

Guerreiros sem canto

Mirella Márcia Longo
Universidade Federal da Bahia



Depois que Gonçalves Dias morreu, Machado de Assis escreveu versos decassílabos dedicados ao poeta maranhense. Evocando uma forma específica, a *Nênia*, o texto integra *Americanas*, livro de 1875. Conforme observa Antônio Cândido, Machado inspirou-se em composição de Firmino Rodrigues Silva.¹ Por ocasião da morte de Francisco Bernardino Ribeiro, em 1837, o amigo lastimara a sua perda, recorrendo a essa forma elegíaca consagrada na Roma antiga. Segundo o *Tratado de versificação* de Bilac e Guimarães Passos, a *Nênia* costumava ser declamada ou cantada de modo plangente, junto à fogueira em que o cadáver era incinerado.² Afrânio Coutinho e Galante de Sousa registram o apego que os Românticos brasileiros tiveram ao uso da *Nênia*, adotado não só por Firmino Rodrigues, mas também por Gonçalves de Magalhães, Junqueira Freire e pelo próprio Gonçalves Dias.³ Como se vê, a evocação dessa antiga forma de canto fúnebre integra o conjunto das relações que Machado de Assis mantém com o Romantismo. É provável que a leitura do seu poema possa ajudar na compreensão do diálogo complexo travado por Machado com os Românticos brasileiros. Apresentando transformações ao longo do tempo, esse diálogo termina por permear toda a obra do escritor.

Cândido informa que a *Nênia* escrita por Firmino Rodrigues Silva foi reconhecida como ponto inicial do indianismo romântico: “Nela, o índio ainda não aparece como personagem poético individualizado, mas como alegoria, estabelecendo a passagem do índio-signo, do fim do período neoclássico, ao índio-personagem. Trata-

¹ CÂNDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981. v. 2, p. 21.

² Massaud Moisés cita, em verbete sobre a *Nênia*, o *Tratado de Bilac e Guimarães Passos*. Cf: *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, p. 357.

³ COUTINHO, Afrânio; GALANTE DE SOUSA. *Enciclopédia de literatura brasileira*. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2001. v. 2, p. 1144.

se, com efeito, da Musa brasileira, que lamenta a morte de um dos seus fiéis”.⁴ Fazendo com que uma índia assuma, em seu poema, a voz da pátria desfalcada, Machado reconduz a representação ao nível alegórico e assim se reporta aos primórdios do projeto cultural romântico, concebido como projeto nacional.

Subjacente aos elementos concretos da alegoria, o escritor deixa entrever seu particularíssimo lastro ideológico. Fazem parte desse lastro, uma atração pela estética romântica – que o poema expressa formalmente, ao assimilar traços estilísticos marcantes na escrita do homenageado – e o oposto complementar: a interpretação crítica do Romantismo. Se a atração pelos elementos formais do Romantismo foi mais visível nos primeiros textos de Machado, o questionamento do projeto romântico iria, ao longo dos anos, conquistar espaço na obra machadiana. A convivência entre essas duas polaridades manifesta-se no poema, de modo peculiar. Embora sejam vazados por uma sincera admiração voltada ao poeta falecido e à literatura que ele construiu, os versos machadianos insinuam a noção de que, com a vida do poeta maranhense, fanava-se o projeto que sustentara o seu canto. Nesse sentido, o lamento pela morte de Gonçalves Dias e a exaltação da sua arte são acompanhados por outra espécie de lástima. Machado de Assis pranteia o esgotamento da expectativa de que uma literatura fortemente ancorada na busca da particularidade brasileira pudesse construir um sentido de nacionalidade capaz de dar lastro a um estado moderno.

Mario Curvello observa que os livros *Falenas* e *Americanas* surgiram, quando o movimento romântico perdia força em toda a Europa, momento em que, no Brasil, a poesia “estava entre as rochas: um pouco mais de tempo e uma tempestade: adieu!” Esse contexto literário teria gerado, em *Americanas*, uma escrita militante; trata-se, segundo Curvello, de poesia fundada na intenção de “reconstruir o indianismo e fixá-lo como tema inesgotável..., sugerindo-o como conquista da nacionalidade, elevando-o à tradição do universo lírico”.⁵ De fato, Machado de Assis posiciona-se frente aos desgastes do ultra-romantismo, tentando revitalizar a poesia brasileira, a partir de um reaproveitamento do indianismo anunciado por Basílio da Gama e definido por Gonçalves Dias. Segundo a sua óptica, não podendo constituir fonte única de inspiração para os escritores, o indianismo não deveria ser negado, mas alçado à condição de patrimônio universal.⁶ Assim, *Americanas* funda-se

⁴ Cf. CÂNDIDO, Antonio. Op. cit., p. 21.

⁵ CURVELLO, Mário. *Falsete à poesia de Machado de Assis*. In: BOSI et al. *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo, Ática, 1982. p. 477-496.

⁶ MACHADO DE ASSIS. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. v. 3, p. 801-809.

sobre uma revisão do indianismo, com ênfase no motivo do sacrifício feminino. Alegorias da terra, as mulheres que povoam o livro são americanas martirizadas durante o conflito entre duas forças válidas.⁷ Como Machado insiste no aspecto religioso, é possível traduzir o embate nos termos Tupã x Cristo. Sobre essas cenas de martírio, a nação moderna deveria ser erguida.

Incluído em *Americanas*, o poema *A Gonçalves Dias* centra-se na figura do escritor romântico que, em gesto solidário, une o seu sacrifício ao das mulheres martirizadas; destacadamente, a imagem do poeta acerca-se de Coema, virgem timbira cujo sofrimento ele relatou. Junto com os povos cantados, também se extinguem o cantor e os vetores que orientaram a sua literatura. O fracasso dessa estética forneceria mais uma referência de sacrifício ao processo de construção do país. Parece justo supor que, nesse momento da sua escrita, Machado concebeu o esgotamento das perspectivas que alimentaram a literatura do poeta morto e, sobre esses escombros, pretendeu erguer uma nova estética. Desse novo projeto literário, fundado sobre as ruínas do anterior, ainda participa a esperança de uma coesão nacional.

Contudo, a leitura das imagens que compõem o poema de Machado e uma observação atenta das suas modulações evidenciam que o texto oscila entre a expectativa da nação coesa e uma suspeita radical lançada em torno das condições que tornariam essa nação possível. Em consequência, além de constatar os limites do projeto romântico, Machado de Assis estaria oscilando diante do projeto que ele próprio constitui em *Americanas*. Ele estaria, de fato, antecipando, nas margens da sua *Nênia*, um questionamento que ultrapassa as fronteiras do projeto romântico e explicita-se em sua obra madura como dúvida acerca das possibilidades do Brasil vir a constituir-se como nação.⁸

*

Em 03 de novembro de 1864, o navio Ville de Boulogne naufragou no Baixo dos Atins, ponto de onde já era possível avistar o Maranhão. A única vítima desse desastre foi o poeta Gonçalves Dias que contava 41 anos de idade e voltava da Europa, para onde viajara dois anos antes, em busca de tratamento para a sua saúde

⁷ Albin Leski atesta que Schopenhauer teria encontrado nesse “trágico das circunstâncias”, produzido quando “entram em conflito dois ou mais contrários igualmente válidos, uma confirmação de sua visão pessimista do mundo”. Cf: LESKI, Albin. Do problema do trágico. In: _____. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 40.

⁸ Sigo John Gledson que identifica no *Memorial de Aires* um “lamento pelo país, em cuja existência como nação [Machado de Assis] mal chegava a acreditar”. Cf: GLEDSON, J. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 255.

precária.⁹ O poema de Machado centra-se nesse fato biográfico que termina por transformar em emblema de desastre e incompletude. O autor dos famosos versos – “Não permita Deus que eu morra,/ Sem que eu volte para lá” – morreu sem alcançar o solo da sua origem, embora já dele se aproximasse. A morte de Gonçalves Dias – com um livro inacabado e fracassado em seu intento de voltar à pátria – adquire, no texto machadiano, amplas ressonâncias simbólicas, ligadas à impossibilidade de fechamento do ciclo, tal como ocorre nas travessias épicas. Para grifar tais ligações, Machado lança mão de um contraponto e inicia o seu poema, evocando a vida de Luís de Camões.

A Gonçalves Dias

Assim vagou por alongados climas,
E do naufrágio os úmidos vestidos
Ao calor enxugou de estranhos lares
O lusitano vate. Acerbas penas
Curtiu naquelas regiões; e o Ganges
Se o viu chorar, não o viu pousar calada,
Como a harpa dos êxules profetas,
A heróica tuba. Ele a embocou, vencendo
Côa lembrança do ninho seu paterno
Longas saudades e misérias tantas.
Que monta o padecer? Um só momento
As mágoas lhe pagou da vida; a pátria
Reviu, após a suspirar por ela;
E a velha terra sua
O despojo mortal cobriu piedosa
E de sobejo o compensou de ingratos.

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.

⁹ Em verbete sobre Gonçalves Dias, Afrânio Coutinho e Galante de Sousa atestam que o poeta pereceu no camarote. Cf: COUTINHO, Afrânio e GALANTE DE SOUSA. Op. cit., v. 1, p. 595.

Distante do seu país, o poeta português enfrentou um naufrágio na foz do rio Mekong, no Camboja, entre 1558 e 1559. Tendo perdido grande parte dos seus bens no acidente, Camões ali salvara, segundo a lenda, o manuscrito de *Os lusíadas*, que depois publicou em Lisboa, para onde conseguiu regressar. Em contraposição, o poeta brasileiro pereceu, antes que pudesse findar o seu poema épico e antes que lograsse tocar a terra natal, já posta ao alcance da sua vista. O êxito do primeiro naufrago avulta em grandeza heróica, o fracasso do segundo constrói uma vítima e adquire proporções trágicas.¹⁰ Enquanto o cantor da América “não acha leito no ninho paterno”, Camões tem seus sofrimentos compensados, na medida em que a terra portuguesa o acolhe: “Que monta o padecer? Um só momento / As mágoas lhe pagou da vida; a pátria / Reviu, após suspirar por ela; / E a velha terra sua / O despojo mortal cobriu piedosa / E de sobejo o compensou de ingratos”. Na morte, Camões reintegra-se a um destino comum aos portugueses. Mas o fim do poeta brasileiro o isola, assinalando-o com solidão e desabrigo, marcas próprias a quem, ao perecer, não conta nem mesmo com as “lágrimas da natureza”. Se Camões tem grandeza épica, exemplificando o melhor da sua coletividade, Gonçalves Dias é o mais infeliz, dentre os infelizes; estigmatizado pela singularidade do seu destino, é ele vítima, em meio a um périplo que não se completou.¹¹ Seguindo essa linha de contrastes, há, do lado de Camões, uma terra piedosa e, ao final, acolhedora; ao brasileiro, faltam compaixão e reconhecimento. Mesmo a trajetória intelectual do poeta romântico é apresentada como uma estrada de sacrifícios, “vigílias e trabalhos” que não impediram a sua morte em solidão, nas águas do oceano.

Ultrapassada a comparação que explicita os elementos trágicos circundando a morte de Gonçalves Dias, Machado prepara a descrição do último instante vivido pelo poeta que, sem sucesso, buscara em terras distantes reconstituir sua seiva vital entornada pela pátria.

¹⁰ Sigo de perto a compreensão de Albin Leski, para quem, nas epopéias, sobre um componente trágico – “o fundo escuro da morte certa” – o herói sempre se ergue “radioso e vencedor, aureolado pela glória de suas armas e feito. Na visão que Leski qualifica como cerradamente trágica”, o mundo aparece como “lugar de aniquilação absoluta”. Cf. LESKY, Albin. Op. cit., p. 17-46

¹¹ A dificuldade de completar o périplo é aqui pensada também como traço inerente à Modernidade. Nesse particular aspecto, reporto-me sobretudo à visão das formas modernas formulada por Lukács, em sua *Teoria do romance*.

Vinha contudo o pálido poeta
Os desmaiados olhos estendendo
Pela azul extensão das grandes águas,
A pesquisar ao longe o esquivo fumo
Dos Pátrios tectos. Na abatida frente
Ave de morte as asas lhe roçara;
A vida não cobrou nos ares novos.
A vida, que em vigílias e trabalhos,
Em prol dos seus, gastou por longos anos,
Co'essa largueza de ânimo fadado
A entornar generoso a vital seiva.
Mas, que importava a morte, se era doce
Morrê-la à sombra deliciosa e amiga
Dos coqueiros da terra, ouvindo acaso
No murmurar dos rios,
Ou nos suspiros do noturno vento,
Um eco melancólico dos cantos,
Que ele outrora entoara? Traz do exílio
Um livro, monumento derradeiro
Que à pátria levantou; ali revive
Toda a memória do valente povo
Dos seus Timbiras...
Súbito, nas ondas
Bate os pés, espumante e desabrido,
O corcel da tormenta; o horror da morte
Enfia o rosto aos nautas...Quem, por ele,
Um momento hesitou quando na frágil
Tábua confiou a única esperança
Da existência? Mistério obscuro é esse
Que o mar não revelou. Ali, sozinho,
Travou naquela solidão das águas
O duelo tremendo, em que a alma e o corpo
As duas forças últimas despendem
Pela vida da terra e pela vida
Da eternidade. Quanta imagem torva,
Pelo turbado espírito batendo
As fuscas asas, lhe tornou mais triste
Aquele instante fúnebre! Suave
É o arranco final, quando o já frouxo
Olhar contempla as lágrimas do afeto,
E a cabeça repousa em seio amigo.
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.

Envoltos em esquivo fumo, os *pátrios tetos* adquirem uma aura de fantasmagoria, de modo que a terra de promessa do poeta romântico assume, nos versos machadianos, aspecto quase alucinatório. O naufrago ruma na direção dessa visão, movido por uma entrega amorosa que coincide com a sua aceitação da própria morte: “que importava a morte, se era doce /Morrê-la à sombra deliciosa e amiga/ Dos coqueiros da terra...” No entanto, há uma brusca modulação de tom. Interrompe-se o ânimo passivo em relação a essa morte que promoveria reintegração à terra-mãe. Diante da perspectiva imprevista da morte no mar, existe luta. Em decorrência, o complexo das imagens que descreve o instante final do poeta passa a ser animado por um sentimento de aflição agônica.¹² Principal figuração dessa morte inesperada, a tormenta apresenta-se com fúria animal, “corcel que bate as patas” e provoca um combate. Num “duelo tremendo”, o espírito do naufrago debate-se contra aparições *torvas* e aladas.

Em ensaio dedicado ao estudo da água violenta, Bachelard confere atenção especial à “cólera do Oceano”. Lendo *L'enfant maudit*, de Balzac, ele constata que as imagens literárias frequentemente explicitam elos existentes entre “o elemento em fúria e uma consciência infeliz”.¹³ No poema de Machado, a inquietação do oceano e a inquietação íntima do naufrago – cujas forças do corpo e da alma estão em luta – correspondem-se. Também a consciência poética que reproduz esse instante final é tocada por uma infelicidade especialmente acentuada pelas condições que envolvem a morte. Privada de todo reconhecimento, a alma que deixa o corpo o faz, “como hóspede mal aceito e mal dormido que prossegue a jornada, sem que leve o ósculo da partida”. Machado encena, na superfície do complexo imagético animado pelo sentimento da agonia, a morte trágica do autor da *Canção do Exílio*, reconhecido por muitos como o criador da

¹² Evoco a famosa definição de Benedetto Croce: “poesia é complexo de imagens e um sentimento que o anima”.

¹³ BACHELARD. A água violenta. In: _____. *A água e os sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, p. 178-179.

literatura nacional.¹⁴ No entanto, como transforma um fato biográfico em elemento emblemático e componente alegórico, o escritor termina por acolher, em sua encenação, um drama mais geral e concernente aos homens de letras atuantes no Brasil, durante essa segunda metade do século XIX. Nesse sentido, a navegação incompleta do poeta que, movido pelo afeto, rumava na direção da pátria associa-se à busca empreendida pelos escritores que, motivados por consciência ética e adesão afetiva, dirigiam-se a um meio social que não lhes ofertava acolhimento. Vale lembrar a constatação de Machado, em texto de 1858: “A sociedade atual não é decerto compassiva, não acolhe o talento como deve fazê-lo”.¹⁵

Para afirmar que, subjacente às imagens de luta contra um mar em fúria, sempre pulsa uma vontade de poder, Bachelard recorre a Michelet, com sua compreensão da “violência das vagas” como imagem sucedânea às de guerra.¹⁶ De fato, no contexto criado por Machado, o combate da hora final é antecedido por uma menção a *Os Timbiras*, com seus quatro cantos centrados nas guerras entre tribos indígenas, narradas em perspectiva que abriga a ciência da sua extinção: “Eu modesto cantor do povo extinto / chorarei nos vastíssimos sepulcros, / que vão do mar aos Andes, e do Prata / ao largo e doce mar das Amazonas”.¹⁷ Essa proximidade sugere que o sentimento agônico tem como fonte os versos do próprio Gonçalves Dias que a forma machadiana, numa atitude encomiástica, tendeu a assimilar. A agonia do poeta surge em laço solidário com a luta da comunidade guerreira, conformada em sua própria fantasia. E como os povos indígenas pereceram, as possibilidades do canto heróico que os consagra também parecem ameaçadas de extinção junto com o poeta, a despeito da vontade de poder que lança a todos em luta contra as suas tormentas.

¹⁴ Antonio Candido esclarece: “Se para o grupo de Niterói e da Minerva Brasileira o ‘Sr Magalhaens’ foi sempre o reformador da literatura brasileira e o patriarca do estilo novo, a maioria dos poetas e mesmo jornalistas consideravam Gonçalves Dias, desde meados do século, como o verdadeiro criador da literatura nacional”. Cf. CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 81.

¹⁵ MACHADO DE ASSIS. Passado, presente e futuro da literatura. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 3, p. 787.

¹⁶ BACHELARD. Op. cit., p. 181-182.

¹⁷ Lembro que Gonçalves Dias acusa o europeu de promover o fim dos povos indígenas e também culpa esses povos que, não impedindo a ocupação de seus domínios, caminharam para a própria extinção. Cf: “Tu, filho de Jaguar, guerreiro ilustre, / E os teus, de que então vos ocupáveis, / Quando nos vossos mares, alinhadas / As naus de Holanda, os galeões de Espanha, / As fragatas de França. E as caravelas / E portuguesas naus se abalroavam, / Retalhando entre si vosso domínio, / Qual se vosso não fora?” GONÇALVES DIAS. *Os timbiras*. In: _____. *I-Juca Pirama, os timbiras e outros poemas*. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 68-69.

Fadado ao fracasso, o combate é empreendido em muitos níveis. Na superfície da representação, a recordação das lutas empreendidas pelas nações em vésperas do próprio extermínio ata-se à figura do naufrago destinado a falecer, lutando contra as ondas e em busca da terra natal. No nível das idéias, o homem de letras é visto entre vida e morte, à procura de vínculos com a experiência que o circunda. Essas múltiplas demandas permitem que as modulações presentes no poema de Machado sejam lidas em acordo com os quatro aspectos que, segundo Frye, constituem o mito básico da procura: *ágon*, *páthos*, *sparagmós* e *anagnórisis*.¹⁸

Como foi visto, o *ágon* – conflito, luta – preside o instante final do poeta em seus combates interno e externo. O *páthos* – catástrofe – domina as passagens da *Nênia* que, em tom lamentoso, afirmam a morte do poeta romântico como uma perda irreparável. Constituindo despedaçamento de toda ordem, o *sparagmós* instituiria uma ironia que não tem lugar definido no poema machadiano, embora se espraie ao longo das imagens. Assim, a afirmação de uma glória triunfante sobre a morte rivaliza tensamente com a visão da vítima que se esfacela, deixando intocáveis os *frios restos* e projetando-se num elemento remoto, a estrela. Contudo, antes que se apresentem as vozes femininas, para carpir o poeta e, em desespero, constatar a sua morte, os versos que imediatamente seguem a descrição do instante final introduzem direto o aspecto da *anagnórisis*, o reconhecimento e a ressurreição. De modo inegável, esse texto de 1875 ainda emite nota fortemente esperançosa de que a terra natal reconheça os feitos do poeta romântico. Seu rasto triunfante, ao lastrear o concerto entre as vozes que lastimam a sua perda. Como vítima, o poeta teria sido sacrificado para promover a coesão da pátria cujo coração o pranteia.

Oh! Sobre a terra em que pousaste um dia,
Alma filha de Deus, ficou teu rasto
Como de estrela que perpétua fulge!
Não viste as nossas lágrimas; contudo
O coração da pátria as há vertido.
Tua glória as secou, bem como orvalho
Que a noite amiga derramou nas flores
E o raio enxuga da nascente aurora,
Na mansão a que foste, em que ora vives,
Hás de escutar um eco do concerto
Das vozes nossas. Ouvirás, entre elas,
Talvez, em lábios de indiana virgem!
Esta saudosa e suspirada nênia:

¹⁸ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, [1973], p. 191.

Morto, é morto o cantor dos meus guerreiros!
Virgens da mata, suspirai comigo!

Em sua qualificação da *anagnórisis*, Frye chama a atenção para o fato de que a reorganização do mundo dá-se, geralmente, em torno do herói e de sua noiva. No poema de Machado, o lugar da noiva é preenchido pela figura da “indiana virgem” associada à poesia do homenageado. A voz recorda Coema, a eleita de Itajuba, chefe dos Timbiras, cuja evocação traz, aos versos de Gonçalves Dias, profundas marcas líricas.¹⁹ No poema romântico, ela é raptada por Orapacém, um tapuia aliado aos franceses, e morre pela flecha de Itajuba, no instante em que, cego pela raiva e pelo súbito apagar dos fochos, ele lutava para libertá-la. Na fala que Machado lhe atribui, “a indiana virgem” emite um lamento que corta o movimento triunfal da *anagnórisis*. Sua lástima promove uma modulação afetiva, na medida em que faz a esperança retrair-se, cedendo espaço à constatação desesperada de que o cantor deixara de existir: “Morto, é morto o cantor dos meus guerreiros! / Virgens da mata, suspirai comigo!” Grifada nas quatro estrofes finais, essa constatação promove um rápido retorno ao *pathos*, garantindo que, em suas passagens derradeiras, o texto seja dominado pela natureza lutuosa e plangente que é própria à *Nênia*.

Na visão poética de Gonçalves Dias, o cadáver de Coema recebe *nênias* das aves canoras e das águas, “que também nênias soluçam”. No entanto, à noite, Coema veste as formas “da cândida neblina e vem no bosque suspirar com a brisa”. O lamento reiterado no poema de Machado constitui um eco daquele que, no Canto Segundo de *Os Timbiras*, é emitido pela voz queixosa do maracá. Jazendo emudecido após a morte de Coema, ele espera as trevas, quando repete em sonhos: “Veste Coema, as formas da neblina, / Ou vem nos raios trêmulos da lua / Cantar, viver e suspirar comigo”.

A organização adotada por Machado inverte a seqüência natural ao mito da procura. Introduzida pelo lamento da “indiana virgem”, essa inversão faz com que a constatação trágica da morte sustente-se, mesmo após a etapa de reconhecimento e ressurreição. Tal disposição dos ânimos que conduzem o poema, unida à conseqüente reiteração do *pathos* que nele se institui, se não anula, ao menos problematiza a expectativa esperançosa antes manifestada. A *Nênia* cantada pela índia faz com que a falta do cantor sobreponha-se à certeza da sua permanência sublimada.

¹⁹ A suspensão do épico, em prol da invasão lírica, é explicitada por Gonçalves Dias, quando concebe que Itajuba trocaria “de bom grado/ os altos feitos pelos doces carmes”. Cf: GONÇALVES DIAS. Op. cit., p. 57.

Vale insistir que, nos versos de Gonçalves Dias, Coema, uma vez morta, permanece próxima do seu meio social, interferindo nos sonhos dos guerreiros e inspirando amor às virgens da tribo.²⁰ No entanto, o poeta pranteado nos versos machadianos assume uma distância que concerne às estrelas. Apartado do seu meio, e sem contato humano, ele escuta, “da mansão em que ora” vive, as vozes que lastimam a sua ausência. Segundo Machado, o poeta quebra o jugo da morte para Coema, mas não o quebra para si, seus restos permanecem frios e o sabiá chama saudoso aquele que não vem repetir-lhe o canto:

A grande água o levou como invejosa.
Nenhum pé trilhará seu derradeiro
Fúnebre leito; ele repousa eterno
Em sítio onde nem olhos de valentes,
Nem mãos de virgens poderão tocar-lhe
Os frios restos. Sabiá-da-praia
De longe o chamará saudoso e meigo,
Sem que ele venha repetir-lhe o canto,
Morto, é morto o cantor dos meus guerreiros!
Virgens da mata, suspirai comigo!

Ele houvera do Ibaque o dom supremo
De modular nas vozes a ternura,
A cólera, o valor, tristeza e mágoa,
E repetir aos namorados ecos
Quanto vive e reluz no pensamento.
Sobre a margem das águas escondidas,
Virgem nenhuma suspirou mais terna,
Nem mais válida a voz ergueu na taba,
Suas nobres ações, cantando aos ventos,
O guerreiro tamoio. Doce e forte,
Brotava-lhe do peito a alma divina.
Morto, é morto o cantor dos meus guerreiros!
Virgens da mata, suspirai comigo!

Coema, a doce amada de Itajuba,
Coema não morreu; a folha agreste
Pode em ramas ornar-lhe a sepultura,
E triste o vento suspirar-lhe em torno;
Ela perdura a virgem dos Timbiras,
Ela vive entre nós. Airosa e linda,
Sua nobre figura adorna as festas
E enflora os sonhos dos valentes. Ele,

²⁰ Reporto-me aos versos do Canto Segundo, de *Os Timbiras*: “Ao guerreiro, que dorme, inspira sonhos, / E à virgem, que adormece, amor inspira”.

O famoso cantor, quebrou da morte
O eterno jugo; e a filha da floresta
Há de a história guardar das velhas tabas
Inda depois das últimas ruínas.
Morto, é morto o cantor dos meus guerreiros!
Virgens da mata, suspirai comigo!

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!²¹

Avulta das estrofes finais a dor da privação. Quando inicia o poema, Machado de Assis já sinaliza para essa privação, ao lembrar versos de Camões, por sua vez evocativos de passagem bíblica e construídos sobre o contraste entre Babel e Sião. São lembrados os profetas que, cativos no exílio, recusaram-se a entoar os cânticos do Senhor e depuseram os instrumentos musicais. Machado exalta Camões por ter conseguido cantar, alimentado pela memória da pátria: “[...] Acerbas penas / Curtiu naquelas regiões; e o Ganges / Se o viu chorar, não o viu pousar calada, / Como a harpa dos êxules profetas, / A heróica tuba. Ele a embocou, vencendo / Côm lembrança do ninho seu paterno / Longas saudades e misérias tantas”. Mais adiante, surge a condição de Gonçalves Dias que, uma vez no exílio, conseguira um canto saudoso. Contudo, a menção a *Os Timbiras* sinaliza para um gesto incompleto. Nesse canto inacabado, a pátria do poeta romântico é o abrigo dos ancestrais indígenas.

Machado não busca, nessas referências extraídas da escrita do poeta morto, a particularidade brasileira, mas a universalidade que, segundo a sua óptica, fizera a matéria indianista alcançar o patamar do *belo*, no plano de uma estética que inclui valores de uma ética piedosa. Em 1873, ele escrevera:

É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária. Mas se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poe-

²¹ MACHADO DE ASSIS. *Americanas*. In: _____. Op. cit., p. 130-133.

sia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe... A piedade, a minguaem outros argumentos de maior valia, devera ao menos inclinar a imaginação dos poetas para os povos que primeiro beberam os ares destas regiões, consorciando na literatura os que a fatalidade da história divorciou.²²

Com a morte do poeta romântico, o canto possível é um canto de lamento. Em acordo com a tradição, a *Nênia* lembra o cantar das carpideiras e, assim, a lástima das estrofes finais surge por vozes femininas. No âmbito da alegoria, esse coral feminiza a pátria, cuja face é a das virgens queixosas, privadas do canto potente, que poderia fertilizá-las. Nesse sentido, a privação resultante do divórcio entre experiência e representação poética traduz-se como uma carência simbólica que, dominante no presente, dificulta o futuro. Ao lado do coro que personifica uma abstração – a pátria desfalcada – objetiva-se uma coletividade. Trata-se provavelmente da comunidade dos homens de letras, entre os quais Machado, nesse momento, se inclui. Tal comunidade delimita o *nós* que fala no texto, abarcando no afeto as imagens criadas pelo poeta romântico – “Ela perdura a virgem dos Timbiras, / Ela vive entre nós” – sem poder anular, ou mesmo atenuar a dolorosa ciência da privação instalada com a morte do poeta e com a natureza incompleta da ação que ele empreendeu: a construção da nação em torno de uma mitologia literária de caráter independente.

*

Em 1873, Machado de Assis reconhecia, como traço dominante na literatura brasileira, “certo instinto de nacionalidade que ele próprio definiu como desejo de criar uma literatura mais independente”. Consciente de que a tarefa “não seria obra de uma e nem de duas gerações”, Machado combatia a “cor local”, exigindo do escritor: “sentimento íntimo que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”.²³ Simultaneamente, o escritor insistia no imprescindível acolhimento que o escritor deveria obter do seu meio social: “o talento pede e tem também direito aos olhares piedosos da sociedade moderna”.²⁴ Conclui-se que, para o escritor, a participação da literatura no projeto de formação nacional suscitava específicas relações entre os homens de letras e o seu meio. No cerne dessas relações, fica contemplada uma questão que se reflete densamente na obra

²² Cf. MACHADO DE ASSIS. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: Op. cit., p. 802-803.

²³ Ibid., p.801-804.

²⁴ Cf. MACHADO DE ASSIS. O passado, o presente e o futuro da literatura. In: Op. cit., p. 797.

ficcional: a resposta que o escritor encontra na sociedade do seu tempo. O descompasso profundo entre o homem de letras e o público agrava o problema que a *Nênia* expressa como abismo entre duas margens: de um lado, um mundo carente de expressão simbólica; do outro, uma comunidade impotente e formada por intelectos em condição de isolamento.

Na *Nênia* dedicada a Gonçalves Dias, há um mundo carente de simbolização expressando-se pela voz da índia martirizada que convoca as virgens da mata, e ainda pela natureza: “Sabiá-da-praia / De longe o chamará saudoso e meigo, / Sem que ele venha repetir-lhe o canto”. Nas narrativas machadianas, destacadamente nos contos e romances da maturidade, esse mundo que, aos olhos do escritor, é de difícil simbolização parece projetar-se em algumas figuras femininas destinadas à eterna virgindade e conseqüente esterilidade. Essas mulheres constituem imagens de uma pátria que espera cumprir-se, num futuro sempre adiado ou tornado impossível. Destaco Maria Regina, do conto *Trio em lá menor*, sonhando com a síntese de dois astros incompletos; e principalmente destaco Flora, a “inexplicável” do romance *Esau e Jacó*, noiva inacessível tanto a Pedro como a Paulo.

De maneira similar, contos e romances também representam artistas, cujas consciências travam um problemático diálogo com o meio social. Reportando-se à situação dos escritores brasileiros na difícil transição entre os séculos XIX e XX, Machado de Assis focaliza o fato da formação cultural desses escritores não deitar raízes nas experiências sociais que os circundavam.

Cronologicamente mais próxima de *A Gonçalves Dias*, surge a história de um criador estéril que, interpretando magistralmente obras alheias, não conseguia compor. O conto integra-se a *Histórias sem data*, livro de 1884. O enredo de *Cantiga de esponsais* tece-se em torno de Mestre Romão que, ao menos num aspecto lembra Gonçalves Dias, como *persona* poética machadiana. Sua principal criação – um canto esponsalício que tentara compor para a esposa e que depois quis legar aos dois enamorados, vistos no instante da sua morte – fica inconclusa. A melodia interrompe-se na nota *lá*, quando já se anunciava a frase musical, alvo da sua incessante busca. Mas o maestro morre, sem conseguir o seu intento. A nota *lá* parece indicar um território longínquo e distante, pátria afetiva remota no tempo, como a que se representa em *Os Timbiras*; ou remota no espaço, conforme a canção do exilado.²⁵

²⁵ MACHADO DE ASSIS. Op. cit., v. 2, p. 386-390.

Em *Um homem célebre*, conto do livro *Várias histórias*, publicado em 1896, surge a figura de Pestana, compositor de polcas que agradam ao público. Pestana exemplifica uma solução: o pacto fáustico com o meio social. Esse caminho resulta em reconhecimento público e insatisfação interior; o homem célebre morre “bem com os homens e mal consigo mesmo”. No texto, o conflito deriva da insatisfação do músico que, sonhando em compor “alguma coisa ao sabor clássico, uma página que [...] pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann”, só consegue compor polcas. Ao menos em princípio, fica exposto o drama do artista moderno, fadado à representação do provisório e, simultaneamente, nostálgico da estabilidade propagada pelas formas consagradas ao longo da tradição ocidental. No entanto, ao focalizar o contraste entre a formação erudita do compositor e o apreço pelas formas populares, dominante em seu meio, Machado de Assis situa, com precisão, problema que se torna particularmente agudo no Brasil, durante a transição vivida entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do seguinte. O conto introduz ainda questões concernentes à sobrevivência do artista, ao dilema ético entre “ambição e vocação” e mesmo à presença de intermediários, os editores.²⁶

Estudando os primeiros anos da República, José Murilo de Carvalho refere-se a um “mundo subterrâneo de cultura popular” que, vindo do Império, não foi reconhecido pelos poderes oficiais do Rio, mas chegou a “engolir aos poucos a cultura das elites e terminou por constituir uma primeira identidade coletiva da cidade”.²⁷ Considerando imensa a distância existente entre os diversos setores da população, o historiador recompõe com maestria o panorama de uma cidade fragmentada, onde um vasto mundo de participação popular foi penetrando nas camadas intermediárias e forjando realidades sociais e culturais que, segundo a sua óptica, tornaram-se “mais ricas e mais brasileiras do que os versos parnasianos e simbolistas”. Provavelmente, quando escreveu *Um homem célebre*, Machado já sentia esse pendor para o popular. Chegando ao Brasil em 1845, a polca, forma urbana, pôs de lado o minueto, a quadrilha e a valsa. A graça e o *non-sense* dos seus títulos, destacados por Machado com ironia e humor, prenunciam o espírito brincalhão dos choros e das marchinhas de carnaval. Segundo André Diniz, a interpretação diferenciada que aqui se deu à polca – bem

²⁶ Ibid., p. 497-504.

²⁷ Cf. CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados; o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 41.

como a outros gêneros, como a valsa, o xóti, a quadrilha – fez “nascer um jeito ‘brasileiro’ de tocar”. Diniz ainda acrescenta que essa diferença consubstancia-se primordialmente “numa maneira de frasar, ou seja, no estilo de executar os gêneros europeus” e vê, nessa marca, uma provável influência do lundu, “música à base de percussão, palmas e refrões”, cultivada pelos escravos, desde os tempos da Colônia.²⁸

Finalmente, nos últimos romances, a consciência reflexiva do escritor é centralmente representada pelo Conselheiro Aires, o homem incapaz de laços afetivos. Vale lembrar o verso de Shelley, que Machado traduz de modo discutível: “Eu não posso dar / o que os homens chamam amor... e é pena por I can give not what men call love”. Infere-se que o espírito do Conselheiro não adere às experiências mundanas e volta-se para o universo angelical do poeta inglês. Como tal universo não se sustenta na visão céptica de Machado, a meta do afeto esvazia-se, indicando uma ausência de paixão que se aproxima da morte. Aires não consegue estabelecer aliança com nenhuma das forças atuantes no país e por isso se isola. Tal isolamento é traduzido pela sua condição de celibatário. Viúvo, ele recusa qualquer casamento no Brasil, embora não se veja ligado à esposa que deixara morta em Viena. Assim, o Conselheiro representa um homem culto que, não encontrando eco em seu país, já está em desenlace com a cultura européia. Sua opção é clara, quando afirma: “Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei”. No entanto, esse gesto acarreta uma solidão cujo componente trágico cabe ao diplomata mascarar.

Esses diversos intelectos incapazes de alcançar o meio social que lhes abriga parecem trazer alguma conexão com a imagem do poeta que sucumbe, sem conseguir tocar a pátria. Não obstante, é preciso lembrar que Romão – o artista sem voz – ouve, no exato momento em que morre, a frase musical que procurara, ao longo de toda uma vida. Ela é “cantarolada à toa”, de modo inconsciente por uma “moça embebida no olhar do marido”. Com esse desfecho, *Cantiga de esponsais* comporta uma ironia que consagra o motivo da terra posta à vista, mas não ao alcance do naufrago. Mas talvez essas imagens que finalizam o conto também indiquem uma relatividade entre as idéias de instabilidade e estabilidade das formas artísticas, bem como entre as noções de proximidade e distância, concernentes às matérias que conferem substância a essas mesmas formas. As fontes que dão força a um escritor poderiam estar longínquas e, contudo, próximas, podendo a suposta estabi-

²⁸ DINIZ, André. *Almanaque do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 17-18.

lidade das suas formas entranhar-se nas mais instáveis experiências. De acordo com essa perspectiva, a tragédia de Romão residiria no fato de perceber essa relatividade apenas no instante em que já vai morrer. Provavelmente, essa intuição terá movido Machado a prosseguir escrevendo e atuando em seu país, apesar das suspeitas que decerto mantinha e de todas as suas dúvidas.

Referências

- BACHELARD. A água violenta. In: _____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BOSI et al. *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1982.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981. v. 2.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados; o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- COUTINHO, Afrânio; GALANTE DE SOUSA. *Enciclopédia de literatura brasileira*. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2001.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, [1983].
- GLEDSON, J. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GONÇALVES DIAS. Os Timbiras. In: _____. *I-Juca Pirama, os Timbiras e outros poemas*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- LESKI, Albin. Do problema do trágico. In: _____. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Lisboa: Guimarães.
- MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix.