UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis

GABRIELA DE FREITAS ROMEIRO

O ESPELHO DA DIFERENÇA:
Representações da alteridade em *Americanas* (1875), de Machado de Assis

ASSIS
2026

GABRIELA DE FREITAS ROMEIRO

O ESPELHO DA DIFERENÇA:
Representações da alteridade em *Americanas* (1875), de Machado de Assis

Tese de doutorado apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Vida Social.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Mantarro Callipo

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

ASSIS

2026

R763e

Romeiro, Gabriela de Freitas
O espelho da diferença : Representações da alteridade em Americanas (1875), de Machado de Assis. / Gabriela de Freitas Romeiro. -- Assis, 2026
149 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Daniela Mantarro Callipo

1. Romantismo. 2. Identidade Nacional. 3. Indianismo. 4. Alteridade. 5. Machado de Assis. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A pesquisa poderá contribuir para os estudos machadianos ao propor uma leitura de *Americanas* (1875) que considere a representação da alteridade indígena como parte de uma reflexão ampla sobre os mecanismos de construção da identidade nacional. Ao articular a análise dos poemas às considerações de Machado de Assis em *Instinto de Nacionalidade* (1873), o trabalho busca evidenciar como a literatura participa da elaboração de uma imagem de nação, podendo revelar as tensões e contradições implicadas no processo. Nesse sentido, a pesquisa também pretende ampliar a compreensão da poesia de Machado, ressaltando sua dimensão crítica diante dos modelos de representação da nacionalidade consolidados no século XIX.

Em perspectiva mais ampla, o estudo poderá contribuir para a reflexão sobre as relações entre literatura, alteridade e formação da identidade nacional brasileira, especialmente ao considerar a representação do indígena como elemento significativo de um imaginário nacional construído a partir da diferença. A análise de *Americanas* (1875) permite observar como Machado retoma uma tradição literária já constituída e a reelabora a partir de uma perspectiva própria, deslocando a alteridade indígena para o centro de uma reflexão sobre os limites e as possibilidades de uma literatura verdadeiramente nacional. Espera-se que a pesquisa contribua para uma compreensão mais complexa do papel da literatura na formação simbólica do Brasil, reconhecendo tanto sua capacidade de produzir imagens de pertencimento quanto as tensões que atravessam a construção dessa identidade.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research may contribute to Machado de Assis studies by proposing a reading of *Americanas* (1875) that approaches the representation of Indigenous alterity as part of a broader reflection on the mechanisms through which national identity is constructed. By bringing the analysis of the poems into dialogue with Machado de Assis's reflections in *Instinto de Nacionalidade* (1873), the study seeks to demonstrate how literature participates in the elaboration of an image of the nation while simultaneously revealing the tensions, exclusions, and contradictions involved in this process. In this sense, the research aims to broaden the understanding of Machado's

American poetry by emphasizing its critical engagement with the models of national representation established throughout the nineteenth century.

More broadly, the study may contribute to discussions on the relationship between literature, alterity, and the formation of Brazilian national identity, particularly by considering Indigenous representation as a significant element in a national imaginary constructed through difference. The analysis of *Americanas* (1875) makes it possible to examine how Machado revisits an already established literary tradition and reworks it from his own perspective, placing Indigenous alterity at the center of a reflection on the limits and possibilities of a genuinely national literature. The research therefore seeks to contribute to a more complex understanding of literature's role in the symbolic formation of the idea of Brazil, acknowledging both its capacity to produce images of belonging and the tensions underlying the construction of such an identity.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE GABRIELA DE FREITAS ROMEIRO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 28 de agosto de 2026, às 14h, no(a) Sala de Defesas da Pós-graduação e sala virtual: meet.google.com/zyh-zvrr-tqb, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de GABRIELA DE FREITAS ROMEIRO, intitulada "O ESPELHO DA DIFERENÇA: Representações da alteridade em Americanas (1875), de Machado de Assis". A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. DANIELA MANTARRO CALLIPO (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) UNESP / Câmpus de Assis - FCLAs, Profa. Dra. SILVIA MARIA AZEVEDO (Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL - Assis, Prof. Dr. ALVARO SANTOS SIMÕES JUNIOR (Participação Presencial) do(a) UNESP / Câmpus de Assis - FCLAs, Profa. Dra. FRANCINE FERNANDES WEISS RICIERI (Participação Virtual) do(a) Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Profa. Dra. CLEONICE FERREIRA DE SOUSA (Participação Virtual) do(a) Universidade de São Paulo (USP), Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADA . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Profa. Dra. DANIELA MANTARRO CALLIPO

AGRADECIMENTOS

Foram muitos os caminhos percorridos para concluir esta etapa, e nenhum deles trilhei sozinha.

Agradeço ao Tom, meu filho, meu melhor amigo, a melhor parte de mim, que com seu bom humor matinal e disposição pra sorrir e viver me faz acreditar que tudo é divino e maravilhoso.

Agradeço aos meus pais, por tudo, que é muito. E para além do tudo, à minha mãe, por ter viabilizado, por recursos e exemplo, o caminho do estudo; e ao meu pai, por entre cafés da manhã e caronas pra escola, ter me ensinando o valor da constância.

Agradeço à minha avó Ivone, a quem tanto admiro.

Agradeço aos meus queridos Bárbara, Cíntia, Camila, Laura, Marina, Aninha, Fefa, Ederson, Ju, por acreditarem em mim mais do que eu mesma.

Agradeço ao time de terapeutas, professores e profissionais que são nossa rede de apoio e tornam nossa vida possível, descobrindo e enfrentando comigo e com o Tom os desafios do autismo.

Agradeço à universidade pública, em especial à Unesp Assis, que é minha casa e me permitiu voos mais bonitos que minha versão criança ousaria sonhar.

Agradeço muito à minha orientadora Profa. Dra. Daniela Callipo, por me ensinar que sabedoria, gentileza, competência, leveza, beleza e alegria podem andar juntas. Por ter acreditado em mim desde o primeiro dia de aula, há algumas décadas, e com isso mudado minha vida. Ser sua aprendiz, através de palavras e de exemplo, com nuances que eu sequer seria capaz de nomear, é uma dádiva.

Agradeço à Profa. Dra. Silvia Maria Azevedo e à Profa. Dra. Francine Fernandes Weiss Ricieri pela leitura atenta e imensas contribuições feitas quando do exame de qualificação, que esclareceram e alteraram profundamente este trabalho.

Agradeço ao Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos, cujo auxílio no mestrado trouxe alterações que ecoam na presente tese.

Agradeço também às entidades protetoras que cuidam de mim, zelam pelo meu bem e tornaram possível o processo de renascimento dos últimos anos.

Agradeço também à vida, por ser generosa e me dar tanto.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“O mais profundo é a pele.” (Paul Valéry)

RESUMO

Esta tese investiga a construção da identidade nacional brasileira a partir da representação da alteridade na poesia indianista de Machado de Assis, tomando como corpus principal a coletânea *Americanas* (1875). Partindo da retomada crítica da pesquisa de mestrado que antecede este trabalho, a investigação desloca o enfoque da comparação entre o orientalismo romântico francês e o indianismo brasileiro para uma reflexão centrada nas condições de elaboração simbólica da nacionalidade no Brasil. A hipótese desenvolvida sustenta que a alteridade constitui o princípio estruturador desse processo, permitindo compreender a literatura como um dos espaços em que a identidade nacional é imaginada e continuamente reelaborada. Sugere-se que a literatura desempenha papel decisivo na invenção simbólica da nacionalidade ao produzir as imagens por meio das quais uma comunidade aprende a imaginar-se como povo. No caso brasileiro, essa operação realiza-se pela elaboração de um *esprit général* marcado pela incorporação de uma alteridade simultaneamente celebrada e silenciada. A leitura proposta demonstra que a poesia indianista machadiana antecipa, em chave estética, a complexidade de uma formação nacional posteriormente formulada pela sociologia, evidenciando que a literatura constitui uma forma própria de conhecimento e de elaboração filosófica sobre a comunidade, a identidade e o pertencimento.

Palavras-chave: Romantismo; Identidade Nacional; Indianismo; Alteridade; Machado de Assis.

RÉSUMÉ

Cette thèse étudie la construction de l'identité nationale brésilienne à partir de la représentation de l'altérité dans la poésie indianiste de Machado de Assis, en prenant comme corpus principal le recueil *Americanas* (1875). S'appuyant sur une relecture critique de la recherche de master qui précède ce travail, l'étude déplace son objet vers une réflexion centrée sur les conditions de l'élaboration symbolique de la nation au Brésil. L'hypothèse défendue est que l'altérité constitue le principe structurant de ce processus, permettant de comprendre la littérature comme l'un des espaces privilégiés où celle-ci est imaginée, organisée et continuellement reformulée. Cette recherche montre enfin que la littérature joue un rôle fondamental dans l'invention symbolique de la nation en produisant les images à travers lesquelles une communauté apprend à s'imaginer comme un peuple. Dans le cas brésilien, cette opération donne naissance à un esprit général marqué par l'incorporation d'une altérité à la fois célébrée et réduite au silence. La lecture proposée met ainsi en évidence que la poésie indianiste de Machado de Assis anticipe, sur le plan esthétique, la complexité de la formation nationale que sera formulé plus tard sur le plan sociologique. La littérature apparaît, dès lors, comme une forme de connaissance et d'élaboration philosophique de la communauté, de l'identité et de l'appartenance.

Mots-clés: Romantisme; Identité nationale; Indianisme; Altérité; Machado de Assis.

SUMÁRIO

SEÇÃO 1 INTRODUÇÃO 13

1.1 A imaginação da diferença: Kristeva, alteridade e nacionalismo 26

1.2 Benedict Anderson: comunidades imaginadas 32

1.3 O esprit général e a tradição romântica brasileira 35

SEÇÃO 2 O ROMANTISMO, INDIANISMO E A IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA 38

2.1 A comparação entre Les Orientales e Americanas: retomada crítica da pesquisa anterior 38

2.1.1 O exotismo como categoria estética: o Oriente como invenção poética em Victor Hugo. **..... 42**

2.2. O romantismo como sensibilidade e projeto estético-político 48

2.2.1 Machado de Assis e o romantismo **..... 52**

2.3. A noção de "tradução simbólica" entre orientalismo e indianismo. 55

SEÇÃO 3 AMERICANAS E A PERSPECTIVA DA ALTERIDADE 61

3.1. Potira 62

3.2. Niâni 68

3.3 A Cristã-nova 72

3.4 José Bonifácio 77

3.5 A visão de Jaciúca 80

3.6 Cantiga de Rosto Branco 85

3.7 A Gonçalves Dias 90

3.8 Os Semeadores....94

3.9 A Flor de Embiruçu....98

3.10 Lua Nova....101

3.11 Sabina....105

3.12 A Última Jornada....112

3.13 Os Orizes....117

SEÇAO 4 ALTERIDADE E IDENTIDADE NACIONAL....124

4.1 Americanas e a realização poética do Instinto de Nacionalidade....125

4.2 Da coesão à coerção: Darcy Ribeiro e a invenção violenta do esprit général brasileiro....128

SEÇÃO 5 - CONCLUSÃO....137

REFERÊNCIAS....142

SEÇÃO 1 INTRODUÇÃO

No começo era o verbo. E precedendo o verbo, o sujeito. A partir deles, as histórias, e da narrativa partilhada, a comunidade. Pode-se dizer que, a partir do logos, da palavra, fundam-se os contornos entre os indivíduos, as identidades e as nações e, como consequência, as relações e confluências entre eles, sejam elas conflituosas ou não. O que podemos considerar como ponto de partida neste estudo é que não há como pensar os processos sociológicos de colonização e identidade nacional sem propor profundas reflexões sobre a linguagem e, naturalmente, sobre a narrativa literária.

A palavra “nação” deriva do latim *natio*, de *natus* (nascido) e do verbo *nasci* (nascer): representações que correspondem ao sujeito e ao movimento, englobando então as noções de comunidade e pertencimento. Uma nação, por mais que sua definição seja ainda amplamente discutida, pode ser delimitada por uma comunidade política e cultural de características compartilhadas: história, costumes, linguagem (Kristeva, 1993).

Julia Kristeva, no texto *Open Letter to Harlem Désir* (1993), propõe que as reflexões sobre a formação de uma identidade nacional também podem partir de um ponto de vista, de certa forma, psicanalítico. Comparando a formação dessa imagem coletiva à constituição do indivíduo, ela observa que a identidade nasce de um jogo tenso entre o eu e o outro, entre a presença e a falta, o desejo e a idealização. A nação, assim como o sujeito, constrói-se por meio de identificações imaginárias, de ausências projetadas e ideais compensatórios. Nessa equação também entram ideais hiperbólicos, faltas e excessos. Uma questão primordial, esta que inquieta tanto a psicanálise quanto a filosofia e a sociologia política e claro, a crítica literária, é a seguinte: como se ordenam essas fronteiras entre identidades que se constroem a partir de interações tão complexas e desiguais?

A literatura, nesse ponto, se mostra uma via privilegiada para apreender tais movimentos, já que oferece uma perspectiva de redução estrutural (Candido, 2015) que inevitavelmente reflete seu contexto. Se a sociologia é o campo capaz de analisar a narrativa dos fatos e a relação social entre os sujeitos, é a teoria literária que nos

permite observar o modo como os povos imaginam sua própria existência, imaginação esta que não perde sua característica elaborativa. Montesquieu, ao formular os princípios da constituição das nações (Kristeva, 1993), já advertia que elas se edificam sobre causalidades concretas como o clima, o território, as leis, os costumes, e sobre um "espírito geral" que as transcende. É nesse tecido simbólico que a literatura intervém como forma de elaboração e representação.

Ao explorar a ideia de nacionalismo, como faremos neste estudo, é interessante notar como outras noções psicanalíticas, advindas de outros autores além de Kristeva, também permeiam a sua tentativa de definição. Nessa superfície de contato entre o eu e o outro, já havia sido notado, numa observação muito pouco neutra de Tom Nairn, que:

> O nacionalismo é a patologia da história do desenvolvimento moderno, tão inevitável quanto a 'neurose' no indivíduo, e que guarda muito da mesma ambiguidade de essência, da tendência interna de cair na loucura, enraizada nos dilemas do desamparo imposto à maior parte do mundo (o equivalente do infantilismo para as sociedades, sendo em larga medida incurável). (Tom Nairn apud Anderson, 2008, p. 31).

É então que, tão atrelado ao conceito de nação, já que as fronteiras têm papel crucial na definição de contornos daquilo que chamamos de identidade, o sentido de alteridade emerge como categoria indispensável.

Toda identidade, seja ela individual ou nacional, pressupõe uma fronteira. O outro. "*Le plus profond, c'est la peau*" ("O mais profundo é a pele"), nos propõe poeticamente Paul Valéry (1941), ao sugerir que o nosso ponto de contato com todas as coisas é dotado do mais importante significado. Concluímos que, para a sociedade, compreender as construções nacionais implica investigar não apenas o que se diz de si, mas o modo como o outro é representado, silenciado ou reinventado dentro dessas narrativas.

Cabe a nós, pesquisadores da literatura, a tarefa de refletir sobre o imaginário, a alteridade e sua relação com o contexto social dentro nas manifestações literárias de elaboração nacional, e reiterar o fato de que toda reflexão sobre a ideia de nação parte não apenas da ação e do fato, mas da narrativa sobre eles. Como narramos

quem somos e o que fazemos, e como está aí localizado o ponto inaugural de qualquer construção simbólica de pertencimento, mesmo que a narrativa se dissocie daquilo que se entende como verdadeiro.

A literatura, portanto, é um campo de elaboração simbólica em que a sociedade se pensa, se nega e se refaz. Seguindo este raciocínio, reafirma-se aqui também a necessidade de aproximar a análise literária das reflexões sociológicas, compreendendo o texto como documento sensível da cultura. Para Antonio Candido:

> Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudicial, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominantes (2011, p.4).

É por esse caminho que esta pesquisa se orienta: buscar, nos esforços poéticos que se dispuseram a moldar a ideia inicial de uma literatura brasileira, uma genealogia da alteridade, sem a qual não seria possível que seus contornos se definissem. No entanto, mesmo considerando o plano literário suficiente para elaborações substanciais sobre a tentativa de delimitar o nacional como comunidade imaginada (Anderson, 2008), os instintos dessa investigação permitiram-se também ultrapassar os limites da interpretação poética, possibilitando a reflexão sobre esse ímpeto lírico dentro de um complexo contexto social.

Para possibilitar mergulhos ainda mais profundos diante dessas representações literárias e permitir que nossas reflexões sobre a obra machadiana sejam permeáveis à materialidade histórica, optamos por concluir apenas após estabelecer um diálogo com a sociologia, utilizando como guia autores tanto tradicionais quanto discutidos, mas que ao longo dos anos mantém-se como ponto de partida primordial para se refletir sobre os processos históricos de articulação nacional: Sergio Buarque de Holanda (2016) e Darcy Ribeiro (2015), cujas obras oferecem uma chave interpretativa fundamental sobre a formação do povo brasileiro.

Conscientes da longa linhagem crítica que sucedeu estes dois autores, optamos por delimitar as trocas entre os campos dentro dessas obras formadoras por motivos estratégicos – procuraremos aqui passear pela materialidade a serviço do imaginário, sem perder de vista que ainda se trata de um estudo literário. Essas trocas não pretendem elaborar uma crítica social, e sim confrontar as representações literárias do indígena machadiano com os dados etnográficos e sociológicos das matrizes ameríndias e africanas, revelando o contexto das representações, das distorções, dos apagamentos e das idealizações que marcaram as manifestações românticas. Isso ocorre porque o comparativismo atual se propõe a dialogar com outras áreas do saber. Segundo Eduardo Coutinho (2014):

> Como a Literatura Comparada é uma disciplina que já surgira sob o signo da transversalidade, não somente por transpor as fronteiras das nações e/ou dos idiomas que serviam de base para o estudo das literaturas nacionais ou pertencentes a um mesmo sistema linguístico, como também pela interdisciplinaridade com relação tanto às demais formas de manifestação artística quanto a outras searas do conhecimento, as transformações ocorridas em seu seio foram contundentes, sendo a mais expressiva o acirramento do diálogo estabelecido com as demais disciplinas, particularmente no que diz respeito à troca de conceitos e categorias e à interferência de objetivos de uma área na outra. As fronteiras, embora tênues, que ainda marcavam o comparatismo em relação a outras áreas do conhecimento foram amplamente esgarçadas, e a disciplina, além de absorver elementos de outras e de prestar subsídios a suas afins, tem-se erigido como espaço de reflexão sobre a produção, a circulação e a negociação de objetos e valores, contribuindo assim de maneira decisiva para a esfera mais ampla dos estudos de humanidades (Coutinho, 2014, p. 32).

Além disso, mostra-se pertinente o entendimento da difusão das visões de alteridade entre os autores, e ainda conforme define Tânia Carvalhal:

> Outros campos da investigação comparativista também progrediram com o reforço teórico, entre eles o das relações interdisciplinares. Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história se tornaram objeto de estudos regulares que ampliaram os pontos de interesse e as formas de "pôr em relação", características da literatura comparada (Carvalhal, 1994, p. 30).

Trabalhar com a alteridade dentro dos estudos de identidade nos impulsiona a buscar a força oposta que sirva, por fim, como definidora da direção inicial; e talvez

por isso nos vejamos, a cada esquina dobrada, num quadro escheriano onde as escadas se encontram e se repelem ao mesmo tempo. Há de se abrir, mas também com atenção, à armadilha que se impõe ao aliar os estudos literários aos sociais, uma armadilha situada exatamente na ponte entre o imaginário e o político, e é preciso cuidado ao transitar por estes dois polos que se interligam sem ceder a questões sem propósito, como por exemplo nos perguntar quem veio antes ou qual seria a consequência do outro, ou mais à fundo, separá-los equivocadamente entre imaginação e realidade. É preciso observá-los como um quadro, e não como uma narrativa temporal, e é justamente nessa postura de observação que podemos refletir também sobre o que se aproxima da "verdade", conceito fugidio que trataremos sob a perspectiva metodológica proposta por Hannah Arendt.

Ainda pensando nas fronteiras entre o histórico e o literário, sendo que o primeiro se propõe mais aliado do fatual, Hannah Arendt (2007) reconhece que a verdade não é uma representação direta do fato dado, mas construída pelo testemunho. Embora diferenciados, é possível aproximarmos o discurso literário do histórico: ambos dependem do ato de narrar para existir. A literatura, nesse sentido, não apenas reflete o real, mas o reconfigura, conferindo-lhe uma forma simbólica que atravessa o tempo com mais persistência do que o próprio fato. Em seu artigo *Verdade e Política*, publicado pela primeira vem em 1967, Hannah Arendt nos diz:

> A verdade de facto, pelo contrário, é sempre relativa a várias pessoas: ela diz respeito a acontecimentos e circunstâncias nos quais muitos estiveram implicados; é estabelecida por testemunhas e repousa em testemunhos; existe apenas na medida em que se fala dela, mesmo que se passe em privado (2007, p. 10).

Assim, compreender o "ser brasileiro" passa por compreender o modo como fomos narrados e, mais ainda, como narramos o outro. No contexto nacional, o movimento indianista é uma chave de reflexão já bastante explorada por outros autores que se debruçaram sob a questão. Ao eleger o indígena como símbolo inaugural da nação, o romantismo tentou responder a uma questão fundadora: quem somos nós, brasileiros recém-libertos da tutela colonial? A resposta veio enviesada. O indígena retratado definitivamente não foi o sujeito histórico, e sim uma construção relativamente uniforme, um espaço de projeção no qual o homem letrado urbano projetou seus anseios de pureza, bravura e coragem. Partindo da metáfora

psicanalítica de Kristeva mencionada, podemos dizer que o indígena ocupa, no imaginário brasileiro, o lugar do “outro internalizado”: é simultaneamente o estrangeiro e o íntimo, o que nos é alheio e, ao mesmo tempo, nos funda. É por isso que propomos a perspectiva da alteridade como um campo importante para investigar o nascimento simbólico da nação.

Diante desse raciocínio, reafirma-se a necessidade de avaliar a literatura sob uma perspectiva ampla, cruzando planos discursivos para abrir novas vias de interpretação. Essa escolha metodológica não é casual: nasce da própria estrutura comparatista que dá origem a esta pesquisa, que pode ser lida como continuação da dissertação de mestrado onde identificamos um diálogo intertextual entre o orientalismo de Victor Hugo e o indianismo de Machado de Assis. Ambos os movimentos, ainda que situados em contextos geográficos e históricos diversos, partilham um mesmo gesto romântico de construção do outro, o que revela, por analogia, o modo como cada cultura projeta seus próprios anseios de identidade (2021).

Em breve resumo sobre o percurso anterior (e que recuperaremos mais detalhadamente ao longo da pesquisa), propomos uma leitura comparada entre o indianismo brasileiro e o orientalismo europeu, a partir de *Orientalismo*, de Edward Said (2018), e no qual também consideramos o estudo sobre romantismo conforme a obra *Revolta e Melancolia*, de Lowy e Sayre (2015). A dissertação tinha como objetivo comparar as obras poéticas para evidenciar de que maneira o exotismo romântico organizava a representação da alteridade. Durante a leitura comparada entre *Les Orientales* (1829) e *Americanas* (1875), observou-se que diferentes poemas convergiam para três núcleos recorrentes de representação: o homem corajoso, a mulher exótica e a natureza selvagem. Esses núcleos não foram definidos previamente, mas surgiram da própria recorrência textual e passaram a funcionar como categorias interpretativas. Herdados do imaginário orientalista, estes três tipos reaparecem no indianismo sob novas roupagens, mas com funções semelhantes: projetar o desejo e a distância do sujeito moderno em relação ao outro, mesmo que, neste caso, se trate da tentativa de definir uma nova identidade para si.

Ao aproximar *Les Orientales* (1829), de Victor Hugo, e *Americanas* (1875), de Machado de Assis, a dissertação que precede esta tese demonstrou que ambos os conjuntos poéticos organizam a representação da alteridade por meio de estruturas simbólicas semelhantes, ainda que aplicadas a objetos distintos. O Oriente, em Hugo, e o indígena, em Machado, ocupam posições análogas enquanto espaços de projeção do imaginário romântico, permitindo compreender o indianismo como, para além de uma criação isolada da literatura brasileira, uma reconfiguração de um procedimento poético já consolidado no romantismo europeu. Embora ainda recorrendo a Hugo para não perder de vista o uso de recursos estéticos advindos da literatura francesa, a questão que orienta o presente trabalho desloca o foco da comparação para investigar como os mecanismos de representação são subvertidos pela aventura poética indianista de Machado de Assis, sugerindo um processo de tradução simbólica capaz de adaptar a imaginação da alteridade às exigências da construção da identidade nacional brasileira.

Ao projetar o indígena como figura inaugural, os primeiros românticos nacionais buscaram afirmar o que chamavam de “brasilidade”, mas o fizeram a partir de uma imagem distante e idealizada. O “outro”, o indígena, à primeira vista contraditoriamente, foi convertido em signo do “eu” nacional (CANDIDO, 2011). Desse gesto nasce um aparente paradoxo: o romantismo brasileiro, repousado na insatisfação romântica, ao tentar fundar uma voz própria, recorre a um modelo de alteridade herdado do olhar europeu e, para se afastar dele, o converte em instrumento de autodefinição.

Embora a fortuna crítica tenha discutido amplamente o lugar de *Americanas* na obra machadiana, pouca atenção foi dada aos mecanismos pelos quais a alteridade é formalmente construída na poesia. A discussão concentrou-se, em geral, na presença do indianismo enquanto tema ou na posição histórica do livro dentro da produção de Machado de Assis. Permanecem relativamente pouco exploradas as formas pelas quais essas representações dialogam com estruturas simbólicas herdadas do romantismo europeu e como tais estruturas participam da elaboração de um imaginário nacional muito mais complexo, à moda do Bruxo do Cosme Velho.

A partir desse ponto, como já mencionamos, propõe-se uma ampliação teórica e metodológica em relação ao estudo anterior. Se antes o diálogo entre *Les Orientales* e *Americanas* permitia identificar correspondências entre dois modos de exotismo, o orientalista e o indianista, o presente trabalho recorta o corpus e, ao mesmo tempo, amplia o escopo para compreender os mecanismos simbólicos que sustentam estes esforços poéticos indianistas, à primeira vista, tardios. Esta tese busca demorar o olhar um pouco mais e avançar da comparação entre obras para uma reflexão estrutural que se propõe mais completa sobre nacionalismo, alteridade e o sentimento romântico dentro da poética machadiana.

Assim, partimos da hipótese de que o indianismo machadiano operou como um dispositivo daquilo que chamaremos de tradução simbólica: apropriou-se de formas e sensibilidades do exotismo europeu para redefinir internamente as fronteiras do nacional. Nesse movimento, o gesto de olhar para o outro foi reinterpretado como um olhar para dentro, um eu compartimentado, originário. O exótico, antes distante, torna-se doméstico. É nesse deslocamento que propomos refletir finalmente sobre o teor inovador da motivação poética em *Americanas*, um nacionalismo que se funda na tentativa de distanciamento não só de seu colonizador mas também de seus mitos originais.

Conforme já mencionado, a reflexão sobre a obra *O Povo Brasileiro*, obra de Darcy Ribeiro (2015) se torna indispensável tanto como referência sociológica quanto como instrumento para compreender a necessidade dessa elaboração. A concatenação de fatores históricos, coloniais e simbólicos deságua numa operação de transfiguração. O indígena concreto, múltiplo, linguística e culturalmente heterogêneo, seria apenas muito forçosamente convertido em mito fundador da nação, revelando uma grave distorção representativa, justificada pelo entendimento de que o romantismo precisava de uma origem pura para legitimar o seu discurso de fundação. O problema que se coloca é, além de reconhecer as distorções entre mito e fato, compreender como essas distorções se tornaram constitutivas da identidade nacional e, em muitos sentidos, ainda a sustentam.

Considerar a obra de Darcy Ribeiro (2015) nesse contexto é crucial também porque oferece o contraponto histórico a essa operação. O contraste entre esses dois

modos de representação (o mito literário e o dado etnográfico) ilumina o modo como a literatura indianista, ao reinventar o indígena, terminou por fixar uma imagem que se sobrepôs à realidade dos povos nativos e, por consequência, de toda a formação nacional. Com isso, poderemos então levantar a possibilidade de que Machado de Assis tenha sutilmente travestido sua visão realista da sociedade sob os belos panos da elaboração lírica romântica.

Esse percurso interpretativo conduz às questões que, além de organizar a tese, justificam a escolha do corpus e desafiam a hipótese: de que modo o esforço indianista buscou transformar a alteridade em identidade? Como esse gesto literário importado produziu efeitos simbólicos duradouros nas formas de imaginar o Brasil? E como destacar, e honrar, a forma com que a pena machadiana nos presenteia com um material lírico capaz de captar essa nuance e, sutilmente, subvertê-la?

Se um estudo que demonstra a agudeza perceptiva de Machado de Assis não é surpresa alguma aos estudos literários brasileiros, de forma imodesta podemos situar no plano da originalidade que essa observação se faça considerando a sua obra lírica. Ao demonstrar de maneira tão didática em *Americanas* sua tradução simbólica da obra do vate francês, Machado nos presenteia com o corpus ideal por transpor esses tipos para o contexto nacional, em que formas alheias são reencenadas para legitimar um discurso próprio de origem. Sua poesia evidencia a ponte que liga o indianismo brasileiro ao gesto exótico europeu sob novas coordenadas. O herói guerreiro torna-se o indígena dividido; a odalisca sensual metamorfoseia-se na filha da floresta desesperançosa; as imagens coloridas da natureza oriental convertem-se na mata tropical que observa.

Também é importante salientar que tais questões não poderiam ser exploradas propriamente sem estabelecer um diálogo teórico sobre o romantismo. Guiada pela leitura da obra de Löwy e Sayre (2015), que entende o romantismo como um esforço de fuga anticapitalista, e motivada pela consonância dessa interpretação com o momento de transição de um país recém-liberto da tutela colonial, esta análise compreendeu o romantismo como uma sensibilidade histórica marcada pela insatisfação diante do presente. Situamos, nesse raciocínio, que o exotismo e o indianismo apareciam, então, como manifestações desse mesmo impulso de fuga.

A primeira seção deste estudo dedica-se à construção do referencial teórico que sustenta a investigação. Inicialmente, desenvolvem-se as noções de alteridade, identidade nacional e diferença simbólica, procurando compreender de que maneira a ideia de nação se organiza em torno da elaboração de um "outro" capaz de conferir contornos ao pertencimento coletivo. A partir das reflexões de Julia Kristeva (1993) e Benedict Anderson (2008), busca-se demonstrar que identidades nacionais não constituem dados naturais, mas construções históricas e imaginárias produzidas por discursos, representações e formas simbólicas de pertencimento. A noção de comunidade imaginada proposta por Anderson constitui o eixo articulador dessa discussão, permitindo aproximar autores oriundos de campos distintos e compreender como a literatura participa da elaboração de um imaginário coletivo.

A segunda seção estabelece o diálogo crítico com a pesquisa de mestrado que antecede esta tese, retomando seus principais resultados como fundamento para um novo problema de investigação. A discussão desloca-se para o campo propriamente literário e retoma criticamente os resultados alcançados na dissertação anterior (Romeiro, 2021), estabelecendo, enfim, o ponto de avanço desta pesquisa. Inicialmente, examina-se o romantismo como sensibilidade histórica e projeto estético-político voltado para a construção das identidades nacionais no século XIX. Em seguida, analisa-se o exotismo como categoria estética privilegiada desse período, tomando o orientalismo presente na obra de Victor Hugo como manifestação de um modo específico de representar a alteridade. Nesse percurso, procura-se demonstrar que Machado de Assis dialoga conscientemente com essa tradição, como indicam suas reflexões em *Instinto de Nacionalidade* (1973) e sua própria produção poética. A partir desse diálogo, desenvolve-se mais detidamente a noção de tradução simbólica, ilustrando, com exemplos, de que maneira determinadas estruturas poéticas e imaginárias do orientalismo são reelaboradas no indianismo machadiano como adaptação de um procedimento simbólico de construção da alteridade.

A terceira seção constitui o núcleo analítico desta investigação e concentra-se na leitura e na análise das poesias indianistas de Machado de Assis em *Americanas,* sob o viés da alteridade. Nesse momento, o percurso teórico desenvolvido nas seções anteriores é confrontado diretamente com o corpus literário. A análise busca compreender como a forma e o sentido se articulam na elaboração das imagens do

indígena, da mulher e da natureza, entendidas como tipos simbólicos que estruturam a representação do sujeito nacional original. Procuraremos examinar os procedimentos formais, a construção da voz poética, as imagens, os símbolos e as tensões estéticas presentes nos poemas, demonstrando que é precisamente na forma literária que determinadas concepções de identidade nacional, ou seja, de diferenciação, se tornam visíveis. A leitura atenta pretende evidenciar como Machado organiza poeticamente esse imaginário, transformando a alteridade em princípio estruturador da representação nacional. Esta abordagem é mais profundamente formulada neste momento da pesquisa, para designar o deslocamento e a ressignificação de estruturas imaginárias de representação da diferença em determinados contextos históricos e culturais.

Na quarta seção, particularmente, investiga-se como esses tipos e imagens reverberam na construção do sujeito moderno brasileiro. Interessa compreender como a tradução simbólica machadiana, identificada ao longo da pesquisa, revela uma das contradições centrais do projeto nacional romântico: a tentativa de afirmar uma identidade própria por meio de formas imaginativas herdadas da tradição europeia, ao mesmo tempo em que se busca diferenciar-se culturalmente do modelo colonizador. Mais do que reproduzir modelos, investigaremos a possibilidade de Machado demonstrar consciência desse processo, incorporando-o à sua elaboração poética.

A seção também procura refletir sobre os motivos que fazem do indianismo um procedimento estético que evidencia as ambiguidades da formação nacional brasileira. No contexto brasileiro, essa reflexão ganha contornos específicos diante do referencial teórico cuja materialidade evidencia a diversidade das matrizes indígenas e africanas que participam da formação nacional de fato. É dentro deste quadro que a importância e contundência do indianismo machadiano buscarão ser compreendidas, principalmente quando encarado como uma das respostas literárias ao problema da elaboração simbólica de uma identidade nacional.

Com esse percurso, a tese busca oferecer uma compreensão abrangente de como a alteridade literária contribuiu para a modelagem discursiva do “ser brasileiro”. Contudo, como observação importante antes de finalizar essa introdução e permitir ao leitor que prossiga na leitura: é necessário cautela para não compreender o gesto

cultural aqui analisado como uma soma de elementos ou como um cálculo concreto de elaboração. Apesar da gênese comparativa e das confluências sociológicas, esta tese buscará, em todo o seu percurso, sustentar a noção de que a nação não se forma apenas pela adição de traços culturais, mas pela negociação simbólica entre eles, uma negociação marcada por disputas de poder muitas vezes bastante violentas, e por recortes historiográficos muitas vezes restritos. O Brasil, enquanto projeto de identidade, surge de uma relação assimétrica e plural entre o eu e os outros, o colonizador e o colonizado, o europeu, o nativo e toda a sorte de intermediários que atravessam as tais relações nacionais.

Por fim, o estudo justifica-se pela relevância que a reflexão sobre a nacionalidade continua a ocupar no campo da crítica moderna. Como observa Benedict Anderson, "a condição nacional é o valor de maior legitimidade universal na vida política de nossos tempos" (2008, p. 28). Se as nações constituem, antes de tudo, comunidades imaginadas, como propõe o autor, a literatura ocupa um lugar privilegiado nesse processo, pois oferece um dos primeiros espaços de elaboração simbólica das imagens por meio das quais uma coletividade passa a reconhecer-se como pertencente a um mesmo corpo histórico e cultural.

Antes que a história, a sociologia ou a antropologia sistematizem determinadas interpretações sobre o país, a literatura já experimentou formas de imaginá-lo, organizando símbolos, personagens, paisagens e narrativas capazes de conferir unidade a uma realidade profundamente heterogênea. Nesse sentido, ela funciona como um verdadeiro laboratório da nação, um espaço em que a sociedade ensaia modos de compreender a si mesma, projeta suas tensões, reelabora suas contradições e experimenta respostas simbólicas para o problema sempre inacabado de definir o que significa ser brasileiro.

Nesse ponto, o pensamento de Édouard Glissant oferece uma inflexão essencial: ao passo que a ideia de alteridade possa corresponder ao sentido de oposição ou assimilação, ele a concebe como relação, como abertura da identidade a uma dimensão de coexistência e de escuta. Em *Poétique de la Relation* (1990), Glissant propõe que compreender o outro é permitir que verdades diversas coexistam

e se sobreponham, produzindo um campo de trocas simbólicas entre culturas. Como afirma o autor:

> Ouvir o outro, os outros, é ampliar a dimensão espiritual de sua própria língua, ou seja, colocá-la em relação. Compreender o outro, os outros, é aceitar que a verdade de outro lugar se justaponha à verdade daqui. E harmonizar-se ao outro é aceitar acrescentar às estratégias particulares desenvolvidas em favor de cada língua regional ou nacional, estratégias de conjunto que seriam discutidas em comum (Glissant, 1990, p. 27).

Em levantamento realizado no Repositório Nacional de Teses e Dissertações da CAPES, verifica-se que alguns trabalhos acadêmicos se debruçam sobre a poesia de *Americanas* (1875). Entre eles, destaca-se a dissertação de Leidiane da Silva Oliveira, intitulado *O Instinto de Americanidade em Americanas (1875) em Machado de Assis* (UNESP, 2009), no qual a autora investiga na obra o sentimento de pertença com relação às Américas. Também integra esse conjunto a dissertação nesta introdução mencionada, *Alteridade e fuga romântica: um estudo comparativo sobre o Brasil selvagem em Americanas, de Machado de Assis, e o exotismo em Les Orientales, de Victor Hugo* (UNESP, 2021), desenvolvida sob orientação da Profa. Dra. Daniela Mantarro Callipo, e que constitui o ponto de partida do percurso crítico ora ampliado nesta tese.

Além dessas pesquisas, figuram ainda estudos voltados à análise do contexto de publicação de *Americanas* (1875) a monografia de Larissa Alves Mundim (UFU, 2014) e Marina Venâncio Grandolfo (UFSCAR, 2014). Observa-se, contudo, que nenhum desses estudos examina a poética de ambos os autores sob a perspectiva aqui proposta, isto é, o indianismo machadiano enquanto sistema de representação da alteridade no contexto brasileiro. Tal constatação evidencia o caráter original e a relevância desta pesquisa, que se distingue por articular a incursão tardia de Machado de Assis na poesia indianista com a reflexão simbólica sobre os modos de imaginar o outro e de construir, a partir dele, a ideia de nação.

A escolha da alteridade como ponto tanto de partida quanto de chegada para esta tese é, além de metodológica, também epistemológica. Investigar a identidade nacional a partir da alteridade significa questionar hierarquias implícitas nas ideias de “nós” e “eles” e refletir sobre o discurso de unidade nacional que se constrói sobre exclusões e silenciamentos. Pensar a formação da literatura brasileira implica

compreender como o outro foi inventado e, ao fazê-lo, construiu, discursivamente e materialmente, as fronteiras do que entendemos por Brasil e por “ser brasileiro”. Mais precisamente, nessa perspectiva aflora nosso objetivo final: compreender como o indianismo participou desse laboratório e de que maneira Machado de Assis, ao apropriar-se de estruturas simbólicas provenientes do orientalismo europeu, evidenciou a alteridade como um dos principais instrumentos de reflexão sobre a complexidade da identidade nacional brasileira.

A seguir, construiremos o referencial teórico que sustenta as reflexões desenvolvidas nesta tese. Parte-se das formulações de Julia Kristeva (1993) acerca da alteridade como dimensão constitutiva da identidade; em seguida, essa perspectiva é aproximada da noção de comunidade imaginada proposta por Benedict Anderson (2008), a fim de compreender a nação como uma construção simbólica. A leitura que Kristeva realiza do *esprit général* de Montesquieu permite, então, discutir os mecanismos pelos quais uma coletividade produz sua própria coesão. Esse percurso, conforme mencionado, será orientado pela reflexão de Hannah Arendt (2007) sobre as relações entre verdade e narrativa política. Ao distinguir a verdade racional da verdade factual e ao reconhecer que a experiência política se organiza por meio de narrativas compartilhadas, Arendt oferece um fundamento importante para compreender a literatura como uma forma de elaboração simbólica que participa da constituição do mundo comum.

1.1 A imaginação da diferença: Kristeva, alteridade e nacionalismo

Partimos aqui da compreensão de que nenhuma identidade nacional constitui um dado espontâneo da história. Toda comunidade política precisa elaborar simbolicamente uma imagem de si mesma, capaz de transformar a multiplicidade concreta dos indivíduos em um sentimento compartilhado de pertencimento. Essa elaboração se produz na relação dinâmica entre a experiência histórica e a imaginação simbólica. A história fornece as condições materiais de formação das comunidades, enquanto a linguagem, a literatura e as demais formas de representação organizam essa experiência, atribuem-lhe sentido e, ao fazê-lo, também intervêm na própria constituição da realidade histórica.

Publicada originalmente em 1990 na França, *Nations without Nationalism* reúne quatro ensaios de Julia Kristeva — *"What of Tomorrow's Nation?", "Open letter to Harlem Désir", "The Nation and the Word" e "Concerning The Samurai"*, escritos entre o final dos anos 1980 e o início dos 1990, período de reconfiguração política e simbólica na Europa. O livro surge no contexto do pós-Guerra Fria e da intensificação dos debates sobre imigração, identidade e pertencimento na França, marcada pela ascensão de movimentos xenófobos e pela crise das ideologias universalistas. Kristeva, imigrante búlgara radicada em Paris desde os anos 1960, escreve a partir das posições de estrangeira em adaptação e de intelectual que testemunha as transformações do humanismo europeu. A coletânea retoma e aprofunda temas já presentes em *Strangers to Ourselves* (1988), com foco especial na questão da alteridade como estrutura constitutiva do sujeito e das comunidades. O que está em jogo, além de uma análise sociopolítica, é uma investigação simbólica, focada no modo como as nações se imaginam, como constroem suas fronteiras afetivas e como transformam o "outro" em elemento de coesão. Por este motivo, parece coerente que iniciemos recuperando o profundo pensamento de Kristeva sobre a elaboração das identidades nacionais.

Logo na abertura de *What of Tomorrow's Nation*? (1993) Kristeva diagnostica aquilo que denomina "o culto das origens", ou uma reação defensiva de indivíduos e grupos diante da fragmentação característica do mundo contemporâneo. "O culto das origens é uma reação de ódio", escreve a autora, "ódio daqueles que não compartilham minhas origens e que me afrontam pessoal, econômica e culturalmente; então recuo entre 'os meus' e espero encontrar neles abrigo contra o estrangeiro" (Kristeva, 1993, p. 3). A busca por uma origem pura, estável e homogênea surge como tentativa de restaurar uma unidade percebida como perdida. Para Kristeva, entretanto, esse movimento corresponde à produção de uma ficção compensatória, construída em resposta à experiência de descontinuidade que marca as sociedades modernas. Quanto mais instáveis se tornam os vínculos sociais e culturais, maior tende a ser o desejo de reencontrar um fundamento absoluto capaz de conferir segurança ao sujeito. A origem toma a forma de mito organizador, oferecendo a ilusão de uma continuidade capaz de apagar diferenças e rupturas. É por essa razão que Kristeva interpreta o culto das origens como sintoma de um esvaziamento simbólico: quando os sujeitos perdem referenciais comuns para compreender sua experiência histórica,

procuram recompor sua identidade mediante o fortalecimento de pertencimentos como família, etnia, religião ou nação.

Kristeva, contudo, ultrapassa uma leitura estritamente sociológica desse fenômeno. Sua reflexão insere-se sobretudo no campo da psicanálise e da linguagem, deslocando a discussão da origem para a própria constituição do sujeito. A identidade, seja ela individual ou coletiva, se forma pela afirmação de uma essência positiva, mas além disso, pela delimitação de fronteiras simbólicas que distinguem aquilo que pertence daquilo que permanece exterior. O estrangeiro não se resume àquele que vem de fora, é uma condição constitutiva da subjetividade. Como afirma em *Strangers to Ourselves*, “o estrangeiro começa dentro de nós”. Em *Nations Without Nationalism*, essa formulação é ampliada quando a autora propõe que o estrangeiro constitui “o espelho no qual uma nação se reconhece” (Kristeva, 1993, p. 11).

Para a autora, nenhuma comunidade se identifica apenas por aquilo que afirma ser, mas também pelo conjunto de diferenças que delimita, incorpora ou exclui. Toda identidade pressupõe, portanto, uma alteridade constitutiva, responsável por conferir-lhe contornos e inteligibilidade. É dessa compreensão que decorre a proposta ética formulada por Kristeva: a ideia de uma “nação de estrangeiros”. Neste ponto justificamos também a aplicabilidade do pensamento kristeviano ao contexto da constituição nacional brasileira. Em vez de buscar a homogeneidade ou a pureza das origens, a autora propõe reconhecer que toda comunidade é internamente plural e que sua coesão depende da capacidade de conviver com essa diferença constitutiva. O universalismo defendido por Kristeva repousa sobre o reconhecimento de que o outro participa da própria formação do eu; trata-se, em suas palavras, de um “universalismo com consciência do inconsciente”, cuja expressão política é a figura do sujeito, que ela intitula e se inclui, cosmopolita.

Para sustentar essa hipótese, Kristeva recupera a tradição filosófica francesa, em especial *O Espírito das Leis* (1748) de Montesquieu. Nele, encontra a noção de *esprit général,* o espírito geral que articula leis, costumes, clima, religião e moral em uma harmonia simbólica que mantém o corpo social coeso. Montesquieu, observa Kristeva, via nesse referencial o segredo da vitalidade nacional: “O amor por um país leva ao bom comportamento, e o bom comportamento leva ao amor pelo país”

(Montesquieu APUD Kristeva, 1993, p. 59). O patriotismo, assim compreendido, é quase uma forma de sublimação, um espaço em que o indivíduo aprende a deslocar suas paixões particulares para o campo coletivo, transformando desejo privado em virtude pública.

Kristeva lê esse movimento como uma operação simbólica e afetiva, anterior ao campo político propriamente dito. O amor à pátria, afirma a autora, constitui “antes de tudo uma economia das paixões”: um processo pelo qual os afetos individuais são progressivamente deslocados para uma esfera coletiva, convertendo o desejo privado em pertencimento comum e a rivalidade em solidariedade. Esse mecanismo de integração, contudo, não se reduz à organização racional da vida política. Ele conserva uma dimensão simbólica, pois pressupõe a adesão a um ideal compartilhado que transcende os indivíduos e lhes confere um horizonte comum de sentido. O pertencimento nacional reproduz, em chave secular, uma estrutura anteriormente ocupada pela religião, a crença em uma comunidade superior ao indivíduo, a devoção a valores comuns e a disposição para subordinar interesses particulares em favor da coletividade.

Nesse ponto, Kristeva identifica a permanência de uma estrutura religiosa na formação das nações modernas. “O que Montesquieu descreve como amor à pátria”, observa a autora, “pertence ainda a uma estrutura de fé” (Kristeva, 1993, p. 60). O vínculo nacional, além de se estabelecer pela existência de instituições políticas, também permanece pela produção de uma crença compartilhada capaz de transformar diferenças em pertencimento. Para Kristeva, a França teria conseguido consolidar esse *esprit général* por meio de um longo processo histórico de centralização política e de construção de referências simbólicas comuns. Em contextos marcados por uma heterogeneidade muito mais profunda e por relações coloniais, entretanto, essa integração dificilmente poderia ocorrer apenas pela adesão espontânea a um imaginário coletivo. Quando inexistem uma memória comum, uma tradição compartilhada ou uma experiência relativamente homogênea de pertencimento, a produção dessa unidade tende a se contaminar por mecanismos de imposição, assimilação e apagamento das diferenças. É sob essa perspectiva que podemos concluir que, no caso brasileiro, a formação de um imaginário nacional

revela-se inseparável da violência constitutiva do processo colonial, conforme nos aprofundaremos ao longo deste estudo.

A partir dessa reflexão, Kristeva propõe uma alternativa ao nacionalismo excludente ao defender a permanência da nação como uma entidade transicional: nem uma tradição fixa e imutável, nem uma simples construção político-institucional, mas um espaço simbólico no qual as diferenças podem ser elaboradas e compartilhadas. Segundo a autora, a nação “é um objeto transicional, como o brinquedo que a criança carrega entre si e a mãe: algo que liga e separa ao mesmo tempo” (Kristeva, 1993, p. 41). A metáfora, outra de inspiração psicanalítica, evidencia que o pertencimento nacional não deveria decorrer da existência de uma origem comum, de uma essência coletiva, mas sim da construção de um campo simbólico capaz de mediar a relação entre o indivíduo e a comunidade. Ser nacional, nessa perspectiva, significaria participar de um universo compartilhado de significados no qual a identidade se constitui pela relação com a diferença, sem apelar à sua eliminação.

Julia Kristeva observa que, em diferentes contextos históricos, a percepção do pertencimento nacional tende a se articular em relação àquilo que é percebido como estranho. A autora parte de uma constatação fundamental: não há comunidade que se reconheça sem, simultaneamente, desenhar as fronteiras do que não lhe pertence. É na presença do outro, na delimitação da diferença, no profundo da pele, que os grupos humanos reconhecem seus próprios contornos simbólicos. Essa dinâmica varia conforme o tempo, o espaço e as circunstâncias políticas e culturais que determinam as formas de convivência entre os sujeitos.

Kristeva propõe um deslocamento decisivo no modo de compreender a nação e a identidade coletiva. O outro (o estrangeiro, o bárbaro, o estranho) situa-se no contorno da identidade. Dessa forma, ele a compõe, participa ativamente de sua tessitura simbólica. A alteridade, nesse sentido, é um reflexo reverso e constitutivo, já que revela à identidade os limites de sua forma e, paradoxalmente, garante sua coesão. Essa é, talvez, uma das intuições mais contundentes da autora, que retoma a tradição humanista europeia para pensar o nacionalismo como uma experiência que ultrapassa os limites do político e se torna linguagem.

Não podemos deixar de lado, ao emprestar o pensamento kristeviano para o ampliar a reflexão sobre as identidades nacionais, o raciocínio em que a autora recupera também o conceito do que é estrangeiro (*l'étranger*). Ao recuperar a tradição clássica, Kristeva recorda que, na mitologia grega, uma das primeiras manifestações do estrangeiro ocorre com as *Danaides*, mulheres que, por sua origem externa à comunidade helênica, despertavam fascínio e temor simultaneamente. Contudo, o que verdadeiramente as distinguia não era o fato de falarem uma língua incompreensível aos gregos. É nesse contexto que a autora recupera a etimologia da palavra "bárbaro", derivada da onomatopeia *bar-bar*, utilizada para representar uma fala indistinta, um balbucio desprovido de significado para quem a escuta. A conclusão é tão simples quanto profunda: o bárbaro é, portanto, aquele cuja linguagem resiste à tradução e cuja palavra escapa aos códigos de inteligibilidade da comunidade. É precisamente essa impossibilidade de interpretação que faz dele uma ameaça simbólica, pois evidencia os limites do universo de sentidos sobre o qual uma cultura se reconhece.

Essa observação etimológica ultrapassa o interesse filológico e oferece mais um ponto à elaboração teórica da alteridade. Ao localizar a origem do estrangeiro na experiência da incompreensão linguística, Kristeva demonstra que a diferença não é um dado biológico, étnico ou territorial, mas uma construção simbólica produzida sempre que os limites da linguagem impedem o reconhecimento do outro. O encontro com o estrangeiro revela o limite da própria capacidade de significar. Novamente, a autora aproxima a experiência cultural da interpretação psicanalítica. O estrangeiro exterior torna-se a imagem daquele "estranho em nós mesmos" que habita o sujeito sob a forma do inconsciente, recordando que toda identidade contém uma dimensão que lhe escapa. Tanto o sujeito quanto a comunidade somente se reconhecem porque são atravessados por esse núcleo de diferença que, ao mesmo tempo em que ameaça sua estabilidade, torna possível sua constituição.

As reflexões de Julia Kristeva permitem compreender que a identidade nacional não constitui uma realidade anterior ao contato com a diferença. Ela se organiza na medida em que uma comunidade estabelece fronteiras simbólicas capazes de distinguir o que reconhece como pertencente do que percebe como exterior. Essa perspectiva desloca a discussão do plano estritamente histórico para o plano das

representações, evidenciando que uma coletividade se reconhece pela elaboração compartilhada de imagens, narrativas e símbolos que conferem inteligibilidade ao pertencimento. Se a identidade é produzida simbolicamente, torna-se necessário compreender também de que modo se constitui a própria comunidade que sustenta esse processo de identificação.

Aqui a reflexão de Julia Kristeva encontra um importante prolongamento na obra de Benedict Anderson. Se, para Kristeva (1993), a identidade nacional pressupõe a elaboração simbólica de um pertencimento comum e a delimitação de uma alteridade capaz de conferir contornos a esse pertencimento, Anderson (2008) desloca a questão para o próprio estatuto da nação enquanto comunidade imaginada. Seu argumento parte da constatação de que nenhuma comunidade nacional existe como realidade imediatamente perceptível. Seus integrantes jamais conhecerão a maior parte daqueles com quem compartilham essa identidade e, ainda assim, são capazes de imaginar-se pertencentes a um mesmo corpo coletivo (Anderson, 2008, p. 56). Dessa forma, a nação funda-se na produção contínua de uma imagem compartilhada de comunidade, alimentada por discursos, narrativas, símbolos e representações que tornam possível a experiência de um destino comum. É essa dimensão imaginária do pertencimento que será desenvolvida a seguir.

1.2 Benedict Anderson: comunidades imaginadas

Ao definir a nação como uma comunidade imaginada, Anderson não pretende afirmar que ela seja fictícia ou ilusória. Seu argumento dirige-se à natureza simbólica do pertencimento nacional. Os membros de uma nação jamais conhecerão a maioria daqueles com quem compartilham essa identidade e, ainda assim, são capazes de imaginar entre si uma profunda comunhão. A unidade nacional, para ele, decorre da elaboração de representações compartilhadas que tornam possível a experiência do pertencimento. A nação existe porque seus membros aprendem a reconhecer-se como parte de uma mesma coletividade, ainda que essa coletividade jamais possa ser percebida em sua totalidade. Trata-se, em outras palavras, de uma construção imaginária sustentada por narrativas, imagens, símbolos e referenciais que organizam a experiência coletiva e conferem continuidade àquilo que, empiricamente, permanece disperso.

Essa dimensão imaginária manifesta-se também na maneira como a nação passa a compreender sua própria existência histórica. Para Anderson, a comunidade nacional projeta-se sobre um tempo homogêneo e contínuo, capaz de reunir indivíduos separados por gerações em uma mesma narrativa de origem e destino. É nesse sentido que o autor observa:

> A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente (2008, p. 56).

A identidade nacional deixa, dessa forma, de depender exclusivamente de vínculos objetivos, como território, instituições ou ascendência comum, para constituir-se como uma experiência narrativa. Uma comunidade torna-se nação quando é capaz de imaginar uma continuidade histórica que conecta indivíduos desconhecidos entre si por meio da crença em um passado compartilhado e em um destino coletivo. Diante disso, é tão poético quanto concreto afirmar que a imaginação representa a própria condição de possibilidade da vida nacional.

Também é importante destacar, neste quadro, que Anderson atribui um papel decisivo ao desenvolvimento do capitalismo editorial. Segundo o autor,

> Não admira que se iniciasse a busca, por assim dizer, de uma nova maneira de unir significativamente a fraternidade, o poder e o tempo. O elemento que talvez mais catalisou e fez frutificar essa busca foi o capitalismo editorial, que permitiu que as pessoas, em números sempre maiores, viessem a pensar sobre si mesmas e a se relacionar com as demais de maneiras radicalmente novas (Anderson, 2008, p. 70).

A expansão da imprensa, da circulação de livros, dos periódicos e, sobretudo, da literatura em língua vernácula tornou possível compartilhar referências, personagens, paisagens e acontecimentos entre indivíduos que jamais estabeleceriam contato direto. Pela primeira vez, um número de leitores podia experimentar simultaneamente o mesmo universo simbólico e reconhecer-se como participantes de uma história comum.

Se Kristeva demonstrou que a identidade depende da elaboração simbólica da alteridade, Anderson evidencia que essa elaboração se realiza por meio de práticas culturais concretas, entre as quais a literatura ocupa lugar privilegiado. Antes de constituir objeto da história, da sociologia ou da ciência política, a nação precisa ser imaginada; e essa imaginação se organiza, em grande medida, pela linguagem. A produção literária, como exercício de experimentação, torna-se, assim, um dos principais laboratórios de elaboração do imaginário nacional, pois é nela que personagens, paisagens, mitos e figuras simbólicas passam a oferecer à coletividade imagens por meio das quais ela aprende a reconhecer-se como povo. A nação existe porque aprende a contar uma história sobre si mesma; é essa continuidade imaginada que permite transformar diferenças, rupturas e heterogeneidades em uma impressão de unidade.

Benedict Anderson (2008, p. 34) então aprofunda sua reflexão sobre o nacionalismo. Para o autor, a questão fundamental não é apenas por que as nações existem, mas por que construções históricas relativamente recentes foram capazes de despertar vínculos afetivos tão profundos, a ponto de mobilizar lealdades e sacrifícios coletivos. Sua resposta desloca a investigação para as raízes culturais do nacionalismo, entendendo a nação como uma comunidade imaginada cuja coesão depende menos de uma experiência objetiva de convivência do que da produção de narrativas compartilhadas capazes de conferir unidade a indivíduos separados pelo tempo e pelo espaço, mobilizando grandes feitos e fatos históricos.

A principal consequência da reflexão de Anderson consiste em romper a separação tradicional entre imaginação e história. Se a nação é, antes de tudo, uma comunidade imaginada, então as representações produzidas pela literatura participam da constituição dessa realidade. A imaginação coletiva intervém na história, fornecendo as narrativas que tornam possíveis determinadas formas de ação política. O nacionalismo nasce inicialmente como uma construção imaginária; contudo, é justamente essa construção que mobiliza afetos, legitima projetos coletivos e, em última instância, pode conduzir povos inteiros à guerra ou à destruição.

Resta compreender de que maneira essas representações imaginadas conseguem adquirir estabilidade suficiente para produzir um sentimento duradouro de

pertencimento. Em outras palavras, como a comunidade imaginada se converte em comunidade vivida? É nesse ponto que a reflexão retorna a Julia Kristeva, à Montesquieu e à ideia de *esprit général*. Se Anderson demonstra que a nação precisa ser imaginada antes de existir como realidade política, o *esprit général* permite compreender o princípio que organiza essa imaginação, transformando a diversidade de indivíduos, costumes e experiências em um horizonte simbólico comum.

1.3 O *esprit* général e a tradição romântica brasileira

Kristeva (1993, p. 55), retomando Montesquieu, propõe que a constituição de uma nação depende de três camadas interligadas:

1. uma identidade histórica, ancorada na memória e nas narrativas que dão sentido à origem;
2. um conjunto de causalidades concretas: o clima, a religião, o passado, as leis, os hábitos, a língua;
3. e, finalmente, um "espírito geral", força invisível que articula essas diferenças e lhes confere coesão simbólica.

Esse *esprit général*, termo de Montesquieu reinterpretado por Kristeva, designa uma capacidade de organizar o diverso em torno de um imaginário comum. É nesse ponto que a autora identifica o grande legado político francês: a invenção da nação moderna como um projeto simbólico. A França teria criado, ao longo dos séculos XVIII e XIX, um modelo de pensamento capaz de converter diferenças sociais, religiosas e regionais em uma ideia de unidade, operando uma síntese entre a multiplicidade e a identidade. Essa operação, para Kristeva, é, antes de tudo, estética e discursiva, já que se realiza por meio das formas da representação (das imagens, das metáforas e dos mitos) que a cultura produz para se reconhecer (1993, p. 57).

Compreender a formação do *esprit général* na França é fundamental para que se possa delinear o campo simbólico no qual se inscreve também o romantismo europeu e, por extensão, para compreender as transposições culturais que dele derivaram. O projeto de unidade nacional francesa, tal como o interpreta Kristeva (1993), corresponde a um processo de interiorização da diferença, em que a diversidade é transformada em signo de coesão. Essa operação definiu um modo de

subjetividade coletiva: o sujeito francês moderno é aquele que aprende a ver-se como totalidade pela assimilação simbólica da alteridade. É essa dinâmica de conversão da diferença em princípio de identidade que está na base do *esprit général* e que explica, em última instância, a escolha da alteridade como eixo central deste estudo.

Assim, o *esprit général* aqui tenta se construir, além da negociação estética das diferenças, por meio de sua domesticação. Essa diferença de matriz torna evidente por que, no Brasil, pensar a identidade nacional implica trabalhar simultaneamente a linguagem dos mitos e os vestígios do apagamento; a alteridade deixa de ser apenas espelho de coesão para tornar-se também memória de violência, e a própria noção de nação carrega, em suas imagens fundadoras, as marcas de perdas que nunca foram totalmente nomeadas (Kristeva, 1993; Ribeiro, 2015).

Ainda na leitura de Kristeva sobre Montesquieu (1993, p. 59), encontramos uma reflexão decisiva para compreender como se articulam, em diferentes contextos históricos, os mecanismos de coesão simbólica de uma coletividade. Escreve Kristeva: “o amor por um país leva ao bom comportamento, e bom comportamento leva ao amor pelo país. Quanto mais somos capazes de suavizar nossas paixões individuais, mais engajamos nas coletivas” (1993, p. 59). A partir desse comentário, a autora identifica que, em Montesquieu, o sentimento de pertença se constrói também sobre fatores objetivos, como território, língua e leis, mas, para além disso, sobre uma economia afetiva e moral que regula a vida em comum. Amar a pátria, nesse sentido, é, antes de tudo, um gesto de sublimação, no qual o indivíduo é convidado a deslocar suas paixões pessoais para uma esfera coletiva, transformando o desejo privado em virtude pública.

Kristeva nota, contudo, que esse movimento compartilha do sentimento religioso dentro do denominador comum da crença. O que Montesquieu descreve como amor à pátria, observa ela, ainda pertence a uma estrutura de fé: um sistema simbólico em que o laço com o grupo se sustenta na crença compartilhada, no sentimento de dever e de pertencimento. Há uma transposição de formas de religiosidade para o campo político. A estrutura do amor por Deus se transpõe e coexiste no amor pela nação; a fé individual, na fidelidade cívica; a confissão, na adesão à moral coletiva. Essa fusão entre devoção e civilidade será, segundo

Kristeva, uma das marcas do humanismo francês e do projeto iluminista de unificação simbólica, bem como o nascimento de um espírito geral capaz de fundir a diversidade em torno de um ideal comum.

Quando pensamos nas reflexões de Kristeva, podemos reconhecer que a assimilação religiosa no movimento de colonização ameríndio desempenhou um papel análogo ao que Montesquieu atribui à assimilação do amor patriótico. A evangelização opera aqui, conforme nos aprofundaremos ao longo do estudo, como tecnologia de integração e de apagamento: integrou os povos originários e africanos a um sistema simbólico europeu, ao mesmo tempo em que apagou suas cosmologias próprias, suas línguas e seus modos de existência. Sugeriremos, ao longo da leitura, que o “amor ao país”, que na Europa era uma forma de virtude republicana, aqui se converteu em “amor à fé”, isto é, em submissão a um código espiritual que equivalia à pertença cultural (RIBEIRO, 2015).

Dessa maneira, é possível dizer que o *esprit général* francês, ou essa pretensa capacidade de articular moral, sensibilidade e pertença, tenha aterrissado no Brasil ainda mais transfigurado pela mediação religiosa, já que nossa coesão simbólica foi tecida sob a lógica da catequese e da conversão violenta, e não sob a lógica da razão política. A religião católica, com seu aparato ritual e discursivo, ocupou o papel de molde identitário, de estrutura emocional e ideológica, capaz de reunir, sob uma mesma narrativa espiritual, aquilo que, na realidade, se constituía pela diferença. Podemos concluir que a fé foi, portanto, a primeira pedagogia do nacional; e a conversão religiosa o primeiro gesto de uniformização simbólica (Ribeiro, 2015).

“Ser nacional” passa a significar, então, participar dessa narrativa, aceitar a mediação simbólica que transforma a diversidade em unidade e a alteridade em mito fundacional. No entanto, para analisar mais aprofundadamente essas afirmações, precisaremos retomar, com mais detalhes, alguns pontos da pesquisa que deu origem a esta tese, assim como, a seguir, acrescentar a leitura do corpus e da bibliografia sociológica para sustentar as reflexões aqui iniciadas.

SEÇÃO 2 O ROMANTISMO, INDIANISMO E A IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA

O pensamento desenvolvido na seção anterior permitiu estabelecer o horizonte teórico que orienta esta investigação, demonstrando que a identidade nacional pode ser compreendida como uma elaboração imaginária produzida por discursos, representações e formas simbólicas de pertencimento. A partir das contribuições de Julia Kristeva (1993) e Benedict Anderson (2008), tornou-se possível compreender que a literatura, além de representar e reinventar uma nação já existente, participa ativamente da construção das imagens por meio das quais essa nação passa a se imaginar.

Esta seção retoma criticamente a pesquisa de mestrado que antecede a presente tese para, além de apresentar brevemente seus resultados, tornar coesa a construção de raciocínio aqui traçada e situá-la como ponto de partida para esta nova etapa da investigação. A comparação anteriormente estabelecida entre *Les Orientales* (1829), de Victor Hugo, e *Americanas* (1875), de Machado de Assis, será retomada apenas na medida em que permite compreender o percurso intelectual que conduz à hipótese aqui desenvolvida. Em seguida, a discussão desloca-se para uma reflexão mais ampla sobre o romantismo como sensibilidade histórica e projeto estético voltado à elaboração das identidades nacionais, analisando o exotismo como uma das formas privilegiadas de representação da alteridade no século XIX.

Nesse percurso, busca-se demonstrar que Machado de Assis dialoga conscientemente com essa tradição e que esse diálogo vai além da mera incorporação de temas ou motivos poéticos. O que circula entre orientalismo e indianismo são determinadas estruturas imaginativas de representação da diferença, cuja reelaboração no contexto brasileiro constitui aquilo que esta pesquisa denominará tradução simbólica. A explicitação desse conceito permitirá, na seção seguinte, concentrar a análise diretamente sobre o corpus machadiano, examinando como tais procedimentos se concretizam na construção poética da alteridade em *Americanas*.

2.1 A comparação entre *Les Orientales* e *Americanas*: retomada crítica da pesquisa anterior

Esta investigação constitui o desdobramento de um percurso iniciado na dissertação de mestrado *Alteridade e fuga romântica: um estudo comparativo sobre o Brasil selvagem em Americanas, de Machado de Assis, e o exotismo em Les Orientales, de Victor Hugo* (ROMEIRO, 2021). Naquele momento, a pesquisa concentrou-se na aproximação entre o orientalismo romântico francês e o indianismo brasileiro, buscando compreender como ambos os conjuntos poéticos mobilizavam procedimentos semelhantes de representação do outro. O ponto de partida consistiu na leitura crítica proposta por Edward Said (1978), para quem o Oriente, muito antes de corresponder a uma realidade geográfica objetiva, constitui uma construção discursiva produzida pelo Ocidente. A alteridade oriental surgiu como resultado de um processo de representação no qual o outro passa a existir sobretudo enquanto imagem organizada pelo imaginário europeu.

A hipótese desenvolvida na dissertação, resumidamente, foi a de que um procedimento semelhante poderia ser observado no indianismo brasileiro. Embora inseridas em contextos históricos distintos, as duas tradições recorrem a mecanismos de idealização comparáveis: a idealização distante é transformada em um espaço privilegiado de projeção de desejos, nostalgias e impasses da modernidade. O indígena, assim como o oriental na poesia romântica francesa, converte-se em superfície simbólica sobre a qual o sujeito europeu ou, no caso nacional, o sujeito letrado brasileiro, inscreve suas próprias fronteiras.

O interesse da pesquisa anterior permaneceu concentrado na demonstração das proximidades estéticas entre orientalismo e indianismo, e evidenciou-se que Machado de Assis dialogava, de maneira muito mais intensa do que tradicionalmente se reconhecia, com procedimentos assimilados da poesia hugoana. A investigação permitiu demonstrar que o exotismo, enquanto forma de representar a diferença, apenas desloca seu objeto ao atravessar o Atlântico. O olhar que anteriormente se dirigia ao Oriente passa a voltar-se para o indígena brasileiro, preservando mecanismos semelhantes de idealização, tipificação e elaboração poética da alteridade. A comparação evidenciou, assim, que a aproximação entre *Les Orientales* e *Americanas* alcançava um modo compartilhado de organizar simbolicamente a diferença.

A partir dessa aproximação comparatista, foi possível identificar três núcleos recorrentes de representação da alteridade, que passaram a organizar a análise do corpus: a figura do homem corajoso, associada ao ideal heroico e guerreiro; a mulher exótica, construída como objeto simultâneo de fascínio e inacessibilidade; e a natureza selvagem, concebida como espaço originário, sublime e exterior à civilização. Estes três segmentos temáticos serviram de guia para comparar estruturas simbólicas capazes de organizar as diferentes representações possíveis do outro ao longo da tradição romântica.

Para prosseguir, elaboraremos melhor como o estudo anterior constatou que o romantismo francês encontrou no orientalismo o espaço privilegiado para projetar suas inquietações históricas e existenciais; além disso, que o romantismo brasileiro deslocou essa mesma operação para o interior do território nacional, convertendo o indígena na figura simbólica por meio da qual a nação procurou imaginar sua própria origem. O que se transfere entre essas duas tradições é um modo de organizar simbolicamente a diferença, e é essa permanência estrutural que permitirá compreender o indianismo como uma tradução tropical de um mesmo gesto imaginativo. Procuramos investigar como, por meio de uma estrutura simbólica comum, o romantismo francês ofereceu ao romantismo brasileiro um modo de articular a alteridade como fundamento da identidade nacional, refletindo mais profundamente sobre este processo que, na França, contribuiu para organizar simbolicamente a coesão da comunidade e que reaparece, em terras brasileiras, reconfigurada pela experiência colonial.

Embora o diálogo entre Victor Hugo e Machado de Assis permaneça como fundamento indispensável desta investigação, a poesia de Machado passa a ocupar o centro da reflexão por responder a uma questão mais ampla: compreender de que maneira a literatura participa da invenção simbólica da identidade nacional, a partir de um observador privilegiado da sociedade naquele contexto. Parte-se da ideia de que, diante da dificuldade de definir uma identidade comum em uma sociedade marcada pela pluralidade de suas origens, o indianismo converte a natureza e o indígena em princípio organizador do imaginário nacional, e que Machado de Assis acrescenta sua pincelada à causa de forma bastante consciente.

Ambas as obras comparadas na dissertação partem do mesmo impulso romântico: o desejo de reinventar o real por meio da alteridade, mas divergem quanto à função atribuída ao outro. Em Hugo, o Oriente constitui um território simbólico sobre o qual se projetam a nostalgia, a liberdade e as aspirações do imaginário romântico francês. Em Machado, o indígena assume a função de fundamento imaginário da nacionalidade. A diferença essencial reside no fato de que, enquanto o exotismo francês opera por deslocamento, o indianismo brasileiro opera por incorporação. O outro é convertido em origem simbólica da própria coletividade, funcionando como um antepassado imaginário capaz de conferir unidade a uma nação cuja formação histórica era marcada pela diversidade e pela ausência de uma identidade compartilhada. Nesse sentido, o indianismo é a tradução tropical do gesto orientalista, porém sua tradução não se dá dentro do plano temático, mas na esfera simbólica, sem perder de vista as elucubrações típicas do escapismo romântico.

O estudo anterior recorreu à obra de Edward Said (2018) para compreender a extensão e intenção do gesto orientalista. Como observa o autor, o orientalismo francês é uma “cartografia da imaginação”: o mapa de um desejo ocidental de reencontro e de domínio. Ao refletirmos sobre a forma pela qual isso pode ser transportado para o contexto brasileiro, conseguimos entender que o Romantismo desenha o Brasil como um território simbólico, um espaço em que a diferença é convocada para garantir sua identidade. O gesto indianista é duplo: ao mesmo tempo em que exalta a alteridade, ele a neutraliza. O indígena é reconhecido enquanto signo, não enquanto sujeito histórico. A sua diferença é admitida apenas para ser convertida em símbolo de integração.

Machado de Assis, ao revisitar o indianismo em *Americanas* (1875), reinterpreta o imaginário romântico e reescreve sua tradução simbólica. O exótico, em Machado, é um campo de memória e perda. A idealização cede lugar à reflexão, como é marca da obra machadiana. Se Hugo sonhava com o oriente como metáfora de reencontro espiritual, Machado escreve o Brasil como metáfora da ausência, um país que inventa sua origem no mesmo ato em que a apaga. O que buscaremos refletir mais adiante é que essa diferença vai além de um empréstimo formal e as diferenças de contexto não anulam a correspondência simbólica entre *Les Orientales* (1829) e *Americanas* (1875). No plano formal isso se expressa pelo uso de estruturas paralelas:

o poema narrativo, o herói idealizado, a natureza como cenário de revelação moral. O que destaca a obra poética de Machado é que o autor faz com que nele seja refletida uma identidade em processo, instável, consciente de sua própria ficção.

Ler *Americanas* (1875) como resposta tropical a *Les Orientales* (1829) é o mesmo que reconhecer que o Romantismo brasileiro é a elaboração de um mesmo problema moderno: como reconciliar o sujeito com o mundo, o nacional com o universal. Ao "tropicalizar" o gesto orientalista, o indianismo mostra que a modernidade periférica reproduz o modelo europeu, ao mesmo tempo que o desvia. Em última instância, podemos também concluir que, partindo desses pressupostos, a poesia indianista machadiana realiza o que Julia Kristeva (1993) descreve como o movimento de incorporação da alteridade: o processo pelo qual o estrangeiro é transformado em parte constitutiva do eu. No caso brasileiro, no plano material, essa incorporação se dá sob o signo da catequese e da violência, e a literatura a reflete ao mesmo tempo em que a reconfigura como reconciliação simbólica. O exótico interiorizado é o mecanismo pelo qual a cultura nacional converte a diferença em mito de origem. Hugo buscou no Oriente distante e Machado reencontra nas margens do Amazonas o reflexo tropical da mesma inquietação romântica.

2.1.1 O exotismo como categoria estética: o Oriente como invenção poética em Victor Hugo.

Em *Les Orientales* (1829), Victor Hugo oferece um dos exemplos mais expressivos do que o século XIX europeu passou a entender por uma divisão oriental do mundo. A coletânea, composta por trinta e cinco poemas escritos em torno da Guerra da Independência Grega, tematiza o Oriente como cenário distante e ao mesmo tempo o inventa poeticamente. O Oriente hugoano é uma construção estética rica, cinematográfica, cheia de nuances e virtuosismo poético, oferecendo voos panorâmicos por paisagens fascinantes e um espaço imaginário em que o poeta projeta as contradições espirituais, morais e políticas de seu contexto. Segundo Achira Kamel (1989, p. 149), Hugo nunca conheceu o Oriente de maneira direta, mas "fez dele um sonho e um desejo", transformando-o em território simbólico de projeção entre o exótico e o ideal. O Oriente, para Hugo, é um palco onde se encenam as tensões entre espiritualidade, beleza e desilusão.

A análise de Sophie Delvallez-Legendre (2012) ajuda a compreender as origens dessa sensibilidade orientalista, que se consolidou na França romântica como uma verdadeira “paixão de época”. A autora observa que o fascínio francês pelo Oriente nasce da intersecção entre o imaginário colonial e o impulso de evasão característico do romantismo: um movimento em que o exótico se torna mediador político e projeção estética. No primeiro capítulo de sua tese, Delvallez-Legendre identifica “as fontes do entusiasmo pelo Oriente e o nascimento do orientalismo”, destacando que a literatura francesa do início do século XIX transformou o Oriente em um espaço simbólico de reconciliação entre o sonho e a crítica. O Oriente, afirma ela, “tornou-se mediador das ideias e dos ideais político-românticos” (1989, p. 149), servindo de espelho das inquietações espirituais e morais da Europa pós-napoleônica.

Em Hugo, essa operação ganha uma densidade particular. Como observa Kamel (1989, p. 151), *Les Orientales* é “uma poesia para os olhos”, composta de imagens luminosas e cores deslumbrantes, em que o Oriente aparece simultaneamente como espetáculo e mito regenerador. Porém distraído por essa exuberância visual existe um projeto de afirmação poética, conforme seu próprio prefácio: a recusa das normas clássicas e a busca de uma liberdade criadora sem fronteiras. O Oriente é visto como motivo para a própria modernidade poética, uma modernidade que se define, paradoxalmente, pela necessidade de buscar o que há além como horizonte de sentido.

Nesse sentido, o orientalismo hugoano participa, como demonstrou Said (2018), de um amplo projeto político e cultural europeu. O Oriente é, no século XIX, uma invenção do Ocidente, uma projeção necessária por meio da qual a Europa pensa e legitima sua própria identidade imperial. No caso francês, esse gesto manifesta-se na expansão colonial e na produção cultural, na pintura, na filologia, na música e, de modo decisivo, na poesia. O discurso orientalista, escreve Said (2018, p. 15), “é um estilo de pensamento baseado na distinção ontológica e epistemológica entre o Oriente e o Ocidente”. Essa distinção não é neutra: ela cria uma hierarquia simbólica, na qual o Ocidente assume o papel de sujeito e o Oriente, o de objeto.

Em *Les Orientales* (1829), essa hierarquia se traduz poeticamente. Ao mesmo tempo em que denuncia a tirania turca e celebra a liberdade dos gregos (“Os turcos

passaram por ali: tudo é ruína e luto"), Hugo reafirma a prevalência do Ocidente cristão sobre o Oriente muçulmano. A guerra torna-se uma alegoria moral: de um lado, a luz da civilização; de outro, as trevas da barbárie. O Oriente é o "outro necessário" da Europa, o espaço da diferença sobre o qual se ergue a ideia moderna de sujeito e de civilização. Desse modo, o exotismo em Hugo se encaixa numa categoria estética e política que articula, como observa Delvallez-Legendre (2012, p. 95), "a mediação entre o poético e o político". É o espaço onde o poeta experimenta a liberdade formal e espiritual do romantismo, em que o "eu" se dissolve na alteridade e reencontra sua potência criadora. O orientalismo, em Hugo, é simultaneamente fuga e fundação: fuga da rigidez cultural da Europa pós-clássica e fundação de uma poética romântica do diverso.

Como observado na pesquisa anterior, que analisou em detalhes a obra de Hugo, essa operação simbólica deve ser compreendida à luz do conceito de orientalismo formulado por Edward Said, que o define como um "estilo de pensamento baseado na distinção ontológica e epistemológica entre o Oriente e o Ocidente" (Said, 2018, p. 25). Trata-se de um sistema de representação que confere ao Ocidente a autoridade de definir e interpretar o Oriente segundo seus próprios valores e expectativas; e o que se constrói é uma imagem simbólica que reflete o imaginário europeu sobre si mesmo.

Em Hugo, essa lógica ganha uma dimensão propriamente poética. É claro que *Les Orientales* (1829) não pretende descrever o Oriente com fidelidade etnográfica, mas sim transformá-lo em linguagem estética. O "lá" de Hugo é um espaço de liberdade, sensualidade e excesso; é o território onde o poeta moderno pode reencontrar, por contraste, a intensidade perdida na racionalidade europeia. Como nota Said (2018, p. 63), o exotismo romântico opera como uma "teatralização da diferença" e, conforme propomos aqui, de alteridade: o Oriente é o palco onde o Ocidente ensaia a sua própria identidade.

Essa dupla função do exotismo, evasão e reflexão, é descrita por Achira Kamel (1989, p. 150), para quem o Oriente em Hugo é "um duplo espelho": reflete o desejo de transcendência do poeta e, ao mesmo tempo, o olhar ocidental que o aprisiona. Hugo "não descreve o Oriente, mas o sonha" (Kamel, 1989, p. 151), e esse sonho tem

uma função precisa: servir de mediador entre o impulso revolucionário do romantismo e a crise moral da Europa moderna, o que também se encaixa na definição do romantismo como um movimento anticapitalista, conforme Löwy e Sayre (2015). Kamel observa que o Oriente hugoano não é um território histórico, mas uma “região de alma”, uma invenção simbólica onde o poeta reconcilia o ideal e o possível, a liberdade e o limite.

Já sobre o romantismo, Löwy e Sayre (2015), ao analisarem a inclinação romântica como uma sensibilidade em conflito com o mundo moderno, fomentam o que pôde então se tornar um diálogo interessante sobre o lugar do exotismo na obra de Hugo, onde o poeta se vê dividido entre a adesão à modernidade e a nostalgia de uma totalidade perdida. O Oriente então oferece uma solução imaginária sedutora, convertendo-se no espaço onde o desejo de transcendência pode se realizar poeticamente. O exotismo disfarça a revolta, tornando-se o correlato estético da melancolia romântica, em uma tentativa de recompor, pela arte, a unidade fragmentada da experiência moderna.

Essa leitura é reforçada pela análise de Sophie Delvallez-Legendre (2012, p. 95), para quem o Oriente do romantismo francês nasce de uma dupla força: o impulso estético de evasão e o contexto político da expansão imperial. A autora mostra que o orientalismo surge na França como uma forma de “mediação entre o poético e o político”, na qual o exotismo se torna uma linguagem capaz de traduzir, sob o disfarce da diferença cultural, os ideais de liberdade e universalidade do século XIX. Em Hugo, essa mediação adquire um caráter particularmente intenso, como é de se esperar do homem-oceano: o poeta faz do Oriente o laboratório simbólico da imaginação romântica, o lugar onde o “eu” se redescobre no outro e a linguagem ensaia novas formas de transcendência.

Em *Les Orientales* (1829), o Oriente é uma paisagem de contrastes, luz e sombra, prazer e violência, fé e desespero, espelhando o próprio drama espiritual do poeta. As imagens de guerra e redenção, de corpos e templos, de deserto e mar, e de representações comoventes da inocência, compõem um mosaico simbólico que faz do Oriente o oposto da modernidade europeia. Como escreve Hugo no prefácio da obra, seu Oriente é “mais um Oriente da alma que de geografia”, um espaço poético

em que a alteridade serve para reencantar o mundo (Hugo, 1829), propósito que muito facilmente entra em consonância com as aspirações de um poeta. O olhar de Hugo sobre o Oriente é profundamente ambíguo: nele coexistem a admiração e o distanciamento, o desejo e o medo, o fascínio e a racionalidade. É precisamente essa ambivalência que confere densidade à sua poesia, afastando-a de um exotismo meramente ornamental e produzindo uma tensão estética que explica a permanência de seu poder de sugestão.

Como argumenta Delvallez-Legendre (2012, p.102), a ambiguidade é o que faz do orientalismo poético de Hugo um fenômeno estético: ele encena a contradição entre o desejo de emancipação e o gesto colonizador, entre o impulso libertário e o olhar de poder. A autora nota que o Oriente hugoano “é simultaneamente o espaço da liberdade e o campo do imaginário colonial francês”, uma tensão que percorre toda a poética romântica do século XIX. O exotismo é a forma pela qual a imaginação se abre ao estrangeiro, à diferença como possibilidade de criação. O Oriente é a esperança romântica de criar, por meio da linguagem, o laço pretensamente perdido entre o homem e o mundo.

A leitura de Edward Said (2018) permite compreender que o exotismo hugoano não pode ser separado de um contexto mais amplo de produção simbólica, e permite analisar o orientalismo como projeto político e cultural da Europa moderna. No caso da França, essa dimensão é particularmente evidente. Mesmo que o humanismo hugoano possa tê-lo mantido distante de qualquer intenção, a partir do século XVIII e ao longo do XIX, o orientalismo francês se constituiu para além de uma curiosidade erudita, surgindo como um discurso de poder, um sistema de conhecimento destinado a legitimar a expansão colonial e a autoridade cultural do Ocidente.

Said demonstra que, ao descrever o Oriente, o intelectual europeu o produzia discursivamente, transformando-o em objeto de estudo, de representação e de dominação. O conhecimento era uma forma de posse. A França, junto com a Grã-Bretanha, tornou-se o centro dessa operação simbólica, organizando o mundo em um sistema de diferenças hierarquizadas. O Oriente, construído como território do arcaico, do sensual e do misterioso, era o avesso necessário do Ocidente racional, civilizado e moderno. Alteridade definidora em seu mais puro estado.

No caso francês, esse projeto assumiu feições particularmente complexas. Desde a campanha napoleônica no Egito (1798–1801), o Oriente tornou-se um laboratório de imaginação nacional, um campo de ensaio para o universalismo republicano e para a missão civilizadora da França. Said observa que, na tradição francesa, o discurso orientalista se alimentava de uma dupla pretensão: a do conhecimento e a da redenção. O Oriente era visto como um espaço de mistério e desordem, mas também como um campo de ação moral e pedagógica, ou como o lugar onde a França poderia exercer sua vocação civilizadora: “a França moderna encontrou no Oriente o espelho de sua própria missão” (2018, p. 161).

A literatura participou ativamente dessa construção. Poetas, romancistas e pintores tornaram-se intérpretes dessa alteridade controlada, traduzindo-a em imagens que conciliavam fascínio e domínio. Victor Hugo, obviamente, não foi um propagandista direto do colonialismo, mas como homem de seu tempo, partilhou das categorias estéticas e ideológicas que sustentavam essa visão de mundo. Seu Oriente é simultaneamente um espaço de liberdade poética e uma projeção do olhar europeu sobre o outro. Em *Les Orientales* (1829), o Oriente é celebrado e domesticado, tudo ao mesmo tempo e entre sabores, danças e visões. É o “lugar da paixão” e da exuberância, contraposto ao Ocidente disciplinado, mas contido dentro dos limites da imaginação europeia.

Podemos afirmar que o exotismo, conscientemente ou não, cumpre uma função política sob o manto da estética. Ao transformar o outro em imagem poética, o romantismo francês contribui para o processo de domesticação simbólica do mundo. O olhar encantado do poeta reforça, ainda que involuntariamente, o gesto colonizador do império. O Oriente que se revela em *Les Orientales* (1829) é um espaço de diferença convertida em espetáculo, um palco em que a alteridade se torna representação e, portanto, controle. Said (2018, p. 94) observa que “o poder de representar o outro é também o poder de definir e de dominar”, e é precisamente nesse ponto que o discurso poético se articula com o político. A imaginação romântica transforma-se em instrumento de legitimação da hegemonia cultural.

Contudo, a força da obra de Hugo reside na ambiguidade dessa relação. Seu orientalismo é também um campo de tensões. Ao mesmo tempo em que reproduz o

olhar europeu sobre o Oriente, o poeta revela uma inquietação ética diante da injustiça e da violência. Há, em Hugo, uma simpatia humanista que resiste à pura instrumentalização da diferença. Essa ambiguidade, a consciência simultânea da alteridade como desejo e como culpa, surge como um dos traços mais profundos do romantismo enquanto sensibilidade moderna.

A França romântica, ao imaginar o Oriente, definia a si mesma. O gesto de olhar o outro era, em última instância, o gesto de constituir-se. O exotismo como categoria estética serviu para restaurar no plano da linguagem aquilo que a experiência do progresso histórico parecia destruir. No entanto, o mesmo gesto inscreveu a literatura no circuito do poder, transformando o poema em uma das formas mais sofisticadas de colonização simbólica.

Essa contradição entre poesia e poder, entre fascínio e dominação, é o ponto em que o exotismo francês encontra sua versão tropical: o indianismo brasileiro. Como se verá, o mesmo mecanismo simbólico (a construção de uma alteridade idealizada para definir o eu coletivo) reaparece na literatura brasileira, agora sob outras coordenadas históricas e culturais. O Oriente de Hugo cede lugar ao “Brasil selvagem”, e o discurso civilizatório francês se converte, nas letras nacionais, em projeto de identidade.

O mesmo mecanismo que, na França, permitia ao sujeito moderno definir-se diante do Oriente, reaparece sob a forma do indianismo, ou uma tentativa de fundar a nacionalidade pela representação de um outro interno. Nesse gesto de tradução tropical, a alteridade muda de rosto conservando sua função simbólica, e continua sendo o negativo onde o eu coletivo busca revelar-se. O Oriente de Hugo cede lugar ao Brasil selvagem, e o indígena torna-se a nova figura da distância necessária, o outro inventado que permite à nação imaginar-se como unidade. É nesse deslocamento, em que o exótico é interiorizado e a diferença transformada em origem, que se estabelece no romantismo brasileiro uma aventura estética e política.

2.2. O romantismo como sensibilidade e projeto estético-político

Conforme já mencionado de forma sucinta, é importante estabelecer que, neste estudo, assim como na pesquisa anterior, o romantismo é entendido como mais do

que um movimento literário ou uma escola estética, mas como uma forma de sensibilidade e de pensamento que atravessa, de modo ambivalente, a modernidade ocidental. Conforme analisam Michael Löwy e Robert Sayre em *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade* (2015), o romantismo é uma *weltanschauung*, isto é, uma visão de mundo articulada em torno de uma contradição fundamental: a tensão entre o desencantamento do mundo moderno e o desejo de reencontrar formas perdidas de totalidade e sentido. Para os autores, “o romantismo nasce de uma oposição a essa realidade capitalista/moderna [...] como estrutura significativa subjacente a uma diversidade muito grande de conteúdos e formas de expressão” (Löwy; Sayre, 2015, p. 39).

O Romantismo surge, de acordo com as conclusões de Löwy e Sayre, de uma “convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados” (2015, p. 43). A nostalgia e o idealismo românticos, à primeira vista expressões de sentimentalismo, são também projeções de uma revolta moral contra a racionalidade instrumental que estrutura a modernidade. O romantismo configura-se simultaneamente como crítica da fragmentação capitalista e como símbolo de recomposição do humano.

Essa concepção permite compreender o romantismo como uma verdadeira “revolta da subjetividade” (Löwy; Sayre, 2015, p. 47): um esforço de reconquista da interioridade e da imaginação num mundo submetido à lógica da mercadoria. A poesia, nesse contexto, torna-se um espaço onde o indivíduo afirma a plenitude de sua experiência sensível contra a reificação da vida moderna. Ao mesmo tempo, essa resistência é indissociável do próprio contexto, como uma forma simbólica de enfrentamento do capitalismo e de suas consequências sobre a cultura.

Löwy e Sayre, ao retomarem autores como Lukács, Marx e Rosa Luxemburgo, demonstram que o romantismo pode ser compreendido como uma dialética entre perda e promessa. Rosa Luxemburgo, lembrada pelos autores, vê na comunidade agrária primitiva uma forma universal de sociabilidade anterior à alienação capitalista: “uma forma geral da sociedade humana em certa etapa de seu desenvolvimento, que se encontra tanto entre os índios das Américas, os incas, os astecas, quanto entre os cabilas, as tribos africanas e os hindus” (Löwy; Sayre, 2015, p. 133). Tal leitura indica

que a nostalgia romântica se institui como uma intuição da possibilidade histórica de reimaginar o coletivo a partir de formas pré-capitalistas.

Vista sob essa ótica, a estética romântica revela-se inseparável de um projeto político, pois traduz o desejo de recompor um vínculo orgânico entre o homem e o mundo, entre o indivíduo e a comunidade e, por consequência, entre o natural e o espiritual. Esse impulso de totalidade explica tanto a multiplicidade do romantismo europeu quanto suas transposições nas literaturas periféricas, como a brasileira. Ao atravessar o Atlântico, o romantismo mantém seu caráter crítico da modernidade e converte-se em uma estratégia de fundação simbólica. No Brasil, esse processo assume a forma do Indianismo, que retoma um esforço aparentemente nostálgico, porém busca no outro, o indígena idealizado, o ponto de retorno para uma identidade nacional que considera possível.

Como observa Candido (2017), o Romantismo foi o momento decisivo em que a literatura brasileira se pensou como “expressão da realidade local” e “elemento positivo na construção nacional” (p. 27). O gesto romântico é simultaneamente uma reação ao desencantamento moderno e uma tentativa de invenção de uma totalidade simbólica, no caso brasileiro, a nação. A partir dessa perspectiva, o romantismo será aqui compreendido como um escape estético, e para além disso, uma resposta intelectual e sensível às contradições da modernidade.

Essa dialética entre crítica e utopia, entre desencantamento e desejo de totalidade, adquire um significado particular no contexto brasileiro. O romantismo chega ao Brasil como um discurso de fundação e mecanismo de compensação simbólica. Se na Europa o romantismo nasce da perda, ou da consciência dolorosa da fragmentação moderna, aqui ele se constrói a partir de um vazio de origem, de um “não lugar” histórico que precisava ser preenchido pela imaginação literária. Como observam Löwy e Sayre (2015, p. 71), o romantismo é “uma nostalgia das totalidades perdidas, mas também uma esperança de totalidades futuras”; e é justamente nessa tensão que o romantismo brasileiro encontra sua função, a de transformar o sentimento de falta, de atraso, de dependência e de imitação, em um projeto estético e político unificador.

O Brasil oitocentista, recém-independente e ainda culturalmente subordinado à Europa, buscava na literatura a legitimação simbólica de sua existência enquanto nação moderna. Nesse sentido, o Romantismo brasileiro adquire traços de apropriação criadora, um modo de reinscrever o ideal de totalidade em um espaço periférico e mestiço. Como afirma Antonio Candido (2017, p. 33), a literatura romântica no Brasil “assumiu a tarefa de organizar o imaginário coletivo e de fornecer-lhe as imagens de coesão”, tarefa que a tornaria o principal veículo de uma pedagogia nacional. É por isso que afirmamos destemidamente que o romantismo se transforma, entre nós, em um projeto de identidade, que substitui a crítica à modernidade por um desejo de pertencimento, além de também definir com relação ao quê.

A operação realizada pelos escritores românticos brasileiros é, portanto, duplamente ambígua. Por um lado, como notam Löwy e Sayre (2015), ela mantém o gesto romântico de resistência ao desencantamento: a natureza é sacralizada e o passado idealizado torna-se fonte de legitimidade moral. Por outro lado, essa mesma operação serve para naturalizar a ideia de nação, transformando a paisagem e o “homem natural” em emblemas de brasilidade. O romantismo, enquanto sensibilidade e enquanto ideologia estética, dá ao Brasil uma possibilidade inédita e muito cara aos esforços de construção nacionalista: a de se imaginar como unidade simbólica.

Em outras palavras, a poética romântica brasileira reproduz a estrutura do romantismo europeu, mas se vê impedida, genealogicamente, de compartilhar seu eixo fundador; aqui, o conflito entre o indivíduo e o mundo converte-se no conflito entre a colônia e a metrópole. O que, na Europa, era oposição, entre o sujeito moderno e o desencantamento capitalista, no Brasil, torna-se o esforço de afirmar-se diante da tradição europeia. A imaginação romântica assume uma função política ao criar um campo simbólico em que o país pode narrar a si mesmo, mesmo que essa narrativa se apoie em mitos, idealizações e apagamentos (Candido, 2017).

Como refletem Löwy e Sayre (2015, p. 122), o romantismo “se opõe à modernidade em nome de valores humanos e comunitários ameaçados”, mas ao mesmo tempo “participa dela, por meio da arte, da filosofia e da política, como tentativa de reintegrar esses valores em um novo mundo”. Essa formulação ajuda a compreender a natureza ambivalente do romantismo brasileiro: ele é, ao mesmo

tempo, resistência e assimilação, crítica e fundação, melancolia e utopia. No ato de inventar o Brasil literário, o romantismo transforma a saudade europeia de uma comunidade perdida na esperança tropical de uma comunidade por vir.

É nesse entrelaçamento entre sensibilidade e política, desejo estético e projeto simbólico, que se configuram os primeiros movimentos literários legitimamente brasileiros. O movimento indianista, ao transformar o indígena em figura de origem e em alegoria nacional, realiza o gesto romântico em sua forma mais nítida, projetando sobre o outro, o nativo idealizado, o desejo de totalidade e autenticidade que move a imaginação moderna desde suas origens.

2.2.1 Machado de Assis e o romantismo

O lugar ocupado por Machado de Assis na história da literatura brasileira costuma ser definido pela ruptura representada por sua fase realista, convencionalmente inaugurada com Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881). Essa periodização, embora útil para compreender as transformações de sua escrita, frequentemente obscurece a continuidade de seu diálogo com a tradição romântica, especialmente em sua produção poética. Publicada em 1875, *Americanas* insere-se precisamente nesse momento de transição, quando o escritor já manifesta um olhar crítico em relação a certos pressupostos do romantismo, sem, contudo, abandonar seus procedimentos estéticos. A coletânea demonstra que, para Machado, o romantismo constitui um repertório formal e simbólico permanentemente reelaborado.

Como observa Luis Augusto Fischer (2021), e convém aqui destacar, a historiografia da literatura brasileira foi amplamente organizada a partir de uma lógica de rupturas, confrontos e sucessivas novidades, privilegiando momentos de substituição entre escolas literárias em detrimento das continuidades que atravessam esses períodos. Segundo o autor, essa forma de narrar a história tende a produzir relações causais lineares, nas quais um movimento parece necessariamente substituir o anterior, dificultando a percepção de permanências, reapropriações e diálogos entre diferentes tradições estéticas (2021, p. 97). Sob essa perspectiva, o romantismo deixa de ser compreendido, nesta pesquisa, como uma etapa abandonada por Machado de Assis em favor do realismo. Ao contrário, o romantismo será entendido em consonância com a formulação anteriormente descrita de Löwy e Sayre (2015), isto é,

como uma sensibilidade histórica que ultrapassa os limites de uma escola literária e continua a informar determinadas formas de imaginar o mundo moderno. Essa compreensão permite reconhecer que os procedimentos estéticos identificados em sua poesia indianista não constituem resíduos de uma fase inicial do escritor, e nem sua representação de uma visão social contundente um prenúncio de sua obra realista, mas todos os elementos estruturantes de uma elaboração que permanecerá coerente com a totalidade de sua obra.

Em *Instinto de Nacionalidade* (1873), Machado problematiza e reflete abertamente sobre os rumos da literatura brasileira. Ao mesmo tempo em que reconhece a importância da cor local e da representação dos elementos nacionais, o autor recusa a ideia de que a nacionalidade literária dependa exclusivamente da escolha de temas brasileiros. O verdadeiro caráter nacional, afirma, reside mais na maneira como o escritor interpreta a realidade de seu tempo do que na simples acumulação de motivos considerados tipicamente nacionais. Essa reflexão não representa uma rejeição do indianismo ou da tradição romântica, porém propõe uma redefinição de seus fundamentos, afirmando que a literatura nacional deveria transformar elementos em matéria de elaboração artística (ASSIS, 2013, p. 429-441)

Essa posição se desenvolve de maneira ainda mais clara quando Machado afirma que o espírito nacional não pode ser reduzido à mera presença de assuntos locais ou à acumulação de elementos reconhecidos como brasileiros. Ao comentar a recepção da literatura de seu tempo, o autor adverte que seria um equívoco reconhecer "espírito nacional" apenas nas obras que tratam de temas locais, pois tal doutrina limitaria consideravelmente as possibilidades da literatura brasileira. Em contrapartida, defende que o que se deve exigir do escritor 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" (2013, p. 432, 433). Machado clama pela nacionalidade literária que deixe de ser um atributo exterior, dependente da escolha de personagens, paisagens ou episódios históricos, para tornar-se uma disposição estética e intelectual diante da realidade. Ao recorrer ao exemplo de Shakespeare, cujas tragédias não se passam na Inglaterra e nem por isso deixam de expressar profundamente a cultura inglesa, Machado separa a discussão do plano temático do

plano da elaboração artística. O que define uma literatura nacional, para ele, não é apenas a maneira como o autor transforma essa matéria em experiência estética.

É nesse contexto que *Americanas* (1875) adquire significado particular. Longe de repetir mecanicamente os modelos indianistas consolidados por Gonçalves Dias ou José de Alencar, Machado dialoga com essa tradição tardiamente, preservando muitos de seus procedimentos formais enquanto modifica suas possibilidades de representação. Tal movimento torna-se ainda mais significativo quando considerado em conjunto com a intensa interlocução que o escritor manteve com Victor Hugo. Como demonstrado, a leitura de *Les Orientales* (1829) oferece a Machado, para além de imagens exóticas ou temas orientais, um conjunto de procedimentos poéticos relacionados à construção da alteridade, à idealização simbólica e ao tratamento estético da diferença.

Assim, compreender *Americanas* (1875) exige reconhecer Machado de Assis como um autor situado para além de definições de tendências literárias. Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, esta adesão tardia ao modelo indianista não representa meramente a sobrevivência de modelos românticos. Ao contrário, ela evidencia a permanência produtiva de procedimentos românticos que o escritor ressignifica segundo suas próprias preocupações intelectuais.

Se o orientalismo hugoano constrói o Oriente como um espaço privilegiado para a projeção do imaginário europeu, o indianismo desloca essa mesma lógica para uma realidade historicamente distinta. Em ambos os casos, a alteridade organiza simbolicamente a representação da identidade, mas o lugar ocupado pelo "outro" modifica-se profundamente. Na tradição francesa, o exótico situa-se além das fronteiras nacionais, constituindo um território distante sobre o qual recaem desejos, fantasias e projeções culturais. No Brasil, ao contrário, a alteridade integra a própria experiência histórica da formação nacional. O procedimento de representação permanece estruturalmente semelhante, ainda que seus efeitos sejam distintos: aquilo que, em Victor Hugo, se apresenta como exteriorização do exótico transforma-se, aqui, em um processo de interiorização da diferença, por meio do qual a literatura procura conferir unidade imaginária a uma realidade marcada pela diversidade de suas matrizes culturais.

Instinto de Nacionalidade (1873) adquire, assim, relevância para a leitura de *Americanas* (1875). Ao afirmar que a nacionalidade literária não depende da escolha de temas locais, mas da maneira como o escritor elabora artisticamente sua experiência histórica, Machado amplia a discussão do plano estético para o plano social e vice-versa. A análise de *Americanas* à luz das orientais permite observar que essa elaboração continua a recorrer à alteridade como princípio organizador da imaginação nacional. Ainda, a figura do indígena permanece ocupando o lugar de mediação simbólica, mas, em *Americanas,* tem sua alteridade finalmente reconhecida, entre a diversidade concreta da formação brasileira e a necessidade de construir uma imagem relativamente coesa da nação.

2.3. A noção de "tradução simbólica" entre orientalismo e indianismo.

Como vimos anteriormente*, Instinto de Nacionalidade* (1873) demonstra que Machado já havia superado uma concepção temática da nacionalidade antes mesmo de publicar *Americanas* (1875). Se o ensaio afirma que o espírito nacional depende da elaboração artística e não da escolha vazia de assuntos locais, afirmamos aqui, e sustentaremos na análise, que a coletânea de 1875 pode ser lida como a realização poética desse princípio. Ao recorrer a procedimentos de representação herdados da tradição romântica europeia e deslocá-los para o contexto brasileiro, Machado põe em prática sua crença de que uma literatura nacional nasce da ressignificação de formas e temas, e não de sua completa negação ou repetição.

Ao longo da pesquisa, temos utilizado a expressão "tradução simbólica" para designar o processo pelo qual determinadas estruturas de representação da alteridade são assimiladas e reorganizadas em novos contextos culturais, preservando sua função estética ainda que seus referentes históricos e geográficos sejam modificados. Aqui, o termo se referirá à transposição de uma forma de pensamento, o que também se poderia chamar de "transmissão do inefável" (Benjamin, 2013, p. 25-27). Traduzir simbolicamente, nesse sentido, é conservar o espírito de uma forma simbólica por meio da sua metamorfose.

Em *Les Orientales* (1829) o Oriente é o horizonte longínquo do outro absoluto, o espaço em que o Ocidente projeta suas contradições espirituais e morais. Em *Americanas* (1875), esse outro, o indígena, não chega a ser tão distante: ele é interno,

constitutivo do território nacional, mas, ainda assim, o outro. O Brasil se imagina a partir de sua diferença original, e o indígena torna-se a matéria poética de um mito de origem que, na versão de Machado, também deve tornar-se alheio. Como já demonstrado, o que Machado realiza não é uma imitação, é uma tradução interiorizada, em acordo com o preconizado em seu manifesto. O poeta brasileiro absorve a estrutura simbólica europeia e a refaz, sem maquiar as consequências deste carimbo que se imprime sobre um solo marcado pela violência e pelo apagamento.

Como observa Edward Said (2018), o orientalismo é uma forma de poder que transforma o outro em objeto de conhecimento, e o conhecimento em instrumento de domínio. “O poder de representar o outro é também o poder de definir e de dominar” (Said, 2018, p. 94). Não podemos deixar de notar que, em muitos momentos, a pena indianista repete esse processo em escala brasileira, transformando o indígena em alegoria da brasilidade, convertendo a alteridade viva em signo estático, apagando a polifonia das vozes que a constituem. A tradução simbólica, nesse contexto, também seria a tradução da hierarquia, um modo de reinscrever a diferença dentro de uma ordem que a domestica. Mas Machado, como sempre, encontra seu caminho.

Convém, aqui, lembrar, mais uma vez, a leitura de Julia Kristeva (1993). Ao afirmar que "o estrangeiro começa quando nasce a consciência de minha diferença" (Kristeva, 1993, p. 1), a autora sugere que a alteridade não depende necessariamente da existência de apenas um outro exterior, mas constitui uma condição simbólica para o reconhecimento de qualquer identidade. Essa perspectiva permite compreender por que, no caso brasileiro, o indianismo ocupa posição tão central no imaginário nacional. Em vez de buscar um exótico situado além de suas fronteiras, como ocorre no orientalismo europeu, a literatura romântica converte em figura de alteridade aquele que participa da própria origem histórica do país. É por isso que se trata de uma tradução simbólica, mas não de significado. O indígena passa a funcionar como um espelho interno da nação: é por meio dele e de sua alteridade que a identidade brasileira procura reconhecer-se em Machado, ciente da impossibilidade de assimilação, mas conferindo sentido à diversidade e sugerindo simbolicamente uma imagem mais complexa de si.

Nessa perspectiva, a tradução simbólica designa precisamente esse deslocamento de funções. Um determinado signo pode desaparecer; outro pode ocupar seu lugar. Os elementos materiais modificam-se conforme o novo contexto histórico e geográfico, mas a estrutura que organiza sua significação permanece relativamente constante. A floresta assume função estética anteriormente atribuída ao deserto; o guerreiro indígena ocupa uma posição simbólica semelhante àquela desempenhada por outras figuras heroicas do imaginário romântico; determinados animais deixam de valer por sua existência concreta e passam a operar como condensações de ideias de força, mistério ou selvageria; mas Machado demonstra a possiblidade de serem representados sem perderem o fato de que a nação é polifônica, e são representados sem adquirirem o papel de única matriz fundadora da nação.

Sob essa perspectiva, a tradução simbólica constitui um processo de permanência de estruturas imaginativas. A literatura demonstra, assim, sua capacidade singular de transportar formas de sensibilidade ao longo do tempo e do espaço. Ao circular entre diferentes tradições nacionais, determinados procedimentos deixam de pertencer exclusivamente ao contexto em que surgiram e passam a integrar um repertório mais amplo de representação.

A noção de tradução simbólica também pode ser observada em correspondências pontuais já identificadas na dissertação de mestrado. Um dos exemplos mais significativos encontra-se na aproximação entre os poemas "Os Orizes", de Machado de Assis, e "La Douleur du Pacha", de Victor Hugo. As duas composições são estruturadas a partir de uma mesma situação narrativa: a figura de um líder cuja tristeza rompe a ordem coletiva e desperta a curiosidade daqueles que o cercam. Em Machado, o eu lírico pergunta: "Quem a fronte enrugara do guerreiro?". Em Hugo, a sucessão de indagações dirigidas ao paxá cumpre uma função equivalente, buscando explicar a origem de seu abatimento. A pergunta que inaugura um clima de suspense e organiza toda a progressão narrativa, conduzindo o leitor até a revelação final do motivo da dor do chefe; na versão hugoana, um processo que indica a predominância do europeu sobre o colonizado; na versão machadiana, a morte do indígena para dar origem a um terceiro elemento, o finalmente nacional (ROMEIRO, 2021).

A correspondência prossegue na resolução desse enigma. Em “La Douleur du Pacha”, a tristeza do governante decorre da morte de seu tigre da Núbia; em “Os Orizes”, o desfecho concentra-se na morte do jaguar que havia marcado a trajetória do chefe indígena. Conforme demonstrado na dissertação, a aproximação entre essas imagens decorre de uma posição simbólica que os animais ocupam em cada poema. Tigre e jaguar condensam a força da natureza selvagem característica de seus respectivos espaços culturais, mas tornam-se signos da própria alteridade que cada autor procura construir (ROMEIRO, 2021).

A mesma operação foi identificada na leitura de “La Captive” e “Sabina”. Em ambos os poemas, a figura feminina é construída como um espaço privilegiado de projeção masculina. Embora os contextos culturais sejam distintos, mantém-se uma organização semelhante do olhar poético: a mulher aparece envolta em uma atmosfera de inacessibilidade, pureza e fascínio, convertendo-se em mediadora entre o sujeito que observa e o universo exótico que se pretende representar. Também aqui, a tradução simbólica atua reorganizando os referentes sem modificar profundamente a lógica de representação, mas, em Machado, Sabina é dotada de uma complexidade que engloba magistralmente diversas camadas do contexto social escravista (ROMEIRO, 2021).

Esses exemplos permitem compreender que a tradução simbólica opera sobre a arquitetura interna da representação. O que Machado reinscreve na paisagem brasileira é a sugestão de uma forma de reorganizar poeticamente o imaginário. A pergunta inicial, a figura do chefe, a suspensão narrativa e o papel desempenhado pelo animal selvagem permanecem articulados segundo uma estrutura semelhante, embora inscritos em uma realidade diversa. A permanência dessa organização interna é precisamente o que autoriza falar em tradução simbólica, pois ela evidencia a circulação de procedimentos de representação muito mais do que a repetição de motivos literários. Propomos, para além de compreender o romantismo como um dos principais espaços de elaboração simbólica das nações modernas e de uma mera circulação de temas entre a França e o Brasil, concentrar-nos na representação desses poemas no âmbito da proposta machadiana de elaboração nacional.

Ao analisarmos *Americanas* (1875) sob essa perspectiva, Machado de Assis revela, na leitura minuciosa, detalhes de sua consciência do paradoxo que sustenta o gesto indianista. Seus poemas não se limitam a celebrar a paisagem ou a heroicidade nativa: eles expõem, de modo sutil, a distância entre o poeta e o objeto de sua fala.

Mais uma vez, antes de prosseguir à análise minuciosa, chamamos a atenção para o exemplo em “Potira”. Ali, o amor trágico entre a índia e o guerreiro branco passa longe de uma narrativa de conciliação, e se aproxima de um lamento pela perda de uma pureza impossível. Quando o poema afirma que “a virgem sonhava com o mar e a Europa sonhava com o trópico”, Machado sugere que o encontro entre o indígena e o europeu é, na verdade, o encontro entre dois desejos desencontrados, a projeção mútua de um ideal que nunca se realiza, ou se realiza, mas apenas para um dos lados. É uma tradução simbólica que reflete sobre si mesma. Em vez de restaurar a unidade, o mesmo movimento torna-se evidência do desencontro. A tentativa de nomear a origem revela, inevitavelmente, a impossibilidade de pertencer-lhe. Em vez de preencher o vazio fundacional, *Americanas* (1875) é uma contribuição que o faz ressoar.

Esse movimento diferencia o indianismo machadiano do projeto romântico de seus predecessores. O gesto de traduzir o exótico é melancólico, uma tentativa de preservar o sentido num mundo em ruínas. No poema “Os Semeadores”, a cena de trabalho coletivo, que poderia sugerir esperança e continuidade, é atravessada por uma nota de fatalidade: os personagens lançam sementes que jamais verão germinar. A imagem da terra, símbolo de fecundidade nacional, torna-se metáfora de uma promessa adiada. A natureza, idealizada pelos românticos anteriores, surge como testemunha silenciosa da devastação. O solo sobre o qual repousa a busca por autenticidade é, afinal, um terreno ferido, onde cada tentativa de fundação revela as marcas da destruição. A tradução simbólica, em Machado, é também tradução estética da falta, um modo de converter a ausência em forma, de fazer da melancolia o princípio de lucidez da poesia. Como disse Machado em *Instinto de Nacionalidade*, “Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país” (2013, p. 438).

Ao revisar o imaginário indianista e ampliar as esferas de suas projeções, Machado de Assis revela-se, de formas revisitadas, um escritor cuja agudeza de percepção se reafirma singularmente à frente de seu tempo. Enquanto grande parte de seus contemporâneos ainda via na representação do indígena o emblema de uma pureza intocada e na paisagem tropical o cenário de redenção nacional, Machado percebe nessas figuras o traço da perda e o sintoma de uma história fragmentada. Em *Americanas* (1875), o poeta compreende a impossibilidade de fazê-lo, e é aí que se anuncia, na prática, a modernidade de sua visão.

Importa aqui salientar, mais uma vez, que, mesmo em sua obra lírica, o olhar machadiano continua a não dar sinais de se deixar levar por qualquer tipo de ingenuidade. *Americanas* (1875) revela um autor consciente das tensões simbólicas que atravessam o gesto literário, tensões essas que se traçam entre mito e história, entre idealização e perda. Ainda que inserido no repertório temático do romantismo, Machado deixa entrever um inevitável senso crítico que não se dissocia de sua poesia, um olhar que percebe a distância entre o sujeito moderno e a origem que tenta recuperar. A emoção romântica é atravessada por uma reflexão silenciosa que impede o poema de se dissolver inteiramente no pano de fundo do romantismo. Como observa Candido (2017, p. 244), mesmo a poesia de Machado, considerada “menor” pela crítica de sua época, carrega a marca de um espírito que pensa a literatura como forma de conhecimento e não apenas de emoção.

Dessa forma *Americanas* (1875), como veremos, a seguir, mais detalhadamente, representa a permanência de um impulso crítico que se estende por toda a trajetória machadiana, instrumentalizada através da tradução simbólica da obra de Hugo. A sensibilidade romântica é reinterpretada. O mito se torna alteridade, o exotismo, melancolia, e o sentimento, forma. Machado de Assis demonstra também em sua poesia que é capaz de dialogar com as convenções do seu tempo sem submeter-se a elas. Se mostra um poeta que, mesmo ao celebrar a nação e seus cantores, é capaz de acrescentar seu toque característico: uma visão do nacional com mais nuances e reflexões que se apresente à primeira vista.

SEÇÃO 3 *AMERICANAS* E A PERSPECTIVA DA ALTERIDADE

Na seção anterior, observou-se que a representação dos elementos formadores da nação em Machado conserva diversos procedimentos característicos da construção romântica da alteridade. Assim como Victor Hugo em *Les Orientales*, o poeta parte de uma imaginação que transforma o outro em objeto estético, recorrendo a paisagens grandiosas, personagens idealizados e imagens de forte apelo visual. Os temas continuam sendo concebidos a partir de um olhar exterior, mediado por referências culturais europeias e por uma tradição literária que associa o distante, o exótico e o selvagem a um espaço privilegiado da imaginação. A permanência desse modelo confirma que o indianismo machadiano participa da mesma estética que alimenta o orientalismo romântico.

Entretanto, a análise individual dos poemas revela um movimento que ultrapassa essa aproximação formal. Se Victor Hugo utiliza o Oriente como espaço de projeção da imaginação romântica, e boa parte do indianismo brasileiro transforma o indígena em fundamento heroico da nacionalidade, a aventura poética de Machado parece deslocar a função da alteridade. Seus personagens indígenas dificilmente confirmam a noção de serem heróis fundadores. Em *Americanas*, surgem marcados pela perda, pela violência, pela ruptura e pela consciência de um mundo que desaparece. A alteridade machadiana torna-se também um espaço de reflexão sobre os próprios limites da formação nacional, se não reconciliando, ao menos redirecionando a narrativa poética em direção à realidade histórica.

Essa perspectiva aproxima-se das considerações apresentadas por Machado em *Instinto de Nacionalidade*. Ao defender que a literatura brasileira não deveria buscar sua identidade exclusivamente na cor local, mas em um "sentimento íntimo" capaz de fazer do escritor um homem de seu tempo e de seu país, Machado propõe uma mudança significativa. A presença do indígena adquire outro significado, representando uma das matrizes da experiência brasileira, mas também evidenciando que a identidade nacional nasce de um movimento colonizador, frequentemente violento, entre diferentes povos e tradições.

Essa percepção aproxima-se, ainda, da interpretação de Darcy Ribeiro acerca da formação do povo brasileiro, de que trataremos na quarta seção desta tese. Para

o antropólogo, a sociedade brasileira constitui uma realidade histórica formada pela interação conflituosa entre diferentes matrizes étnicas e culturais. É precisamente essa tensão que parece atravessar os poemas de *Americanas*.

Essa tensão torna-se ainda mais significativa quando os poemas são observados em detalhe. Veremos, uma a uma, a forma com que as peças líricas desenvolvem situações muito distintas entre si, mas convergem para uma mesma percepção polifônica, na qual Machado evita construir personagens plenamente reconciliados com o futuro da nação. Seus personagens vivem processos de deslocamento, assimilação, derrota ou desaparecimento; mesmo quando conservam dignidade heroica, essa dignidade não restaura o passado nem inaugura um novo tempo. Em vez de apresentar um mito de origem, os poemas registram a impossibilidade de retorno a este lugar. Vejamos.

3.1. Potira

Em “Potira”, poema que abre *Americanas* (1875), Machado de Assis revisita um dos mitos fundadores do imaginário indianista: o amor trágico entre a mulher indígena e o homem branco. À primeira vista, o poema parece reproduzir o esquema narrativo consagrado por Gonçalves Dias: o encontro entre culturas, a idealização da pureza nativa e o sacrifício como selo da origem nacional. No entanto, o olhar machadiano rompe sutilmente com o tom épico que marcou o indianismo anterior.

“Potira” constitui um extenso poema de *Americanas* (1875), dividido em dezesseis partes numeradas. Por isso, aproxima-se mais do poema narrativo de tradição épica. Cada uma dessas partes funciona como um quadro relativamente autônomo, responsável por desenvolver um momento específico da narrativa: a apresentação da personagem, o ataque dos tamoios, a caracterização de Anagê, o diálogo entre os protagonistas, a festa antropofágica, a fuga, a morte de Potira e, finalmente, o retorno da voz do eu lírico. Essa divisão em sequências confere ao poema um movimento lento e progressivo, permitindo que a narrativa avance por sucessivas pausas descritivas, em vez de privilegiar a rapidez da ação.

Também a construção dos versos contribui para esse efeito de monumentalidade. Predominam versos decassílabos de andamento regular,

frequentemente organizados em longos períodos sintáticos, marcados por inversões, enumerações e descrições amplas. Um dos aspectos mais característicos da composição é o emprego recorrente do hipérbato. Machado desloca verbos, adjetivos e complementos, aproximando sua sintaxe da tradição clássica e da linguagem bíblica. As construções retardam a informação principal e obrigam o leitor a reconstruir o percurso sintático do verso. Em expressões como "Da cativa gentil as formas cobre" (Leal, 2012, p.208) ou "Silenciosas / Lágrimas lhe espremeu dos olhos negros", (Leal, 2012, p.212) a inversão desacelera a leitura, prolonga o instante emocional e confere solenidade ao sofrimento da personagem, aproximando a narração do tom elevado próprio da epopeia e dos livros poéticos do Antigo Testamento.

A construção sonora também participa da elaboração do sentido. Em "De concentrada raiva triunfante" (Leal, 2012, p. 208), a repetição das oclusivas [t] e [d], associadas à vibrante [r], produz um efeito fonético áspero, sugerindo a violência contida que antecede a ação. Em contraste, na sequência "Leve tecido / Da cativa gentil as formas cobre" (Leal, 2012, p. 208) a incidência da vogal [i] produz uma assonância aguda e delicada, cujo efeito acústico acompanha a suavidade da imagem feminina. A oposição entre essas duas sonoridades evidencia que Machado organiza a musicalidade do poema com propriedade.

Também os *enjambements* desempenham função expressiva. Na passagem "Silenciosas / Lágrimas lhe espremeu dos olhos negros" (2012, p. 212), a quebra do verso suspende momentaneamente o substantivo "lágrimas", fazendo com que o adjetivo "silenciosas" permaneça isolado ao final do verso anterior. A pausa criada pela mudança de linha amplia a expectativa do leitor e reproduz, no plano formal, a contenção da dor. O silêncio antecede a própria nomeação das lágrimas, como se a emoção resistisse a transformar-se em linguagem.

Mesmo nas cenas de maior violência, Machado evita acelerar o ritmo narrativo. A invasão da aldeia, o cativeiro de Potira e sua morte são constantemente interrompidos por descrições da paisagem, reflexões do narrador ou retratos minuciosos das personagens.

> Que vão enchendo de pavor os ecos,
> Vencendo no arruído o vento e o raio,
> E pouco a pouco atenuando as vozes,
> Adelgaçando as ondas, tornam mansas
> Ao primitivo leito. Ei-lo se inclina,
> Para tomar nos braços a formosa
> Por cujo amor incendiara a aldeia
> Daquelas gentes pálidas de Europa (Leal, 2012, p. 210)

A ação parece submeter-se continuamente ao olhar contemplativo da voz narrativa, procedimento característico da tradição romântica, que frequentemente transforma o acontecimento em imagem antes de transformá-lo em sequência. Esse aspecto aproxima Potira da tradição épica europeia que o próprio poema anuncia por meio de sua epígrafe.

> Os Tamoios, entre outras presas que fizeram, levaram esta índia, a qual pretendeu o capitão da empresa violar: resistiu valorosamente, dizendo em língua brasílica: “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 quiseres”. Deu-se por afrontado o bárbaro, e em vingança lhe acabou a vida com grande crueldade. (Simão de Vasconcellos, Crônica da Companhia de Jesus, Livro III, *apud* Assis, 2012, p. 207).

Antes do início da narrativa, Machado traz um relato de Simão de Vasconcelos, inserindo a história da indígena brasileira, que fala numa língua brasileira (nem português, nem tupi) numa linhagem literária ampla. Trata-se de enquadrar o poema dentro de uma tradição poética que privilegia a memória, a heroicidade e a permanência das figuras exemplares. Assim, a matéria nacional já nasce mediada pela literatura, aspecto que será fundamental para compreender a elaboração simbólica da alteridade ao longo do poema.

Outro elemento formal a ser destacado é a presença de um eu lírico que intervém constantemente na narrativa. Diferentemente de uma voz impessoal, esta comenta os acontecimentos, dirige-se à protagonista, interpela o leitor e opina sobre personagens e episódios. Logo nos primeiros versos, ao perguntar "Moça cristã das solidões antigas, / em que áurea folha reviveu teu nome?" (Leal, 2012, p. 207) sua intenção é resgatar uma memória ameaçada pelo esquecimento. Ao final do poema, essa mesma voz retorna para reconhecer a insuficiência do próprio canto diante da grandeza da personagem, "Estro maior teu nome obscuro cante" (Leal, 2012, p. 207). O poema inicia-se e encerra-se refletindo sobre a própria capacidade da poesia de

preservar aquilo que a história tende a apagar. Essa construção revela um procedimento recorrente em *Americanas* e que iremos retomar.

A narrativa procura reproduzir um episódio da colonização, convertendo-o em objeto de contemplação estética. A lentidão da composição, a organização em quadros sucessivos, a presença constante do eu lírico e a predominância das descrições indicam que Machado está também interessado em refletir sobre um acontecimento histórico, para além de elaborar uma imagem poética da origem nacional.

"Potira" é jovem indígena que se apaixona por um homem branco e morre à sua espera, transformando-se, pela morte, em símbolo da união impossível entre dois mundos. Nascida indígena, ela já não pertence integralmente ao universo indígena. A conversão ao cristianismo e o casamento com um português a afastam de sua comunidade de origem; o cativeiro entre os tamoios, por sua vez, impede sua reintegração ao mundo cristão. A personagem passa a existir entre dois universos culturais incompatíveis, sem conseguir regressar a nenhum deles. Nos versos iniciais, o cenário natural cumpre a função de moldura idílica e também de isolamento. O rio, o sol e a floresta criam um espaço de suspensão, onde o tempo parece deter-se. Diferentemente de Gonçalves Dias, cujo "I-Juca-Pirama" eleva o indígena à dignidade heroica, Machado apresenta uma voz narradora distanciada, que observa o drama com um certo grau de ternura e melancolia.

O herói branco, que nunca retorna, torna-se uma ausência estruturante. O esperar revela a ausência como uma das grandes presenças do poema. A espera de Potira pode ser interpretada desde o início como a espera de um país que nunca se cumpre: um país que não pode seguir nem voltar, mas aguarda um sentido para si. Essa leitura ganha densidade quando lida em paralelo com os poemas heroicos de *Les Orientales* (1829), de Victor Hugo, sobretudo "Navarin", que também trata da glória e da perda. Nesse poema, Hugo celebra a vitória da frota aliada sobre os turcos em 1827, mas o tom triunfal é rapidamente atravessado por uma consciência melancólica. Os versos "Le feu s'éteint, la mer s'endort, et l'homme songe" ("O fogo se apaga, o mar adormece e o homem sonha") revelam que, mesmo no instante da vitória, o herói moderno já é prisioneiro da finitude. É então que situamos o uso do

recurso estético da alteridade a serviço de uma tentativa não de criar, mas de refletir sobre a identidade nacional. Nos dois poemas, o herói não é apenas figura de bravura, mas também de crise. Em Hugo, ele representa a Europa dividida entre fé e razão, entre a liberdade e o império; em Machado, ele encarna o impasse colonial, a impossibilidade de conciliar o mito da pureza indígena com a realidade da mestiçagem e da violência. A figura masculina torna-se a alegoria de uma ausência, da perda constitutiva da nação. Como observa Antonio Candido (2017, p. 34), o romantismo brasileiro "buscou fundar o país no sentimento, mas herdou a forma da perda como sua condição". O herói de Potira pode ser encarado como um eco desse sentimento deslocado.

A alteridade também está inscrita no próprio corpo do herói. O homem branco, ou o outro que Potira ama, é o estrangeiro que funda e destrói. Alongando a proposta de interpretação, também pode servir como representação do movimento duplo que Darcy Ribeiro (2015, p. 62) reconhece na formação do povo brasileiro: o encontro e a dizimação. A espera de Potira pode ser lida como o retrato lírico da mestiçagem violenta. Se em *Les Orientales* (1829) o homem é o sujeito que busca redenção no campo de batalha, em *Americanas* (1875) ele é o sujeito que busca sentido no campo da memória. Em Machado, o herói não se realiza pela conquista, mas pela consciência da perda: a ausência, mais do que a ação, torna-se o núcleo de sua experiência simbólica. Julia Kristeva (1993, p. 18) observa que o estrangeiro começa "quando nasce a consciência da minha diferença"; em *Americanas*, essa diferença se confunde com a própria origem colonial, pois o homem ausente de "Potira" é o colonizador, figura que representa simultaneamente a promessa e a ruptura.

Como lembra Darcy Ribeiro (2015, p. 45), nos primeiros encontros, "a convivência entre índios e portugueses se baseava em relações de troca e de curiosidade recíproca", mas esse equilíbrio logo se rompeu, dando lugar "à sujeição violenta e à exploração sistemática dos nativos". Essa transição histórica ecoa na poesia de Machado: o gesto poético está ciente do abismo que decorre do encontro. O homem que habita *Americanas* (1875) é o sobrevivente de uma história interrompida, um sujeito que reconhece, no outro perdido, o sinal da própria incompletude. A tradução simbólica entre Hugo e Machado manifesta-se na transformação do heroísmo em lucidez.

Essa passagem da ação para a contemplação marca o momento em que o movimento se torna autorreflexivo. Como lembram Löwy e Sayre (2015, p. 44), o romantismo é “a sensibilidade que faz da nostalgia uma forma de conhecimento”. Em Potira, essa nostalgia se converte em poética da perda: o herói não é o redentor, mas o ausente cuja ausência funda o mito. Potira morre esperando, e é essa morte que insinua que a origem brasileira é, desde o início, uma espera estéril.

Ao final, a imagem do homem no poema é a do colonizador ausente, da promessa não cumprida, aquele que promete uma fundação nova e também a impossibilita. O colonizador, que muitas vezes é visto como aquele que chega, aqui é o sujeito que parte, que abandona, e cujo gesto de partida define o destino de Potira e de toda a simbologia nacional. Ao desfazer promessas, o herói traduz o vazio deixado por uma história contada a partir da ruptura de acordos com o outro, e sob o jugo da ingenuidade indígena.

Como observa Darcy Ribeiro (2015, p. 45), a relação entre colonos portugueses e indígenas “começou como convivência de curiosidade recíproca”, mas logo se transformou em “sujeição violenta e exploração sistemática dos nativos”. Essa ruptura histórica ressoa, em Machado, como uma ferida poética. O homem branco, em *Americanas* (1875), é o portador dessa violência e também o seu herdeiro simbólico. Sua ausência perpetua o trauma sob forma de silêncio e morte.

A posição ocupada por “Potira” na arquitetura de *Americanas* (1875) dificilmente pode ser compreendida como casual. Ao abrir a coletânea com esse poema, Machado de Assis apresenta ao leitor um aparente episódio exemplar da tradição indianista, e com ele um conjunto de questões que acompanharão todo o livro: a violência da colonização, o encontro entre diferentes culturas, a catequese, a elaboração da memória e, sobretudo, a construção de uma identidade nacional.

Os versos iniciais do poema também merecem consideração interessante, já que condensam uma das inflexões mais significativas da poética indianista machadiana: "Isso apenas; não mais; teu nome obscuro, / nem tua campa o brasileiro os sabe." (Leal, 2012, p. 207). Potira permanece apenas na poesia como tentativa de impedir seu completo desaparecimento. O verso desloca o foco da narrativa para uma reflexão sobre a memória nacional, sugerindo que a comunidade imaginada se

constituiu também pelo esquecimento daqueles que efetivamente sofreram os efeitos da colonização.

Essa opção distingue Machado de Assis de uma parcela importante da tradição indianista anterior. Enquanto, em Gonçalves Dias, a construção da nacionalidade frequentemente se organiza em torno de figuras heroicas que funcionam como emblemas da pátria, Potira desloca a atenção para uma personagem cuja principal característica é justamente o anonimato histórico. O poema registra um desaparecimento, um epitáfio. O indígena permanece como testemunho silencioso daqueles que permaneceram à margem da memória heroica.

Não se pretende, evidentemente, afirmar que Potira constitua uma alegoria fechada da nacionalidade brasileira. Não é preciso lembrar que Machado trabalha com personagens dotadas de densidade própria. Ainda assim, a posição que a personagem ocupa na narrativa permite compreender como determinadas experiências passam a condensar problemas mais amplos da formação nacional. A violência da colonização, a conversão religiosa, a ruptura dos vínculos originários e a impossibilidade de regressar ao passado são imagens capazes de organizar uma reflexão sobre o nascimento da nação. É nesse ponto que o poema assume um alcance simbólico muito mais amplo, inaugurando *Americanas* com uma personagem cuja experiência parece concentrar algumas de nossas contradições constitutivas, reposicionando a alteridade dentro do imaginário brasileiro.

3.2. Niâni

As duas epígrafes estabelecem, desde o início do poema, o procedimento estético que Machado de Assis desenvolverá ao longo de “Niâni”, que aqui propomos como uma articulação entre a tradição histórica brasileira e a tradição literária europeia. A primeira, extraída da História dos Índios Cavaleiros, de Francisco Rodrigues Prado, apresenta o episódio que serve de base à narrativa poética. Trata-se de um relato histórico sobre a indígena Nanine (Niâni), abandonada pelo marido e consumida pelo sofrimento até a morte. Machado conserva o núcleo narrativo do episódio, mas transforma um registro documental em matéria poética, convertendo o acontecimento histórico em reflexão sobre a experiência universal da perda.

A segunda epígrafe, retirada do Purgatório de Dante, "...che piange / Vedova, sola." (Leal, 2012, p. 226), amplia o horizonte de leitura do poema. Ao aproximar a indígena guaicuru da figura da viúva solitária evocada por Dante, Machado insere uma personagem pertencente à história colonial brasileira no interior da tradição clássica ocidental. O sofrimento de Niâni passa a integrar uma condição humana mais ampla. Essa aproximação revela o procedimento recorrente que identificamos em *Americanas*: a literatura brasileira não abandona o repertório europeu, mas o ressignifica ao aplicá-lo à realidade nacional. A dor indígena é elevada à categoria de tragédia universal, ao mesmo tempo em que preserva sua especificidade histórica.

Além disso, as epígrafes anunciam uma tensão fundamental que atravessa todo o poema. De um lado, o documento histórico evidencia a violência concreta sofrida pelos povos indígenas; de outro, Dante fornece a linguagem elevada da tradição poética para representar essa dor. Machado aproxima essas duas esferas. história e literatura, documento e mito, produzindo uma síntese característica de sua poesia indianista, na qual a experiência brasileira é interpretada por meio de formas herdadas da tradição europeia, sem que isso implique num pastiche, ou numa imitação sem contexto.

Formalmente, “Niâni” apresenta uma construção regular. O poema organiza-se em cinco cantos, compostos por estrofes de quatro versos (quadras), predominando versos em redondilha maior (sete sílabas poéticas), tradicionalmente associados à poesia narrativa e popular da língua portuguesa. Essa escolha métrica imprime fluidez ao relato e aproxima a narrativa da oralidade, reforçando o caráter lendário sugerido já na abertura, "Contam-se histórias antigas" (2012, p. 226). A simplicidade aparente da forma, contudo, contrasta com a sofisticação das imagens e da elaboração simbólica desenvolvidas ao longo do poema.

Essa diferença formal também produz uma diferença de perspectiva. Enquanto Potira articula sucessivos quadros narrativos capazes de representar o conflito entre povos, religiões e projetos históricos distintos, Niâni reduz progressivamente o campo de ação até concentrá-lo sobre a interioridade da protagonista. A guerra permanece como horizonte, mas nunca ocupa efetivamente o centro da narrativa; ela aparece apenas como a força distante que desencadeia o abandono da esposa. Do mesmo

modo, a paisagem deixa de desempenhar uma função grandiosa ou épica e passa a acompanhar discretamente os estados emocionais da personagem. A natureza não constitui mais um espaço de confronto civilizacional, mas um espelho silencioso da experiência afetiva.

Predominam rimas cruzadas (ABCB ou semelhantes, frequentemente com repetição da terminação em *-ar* ou *-er* nos versos pares), recurso que contribui para a musicalidade contínua da narrativa. Machado privilegia uma sonoridade uniforme, evitando contrastes bruscos entre as estrofes. A repetição insistente das terminações verbais ("matar", "acabar", "mar"; "correr", "fenecer", "morrer") produz um efeito circular que acompanha o destino inevitável da protagonista. A estrutura sonora parece conduzir o poema à repetição constante da perda. Essa estrutura formal aproxima Niâni de uma característica recorrente da escrita machadiana, a substituição do heroísmo exterior pelo conflito moral. Embora permaneça inscrito no universo indianista, o poema evita construir grandes feitos guerreiros ou episódios de exaltação nacional. O acontecimento decisivo consiste numa desonra, a decisão de Panenioxe de abandonar a esposa e romper o pacto que sustentava sua comunidade. A simplicidade métrica e narrativa reforça precisamente essa inversão de escala, fazendo com que o acontecimento central seja a dissolução silenciosa dos vínculos.

Essa opção formal nos serve de exemplo para a maneira com que Machado representa a alteridade ao longo de *Americanas*. Em Niâni, a dimensão lírica aparece mediada pela experiência individual da perda. A protagonista torna-se sujeito de uma dor concreta, cuja intensidade decorre precisamente da ruptura das relações que organizavam sua existência. É significativo que o poema se inicie estabelecendo uma aproximação explícita entre as "histórias antigas" contadas "pelas terras de além-mar" e a narrativa indígena que será apresentada em seguida. Logo nas primeiras estrofes, Machado afirma que o amor capaz de conduzir à morte "é de todo o clima", recusando qualquer distinção essencial entre a experiência europeia e a americana. A aproximação demonstra que determinadas estruturas afetivas atravessam diferentes sociedades e podem ser reconfiguradas em novos espaços históricos. Trata-se do movimento que esta pesquisa procura compreender por meio da noção de tradução simbólica. O sofrimento amoroso, tradicionalmente associado às narrativas europeias, reaparece agora inscrito no universo indígena sem perder seu contexto fundamental.

A sonoridade do poema também participa da construção dos sentidos. Machado emprega frequentemente aliterações que acompanham o conteúdo emocional dos versos. Em passagens como "Pela face cobreada/desce, desce com vagar" (Leal, 2012, p. 229), a repetição das consoantes alveolares [d] e [s] produz um movimento lento e contínuo que reproduz acusticamente o percurso da lágrima pelo rosto da personagem. O leitor quase acompanha, pelo som, a descida silenciosa da lágrima. Outro exemplo ocorre em "Pobre moça sem marido, / chora o amor que lhe morreu" (Leal, 2012, p. 229), a repetição das consoantes bilabiais [m] e [p], combinadas às vibrantes [r], cria uma sonoridade grave e melancólica, reforçando o sentimento de abandono que domina o encerramento do terceiro canto.

Nesse sentido, a personagem Niâni ocupa posição distinta daquela desempenhada por Potira. Enquanto Potira simboliza uma identidade já atravessada pelo encontro violento entre culturas, Niâni permanece situada no interior da ordem indígena. Sua tragédia decorre da ruptura das próprias estruturas internas que organizavam sua comunidade. Ainda assim, a narrativa deixa entrever um processo mais amplo de transformação histórica. O abandono de Panenioxe ocorre durante uma campanha militar no Paraguai, espaço de contato com outros povos e outras formas de organização social. O elemento externo funciona discretamente como força desagregadora, insinuando que as transformações históricas alcançam também o interior das já fragmentadas sociedades indígenas, o que entra em profunda consonância com os relatos antropológicos que tratam dos esforços de colonização.

Também a natureza assume aqui função diversa daquela observada em “Potira”. Em vez de participar da grandiosidade épica do cenário nacional, ela permanece indiferente ao sofrimento da protagonista. O Paraguai continua conduzindo suas águas, as flores renascem, as aves repetem seus movimentos cíclicos enquanto Niâni se desfaz lentamente pela dor, “que assim se morre de amores / Aonde habita o jaguar / como as princesas morriam / Pelas terras de além-mar” (Leal, 2012, p. 233).

A oposição entre permanência da natureza e precariedade da experiência humana produz um dos efeitos mais significativos do poema. A paisagem revela a insignificância da tragédia individual diante da continuidade do mundo natural. A figura

masculina também sofre um leve deslocamento. Panenioxe não corresponde ao guerreiro heroico característico, “E pulando no cavalo / Sumiu-se... desapareceu...” (Leal, 2012, p. 229). Embora conserve atributos associados à coragem e ao prestígio militar, sua decisão é motivada pelo desgaste do amor e pelo desejo individual. O conflito torna-se também moral. Aqui, o poeta substitui o herói fundador pelo homem comum, capaz de romper livremente os compromissos que sustentavam a comunidade. Com isso, desloca a representação do indígena da esfera da idealização para a da complexidade psicológica. A personagem feminina, por sua vez, concentra aquilo que o poema possui de mais inovador. A subjetividade de Niâni ocupa o centro da narrativa, e toda a estrutura formal converge para tornar visível a experiência de sua interioridade. Sua morte decorre do esgotamento absoluto de sua existência afetiva. A alteridade tornar-se também espaço de elaboração de experiências universais, de amor, abandono, perda, luto, sem que a especificidade histórica do universo indígena seja anulada.

3.3 A Cristã-nova

A “Cristã-Nova” apresenta uma estrutura narrativa complexa. Diferentemente de composições como “Potira” e “Niâni”, cuja ação se concentra em um único conflito dramático, este poema aproxima-se da tradição épica ao organizar-se em duas partes compostas por vinte cantos, nos quais se alternam descrição, narração, diálogo e reflexão histórica. Essa construção amplia o horizonte temporal da narrativa, fazendo coexistirem o presente da ação, a memória bíblica do povo judeu, o contexto colonial brasileiro e a projeção de um futuro ainda em formação. A história de Ângela insere-se em uma reflexão mais ampla sobre pertencimento e identidade, e a versificação contribui para essa ampliação. Predominam versos decassílabos, de cadência lenta e solene, frequentemente organizados em períodos extensos que favorecem descrições minuciosas e reflexões demoradas.

Ao contrário dos poemas anteriores, os versos são predominantemente brancos, recurso que aproxima “A Cristã-Nova” da tradição do verso heroico português utilizada por Camões. A ausência de rimas sonoras desloca a musicalidade do poema para a sintaxe, para as repetições e para o ritmo interno da linguagem. Esse procedimento também contribui para conferir gravidade ao relato, afastando-o da

musicalidade popular das baladas indianistas e aproximando-o da solenidade de um poema de caráter histórico e religioso.

Embora baseado no decassílabo, Machado alterna versos de andamento lento e meditativo com passagens de maior aceleração narrativa. A sucessão de períodos extensos, as inversões sintáticas e os *enjambements* produzem um movimento contínuo, como se a memória jamais pudesse ser interrompida. Em momentos de contemplação, como a descrição da paisagem noturna ou das lembranças da Palestina, o ritmo torna-se pausado, sustentado por longas enumerações e por pausas internas. Já nas cenas da invasão francesa ou da prisão do velho judeu, predominam verbos de ação e construções mais rápidas, conferindo intensidade dramática ao relato. O ritmo acompanha o percurso emocional do poema, oscilando entre elegia, contemplação e narrativa histórica. As inversões sintáticas, as enumerações e as imagens sucessivas retardam o avanço da narrativa, fazendo com que o leitor permaneça por mais tempo na contemplação dos estados de espírito das personagens.

Machado utiliza com frequência aliterações para intensificar determinados campos semânticos. Nos versos iniciais, por exemplo, "vinha beijar-lhe a veneranda barba/ alva e longa" (Leal, 2012, p. 234), a repetição das consoantes fricativas ([v], [b]) produz uma sonoridade suave que acompanha a imagem da luz lunar deslizando sobre o rosto do ancião. Em outros momentos, predominam encontros consonantais mais ásperos, como em "bate pausado e longo/ da sonolenta vaga" (Leal, 2012, p. 234), em que as repetições de [b], [p] e [g] reproduzem o movimento pesado das ondas e reforçam o caráter melancólico da cena. Nas passagens da batalha, por sua vez, acumulam-se consoantes oclusivas [t], [d], [p], [k], cuja dureza sonora acompanha a violência do combate. A alternância constante entre passagens narrativas e momentos de contemplação aproxima o poema da tradição épica romântica, ao mesmo tempo em que revela uma preocupação psicológica característica machadiana.

Essa organização formal também se manifesta nos sucessivos deslocamentos espaciais promovidos pelo narrador. A narrativa passa continuamente da paisagem brasileira para a Palestina, da intimidade doméstica para os acontecimentos

históricos, da memória individual para a memória coletiva, sem que essas mudanças produzam rupturas abruptas. Essa unidade é garantida pela recorrência das imagens da natureza, como a lua, o mar, os rios, a aurora, as montanhas, e que acompanham emocionalmente as personagens e estabelecem uma continuidade entre diferentes tempos e espaços. A natureza volta a se tornar um elemento estruturador da narrativa, funcionando como elo entre os diferentes contextos que atravessam o poema.

> Solenísima e pura... Descambava
> no entanto a Lua. A noite era a mais linda,
> e mais augusta a solidão. Na alcova
> entre a pálida moça. Da parede
> um Cristo pende; ela os joelhos dobra
> os dedos cruza e reza – não serena,
> nem alegre também (Leal, 2012, p. 239).

Também merece destaque o intenso diálogo intertextual estabelecido por Machado de Assis ao longo da composição. As referências aos Salmos, ao Cântico dos Cânticos e à memória do exílio judaico inserem a experiência de Ângela e de seu pai numa tradição histórica muito mais ampla do que a representada pelo contexto colonial brasileiro.

> E dizíamos nós aos que falavam:
> como em terra de exílio amargo e duro
> cantar os hinos que ao Senhor louvavam?...
>
> Jerusalém, se inda num sol futuro,
> eu desviar de ti meu pensamento
> e teu nome entregar a olvido escuro,
>
> a minha destra a frio esquecimento
> votada seja; apegue-se à garganta
> esta língua infiel, se um só momento
>
> me não lembrar de ti, se a grande e santa
> Jerusalém não for minha alegria
> melhor no meio de miséria tanta.
>
> Oh! Lembra-lhes, Senhor, aquele dia
> da abatida Sião, lembra-lhos aos duros
> Filhos de Edom, e à voz que ali dizia:
> arruinai-a, arruinai-a; os muros
> arrasemo-los todos; só lhe baste
> um montão de destroços mal-seguros. (Leal, 2012, p. 240).

Ao aproximar essas duas realidades, Machado universaliza o sofrimento de seus personagens e, simultaneamente, incorpora a história da colônia portuguesa à

memória ocidental compartilhada. Essa construção formal revela que o conflito central do poema ultrapassa a perseguição religiosa que organiza sua superfície narrativa. Embora a ação seja desencadeada pela atuação do Santo Ofício e pela condição de cristãos-novos vivida pelas personagens, Machado estrutura a narrativa de modo que diferentes formas de pertencimento permaneçam em tensão constante. O velho pai vive orientado pela memória de Jerusalém e pelo passado de Israel; Ângela, ao contrário, volta-se para o futuro, identificando-se simultaneamente com a fé cristã, com o amor por Nuno e com a terra brasileira onde nasceu. A estrutura do poema reproduz esse movimento ao alternar continuamente entre recordação e expectativa, origem e destino, passado e porvir.

Nesse contexto, a paisagem brasileira adquire uma função simbólica decisiva. Em oposição à Palestina evocada pelo ancião, apresentada como espaço da memória, da perda e da ruína, o Brasil aparece associado à juventude da natureza, à abundância das águas, ao nascimento da Guanabara e às possibilidades abertas de uma terra ainda em formação. Entretanto, convém observarmos a forma como Machado evita construir essa imagem como mera exaltação patriótica. Desde os primeiros cantos, a exuberância da paisagem convive com a lembrança da violência que acompanha a ocupação colonial, dos conflitos entre diferentes povos e da destruição das culturas precedentes.

É nesse cenário que Ângela se afirma como uma personagem complexa. Se Potira representa a mulher indígena transformada em origem simbólica da nacionalidade e Niâni encarna a exclusão produzida pela ruptura dos vínculos sociais, Ângela ocupa uma posição intermediária. Filha de judeus convertidos ao cristianismo, nascida em solo americano e apaixonada por um cristão, ela não pertence integralmente a uma única tradição. Sua identidade é construída pela convivência permanente entre diferentes heranças culturais, religiosas e históricas, tornando-se expressão de uma alteridade que já não pode ser reduzida à oposição entre o mesmo e o outro. A alteridade, mais uma vez, surge repaginada, dessa vez como conciliadora de uma ideia de nação.

Sob essa perspectiva, a protagonista aproxima-se da reflexão desenvolvida por Julia Kristeva acerca da constituição da identidade nacional. Para a autora, o

estrangeiro não permanece apenas fora da comunidade, mas passa a integrar sua própria formação, revelando que toda identidade se constrói pela incorporação da diferença. Em “A Cristã-Nova”, Machado dramatiza essa condição. Ângela não representa apenas a mulher judia perseguida pela Inquisição, tampouco apenas a cristã convertida. Sua existência resulta da convivência entre tradições aparentemente inconciliáveis, tornando visível que a identidade se constitui pela experiência da transformação.

Os personagens masculinos organizam-se em torno de uma tensão semelhante. O pai permanece ligado à preservação da memória e da tradição religiosa; Nuno, por sua vez, representa o futuro político da colônia, a defesa da terra e a continuidade da sociedade que se forma na América. Ambos disputam simbolicamente o destino de Ângela, não apenas como filha ou esposa, mas também como possibilidade de continuidade histórica. O conflito entre esses dois homens evidencia que o futuro da nação nasce do encontro entre herança e mudança, entre memória e renovação.

Sob esse aspecto, “A Cristã-Nova” amplia significativamente o projeto literário desenvolvido em *Americanas*. Em Machado, a alteridade deixa de estar vinculada exclusivamente aos povos originários para incorporar também a experiência do estrangeiro, do exilado e do convertido. A identidade brasileira passa a surgir como resultado da convivência entre diferentes matrizes culturais, religiosas e históricas, recusando qualquer ideia de origem homogênea. Machado sugere que a nação não se constitui pela eliminação da alteridade, mas justamente pela capacidade de incorporá-la como parte de sua própria formação histórica.

A natureza desempenha, no Romantismo, um papel central como cenário simbólico do encontro entre o homem e o mundo. No entanto, o sentido dessa relação difere profundamente entre Victor Hugo e Machado de Assis. Em *Les Orientales* (1829), a paisagem oriental é um espaço de exuberância e sublimação. O Oriente, com seus desertos, tempestades e mares, é o território onde o poeta europeu reencontra o sagrado perdido e, ao mesmo tempo, projeta seu desejo de transcendência. Em *Americanas* (1875), ao contrário, a natureza muitas vezes aparece depurada, silenciosa e introspectiva. Machado transforma o espaço tropical,

tradicionalmente celebrado pela abundância e pela vitalidade, em território de ausência. A paisagem brasileira não canta o nascimento da nação, mas volta-se com mais frequência para o lamento melancólico de um palco de violência e destruição.

3.4 José Bonifácio

O poema “José Bonifácio” apresenta uma composição formal rigorosamente regular, composta por onze quadras, totalizando quarenta e quatro versos. Em cada estrofe, os três primeiros versos são decassílabos, enquanto o quarto é hexassílabo, o que produz uma alternância métrica que confere à composição um movimento simultaneamente solene e conclusivo. A regularidade dos decassílabos estabelece um ritmo amplo e discursivo, adequado ao tom de exaltação cívica que percorre o poema, ao passo que a redução do quarto verso funciona como uma espécie de arremate, concentrando a ideia desenvolvida nos três versos anteriores. Assim, a própria disposição métrica contribui para a construção de uma poesia de caráter monumental, na qual a figura de José Bonifácio é progressivamente retirada da esfera da existência individual e inscrita no horizonte mais amplo da memória nacional. A ausência de rimas regulares reforça ainda esse caráter solene e discursivo. O poema sustenta sua unidade sobretudo pela regularidade métrica, pela sintaxe e pela retomada de imagens e palavras associadas à memória, à pátria e à permanência.

> Vivo irás tu, egrégio e nobre Andrada!
> Tu, cujo nome, entre os que à pátria deram
> O batismo da amada independência,
> Perpetuamente fulge (Leal, 2012, p. 256)

O ritmo do poema é, portanto, marcado pela alternância entre a extensão dos decassílabos e a brevidade dos hexassílabos. Esse procedimento torna-se particularmente expressivo nos versos finais de cada estrofe, que funcionam como pontos de condensação semântica. Em “resplandecer a aurora”, “a pesada mortalha”, “e o mesmo tempo o apaga”, “e honrar a espécie humana” e “perpetuamente fulge”, por exemplo, o verso mais curto encerra o desenvolvimento anterior com uma imagem de forte valor simbólico. A sucessão dos decassílabos produz uma cadência meditativa, enquanto o sexto verso métrico interrompe essa extensão e confere maior ênfase à conclusão. O efeito é especialmente significativo porque o poema se estrutura em torno de uma oposição entre desaparecimento e permanência: as gerações “vão caindo”, o esquecimento lança sobre elas “a pesada mortalha”, mas o

nome daquele que serviu à pátria permanece. A forma, desse modo, participa da própria reflexão do poema sobre a passagem do tempo e sobre a possibilidade de uma memória capaz de resistir a ele.

Também no plano sonoro, Machado explora a repetição de determinados fonemas para reforçar o caráter grave e solene da composição. Observa-se a recorrência de consoantes oclusivas e vibrantes, especialmente [t], [d] e [r], em passagens como “De tantos olhos que o brilhante lume / viram do sol amortecer no ocaso” (Leal, 2012, p. 255), nas quais a sucessão de sons consonantais contribui para uma cadência marcada, compatível com a gravidade da meditação inicial sobre a morte e o esquecimento. Em outros momentos, a repetição de [r], [t] e [d] acompanha a própria ideia de permanência e resistência, como em “perpetuamente fulge”, “o bronze redivivo” e “das vindouras idades” (Leal, 2012, p. 156). As assonâncias, por sua vez, sobretudo pela recorrência das vogais abertas [a] e [o], ampliam a sonoridade dos versos e colaboram para sua tonalidade solene. Em “Inúmeras, no mar da eternidade, / as gerações humanas vão caindo” (Leal, 2012, p. 255), por exemplo, a repetição das vogais e das nasais produz uma sonoridade grave e contínua, que parece acompanhar o movimento descendente sugerido pelo verbo “caindo”.

A construção sonora e métrica encontra correspondência no movimento argumentativo do poema. Desde os versos iniciais, o eu lírico parte de uma reflexão sobre a finitude humana, em “quantos verão nas orlas do horizonte / resplandecer a aurora?” (Leal, 2012, p. 255) para estabelecer a possibilidade de uma permanência na memória coletiva. O contraste entre a queda das gerações e a sobrevivência do nome de José Bonifácio estrutura toda a composição. Enquanto “o mesmo tempo” apaga os ecos da existência comum, a virtude, o serviço à pátria e a participação na construção da liberdade permitem que determinado nome seja preservado pela “popular memória” (Leal, 2012, p. 255). É nesse sentido que a regularidade das quadras e a alternância entre decassílabos e hexassílabos assumem uma função que ultrapassa o aspecto meramente ornamental: a forma ordenada e solene do poema corresponde à tentativa de conferir permanência simbólica à figura histórica celebrada. O monumento de bronze evocado nos versos finais encontra seu equivalente no próprio poema, que procura transformar a memória de José Bonifácio em matéria duradoura da poesia e, por extensão, da memória nacional.

> Pode o tempo varrer, um dia, ao longe,
> A fábrica robusta; mas os nomes
> Dos que o fundaram viverão eternos,
> E viverás, Andrada!” (Leal, 2012, p.257)

Já o tempo aparece como força destruidora, capaz de lançar sobre os homens "a pesada mortalha" do esquecimento, mas incapaz de apagar aqueles cuja existência adquiriu dimensão coletiva. As imagens da aurora, do ocaso, do mar da eternidade, da mortalha e do bronze articulam um percurso simbólico que conduz da morte física à permanência histórica. O centro da composição desloca-se para a história, entendida como o lugar onde determinados indivíduos permanecem vivos por meio da memória coletiva.

Essa organização formal revela que o poema propõe uma reflexão sobre os próprios fundamentos da nacionalidade. José Bonifácio é celebrado porque sua vida adquire significado à medida que se confunde com o nascimento da pátria independente. O indivíduo desaparece para dar lugar ao símbolo. Quando Machado afirma que o nome de Andrada "entre os que à pátria deram o batismo da amada independência perpetuamente fulge" (Leal, 2012, p. 255), a construção poética transforma a figura histórica em princípio fundador da memória nacional.

Ao nos permitirmos uma análise de sentido mais ampla nesse aspecto, é possível dizer que o poema dialoga com Antonio Candido, para quem a literatura participa da construção da consciência nacional ao selecionar determinados acontecimentos e personagens capazes de representar simbolicamente uma comunidade. José Bonifácio aparece como responsável por condensar valores considerados necessários à consolidação da nação: liberdade, virtude, dedicação ao bem comum e compromisso com a coletividade. Machado constrói uma espécie de herói civil, cuja grandeza decorre da fundação política do Estado brasileiro:

> Nunca interesse vil manchou teu nome,
> Nem abjetas paixões; teu peito ilustre
> Na viva chama ardeu que os homens leva
> Ao sacrifício honrado. (Leal, 2012, p. 256)

A presença desse canto, por fim, pode servir para evidenciar a coexistência entre a história oficial e a história simbólica da formação nacional dentro do contexto de elaboração nacional.

3.5 A visão de Jaciúca

Entre os poemas de *Americanas*, “Visão de Jaciúca” ocupa uma posição singular por deslocar o eixo da narrativa para o destino coletivo de um povo inteiro. Aqui, Machado amplia significativamente a escala da representação imagética, de forma bastante literal. A narrativa organiza-se em torno da visão profética vivida por Jaciúca, fazendo do sonho um recurso capaz de ultrapassar os limites do tempo presente e revelar o futuro desaparecimento da civilização indígena.

> De repente, uma luz pálida e triste
> Inunda o campo: transparente névoa
> E luminosa aquilo parecia,
> Ou baço refletir da branca lua
> Que nuvens cobrem. Lívido e curvado,
> Içaíba a meus olhos aparece.
> Vi-o qual era antes da fria morte;
> Só a expressão do rosto lhe mudara;
> Enérgicas não tinha, mas serenas
> As feições. “Vem comigo!” Assim me fala
> O extinto bravo; e, súbito estreitando
> Ao peito o corpo do saudoso amigo,
> Juntos voamos à região das nuvens. (Leal, 2012, 259)

“A visão de Jaciúca” é constituído por partes com extensão assimétrica, totalizando 172 versos decassílabos. A ausência de estrofes regulares e de um esquema fixo de rimas produz uma organização mais próxima do desenvolvimento narrativo do que de uma composição lírica submetida a formas estróficas rígidas. A unidade do poema se sustenta pela regularidade predominante do decassílabo, pelo encadeamento sintático e pela continuidade da narrativa, que acompanha a visão de Jaciúca desde sua preparação para a batalha até a revelação do destino de seu povo. A estrutura formal articula a extensão do verso à amplitude do relato, fazendo do decassílabo o suporte de uma narrativa marcada pela memória, pela profecia e pela consciência da destruição.

A opção pelos versos decassílabos brancos aproxima “A visão de Jaciúca” de uma tradição narrativa de grande alcance na poesia de língua portuguesa, mas

Machado a utiliza de maneira particularmente adequada ao movimento interno do poema. Como não há a regularidade sonora proporcionada pelas rimas, o ritmo se organiza pela sucessão dos acentos, pelas pausas sintáticas e pelo encadeamento dos versos. O resultado é uma cadência narrativa que se torna mais lenta e meditativa nos momentos de rememoração e mais tensa nas passagens de conflito. O verso “Fecha os lábios e pensativo espera” (Leal, 2012, p. 258) exemplifica esse trabalho métrico: apesar de sua aparência sintática contínua, sua organização interna permite a manutenção do decassílabo.

A ausência de rimas regulares é particularmente significativa, pois impede que o poema adquira uma musicalidade excessivamente fechada. Os versos brancos favorecem, ao contrário, a impressão de relato e de testemunho, como se a voz de Jaciúca procurasse transmitir uma experiência que excede a própria capacidade de representação. O encadeamento sintático entre os versos reforça esse efeito, sobretudo nas longas passagens que descrevem a visão de Içaíba. Em

> Fitei os olhos mais; e pouco a pouco,
> como enche o rio e todo o campo alaga,
> umas gentes estranhas se estendiam
> de sertão em sertão (Leal, 2012, p. 259).

a sucessão dos decassílabos produz uma expansão progressiva da imagem. A invasão é construída ritmicamente pelo movimento de ampliação do olhar.

Machado explora aliterações que contribuem para a caracterização das cenas de guerra e, sobretudo, para a atmosfera de ameaça que perpassa a profecia. A recorrência das consoantes [r], [t] e [d] pode ser percebida em passagens como “vai subindo, é rugido, é já tumulto” (2012, p. 258), em que a repetição de sons vibrantes e oclusivos intensifica a sensação de movimento e violência. O mesmo procedimento aparece em “torvo incêndio e às invasões da morte” (2012, p.260), sequência em que a repetição de [t], [r] e [v] produz uma sonoridade áspera, compatível com a imagem da destruição. Em “vi as tribos fugir, ceder a custo, / com lágrimas alguns, todos com sangue” (Leal, 2012, p. 260), a repetição de [v], [t] e [s] acompanha a sucessão de verbos e substantivos associados à derrota, fazendo com que a matéria sonora do verso participe da representação do sofrimento.

Já as assonâncias contribuem para criar uma tonalidade grave e melancólica. A recorrência das vogais [a] e [o], especialmente nas passagens referentes à morte, à terra e à destruição, amplia a sonoridade dos versos e lhes confere maior extensão. Em “Era o termo da vida que chegara / ao povo de Tupã! Grito de morte / único enchia os ares” (Leal, 2012, p. 260), a predominância dessas vogais abertas, associada às palavras “vida”, “povo”, “Tupã” e “morte”, produz uma sonoridade ampla e solene. Já a recorrência de vogais fechadas e nasais em determinados trechos contribui para uma atmosfera de recolhimento, particularmente quando Jaciúca rememora a infância e o encontro com Içaíba.

O ritmo acompanha as diferentes etapas da narrativa. No início, a cadência dos decassílabos é relativamente firme, acompanhando a expectativa da batalha e a descrição dos guerreiros. Já quando Jaciúca inicia o relato de sua visão, o ritmo se torna mais lento e contemplativo, favorecido pelos períodos extensos, pelas pausas internas e pelos sucessivos *enjambements*. A visão parece se construir diante dos olhos do leitor em movimentos graduais: primeiro, a luz; depois, a figura de Içaíba; em seguida, a expansão das “gentes estranhas”; o incêndio das matas; a fuga das tribos e, finalmente, a imagem da terra vencida. Quando a visão chega à palavra “Extinta”, o ritmo sofre uma brusca condensação: “Nem um guerreiro! um arco! — A tribo? / — Extinta.”(Leal, 2012, p. 261). A brevidade das frases e a interrupção do desenvolvimento narrativo contrastam com a extensão dos períodos anteriores e conferem à palavra final uma força quase sentenciosa. A forma, nesse ponto, participa diretamente da construção do sentido: a longa narrativa da destruição é reduzida a uma única palavra, que encerra a existência coletiva da tribo.

Desse modo, propomos então que a estrutura de “A visão de Jaciúca” se organiza a partir de uma tensão entre regularidade métrica e assimetria narrativa. O decassílabo oferece ao poema uma base formal estável, enquanto a extensão desigual de suas partes permite que o ritmo se adapte às necessidades da narrativa. Essa combinação é particularmente expressiva porque o poema tematiza a ruptura de uma ordem. A comunidade guerreira que se prepara para a batalha descobre, por meio da visão, que seu destino não será a vitória heroica, mas a extinção.

> Era o termo da vida que chegara
> Ao povo de Tupã! Grito de morte
> Único enchia os ares, — um suspiro
> De tristeza e terror, que reboava
> Pelos recessos da floresta antiga
> E talvez ameigava o peito às feras...
> Surdos os manitós deixado haviam
> Os seus fortes heróis; surdos se foram
> Entre os gênios folgar da raça nova,
> E rir talvez das lágrimas choradas
> Pelos olhos das virgens... Oh! se ao menos
> Fora pranto de livres! Era a morte
> A menor das angústias; vi curvada
> E cativa rojar no pó da terra
> A fronte do guerreiro, agora altiva,
> Livre, como o condor que frecha as nuvens;
> Não canitar a cinge, mas vergonha,
> Melancólico adorno do vencido. (Leal, 2012, p. 260)

A forma narrativa extensa, sustentada pelo decassílabo, dá corpo a essa consciência progressiva da perda, enquanto a ausência de rimas regulares evita o fechamento harmônico que poderia suavizar a violência da experiência narrada. Machado constrói uma poesia em que a regularidade do verso não elimina a desordem histórica representada: ao contrário, é sobre uma forma rigorosamente controlada que se inscreve a imagem de um mundo prestes a desaparecer.

A composição inicia-se em meio à preparação para a guerra, mas rapidamente abandona o plano da ação para concentrar-se no longo relato da visão experimentada pelo chefe indígena. A narrativa passa então a desenvolver-se em dois níveis simultâneos: o presente da assembleia guerreira e o passado-futuro revelado durante a experiência visionária. Depois do aparecimento do espírito de Içaíba, o poema transforma-se numa visão ampla da terra brasileira. O olhar desloca-se continuamente sobre florestas, rios, aldeias e montanhas, acompanhando o avanço dos invasores e o recuo das tribos indígenas. Machado constrói uma visão panorâmica da destruição, na qual o leitor observa simultaneamente diferentes espaços e momentos do processo de ocupação colonial.

Esse procedimento, convém lembrar, aproxima-se diretamente daquele empregado por Victor Hugo em *Les Orientales*. Conforme demonstrado na dissertação que antecede esta pesquisa, Hugo frequentemente organiza seus poemas a partir de uma perspectiva elevada que permite ao sujeito poético contemplar

o Oriente como uma totalidade histórica e geográfica. A sucessão de cidades, povos, ruínas e paisagens produz uma representação panorâmica na qual a dimensão espacial torna-se inseparável da reflexão sobre o tempo e o destino das civilizações.

Em “Visão de Jaciúca”, Machado parece reelaborar esse mesmo procedimento composicional, deslocando-o do Oriente para o espaço americano. A floresta brasileira passa a ocupar o lugar que, em Hugo, pertence ao Oriente, tornando-se o palco de uma civilização cuja grandeza se observa justamente no instante de sua destruição. Essa aproximação revela uma convergência em sua representação estética da alteridade. Assim como Hugo contempla o Oriente a partir da consciência de seu declínio diante das transformações históricas do século XIX, Machado constrói uma visão igualmente totalizante do universo indígena no momento em que este se aproxima de sua dissolução. Em ambos os casos, o panorama permite transformar acontecimentos particulares em símbolos de processos históricos muito mais amplos.

As florestas queimam, os rios testemunham o avanço dos invasores, as montanhas deixam de proteger os antigos guerreiros. A destruição da paisagem corresponde, simbolicamente, à destruição da cultura indígena, de modo que natureza e sociedade se fundem. A perda do território implica a perda da memória, da religião e das formas tradicionais de organização da vida coletiva. Também a figura masculina assume aqui uma configuração distinta daquela observada nos poemas anteriores. Jaciúca aparece como líder capaz de compreender historicamente o destino de seu povo, “Luas e luas volverão no espaço / antes da morte, mas a morte é certa, / e terrível será” (Leal, 2012, p. 261). O indígena aqui é sujeito histórico consciente do próprio desaparecimento.

> Luas e luas volverão no espaço
> Antes da morte, mas a morte é certa,
> E terrível será. Nação bem outra,
> Sobre as ruínas da valente raça
> Virá sentar-se, e brilhará na terra
> Gloriosa e rica. Uma chorada lágrima,
> Talvez, talvez, no meio de triunfos.
> Há de ser a tardia, escassa paga
> Da morte nossa. Poupa ao menos essa
> Derradeira esperança de guardá-lo
> Todo o valor para o supremo dia
> E com honra ceder a estranhas hostes;
> Salva ao menos as últimas relíquias
> Desta nação vencida; não se rasguem
> Peitos que irmãos ao mesmo sol nasceram
> E Anhangá fez contrários... Todos eles

> Poucos serão para a tremenda luta,
> Mas de sobra hão de ser para chorá-la. (Leal, 2012, p. 261)

Podemos estabelecer que essa construção dialoga com a reflexão de Julia Kristeva acerca da constituição da identidade por meio da alteridade. Para a autora, toda comunidade se define pela relação que estabelece com aquilo que exclui ou incorpora. Em “Visão de Jaciúca”, a futura nação nasce precisamente sobre a exclusão da civilização indígena, cuja memória permanece como fundamento silencioso da nova nação. O desaparecimento do outro torna-se condição paradoxal da própria identidade.

Sob esse aspecto, “Visão de Jaciúca” representa um momento interessante no projeto de *Americanas*. Se os poemas anteriores analisam diferentes formas de alteridade presentes na constituição da nação, aqui Machado amplia definitivamente a escala de sua reflexão ao representar o próprio processo histórico de substituição de uma civilização por outra. A visão panorâmica experimentada por Jaciúca permite ao poeta observar a formação do Brasil a partir daqueles que testemunham sua própria exclusão da história. É essa inversão do ponto de vista que evidencia como o procedimento panorâmico, recurso estético anteriormente empregado para representar o fascinante Oriente, é reelaborado para interpretar a experiência histórica da América e a formação nacional brasileira.

3.6 Cantiga de Rosto Branco

“Cantiga do Rosto Branco” ocupa um lugar singular no conjunto, sobretudo porque se trata de um poema excluído por Machado de Assis na edição de *Americanas* de 1901. Além disso, o texto constitui uma tradução de “Chanson de chair blanche”, de François-René de Chateaubriand, circunstância que o aproxima diretamente do procedimento de transposição e reelaboração de materiais estrangeiros que atravessa a composição do livro. A escolha da forma da cantiga contribui para essa operação.

> Rico era o rosto branco; armas trazia,
> E o licor que devora e as finas telas;

> Na gentil Tibeíma os olhos pousa,
> E amou a flor das belas.
> “Quero-te!” disse à cortesã da aldeia;
> “Quando, junto de ti, teus olhos miro,
> A vista se me turva, as forças perco,
> E quase, e quase expiro.”
> E responde a morena requebrando
> Um olhar doce, de cobiça cheio:
> “Deixa em teus lábios imprimir meu nome;
> Aperta-me em teu seio!” (Leal, 2012, p. 262)

Machado recorre a uma estrutura de aparência simples, narrativa e musical, mas a emprega para construir uma história de abandono, infidelidade e ruína, deslocando para o espaço americano uma matéria que originalmente não lhe pertence.

Do ponto de vista formal, o poema é composto por 16 estrofes de quatro versos, totalizando 64 versos. Predominam versos decassílabos, cuja regularidade métrica confere à narrativa um andamento contínuo e marcado. A opção pelo decassílabo aproxima o poema da tradição lírica e narrativa de língua portuguesa, ao mesmo tempo que a organização estrófica em quadras e a recorrência das rimas lhe conferem um caráter de cantiga. O esquema apresenta-se, de modo geral, como ABCB, uma vez que o segundo e o quarto versos de cada estrofe estabelecem a rima, enquanto o primeiro e o terceiro permanecem sem correspondência regular: “trazia/telas/belas”, “miro/perco/expiro”, “cheio/seio”, “tempo/elas”. Essa disposição produz uma musicalidade discreta, porém recorrente, que acompanha o encadeamento dos acontecimentos e reforça o caráter oral e popular da narrativa.

A regularidade do decassílabo e das quadras estabelecem um ritmo narrativo, quase de relato tradicional, que se mantém mesmo quando a matéria do poema se torna mais dramática. O andamento inicialmente mais fluido acompanha o encontro amoroso entre o “rosto branco” e Tibeíma, mas progressivamente adquire um tom mais grave à medida que a riqueza desaparece, a mulher abandona o companheiro e este se encaminha para a miséria e para a morte. A repetição de estruturas sintáticas e verbais contribui para esse movimento: “Perdoava-lhe tudo, e inda corria”, “Sempre traído, mas amando sempre”, “Perdoava-lhe tudo” e “E para si, para afogar a mágoa” (Leal, 2012, p. 262-264) imprimem à narrativa uma cadência reiterativa, como se a

repetição formal acompanhasse a repetição do sofrimento. O ritmo traduz a progressiva circularidade da desgraça do protagonista, que permanece preso ao amor mesmo diante da infidelidade.

As aliterações participam dessa construção rítmica, sobretudo por meio da recorrência das consoantes oclusivas e vibrantes, que dão maior aspereza aos momentos de conflito. Em “Quando ele empobreceu, a amada moça / noutros lábios pousou seus lábios frios” (Leal, 2012, p. 263), a repetição dos sons de [p] e [b] acompanha a materialidade quase brusca da separação, enquanto a repetição de “lábios” reforça sonoramente o motivo daquilo que foi perdido e transferido para outro homem. Em “Perdoava-lhe tudo, e inda corria / a mendigar o grão de porta em porta” (Leal, 2012, p. 263), a recorrência dos sons [d], [t] e [r] produz uma cadência mais dura e insistente, adequada à imagem do homem que percorre repetidamente as portas em busca de alimento. Já em “Fora o lançou; e ele expirou gemendo / sobre folhas deitado junto à porta” (Leal, 2012, p. 264), os sons de [r], [t] e [d] conferem maior peso ao movimento da expulsão e da morte, fazendo com que a sonoridade acompanhe a brutalidade da cena.

Também as assonâncias desempenham papel importante na musicalidade do poema. A recorrência das vogais abertas, especialmente [a] e [o], contribui para a amplitude sonora dos versos e para seu caráter narrativo, enquanto a repetição de vogais fechadas em determinados trechos produz uma sonoridade mais sombria. Em “Quando ele empobreceu, a amada moça / noutros lábios pousou seus lábios frios” (Leal, 2012, p. 263), a repetição de [o] e [i] estabelece uma oposição sonora entre a abertura das vogais e o fechamento produzido por “frios”, acompanhando a transformação da relação amorosa em afastamento. De maneira semelhante, em “Sempre traído, mas amando sempre” (Leal, 2012, p. 263), a insistência das vogais [e] e [a], associada à repetição da própria palavra “sempre”, reforça a ideia de permanência: continuidade do amor apesar da traição. A sonoridade reproduz formalmente a contradição central da personagem, presa à repetição de um sentimento que já não encontra correspondência.

A repetição é, aliás, um dos mecanismos mais importantes da composição. O poema insiste em palavras, estruturas e imagens que retornam com pequenas

variações: “amando sempre”, “perdoava-lhe tudo”, “aquela traição e aquela pena”, “co'os volvidos anos” (Leal, 2012, p. 262-264). Essa recorrência produz uma espécie de ritmo circular, coerente com a trajetória do protagonista. A história começa com riqueza, amor e promessa de felicidade e termina diante dos restos da cabana, sem que ninguém saiba responder o que aconteceu.

> Quem ali passa, contemplando os restos
> Da cabana, que a erva toda esconde:
> “Que ruínas são essas?”, interroga.
> E ninguém lhe responde. (Leal, 2012, p. 264)

O último verso “E ninguém lhe responde” (Leal, 2012, p. 264) interrompe a narrativa de maneira abrupta e contrasta com a regularidade formal que a sustentou até então. A cantiga, que parecia oferecer ao leitor uma história completa, termina pela ausência de uma resposta, convertendo a ruína material da cabana em vestígio de uma história que também se perdeu.

A forma regular do poema adquire uma função significativa. A estrutura das quadras, o decassílabo, a regularidade das rimas nos versos pares, as aliterações e assonâncias e o ritmo reiterativo aproximam “Cantiga do Rosto Branco” de uma narrativa de tradição oral, como se a história pudesse ser transmitida de geração em geração. Entretanto, o conteúdo dessa cantiga é marcado pela perda e pelo apagamento. O homem morre, Tibeíma também desaparece e, ao final, resta apenas a ruína da cabana. A composição formalmente organizada contrasta, portanto, com a progressiva desagregação daquilo que narra.

A estrutura estrófica, aliada à musicalidade produzida pelas rimas alternadas e pela cadência breve dos versos, confere ao texto a aparência de uma cantiga oral, transmitida pela memória coletiva. Essa simplicidade, paradoxalmente, constitui um efeito elaborado. Sob a leveza formal, desenvolve-se uma narrativa marcada pela degradação progressiva das personagens e pela dissolução de qualquer idealização amorosa.

Desde as primeiras estrofes, observa-se que o autor elimina descrições extensas da paisagem e concentra a atenção sobre a sucessão dos acontecimentos.

Cada quadra corresponde a um novo momento da história, gerando um movimento contínuo que conduz o leitor da sedução inicial à morte do protagonista. Não há espaço para grandes discursos heroicos ou manifestações épicas, predominam frases curtas cuja função consiste em revelar em marcar a transformação de suas relações. Essa contenção expressiva produz um efeito de distanciamento. O narrador não procura justificar moralmente nenhuma das figuras nem transformar seus sentimentos em exemplares.

> Vinha faminto. Tibeíma, entanto,
> Que já de outro guerreiro os dons houvera,
> Sentiu asco daquele que outro tempo
> As riquezas lhe dera. (Leal, 2012, p. 264)

Essa economia formal dialoga diretamente com o conteúdo do poema. O amor, que nas primeiras estrofes surge associado à riqueza, ao desejo, perde gradativamente qualquer dimensão idealizada. O rosto branco aproxima-se de Tibeíma oferecendo armas, tecidos e o "licor que devora"; sua condição de estrangeiro manifesta-se pelos objetos que carrega consigo. Ele representa o homem europeu como portador de uma cultura material estranha ao universo indígena. O encontro amoroso nasce, portanto, mediado por bens, por trocas e por formas de sedução que já anunciam um desequilíbrio entre os dois mundos, “Em vão! É duro o fruto da papaia, / que o lábio do homem acha doce e puro” (Leal, 2012, p. 263)

A figura feminina também se afasta da idealização recorrente no indianismo romântico. Tibeíma não corresponde à mulher sacrificial de Potira, nem à fidelidade trágica de Niâni. Sua relação amorosa organiza-se segundo o interesse imediato, acompanhando a prosperidade material do companheiro. Quando desaparecem as riquezas, desaparece igualmente o vínculo afetivo. Machado não transforma essa mudança em condenação moral da personagem. Mas, evidencia a fragilidade das relações estabelecidas quando do contexto de negociação colonizadora. O provérbio inserido pelo narrador "Coração de mulher que já não ama / Esse é inda mais duro" (Leal, 2012, p. 263), participa da tradição oral evocada pela cantiga.

O movimento segue rigorosamente descendente. Cada estrofe retira-lhe um elemento de pertencimento até reduzi-lo à condição mais elementar da existência humana. Quando retorna chamando Tibeíma de "mãe", a regressão simbólica encontra seu ponto máximo. O estrangeiro perde também sua memória e sua identidade cultural, reduzido a uma infância da qual também já não pode participar. É nesse momento que a alteridade adquire um significado diverso daquele observado nos poemas anteriores. O estrangeiro é derrotado pela impossibilidade de integrar-se plenamente ao universo que desejou habitar. Ao mesmo tempo, Tibeima também não atravessa esse encontro sem transformações. Ela abandona o companheiro, aceita outro guerreiro e, ao final, desaparece igualmente da memória coletiva. Ambos são figuras transitórias, incapazes de construir qualquer permanência.

Esse desfecho também aproxima “Cantiga do Rosto Branco” da leitura que Machado desenvolve em Instinto de Nacionalidade. A identidade brasileira nasce de um encontro que produz deslocamentos, perdas e esquecimentos. O rosto branco deixa de pertencer ao seu mundo sem jamais tornar-se efetivamente indígena; Tibeíma, por sua vez, abandona o vínculo estabelecido, mas também não preserva qualquer memória dele. O resultado desse contato é uma história condenada ao desaparecimento. O encontro evidencia a complexidade histórica da formação brasileira. Em vez de utilizar o indígena como origem idealizada da nacionalidade, ele transforma tanto o indígena quanto o europeu em figuras reciprocamente estranhas, incapazes de ocupar o centro absoluto da narrativa. O rosto branco também se torna parte do exercício de alteridade.

3.7 A Gonçalves Dias

Em “Gonçalves Dias”, Machado de Assis constrói uma elegia de grande extensão, cuja forma acompanha o movimento de rememoração e de lamento que estrutura o poema. A composição apresenta nove estrofes principais em versos decassílabos, embora a regularidade métrica seja deliberadamente flexibilizada pela presença de versos quebrados e pela inserção, ao final, da longa nênia atribuída às “virgens da mata”. Predomina, portanto, o verso de dez sílabas poéticas, de ritmo solene e cadenciado, associado tradicionalmente à poesia narrativa e à dicção épica.

Mas tu, cantor da América, roubado

> Tão cedo ao nosso orgulho, 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,
> Onde a luz frouxa da serena lua,
> Por noite silenciosa, entre a folhagem
> Coasse os raios úmidos e frios,
> Com que ela chora os mortos... derradeiras
> Lágrimas certas que terá na campa
> O infeliz que não deixa sobre a terra
> Um coração ao menos que o pranteie. (Leal, 2012, p. 265)

A variação na extensão de determinados versos, contudo, impede que a regularidade se transforme em monotonia e permite que o ritmo acompanhe as oscilações entre a narrativa da morte do poeta, a meditação sobre sua ausência e a incorporação da voz indígena na homenagem final.

Também o sistema de rimas contribui para essa construção. Nas estrofes iniciais, predominam as rimas pouco marcadas, o que confere ao poema um andamento discursivo e meditativo, adequado à evocação da trajetória de Gonçalves Dias e à reflexão sobre a morte. A musicalidade não depende de um esquema rígido de rimas, mas sobretudo da organização sintática dos períodos, das pausas e das recorrências sonoras. Na nênia final, entretanto, a repetição do refrão “Morto, é morto o cantor dos meus guerreiros! / Virgens da mata, suspirai comigo!” (Leal, 2012, p. 268) introduz uma estrutura mais claramente musical e responsorial. A repetição funciona como uma espécie de lamento ritual, aproximando a homenagem do canto fúnebre e fazendo com que a morte do poeta seja reiterada ao longo da composição, como se a voz coletiva das “virgens da mata” se recusasse a deixar que seu desaparecimento fosse silenciado.

A dimensão sonora do poema é igualmente significativa. Machado explora aliterações em consoantes vibrantes e oclusivas, sobretudo nos momentos em que descreve a violência do naufrágio e a força da natureza. Em passagens como “bate os pés, espumante e desabrido, / o corcel da tormenta” (Leal, 2012, p. 266), a recorrência de sons consonantais mais fortes acompanha a imagem do mar revolto e produz uma sonoridade áspera, que contrasta com a suavidade dos momentos dedicados à memória do poeta. Em outros trechos, a repetição de sons sibilantes contribui para uma atmosfera mais silenciosa e elegíaca em que a sucessão de /s/

produz um efeito de sopro e prolongamento sonoro, reforçando a sensação de suspensão e desamparo, como em “Das vozes nossas. Ouvirás, entre elas, / Talvez, em lábios de indiana virgem! / Esta saudosa e suspirosa nênia” (Leal, 2012, p. 267). As assonâncias, por sua vez, colaboram para a continuidade melódica dos versos, especialmente pela recorrência das vogais abertas e nasais em passagens de maior carga afetiva, prolongando sonoramente palavras ligadas à morte, à saudade e à memória.

O ritmo do poema é dessa forma inseparável de sua matéria elegíaca. Nos primeiros movimentos, o andamento mais lento, sustentado pelos longos períodos sintáticos e pela sucessão de orações, traduz a contemplação do destino de Gonçalves Dias e a distância entre o poeta e a pátria que desejava rever. Quando o poema passa à descrição do naufrágio, o ritmo se torna mais tenso e dinâmico, acompanhando a violência das ondas e a luta pela sobrevivência: “Súbito, nas ondas / bate os pés, espumante e desabrido, / o corcel da tormenta” (Leal, 2012, p. 266). A quebra provocada por “súbito” marca precisamente essa mudança de andamento, fazendo com que a forma reproduza o acontecimento narrado. Depois da morte, o ritmo volta a se alongar e a desacelerar, retomando o tom contemplativo e elegíaco. A composição sonora acompanha o percurso do poema: da lembrança à narrativa do naufrágio, do choque da morte à transformação do poeta em memória nacional.

> Nem afetos nem prantos; mas somente
> A noite, o medo, a solidão e a morte.
> A alma que ali morava, ingênua e meiga,
> Naquele corpo exíguo, abandonou-o,
> Sem ouvir os soluços da tristeza,
> Nem o grave salmear que fecha aos mortos
> O frio chão. Ela o deixou, bem como
> Hóspede mal aceito e mal dormido,
> Que prossegue a jornada, sem que leve
> O ósculo da partida, sem que deixe
> No rosto dos que ficam, — rara embora, —
> Uma sombra de pálida saudade. (Leal, 2012, p. 267)

É sobretudo na nênia final que essa musicalidade assume uma função simbólica mais evidente. Ao incorporar a voz das “virgens da mata”, Machado retoma a imagética indianista associada à poesia de Gonçalves Dias e transforma o poeta em

personagem da própria tradição que ajudou a construir. O refrão “Morto, é morto o cantor dos meus guerreiros!” funciona simultaneamente como lamento e como consagração. Ao nomeá-lo “cantor dos meus guerreiros”, a voz indígena reconhece a permanência de sua poesia justamente no universo simbólico que ele representou. A repetição, portanto, não apenas acentua a dor da perda, mas assegura a sobrevivência do poeta pela memória. Nesse sentido, a regularidade do decassílabo, a musicalidade das recorrências sonoras, as aliterações e as assonâncias e, sobretudo, o ritmo reiterativo da nênia convergem para uma compreensão onde a morte física de Gonçalves Dias é convertida em permanência histórica. O poeta que não pôde repousar na terra natal encontra, pela poesia, uma outra forma de sepultura e de sobrevivência, inscrita na memória da pátria e na voz daqueles que sua própria obra transformou em matéria poética.

Esse procedimento revela uma relação complexa de Machado com a tradição indianista. À primeira vista, trata-se apenas de uma homenagem a Gonçalves Dias, reconhecido como o grande cantor da nacionalidade romântica. Entretanto, a homenagem não consiste na repetição de seu projeto literário. O poema estabelece, desde suas epígrafes, uma comparação entre Basílio da Gama e Gonçalves Dias, contrapondo dois destinos de poetas nacionais. Enquanto Basílio retorna à pátria e encontra nela sepultura, Gonçalves Dias morre justamente quando buscava reencontrar a terra natal. Durante o poema, podemos estender a interpretação, avaliando como pode ter Machado dotado um dado biográfico de um valor simbólico decisivo. O poeta transforma o naufrágio na imagem da própria condição do poeta nacional. Gonçalves Dias aproxima-se continuamente da pátria, contempla o horizonte, imagina o retorno, leva consigo Os Timbiras, mas jamais alcança a costa, o lado de lá, a alteridade que entende como lar. A morte interrompe esse retorno exatamente no momento em que ele poderia, talvez, consumar-se. A nacionalidade toma a forma de um horizonte sempre desejado, mas nunca plenamente alcançado, ilustrando a dicotomia entre o realismo e o romance.

É justamente por isso que a parte final do poema merece atenção especial. Quando a voz indígena passa a lamentar Gonçalves Dias, Machado realiza uma operação bastante original. A indígena canta o poeta porque ele havia cantado os guerreiros indígenas; mas o poeta permanece sendo aquele que representou o

indígena, não aquele que pertenceu a ele. Convém, mais uma vez chamar a atenção, para o aspecto que aproxima diretamente o poema das reflexões presentes em Instinto de Nacionalidade. Ao discutir a literatura brasileira, Machado afirma que o elemento nacional depende de uma elaboração estética capaz de interpretar a realidade brasileira. A longa nênia final sintetiza esse movimento.

> O piaga, que foge a estranhos olhos,
> E vive e morre na floresta escura,
> Repita o nome do cantor; nas águas
> Que o rio leva ao mar, mande-lhe ao menos
> Uma sentida lágrima, arrancada
> Do coração que ele tocara outrora,
> Quando o ouviu palpitar sereno e puro,
> E na voz celebrou de eternos carmes.
> Morto! é morto o cantor dos meus guerreiros!
> Virgens da mata, suspirai comigo! (Leal, 2012, 269)

Nela reaparecem personagens como Coema, Itajuba, os Timbiras, o piaga e toda a mitologia construída por Gonçalves Dias. Entretanto, essas figuras sobrevivem exclusivamente na memória poética. Ao fazer uma indígena lamentar o poeta que a representou, Machado realiza uma inversão sofisticada, como é de seu costume. Aqui, o outro passa a representar aquele que o representou.

3.8 Os Semeadores

À primeira vista, “Os Semeadores” parece destoar dos demais poemas de *Americanas*. Em lugar das figuras indígenas, das mulheres abandonadas ou dos guerreiros vencidos, Machado desloca o olhar para outro momento da história nacional, a chegada dos missionários jesuítas ao interior da colônia. Em “Os semeadores”, Machado de Assis retoma, desde a epígrafe extraída do Evangelho de Mateus “Eis que o semeador saiu a semear” (Leal, 2012, p. 269), a imagem bíblica da semeadura para construir uma alegoria do trabalho daqueles que, no século XVI, participaram da formação da sociedade brasileira.

A composição apresenta seis estrofes de quatro versos, totalizando vinte e quatro versos. Predominam os decassílabos, alternados com versos mais breves, de seis sílabas poéticas, configuração que produz uma estrutura regular e binária. O

esquema de rimas organiza-se em ABAB, com rimas alternadas entre os versos longos e curtos: “largos/amargos” e “flor/sem-eador”, por exemplo. A regularidade dessa disposição formal contribui para a ideia de continuidade e ordenação que atravessa o poema, e podemos aproximar o ritmo da composição ao próprio gesto repetitivo de semear.

A alternância entre versos longos e curtos também produz um movimento rítmico bastante característico. Os versos de maior extensão desenvolvem a ação ou apresentam as dificuldades enfrentadas pelos “semeadores”, enquanto os versos menores funcionam como uma espécie de conclusão ou golpe rítmico, concentrando a ideia central de cada estrofe: “o doce fruto e a flor”, “aos temporais e aos sóis”, “o frio, a descalcês”, “o morrê-la, talvez” (Leal, 2012, p. 269-270). O procedimento confere ao poema um ritmo cadenciado, quase solene, adequado ao tom de homenagem que o eu lírico assume. Na última estrofe, entretanto, o ritmo se intensifica por meio da exclamação e da repetição: “Ó Paulos do sertão! Que dia e que batalha!” (Leal, 2012, p. 269). A sequência final “vivereis, vivereis!” (Leal, 2012, p. 270) rompe a linearidade descritiva e transforma o ritmo em uma afirmação enfática de permanência e memória.

No plano sonoro, destacam-se algumas aliterações que reforçam a dimensão árdua do trabalho descrito. Em “Rude era o chão; agreste e longo aquele dia” (Leal, 2012, p. 269), a recorrência das consoantes /r/ e /g/ produz uma sonoridade mais áspera, coerente com a dureza do espaço e das circunstâncias enfrentadas pelos semeadores. Algo semelhante ocorre em “Poucos; mas a vontade os poucos multiplica” (Leal, 2012, p. 270), em que a repetição dos sons consonantais e, sobretudo, da própria palavra “poucos” enfatiza a ideia de esforço coletivo capaz de superar a escassez. Já em “Entre bárbaras mãos, como se fora crime” (Leal, 2012, p. 270), a repetição de /r/ e /m/ confere maior peso à passagem, acompanhando a representação da violência sofrida por aqueles que realizavam seu trabalho “entre bárbaras mãos”.

As assonâncias também colaboram para a construção do sentido. A recorrência das vogais abertas /a/ e /o/ em versos como “Rude era o chão; agreste e longo aquele dia” (Leal, 2012, p. 269) amplia sonoramente a extensão do espaço e a duração da

jornada. Em “o morrer cada dia uma morte sem nome” (Leal, 2012, p. 270), a repetição dos sons nasais e da vogal /o/ confere à expressão uma tonalidade grave, reforçando a ideia de uma morte cotidiana, anônima e repetida.

A relação entre ritmo, métrica e sentido torna-se especialmente significativa na construção da imagem dos “semeadores”. A alternância regular dos versos e das rimas reproduz, no plano formal, a persistência do gesto de semear, um movimento reiterado, disciplinado e contínuo, cuja recompensa não é imediata. A primeira estrofe estabelece justamente essa distância temporal entre o trabalho e seus frutos: “Vós os que hoje colheis” (Leal, 2012, p. 269) dirige-se àqueles que desfrutam, no presente, dos resultados de uma ação realizada no passado.

> Vós os que hoje colheis, por esses campos largos,
> O doce fruto e a flor,
> Acaso esquecereis os ásperos e amargos
> Tempos do semeador?
>
> Rude era o chão; agreste e longo aquele dia;
> Contudo, esses heróis
> Souberam resistir na afanosa porfia
> Aos temporais e aos sóis. (Leal, 2012, p. 269)\

O ritmo regular, portanto, dá forma à própria ideia de continuidade histórica, fazendo do poema uma reflexão sobre a permanência de determinadas ações para além da existência daqueles que as realizaram. O poema é construído a partir de uma estrutura regular, reiterativa e progressiva, na qual cada estrofe acrescenta uma nova camada à representação dos “semeadores”: primeiro, o trabalho; depois, a resistência; em seguida, a fé; posteriormente, os perigos e, por fim, a vitória e a permanência na memória. O último verso, “vivereis, vivereis!” (2012, p. 270) sintetiza essa passagem do trabalho material à sobrevivência simbólica.

> Ó Paulos do sertão! Que dia e que batalha!
> Venceste-la; e podeis
> Entre as dobras dormir da secular mortalha;
> Vivereis, vivereis! (Leal, 2012, p. 270)

A repetição verbal, associada à exclamação, funciona como uma espécie de garantia poética contra o esquecimento. Aqueles que semearam podem desaparecer fisicamente, mas permanecem vivos nos frutos produzidos por sua ação e na memória que o poema lhes confere.

As sextilhas de ritmo constante, construídas em torno de uma dicção elevada e oratória, produzem um movimento contínuo de exaltação. A regularidade métrica reforça essa impressão de estabilidade, como se a própria forma reproduzisse a ideia de permanência evocada nos versos finais "Vivireis, vivireis!" (Leal, 2012, p. 270). Diferentemente dos poemas narrativos da coletânea, aqui praticamente não há ação.

É nessa suspensão que o poema revela sua principal ambiguidade. O semeador bíblico lança sementes cujo crescimento depende da qualidade da terra; Machado recupera essa imagem para celebrar aqueles que transformaram "a terra pobre em rica / E os centos em milhões" (Leal, 2012, p. 270). Entretanto, ao longo de *Americanas*, essa mesma terra aparece reiteradamente marcada pela perda, pela violência e pela impossibilidade de retorno. Talvez se trate aqui de uma ousadia interpretativa a qual esta pesquisa se permitirá: lido em conjunto com poemas como “Potira”, “Niâni”, “Visão de Jaciúca” e “Cantiga do Rosto Branco”, “Os Semeadores”, com sua forma de quadro, componha talvez uma peça decorativa dentro um projeto muito mais complexo. A celebração da semente convive com a memória daqueles que foram arrancados do próprio solo para que essa semeadura pudesse acontecer, lenta e em silêncio.

A imagem do campo adquire uma dimensão simbólica. O solo cultivado deixa de representar apenas a fertilidade da terra brasileira para converter-se em metáfora da formação histórica do país. A semente anuncia um futuro; mas esse futuro depende um terreno previamente transformado. Como observa Darcy Ribeiro (2015, p. 57), o Brasil constitui-se como um "povo novo" produzido por um longo processo de violência e recomposição cultural. A riqueza celebrada pelo poema repousa sobre um espaço cuja fertilidade foi construída à custa da dissolução de outras formas de existência. A terra produz, mas conserva sob si as marcas daquilo que precisou ser soterrado para que a colheita fosse possível.

Também vale aqui destacar uma nova possibilidade de interpretação, que talvez sirva também para divertir o leitor assíduo da obra machadiana: “Os Semeadores” também pode ser um dos poemas mais discretamente irônicos de *Americanas.* Sua linguagem reproduz a solenidade dos discursos de fundação nacional. Mas, depois de percorrer poemas em que a alteridade aparece como perda, violência, deslocamento e impossibilidade de pertencimento, a celebração dos "heróis" da semeadura adquire inevitavelmente outro sentido. A colheita existe, mas chegamos a esta altura da coletânea nos perguntando que foi necessário perder para que ela pudesse florescer.

3.9 A Flor de Embiruçu

Entre os poemas de *Americanas*, “A Flor do Embiruçu” distingue-se por abandonar a narrativa histórica e o universo indígena para construir uma reflexão lírica. Nos deparamos apenas com a contemplação de uma flor que floresce durante a noite e recolhe suas pétalas ao nascer do dia.

> Quando a noturna sombra envolve a terra
> E à paz convida o lavrador cansado,
> À fresca brisa o seio delicado
> A branca flor do embiruçu descerra (Leal, 2012, p. 270)

O poema organiza-se em estrofes regulares de quatro versos, construídas sobre um ritmo sereno e contínuo que ecoa o ciclo natural descrito pelo texto. A alternância entre noite e dia estrutura toda a composição, e os verbos distribuem-se segundo esse movimento pendular: "descerra", "recolhe", "bebe", "rompe", "dobra", "busca". Não há rupturas bruscas nem tensão narrativa; a sucessão das ações acompanha o ritmo lento da natureza, criando uma musicalidade contemplativa que poderia aproximar o poema da meditação filosófica. Predominam os versos decassílabos, embora a leitura métrica possa apresentar pequenas variações decorrentes da posição das sílabas tônicas e das elisões próprias da versificação. A regularidade do metro contribui para a construção de um ritmo sereno e cadenciado,

adequado ao movimento contemplativo do poema e, sobretudo, ao ciclo de abertura e fechamento da flor.

> Então, à luz nascente, a flor modesta,
> Quando tudo o que vive alma recobra,
> Languidamente as suas folhas dobra,
> E busca o sono quando tudo é festa. (Leal, 2012, p. 271)

As estrofes apresentam esquema de rimas ABBA, com rimas interpoladas. Na primeira quadra, por exemplo, temos “terra”/“descerra” (A) e “cansado”/“delicado” (B); na segunda, “chora”/“aurora” (A) e “alguma”/“bruma” (B) (Leal, 2012, p. 270-271). Esse procedimento se repete nas demais estrofes, conferindo ao poema uma unidade sonora. A regularidade das rimas também produz um efeito de fechamento, especialmente significativo porque cada quadra parece encerrar em si mesma uma pequena imagem ou movimento, a noite envolve a terra, a flor se abre, a aurora chega, a flor se fecha e, posteriormente, a alma se projeta para outros mundos. Assim, a forma fechada das estrofes acompanha a ideia de ciclos e de recolhimento.

O esquema rimático também reforça a aproximação entre a flor e a alma. As rimas em “terra”/“descerra”, “chora”/“aurora”, “modesta”/“festa”, “suspira”/“aspira” e “silenciosas”/“viçosas” estabelecem relações sonoras entre palavras que participam da construção das imagens centrais do poema. A recorrência das terminações contribui para a sensação de continuidade e de movimento circular, como se o poema acompanhasse o ritmo natural da flor, que se abre durante a noite e se recolhe com a chegada da manhã.

Entre os recursos sonoros, destaca-se a aliteração, sobretudo pela recorrência de consoantes sibilantes, como [s], [z] e [ʃ], que produzem um efeito de suavidade e de murmúrio. Em versos como “Suave imagem da alma que suspira” e “Também ela ama as horas silenciosas” (Leal, 2012, p. 271), a repetição dos sons sibilantes cria uma sonoridade branda, quase sussurrada, coerente com o campo semântico do silêncio, do suspiro e da contemplação. O mesmo efeito pode ser percebido em “vive, embala-se, orvalha-se, recende”, em que a sucessão de sons fricativos e nasais contribui para uma leitura mais fluida e delicada. A sonoridade participa da construção de uma atmosfera noturna e introspectiva.

O ritmo é predominantemente lento, regular e meditativo. A sucessão dos versos decassílabos e a organização das quadras produzem uma cadência equilibrada, sem rupturas bruscas, que se harmoniza com a representação da natureza noturna. O poema começa com um movimento de abertura, “a branca flor do embiruçu descerra”, e passa gradualmente ao recolhimento: “Languidamente as suas folhas dobra” (Leal, 2012, p. 270-271). A própria escolha do advérbio “languidamente” contribui para desacelerar o andamento do verso. A cadência regular reproduz poeticamente o movimento cíclico da flor e, por extensão, o movimento da alma que encontra na noite um espaço de suspensão diante da agitação da vida. O poema começa com a noite envolvendo a terra e termina com a aurora provocando o fechamento da flor. A circularidade formal e semântica reforça a ideia de que a noite constitui, para a flor e para a alma, um espaço privilegiado de liberdade e de transcendência.

A repetição dos pares antitéticos, noite e dia, sono e vigília, silêncio e agitação, confere unidade à composição e nos lembra um dos maiores eixos de análise poética propostos por Antonio Candido, em *Na Sala de Aula*, o da tensão. No entanto, há um ponto que destoa: a flor é descrita pelo seu comportamento. Não pela sua beleza ou efemeridade, como o que seria óbvio. Ela abre as pétalas quando toda a natureza repousa e recolhe-se precisamente quando o restante do mundo desperta. Machado organiza os versos de modo que a imagem da flor se desenvolva lentamente. Depois de apresentar o comportamento da flor, o eu lírico rompe a distância entre observador e objeto ao afirmar: "Suave imagem da alma que suspira" (Leal, 2012, p. 271). A natureza, neste momento, torna-se a projeção de uma interioridade semelhante à humana. A flor do embiruçu floresce quando o mundo repousa, simbolizando uma consciência que encontra no silêncio e no recolhimento a possibilidade de existir plenamente. Enquanto o dia representa o universo das convenções sociais, o "labor ingrato", a "agitação", a "fadiga", a "turba vã", a noite converte-se em espaço de liberdade espiritual, onde a alma rompe "os duros elos" da matéria e pode aspirar a "novos mundos". Essa interpretação está em consonância com a do romantismo por Lowy e Sayre, conforme já tratamos aqui, ao encararmos o romantismo como um movimento essencialmente anticapitalista.

Outra observação que pode ser importante trazer aqui é que esse deslocamento modifica o papel da natureza no romantismo europeu. Em Victor Hugo, em *Les Orientales*, a paisagem oriental funciona como uma expansão da subjetividade do poeta. O Oriente aparece como espaço privilegiado da imaginação, onde a natureza amplifica as paixões humanas e projeta os desejos do sujeito europeu. Em Machado, natureza não oferece uma fuga para o exótico nem promete qualquer experiência de transcendência absoluta. A flor conduz o sujeito apenas para um outro modo de refletir sobre o próprio mundo.

Também convém dizer aqui que o poema pode ser visto à luz do manifesto do “Instinto de Nacionalidade”. Embora utilize um elemento característico da flora brasileira, o embiruçu não funciona como emblema nacional. Sua função é simbólica. É um elemento brasileiro que não é utilizado pela sua exotização. Ele é trazido de modo a formular uma experiência universal da existência. A "turba vã" representa um mundo regido pelas aparências, pelas convenções e pelas ilusões da vida cotidiana; a flor, ao contrário, encontra sua plenitude precisamente quando se afasta desse universo.

O poema também conserva um diálogo discreto com o restante da coletânea. Assim como Potira, Niani ou Jaciúca, a flor ocupa uma posição marginal em relação ao mundo que a cerca. Todos esses personagens existem em desacordo com o tempo histórico que habitam. A diferença está em que, enquanto aqueles experimentam esse desencontro como tragédia histórica, a flor o transforma numa escolha existencial. Nesse sentido, não me parece ousado afirmar que A flor do embiruçu funciona como uma espécie de epílogo filosófico de *Americanas*. Depois de percorrer guerras, deslocamentos, perdas e conflitos de identidade, Machado sugere que o nacional nasce da construção de um olhar capaz de reconhecer, na própria experiência brasileira, uma forma singular de compreender a ordem das coisas.

3.10 Lua Nova

Em “Lua Nova”, Machado apresenta um instante de comunhão entre a natureza, a coletividade indígena e o sagrado. A lua nascente Jaci, "mãe dos frutos",

torna-se o centro em torno do qual se organizam as vozes da aldeia, reunindo guerreiros, donzelas e anciãos numa celebração comum.

> Mãe dos frutos, Jaci, no alto espaço
> Ei-la assoma serena e indecisa:
> Sopro é dela esta lânguida brisa
> Que sussurra na terra e no mar.
> Não se mira nas águas do rio,
> Nem as ervas do campo branqueia;
> Vaga e incerta ela vem, como a ideia
> Que inda apenas começa a espontar. (Leal, 2012, p. 272)

Trata-se de um dos poemas mais luminosos do livro, não apenas pelo brilho lunar mas porque registra um mundo ainda íntegro, anterior à violência que tantos outros textos da coletânea narram. Sua beleza reside na delicadeza estética com que Machado elabora um ritual coletivo numa imagem de equilíbrio entre o homem e a natureza.

Formalmente, o poema organiza-se em blocos sucessivos de vozes. Após uma abertura descritiva, que apresenta a aparição gradual da lua, seguem-se pequenas intervenções individuais (prece do guerreiro, da virgem e do ancião), antes que o poema retorne à voz coletiva da aldeia. O poema é composto por seis estrofes, todas constituídas por oito versos. As estrofes apresentam uma estrutura bastante regular, próxima da oitava, com versos predominantemente decassílabos. A regularidade métrica é acompanhada por algumas variações de tonicidade e de divisão interna dos versos, próprias do decassílabo de feição romântica, que preserva a fluidez sintática e a musicalidade do discurso.

O esquema de rimas também se mantém regular ao longo das estrofes. Predominam as rimas alternadas nos quatro primeiros versos e nos quatro últimos, configurando o esquema ABBA CDDC. Na primeira estrofe, por exemplo, temos “espaço / indecisa / brisa / mar”, seguida de “rio / branqueia / ideia / espontar” (Leal, 2012, p. 272). As rimas são predominantemente consoantes, embora o poema também explore a proximidade sonora entre palavras e a repetição de terminações, contribuindo para a musicalidade geral. As aliterações são importantes sobretudo na construção da atmosfera noturna e na representação dos sons da natureza. Na

abertura, a repetição de consoantes sibilantes pode ser percebida em “sopro é dela esta lânguida brisa / que sussurra na terra e no mar” (Leal, 2012, p. 272), em que a recorrência de /s/ produz uma sonoridade suave, quase sussurrada, mimetizando o movimento da brisa. O mesmo procedimento aparece em expressões como “serpente daninha” e “sombria”, nas quais os sons sibilantes também ajudam a estabelecer a ambiência da mata. Em outros momentos, a repetição de /r/ e /t/ intensifica a energia dos versos relacionados à caça e à guerra, como em “Vibre a seta, que ao longe derruba / tajaçu, que roncando caminha” (Leal, 2012, p. 272), fazendo a sonoridade acompanhar a ação descrita.

As assonâncias, por sua vez, reforçam a musicalidade e a unidade entre as diferentes vozes do poema. Destacam-se especialmente as recorrências das vogais /a/ e /i/, que alternam entre momentos de abertura e expansão e momentos de maior suavidade. O ritmo é predominantemente regular e cadenciado, sustentado pela recorrência dos versos decassílabos e pelas rimas organizadas. Entretanto, Machado alterna momentos de maior movimento rítmico com outros mais pausados. Na primeira estrofe, o ritmo é lento e contemplativo, acompanhando a aparição hesitante de Jaci: “ei-la assoma serena e indecisa” (Leal, 2012, p. 272). Nas estrofes seguintes, o ritmo ganha maior dinamismo à medida que diferentes personagens passam a falar à lua.

> E iam todos; guerreiros, donzelas,
> Velhos, moços, as redes deixavam;
> Rudes gritos na aldeia soavam,
> Vivos olhos fugiam p’ra o céu:
> Iam vê-la, Jaci, mãe dos frutos,
> Que, entre um grupo de brancas estrelas,
> Mal cintila: nem pôde vencê-las,
> Que inda o rosto lhe cobre amplo véu. (Leal, 2012, p. 272)

A repetição da fórmula “Jaci, doce amada” funciona como um refrão, criando unidade entre as vozes do guerreiro, da virgem e do ancião. Na última estrofe, a sucessão de verbos — “riam”, “cantavam”, “brotavam”, “brota, enfolha, verdeja, abre em flor” (Leal, 2012, p. 273) acelera e expande o ritmo, culminando na imagem de florescimento.

Essa disposição confere à composição um movimento coral, em que diferentes sujeitos participam de uma mesma experiência sem perder sua individualidade.

Cada fala possui um desejo próprio, mas todas convergem para Jaci, cuja presença silenciosa estrutura o poema. Machado constrói uma composição quase litúrgica, marcada pela repetição da invocação "Jaci, doce amada", que funciona como refrão e estabelece uma cadência ritualística. Essa delicadeza formal aproxima a experiência da leitura da própria experiência descrita: a lua se revela pouco a pouco, "vaga e incerta", "como a ideia / que inda apenas começa a espontar" (Leal, 2012, p. 272). A comparação é significativa pois transforma um fenômeno natural numa imagem do nascimento do pensamento. Difícil não refletir também que a escolha da lua como representante da natureza, sendo ela comum a todos habitantes da terra, retira dela a possibilidade de exotização tupiniquim sem deixar de trazer nela o elemento de beleza e fascínio.

Essa associação entre natureza e consciência percorre todo o poema. Jaci também é uma divindade capaz de organizar a vida coletiva. Cada personagem dirige-lhe um pedido que corresponde à sua posição dentro da comunidade. O guerreiro deseja força para a batalha; a jovem pede abundância para alimentar o homem amado; o ancião suplica apenas a continuidade da vida, para que possa assistir ao crescimento de seus descendentes. Todas as preces se orientam para a preservação da coletividade. Machado, romanticamente, constrói uma imagem da sociedade indígena fundada na complementaridade entre seus membros. Aqui, embora o guerreiro esteja presente, ele divide espaço com a mulher, com o ancião e, sobretudo, com a própria comunidade.

Trata-se de uma cosmologia muito distinta daquela que organiza o imaginário cristão europeu, frequentemente estruturado pela separação monoteísta, e entre o humano e o divino. Machado procura representar esse tema, comum ao orientalismo hugoano, traduzindo-o simbolicamente sem o forçar a entrar na forma das categorias ocidentais. Ao mesmo tempo, essa cena adquire caráter elegíaco quando considerada no conjunto de *Americanas*. O leitor já conhece o destino dessas comunidades indígenas. Depois de poemas como “Visão de Jaciúca”, sabe que esse equilíbrio será destruído pela história. A serenidade de “Lua Nova” só pode ser, então, retrospectiva. Machado preserva literariamente um modo de existir que a colonização em breve condena ao desaparecimento. A beleza do poema nasce também da consciência da perda. A comunidade celebra Jaci sem imaginar que seu mundo está destinado a

desaparecer, já o poeta escreve sabendo disso. É interessante notar também que não há aqui a idealização do indígena como origem da nacionalidade, nem sua redução a figura exótica. A alteridade toma outra dimensão. O que o poema procura conservar é uma forma distinta de habitar o mundo. O indígena representa simplesmente o que a história brasileira corre o risco de esquecer, sem perder o lirismo.

3.11 Sabina

"Sabina" é um dos poemas mais significativos de *Americanas.* Nele, Machado atravessa a ponte que foi construindo ao longo da coletânea: do indianismo como mito de origem e alteridade como incompleto. Se em "Potira", "Lua Nova" ou "A visão de Jaciúca" ainda existe uma comunidade indígena cuja voz organiza o poema, em "Sabina" essa comunidade se dissolve, amparada pela veracidade do processo histórico. O indígena já não é a gênese da matriz fundadora; aqui surge o mestiço, escravizado, integrado violentamente ao sistema colonial.

“Sabina” distingue-se no conjunto de *Americanas* por sua extensão e por uma organização formal que combina regularidade métrica e liberdade narrativa. O poema é composto por estrofes de extensão bastante variável. As primeiras cinco estrofes apresentam a configuração mais regular, com quatro versos cada uma, enquanto, a partir da sexta, Machado de Assis passa a empregar estrofes mais extensas, acompanhando a progressão da narrativa e a ampliação dos momentos descritivos e reflexivos. Essa irregularidade não representa ausência de organização formal, mas corresponde ao movimento narrativo do poema. Os momentos de maior condensação são sucedidos por longos segmentos descritivos, nos quais o narrador interrompe a ação para caracterizar personagens, espaços ou estados de espírito.

Quanto à metrificação, predominam os versos decassílabos, embora o poema apresente variações e versos de extensão diferente, sobretudo nas passagens de caráter mais narrativo. A presença do decassílabo aproxima “Sabina” da tradição da poesia narrativa e do verso heroico, conferindo solenidade à matéria tratada. Ao mesmo tempo, Machado flexibiliza essa regularidade por meio do encadeamento sintático, do *enjambement* e da alternância entre períodos longos e curtos. O resultado é uma métrica que conserva a cadência da poesia tradicional, mas se adapta à necessidade de desenvolver uma narrativa extensa. A variação rítmica acompanha as

oscilações da ação: momentos descritivos e contemplativos tendem a produzir um andamento mais lento, enquanto as passagens de maior tensão apresentam uma sucessão mais dinâmica de verbos e orações.

O sistema de rimas também participa dessa dupla característica. Nas estrofes iniciais, compostas por quatro versos, observa-se o emprego recorrente da rima interpolada ou abraçada (ABBA). É o caso da primeira estrofe, em que “fazenda/renda” e “toda/moda” (Leal, 2012, p. 273) estabelecem o esquema ABBA. O mesmo procedimento aparece nas estrofes seguintes, como em “senzala/sala” e “rude/juventude” (Leal, 2012, p. 273), reforçando a unidade sonora dos quartetos. A rima, entretanto, não se mantém de maneira uniforme ao longo de todo o poema, sobretudo quando as estrofes se tornam mais longas e a narração assume maior liberdade. Machado privilegia nesses trechos a continuidade sintática e semântica sobre uma regularidade rígida das terminações. A organização sonora passa progressivamente da regularidade das estrofes iniciais à maior flexibilidade das partes narrativas.

As aliterações contribuem para a construção da atmosfera e para a caracterização das cenas. A recorrência de consoantes sibilantes, especialmente /s/ e /ʃ/, pode ser percebida em sequências como “suspirar na cama”, “Se alguém lhe acende os olhos” e “sobre as águas estende” (Leal, 2012, p. 273-274). Esses sons produzem uma sonoridade mais branda e contínua, particularmente adequada às passagens de caráter íntimo ou contemplativo. As assonâncias também desempenham papel importante na coesão sonora. Destaca-se a recorrência das vogais /a/ e /o/, sobretudo nas passagens descritivas, produzindo uma sonoridade aberta e prolongada. Em “Flor da roça nascida ao pé do rio” (Leal, 2012, p. 277) a repetição das vogais abertas contribui para a musicalidade do trecho e para a aproximação entre Sabina e a natureza.

O ritmo de “Sabina” resulta principalmente da tensão entre o verso tradicional e a narrativa. Embora a presença predominante do decassílabo ofereça uma base rítmica relativamente estável, o poema emprega frequentemente *enjambements*, pausas internas, períodos extensos e diferentes combinações de orações, fazendo com que o ritmo do verso se subordine, em muitos momentos, ao ritmo da ação

narrada. Nas passagens em que o narrador descreve Sabina ou Otávio, o andamento tende a ser mais lento e reflexivo:

> Sabina era mucama da fazenda;
> Vinte anos tinha; e na província toda
> Não havia mestiça mais à moda,
> Com suas roupas de cambraia e renda.
>
> Cativa, não entrava na senzala,
> Nem tinha mãos para trabalho rude;
> Desbrochava-lhe a sua juventude
> Entre carinhos e afeições de sala. (Leal, 2012, p. 273)

Quando a narrativa se aproxima de momentos decisivos, como o encontro dos amantes, a partida de Otávio e a tentativa de Sabina de lançar-se ao rio, a sucessão de verbos, orações curtas e pausas altera a velocidade da leitura.

> E com que olhos de pena e de saudade
> Viu ir-se um dia pela estrada fora
> Otávio! Aos livros torna o moço aluno,
> Não cabisbaixo e triste, mas sereno
> E lépido. Com ela a alma não fica
> De seu jovem senhor. Lágrima pura,
> Muito embora de escrava, pela face
> Lentamente lhe rola, e lentamente
> Toda se esvai num pálido sorriso
> De mãe. (Leal, 2012, p. 278-279)

Essa característica é especialmente significativa porque “Sabina” se encontra entre a poesia lírica e a poesia narrativa. A forma acompanha a transformação de uma história de amor em uma narrativa de cativeiro, desigualdade e perda. A extensão das estrofes, a flexibilização da métrica e a variação do ritmo permitem que Machado desenvolva uma narrativa que conserva a solenidade da poesia, mas incorpora procedimentos próximos da prosa narrativa.

Desde os primeiros versos, Machado constrói uma personagem marcada por uma profunda ambiguidade social. Ao apresentar Sabina como "mucama da fazenda" (Leal, 2012, p. 273), com "vinte anos", e afirmar que "na província toda/não havia mestiça mais à moda,/com suas roupas de cambraia e renda" (Leal, 2012, p. 273), o

narrador reúne, em poucas linhas, elementos que revelam uma condição contraditória. A personagem é escravizada, mas veste-se como uma senhora; é criada no espaço doméstico da casa-grande, mas continua sendo propriedade.

Essa ambivalência aprofunda-se quando o poema informa que, embora fosse "cativa", "não entrava na senzala", nem possuía "mãos para trabalho rude", pois sua juventude "desabrochava [...] entre carinhos e afeições de sala" (Leal, 2012, p. 273). A delicadeza dessas imagens produz um efeito particularmente significativo, descrevendo uma convivência aparentemente harmoniosa. É essa aparência que torna a violência mais complexa, e dialoga com momentos facilmente detectáveis na realidade social brasileira contemporânea, e que Machado tratará em sua obra, em outros formatos. O afeto se reveste de um paternalismo que mascara as relações de dominação sob a forma da intimidade doméstica.

A perspectiva da alteridade também se mostra decisiva para a leitura do poema. Sabina ocupa uma condição mais instável: mestiça, escravizada, criada da casa, objeto de desejo e, ao mesmo tempo, sujeito de uma interioridade que o narrador acompanha com extrema delicadeza. A alteridade deixa de localizar-se num espaço distante ou exótico para instalar-se no interior da sociedade. O outro não está no passado. O outro não está no exótico. É aquele que participa da constituição cotidiana da nação e, ainda assim, permanece excluído dela.

Também chama atenção a longa caracterização dedicada a Otávio. Antes mesmo do desenvolvimento da relação amorosa, o narrador acompanha sua formação universitária, suas ambições políticas, sua posição social e seu trânsito entre a fazenda e a cidade, “Ora, Otávio curava a Academia” (Leal, 2012, p. 274). A demora narrativa não é gratuita; ao mostrar que o jovem emprega suas horas "por meter na cabeça o jus romano/e o pátrio jus" (Leal, 2012, p. 275), Machado estabelece uma oposição estrutural entre os protagonistas. Enquanto Sabina é definida pela condição jurídica de propriedade, Otávio dedica-se justamente ao estudo das leis que sustentam essa ordem social.

A cena do encontro junto ao rio constitui um momento elaborado. O ritmo narrativo desacelera, os versos ampliam a descrição da paisagem e produzem uma atmosfera de contemplação quase pictórica quando "pela aberta da folhagem,/que

inda não doura o sol", surge "uma figura deliciosa, um busto sobre as ondas" (Leal, 2012, p. 276). A construção visual aproxima-se esteticamente da tradição romântica e remete às figuras femininas de *Les Orientales*, frequentemente reveladas entre jardins, águas ou véus luminosos. Também aqui a mulher aparece mediada pela natureza, pela luz e pelo olhar masculino.

Entretanto, Machado, numa tradução simbólica, altera o funcionamento desse procedimento. Em Victor Hugo, a revelação do corpo feminino tende a permanecer no campo da contemplação estética. Em “Sabina”, a beleza nunca se dissocia da estrutura social que a determina. Quando Otávio compara a jovem à "flor da roça nascida ao pé do rio", afirmando que talvez fosse "mais bela / que essas belezas cultas da cidade" (Leal, 2012, p. 276), recupera uma metáfora típica do romantismo, identificando a mulher à natureza espontânea em oposição ao artificialismo urbano. Mas a sequência do discurso desfaz imediatamente essa idealização, quando o jovem afirma que "fez-te cativa o berço; a lei somente / os grilhões te lançou" (Leal, 2012, p. 277). A violência desse verso corta e entreabre o poema, revelando a naturalização da escravidão. Otávio procura reduzir a opressão à esfera abstrata da lei, como se a desigualdade não atravessasse a própria relação que estabelece com Sabina. A agudeza machadiana manifesta-se nesse descompasso entre a posição do narrador e a do personagem. O leitor percebe aquilo que Otávio ignora: seu amor nasce inevitavelmente contaminado pelas condições históricas que ele próprio naturaliza.

Também a construção da subjetividade de Sabina merece destaque formal. Ela quase não possui voz direta. Sua interioridade manifesta-se por meio do silêncio, dos gestos e das imagens corporais. Quando seus olhos, "cobertos pelas pálpebras medrosas", deixam cair "duas únicas lágrimas", "de gosto e de vergonha a um tempo" (Leal, 2012, p. 277), Machado condensa uma experiência afetiva marcada simultaneamente pelo desejo, pela culpa, pela esperança e pelo medo. A contenção expressiva substitui a eloquência sentimental e produz um efeito de considerável densidade psicológica.

Essas lágrimas adquirem dimensão ainda mais significativa quando o narrador observa que "o rio / no seio as recebeu; consigo as leva, / como gotas de chuva, indiferente / ao mal ou bem que lhe povoa a margem" (Leal, 2012, p. 277). Ao longo

de *Americanas*, a natureza deixa progressivamente de funcionar como espelho harmonioso da experiência humana. Também aqui o rio não consola, não participa do sofrimento nem oferece qualquer possibilidade de reconciliação. Seu curso permanece indiferente ao drama dos personagens. A paisagem deixa de garantir uma identidade nacional fundada na comunhão entre homem e natureza para tornar-se testemunha silenciosa da história. Essa transformação aproxima-se diretamente da reflexão desenvolvida por Machado em *Instinto de Nacionalidade*. A natureza brasileira se mantém como testemunha sobre a qual se inscrevem as contradições da formação histórica do país. Sabina também converte a gravidez em intensificação da tragédia. O filho não simboliza integração, mas abandono. Quando Otávio regressa à fazenda já casado, a ordem social reafirma-se plenamente. O casamento reintegra o jovem ao universo de sua classe, enquanto Sabina permanece definitivamente excluída desse espaço.

> Oh! longa foi, longa e ruidosa a festa
> Da fazenda, por onde alegre entrara
> O moço Otávio conduzindo a esposa.
> Viu-os chegar Sabina, os olhos secos,
> Atônita e pasmada. Breve o instante
> Da vista foi. Rápido foge. A noite
> A seu trêmulo pé não tolhe a marcha;
> Voa, não corre, ao malfadado rio,
> Onde a voz escutou do amado moço.
> Ali chegando: “Morrerá comigo.
> O fruto de meu seio; a luz da terra
> Seus olhos não verão; nem ar da vida
> Há de aspirar...”(Leal, 2012, p. 280)

O momento em que ela decide lançar-se ao rio, declarando que "morrerá comigo/o fruto de meu seio" (Leal, 2012, p. 280), rompe qualquer expectativa de idealização da personagem. Sabina renega a possibilidade de se tornar uma alegoria conciliadora da nacionalidade para tornar-se a expressão da violência produzida pelas estruturas sociais do Império. No entanto, Machado evita igualmente a solução melodramática. O suicídio é interrompido quando "vence o instinto de mãe" (Leal, 2012, p. 280). Nesse breve enunciado concentra-se uma força simbólica extraordinária; permanece apenas a continuidade da vida sob o signo da perda.

Essa leitura pode ser aprofundada à luz da reflexão de Julia Kristeva, para quem "a mulher é o estrangeiro que começa em nós, a alteridade íntima que desafia nossa certeza de pertencimento" (Kristeva, 1993, p. 18). Sabina encarna precisamente essa alteridade interior da sociedade brasileira. Ela constitui aquilo que a nação produz, incorpora e simultaneamente exclui. A comparação com “Sara la baigneuse”, poema emblemático da obra *Les Orientales*, evidencia tanto as permanências quanto os deslocamentos entre Hugo e Machado. Conforme observa Achira Kamel, a mulher oriental em Hugo funciona como "metáfora do sonho e da servidão" (Kamel, 1989, p. 151), tornando-se uma superfície para a projeção dos desejos do Ocidente. Machado reaproveita diversos elementos dessa construção (a mulher junto às águas, a mediação da natureza, o olhar masculino que organiza a cena). O banho de Sabina, porém, revela um conflito histórico. Seu corpo, para além de simbolizar disponibilidade erótica, torna-se expressão de uma vulnerabilidade concreta. Sabina é, ao mesmo tempo, íntima e estrangeira, pertencente e excluída.

Nesse sentido, a observação de Löwy e Sayre, segundo a qual a modernidade romântica transforma a nostalgia em forma de lucidez histórica (Löwy; Sayre, 2015, p. 122), ilumina de maneira particular o poema. Sabina conserva procedimentos característicos do romantismo; o lirismo amoroso, a idealização da paisagem e a construção simbólica da figura feminina, mas todos eles passam a produzir um efeito inverso. Em vez de reconciliar homem, natureza e história, revelam a impossibilidade dessa reconciliação.

Ao afirmar que "viu-a jazer a lua/largo espaço da noite ao pé das águas / e ouviu-lhe o vento os trêmulos suspiros; / nenhum deles, contudo, o disse à aurora" (Leal, 2012, p. 281), Machado finaliza o poema construindo uma imagem em que a natureza testemunha o sofrimento, e permanece incapaz de transformá-lo em memória coletiva. A aurora, símbolo tradicional do renascimento romântico, ignora aquela dor. Não há redenção, nem fundação harmoniosa da nacionalidade. Impera o silêncio.

Por isso, podemos dizer que Sabina alcança um dos momentos mais complexos de *Americanas*. O personagem é testemunho de nossa fratura histórica. O corpo feminino revela aquilo que apagamos para constituir-nos. Machado conserva a

linguagem simbólica do romantismo, mas substitui o mito da origem pela consciência da perda.

3.12 A Última Jornada

"A Última Jornada" é um poema dividido em duas partes, I e II. A primeira parte contém 7 tercetos e 1 quarteto (25 versos), enquanto a segunda é composta por 26 tercetos e 1 quarteto (82 versos). A predominância do terceto é significativa, pois a forma estabelece uma estrutura regular para uma narrativa marcada pela oposição entre duas trajetórias: a da esposa, que ascende à luz, e a do guerreiro, condenado às trevas.

> E ela se foi nesse clarão primeiro,
> Aquela esposa mísera e ditosa;
> E ele se foi o pérfido guerreiro.
>
> Ela serena ia subindo e airosa,
> Ele à força de incógnitos pesares
> Dobra a cerviz rebelde e lutuosa. (Leal, 2012, p. 281)

Os versos são predominantemente hendecassílabos, compostos por onze sílabas poéticas, com algumas variações decorrentes da sinalefa e da própria liberdade rítmica da poesia narrativa. A extensão longa dos versos contribui para a construção de um movimento contínuo, adequado à imagem central do poema, a viagem dos dois personagens pelos ares em direções opostas. Desde os primeiros versos, a métrica imprime uma marcha lenta e solene: "E ela se foi nesse clarão primeiro", "aquela esposa mísera e ditosa" e "e ele se foi o pérfido guerreiro" (Leal, 2012, p. 281). O alongamento do verso acompanha o deslocamento das personagens e o caráter meditativo do episódio.

O esquema de rimas predominante é ABA, característico do terceto encadeado. Na primeira estrofe, por exemplo, temos "primeiro" / "guerreiro" (A), enquanto "ditosa" ocupa a posição B. O mesmo procedimento se mantém ao longo do poema, produzindo uma forte sensação de continuidade. A rima contribui para o

encadeamento narrativo. O primeiro e o terceiro versos de cada estrofe se respondem, enquanto o verso intermediário introduz uma imagem ou ideia que será retomada ou desenvolvida no movimento seguinte. A estrutura encadeada das rimas acompanha a narrativa da separação e das trajetórias divergentes dos personagens.

As aliterações são particularmente expressivas nos momentos em que Machado procura produzir efeitos de movimento, suavidade ou violência. A recorrência de sons fricativos, sobretudo /s/ e /ʃ/, aparece em construções como “Ela serena ia subindo e airosa” (Leal, 2012, p. 281), em que a repetição de sons sibilantes produz uma sonoridade suave, compatível com a ascensão tranquila da personagem. O efeito contrasta com a trajetória do guerreiro, marcada por palavras como “pesares”, “cerviz”, “rebelde”, “lutuosa”, cuja combinação de consoantes mais duras contribui para a caracterização de seu sofrimento.

Também se destacam as repetições consonantais na descrição da natureza: “as florestas, e os rios e os palmares” (Leal, 2012, p. 281), em que a recorrência dos sons /r/ e /s/ produz uma cadência quase ondulante. Em outros momentos, sons mais ásperos aparecem associados à violência e à morte, como em “o feio grasno do urubu que passa” (Leal, 2012, p. 284), cuja sequência de /g/, /r/ e /p/ rompe a suavidade predominante e reproduz acusticamente a brutalidade da cena. As assonâncias têm papel importante na construção das atmosferas contrastantes do poema. A recorrência das vogais abertas e graves, especialmente /a/ e /o/, produz uma sonoridade ampla e solene, adequada à descrição das paisagens, do céu e da floresta. Em passagens como “Oh!, vida alegre da primeira taba!” e “Uma história, uma lágrima chorada” (Leal, 2012, p. 281), a repetição da vogal /a/ amplia a sensação de lamento. Já palavras como “maldito”, “morte”, “noite”, “impura”, “coração”, “mesquinho” concentram vogais graves e fechadas, produzindo uma atmosfera mais sombria. Em contraposição, o campo semântico da esposa é associado repetidamente à luminosidade: “doce luz eterna”, “região do dia”, “viva aurora pura”, “doce, mimosa, virginal figura”. A alternância sonora entre esses campos contribui para estabelecer, inclusive acusticamente, a oposição entre luz e trevas, vida e morte, salvação e condenação.

O ritmo do poema é predominantemente lento, solene e narrativo, construído pela regularidade dos versos hendecassílabos e dos tercetos. A extensão dos versos permite que Machado desenvolva períodos longos, frequentemente marcados por *enjambements*, fazendo com que a leitura avance sem interrupções bruscas. Esse procedimento é especialmente adequado ao movimento de ascensão e deslocamento presente na primeira parte, “Iam assim, iam cortando os ares” (Leal, 2012, p. 281), em que a repetição de “iam” e a extensão do verso produzem a sensação de deslocamento contínuo.

> Agora os dois, deixando o bosque antigo,
> E as campinas, e os rios e os palmares,
> Para subir ao derradeiro abrigo,
> Iam cortando lentamente os ares. (Leal, 2012, p. 282)

Na segunda parte, entretanto, o ritmo se modifica conforme o guerreiro rememora a história e se aproxima de sua condenação. Os períodos tornam-se mais carregados, com sucessivas exclamações, interrogações e repetições. O discurso direto introduz uma dimensão dramática que rompe parcialmente a regularidade narrativa. A sequência “Oh! Corça minha fugitiva e amada!” (Leal, 2012, p. 283), por exemplo, apresenta uma forte carga exclamativa, enquanto a repetição de estruturas como “Ali te vi; ali...”, “talvez, talvez” e “assim...” imprime ao discurso um ritmo emocional e insistente.

No encerramento, o ritmo volta a adquirir um caráter mais lento e definitivo. Os últimos versos,

> E nada mais se viu flutuar nos ares;
> Que ele, bebendo as lágrimas que chora,
> Na noite entrou dos imortais pesares,
> E ela de todo mergulhou na aurora (Leal, 2012, p. 285)

retomam a oposição entre os dois destinos e encerram o poema com movimentos paralelos: ele entra na noite; ela mergulha na aurora. A regularidade métrica e o

encadeamento das rimas fazem com que essa separação pareça inevitável, conferindo ao final um caráter simultaneamente solene, elegíaco e fatalista.

Assim, em “Última jornada”, a esposa ascende à luz, enquanto o guerreiro desce à escuridão, porém a forma mantém ambos presos ao mesmo movimento poético. É essa tensão entre regularidade formal e ruptura dos destinos que confere ao poema sua força elegíaca. A construção narrativa de "Última jornada" distingue-se pelo equilíbrio rigoroso entre organização formal e sentido. A divisão em duas partes organiza esse percurso segundo uma oposição espacial e moral. Na primeira, o poema apresenta o deslocamento paralelo dos dois personagens; na segunda, interrompe-se a simetria inicial para que apenas a voz do guerreiro ocupe a cena, transformando a narrativa em um longo monólogo de arrependimento. Essa estrutura produz um efeito de crescente interiorização, onde o acontecimento externo (a morte) cede lugar à investigação das consequências morais da violência.

Os três primeiros versos, "E ela se foi n'esse clarão primeiro, / Aquela esposa misera e ditosa; / E ele se foi o pérfido guerreiro" (Leal, 2012, p. 281), estabelecem um paralelismo sintático que primeiro aproxima os dois personagens e depois separá-los pelo valor moral dos adjetivos que os qualificam. Ambos "se foram" mas, enquanto a mulher é definida pela condição paradoxal de "mísera e ditosa", o homem é apresentado desde o início como "pérfido". Machado utiliza uma construção em que a repetição produz solenidade e demarca destinos distintos. Essa oposição é reforçada ao longo da primeira parte pela organização espacial do poema. A esposa "ia subindo e airosa", enquanto o guerreiro "à força de incógnitos pesares / dobra a cerviz rebelde e lutuosa" (Leal, 2012, p. 281). A ascensão da mulher é leve, contínua e silenciosa. Já o deslocamento do guerreiro é marcado pelo peso e pelo sofrimento, representando a real condição espiritual dos personagens.

Os versos "Iam assim, iam cortando os ares, / deixando em baixo as férteis campinas, / e as florestas, e os rios e os palmares" (Leal, 2012, p. 281) retomam a enumeração da paisagem brasileira. Entretanto, evidencia-se o progressivo afastamento desse espaço. O que fica quando as campinas, florestas, rios e palmares aparecem apenas para serem deixados para trás? É oportuno lembrar aqui que, assim como em “Visão de Jaciúca”, essa escolha aproxima o poema das construções

panorâmicas presentes em *Les Orientales*. Victor Hugo frequentemente organiza sua paisagem a partir de um olhar elevado que domina o espaço e converte o Oriente em espetáculo visual. Em "Última jornada", Machado preserva o movimento panorâmico, ao mesmo tempo em que altera sua função estética. A natureza brasileira constitui um mundo perdido pelos personagens. A longa exclamação "Oh! cândidas lembranças infantinas! / Oh! vida alegre da primeira taba!" (Leal, 2012, p. 281) marca outro aspecto importante da construção formal. As interjeições interrompem a narrativa para instaurar uma tonalidade elegíaca, mas a sequência desfaz qualquer possibilidade de nostalgia idealizada "Como um tronco do mato que desaba, / tudo caiu; lei bárbara e funesta: / o mesmo instante cria e o mesmo acaba." (Leal, 2012, p. 281). A imagem do tronco abatido sintetiza a concepção histórica desenvolvida ao longo da coletânea.

É significativa a formulação "Uma história, uma lágrima chorada / sobre as últimas ramas da floresta" (Leal, 2012, p. 281). A floresta permanece como suporte da recordação. A natureza torna-se um arquivo silencioso de uma história interrompida. Notamos um padrão recorrente. Como notamos, não é a primeira vez que em *Americanas*, Machado desloca o valor simbólico da paisagem nessa direção. A natureza aqui conserva vestígios, mas não restaura aquilo que foi perdido.

Na segunda parte do poema ocorre uma alteração decisiva da estrutura narrativa. A narração praticamente desaparece para dar lugar ao extenso discurso direto do guerreiro. Essa mudança reestrutura o ritmo do poema. A objetividade inicial cede espaço à confissão. O guerreiro dirige-se continuamente à mulher já inacessível, "Oh! tu que a doce luz eterna levas..." (Leal, 2012 p. 282). O monólogo transforma-se numa tentativa impossível de comunicação entre dois mundos definitivamente separados. Essa longa fala é construída por sucessivas retomadas da memória. O guerreiro recompõe retrospectivamente a própria trajetória, desde o encontro amoroso até o assassinato da esposa. A repetição constante de pronomes e vocativos ("tu", "querida", "suave esposa") evidencia que a interlocutora permanece distante durante o discurso. A linguagem tenta restabelecer uma relação que a própria estrutura narrativa demonstra ser irreversível.

Também chama atenção a recorrência de imagens naturais incorporadas ao discurso do guerreiro. A esposa é comparada à lua "Como no céu a criadora lua/vence

na luz as vívidas estrelas" (Leal, 2012, p. 283). Mais adiante, transforma-se em "corça fugitiva". Depois a narrativa associa sua morte às aves, às árvores, ao urubu e às montanhas. Essa observação torna-se particularmente relevante quando o poema é observado sob a perspectiva da alteridade desenvolvida ao longo desta pesquisa. Em Victor Hugo, a natureza oriental frequentemente participa da construção de um espaço exótico destinado à contemplação europeia. O Oriente torna-se cenário privilegiado para projeções imaginárias do sujeito ocidental. Aqui a paisagem brasileira registra uma perda histórica.

O desfecho sintetiza esse deslocamento simbólico com notável economia formal. Enquanto "ela de todo mergulhou na aurora", o guerreiro "na noite entrou dos imortais pesares". A oposição entre aurora e noite retoma a estrutura binária inaugurada nos primeiros versos, fechando o poema por meio de uma composição rigorosamente circular. Sob essa perspectiva, "Última jornada" ocupa posição no projeto estético de *Americanas*. O poema preserva diversos procedimentos formais do romantismo (o sublime, a paisagem grandiosa, a elevação moral e o imaginário indígena), mas desloca todos eles para uma reflexão sobre a impossibilidade de restaurar a origem nacional.

3.13 Os Orizes

Se, ao longo da coletânea, grande parte dos poemas acompanha personagens já inseridos no processo histórico da colonização e enfrentando suas consequências, em “Os Orizes” o poeta desloca o olhar para um povo ainda não alcançado pelo contato colonizador. O fragmento apresenta uma comunidade que permanece isolada entre as montanhas, preservando costumes, crenças e formas próprias de organização social. A descrição do isolamento absoluto conduz à construção de um espaço radicalmente alienado, cuja autonomia permanece inacessível ao olhar civilizador.

> Nunca as armas cristãs, nem do Evangelho
> O lume criador, nem frecha estranha
> O vale penetraram dos guerreiros
> Que, entre serros altíssimos sentado,
> Orgulhoso descansa. Único o vento,
> Quando as asas desprega impetuoso,

> Os campos varre e as selvas estremece,
> Um pouco leva, ao recatado asilo,
> Da poeira da terra. Acaso o raio
> Alguma vez nos ásperos penedos,
> Com fogo escreve a assolação e o susto.
> Mas olhos de homem, não; mas braço afeito
> A pleitear na guerra, a abrir ousado
> Caminho entre a espessura da floresta,
> Não afrontara nunca os atrevidos
> Muros que a natureza a pino erguera
> Como eterna atalaia. (Leal, 2012, p. 285-286)

O fragmento de “Os Orizes” está organizado em cinco partes numeradas (I–V), que funcionam como grandes blocos narrativos, sem subdivisão em estrofes menores. No trecho apresentado, há 17 versos na primeira parte, 42 na segunda, 18 na terceira, 9 na quarta e 42 na quinta. A extensão desigual dessas partes acompanha o movimento narrativo: as seções mais longas concentram a descrição dos costumes, da organização social e da bravura dos Orizes, enquanto as mais breves funcionam como momentos de transição ou condensação narrativa.

Do ponto de vista métrico, predomina o verso decassílabo, metro tradicionalmente associado à poesia narrativa e heroica. Machado emprega a medida com relativa liberdade, utilizando sinalefas e deslocamentos de acento que impedem uma cadência excessivamente mecânica. A regularidade métrica não elimina a fluidez da narrativa. O decassílabo fornece uma base solene sobre a qual se desenvolvem períodos sintaticamente extensos, aproximando a composição da tradição épica. A predominância dos decassílabos é particularmente significativa porque o poema descreve uma comunidade guerreira e seus costumes, retomando, em chave indianista, uma linguagem formalmente associada à representação do heroico.

Diferentemente de poemas como “A Flor do Embiroçu” e “Sabina”, construídos sobre esquemas poéticos mais claramente perceptíveis, “Os Orizes” apresenta versos sem um esquema regular de rimas finais. A ausência de rima organizada desloca o princípio de musicalidade para outros elementos: a repetição de sons, a distribuição dos acentos, as pausas e a construção sintática dos períodos. Essa escolha é coerente com o caráter narrativo do fragmento. Sem a necessidade de encerrar cada verso por meio de uma rima, Machado consegue prolongar a frase de um verso ao outro, construindo períodos longos e descritivos. A continuidade sintática produz uma

sensação de movimento e amplitude que se ajusta à representação da floresta, do território e da coletividade indígena.

As aliterações assumem papel importante na construção da atmosfera do poema. A repetição de consoantes de articulação mais forte, especialmente /r/, /t/, /d/ e /p/, contribui para conferir peso e vigor à descrição dos guerreiros e de suas práticas. Em passagens como “guerra longa / e porfiosa os adestrou nas armas”, “tacape meneiam vigoroso”, “provado braço” e “pocema de combate” (Leal, 2012, p. 285-289), a recorrência de consoantes oclusivas e vibrantes produz uma sonoridade marcada, adequada ao campo semântico da guerra. O efeito se torna ainda mais evidente no episódio do jaguar, na quinta parte. Expressões como “grito surdo”, “tiro sibilante”, “distendida corda”, “golpe” e “fera jaz” (Leal, 2012, p. 288, 289) concentram sons que sugerem tensão, impacto e movimento. A sonoridade participa da própria representação da ação, fazendo com que a linguagem adquira uma intensidade compatível com a cena de combate.

As assonâncias também contribuem para a unidade sonora do fragmento. Destaca-se a recorrência das vogais /a/ e /o/ em todo o poema, mas especialmente em trechos de caráter descritivo ou solene. A predominância dessas vogais abertas confere amplitude à dicção e reforça a sensação de espaço que atravessa o poema, sobretudo nas descrições da floresta, dos campos e do território indígena. Em sequências como “os campos varre e as selvas estremece”, “muita vez a pocema de combate” e “um possante jaguar, escancarando / a boca” (Leal, 2012, p. 285-289), a repetição vocálica acompanha a expansão dos períodos.

O ritmo de “Os Orizes” resulta da combinação entre a regularidade predominante do decassílabo e a liberdade da construção sintática. Como não há um sistema regular de rimas que imponha pausas fixas, o ritmo depende sobretudo da disposição dos acentos métricos, das cesuras, das pausas sintáticas e dos *enjambements*. Machado frequentemente faz com que a frase ultrapasse os limites do verso, fazendo o sentido avançar continuamente.

> Um povo indócil
> Nessas brenhas achou ditosa pátria,
> Livre, como o rebelde pensamento
> Que ímpia força não doma, e airoso volve

> Inteiro à eternidade. Guerra longa
> E porfiosa os adestrou nas armas;
> Rudes são nos costumes mais que quantos
> Há criado este sol, quantos na guerra
> O tacape meneiam vigoroso. (Leal, 2012, p. 286)

Nas passagens descritivas, os períodos longos produzem um ritmo mais amplo, contínuo e solene, adequado à apresentação do território e dos costumes dos orizes. Já nas cenas de combate, o ritmo tende a se tornar mais rápido e fragmentado, graças à sucessão de verbos de ação e à concentração de pausas. O episódio do jaguar constitui o melhor exemplo: a sequência de movimentos “solta”, “embebe”, “disparar”, “afrouxa”, “atira”, “avança”, “volteando”, “despede” acelera a leitura e cria uma espécie de dramatização sonora do confronto.

> Um possante jaguar, escancarando
> A boca, em frente do famoso chefe
> Estacara. De longe um grito surdo
> Solta o jovem guerreiro; logo a seta
> Embebe no arco, e o tiro sibilante
> Ia já disparar, quando de assombro
> A mão lhe afrouxa a distendida corda.
> A fera o colo tímida abatera,
> Sem ousar despregar os fulvos olhos
> Dos olhos do inimigo. Urete ousado
> Arco e frechas atira para longe,
> A maça empunha, e lento, e lento avança;
> Três vezes volteando a arma terrível,
> Enfim despede o golpe; um grito apenas
> Único atroa o solitário campo,
> E a fera jaz, e o vencedor sobre ela. (Leal, 2012, p. 289)

A primeira parte evidencia essa construção formal. A descrição inicia-se por uma sequência de negações: "Nunca as armas cristãs, nem do Evangelho / O lume criador, nem flecha estranha/O vale penetraram dos guerreiros" (Leal, 2012, p. 285). Antes mesmo de apresentar os habitantes, Machado define o espaço pelo que nele nunca entrou. A sintaxe negativa organiza toda a abertura do poema. O isolamento é geográfico, histórico, religioso, político. A própria enumeração possui forte valor simbólico. As "armas cristãs", o "Evangelho" e a "frecha estranha" representam diferentes modalidades de intervenção colonial (militar, religiosa e bélica) que permanecem ausentes daquele território. Formalmente, observa-se um procedimento

recorrente na poesia de *Americanas*: a paisagem antecede o homem. O vale aparece como construção natural, cercado por "serros altíssimos", protegido por "muros que a natureza a pino erguera" (Leal, 2012, p. 286). É ela quem preserva a alteridade daquele povo (lembrando Paul Valéry mais uma vez, o mais profundo é a pele).

Essa dimensão espacial é construída por meio de uma sucessão de imagens verticais. Os "serros altíssimos", os "ásperos penedos", a "eterna atalaia" produzem uma sensação constante de elevação e inacessibilidade. Trata-se de uma natureza mineral, rígida, cuja função principal consiste em impedir o acesso exterior. Na segunda parte, a descrição desloca-se da paisagem para os orizes. Os versos procuram apresentar hábitos, costumes, formas de habitação, alimentação e organização social sem recorrer à idealização heroica. O poeta afirma que vivem "livres, como o rebelde pensamento / Que ímpia força não doma" (Leal, 2012, p. 286). O pensamento rebelde constitui aquilo que nenhuma força consegue dominar. Machado enumera práticas cotidianas: não utilizam redes, não constroem tabas permanentes, dormem sob árvores ou nas cavernas, alimentam-se da caça e dos frutos. A enumeração produz um efeito de objetividade narrativa. Os costumes são apenas descritos por si e constituem uma forma diversa de organização da existência.

> Rudes são nos costumes mais que quantos
> Há criado este sol, quantos na guerra
> O tacape meneiam vigoroso.
> Só nas festas de plumas se ataviam
> Ou na pele do tigre o corpo envolvem,
> Que o sol queimou, que a rispidez do inverno
> Endureceu como os robustos troncos
> Que só verga o tufão. Tecer não usam
> A preguiçosa rede em que se embale
> O corpo fatigado do guerreiro,
> Nem as tabas erguer como outros povos;
> Mas à sombra das árvores antigas,
> Ou nas medonhas cavas dos rochedos,
> No duro chão, sobre mofinas ervas,
> Acham sono de paz, jamais tolhido
> De ambições, de remorsos. (Leal, 2012, p. 286)

Ao mesmo tempo, o poeta toma o cuidado de evitar uma romantização absoluta dessa sociedade. Os Orizes são descritos como "rudes", "indóceis", "mais que quantos/Há criado este sol" (Leal, 2012, p. 286). Sua força militar é ressaltada

repetidamente, assim como sua superioridade sobre as demais tribos. Tanto não há construção de um indígena naturalmente virtuoso quanto existe uma condenação moral dele. Machado mantém uma distância descritiva que ressalta a autonomia daquela cultura. Os orizes não são apresentados como fundadores da nacionalidade; são apresentados como aquilo que permaneceu alheio em relação à ideia de nação que posteriormente se constituiu, “murmuram longe, / contra eles, as gentes debeladas” (Leal, 2012, p. 287).

A terceira parte aprofunda ainda mais essa autonomia cultural ao apresentar a religião dos Orizes. O trecho organiza-se pela tensão. Primeiro aparece a negação: “Não se curvam/Ao nome de Tupã” (Leal, 2012, p. 287). Em seguida, afirma-se positivamente sua divindade: “Seu deus único é ela” (Leal, 2012, p. 287), referindo-se à Cupuaba. Machado rompe aí com uma tendência do indianismo oitocentista, e em consonância com as observações de Darcy Ribeiro de que trataremos antes de encerrar esta pesquisa, que para fins narrativos homogeneizava diferentes culturas indígenas sob categorias religiosas semelhantes. A existência de um culto específico estabelece ainda mais a individualidade daquela comunidade.

A descrição da Cupuaba possui também elevado valor simbólico. A ave é simultaneamente "melancólica e feia" e "ditosa e benéfica". Aqui, a ousadia se torna também estética. O sagrado não é necessariamente belo. Além disso, a função atribuída à ave, a de eliminar serpentes venenosas, converte-a numa metáfora do tempo restaurador "viva imagem / Do tempo vingador, lento e seguro" (Leal, 2012, p. 287). A natureza participa diretamente da organização espiritual daquela sociedade, mas segundo categorias próprias, não cristãs.

A quarta parte introduz o momento mais desconcertante do fragmento. O narrador descreve um sacrifício ritual envolvendo caititus e a participação das jovens da tribo. A reação inicial parece partir de uma perspectiva cristã, “Oh! cala, esconde, / Lábio cristão, mais bárbaro costume” (Leal, 2012, p. 288). Entretanto, o verso seguinte subverte o sentido: a expressão "mais bárbaro costume" não se refere ao ritual indígena, mas ao próprio julgamento cristão. O narrador interrompe sua própria tendência ao julgamento moral para reconhecer a insuficiência do olhar europeu diante daquela cultura. Sob a perspectiva da alteridade, esse momento é decisivo. O

poema reconhece explicitamente o limite da linguagem colonial para interpretar práticas pertencentes a outro universo simbólico.

A quinta parte desloca novamente a narrativa para uma figura individual: o chefe Ureth. Formalmente, Machado alterna descrição física, caracterização psicológica e narrativa lendária. O guerreiro aparece inicialmente sentado, pensativo, inquieto, distante da celebração coletiva, “Quem a fronte enrugara do guerreiro?” (Leal, 2012, p. 288). A tensão interior do personagem prepara a narrativa mítica que se segue. A lenda do confronto com o jaguar constitui um dos momentos mais expressivos; toda a sequência é construída por retardamento narrativo. O jovem prepara a flecha; a fera permanece imóvel; o chefe avança lentamente; o golpe demora a ocorrer. O ritmo dita o lirismo. O domínio exercido por Ureth se atribuiu a uma autoridade quase sobrenatural, atribuída à misteriosa luz existente em seus olhos. Mas o prestígio do herói permanece restrito ao universo da própria tribo. Machado não o converte em mito nacional. Preserva-lhe a autonomia.

Machado dialoga aqui continuamente com a tradição estética do romantismo europeu, e isso pode ser afirmado a partir da descoberta feita pela dissertação que antecede esta tese, em que o poema “Os Orizes” incorre no que identificamos como uma tradução simbólica de “La Douleur du Pacha” (Qu'a-t-il donc le pacha?), em que o líder lamenta a morte de seu tigre. Nesse sentido, o poema encerra o livro confirmando uma das hipóteses centrais desta pesquisa, a de que o projeto poético machadiano faz uso dos recursos estéticos, mas desloca o sentido dessa herança. A paisagem tropical delimita um espaço cuja autonomia permanece preservada. O indígena representa aquilo que resiste à incorporação pela narrativa nacional. A identidade brasileira constitui-se pela consciência de que ela jamais poderá ser inteiramente apropriada por um mito fundador.

SEÇAO 4 ALTERIDADE E IDENTIDADE NACIONAL

As análises desenvolvidas ao longo da seção anterior procuraram demonstrar que *Americanas* (1875) constitui um projeto poético coerente, orientado por uma proposta específica de um imaginário nacional. Se a leitura comparativa com *Les Orientales* (1829) permitiu identificar a permanência de diversos procedimentos formais herdados do romantismo, como a construção simbólica da paisagem, a representação do feminino, a idealização da natureza e o recurso ao exótico como forma de elaboração poética da alteridade; também aqui foi evidenciado que esses elementos são reorganizados por Machado de Assis de modo a produzir uma reflexão se dirige à investigação das tensões que constituem a experiência histórica brasileira.

Mais especificamente, procuramos demonstrar como essa perspectiva se aproxima das ideias formuladas em *Instinto de Nacionalidade* (1873). Ao defender que a literatura brasileira não deveria limitar-se à escolha de assuntos considerados nacionais, mas buscar um "sentimento íntimo" capaz de traduzir a realidade de seu tempo e de seu país, o escritor propunha uma nova compreensão da nacionalidade. Dois anos mais tarde, *Americanas* (1875) parece converter esse princípio crítico em realização poética. Ao longo da coletânea, a natureza deixa de constituir apenas cenário da nacionalidade; o indígena deixa de funcionar exclusivamente como figura fundadora; e a alteridade segue organizando a estrutura simbólica dos poemas. Sem abandonar os temas caros ao romantismo brasileiro, Machado submete-os a uma elaboração que lhes confere maior complexidade.

A conclusão desenvolvida nesta seção é a de que *Americanas* (1875) realiza, em linguagem poética, a concepção de nacionalidade formulada por Machado de Assis em seu ensaio crítico. Buscamos refletir também de que forma essa realização se torna ainda mais significativa quando colocada em diálogo com interpretações sociológicas acerca da formação brasileira e da constituição das identidades nacionais. Sem pretender estabelecer relações de influência ou antecipação histórica, propõe-se uma aproximação interpretativa entre a poesia machadiana, a reflexão de Darcy Ribeiro sobre a formação do povo brasileiro e retornar à compreensão de Julia Kristeva acerca da alteridade como elemento constitutivo da identidade. A

convergência entre essas perspectivas permite evidenciar a singularidade do olhar machadiano sobre a nacionalidade e ampliar o alcance das leituras realizadas.

4.1 *Americanas* e a realização poética do *Instinto de Nacionalidade*

Já demonstramos que a constituição de uma literatura nacional brasileira esteve diretamente vinculada ao esforço de elaboração simbólica da ideia de nação. A literatura colabora substancialmente com a tarefa de representar aquilo que ainda se encontrava em processo de formação histórica, convertendo paisagem, natureza e conflitos em elementos privilegiados da nação imaginada. Segundo Antonio Candido, uma literatura nacional se forma quando os autores passam a expressar "a consciência coletiva de um povo" (Candido, 2017, p. 25). No Brasil, conforme demonstramos até aqui, essa consciência nasce também sob o signo da alteridade. Ao observarmos o processo de formação simbólica, pudemos também perceber as marcas da herança francesa nos procedimentos estéticos dentro da nossa literatura. Ao adotar os moldes do romantismo europeu, este que inclui, em grande parte, o modelo de imaginação do outro, o Brasil absorve também o mecanismo simbólico que sustenta esse *esprit général*, encarando a alteridade como ferramenta de coesão num contexto complexo.

É nesse contexto que se insere a reflexão de Machado de Assis. A leitura desenvolvida ao longo deste capítulo permite sugerir *Americanas* (1875) como a realização estética de um projeto crítico anteriormente formulado por Machado em *Instinto de Nacionalidade* (1873). Embora pertençam a gêneros distintos (um ensaio crítico e uma coletânea poética), ambos os textos participam de uma mesma reflexão acerca dos caminhos da literatura brasileira e do modo como esta poderia construir uma representação mais realista da nacionalidade (cientes do cuidado no uso do termo “realista” quando tratamos de Machado).

Em *Instinto de Nacionalidade* (1873), Machado desloca o debate acerca da literatura brasileira do plano temático para o plano da elaboração estética. A nacionalidade, segundo sua formulação, não depende da escolha de temas considerados brasileiros, nem da reprodução de paisagens, costumes ou personagens indígenas, mas de um "sentimento íntimo" capaz de atravessar qualquer matéria literária. Ao mesmo tempo em que reconhece a importância do indianismo

para a consolidação das letras nacionais, Machado sugere que a literatura brasileira deveria produzir uma reflexão mais elaborada sobre sua experiência formadora.

A análise dos poemas realizada na seção anterior evidencia a prática desse movimento. Em *Americanas* (1875), o indígena permanece como figura central da representação; mas, Em vez de constituir o herói fundador da nacionalidade, passa a revelar as tensões, as perdas e as contradições que atravessam a formação histórica do Brasil. O deslocamento manifesta-se construção das personagens, na sequência narrativa e também na organização simbólica da natureza e da própria estrutura narrativa dos poemas.

Em textos como “Potira”, “Última jornada”, “Sabina”, “Os Orizes” e “Cantiga do Rosto Branco”, observou-se que Machado preserva diversos procedimentos formais característicos da tradição romântica como idealização da paisagem, o lirismo elegíaco, a representação da figura feminina, a presença do mito e da natureza como linguagem simbólica. Entretanto, esses mesmos recursos passam a produzir efeitos dissonantes: a natureza deixa de garantir a harmonia entre homem e pátria; as personagens já não representam a origem reconciliada da nacionalidade; o encontro entre culturas revela-se frequentemente marcado pela perda, pelo silêncio ou pela impossibilidade de integração plena.

A natureza torna-se também o elo entre os outros dois grandes eixos da coletânea: as representações do homem e da mulher. É o lugar onde o herói se dissolve e a mulher deixa de desempenhar apenas a função fundadora da vida nacional; é o espaço que absorve, testemunha e silencia. Em “Potira”, a mulher transforma-se em flor; em “Sabina”, o vento torna-se mensageiro da saudade; em “Os semeadores”, o solo guarda o esforço dos homens. A paisagem vai além de um refúgio exótico e torna-se cenário da memória nacional. Como observa Antonio Candido (2017, p. 84), o romantismo brasileiro "transformou a natureza em consciência moral, porque nela via refletido o destino humano". Machado subverte essa tendência, despojando a paisagem de heroísmo e muitas vezes reduzindo-a a silêncio. Sua natureza, por vezes, ao invés de celebrar o homem, lembra-o de sua falha, se torna um espaço simbólico onde essa identidade se interroga.

Esse procedimento se distancia da tradição romântica, mas de forma sutil, não a ponto de implicar uma ruptura, mas sugere um processo mais sagaz de reelaboração interna de seus próprios instrumentos. Machado continua dialogando com o repertório simbólico construído por seus predecessores, porém o submete a uma perspectiva mais complexa da experiência nacional. Em Machado, o exotismo converte-se em um espaço privilegiado para a reflexão acerca da alteridade. O autor utiliza elementos românticos para sugerir uma elaboração mais complexa da formação do Brasil. A nacionalidade passa a ser apresentada como resultado de relações históricas marcadas por encontros, deslocamentos, conflitos e permanências. Essa perspectiva revela-se particularmente significativa quando se observa a recorrência de um mesmo movimento ao longo da coletânea. Em praticamente todos os poemas analisados, a alteridade transformar-se em categoria organizadora da própria identidade brasileira ao invés de se tornar um mero objeto a ser observado por sua estranheza. O indígena, a mulher, o branco, o mestiço, o guerreiro vencido, a natureza e mesmo o colonizador passam a integrar uma linha de reflexão mais ampla.

Dessa forma, propormos interpretar que a alteridade, antes exteriorizada na figura do indígena, passa a habitar o próprio sujeito nacional. Essa passagem marca um amadurecimento crítico da poesia. Se o romantismo buscava o outro como metáfora de fundação (figura simbólica que prometia unidade e origem), Machado passa a utilizá-lo como instrumento de reflexão sobre as fraturas dessa nacionalidade. Não se pretende, com isso, afirmar que Machado tenha inaugurado isoladamente uma nova concepção do indianismo ou rompido de forma absoluta com seus contemporâneos. Essa conclusão exigiria um estudo sistemático do conjunto da produção indianista oitocentista. O que a leitura de *Americanas* (1875) permite sustentar é que, no interior da própria obra machadiana, a concepção de literatura apresentada no *Instinto de Nacionalidade* (1873) encontra uma realização poética particularmente sofisticada. A coletânea demonstra que a nacionalidade pode ser construída pela capacidade de transformar esses motivos em instrumento de reflexão crítica sobre a experiência histórica brasileira.

Como observa Antonio Candido (2014, p. 36), a formação da literatura nacional se dá, além de pela consolidação de estilos ou temas, também pela interiorização de uma consciência histórica. É precisamente nessa direção que se move *Americanas*,

sem abandonar o repertório simbólico do romantismo, Machado o reorganiza de modo a produzir uma leitura da nacionalidade fundada na investigação de seus impasses. Essa leitura também se aproxima da observação de Said (2018, p. 94), segundo a qual "o poder de representar o outro é também o poder de defini-lo". É justamente essa dimensão que permitirá aproximar, na seção seguinte, a leitura de *Americanas* da interpretação proposta por Darcy Ribeiro acerca da formação do povo brasileiro. Machado não descreve diretamente os processos históricos da colonização, mas sua poesia revela, por meio da elaboração simbólica da alteridade, tensões que a reflexão historiográfica posterior procurará explicar.

4.2 Da coesão à coerção: Darcy Ribeiro e a invenção violenta do *esprit général* brasileiro

A interpretação desenvolvida até aqui de *Americanas* (1875) permite situar a coletânea em um horizonte mais amplo de reflexão sobre a formação do Brasil. Se, na seção anterior, buscou-se demonstrar que os poemas realizam poeticamente os princípios formulados por Machado de Assis em *Instinto de Nacionalidade* (1873) cabe agora observar de que maneira essa elaboração literária dialoga com interpretações posteriores acerca da constituição da sociedade brasileira. Longe de afirmar que Machado antecipa a sociologia de Darcy Ribeiro, buscamos revelar que sua poesia organiza simbolicamente tensões que a reflexão historiográfica e antropológica viria posteriormente a explicar em termos históricos.

Essa aproximação deve ser compreendida no contexto de formação. Como observa Luis Augusto Fischer, "o Brasil não é uma essência atemporal, mas um processo histórico que pode ser considerado a partir do conjunto da literatura que nele se manifesta" (Fischer, 2021, p. 25). A própria emergência de uma literatura nacional ocorreu em condições profundamente desiguais. O autor lembra que o Censo de 1872 (publicado apenas um ano antes de Instinto de nacionalidade) registrava que apenas 18% da população livre, sem contar os mais de dez milhões de escravizados, sabia ler e escrever (Fischer, 2021, p. 138). A literatura brasileira constituiu-se em uma sociedade cuja reflexão sobre o nacional ainda era bastante elitizada.

*O povo brasileiro: a formação e o sentido do Bras*il, publicado originalmente em 1995, oferece uma importante chave interpretativa para a compreensão sociológica

da identidade nacional. Síntese madura do pensamento de Darcy Ribeiro, a obra reúne décadas de investigação sobre as origens e as contradições da sociedade brasileira. Escritor, antropólogo e político, Ribeiro apresenta seu estudo como uma tentativa de responder à pergunta que atravessa toda a sua produção intelectual: "por que o Brasil ainda não deu certo?" (Ribeiro, 2015, p. 11). Essa indagação transforma-se em uma investigação de natureza antropológica e histórica, voltada à compreensão do país como resultado de um longo processo de encontros, conflitos e mestiçagens entre povos submetidos a uma experiência comum de colonização e dominação.

Desde as primeiras páginas, Darcy Ribeiro afirma que o Brasil deve ser compreendido como uma nova civilização, resultante de uma "fusão heterogênea de matrizes culturais" (Ribeiro, 2015, p. 23). Essa fusão não representa uma continuidade da tradição europeia, nem uma convivência harmônica entre culturas distintas. O autor caracteriza o Brasil como "a mais complexa das novas etnias formadas fora da Europa" (Ribeiro, 2015, p. 31), justamente porque sua constituição decorre do contato desigual entre três matrizes fundamentais: a indígena, a portuguesa e a africana. Cada uma delas contribuiu decisivamente para a formação nacional. A indígena, pela adaptação ao meio tropical e por sua cosmologia; a africana, por sua força civilizatória, resistência simbólica e diversidade cultural; e a portuguesa, pela imposição das estruturas linguísticas, religiosas e institucionais que sustentaram o poder colonial.

A identidade brasileira não deriva de uma origem única, mas de uma mestiçagem estrutural, construída por meio de uma convivência forçada entre diferentes tradições culturais. Por isso, Darcy Ribeiro insiste em definir o Brasil como "um povo novo, um povo feito de retalhos" (Ribeiro, 2015, p. 40). A imagem do retalho sintetiza a ambiguidade constitutiva da formação nacional. Ao mesmo tempo em que produz uma experiência inédita, nasce da fragmentação de culturas submetidas à violência colonial. A nação constitui-se pela recomposição de experiências, línguas e cosmologias que sobreviveram parcialmente à destruição de seus contextos originários.

Essa perspectiva torna-se ainda mais evidente quando Ribeiro afirma que o Brasil foi constituído por meio de um "processo civilizatório" em que o novo nasce da destruição das formas anteriores de existência. Em suas palavras, "o Brasil foi

inventado pela violência" (Ribeiro, 2015, p. 57). Essa violência possui caráter estrutural e manifesta-se no extermínio das populações indígenas, no tráfico de milhões de africanos, na supressão de línguas, crenças e instituições e na articulação entre religião, poder político e exploração econômica como instrumentos permanentes de coerção. A unidade nacional resulta de um processo histórico de destruição e recomposição cultural.

É por essa razão que Darcy Ribeiro define o Brasil como uma "nova Roma tropical" (Ribeiro, 2015, p. 62), ou uma sociedade construída sob o signo da catequese, da escravidão e da incorporação seletiva das diferenças culturais. O que aparece como unidade nacional corresponde, na verdade, à sedimentação histórica de uma diversidade constantemente submetida a mecanismos de assimilação. A mestiçagem constrói o espaço contraditório em que as heranças culturais se cruzam, transformando a diferença em vestígio e o outro em emblema da identidade coletiva. Darcy Ribeiro (2015, p. 57) havia notado que a formação do povo brasileiro se dá pela “incorporação violenta de alteridades diversas”, e que, ao fim desse processo, a diferença sobreviveu apenas como resíduo simbólico, o mestiço como “síntese trágica e criadora” das três matrizes fundadoras.

Esse quadro histórico permite reler *Americanas* (1875) sob uma perspectiva diversa. Por meio da elaboração poética, Machado transforma em imagens, personagens e conflitos aquilo que Darcy Ribeiro descreve, décadas mais tarde, como o processo contraditório de constituição do povo brasileiro. A aproximação entre ambos não decorre de uma relação de influência, mas da convergência em torno de um mesmo objeto: a complexidade da experiência nacional. Ao longo das análises desenvolvidas no capítulo anterior, observou-se que os personagens de *Americanas* dificilmente ocupam posições estáveis. O indígena raramente aparece como fundador heroico da pátria; a mulher deixa de representar apenas a pureza originária da nação; a natureza abandona a função de cenário conciliador para converter-se em testemunha silenciosa da perda, da violência e da impossibilidade de reconciliação. Esses deslocamentos encontram ressonância na interpretação de Darcy Ribeiro, para quem a identidade brasileira nasce da ruptura; da convivência forçada entre diferenças historicamente assimétricas.

Ao final desse processo, a diferença sobrevive sob formas simbólicas, condensadas naquilo que o autor identifica como uma sociedade mestiça, constituída simultaneamente pela criação e pela perda. É justamente essa condição ambígua que a leitura dos poemas permite reconhecer e onde entra a reelaboração do sentido de alteridade. Em lugar de personagens plenamente reconciliados com a pátria, em *Americanas* (1875) eles surgem sujeitos atravessados por perdas, deslocamentos e pertencimentos incompletos.

Sob essa perspectiva, a observação de Darcy Ribeiro revela-se fecunda para a compreensão contemporânea da importância da coletânea. A metáfora do retalho designa uma condição histórica em que diferentes experiências culturais permanecem reunidas sem que suas tensões sejam definitivamente resolvidas. Embora essa violência raramente apareça sob a forma de uma denúncia direta na obra de Machado, ela organiza silenciosamente a estrutura dos poemas. As mortes de “Potira” e “Última jornada”, a destruição cultural sugerida em “Os Orizes”, o abandono de Sabina e a impossibilidade de conciliação em “Cantiga do Rosto Branco” convergem para a percepção de que a nacionalidade nasce de encontros marcados por perdas, exclusões e assimetrias que a idealização romântica não consegue apagar.

Essa leitura permite compreender que Machado não abandona o repertório estético do romantismo e submete-o a uma inflexão. O indígena continua presente, assim como a paisagem, a memória e a idealização poética. Contudo, esses elementos passam a evidenciar precisamente as fissuras que atravessam a formação histórica do Brasil. Em última instância, o “espírito geral” brasileiro é representado como a tentativa de criar uma unidade imaginária sobre um solo despedaçado, e o esforço de narrar como coesão aquilo que historicamente se fundou na fragmentação. A literatura romântica, sobretudo o indianismo, herdará e estetizará essa contradição: transformará o outro em símbolo de nação, convertendo a alteridade real em figura mitificada de pertencimento. O “espírito geral”, nas letras, ao contrário de um resultado harmônico de nasce de um diálogo entre diferenças, representa a perpetuação simbólica de processos de extermínio e achatamento de subjetividades.

Dessa forma Ribeiro recusa qualquer ideia de pureza originária: a identidade brasileira é, desde o princípio, um projeto mestiço, instável, em permanente

elaboração. Essa constatação aproxima-se notavelmente do raciocínio de Kristeva. Se, para a autora francesa, toda identidade pressupõe uma alteridade constitutiva, para Ribeiro, toda brasilidade nasce do encontro (e do conflito) entre diferenças. O brasileiro é o resultado de uma negociação simbólica entre mundos distintos.

Portanto, podemos concluir também que, ao absorvermos a literatura francesa e seu imaginário político, incorporamos também o seu modo de pensar a coesão, o pertencimento e a alteridade. A literatura, como forma privilegiada de elaboração simbólica, transmite ideias concretas e também carrega estruturas de pensamento, modelos de sensibilidade e esquemas de percepção. No caso brasileiro, essa ficção se constrói a partir de uma dupla herança: por um lado, a estrutura de pensamento europeia, com sua lógica de universalidade e de assimilação; por outro, a realidade colonial, marcada pela violência da catequese, pela escravidão e pela exclusão sistemática das vozes indígenas e africanas. Assim, a "identidade nacional" trazia o problema central identificado criticamente por Machado, já que ela nasce atravessada por uma contradição: ela precisa celebrar o outro (o tropical) como emblema da diferença que nos define, mas, ao mesmo tempo, precisa neutralizar essa diferença para que a unidade simbólica se mantenha.

Desse modo, a pergunta sobre o que é ser nacional coincide com a pergunta sobre o que é representar o outro e encontra a pergunta essencial da obra de Darcy Ribeiro aqui mencionada. O que está em jogo não é apenas uma questão de influência estética, mas uma transferência de lógica simbólica. Esta lógica, o mesmo mecanismo que, na França, serviu para criar um *esprit général* republicano, serviu aqui para construir uma ficção de brasilidade fundada na assimilação da diferença.

4.3 A comunidade imaginada e o estrangeiro interior: a formação simbólica da identidade nacional brasileira

Em vez de apenas perguntar de que maneira o indianismo reelabora estruturas do orientalismo europeu, interessou-nos compreender aqui por que essas estruturas encontraram, no Brasil do século XIX, um terreno particularmente fértil para a elaboração de uma identidade nacional. Desenvolvemos ao longo deste trabalho a ideia de que essa permanência decorre da necessidade de produzir uma imagem compartilhável da nação. A transposição de temas passa a ser compreendida como

parte de um processo mais amplo de imaginação nacional, no qual a literatura participa ativamente da elaboração de formas de pertencimento e de representação do “ser brasileiro”.

Assim como Kristeva descreve a nação como “uma ficção simbólica que busca conciliar o múltiplo sob uma narrativa de coesão” (1993, p. 59), a formação de uma identidade nacional depende da capacidade de produzir símbolos capazes de representar uma comunidade como totalidade. É por isso que retomamos, no momento que observamos o que o quadro histórico ilumina, o problema teórico que Julia Kristeva formula em *Nations Without Nationalism* (1993). Segundo a leitura kristeviana, esta ideia representa a força simbólica que articula as diferenças internas de uma nação em uma coesão cultural e afetiva. A França, nesse modelo, teria conseguido construir uma unidade simbólica pela sublimação das paixões individuais, transformando-as em virtudes cívicas e em pertencimento coletivo (Kristeva, 1993, p. 59).

O problema que se coloca para a formação brasileira é justamente compreender como uma sociedade marcada pela multiplicidade poderia produzir uma narrativa de pertencimento comum. Se, no modelo kristeviano, a nação moderna constitui-se pela transformação simbólica da diferença em comunidade, o caso brasileiro revela uma operação distinta, já que a unidade nasce do apagamento de suas tensões. Aqui convém elaborar teoricamente, a importância da crítica machadiana em *Instinto de Nacionalidade*.

Se Darcy Ribeiro (2015) descreve o processo de formação nacional como a gênese de uma civilização “feita de retalhos”, e o que se chama de “povo brasileiro” é, segundo ele, produto de uma fusão forçada: tribos dizimadas, povos africanos arrancados de origens distintas e amalgamados, e uma estrutura de poder que transformou essa diversidade em homogeneidade aparente. Aqui, a coesão simbólica nasce da repressão. O que Montesquieu, segundo Kristeva, descreve como o movimento de conversão das paixões em civismo, o Brasil realiza como repressão da alteridade e posterior ressignificação seletiva dela. A pluralidade de povos indígenas (mais de mil etnias falantes de centenas de línguas) foi reduzida ao imaginário uniforme do “índio”, que perdura. As culturas africanas, originárias de inúmeros reinos

e tradições, foram amalgamadas na categoria genérica de “negros”. Essa operação de apagamento converteu a multiplicidade em uma unidade abstrata e simbólica, necessária à consolidação de um poder central e de uma moral colonial.

A assimilação violenta que estruturou a nação produziu também esse sujeito deslocado, incapaz de reconhecer-se como continuidade de uma alteridade concreta. Julia Kristeva (1993), ao retomar Montesquieu, lembra que toda comunidade simbólica se funda sobre um pacto de pertença: uma “economia afetiva” que transforma o amor pelos semelhantes em virtude cívica. No Brasil, como observou Ribeiro (2015), esse pacto assumiu feição religiosa (a catequese e a conversão substituíram a consciência civil), raciocínio sob o qual a obra de Machado demonstra clara consciência, especialmente no poema A Nova Cristã. O “espírito geral” brasileiro surge como um campo de ruínas, em que a coesão só se torna possível pela supressão das vozes divergentes. As instituições coloniais (a catequese, a escravidão e o patriarcado; exemplificados tão claramente em Potira e Sabina) funcionaram como instrumentos de uniformização simbólica, substituindo o diálogo pela assimilação e o reconhecimento pela conversão. A religião, nesse contexto, ocupou o lugar da moral cívica, já amar a pátria equivalia a amar a fé; pertencer à nação implicava submeter-se a uma ortodoxia cultural e espiritual.

Essa leitura também permite aproximar Darcy Ribeiro e Julia Kristeva em um ponto essencial: ambos compreendem a identidade como construção simbólica, e não como essência. Mas, enquanto Kristeva entende a alteridade como um princípio constitutivo e fecundo (o “estrangeiro interior” que sustenta o sujeito e a comunidade), Ribeiro revela que, no caso brasileiro, a coesão só pôde ser alcançada à custa de uma ressignificação dessa alteridade. A assimilação, longe de resolver o conflito, tornou-se sua forma mais duradoura, pois ela conserva a diferença sob a aparência de unidade, preserva a ferida como estrutura.

Se, como observa Darcy Ribeiro, a formação do Brasil se estrutura sobre a destruição de diferenças, e se o “espírito geral” que emerge dessa violência é uma unidade simbólica precária e construída sobre o apagamento, cabe perguntar: de que modo uma sociedade fundada na ausência de si mesma pôde inventar uma ideia de coesão, uma ficção de origem e pertencimento?

A resposta a essa questão aproxima o problema brasileiro daquele que Benedict Anderson (2008) identifica como constitutivo das comunidades nacionais modernas: a necessidade de produzir formas simbólicas capazes de transformar indivíduos dispersos em sujeitos pertencentes a uma mesma narrativa coletiva. A nação depende de imagens, símbolos e relatos capazes de produzir uma experiência imaginária de comunhão. Como observa Anderson,

> não existem símbolos mais impressionantes da cultura moderna do nacionalismo que os cenotáfios e túmulos dos soldados desconhecidos (...) E, no entanto, esses túmulos sem almas imortais nem restos mortais identificáveis dentro deles estão carregados de imagens nacionais espectrais" (Anderson, 2008, p. 35).

Segundo o autor, "se o imaginário nacionalista se importa tanto com elas [as mortes], isso sugere sua grande afinidade com os imaginários religiosos" (Anderson, 2008, p. 36). A observação de Anderson permite compreender que toda comunidade imaginada se constitui também por meio de uma dimensão sacrificial: perdas, ausências e rupturas são transformadas em símbolos capazes de sustentar uma narrativa de continuidade. A invenção da nação depende, portanto, da criação de imagens capazes de converter a dispersão histórica em unidade simbólica.

A literatura romântica desempenha papel decisivo nesse processo de transformação simbólica. Como observa Candido em *Formação da Literatura Brasileira* (2017), a literatura é mais que um conjunto de textos, é o sistema simbólico que permite a uma coletividade imaginar-se como totalidade. Em suas palavras, a literatura é o "aspecto orgânico de uma civilização" (Candido, 2017, p. 23), porque organiza a experiência nacional em narrativas, valores e mitos que lhe dão coerência. O romantismo brasileiro, nesse sentido, é o momento inaugural dessa operação: ele cria a imagem de uma nação em busca de identidade, transformando o desejo de pertencimento em forma estética.

O indianismo, expressão mais visível dessa fase, constitui a resposta simbólica à lacuna histórica descrita por Darcy Ribeiro. Se a realidade do país era a fragmentação e o trauma, a literatura oferece o remendo imaginário: o indígena idealizado torna-se o signo de uma unidade possível. O que a história destruiu (as nações originárias, as culturas suprimidas, as linguagens perdidas) a ficção recupera,

mas sob forma mitificada. Machado então, sem romper com a estrutura estética vigente, introduz a capacidade de encarar esse movimento de forma crítica. Como já observava Candido (2017, p. 37), o romantismo brasileiro não se contenta em imitar modelos europeus: ele “opera uma tradução” simbólica, adapta o ideal romântico à necessidade de afirmar a nação. Essa tradução, contudo, carrega a contradição central que Darcy Ribeiro diagnosticou no plano social: ao tentar criar um “nós” coeso, a literatura apaga as fissuras históricas que compõem esse mesmo “nós”.

É possível dizer que o indígena romântico que Machado critica em manifesto e poética reflete o desejo da elite letrada de se diferenciar do colonizador europeu, sem, contudo, romper com a lógica simbólica herdada da colonização. O “outro” é admitido apenas sob a forma de um mito fundacional, útil para construir a ficção de um “nós” nacional. Essa dinâmica confirma, em outra chave, o que Kristeva identifica como o mecanismo psíquico da identidade: toda comunidade só se reconhece ao projetar fora de si aquilo que internalizou e depois reprimiu. “O estrangeiro está em nós mesmos”, escreve ela (Kristeva, 1993, p. 10). Darcy Ribeiro fornece a chave sociológica dessa operação: o povo brasileiro nasce do encontro conflitivo de mundos inconciliáveis e, portanto, carrega em sua base uma alteridade constitutiva.

SEÇÃO 5 - CONCLUSÃO

Ao longo desta tese, buscou-se compreender a alteridade não apenas como tema recorrente da literatura romântica, mas como estrutura simbólica por meio da qual sujeitos e comunidades procuram elaborar uma imagem de si mesmos. O percurso desenvolvido partiu da comparação entre *Les Orientales* (1829), de Victor Hugo, e *Americanas* (1875), de Machado de Assis, com o objetivo de investigar como determinados procedimentos estéticos e simbólicos do romantismo europeu encontram, no contexto brasileiro, uma nova configuração histórica e literária.

A aproximação entre as duas obras permitiu observar que o exotismo hugoano e o indianismo brasileiro compartilham uma mesma operação fundamental: a construção da identidade por meio da representação da diferença. À luz da crítica de Edward Said (2018), compreendeu-se que o orientalismo constitui um sistema de representação pelo qual o Ocidente produz uma imagem do outro para definir seus próprios limites e valores. O Oriente, em Hugo, funciona como espaço de projeção dos desejos e inquietações da modernidade europeia. Entretanto, na transposição dessa estrutura para o Brasil, o indianismo desloca a alteridade para o interior da própria formação nacional. O outro brasileiro é uma figura constitutiva da própria história do país.

A análise de *Americanas* (1875) demonstrou que Machado de Assis se apropria dos recursos estéticos do romantismo e da estrutura simbólica do exotismo, mas os submete a um movimento mais complexo, que encontra espaço no plano da alteridade. Em diálogo com o ensaio *Instinto de Nacionalidad*e (1873), compreendeu-se que Machado não abandona o projeto romântico de pensar a formação nacional, mas revela suas contradições internas. Sua poesia conserva o desejo romântico de encontrar uma origem e uma unidade simbólica; contudo, transforma esse desejo em objeto de reflexão. O indígena machadiano não representa uma origem plenamente recuperável, mas a marca de uma ausência histórica.

Nesse sentido, a presente tese propôs compreender Machado não como um autor que rompe com o romantismo, mas como aquele que realiza sua elaboração crítica. De acordo com a concepção da obra de Lowy e Sayre, o romantismo constitui uma reação da alma moderna diante da perda de uma totalidade desejada, uma busca

por unidade em um mundo marcado pela fragmentação. Em *Americanas* (1875), essa fragmentação assume uma dimensão histórica específica: ela corresponde à violência colonial, à destruição das culturas originárias e às contradições da formação brasileira. O heroísmo transforma-se em ausência, o ideal feminino converte-se em memória do apagamento e a natureza deixa de ser cenário de fundação para tornar-se arquivo da perda.

A leitura das figuras do homem, da mulher e da natureza revelou, portanto, que Machado adere enquanto reorganiza internamente os tipos indianistas herdados do romantismo. Em Potira, o herói masculino não funda uma comunidade; sua ausência evidencia a impossibilidade de uma origem reconciliada. Em “Sabina”, a figura feminina deixa de ser apenas objeto de contemplação e transforma-se em espaço de inscrição daquilo que foi silenciado. Nas paisagens de “Os semeadores” e “Última jornada”, a natureza passa a registrar a marca da devastação histórica. O movimento machadiano consiste em transformar a representação do outro em consciência do próprio limite.

Essa interpretação aproxima a literatura machadiana da reflexão sociológica desenvolvida posteriormente por Darcy Ribeiro. Não se trata de afirmar uma antecipação direta do pensamento sociológico pela literatura, mas de reconhecer que ambos, em campos distintos, elaboram a mesma questão fundamental: a dificuldade de construir uma narrativa de unidade a partir de uma formação histórica marcada pela fragmentação. Se de acordo com Darcy Ribeiro o Brasil foi inventado pela violência, constituindo-se a partir do encontro forçado entre matrizes indígenas, africanas e europeias, a literatura de Machado transforma essa experiência histórica em forma simbólica, já que ela revela seus efeitos na imaginação nacional.

A partir dessa perspectiva, o indianismo romântico pode ser compreendido como uma operação ambivalente. De um lado, ele constitui uma tentativa de elaborar simbolicamente a ausência de uma origem comum, transformando o indígena em signo de pertencimento coletivo. O índio como uma figura purificada que permite à nação imaginar uma continuidade perdida não tem lugar na obra machadiana. Se como demonstra Kristeva toda comunidade se constitui por meio de uma relação com

a alteridade, pois identifica o estrangeiro dentro de nós, o outro internalizado torna-se elemento necessário para a construção do eu coletivo.

Por outro lado, essa operação revela sua própria impossibilidade. Para Ribeiro, a mestiçagem brasileira é simultaneamente promessa e ruína: possibilidade criadora e resultado de processos violentos de apagamento. O indianismo produz uma imagem reconciliadora da nação, mas essa reconciliação só se torna possível pela transformação da diferença histórica em símbolo. O outro real é substituído pelo outro idealizado. A alteridade concreta é convertida em mito fundador.

Nessa tensão reside a importância da literatura como espaço de elaboração do *esprit général* brasileiro. A partir da releitura de Montesquieu proposta por Kristeva (1993), compreendeu-se que nenhuma comunidade existe apenas por seus elementos materiais: ela depende de uma narrativa simbólica capaz de organizar as diferenças e produzir pertencimento. Em diálogo com Anderson (2008), essa narrativa constitui a comunidade imaginada, isto é, o conjunto de símbolos e representações por meio dos quais indivíduos dispersos reconhecem-se como participantes de uma mesma coletividade. O pronome coletivo que sustenta a ideia de nação (esse “nós” imaginado) não revela uma essência anterior, mas o resultado de uma construção simbólica.

A literatura romântica brasileira participa diretamente dessa construção ao produzir imagens capazes de transformar a diversidade histórica em pertencimento imaginado. Entretanto, Machado de Assis evidencia que esse processo carrega uma contradição inevitável: toda unidade nacional depende das diferenças que tenta organizar. O canto machadiano não elimina o processo estético da alteridade, mas o oferece mais nuances, revela a permanência de uma tensão entre assimilação e resistência, memória e esquecimento, pertencimento e deslocamento. Por fim, a trajetória percorrida nesta tese permite compreender que, de Hugo a Machado, do Oriente ao indígena, do exotismo à introspecção, repete-se a mesma inquietação moderna: a tentativa de recompor simbolicamente uma unidade perdida.

O estudo da alteridade nos leva a examinar o romantismo como um modo sensível de reagir ao presente histórico, não apenas como um conjunto de temas ou estratégias estilísticas. Essa sensibilidade romântica assume diversas formas:

nostalgia, melancolia, anseio por origens e, no caso do indianismo machadiano, um sentimento de escapismo que busca no outro um refúgio simbólico frente às contradições do mundo moderno, entregando-se aos recursos poéticos românticos, mas talvez sem conseguir se render totalmente às idealizações, encontrando na amplitude do escopo da alteridade a possibilidade de acrescentar suas nuances.

As conclusões desta pesquisa levam, inevitavelmente, à reflexão, na mesma linha proposta por Fischer (2021), de que a teoria literária brasileira se beneficia ao permitir-se ultrapassar o modelo teórico que a divide em movimentos literários, frequentemente compreendidos a partir de um fluxo de tendências, continuidades e rupturas. Não se trata, evidentemente, de negar a pertinência das categorias de Romantismo, Realismo ou de quaisquer outras classificações historiográficas, mas de questionar o quanto a submissão das obras a essas categorias pode limitar as possibilidades de sua interpretação. Uma abordagem mais produtiva parece se delinear quando deslocamos o foco da pergunta sobre a filiação ou não de determinado autor ou texto a um movimento literário para aquilo que, efetivamente, a obra elabora diante de seu contexto, assim como seus posteriores reflexos. Nesse sentido, perguntar se uma obra é realista ou não realista, ou se determinado autor rompeu ou não com o Romantismo, pode assumir uma função semelhante à discussão acerca de Capitu ter ou não traído Bentinho: embora a questão produza diferentes argumentos, a resposta acrescenta pouco àquilo que a obra tem de mais significativo, que é também dizer ao leitor sobre si.

É nesse sentido que uma leitura atenta das obras, utilizando a comparação para situá-las diante de suas contradições, nuances e singularidades, pode oferecer ganhos também para a própria elaboração teórica e filosófica que dela se pode extrair. A literatura não precisa ser reduzida à aplicação prática de uma categoria historiográfica previamente estabelecida; ao contrário, são justamente as particularidades de cada obra que podem fazer emergir questões capazes de tensionar e até mesmo deslocar essas categorias.

Mais do que um instrumento metodológico para a análise de obras literárias, buscou-se, nesta tese, demonstrar também que a teoria literária constitui uma forma de elaboração filosófica da experiência humana. Seu papel não se limita à aplicação

de conceitos previamente estabelecidos sobre os textos. A literatura é o espaço em que tais conceitos podem ser interrogados, tensionados e transformados. Ao investigar as formas pelas quais uma comunidade imagina sua origem, representa sua alteridade e constrói seus modos de pertencimento, a teoria literária ultrapassa a descrição de procedimentos estéticos e participa de uma reflexão mais ampla sobre a condição humana. A literatura, além de representar o mundo, produz formas de pensamento sobre ele, revelando, muitas vezes precocemente, contradições e possibilidades que outros campos do conhecimento também buscam compreender depois.

REFERÊNCIAS

ASSIS, J. M. M. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. III.

ASSIS, J. M. M. **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos.** Organização Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo. São Paulo: Unesp, 2013.

ASSIS, J. M. M. **Crítica Teatral** Sảo Paulo: W.M. Jackson, 1938.

ASSIS, J. M. M. **Toda poesia de Machado de Assis**. Organização de Cláudio Murilo Leal. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

ASSIS, J. M. M. Crônicas. Rio de Janeiro: Jackson, 1962, p. 418-424.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2007

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. In: GUIMARÃES, J. C. (Org.). **Seleta de prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 361-467.

BARRÈRE, J. **Victor Hugo: L'homme et l'oeuvre**. Paris: CDU: 1984.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, e outros ensaios**. Tradução, introdução e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BERGEZ, Daniel. ***Métodos Críticos para a Análise Literária*.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRUNO, Ana Luiza Pereira. **A representação da mulher negra em Machado de Assis Leituras de Mariana e Sabina.** Araraquara, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. 2012.

CALLIPO, Daniela Mantarro. **Rimas de Ouro e Sândalo: a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis**. 1. ed. [*S. l.*]: Editora Unesp, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da malandragem. In: O discurso e a cidade.** 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos**. 1750-1880. 16ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura. In: ___. Vários Escritos.** 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CANO, Jefferson. **Machado além do Romantismo**. Jornal Unicamp. Campinas, 25 a 31 de agosto de 2008.

CARVALHAL, Tânia; COUTINHO, Eduardo F. (Orgs.) **Literatura Comparada: Textos Fundadores**. Rio de janeiro: Rocco, 1994.

CHARLES-WURTZ, Ludmila. Des *Odes et Ballades* aux *Orientales*, vers une libre circulation de la parole poétique. **Revue des Lettres modernes.** Minard, 2001, p. 1-15. Disponível em:

http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Wurtz_Des_Odes_aux_Orientales.pdf

COUTINHO, Eduardo. **Literatura comparada hoje**. In: ABDALA JR., Benjamin. Estudos Comparados: Teoria, Crítica e Metodologia. São Paulo: Ateliê, 2014.

DEGOUT, B. **L'Orient dans les Orientales.** Paris, 2002. Disponível em: <http://groupugo.div.jussieu.fr>. Acesso em: 20 jul 2020.

DELVALLEZ-LEGENDRE, Sophie. **Les influences hispano-orientales dans l'œuvre poétique, graphique et dramatique de Victor Hugo** *(1820-1860)*. 2012. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Université Rennes 2, Rennes, 2012.

FISCHER, L. A. **Duas formações, uma história – das "ideias fora do lugar" ao perspectivismo ameríndio**. Porto Alegre, Arquipélago, 2021.

GLISSANT, Édouard. **Poétique de la Rélation**. Paris: Éditions du Seuil. 1990.

GOMES, Eugenio. **Espelho contra Espelho**. São Paulo. IPE, 1929.

GOMES, Eugenio. **Influências inglesas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Pallas, 1970.

GRIECO, Agripino. **Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1959.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil. Edição comemorativa — 80 anos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HUGO, Victor. **Les Orientales**. França- Paris: Édition Hetzel-Quantin Ne Varietur, s/d.

HUGO, Victor. **Os Miseráveis.** São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2002.

JOBIM, J. L. Machado de Assis e o nacionalismo: o caso das Americanas. In: FANTINI, M. (Org.). **Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 105-121. Disponível em: file:///C:/Users/user/Downloads/12394-1125614458-1-PB%20(1).pdf

KAMEL, Achira**. Quelques notes sur l'Orient dans l'œuvre poétique de Victor Hugo**. In: VATIN, Jean-Claude (dir.). La fuite en Égypte: supplément aux voyages européens en Orient. Le Caire: CEDEJ – Égypte/Soudan, 1989.

KRISTEVA, Julia. ***Nations Without Nationalism***. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1993.

LÖWY, M; SAYRE, R. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da Modernidade.** São Paulo: Boitempo, 1.ed. 2015.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Machado de Assis.** Estudo crítico e biográfico. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

MIRANDA, José Américo. Nacionalismo e cosmopolitismo nas Americanas, de Machado de Assis. **Eixo Roda**, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 203-224, 2018.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. **Cintilações Francesas***. Revista da Sociedade Filomática, Machado de Assis e José de* Alencar. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla "Literatura Comparada, intertexto e Antropofagia". In: **Flores da escrivaninha, ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PUJOL, Alfredo. **Machado de Assis.** Rio de Janeiro**:** Academia Brasileira de Letras, 2007.

RIBEIRO, Darcy. ***O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil***. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

RICUPERO, Bernardo; BRANDÃO, Gildo Marçal. **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870).** 2002. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ROMEIRO, Gabriela de Freitas. **Alteridade e fuga romântica: um estudo comparativo sobre o Brasil selvagem em Americanas, de Machado de Assis, e o exotismo em Les Orientales, de Victor Hugo**. 2021.

SAID, Edward W. **Orientalismo o oriente como invenção do ocidente**. Editora Schwarcs S.A. 8 edição, 2018.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANTOS, Edilson dos. **Entre o antigo e o novo, o próprio e o alheio: o crítico Machado de Assis e os problemas literários de seu tempo**. Tese de Doutoramento, Belo Horizonte: UFMG, 2016.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Lira dissonante: o grotesco na lírica romântica brasileira.** Araraquara: Unesp, 2009.

SAVY, Nicole. **Se déprendre de la doxa, ou la genèse de « l'intellectuel engagé » : Victor Hugo et les Juifs, histoire d'une désymbolisation.** Paris, 2015. Disponível em: <https://www.fabula.org/colloques/document2446.php>. Acesso em: 03 jan. 2021.

SIBONA, Bruno. **Hugo Lecteur de Byron: Un contre-sens volontaire**. CALIGRAMA, Belo Horizonte, 2004.

VALÉRY, Paul. **Tel quel: premiers états**. Paris: Gallimard, 1941, p. 147.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: Record, 1998.

WERKEMA, Andrea Sirihal. Machado de Assis leitor dos românticos brasileiros. **Teresa revista de literatura brasileira**. São Paulo, 2013.