria a ação catequética dos jesuítas em primeiro plano, se o poema tivesse sido levado a cabo.

A julgar pela parte inicial da composição poética, é de supor-se que autor se deixaria guiar, ao longo de toda ela, pelo relato de Monterroyo Mascarenhas. Se a fantasia poética dominou em “Potira”, pois até o nome da heroína é responsabilidade do autor (Simão de Vasconcelos, que lhe deu a ideia, não lhe deu mais nada), tudo, em “Os Orizes conquistados” aponta para um roteiro a ser seguido – roteiro que se encontra na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo VIII, p. 494-512.

O “fragmento” publicado consta de 127 versos (contados 128 por Galante de Sousa e na edição crítica das *Poesias completas*), divididos nas seguintes cinco partes: I – 17 versos; II – 41 versos; III – 18 versos; IV – 9 versos; V – 42 versos.

Nos 17 versos da primeira parte, o poeta se refere à região inacessível, situada entre “serros altíssimos”, habitada pelos Orizes – que os torna invencíveis. O relato de Monterroyo Mascarenhas foi impresso pela primeira vez em 1716, conforme se lê na “Nota do Redator” da *Revista do Instituto...* (MASCARENHAS, 1846, p. 494-495). O redator considerava importante que se republicassem textos de autores do século XVIII, que pudessem contribuir para o conhecimento dos “sucessos públicos” daquele tempo. Sobre o autor do relato de que se serviu Machado de Assis, afirmou: “José Freire de Monterroyo Mascarenhas a todos sobressaiu, como é notório e sabido estimando-se sempre muito todas as relações que fez imprimir; porque *nas mesmas ampliações*, que, como aos outros, *lhe persuadia a especulação do interesse* [...]” (MASCARENHAS, 1846, p. 494, grifo nosso).

É curioso que a Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RIHGB) tenha alertado o leitor para as “ampliações” e para os “interesses” do autor do texto. O texto é, de fato, impressionante, pelo que contém de exageros – o próprio poeta, nesse particular, foi menos enfático do que o relato que seguia. Leiam-se estes versos, os primeiros da parte I do poema:

Nunca as armas christans, nem do Evangelho  
O lume creador, nem frecha extranha  
O valle penetraram dos guerreiros  
Que, entre serros altissimos sentado,  
Orgulhoso descança. [...]  
(ASSIS, 1901, p. 283)

Tais versos correspondem à seguinte descrição, mais atilada do que o pretendeu o poeta (que tinha, mais do que o cronista, direito à invenção):

Cento e oitenta léguas distantes da cidade do Salvador, capital da província da Bahia, para a parte do sudoeste, ficam situadas as montanhas Nhumarama e Cassuca, tão elevadas às esferas pela sua altura, tão inacessíveis ao trato pela sua aspereza, que os seus cumes são perpetuamente inundados de neve; e tudo o mais parece destinado só para habitação de feras. Entre estas duas montanhas continua uma corda de serrania pela face exterior tão despenhada, que parece mais delírio, que temeridade, pretender subir a sua altura; mas na parte

interior se dilata por muitas léguas uma planície coberta de espesso arvoredo, e povoada de aves e de animais de várias espécies (MASCARENHAS, 1846, p. 497).

Dáí tirou o poeta os “serros altíssimos” de seus versos, não chegando ao exagero dos cumes “perpetuamente inundados de neve”. Não deixa também de ser curioso isto de o poeta cortar as asas à imaginação do cronista. Apesar da contenção, o poeta se rendeu ao alcantilado das montanhas (ele precisaria dele, mais adiante, no desenvolvimento da ação a ser narrada):

.....mas braço affeito  
A pleitear na guerra, a abrir ousado  
Caminho entre a espessura da floresta,  
Não affrontára nunca os atrevidos  
Muros que a natureza a pino erguêra  
Como eterna atalaia.  
(ASSIS, 1901, p. 283-284)

De atalaia também falou o cronista, mais adiante, em seu relato, depois de mencionar as incursões aterrorizantes que os Orizes faziam nos sertões mais próximos e os fracassos das tentativas de vencê-los por força das armas:

Para evitar semelhante prejuízo, e reprimir as sempre funestas invasões destes insolentes bárbaros, procuraram muitas vezes os governadores gerais do Estado, atendendo às repetidas queixas dos moradores do sertão, expugná-los nas próprias montanhas que habitavam; mas além de não terem estâncias certas onde os buscassem, vagando sempre na vastidão daquelas terras, reconheceram os nossos cabos que era inconquistável aquele sítio, porque à fortaleza natural dele acrescentavam a sua cautela, fazendo atalaia dos eminentes penedos daquela serra, fabricando guaritas das mais elevadas árvores desses montes; e além das nuvens de setas com que cobriam os sitiantes, faziam lastimosos efeitos com as pedras precipitadas daqueles cumes (MASCARENHAS, 1846, p. 499-500, grifo nosso).

Da descrição do território ocupado pelos Orizes, no início do poema (parte I), passa o poeta aos habitantes do local e sua rotina (parte II): são mencionados a sua rebeldia, a destreza no manejo de armas, o fato de não usarem redes nem formarem tabas, o seu sustento principalmente com a caça e os frutos da floresta (“cultivam somente a mandioca, pão universal das nações brasílicas”), o seu domínio do sertão, o

ódio que lhes têm os inimigos vencidos e a vitória final que sempre alcançavam nas lutas. Praticamente todos os detalhes podem ser confirmados no relato de Monterroyo Mascarenhas.

A interrupção da rotina ocorre nas celebrações de seu “rito bárbaro” (parte III) – celebram a Cupuaba,<sup>5</sup> espécie de coruja, “nume dos bosques”, que devora as serpentes venenosas (e assim os protege): “Uso é deles celebrar-lhe / Com festas o primeiro e o extremo canto” (ASSIS, 1901, p. 286). Tais detalhes do culto vêm também no relato da *Revista do Instituto...*: “As vésperas dos primeiros dias em que esta ave começa a cantar, e os últimos em que deixa de o fazer, são as duas páscoas da sua religião” (MASCARENHAS, 1846, p. 498).

E a parte final do festim, com tudo o que tem de bárbaro, não escapa ao poeta (parte IV) – embora o pudor típico de Machado de Assis lhe tolha a expressão:

Terminára o cruento sacrificio.  
Ensopa o chão da dilatada selva  
Sangue de caitetus, que o pio intento  
Largos mezes cevou; barbara usança  
Tambem de alheios climas. As donzellas,  
Mal sahidas da infancia, inda embebidas  
Nos ledos jogos de primeira idade,  
Ao brutal sacrificio... Oh! cala, esconde,  
Labio christão, mais barbaro costume.  
(ASSIS, 1901, p. 286)

Não pôde o poeta continuar o que o relato expõe com crueza:

Acabado este holocausto [o sacrificio dos porcos], dão princípio a outro mais bárbaro, que é o da virgindade de suas filhas, prostituindo todas as que fizeram doze anos aos seus parentes mais chegados, na falta destes aos irmãos das prostituídas, e na de uns e outros, são os mesmos pais os autores deste brutal estupro (MASCARENHAS, 1846, p. 498).

Não é possível saber se o poeta voltaria a esse ponto específico, se tivesse continuado e levado adiante a composição do poema. O mais provável é que não, a julgar pelo juízo negativo que fez em sua crítica literária sobre a abordagem de temas semelhantes a este por outros autores.

---

<sup>5</sup> Nome não dicionarizado.

Machado de Assis tinha muito firmes ideias sobre a matéria das composições poéticas; segundo ele, em crítica feita a Artur Azevedo, em sua obra “os objetos nem sempre [são] poéticos”; e disse mais: “importa que o assunto preencha certas condições da arte” (ASSIS, 1944, p. 247). Numa outra passagem de sua crítica literária, Machado de Assis reprovou o romancista B[ernardino]. Pinheiro, que, em seu romance *Sombras e luz*, conduziu os personagens a relações incestuosas. Sobre a passagem e o tema, afirmou o crítico:

O autor de *Sombras e Luz*, quero acreditá-lo, há de convir comigo, que esta glorificação dos instintos, a despeito da vitória que lhe dê o favor público, nada tem com a arte elevada e delicada. É inteiramente uma aberração, que, como tal, não merece os cuidados do poeta e as tintas da poesia (ASSIS, 1944, p. 51).

É bem provável que Machado de Assis tivesse nessa mesma conta o assunto sobre o qual preferiu se calar no fragmento de “Os Orizes conquistados”. Ainda que a prática esteja relatada por Monterroyo Mascarenhas, pode ser também que o poeta a tivesse na conta de exagero do autor da narrativa, como foi o caso dos cumes nevados de montanhas situadas na Bahia. Se assim foi, como a neve dos píncaros foi dispensada, poderia ele muito bem dispensar esses outros aspectos do relato. Um outro exagero pode ser contado entre os de Monterroyo Mascarenhas (1846, p. 497-498): “Cevam-se [os índios] na carne humana como na de qualquer outra rez.”

Por fim, na última parte do fragmento, o poeta põe o pé na ficção:

Nem só nas gentes o terror infunde;  
É fama que em seus olhos cor da noite,  
Inda creança, um genio lhe deixára  
Mysteriosa luz, que as forças quebra  
Da onça e do jaguar. Certo é que um dia  
(A tribu o conta, e seus pagés o juram)  
Um dia em que, do filho acompanhado,  
Ia costeando a orla da floresta,  
Um possante jaguar, escancarando  
A bocca, em frente do famoso chefe  
Estacára. De longe um grito surdo  
Solta o joven guerreiro; logo a setta  
Embebe no arco, e o tiro sibilante  
Ia já disparar, quando de assombro  
A mão lhe afrouxa a distendida corda.  
A fera o collo timida abatêra,  
Sem ousar despregar os fulvos olhos

Dos olhos do inimigo. Ureth ousado  
Arco e flechas atira para longe,  
A massa empunha, e lento, e lento avança;  
Tres vezes volteando a arma terrível,  
Enfim despede o golpe; um grito apenas,  
Unico atroa o solitario campo,  
E a fera jaz, e o vencedor sobre ella.  
(ASSIS, 1901, p. 287-288)

Isso – essa qualidade do chefe e essa ação – não está no relato de Monterroyo Mascarenhas, embora o nome do chefe dos Orizes proceda daquela fonte.

Nesse primeiro passo, ficção adentro, termina o fragmento de “Os Orizes conquistados”. O mais ficou por fazer. Se, como afirmou na nota ao poema, Machado de Assis julgou que “as circunstâncias singulares daquela conquista e conversão da tribo, eram certamente um quadro excelente para uma composição poética”, o que ficou por fazer – pelo menos como roteiro – encontra-se lá, informe, na prosa de Monterroyo Mascarenhas. É rara uma ocorrência como esta: o conhecer-se a matéria poética sem que o poeta a tenha trabalhado e transformado em poesia.

Veja-se, então, em resumo, o roteiro que o poeta certamente seguiria. Tinham os colonizadores os Orizes por invencíveis, e vinham os governadores da província da Bahia determinando a cessação das hostilidades contra eles e a interrupção da conquista do território. D. Rodrigo da Costa, quando governador, para não arriscar a vida dos portugueses, convenceu um “Tapuia já cristão” a enfrentar os Orizes. Saíram vencedores os índios resistentes, que passaram a fazer incursões mais severas, causando muitos danos aos moradores do sertão e dispersando-lhes os rebanhos bovinos.

Por esse tempo, enfrentavam os Orizes os Caimbés, em luta, desde longa data, pelo domínio da região do Jeremoabo. Em certa ocasião, tendo saído para caçar, em companhia de dezoito vassalos, o filho primogênito do príncipe Ureth foi feito prisioneiro com seus companheiros por um enorme contingente de Caimbés, que se encontrava na mesma região. Preparavam-se os Caimbés, já cristãos, para devorar os inimigos capturados, quando chegou-lhes ao aldeamento o padre Eusébio Dias Lassos de Lima, pároco da freguezia.

O pároco não apenas persuadiu os Caimbés a não comerem seus prisioneiros, conseguiu também que lhos entregassem. Ele os conduziu a sua paróquia, vestiu-os à

européia, ensinou-lhes a língua portuguesa, e eles, muito agradecidos por terem sido salvos, se converteram ao cristianismo e foram batizados.

Induzidos pelo padre, os índios capturados e convertidos foram ao encontro dos seus, acompanhados pelo padre. Ureth, vendo salvo o filho que acreditava morto, converteu-se também ao cristianismo, aceitou a religião cristã e a submissão de seus domínios ao rei de Portugal. O padre os batizou a todos: “Três dias continuados se gastaram neste ato [o batismo], em que se batizaram 3.700 pessoas, das quais 1.800 eram homens de armas, e 1.900 mulheres, velhos e meninos” (MASCARENHAS, 1846, p. 511).

Pacificou-se, desde então, essa região. E foram assim, por obra dos jesuítas, os Orizes conquistados.

Estamos aqui diante de um caso em que a poesia, ainda em estado bruto, apenas anotação de uma ideia, se encontra engastada numa prosa um tanto desajeitada, embora também, a seu modo, um tanto imaginosa. Caberia ao poeta extrair de lá, dessa residência rochosa, a poesia, para dar-lhe a pureza e a transparência próprias de um texto poético. Quanto aos versos publicados, são puros e transparentes, mas contêm mais informações do que propriamente fantasia.

## V

O centro da composição de *Americanas*, conforme já ficou assinalado, é o poema “A Gonçalves Dias”, publicado pela primeira vez nesse livro. Encontram-se aí, nesses versos, a temática “americana”, um quadro da “vida selvagem”, relativa “aos nossos aborígenes”, e algo vinculado ao “centro da civilização” – pois o poema celebra a morte do poeta, ocorrida nas costas do Maranhão, em sua última viagem da Europa para o Brasil.

A descrição do poema na edição crítica das *Poesias completas* diz o seguinte: “A GONÇALVES DIAS – Composição no mesmo metro da anterior [“Cantiga do rosto branco”, em “metro heroico, sáfico e heroico quebrado”], dividido em oito partes assimétricas, tendo, pela ordem, 16, 12, 21, 30, 14, 12, 13, 14 e 10 versos.” (Introdução crítico-filológica, p. 43) A descrição é em si mesma contraditória: diz que o poema tem oito partes, e, na sequência, revela que são nove. A situação, porém, é mais complexa.

A edição crítica, numerando os versos do poema, chegou ao total de 142 versos. Galante de Sousa (1955) também contou 142. Em nosso entendimento, entretanto, o número de versos da composição é 141. A divergência constatada surge na passagem da terceira para a quarta parte (ou estrofe), que se dá da seguinte forma:

Traz do exílio  
Um livro, monumento derradeiro  
Que à pátria levantou; ali revive  
Toda a memória do valente povo  
Dos seus Timbiras...

Súbito nas ondas  
Bate os pés, espumante e desabrido,  
O corcel da tormenta; o horror da morte  
Enfia o rosto aos nautas...  
(ASSIS, 1976, p. 408-409)

Tanto Galante de Sousa como os preparadores da edição crítica contaram nessa passagem o número de linhas – nove. Entretanto, as palavras da última linha da terceira parte formam com as da primeira linha da quarta um único verso decassílabo, cuja sexta sílaba, acentuada, é a primeira da palavra “Súbito”. Temos, portanto, nesse trecho, oito versos. Não fosse assim teríamos de admitir que a terceira parte do poema termina por um verso de quatro sílabas, e que a quarta começa por um pentassílabo – o que contraria o princípio composicional do poema, todo ele feito de versos decassílabos brancos combinados com uns poucos (apenas dois) decassílabos quebrados, ou seja, hexassílabos.

O poema, do ponto de vista da ideação, pode ser dividido em duas grandes partes, que comportam subdivisões: a primeira diz respeito à morte do poeta, sua vida e sua obra – pertence ao domínio da “civilização”; a segunda é uma nênia, criação pura do poeta, entoada pelas virgens indianas, em memória daquele que cantou o seu povo (delas). A primeira grande parte é constituída pelas estrofes 1 a 5; a segunda, pelas estrofes 6 a 10. Como se vê, já se altera, nessa contagem, o número das estrofes (chamadas de “partes” na edição crítica) que constituem o poema. A respeito dessa questão, a comparação da primeira edição com a segunda (nas *Poesias completas*) pode ser útil.

Na primeira edição de *Americanas*, havia um travessão centralizado na linha que separava as “partes/estrofes”, dividindo assim o poema: a primeiras cinco e as quatro

últimas – quatro, porque a primeira da segunda parte trazia, separado do corpo da estrofe por um espaçamento como o da separação de estrofes (mas sem o travessão), um dístico que se repetiria ao final de todas as quatro estrofes finais. Este é o dístico que introduz a nênia da virgem indiana. Eis como aparecem estes versos na edição de 1875:

Ouvirás, entre ellas,  
Talvez, em labios de indiana virgem!  
Ésta saudosa e suspirada nenia:

—

“Morto, é morto o cantor dos meus guerreiros!  
Virgens da matta, suspirae commigo!

“A grande agua o levou como invejosa.  
Nenhum pe trilhará seu derradeiro  
Funebre leito; elle repousa eterno  
Em sitio onde nem olhos de valentes,  
Nem mãos de virgens poderão tocar-lhe  
Os frios restos.  
(ASSIS, 1875, p. 146)

Nas *Poesias completas*, em que o livro teve sua segunda edição, foram suprimidos os travessões que separavam as estrofes, e o espaçamento que isolava o dístico no interior da quinta estrofe se igualou ao que separava as estrofes mais extensas umas das outras. Assim, o dístico inicial da nênia somou-se ao número de estrofes do poema, que passou de nove a dez.

E ficou o poema assim bipartido: no plano da significação, com a primeira parte voltada para o poeta no seio da civilização e a segunda constituída pela nênia cantada pelas virgens indianas; no plano formal, cinco estrofes na primeira parte e cinco na segunda.

Na *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*, preparada por Manuel Bandeira (1937), apenas as cinco estrofes finais (contado como uma delas o dístico inicial da nênia, que é repetido como refrão ao final de cada uma das quatro estrofes seguintes) foram reproduzidas, sob o título de “Nênia da virgem indiana à morte de Gonçalves Dias” – o que é coerente com a visão que Bandeira tinha do livro de Machado de Assis: “tentativa de revivescência do indianismo” (BANDEIRA, 1946, p. 95) ou “um eco tardio do Indianismo” (BANDEIRA, 1959, v. III, p. 5).

Como afirma Antonio Candido (1989), a divisão de um poema em estrofes – especialmente quando elas são de extensões variadas (dizemos nós) – atrai o olhar do analista, auxilia-o em seu esforço de desvendar a estrutura e o sentido da composição poética, e é já, em si mesma, um esboço de análise.

As quatro estrofes iniciais, com um total de 79 versos, vinculam-se umas às outras, duas a duas: a primeira com a segunda, a terceira com a quarta. Na primeira estrofe o poeta fala de Camões, que, como Gonçalves Dias, “vagou por alongados climas” e também foi vítima de naufrágio – tendo, entretanto, sobrevivido, vindo a morrer em solo pátrio: “E a velha terra sua / O despojo mortal cobriu piedosa” (ASSIS, 1976, p. 407). A segunda estrofe se liga à primeira por oposição, especialmente no tocante ao fato de não ter Gonçalves Dias, em sua própria terra, um túmulo em que repouse: “...não te coube / Na terra em que primeiro houveste o lume / Do nosso sol, achar o último leito! / Não te coube dormir no chão amado” (ASSIS, 1976, p. 408).

As duas estrofes seguintes – terceira e quarta – estão intimamente unidas: a primeira refere o poeta doente a bordo do navio – “Vinha contudo o pálido poeta / Os desmaiados olhos estendendo / Pela azul extensão das grandes águas, / A pesquisar ao longe o esquivo fumo / Dos pátrios tetos.” –, trazendo o livro derradeiro, do qual publicara os primeiros quatro cantos (DIAS, 1857), em que celebra os seus Timbiras – “Traz do exílio / Um livro, monumento derradeiro / Que à pátria levantou” –, livro que se perdeu no desastre; a segunda focaliza o naufrágio e o momento supremo do poeta, o de sua morte solitária nas águas – “Nem afetos nem prantos; mas somente / A noite, o medo, a solidão e a morte.” (ASSIS, 1976, p. 408-409)

Formalmente, as duas estrofes se unem pelo verso bipartido, que foi tomado por dois nas contagens já mencionadas: “Dos seus Timbiras... // Súbito, nas ondas”.

A quinta estrofe – o poeta já morreu – faz a transição para a “Nênia da virgem indiana”:

Oh! sobre a terra em que pousaste um dia,  
Alma filha de Deus, ficou teu rasto  
Como de estrella que perpétua fulge!  
Não viste as nossas lagrimas; comtudo  
O coração da patria as ha vertido.  
Tua gloria as seccou, bem como orvalho  
Que a noite amiga derramou nas flores  
E o raio enxuga da nascente aurora.

Na mansão a que foste, em que ora vives,  
Has de escutar um eco do concerto  
Das vozes nossas. Ouvirás, entre ellas,  
Talvez, em labios de indiana virgem!  
Esta saudosa e suspirada nenia:

“Morto, é morto o cantor dos meus guerreiros!  
Virgens da matta, suspirae commigo! (ASSIS, 1901, p. 257)

A esse dístico, seguem as quatro estrofes da nênia entoada pela virgem, privilegiada por Manuel Bandeira em sua *Antologia*.

## VI

Tais são os pontos capitais da estrutura de *Americanas*, que, a partir de sua segunda edição, nas *Poesias completas* (1901), perdeu o poema que vinha antes de “A Gonçalves Dias”, deixando-o contíguo a “A visão de Jaciúca”, poema nitidamente inspirado em “O canto do piaga”. O livro ficou com 12 poemas a partir de então, situando-se o seu centro entre os poemas “A Gonçalves Dias”, já abordado aqui, e “Os semeadores” – poema que celebra a obra catequética dos jesuítas.

O poema suprimido foi “Cantiga do rosto branco”, única peça, em todo o livro, que foi traduzida de outra língua. O poeta explicou, em nota ao poema, a origem longínqua do texto – de uma língua que ele próprio desconhecia:

Não é original esta composição; o original é propriamente indígena. Pertence à tribo dos Mulcogulges, e foi traduzida da língua deles por Chateaubriand (Voy. dans l’Amer.). Tinham aqueles selvagens fama de poetas e músicos, como os nossos Tamoios. “Na terceira noite da festa do milho, lê-se no livro de Chateaubriand, reúnem-se no lugar do conselho; e disputam o prêmio do canto. O prêmio é conferido pelo chefe e por maioria de votos: é um ramo de carvalho verde. Concorrem as mulheres também, e algumas têm saído vencedoras; uma de suas odes ficou célebre.”

A ode célebre é a composição que trasladei, para a nossa língua. O título na tradução em prosa de Chateaubriand é – Chanson de la chair blanche.

Sobre o talento das mulheres para a poesia, também o tivemos em tribos nossas. Veja Fernão Cardim, Narrativa de uma viagem e missão (ASSIS, 1875, p. 207).

Esses índios que Machado de Assis chama de Mulcogulges, Chateaubriand (1857) os chamava de Muscogulges. John Gledson (1998, p. 9) informa que “muskogee

(grafado *muscogulge*, por Chateaubriand) é a língua falada pelos índios creeks, que ocuparam o sudeste norte-americano até meados do séc. XIX.” Sobre os creeks, diz Chateaubriand (1857, p. 192): “Les Muscogulges forment avec les Siminoles, dans l’ancienne Floride, la confédération des Creeks.”

John Gledson (1998, p. 65, nota 1) informa, também, que Chateaubriand não conhecia nenhuma das línguas dos indígenas norte-americanos e que ele simplesmente anotou a história – matéria do poema – conforme lhe narraram. Muito provavelmente, ele escreveu as palavras daquela língua da forma que as ouviu.

O texto em prosa francesa de Chateaubriand consta de sete parágrafos. A tradução de Machado de Assis, por sua vez, tem dezesseis quadras, com os três primeiros versos de cada uma decassílabos e o quarto verso quebrado (hexassílabo), rimando sempre o segundo verso com o quarto. Não nos é possível, com as informações disponíveis, conhecer a estrutura estrófica da composição original.

Na França, no século XIX, eram comuns as traduções em prosa de poesias originais de outras línguas. De nossa literatura, por exemplo, há uma tradução de *Marília de Dirceu*, feita em prosa por E[ugène]. de Monglave e P[aul]. Chalas, com cada estrofe de cada lira correspondendo a um parágrafo em prosa (GONZAGA, 1825). As traduções francesas de poesias de Edgar Allan Poe, feitas por Baudelaire e por Mallarmé, seguem esse mesmo esquema (POE, BAUDELAIRE, MALLARMÉ, 2002), assim como as de Heine, tanto as realizadas por Gérard de Nerval como as realizadas pelo próprio poeta.

Machado de Assis, em “Cantiga do rosto branco”, não seguiu, na sua composição em estrofes, a paragrafação do texto francês. Como costumava fazer, quando traduzia poesia de línguas que não conhecia bem, ou mesmo desconhecia, a partir de versões francesas em prosa, ele elegeu uma forma, adotou-a e foi fiel a ela na execução em português. Nesse caso, a forma foi uma sequência de quadras românticas, em que rimam entre si o segundo verso (decassílabo) e o quarto (hexassílabo) – ficando soltos os versos ímpares.

A equivalência entre parágrafos e estrofes ficou assim: o primeiro parágrafo corresponde à primeira estrofe; o segundo, à segunda; o terceiro, à terceira; o quarto, às estrofes de número 4, 5, 6, 7 e 8; o quinto, às estrofes 9, 10 e 11; o sexto, às estrofes 12 e 13; o sétimo, às estrofes 14, 15 e 16.

Nem mesmo a períodos, no interior dos parágrafos, correspondem as estrofes. As equivalências variam; esta passagem do sétimo parágrafo, por exemplo – “Elle le chassa. La chair blanche s’assit sur un tas de feuilles à la porte et mourut. Tibeïma mourut aussi.” (CHATEAUBRIAND, 1857, p. 199) – resultou nesta estrofe:

Fóra o lançou; e elle expirou gemendo  
Sobre folhas deitado junto á porta;  
Annos volveram; co’ os volvidos annos,  
Tibehyma era morta.  
(ASSIS, 1875, p. 140)

O poeta não teve escolha: ou abandonava o esquema estrófico eleito, ou fazia estrofes irregulares, para acompanhar o fluxo da prosa francesa – o que jamais seria o esquema de uma canção popular entre os índios – “une de leurs odes est restée célèbre”<sup>6</sup>, escreveu Chateaubriand (1857, p. 198) sobre essa canção.

Difícilmente Machado de Assis teria excluído esse poema pelo fato simples de ser ele tradução – em *Falenas* ele havia conservado traduções; podia, entretanto, ressoar ainda em seus ouvidos a acusação – que lhe fizeram quando do aparecimento de seu primeiro livro de poesias – de deixar-se “arrastar pelo galanteio de musas estrangeiras” (MAJOR, 1864, p. 210). Mais forte nos parece o argumento da nacionalidade do poema: *Americanas*, embora tenha um título abrangente, limita-se a assuntos nacionais. Apenas a “Cantiga do rosto branco” destoava do conjunto. Portanto, a origem estrangeira, muito provavelmente, foi a causa determinante da exclusão. Tecnicamente, a composição é impecável, nada deixa a desejar; sua presença na obra não deslustraria o conjunto da poesia machadiana.

\*\*\*\*\*

NOTES FOR A STUDY OF THE POETRY OF *AMERICANAS*, BY MACHADO DE ASSIS

ABSTRACT

This paper examines the structure of *Americanas*, published by Machado de Assis in 1875, especially through three key points of its structure: the first and the last poems (“Potira” and “Os Orizes conquistados”, respectively), and the poem “A Gonçalves

<sup>6</sup> “uma de suas odes ficou célèbre” – tradução livre nossa.

Dias”, that occupies the central position in the book. The two poems at the extremities of the book are seen as mirrored forms (one in relation to the other). The poem in the middle of the book, on the other hand, composed of two parts, was also analyzed. In addition to these poems, the “Cantiga do rosto branco” – the only poem that was excluded from the book when Machado de Assis published his *Poesias completas* in 1901 – was also examined.

KEYWORDS: Brazilian literature; Brazilian poetry; literary nationalism.

#### ANOTACIONES PARA UN ESTUDIO DE *AMERICANAS*, DE MACHADO DE ASSIS

##### RESUMEN

Este artículo examina la estructura de *Americanas*, obra publicada por Machado de Assis en 1875, especialmente a través de tres puntos clave de su estructura: el primero y el último poemas (“Potira” y “Os Orizes conquistados”, respectivamente), y el poema “A Gonçalves Dias”, que ocupa posición central en el conjunto. Los dos poemas situados en los extremos son vistos como formas espejadas (uno en relación al otro); el poema mediano, a su vez, tiene su estructura bipartida revelada y analizada. Además de esos poemas, fue también objeto de examen la “Cantiga do rosto branco” – única pieza que fue excluida del libro cuando Machado de Assis publicó sus *Poesias completas* en 1901.

PALABRAS CLAVE: literatura brasileira; poesia brasileira; nacionalismo literario.

##### REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Obra imatura* (Há uma gota de sangue em cada poema – Primeiro andar – A escrava que não é Isaura). 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ASSIS, Machado de. *Americanas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875.

\_\_\_\_\_. *A semana*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1953. 3 v.

\_\_\_\_\_. *Crisálidas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864.

\_\_\_\_\_. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1938.

\_\_\_\_\_. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1944.

\_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.

\_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Ed. crítica pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1937.

\_\_\_\_\_. *Apresentação da poesia brasileira*, seguida de uma pequena antologia. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1946.

\_\_\_\_\_. O poeta. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. p. 3-6.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989. Disponível em: <<https://bit.ly/2MzoPQ0>>. Acesso em: 5 abr. 2018.

CHATEAUBRIAND. *Voyage en Amérique*. Paris: Gabriel Roux, 1857. Disponível em: <<https://bit.ly/2yYRGLI>>. Acesso em: 19 abr. 2018.

DIAS, A. Gonçalves. *Os timbiras*, poema americano. Cantos I-IV. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1857. Disponível em: <<https://bit.ly/2Kzfo2y>>. Acesso em: 6 abr. 2018.

FILGUEIRAS, Caetano. O poeta e o livro: conversação preliminar. In: ASSIS, Machado de. *Chrysalidas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864. p. 7-20).

GLEDSON, John. (Org.) *Machado de Assis & confrades de versos*. São Paulo: Minden, 1998.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marilie, chants élégiaques de Gonzaga* traduits du portugais par E. de Monglave et P. Chalas. Paris: C. L. F. Panckoucke, 1825. Disponível em: <<https://bit.ly/2IEvwOm>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

GUIMARÃES JÚNIOR, L. Falenas, por Machado de Assis. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano 53, n. 36, p. 2-3, 5 fev. 1870. Disponível em: <<https://bit.ly/2KonCOI>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

HOUAISS, Antônio; SOUSA, J. Galante de; MEYER, Augusto; PROENÇA, Manuel Cavalcanti. INTRODUÇÃO crítico-filológica. In: ASSIS, Machado de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p. 31-116.

JAGOANHARO, Oscar [Araripe Júnior]. Falenas/Versos de Machado de Assis. *Dezesseis de Julho*, Rio de Janeiro, ano II, n. 28, p. 1, 6 fev. 1870. Disponível em: <<https://bit.ly/2MDhsH9>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

LEITÃO, F. T. Crisálidas/Volume de poesias de Machado de Assis. *Revista mensal da Sociedade Ensaios Literários*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 378-384, 5 jun. 1866. Disponível em: <<https://bit.ly/2Nbrmkx>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

MACHADO, Ubiraan. (Org.) *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. (4v).

MAJOR, M. A. Crisálidas (Machado de Assis). *Revista mensal da Sociedade Ensaios Literários*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 207-216, 1º nov. 1864. Disponível em: <<https://bit.ly/2Nbrmkx>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

- MASCARENHAS, José Freire de Monterroyo. Os Orizes conquistados. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. VIII, p. 494-503, 4º trim. 1846. Disponível em: <<https://bit.ly/2KwIXoC>>. Acesso em: 13 abr. 2018.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaios*. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1952. (Tomo II).
- POE, Edgar Allan, BAUDELAIRE, Charles, MALLARMÉ, Stéphane. *The raven, Le corbeau*. Paris: Éditions du Boucher, 2002. Disponível em: <<http://www.leboucher.com/pdf/poe/corbeau.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2018.
- PRADO, Francisco Rodrigues do. História dos índios cavaleiros ou da nação guaicuru. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. I, n. 1, p. 21-44, 1º trimestre de 1839. [Terceira edição em 1908]. Disponível em: <<https://bit.ly/2tSDVIv>>. Acesso em: 2 mar. 2018.
- SERRA, Joaquim. Falenas / Por Machado de Assis. *A Reforma*, Rio de Janeiro, ano II, n. 22, p. 1, 29 jan. 1870. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=226440&pasta=ano%20187&pesq=>>>. Acesso em: 26 fev. 2018.
- SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.
- SOUSA, Gabriel Soares de. Tratado descritivo do Brasil em 1587. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. XIV, n. 1, p. 1-424, 1851. (Reimpressão em 1973). Disponível em: <<https://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107708-revista-ihgb-tomo-xiv.html>>. Acesso em: 2 mar. 2018.
- SOUZA, Rilane Teles de. Versos nas *Poesias completas* de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 11, n. 23, p. 143-165, abr. 2018.
- SPINA, Segismundo. *Apresentação da lírica trovadoresca* (Introdução, Antologia crítica, Glossário). Rio de Janeiro: Acadêmica, 1956.
- TAVARES, Amaral. Crisálidas/A Quintino Bocaiuva. *Diário do Rio de Janeiro*, ano XLIV, n. 315, p. 1, 16 nov. 1864. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170\\_02&pasta=ano%20186&pesq=>](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20186&pesq=>)>. Acesso em 25 fev. 2018.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Dita do Sr. Francisco Adolfo de Varnhagen, sobre os habitantes do Brasil condenados pelo Santo Ofício em Lisboa, desde o ano de 1711 até 1767. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. VI, n. 23, p. 322-325, out. 1844. [Reimpressão em 1973]. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107700-revista-ihgb-tomo-sexto.html>>. Acesso em: 2 mar. 2018.
- VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1977. (2 v).
- ZILBERMAN, Regina. A fundação da literatura brasileira. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 7-13, jun. 1995.

\*\*\*\*

---

Submetido em 09 de outubro de 2018

Aceito em 04 de abril de 2019

Publicado em XX de XXXX de XXX

---